

¡SÍ, tiene en portugués!

O projeto ¡SÍ, TIENE EN PORTUGUÉS! é norteado pela ideia de "tradução como exercício radical de alteridade", indicada pelo artista e pesquisador Jorge Menna Barreto em seu exercício de transcrição a partir de um texto da historiadora e crítica de arte Rosalyn Deutsche. Para Menna Barreto, a tradução e a esfera pública estão um para outro, na medida em que os dois são fundados pela alteridade/outridade. A partir dessa premissa, é possível delinear algumas questões que cercam o artista que traduz: de que forma esse artista se relaciona com esses autores? O que é o artista-tradutor? Como textos de outros contextos afetam uma produção que nasce num aqui, como se dão essas traduções, o que se perde e o que se ganha? Como visualizar essas semelhanças entre tradução e esfera pública?

Para ampliar e tentar responder estas questões, 10 artistas foram convidados a traduzir para o português textos que fazem parte de seus universos de pesquisas e produções, reunindo aqui diferentes modos de pensar a tradução. São eles: Fabio Morais, Felipe Prando, Jorge Menna Barreto, Keila Kern, Maira Dietrich, Milla Jung, Paulo Reis, Raquel Garbellotti e Rodrigo Matheus (coautor), Regina Melim e Wallace Masuko.

<https://sitieneenportugues.wordpress.com/>

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte
Ministério da Cultura
GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

Este projeto foi contemplado com recursos do Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 11ª Edição

PRODUÇÃO

simbólica
produções culturais

APOIOS

UFPR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SÍTIO
ARTE E EDUCAÇÃO | CONTEMPORÂNEO

Salinas da Laguna

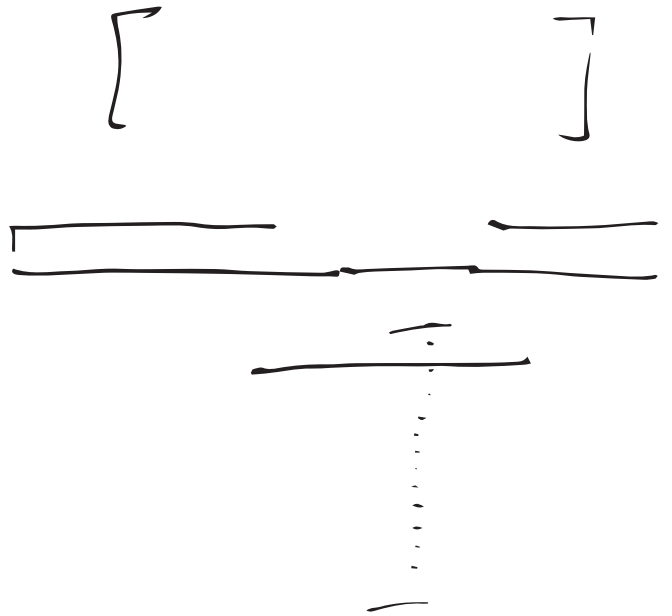
fineza

CASA DO POVO

LUMEN

GALLERIA DE ARTE E PESQUISA





↑

APRESENTAÇÃO

MARCOS FRANKOWICZ

Traduzir é sempre uma tarefa árdua, no sentido de ardência mesmo, que vem de um calor. Nos momentos em que avanço ou recuo num texto, imagino todas as palavras e sentenças que foram ou serão excluídas no andar da minha escrita, deixando-as num lugar longe. Palavras das quais eu gosto, que não gosto, que me assustam, me levam e me trazem, as desconhecidas e as inexistentes. Olhando para esse horizonte de linguagem, poderia incluí-las aqui numa espécie de texto infinito, onde cada sílaba se conectaria à outra numa sequência interminável de significações calorosas. Mas no lado das palavras concretas (as que são impressas), nada de reconfortante, pois há escolhas e elas implicam uma ação no real (realização), e aí temos que lidar com todas as consequências.

Tudo isso se tornou mais evidente no verão de 2014, quando eu traduzia alguns textos do Robert Smithson e conversava sobre eles quase diariamente com uma amiga. Ali cavávamos suas palavras minerais, descobrindo sintaxes *crystalinas*. Afundávamos em sentenças *lamosas* e *pedregulhosas*, experienciando um lugar que era a própria escrita. A tradução era argumento e dispositivo para ativar conversas. Porém, todo aquele trabalho do fazer estava lá, impresso como uma sequência linear e organizada do pensamento, fixado pelos processos máqunicos de uma HP Deskjet, exibindo faces constituídas de caracteres e materializando vozes em tinta e papel.

Mas a publicação de uma tradução não é mero *display* textual, pois ela carrega a produção oriunda do contato entre várias línguas. Seu formato visual, o modo como é distribuída e o lugar em que está inserida são importantes e devem ser levadas em consideração pelo tradutor. Nós, artistas, temos um apreço especial com o contexto de onde trazemos e pra onde levamos nossas traduções, pois estamos sempre atentos ao modo como nos relacionamos com o outro.

O momento que me levou adiante para entender melhor essa questão, foi quando dentro de um projeto que eu coordenava, a artista e pesquisadora Milla Jung fez um convite à Regina Melim para participar

de sua proposição, que, em contrapartida sugeriu o lançamento da revista *¿Hay en Portugués? (I love Lucy) número hum*¹ para compor sua mesa de dissertações e teses de artistas². Um esclarecimento importante nos processos de pensar a tradução: ali os textos partiam de um encontro entre professores e alunos. Tradução como espaço de relacionalidade, que envolviam autores, tradutores e leitores, em temporalidades diversas. Encontro de corpos às vezes distantes demais para um diálogo cara a cara, mas possibilitado pelo diálogo entre rostos-textos.

Outro ponto chave foi a leitura do exercício de transcrição do artista e pesquisador Jorge Menna Barreto. Um tipo de esfera pública se constituía na própria textualidade na qual autor e tradutor operavam. Um “exercício radical de alteridade”, ou seja, “a tradução só acontece na presença de um outro, nunca na presença de um mesmo”³.

Com essas ferramentas em mãos nascia este projeto, com a vontade de reunir num mesmo lugar, diferentes formas de traduzir, ou diferentes formas de pensar uma tradução. A ideia era clara: convidar 10 artistas a traduzirem textos presentes em seus universos de pesquisas e produções, colocando-os numa situação de encontro: impresso e seminário. De um lado, os investimentos pessoais dos participantes impressos num mesmo espaço editorial (quantas palavras não escolhidas?), de outro, corpos físicos em aproximação para construir um lugar de debate (Falar = variedade do pensamento⁴). Por fim, esta publicação é resultado do esforço de cada participante em levar adiante aquele primeiro convite, aceito de forma tão aberta por todos. Entre encontros e desencontros, distâncias e proximidades e forjado em uma ardência, apresento aos leitores ¡SÍ, TIENE EN PORTUGUÉS!

1 A revista *¿Hay en Portugués?* é produzida a partir de seminários realizados com os alunos do Ppgav/Ceart/Udesc, com coordenação da artista e professora Regina Melim.

2 Em 2014 coordenei o projeto Bases Temporárias para Instituições Experimentais, onde convidei artistas para proporem oficinas e proposições artísticas durante um período de quatro meses. O resultado das oficinas foram compondo um espaço que ocupava uma sala do Centro Cultural Solar do Barão em Curitiba. Na ocasião Milla Jung convidou 10 artistas a trazerem dissertações e teses para compor uma mesa.

3 <http://www.forumpermanente.org/Members/jmbarreto/transcriacao.doc>

4 “Essa confusão entre o pensar e o falar é na verdade surpreendente. Pois sempre houve outros códigos, além do alfabeto, por meio dos quais o pensamento tornava-se evidente: o código da pintura e o da matemática. Já se era, portanto, ciente de que o falar é apenas uma variedade do pensamento [...]”. (FLUSSER, Vilém. *A escrita – Há futuro para a escrita?*. Tradução do alemão por Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010)

LINGUAGEM PARA SER VISTA OU COISAS PARA SEREM LIDAS (1967)

Robert Smithson

A Linguagem opera entre significado literal e metafórico. A força de uma palavra reside na própria inadequação do contexto no qual ela está inserida, na irresolvida ou parcialmente resolvida tensão de disparidades. Uma palavra fixa ou uma sentença isolada sem algum formato visual decorativo ou “cubista” se torna uma percepção de similaridades em dissimilaridades — resumindo, um paradoxo. A Congruência pode ser rompida por uma complexidade metafórica no interior de um sistema literal. O uso da literalidade se torna encantatório quando todas as metáforas são suprimidas. Aqui, a linguagem é construída, não escrita. Contudo, a literalidade discursiva está apta a ser um contêiner para uma metáfora radical. Sentenças literais muitas vezes escondem analogias violentas. A mente resiste à falsa identidade de tais sugestões circundantes, apenas para aceitar a igualmente falsa superfície lógica. Palavras banais funcionam como fracos fenômenos que caem em seus próprios pântanos mentais de significados. Uma emoção é sugerida e demolida em um instante por certas palavras. Outras palavras constantemente se deslocam ou se invertem sem fim, essas poderiam ser chamadas de “palavras suspensas”. Sentenças simples são constantemente baseadas no medo da linguagem e, de vez em quando, resultam em dogma ou *non-sense*. Palavras para processos mentais são todas derivadas de *coisas* físicas. Referências são constantemente revertidas de modo que o “objeto” toma o lugar da “palavra”. A é A nunca é A é A, mas às vezes X é A. A desentendida noção da metáfora tem-se que A é X — isso é errado. A escala de uma letra transforma aquele significado visual da palavra. Deste modo, a linguagem torna-se monumental por causa das mutações da sua publicação. Uma palavra fora da mente é um conjunto de “letras mortas”. A obsessão pela literalidade se relaciona com o colapso na crença racional da realidade. Livros sepultam palavras em um sintético *rigor mortis*, talvez seja por isso o pensamento de que a “impressão” tenha entrado em obsolescência. A mente desta morte, porém, está inexoravelmente acordada.

Eton Corrasable

[Meu senso de linguagem é que isso é matéria e não uma ideia—e.g., “matéria impressa” R.S 2 de junho, 1972]

~~_____~~ ~~_____~~
~~_____~~
~~_____~~

{

FABIO MORAIS

Topographie Anécdotée du Hasard, de Daniel Spoerri, foi publicada pela primeira vez em 1962 pela Galeria Lawrence de Paris. Em 1990, o Centre Pompidou produziu um fac-símile desta edição, de onde traduzo os textos de Spoerri direto do francês. Em 1966, a editora Something Else Press publicou An Anecdoted Topography of Chance, tradução para o inglês a cargo do poeta norte-americano Emmett Williams. Em 1968, sai a versão alemã Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls, editada pela Luchterhand de Berlim, em tradução feita pelo artista suíço-alemão Dieter Roth, que usa como fonte tanto a edição original francesa de 1962 quanto a versão em inglês de Emmett Williams de 1966. A última edição da obra é de 1995, publicada pela editora londrina Atlas, que “juntou” todas as traduções.

O termo “juntou” tem um sentido que é a chave da Topografia Anedotada do Acaso. Se você não quiser perder a surpresa, pare de ler esta introdução e vá direto para a Topografia. Como verti apenas alguns trechos, talvez seja necessário comentar a obra, para maior clareza.

A partir de um mapa de todas as coisas que estavam em sua mesa de trabalho em determinado dia de 1961, Spoerri escreveu um memorial desses objetos – de onde vieram?, quando?, como?, trazem que memórias? –, de modo que o texto, patinando entre o Nouveau Roman literário e o Nouveau Réalisme da arte francesa nos anos 1950-60, naturalmente tece um romance biográfico. Alguns anos depois, ao convidar o amigo Emmett Williams para traduzir a Topografia para o inglês, o amigo-tradutor lembra-se de várias coisas a partir do texto de Spoerri e acaba não só traduzindo-o, mas também abrindo notas onde comenta e acrescenta novas memórias ao emaranhado de lembranças do autor que, ao revisar a tradução de Williams, acrescenta ainda mais notas e comentários seus em resposta aos do tradutor. Assim, em 1966 surge An Anecdoted Topography of Chance, a tradução (transdução?) de Topographie Anécdotée du Hasard, agora uma tradução work in progress com mais de 200 páginas, bem mais numerosas se comparadas às 53 páginas da edição francesa original. O próximo a entrar no jogo em 1968

será Dieter Roth, também amigo íntimo de Spoerri e de Williams. Ele verterá a Topografia para o alemão sob o título de Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls, partindo tanto do original francês quanto da versão em inglês e abrindo notas e mais notas que acrescentam fatos que sua memória traz à tona. Em 1995, a inglesa Atlas edita a Topografia justapondo todas as versões: o texto “original” de Spoerri mais as notas de Williams e Roth.

É revelador reparar na analogia, quase uma intertradução entre linguagens, que há entre o trabalho escultórico-objetual que Spoerri fazia nos anos 1950-60, seus tableaux-piège, e a Topografia: um se dando no espaço físico dos objetos, e outro, no espaço verbal da narrativa. Colocar lado a lado os tableaux-piège de Spoerri e sua Topografia Aneidotada do Acaso fez-me perceber o quanto uma narrativa verbal pode prescindir de instrumentos literários e surgir da práxis em artes visuais. A Topografia é construída por uma intrincada rede de objetos que desencadeiam memórias, e não por uma construção narrativa. Esta, se existe, sustenta-se por uma engenharia que não se encontra do lado interno do texto – onde a práxis literária burilaria o ritmo, a construção de personagens, o enredo que cria o tempo, linear ou não, da narrativa –, mas sim na performatividade, entre autor e tradutores, que acontece do lado de fora da escrita. É uma engenharia narrativa semelhante a esses edifícios sustentados por colunas externas, cujas estruturas físicas ou de circulação são do avesso e estendem a construção para fora – como é o próprio Centre Pompidou que, aliás, editou o fac-símile da obra. A Topografia Aneidotada do Acaso não tem núcleo narrativo, este é um vazio rodeado por todas as narrativas que, performativamente, se negam em constituí-lo. Não se trata da manjada exibição do processo, mas talvez de uma antecipação da desmaterialização, que atingirá a arte poucos anos depois, transposta para uma “desliteraturalização” do texto narrativo, tirando-lhe materialidade formal literária.

Para o projeto Sí, tiene en português, escolhi alguns trechos da Topografia para dar ao leitor o “sabor” desta obra. Se alguém ficar obcecado por ela – como fiquei/sou –, indico adquirir todas as traduções, pois, ainda que sua natureza de work in progress acumule umas às outras, de modo que a última versão contém todas, há, sim, pequenas diferenças entre os textos, provável fruto das um “zilhão” de revisões que autor e tradutores foram fazendo ao longo dos anos.

PREFÁCIO PARA A REEDIÇÃO DE 1990

No começo dos anos 1960, em cada estação de metrô um cartaz oficial da RATP advertia os *Messieurs les inventeurs d'épaves* que objetos perdidos, depois de entregues às autoridades competentes, lhes retornariam eventualmente, caso não fossem reclamados, somente depois de um ano e um dia.

Assim, compreendi, na época em que Daniel Spoerri realizava seus *tableaux-pièges* e compunha sua famosa *Topografia Aneotada do Acaso*, que inventar significava encontrar, e que um destroço era um objeto que foi perdido.

Ao contrário do que aparenta, a terra firme, ainda que sem tremores, é tão movente quanto as substâncias líquidas, quanto o mar submetido à atração dos astros.

Nossos bolsos, nossas mesas, nossos lares são invadidos por objetos neles depositados pelas grandes marés terrenas. Detritos, migalhas, fragmentos, pedaços e pó têm a consistência de areia fina; os cabelos, os fios e as lãs evocam algas. Botões, sejam de camisa, sejam de calcinhas, têm o brilho perolado das conchas. Garrafas de vidro ou de plástico, caixas de cerveja, de Coca-Cola, de conservas: é a mesma poluição, em nossos aconchegantes ambientes interiores, que há no litoral. Esses objetos migrantes encalhados em nossas casas têm histórias múltiplas, consequências do fluxo e do refluxo da realidade cotidiana penetrando o imaginário.

Eles são os heróis discretos de um romance moderno cujo destino conduz ao lixo, através do aspirador. Bons para jogar fora sem comentários, sem coroas nem flores.

Quando Daniel Spoerri, digno filho de Raymond Roussel e de Marcel Duchamp, propôs, em 1961, contar o mais escrupulosamente possível a saga dos naufragos encalhados sobre sua mesa de trabalho, ele não se preocupava nem um pouco com o Novo Romance.

O relógio como contador da duração.

O relógio como um exibicionista obrigatório.

Seu propósito não era o de pintar um autorretrato complacente do artista, fragmentado em oitenta relíquias. Não havia necessidade de expor suas relações mundanas nem sua intimidade. Tratava-se, sim, como Perec tenta fazer na Praça Saint-Sulpice, de esgotar as possibilidades de descrição de um lugar parisiense em um momento dado. A realidade objetiva, organizada pelo acaso, é finalmente o meio mais certo de obter uma imagem semelhante à nossa vida.

Quase trinta anos depois, o livro de Daniel conservou o charme e o frescor do estado de graça que o fez nascer. A vida que aqui se encontra guardada se torna a nossa.

A *Topografia Anedotada do Acaso* é um lembrete mais fiel que a memória.

Roland Topor 5/2/1990

1 (*Fábio Morais, tradutor brasileiro de alguns trechos da Topografia Anedotada do Acaso para o projeto Sí, tiene en português.*)

Já no primeiro texto a ser traduzido, perdi uma manhã tentando dar conta de *Messieurs les inventeurs d'épaves*. A expressão é metafórica, e é justamente essa metáfora que rege o texto. Foi então que me lembrei de um trecho, que você leitor lerá logo mais, no qual Dieter Roth trata a tradução como, talvez eu pudesse dizer, a brincadeira de uma criança travessa. Resolvi, então, colar, como eu fazia nas aulas de Exatas da escola, e fui ver como o tradutor da edição da Atlas havia resolvido a questão. Traduzo aqui sua NT: “‘Épave’ significa tanto ‘objeto não reclamado, pertence perdido’ quanto ‘destroços’; assim, essa frase poderia ser literalmente traduzida como *Senhores que inventam destroços*, ao invés de seu significado pretendido *Achadores de coisas perdidas*”.

Sairia um pouco exagerado e didático demais, mas *Messieurs les inventeurs d'épaves* poderia ser traduzido por *Senhores perdedores de coisas e, portanto, criadores de objetos naufragados à deriva*. Então, resolvi deixar em francês no texto e somente aqui na nota me enrolar nos barroquismos.

Obs.: Roland Topor foi quem ilustrou a *Topografia* a partir da edição de 1966, em inglês. Este prefácio está no fac-símile da primeira edição da *Topografia*, editado pelo Centre Pompidou em 1990, e na edição da Atlas, de 1995.

TOPOGRAFIA ANEDOTADA DO ACASO

Daniel Spoerri

Em meu quarto¹ de número 13 do Hotel Carcassonne, na Rua Mouffetard 24, no quarto andar, há uma mesa à direita da porta, entre o fogão e a pia, que Vera um dia pintou de azul para fazer-me uma surpresa. Eu quis saber o que os objetos que se encontravam sobre metade desta mesa, com os quais eu poderia ter feito um *tableau-piège*, poderiam me sugerir e imediatamente despertar em mim, ao descrevê-los: como Sherlock Holmes, que, partindo de um objeto, podia resolver um crime, ou como os historiadores que, depois de séculos, reconstituem uma época inteira a partir da mais famosa investigação da história: Pompeia. Devo dizer, acaso isto seja útil para a compreensão deste texto, que, depois de construir um par de óculos nos quais as lentes eram munidas de agulhas para cegar os olhos, tive o desejo de recriar objetos através da memória ao invés de realmente exibi-los.

Ao final da descrição dos objetos, há um folheto desdobrável cuja forma irregular é a mesma da mesa. (Querendo trocar meu fogão simples por um de duas bocas, tive que lhe cortar um pedaço.) Este folheto tem a descrição exata de uma topografia, produto do acaso e da desordem apreendidos por mim no dia 17 de outubro de 1961, às 15h47. Cada contorno de objeto é numerado, e o jogo que proponho é que se escolha um desenho traçado neste mapa e procure o texto a que ele se refere nesta brochura, sob o mesmo número.

Notas foram usadas a cada vez que há um texto que se refere a um objeto.

Na última página, pode-se consultar um índice biográfico das pessoas citadas nesta brochura.

(Emmett Williams, tradutor para o inglês, em nota acrescentada a partir da edição An Anecdoted Topography of Chance, de 1966.)

Postscriptum (pelo tradutor): A primeira edição de *Topographie Anécdotée du Hasard* foi possível graças a uma quantia posta à disposição do autor pela Galeria Lawrence, de Paris, para publicar a *Topografia* no lugar de mais um catálogo tradicional, e isto coincidiu com a abertura de uma exposição sua, em fevereiro de 1962.

Uma versão ampliada também em francês começou a ser feita quatro meses depois da primeira edição. Para mostrar que seu quarto não era sempre uma bagunça, por contraste, Spoerri adicionou à topografia do acaso uma topografia da ordem, baseada na mesma mesa azul, em como ela estava em 21 de fevereiro de 1962, às 20h07. Todas as notas dessa versão ampliada foram impressas de forma a se diferenciarem das notas da primeira edição. E um segundo mapa (presente no final dessa edição) numerado em romanos mostra graficamente a diferença entre as duas situações.

Esta tradução para o inglês começou a ser feita três anos depois da preparação da edição francesa ampliada, e é ainda mais ampla, incluindo mais notas do autor, do tradutor e de outros.

As medidas de todos os objetos da *Topografia* estão no Apêndice I, e impressa na sobrecapa deste livro há uma panorâmica fotográfica do quarto do autor, feita por Vera Spoerri, com cinquenta e cinco detalhes fotográficos.

1 (*Emmett Williams, tradutor para o inglês, em nota acrescentada a partir da edição An Anecdoted Topography of Chance, de 1966.*)

Meu quarto também (a), durante a ausência do autor, quando esteve fora de Paris para preparar uma exposição em Nova York. Assim, comecei esta tradução (preciso aqui colocar-me na posição de Sigmund Freud que, quando se encarregou da tradução de *Lessons*, de Charcot, em um hotel a apenas alguns quarteirões do Hotel Carcassonne, confessou a seu contratante que tinha “afasia motora em francês, mas não afasia sensória”) às 21h00 de primeiro de dezembro de 1964, a apenas um braço de distância do terreno principal desta *Topografia*, a mesa azul.

(Assim que terminei de datilografar as palavras “mesa azul”, neste sétimo dia de julho de 1965 em Pfungstadt, na Alemanha Ocidental, onde estou preparando a versão final da primeira edição em inglês da *Topografia*, um telegrama chegou de Paris informando-me da próxima visita do autor para inspecionar o último rascunho do manuscrito. A mensagem inteira: SATURDAYBABA LIBUBUNIGHT DANIELENKO.)

a) (*Dieter Roth, tradutor para o alemão, em nota acrescentada a partir da edição Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls, de 1968.*)

Este não é o meu quarto (b) (trabalhei na *Topografia* em Reykjavik: em 1965, no prédio dos fundos da Vestürgata n° 45; em 1968, no porão de Grundarstíg n° 11 – em Ragnar’s – e na Skolavördüstig n° 3a – no quarto de Magnus Paulsson e no escritório de Paul Magnusson), ainda que em 1965 fosse para eu trabalhar na tradução da edição francesa junto com Daniel, em seu quarto na Rue Mouffetard (nunca chegamos a fazer isso, primeiro porque Daniel já estava morando na Rue Rollin, e segundo porque não saí da cama durante os dias na Rue Mouffetard, dormindo fora à noite). Além disso, minha relação com a *Topografia* difere da de seu autor, porque tenho dificuldade em identificar-me com Sherlock Holmes – não só por eu não gostar de objetos, mas por temê-los. Também não gosto de pensar sobre os outros da maneira como Freud fez: para isso, me falta tanto paciência quanto poder de observação. Então, quando vi diante de mim (apenas em minha

mente e dentro da minha cabeça, é claro) a mesa azul coberta com os brinquedos de Daniel, me senti como um garotinho bastante travesso – desses que, com enorme inveja, divertidamente destroem os brinquedos dos outros garotos (e garotas) assim que estes lhes são emprestados. Sinto que eu teria que lutar constantemente contra a vontade de destruir os brinquedos de Daniel (um leitor ou outro, sem dúvida, dirá: “Mas, sim, ele destruiu alguma coisa”). Também tive de Emmett algo com que brincar – a *Topografia* irá mostrar até onde pude estragar o que recebi de Emmett, com o meu jogar conversa fora, um bater de dentes – mas é difícil estragar algo de Emmett, pois ele nunca deixa nada realmente tangível atrás de si.

Também é possível, porém, que alguém venha dizer: “Ele não destruiu nada, é impossível transmitir qualquer coisa nesta leve, alemã, lanosa, língua desgastada, você não pode compreender qualquer coisa com ela – e muito menos destruí-la. Tudo que você pode fazer em uma tradução é escavar coisas – de uma outra língua – e transpô-las para essa língua aqui!”. Aí, sobre isto, digo: “Sim, estive brincado como um menino em uma caixa de areia, onde encontrei os brinquedos de Daniel e as pegadas de Emmett, e tudo que fiz foi escavar um pouco e erguer um par de montinhos de areia aqui e ali. Obviamente, o ocasional brinquedo ou a pegada foram soterrados no processo”.

Então, hoje, último dia de outubro de 1968, enquanto digito esta última – realmente espero que última – anotação da *Topografia*, aqui na Drakestrasse nº 7, em Oberkassel, Düsseldorf (não muito longe da Drakeplatz, onde o peculiar Beuys vive), eu saio da caixa de areia, olho para trás e vejo os brinquedos de Daniel, meus montinhos aqui e ali e, entre eles e ao seu redor, as pegadas de Emmett. E se alguém perguntar onde Emmett está agora, posso responder: ele foi para a América e hoje está no hospital, porque querem remover algo desagradável de sua cabeça, um tumor (se isto já não tiver sido feito), e eu digo quase de forma audível para mim mesmo: “Tudo sempre dá certo!”.

b) (*Fábio Morais, tradutor brasileiro de alguns trechos da Topografia Anedotada do Acaso para o projeto Sí, tiene en português.*)

Claro que, mais de cinquenta anos depois, não estou no quarto de Spoerri, tampouco no meu. Traduzo na sala do meu apartamento, sobre minha mesa de trabalho também lotada de coisas e livros (aliás, apartamento que alugo de Ana Paula Lima, que, por coincidência topográfica do acaso, é uma pesquisadora Fluxus com farto material sobre o assunto, material com o qual tive contato quando mudei seus livros para o quarto dos fundos).

Como a *Topografia* é um carteadado entre amigos cujo baralho é o ato de transduzir, só pude permanecer do lado de fora desta narrativa, pois não conheço nenhum dos jogadores. Infelizmente, não estou em seu círculo de amizades e, salvo engano, creio que apenas Daniel Spoerri é vivo. Se a *Topografia* possui um núcleo narrativo inexistente, vazio, rodeado pelas inúmeras narrativas que o negam, eu, cinco décadas depois e não fazendo parte desta confraria de amigos, sinto-me ainda mais na margem, excluído e só, como quem fuma após perder um avião.

Quando Marcos Frankowicz me convidou para traduzir um texto para o projeto *Sí, tiene en português*, achei que esta seria a oportunidade de homenagear, e trazer à tona em solo brasileiro, esta obra que me fascina tanto pela rede de amizade e companheirismo *in progress* que a compôs, quanto pelo uso da tradução como um jogo – ou, ainda, pelo fato da *Topografia* ser um “inromance” deslitterário.

1. Fatia mordida de um pão branco, proveniente de um pão comprado ontem, mas cortado apenas nesta manhã pela atriz Renate Steiger, que veio tomar o café da manhã aqui com seu marido, Claus Bremer. Normalmente, não tomo café da manhã, mas como eles retornavam à Suíça depois de uma viagem de negócios¹ por Bruxelas e Hamburgo, decidimos nos encontrar mais uma vez (n. 30). Esta fatia que sobrou do café da manhã, foi Kichka Baticheff quem comeu com dois ovos mexidos² ao meio-dia, porém ela não a terminou, seja por falta de apetite, seja porque já era sua décima ou enésima fatia.

1 (*Daniel Spoerri, em nota do autor acrescentada a partir da edição Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls, de 1968.*)

O autor foi impreciso ao chamar a ida de Bremer para Hamburgo de “viagem de negócios”. É bem sabido que a mãe de Claus Bremer vive em Hamburgo – ela se converteu ao catolicismo –, por isso teria sido melhor falar em “viagem sentimental”.

2 (*Emmett Williams, tradutor para o inglês, em nota acrescentada a partir da edição An Anecdoted Topography of Chance, de 1966.*)

Em várias ocasiões durante três anos, o autor esteve preocupado com a preparação de uma *ovenciclopédia*, o que fez muitos de seus amigos chamá-lo de “Dan, o homem ovo”. O livro iria explorar o assunto em vários campos, como anúncios e alquimia, biologia e *business*, cartuns e culinária, dança e destino, fábulas e flamingos, gavetas e goleiros, *happenings* e higiene, incubação e intriga, jornalismo e jogos, Kabbalah e Koran, lendas asiáticas e lápis azuis, musicologia e medicina, *nachos* e nomes, óptica e orgasmo, profecia e pesca, quaresma e *quattrocento*, radioatividade e ralação, sardinhas e *santería*, tabus e tatus, vagina e Virgil, watts e Wittgenstein, yiddish e yoga, zumbis e zen, para então escolher algumas categorias de forma aleatória. Eu mesmo peguei essa mania de ovo do autor e, depois de um mês de intensa e prazerosa pesquisa em meus livros que estão no Château de Ravenel, pude entregar a ele mais de 115 citações de ovos em alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, grego e latim.

1a. Migalhas¹ provenientes da fatia mordida de pão branco. (n. 01)

1 (Daniel Spoerri, nota do autor já na primeira edição de *Topographie Anécdotée du Hasard*, de 1962.)
“Toda vez que se cortava o pão, colocava-se uma cesta sob a faca para recolher tudo o que caía. Juntavam-se com exatidão todas as migalhas com as quais se podia fazer uma refeição que, frita no domingo com um pouco de manteiga, era o prato principal dos dias de descanso.”

D.A.F. (a) de Sade, *Justine ou les malheurs de la Vertu*, obras completas, tomo II, edições Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1961, página 34 (Justine, empregada na casa do sovina Senhor du Harpin).

a) (Emmett Williams, tradutor para o inglês, em nota acrescentada a partir da edição *An Anecdoted Topography of Chance*, de 1966.)

D.A.F. é uma abreviação de Louis-Donatien-François-Alphonse (ou Aldonze), único filho do conde de Sade, cavaleiro e conde da Coste e de Mazan, Senhor de Saumane, tenente-geral pelo rei da Alta e Baixa Bresse, Bugey, Valromey e Gex (b). Ironicamente, um dos antepassados do Marquês foi marido de Laura de Petrarca. (Ver n. 25, nota do tradutor 1.)

b) (Dieter Roth, tradutor para o alemão, em nota acrescentada a partir da edição *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, de 1968.)

Quando chega o inverno e a neve cai e você vê a negra palavra Gex sobre o papel branco, isso faz você pensar nos corvos. Você pode realmente ouvi-los gritando: Kex! Kex! Kex! –, eles estão famintos, ou isso é o que você pensa. E, ao mesmo tempo, você pensa na Branca de Neve deitada em seu berço, chorando escondida, e então lhe ocorre que, desta vez, todo o sangue deste conto de fadas poderia ficar de fora. Então, você aperta, mentalmente, um bolo na mão da Branca de Neve em prantos, e a querida criancinha esparrama um pouco sobre a roupa de cama branca até que tudo fique lindamente imundo, porque o bolo ficou totalmente mole, e você já está pensando sobre o começo do degelo. Isso é bom – especialmente, quando você acabou de pensar em Sade, que teria de fato reintroduzido sangue nesta estória porque ele adorava crianças, não só bem torradas, mas também simplesmente cruas e na ponta de uma faca. E você está a ponto de pensar: ele vai esfaquear a pequena criança, e então o sangue retornará novamente. Mas, por sorte, os corvos interrompem seus pensamentos com os seus gritos, esses corvos da sorte, que bradam: bolos e biscoitos, bolos e biscoitos! E agora o bebê no berço da Branca de Neve, que é chamado de fato de Branca de Neve, tem seu bolo molenga de novo na mão e ganha o biscoito e continua a fazer sujeira. E há o alegre degelo lá fora, e a sujeira aqui dentro, e você está feliz e pensa: aqui estou, e ao invés de aturar os contos de Sade, com faca e sangue, é perfeitamente correto contar a si mesmo e às crianças um pouco a respeito da Branca de Neve, com um biscoitinho macio e um pedaço de bolo mole nas mãos, quando há o degelo durante o clima caloroso de inverno. (c)

c) (*Fabio Moraes, tradutor brasileiro de alguns trechos da Topografia Anedotada do Acaso para o projeto Sí, tiene en portugués.*)

Confesso que, dos confrades que formam a *Topografia*, Robert Filliou (que, aliás, não participa da “escrita” do texto, mas aparece como coadjuvante em toda obra) é meu artista do coração. Mas não posso negar que Roth me atrai: ao ler Williams citar a cidade francesa de Gex, localizada numa das províncias nas quais Sade foi tenente-geral, Roth vê neste nome grafado em negro sobre o papel branco a figura de um corvo em campo nevado, e ainda compara a sonoridade de “Gex” aos gritos dos corvos – Kex!, Kex!, Kex! –, sendo Kex uma famosa marca de doces e biscoitos com os quais crianças se lambuzam – crianças como uma Branca de Neve ainda garotinha em meio ao degelo que desautoriza seu nome, e que deve ser protegida por um Roth levemente sádico contra a sádica mania de sangue que há em contos de fadas. Como não se render a Roth? (Ao ler minha última interrogação, espero que nenhum espírito digressivo, como o do próprio Roth, pense que falo de Philip Roth.)

3. Litro de Vinho des Rochers¹ comprado esta manhã do meu vendedor habitual de vinho, na Rua Mouffetard, que me chama de “o senhor de voz grave”, e que às vezes diz: “Com tudo o que já vi em meu bistrô, eu poderia escrever um romance que iria daqui à Praça Maubert”². O litro custa 165 francos e mais 30 francos de consignação, e com esse litro recebi uma cartela de loteria gratuita com a qual se pode ganhar, entre outras coisas, um carro.³ A garrafa está ainda pela metade, e vou terminá-la já (n. 25, 28, 28a).⁴

¹ (Daniel Spoerri, nota do autor já na primeira edição de *Topographie Anécdotée du Hasard*, de 1962.)

Na etiqueta, há as seguintes menções: 11% / Vinho des Rochers / o aveludado no estômago / garante um vinho saudável, fiel e rigorosamente feito de suco puro / assinatura ilegível / marca e modelo registrados / Ets Jules Léonelli.

² (Daniel Spoerri, nota do autor acrescentada a partir da edição *An Anecdoted Topography of Chance*, de 1966.)

Errei. Não foi o vendedor de vinho quem disse “Com tudo que já vi em meu bistrô, eu poderia escrever um romance que iria daqui à Praça Maubert” (a), mas sim Georges Rodier, dono do café Les Cinq Billards, na Praça da Contrescarpe (ver n. 70). Um norte-americano, Joe Chapeau, me certificou disto. Chamam-no de Joe Chapeau por causa do imundo chapéu de cowboy espanhol que ele sempre usa, o qual é, provavelmente, sua fonte de inspiração para os delicados e românticos retratos que pinta. Nesta manhã, o senhor George complementou a filosófica observação de uma de suas clientes, Camille, que diz que “a vida é um sanduíche de merda”, acrescentando que “sim, e damos uma mordida todo dia”.

a) (Emmett Williams, tradutor para o inglês, em nota acrescentada a partir da edição *An Anecdoted Topography of Chance*, de 1966.)

Da Praça da Contrescarpe, cada vez mais na moda entre os boêmios, no topo da Rue Mouffetard, esta sombria, mas animada rua curvilínea de mercados e bancas, mais pitoresca do que higiênica, até a Place Maubert, chamada de “latrina” por Erasmus, mas hoje apenas um monótono e banal anexo para os bairros mais exóticos com os quais forma este eixo, dá 0,44 milhas de distância: uma agradável descida a pé ao longo da Rua Descartes passa pela livraria Esperanto, pela casa onde Verlaine morreu, por uma mercearia chinesa, pelas paredes de fundo do Lycée Henri IV, pelas costas da St. Étienne-du-Mont (onde está enterrado Racine), pelo outro lado da Rua Clovis (com os restos das muralhas medievais da cidade), e então, mais abaixo, na Rua de la Montagne-Ste.-Geneviève, passa-se pelo Instituto Politécnico, por vários bares de lésbicas, até chegar ao apartamento de Vera.

3 (Daniel Spoerri, nota do autor já na primeira edição de *Topographie Anécdotée du Hasard*, de 1962.)
Vinho des Rochers / loteria gratuita / Série L N. 712017 / Impresso em 30 de novembro de 1961.

4 (Daniel Spoerri, nota do autor já na primeira edição de *Topographie Anécdotée du Hasard*, de 1962.)
Raymond Hains, depois de ler o manuscrito e abalado com essa referência ao Vinho des Rochers, dividiu comigo durante toda uma noite uma série de ideias que anotei em um monte de papéis soltos que perdi logo em seguida; tudo que me lembro é que ele começava com a análise de um ensaio de Etiamble, *Paul Claudel e le Vin des Rochers*, ao qual (a) ele queria responder com um artigo chamado *Etiamble e la Purée Soma*, onde revia Sartre, Gide e toda a literatura (para quem se interessar, seu endereço é Rua Delambre 26, Paris 14). (b)

a) (Daniel Spoerri, nota do autor acrescentada a partir da edição *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, de 1968.)

Tempos depois, Hains – que pronunciado em inglês tem o mesmo som de Hanes (as famosas cuecas) – citou indiretamente o ensaio de Etiamble em seu cardápio para o *Restaurante da Galeria J*. Em março de 1963, transformei a galeria em um restaurante no qual eu cozinhava, e vários críticos de Paris eram garçons. O menu *Homenagem a Raymond Hains* consistia, entre outras coisas, de queijo Gala (Gala, como a mulher de Dalí, sobre quem ele dizia: “Eu como a Gala”), de Petit Brienois (em honra de Camille Bryen) e, naturalmente, camembert Claudel. Para a sobremesa, havia *eclairs* Far Breton (de um padeiro cujo nome era André Breton).

b) (Emmett Williams, tradutor para o inglês, em nota acrescentada a partir da edição *An Anecdoted Topography of Chance*, de 1966.)

Para checar esta nota, procurei Hains em uma festa e tentei lhe falar o seguinte: (a) que o *rochers* é o osso petrosal, e (b) que no livro *La réalité dépasse la fiction, ou l'humour en liberté*, de Albert Aycard e Jaqueline Frank (Gallimard, 1955), há a fotografia de uma parede coberta com um grande cartaz dos produtos lácteos Claudel, “o melhor da Normandia” (Hains é da Normandia, e o autor e eu, há alguns anos, passamos uma noite (c) em St. Brieuc (d), numa vã tentativa de localizá-lo), junto do qual está também fixado um anúncio para a versão cinematográfica de *Le Père Humilié*, de Paul Claudel, estrelada por Maria Casarès. Depois da festa, eu e Hains discutimos o assunto enquanto caminhávamos pela Rive Gauche até às 8 da manhã, mas devo confessar que, como Spoerri na nota anterior, eu não fui capaz de lembrar absolutamente nada ao tentar anotar tudo no dia seguinte.

c) (Dieter Roth, tradutor alemão, em nota acrescentada a partir da edição *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, de 1968.)

À noite, quando está escuro – não em latitudes norte durante o verão, nem em latitudes sul durante o inverno –, é tão difícil procurar algo, porque muito pouco pode-se ver, e uma vez que o que é procurado às vezes não é visto, é muito fácil à noite encontrar o que se procura, porque tão pouco pode ser visto do que não é procurado, e é tão difícil durante a noite encontrar o que se procura, porque tão pouco pode ser visto do que está sendo procurado, apesar de pouco

poder ser visto do que não é procurado, mas se alguém procura por algo e o encontra de dia, muitas vezes isso que foi achado não é o que se procurava, porque é tão brilhante, tão brilhante, que ambos os olhos ficam tão ocupados com o que não foi absolutamente procurado que se pode dizer: ambos foram bloqueados, tão bloqueados, que nem mesmo o que quase não foi procurado encontrou espaço suficiente em seus olhos para bloqueá-los, quer se goste ou não disto, certo?

d) (*Emmett Williams, tradutor para o inglês, em nota escrita em 1968 e acrescentada a partir da edição An Anecdoted Topography of Chance, de 1995.*)

Em uma carta de Spoerri após o lançamento da edição norte-americana da *Topografia*, foi-me dito claramente: “Acabo de descobrir que, para você, St. Brieuc é na Normandia... Mas é na Bretanha”. “De fato, acabo de descobrir.” Em primeiro lugar, Spoerri e eu revisamos cada sílaba da tradução inglesa, às vezes, tenho que admitir, usando garrafas de vinho Rhine como pesos para papel, de modo que ele teve oportunidade de se opor aos meus conhecimentos sobre as províncias francesas, enquanto eu ainda estava em solo europeu. Em segundo lugar, perdi a conta do número de vezes, durante nossa viagem para a terra dos menires, via St. Brieuc e pelo norte da França, em que nos deparamos com encruzilhadas em meio à geografia. Por duas vezes, saí de seu automóvel 2CV batendo a porta e comecei a caminhar na direção oposta. Em seu guia, por exemplo, o Monte St.-Michel era, entre todos os lugares, na Bretanha; no meu e no de todo mundo, é claro, o maior monumento normando da França era – e continua sendo – na Normandia. Uma coisa que combinamos durante nosso passeio pelo lugar dos druidas foi que menires pesando de 10 ou 15 toneladas não somem quando ninguém está olhando. Isto, na verdade, é o que nos foi dito pelo diretor do museu em Carnac quando nós informamos a ele que o famoso menir da fertilidade de Plouharmel havia desaparecido. Tínhamos ido para esta pequena vila especialmente para ver este famoso monumento contra o qual bretões inférteis esfregavam seus traseiros. Os camponeses alegavam que nunca tinham ouvido falar de tal coisa, e que se havia algo tão grande e famoso na região, certamente teriam visto porque viviam lá desde que nasceram. Nesta visita, o mais próximo que chegamos aos mistérios pagãos foi através de uma mágica – bem atrás de uma pequena igreja de pedra que havia ao lado de um pântano, e ambos não convidavam exatamente para uma aproximação. Desapontados, dirigimos até Carnac e discutimos o assunto com o diretor do museu. Ele fez um mapa onde o famoso menir foi claramente marcado, embora ele tenha admitido que o mapa tinha sido elaborado por seu antecessor mais ou menos em 1907. Ele sugeriu que voltássemos e procurássemos novamente e, após sua teoria de que alguém podia tê-lo levado como uma lembrancinha monumental, nós voltamos mais determinados do que nunca para resolver o enigma do menir desaparecido. Enquanto vagávamos pela aldeia, colocamos a questão a um velho agricultor bretão cujo francês deixava muito a desejar. Ele nos convidou para tomar uma sidra em sua casa (ele já tinha ouvido o suficiente para ficar quieto, como um Baedeker), mas manifestou pouco interesse nas “grandes pedras” que incomodam a maioria dos agricultores bretões. Menir da fertilidade? Nunca ouvi falar de tal coisa. Por que não vir a esta aldeia para ver um dólmen ou um calvário ou a igreja? Insistimos sobre o menir da fertilidade. Éramos autoridades parisienses? Policiais? Nossa presença – e a sidra à vontade – atraiu outros agricultores para a casa, e o tema do menir evocou muitos relatos nativos. Os homens desconfiavam de nós; já as mulheres, conquistamos dando-lhes um livro com lendas bretãs que havíamos pegado no museu em Carnac. As mulheres se deleitavam ao ver o nome de sua própria aldeia em um livro

real e leram em voz alta alguns dos contos que ouviam quando crianças (e que os jovens de espírito trabalhador recitavam de cor para os visitantes dos monumentos bretões – e se fossem interrompidos no meio da sua ladainha, tinham que começar do início novamente). Então, finalmente o velho fazendeiro “confessou”. Fomos com ele para uma fazenda ao lado da colina. Quando chegamos a um caminho pedregoso, ele disse que, uma vez, quando ainda era um menino, quebraram o famoso menir para pavimentar caminhos e estradas da região, e que agora estávamos em pé sobre os restos daquilo que tínhamos vindo de tão longe para encontrar. Bem, é isto, pensamos, e começamos a nos afastar. De repente, no entanto, nossa atenção foi atraída por uma elevação peculiar perto do topo da colina. Quando perguntamos o que era, ele desconversou e disse que era apenas um monte de pedras. Caminhamos até lá, e – eis! – era o menir desaparecido, deitado sobre seu lado quebrado em três ou quatro segmentos maciços e com videiras crescidas. Éramos vitoriosos – mas o velho agricultor continuava preso à sua história. Ele, obviamente, sabia menos sobre este assunto do que nós e não muito mais do que o diretor do museu em Carnac, de modo que a versão Spoerri-Williams-de que as pedras tinham sido derrubadas há anos atrás e não podiam ser erguidas nem descartadas, considerando seu grande peso e a inadequação das máquinas locais – era tão boa quanto a de quaisquer futuros arqueólogos ou criadores de mitos que podem inventar *ex pos facto*. Quando falamos sobre nossa descoberta para as mulheres, elas confessaram ter visto luzes misteriosas e ouvido sons estranhos que emanavam do local que descrevemos. À medida que a tarde caía, bebemos mais e mais sidra na casa do nosso anfitrião, e aceitamos um convite de outro fazendeiro para provar sua marca de bebida. Saímos da vila mais felizes e mais sábios, e permanecemos assim por vários dias, até que, no caminho de volta para Paris via o norte da França, passamos pela conturbada região fronteiriça da França que Spoerri chama Bretanha e eu chamo de Normandia. (e)

e) (*Emmett Williams em nota acrescentada a partir da edição An Anecdoted Topography of Chance, de 1995.*)

Devo pedir – ou melhor, devo implorar – o perdão de Daniel por esta explosão falatória. Ele estava certo, St. Brieuc, local de nascimento de Raymond Hains, é na Bretanha, e eu estava errado, pois o maior monumento normando da França não está na Normandia. Esta admissão da ignorância (f) provavelmente me desqualifica no caso de “reanodotar” uma *anedotada topografia* da França.

f) (*Fábio Moraes, tradutor brasileiro de alguns trechos da Topografia Anedotada do Acaso para o projeto Sí, tiene en português.*)

Por falar em “admissão da ignorância”, confesso que minha distexia ou afasia sofreu muito

ao traduzir o comentário de Dieter Roth que há neste item 3 da *Topografia* e posso ter deixado escapar algum curto-circuito de imprecisão. Seu texto é complexo demais em seu jogo de lógicas ilógicas que torcem a sintaxe, e o traduzi do inglês, língua que não possui nuances que amaciem o complexo. Nos textos de Spoerri, os únicos aos quais eu tive acesso em inglês e em francês, ora eu buscava ajuda no inglês para higienizar os floreios franceses, ora recorria ao francês para sentir melhor as nuances que o inglês esconde com mão de ferro.

4, 4a. Cascas esfareladas (n. 1 e 2) ¹

¹ (Daniel Spoerri, nota do autor acrescentada a partir da edição *An Anecdoted Topography of Chance*, de 1966.)

Da minha infância na Romênia, lembro-me de uma história que me impressionava muito. Ladrões invadem uma casa, e a avó tem tempo apenas de jogar cascas de ovos dentro do forno. Não lembro por que os ladrões abrem o forno, ou que tipo de cascas eram, mas elas explodem e os cegam. Sem dúvida, lembrei essa história porque estou visitando minha mãe em Bernesse Alps depois de receber sua crítica negativa à *Topografia* em uma carta na qual me reprova, como no trecho que segue:

“Outras passagens me entristecem um pouco, nelas vejo que meu filho mais velho escreve coisas tão estúpidas; com seu talento, você poderia ter criado coisas melhores, mais sofisticadas. Ainda tenho manuscritos da sua juventude que mostravam a promessa de um grande talento; mas é verdade que *notre monde est pourri* (a), e o seu público quer ver e ler coisas tão questionáveis. Ah, meu menino, não fique triste se estou sendo um pouco severa, mas sua mãe não pode entender tudo e a aborrece que seu Daniel não possa fazer algo mais positivo com seu talento”.(b) (19 de janeiro de 1962)

a) (Daniel Spoerri, nota do autor acrescentada a partir da edição *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, de 1968.)

“Nosso mundo é podre”, escrito em francês na carta. Como muitas senhoras suíças de sua idade, a sra. Spoerri gostava de enfeitar suas cartas com estranhas frases em francês.

b) (Emmett Williams, tradutor para o inglês, em nota acrescentada a partir da edição *An Anecdoted Topography of Chance*, de 1966.)

Spoerri, Filliou e eu frequentemente discutimos a sabedoria — e a decepção — refletida nas cartas de nossas respectivas mães que, felizmente para nós, mas infelizmente para elas, nunca se conheceram. Uma recente carta de minha mãe me aconselhou que “A vida é como uma cebola, meu filho: você a descasca camada por camada, e às vezes chora”. Com considerável orgulho, eu lhe enviei uma cópia do suplemento literário do *London Times* com dez ou mais imagens do meu “Son of Man Trio”, à qual ela respondeu que esperava que nenhum de seus amigos lessem o *London Times*. Considerando minha vida um fracasso, ela sempre termina suas cartas com a dolorosa e retórica pergunta: “Em quê seu pai e eu erramos?” (c)

c) (Emmett Williams, tradutor para o inglês, em nota escrita em 1968 e acrescentada a partir da edição inglesa *An Anecdoted Topography of Chance*, de 1995.)

Pouco depois de meu retorno aos Estados Unidos pela primeira vez em 16 anos, visitei minha mãe na Virgínia e dei-lhe de aniversário uma cópia da *Topografia*. Ela leu a nota anterior, considerou-a uma ligeira invasão de privacidade, mas disse que estava feliz em ver que ao menos reconheci

as preocupações que lhe provoquei ao longo dos anos. Alguns dias mais tarde, já de volta a Nova York, recebi um telefonema seu. Ela me fez prometer que eu não mostraria o livro a nenhum membro de sua família. Por quê? Ela respondeu que tinha ficado chocada em ver uma declaração pública de seu filho de que ele era um viciado em sexo (ela entendeu que eu era o sr. X, do item 36 da *Topografia*, e que os dois preservativos que sobraram se referiam a mim), um desertor da família (ver 5), um viciado em drogas (ver Anexo III), e que em minha filosofia de vida “a vida é apenas um sanduíche de merda” (ver 3). Considerando uma batalha perdida, nem sequer me preocupei em lhe dizer que essa frase era de uma cliente do Cinq Billards cuja filosofia de vida, ainda que fantástica, nem por um minuto eu havia compartilhado. Na verdade, sou inclinado a ser otimista e concordo completamente quando Robert Filliou diz que “Não há nada de errado com a vida, são seus detalhes que fazem as coisas tão miseráveis”.

25. Tampa plástica de três cores, preta, verde e vermelha, proveniente de garrafa de vinho (n. 3). Somente os Vinhos des Rochers usam cápsulas de três cores, e isso faz pouco tempo, pois perceberam que: a) a tampa incolor usada antes era quase invisível, e que quase virávamos a garrafa ignorando sua presença; b) que as pessoas as colecionavam a fim de fazer cortina para a porta de entrada, como fez no ano passado, ainda com as rolhas incolores, o proprietário do cinema Champollion que, ao mostrar-me isso um dia, me disse: “É preciso beber muito para se fazer uma cortina!”¹ (n. 67, 57, 49).

¹ (Daniel Spoerri, nota do autor já na primeira edição de *Topographie Anécdotée du Hasard*, de 1962.)

Na última leitura do manuscrito, enquanto tento em vão escrever o quanto estou intrigado em perceber que outras marcas de vinho usam até hoje rolhas marmorizadas ou marcadas com letras, Marianne e Michèle Ricard discutem sobre colchões rosa, quadrados, azuis-acinzentados, floridos, e isto é mais uma prova de que preciso acabar com esta topografia, algo no qual trabalho incessantemente há semanas (a), sem resultado (b).

a) (Daniel Spoerri, nota do autor acrescentada a partir da edição *An Anecdoted Topography of Chance*, de 1966.)

Há anos.

b) (Daniel Spoerri, nota do autor já na primeira edição de *Topographie Anécdotée du Hasard*, de 1962.)

A ideia desta topografia, em sua forma atual, foi captada quase por acaso em um gravador durante uma conversa entre mim e Robert Filliou, provavelmente em 7 de outubro de 1961. Esta conversa se revelou decisiva para a realização do meu projeto:

RF Sim?

DS Em Estocolmo.

RF Putz!

DS N.R., você sabe, uma revista francesa nova, sei lá o quê.

RF He, he, he!

DS Escolheram as fotos mais imbecis onde não se acha ninguém. (Longa pausa.) Aqui Restany estrangulado ou sei lá o quê, eu com um copo...

RF Ah, ah, ah!

DS Veja, não se vê nada, completamente insignificante.

RF IN-SIG-NI-FI-CAN-TE. (Gaguejado.) (Longa pausa.)

DS Mais vinho? (c)

RF Sim.

DS Não, mas sabe o que me interessa... Eu já lhe falei da minha nova ideia? Ah, sim, eu já lhe disse, mas é que agora ela... Ela... Ela não sai da minha cabeça... Já até comprei papel vegetal... Quero fazer...

RF Ah, sim!

DS É aquilo que lhe contei da primeira vez... E agora estou com vontade de fazer pra valer. Fazer... Sei lá...

Eu lhe falei assim meio no ar... Mas agora isso... Isso... Isso me inquieta mais e mais, isto quer dizer que... De verdade... Quero fazer... Para não ter mais um quadro espetacular que ao ser visto, dizem: "Muito bem, está ok"... Agora é para existir apenas o desenho... Somente... Somente... O desenho... Como se chama isso?

RF Sim, sim, a... A... A... A forma, o...

DS Quase isso... Sim... Também vejo desse modo... Como isso aqui, o... O...

RF O traçado.

DS Sim, claro, o traçado... E você... Você o verá numerado, então será do mesmo tamanho... Em um papel, um traçado com detalhes, como um mapa topográfico do acaso num exato momento... Então, haverá este desenho numerado, num livro, numa espécie de folheto, desdobrável, número tal, entende o que é? Gostaria de lhe explicar muito bem. Por exemplo, isto: tudo o que há aqui, você está vendo; agora, explicando: aqui o gravador... Porque não se saberá o que cada coisa traçada é, o gravador será apenas um quadrado, aqui.

RF Sim!

DS Um gravador comprado em Amsterdã... Por causa... Foi porque... Porque de repente eu tinha muito dinheiro vindo da minha... Minha... Você vê uma... Uma pequena... Uma... Como se chama quando a polícia... Quando você sofre um acidente e a polícia faz um... Uma... Uma ocorrência.

RF Sim! Sim!

DS Também usam um mapa, onde há apenas o contorno do carro, das rodas...

RF Sim.

DS O que dificulta, nas coisas desse tipo, é que eu gostaria de fazer isso... De fazer completamente... É um pouco além disso agora... Eu acho que para fazer isso tenho que... É para... Para colocar isso na imaginação do espectador.

RF Sim.

DS Além disso, é um jogo, é um tipo de jogo, como teu jogo de dados, a gente diz o que é: n. 15, raramente ou nunca se saberá o que é, porque, por exemplo, se você pensa, aqui, há... Há... Sei lá... Vinte garrafas.

RF A maioria das coisas pode-se não saber o que é.

DS Sim, porque... Porque é... Tudo junto ao mesmo tempo...

RF Simplesmente, as coisas que têm uma forma bem definida... Como as facas... Ok, ok, qualquer coisa desse tipo.

DS Sim, sim, as facas, isto é muito bom.

RF Putz, sim!, tudo isso, tudo isso, sim... Tudo junto...

DS Facas, garfos, sei lá.

RF Sim, sim.

DS São poucas coisas, mas, por exemplo, aqui há trinta coisas que resultarão em um círculo, entende?, e o que são? Uma é o sal de aipo vindo de Copenhagen, o mesmo acontece com o carimbo "Aviso, obra de arte", então... Então... Eu explico os porquês, e isso é tudo.

RF Sim, sim...

DS Então, isto é uma coisa para que eu... Para que eu... Encontre um estilo, entende?... Para não para ficar falando besteira... Acho que isso pode ser um jogo muito divertido.

RF Muito, muito bom.

DS Ao lado, justamente, como no outro extremo, aqui na parede tudo é espetacular e completamente visível, você vê os pães, você vê coisas que se destacam, volumes, um monte de coisas que excedem a forma, e tudo

isso... E de outro modo, no desenho, isso será... Será... É como o consciente e o subconsciente, entende?, você verá apenas os números, nada mais, e então você lerá um romance enquanto está de frente a um mapa topológ... Topográfico do acaso, mas isso será difícil de fazer... Mas creio que por agora o que eu farei... Vou cobrir a mesa primeiro com um papel vegetal... E vou me comportar como se eu tivesse esquecido tudo isso até o momento em que direi: "Ok, agora, vamos lá..." e depois, depois eu... Vou... Vou... Vou fazer exatamente... Traçar, e depois desse traçado vou fazer um outro traço, preciso, exato, é quase pintar, entende?, para que seja quase um quadro, mas um quadro técnico, sem qualquer traço individual...

RF Sim, sim.

DS E terá apenas um texto ao lado, que as pessoas devem ler: "Ah, bom, o n. 13, este círculo é um Jaffa Gold de pepino".

RF Ha, ha.

DS Comprado em tal lugar... Entende?, creio que será muito curioso apresentar as duas coisas, os dois...

RF Sim... Sim...

DS Porque, neste momento, isto me parece a coisa mais difícil que sou capaz de fazer... Creio nisso... Estes trabalhos pendurados na parede já me parecem algo fácil... (e)

(...)

c) (Fábio Moraes, tradutor brasileiro de alguns trechos da Topografia Anedotada do Acaso para o projeto Sí, tiene en portugués.)

Somente a primeira edição de *Topographie Anécdotée du Hasard*, de 1962, transcreve o diálogo entre Spoerri e Filliou a partir de: RF: *Sim?* / DS: *Em Estocolmo*. Todas as outras versões iniciam este diálogo com Daniel Spoerri perguntando: DS: *Mais vinho?* É natural que obras nasçam de um momento etílico – às vezes, com animadores ilícitos –, e não intelectual. Não que isso precise entrar para a História. Claro que não. A História é uma senhora sisuda, não cabe a ela rebaixar-se ao "ladeira abaixo" de sua própria construção.

Já estávamos na segunda (terceira?) garrafa, em sua primeira noite hospedada comigo em Paris, né, Marilá?, quando você disse – com olhos miúdos de vinho que miravam meus olhos miúdos de vinho – que colecionava coisas achadas dentro de livros comprados em sebos. Eu te disse que fazia o mesmo. Daí, viramos comadres. Isso foi em 2005. Passada a ressaca, em 2007 editamos nosso primeiro trabalho em dupla, o livro *Sebo*, uma reunião de nossas coleções. Houve também o porre que tomamos em um boteco no Butantã para exorcizar alguns entraves que estávamos enfrentando com nosso trabalho na 29ª Bienal de São Paulo, lembra, Mari? Aliás, foi nesse porre que, do nada, o garçom começou a falar em francês conosco e que você voltou a fumar – o que, definitivamente, combina com você. (d)

d) (Fábio Moraes, tradutor brasileiro de alguns trechos da Topografia Anedotada do Acaso para o projeto Sí, tiene en portugués.)

L. me ofereceu um Marlboro, e eu agradei dizendo que não fumava. Não acredito, disse-me L., só pessoas que fumam escrevem. Continuo achando que L. tinha razão.

e) (Fábio Moraes, tradutor brasileiro de alguns trechos da Topografia Anedotada do Acaso para o projeto Sí, tiene en portugués.)

É comum que, em conversas etílicas entre amigos-artistas, estes confessem o quanto se

sentem repetitivos, pouco inovadores e farsantes naquilo que fazem. Por mais que alguém diga que um trabalho nosso é interessante, muito bom e maravilhoso, lá no fundo sabemos que somos uma farsa.

80. Queimadura de cigarro¹ sobre o primeiro traçado da presente Topografia.

1 (Nota do editor acrescentada a partir da edição *An Anecdoted Topography of Chance*, de 1966.)

Esta ilustração é feita com a cuidadosa queima do livro (a), com um cigarro.

a) (Dieter Roth, tradutor para o alemão, em nota acrescentada a partir da edição *Anekdoten zu einer Topographie des Zufalls*, de 1968.)

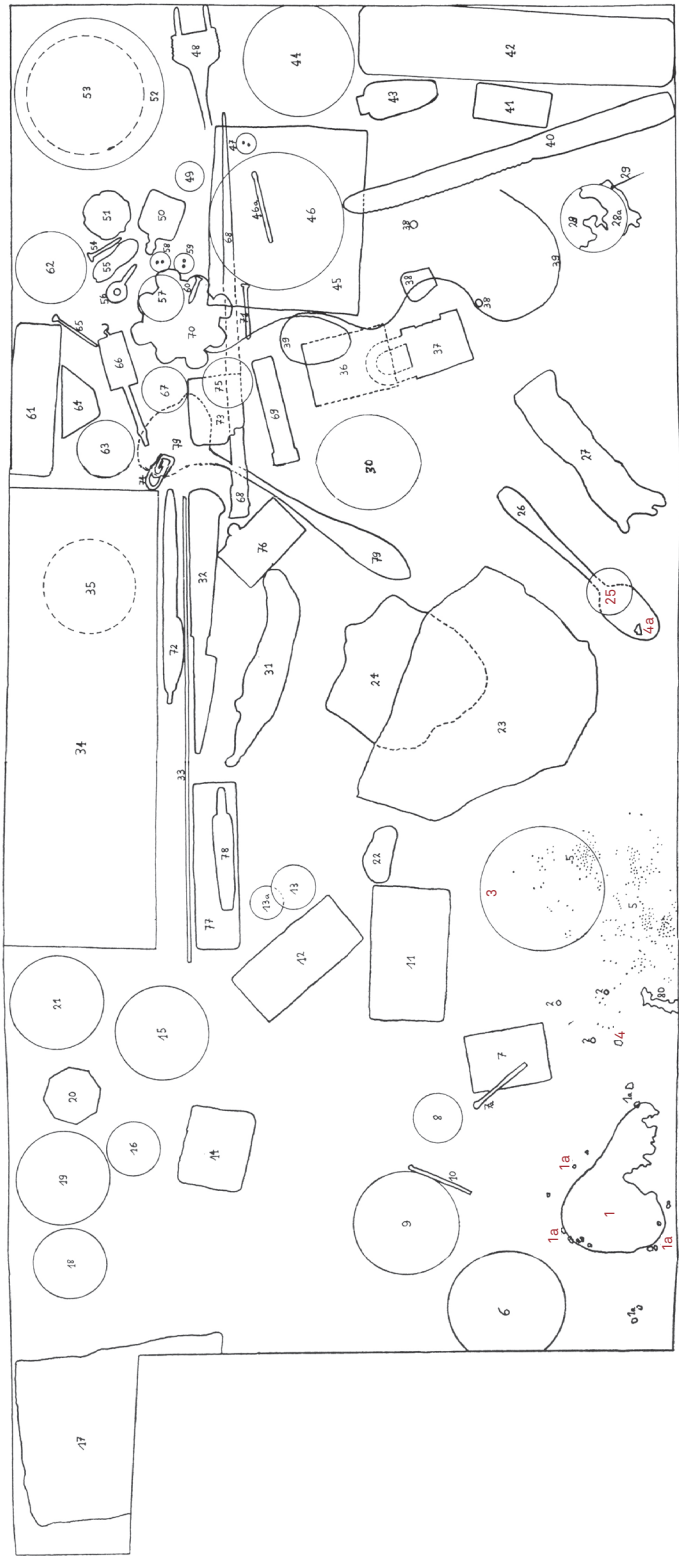
Que livro? (b)

b) (Emmett Williams, tradutor para o inglês, em nota acrescentada a partir da edição *An Anecdoted Topography of Chance*, de 1995.)

Boa pergunta, Dieter. Temos que lutar contra essa síndrome de queima de livros. (c)

c) (Fábio Moraes, tradutor brasileiro de alguns trechos da *Topografia Anedotada do Acaso para o projeto Si*, tiene en português.)

Spoerri, Emmett, Topor e Dieter, não queimei nenhuma das minhas edições da *Topografia*, em todas elas o item 80 ficou sem ilustração. Espero, com esta minha afásica tradução, não estar queimando de forma conceitual.



FELIPE PRANDO

Durante a Documenta 5, realizada em 1972, com a curadoria de Harald Szeemann, o grupo vienense Haus-Rucker-Co, formado pelos artistas Laurids Ortner, Günther Zamp Kelp e Klaus Pinter, instalou uma grande bolha em uma das janelas do Friedericium Museum. A formação de bolhas pode significar a existência de algum vazamento de gás, porém a bolha com 8 metros de diâmetro não explodiu e as pessoas puderam acessá-la por uma passarela projetada através da janela a partir do interior do edifício. Esta bolha indicava a existência de um vazamento, mas foi o que o conteve e evitou que o interior entrasse em contato com o exterior.

A não explosão da bolha foi denunciada por vários artistas, dentre os quais Robert Smithson e Daniel Buren, que publicaram no catálogo da exposição textos nos quais criticaram o modo como foi realizada.

Confinamento Cultural, o texto de Robert Smithson, é uma exposição de motivos da sua recusa ao convite para participar da exposição, no qual deixa claro seu desacordo com espaços artísticos pensados e praticados hermeticamente ou em desconexão com o “mundo exterior”. Exposição de uma Exposição, o texto de Daniel Buren, tem o mesmo título do trabalho que o artista apresentou na Documenta. Ambos tornam visível sua compreensão de que aquela exposição parecia um quadro pintado pelo curador.

Publicar os dois textos juntos, como estiveram no catálogo da Documenta 5, tem o propósito de apresentar uma possível leitura da crítica institucional como algo provocado não apenas pela contraposição a uma concepção de espaço expositivo, ou a um modelo institucional, mas também pelo aparecimento de uma prática curatorial que reconhece suas contradições.

CONFINAMENTO CULTURAL (1972)

Robert Smithson

Confinamento cultural ocorre quando um curador impõe seus próprios limites a uma exposição de arte, ao invés de pedir para os artistas os estabelecerem. Espera-se dos artistas que se encaixem em categorias artificiais. Alguns artistas imaginam dominar estes dispositivos, quando de fato são dominados pelos dispositivos. Como resultado, padecem em uma prisão cultural que está fora dos seus controles. Os artistas em si não são confinados, suas produções sim. Os museus, assim como asilos e prisões, tem paredes e celas, – em outras palavras, salas neutras chamadas de “galerias”. Quando um trabalho de arte é colocado em uma galeria ele perde sua energia, torna-se objeto portátil ou uma coisa separada do mundo exterior. Uma sala branca, vazia e iluminada é uma submissão ao neutro. Nestes espaços os trabalhos de arte parecem passar por uma espécie de convalescência estética. São vistos como inválidos, inanimados, que aguardam a chegada de críticos para proclamá-los curáveis ou incuráveis. A função do curador-chefe é separar a arte do resto da sociedade. Em seguida, vem a reinserção social. Uma vez que está totalmente neutralizado, ineficaz, absorto, seguro e politicamente lobotomizado, o trabalho de arte encontra-se pronto para ser consumido pela sociedade. Tudo é reduzido a superficialidades visuais e mercadorias transportáveis. As inovações são permitidas apenas quando aceitam este tipo de confinamento.

Noções ocultas de “conceito” estão afastadas do mundo físico. O acúmulo de informações privadas/particulares reduzem a arte ao hermetismo e a uma metafísica pretensiosa. A linguagem não deve acabar presa na cabeça de alguém, deve encontrar-se a si mesma no mundo físico. A linguagem deve ser sempre um processo de desenvolvimento, nunca um episódio isolado. As exposições de arte que tem início e fim são confinadas por desnecessários modos de representação tanto “abstratos” como

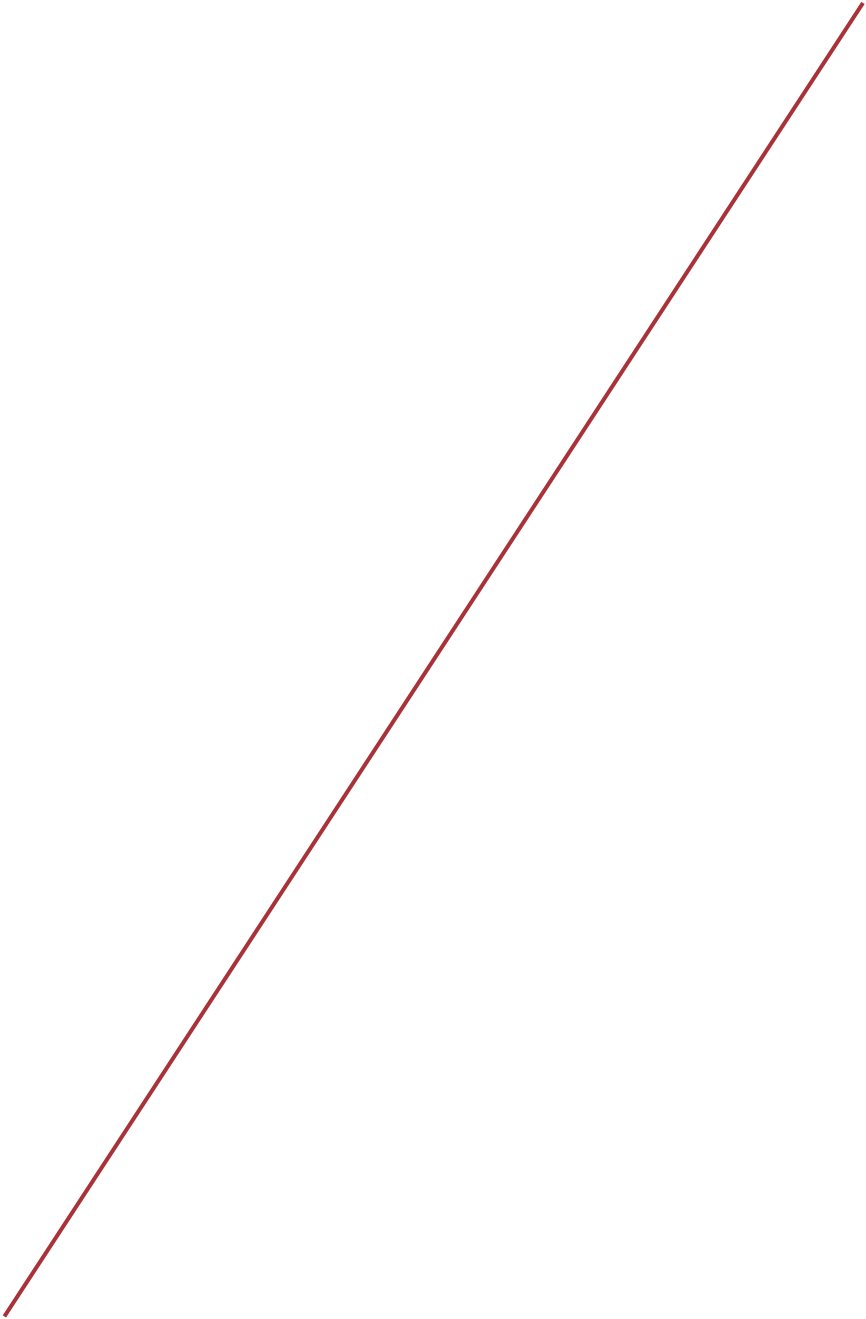
“realistas”. A superfície ou a grade de uma tela ainda é uma representação. A representação reduzida à escrita não a faz mais próxima do mundo físico. A escrita deve gerar ideias em matéria, não o contrário. O desenvolvimento da arte deve ser dialético e não metafísico.

Falo de uma dialética que procura o mundo fora do confinamento cultural. Não estou interessado em trabalhos de arte que sugerem processos inseridos nos limites metafísicos de uma sala neutra. Não há liberdade neste tipo de comportamento que joga o jogo. O artista que age como um rato de laboratório e faz jogos de ilusões é algo que deve ser evitado. Não há processos em processo confinado. Seria melhor divulgar o confinamento do que produzir ilusões de liberdade.

Sou a favor de uma arte que considere o efeito direto dos elementos tal qual existem no dia a dia para além da representação. Os parques que circundam alguns museus restringem a arte a objetos de deleite formal. Os objetos instalados nos parques sugerem repouso ao invés de qualquer processo dialético. Os parques são paisagens concluídas para uma arte pronta. Um parque carrega os valores do final, do absoluto, e do sagrado. A dialética não tem nada a ver com estas coisas. Falo da dialética da natureza que interage com as contradições físicas inerentes às forças naturais como elas são – natureza como calor e tempestade. Os parques são idealizações da natureza, mas a natureza não é uma condição ideal. A natureza não se desenvolve em linha reta, ao contrário, ela se alastra. A natureza nunca termina. Quando uma escultura do século XX, finalizada, é colocada em um jardim do século XVIII, ela é absorvida pelo ideal de representação do passado e reforça os valores políticos e sociais já distantes de nós. Muitos parques e jardins são recriações do paraíso perdido ou do Éden, não são lugares dialéticos do presente. Em suas origens, parques e jardins são paisagens pictóricas criadas com materiais naturais e não com tinta. Os cenários idealizados que sempre rondam nossos parques nacionais são carregados de nostalgia da felicidade celestial e da eterna calma.

Os extensos parques urbanos nacionais, correspondentes modernos dos idealizados jardins do passado, são as regiões mais infernais, montes de escombros, minas abandonadas e rios poluídos. Devido à grande tendência em torno do idealismo, tanto puro como abstrato, a sociedade encontra-se confusa e sem saber o que fazer com estes lugares. Ninguém quer viajar a passeio para um depósito de lixo. Nossa ética da terra, especialmente nesta terra do nunca, chamada “mundo da arte”, nublou-se com abstrações e conceitos.

Pode ser que certas exposições de arte tenham se tornado ferros-velhos metafísicos? Miasmas categóricos? Lixo intelectual? Intervalos específicos de desolação visual? Os curadores-chefes ainda dependem das estruturas e dos destroços de princípios metafísicos porque não conhecem nada melhor. Os resíduos que restam da ontologia, cosmologia e da epistemologia ainda oferecem um terreno para a arte. Embora a metafísica esteja queimada e fora de moda, segue sendo apresentada como princípios difíceis e razões sólidas para instalações de arte. Os museus e os parques são cemitérios sobre memórias congeladas do passado e que funcionam como pretextos a favor da realidade. Esta condição causa ansiedade entre os artistas, na medida em que eles reclamam, competem e brigam por ideais deteriorados de uma situação perdida.



EXPOSIÇÃO DE UMA EXPOSIÇÃO (1972)

Daniel Buren

Cada vez mais, o assunto de uma exposição tende a não ser a exibição de trabalhos de arte, mas a exposição da exposição como um trabalho de arte. Aqui, a equipe da Documenta, liderada por Harald Szeemann, exhibe (trabalhos de arte) e expõe a si mesmos (à crítica).

Os trabalhos apresentados são como pinceladas de cores, meticulosamente selecionadas, na composição de um quadro que compõe cada seção (sala) como um todo.

Inclusive, há uma ordem nestas cores, pois são selecionadas e organizadas de acordo com o desenho da seção (seleção) na qual elas são espalhadas/exibidas.

Estas seções (castrações), elas mesmas “pinceladas de cores”, meticulosamente selecionadas, do quadro que compõe a exposição como um todo e em seu fundamento, somente se fazem visíveis sob as asas do organizador, quem re-unifica a arte ao tornar tudo a mesma coisa dentro de uma caixa/tela que ele preparou para isto.

O organizador assume as contradições; é ele quem as salvaguarda.

Por isso, é verdade que a exposição se estabelece como seu próprio assunto, e o seu próprio assunto como um trabalho de arte.

A exposição é a “valorização do recipiente” no qual a arte desempenha seu papel, mas também naufraga. Mesmo que o trabalho de arte se revelasse formalmente através do museu, ele não seria mais do que um aparato decorativo que ajudaria o museu a sobreviver como um quadro, cujo autor não é outro senão o organizador da exposição.

E o artista se joga ou joga seu trabalho nesta armadilha, porque ambos, impotentes diante da força da realidade da arte, não tem escolha a não ser permitir que o outro seja exposto: o organizador.

Portanto, a exposição tanto como um quadro de arte, quanto como o limite da exposição de arte. De modo que, os limites que a arte criou para si, como um refúgio, voltam-se contra ela mesma por imitação, e o refúgio que os limites da arte haviam constituído revela-se como a sua justificativa, realidade, e tumba.

JORGE MENNA BARRETO

Há exatamente um ano, recebi o texto a seguir de um amigo querido, Helmut Batista. Aterrissou em minha caixa de entrada sem nenhuma apresentação ou comentário. Veio como um presente. Pensar como uma floresta é o que o autor nos propõe, sugerindo que há muito tempo já não o fazemos. Logo no primeiro parágrafo encontramos a sua principal motivação: afastar-se da mentalidade da agricultura moderna. A partir de sua experiência prática como habitante de um sítio no interior do Japão, Dion e sua esposa renunciaram a uma abordagem produtivista da terra para observar e escutar o que o local tinha para oferecer. Contrariando a lógica agrícola de plantarmos o que queremos comer, “corrigindo” o solo para que se adapte à nossa demanda, a dupla *deixou que o lugar determinasse* (Robert Smithson) o que consumiriam, dedicando-se predominantemente à coleta e à caça. O comportamento inversionista provocou ricas reflexões e foi responsável por um belo texto que discorre sobre a escuta do lugar, renúncia, novos modos de estar no mundo, anarquia, diversidade, alimentação e desinvestimento no modo de pensar monocultural. O texto chegou a mim como um presente. O casal se alimentou do que *a terra de si deitou* (Pero Vaz de Caminha). É a partir da perspectiva da retribuição que propus a transladação do texto para o português. Em forma de *semente, busca-se a sua sobrevida em uma outra terra* (Walter Benjamin). O território que o acolhe o faz com sede: local onde florestas têm sido destruídas vorazmente pela agricultura convencional, ou melhor, pelo modo de *pensar como um deserto*.

Texto original em inglês publicado em
shikigami.net/forest/introduction-thinking-like-forest
Acesso em 19 de julho de 2015.

UMA INTRODUÇÃO AO PENSAR COMO UMA FLORESTA

Dion Workman

Já se passaram três anos desde que viemos morar nesta terra¹. Viemos aqui para cuidar da fazenda, para plantar, para sermos mais autossustentáveis. Nós viemos para fazer, mas nos encontramos observando e ouvindo (sendo), muito mais do que fazendo. Do ponto de vista do nosso passado em permacultura e agricultura natural, a nossa intenção inicial em relação à terra era bastante ortodoxa: uma propriedade cuidadosamente projetada com uma área de cultivo intensivo (“zona 1”) perto da casa, rodeada por um jardim florestal; um sistema agrícola que se harmonizasse com o habitat existente e utilizasse ecoestruturas com um mínimo de infraestrutura, etc. No entanto, uma outra prática (e amor) de longa data – a coleta de plantas selvagens – tornou-se central e levou ao dispêndio de muito mais tempo conhecendo este lugar intimamente do que alterando-o para se adequar aos nossos desígnios. Nossa inclinação para intervir na paisagem, para projetar e criar o nosso pequeno pedaço de paraíso, foi temperada por uma fascinação com o desejo manifesto pelo próprio meio ambiente. Nós aprendemos muito sobre o que é o habitat humano, que faz parte do que poderia ser uma comunidade florestal mais-que-humana – lições importantes que poderiam ter sido perdidas caso tivéssemos nos ocupado com a execução de nossos projetos iniciais. Experimentamos uma mudança de perspectiva e intenção, uma mudança que nos afasta da mentalidade da agricultura. Uma mudança em nosso pensamento e, subsequentemente, na maneira como vivemos. Ou talvez seja o contrário.

“Com as plantas selvagens, é mais como se estivéssemos nas mãos delas. Quanto mais você trabalha com elas, mais elas exigem que você mude.”

Matthew Wood. *A Dimensão Espiritual da Colheita Selvagem*²

¹ Para um registro dos três primeiros anos do jardim florestal de Shikigami e empreitadas de viagem anteriores pela Ásia, ver Shikigami: *Where the Wild Things Are*. 2010-2013.

² Matthew Wood, *'The Spiritual Dimension of Wildcrafting.'* Acessado em 17/3/2014

Observação e interação são princípios fundamentais tanto da permacultura como das práticas agrícolas naturais da Ásia, e nossa experiência confirma sua fundamental importância. Ao colher uma quantidade cada vez maior de nossos alimentos a partir de plantas e animais selvagens, estamos intuitivamente aprendendo mais sobre a terra, sobre os padrões gerais e seus detalhes intrincados, enquanto nossa subsistência é dada pela terra, sustentada não através da labuta, mas como um dom da floresta. Literalmente, as células do nosso corpo são substituídas por células infundidas com *florestidade*, compostas por plantas e animais da floresta: “Você é o que você come”. O que nós não estamos forrageando do meio natural provém de fontes perenes como árvores plantadas pelos ocupantes anteriores, bosques abandonados pelos carvoeiros e alguns vegetais perenes introduzidos por nós. Conseguimos um elevado grau de autosuficiência alimentar dentro de um curto espaço de tempo e com muito pouco trabalho. Temos uma noção muito real do que “atender ao selvagem” pode significar. Sabemos, agora que um jardim-floresta realmente pode ser um jardim de forrageamento. E não precisa ser um espaço totalmente planejado e controlado. Pode se desenvolver organicamente dentro das tendências naturais da terra que aponta desejos próprios. Com gentis toques dados aqui e ali, montamos em fluxos de energia como se pegássemos onda. Uma analogia melhor poderia ser o Taijiquan ou Aikido: aplicar precisamente uma pressão mínima no momento e no lugar certos para orientar os fluxos e pulsos de energia. Isso poderia ser o suficiente para fornecer as nossas necessidades de alimentos, medicamentos, combustível, construção e materiais de artesanato, até mesmo roupas com apenas o mínimo de perturbação para toda a comunidade da floresta. Esta abordagem é positivamente regenerativa, particularmente em áreas como o hectare em torno de nossa casa que foi continuamente limpo e cultivado por muitas gerações, frustrando os esforços persistentes da terra para vestir-se novamente de cobertura florestal. Carinhosamente, nós chamamos essa permacultura de feral³.

PERMACULTURA FERAL

“Um animal feral (do latim fera, “uma besta selvagem”) é um animal que vive em estado selvagem, mas descende de indivíduos domesticados”⁴. Este é precisamente o sentido que eu tenho em mente quando digo “permacultura feral”. Se permacultura, para usar uma definição simples oferecida por David Holmgren, é “um sistema de design para a vida sustentável e uso da terra”⁵ então permacultura feral é um sistema para a concepção de vida sustentável não domesticada ou incivilizada, em ambientes resselvagizados. É verdade que domesticação e civilização não são exatamente sinônimos – são mais como as relações de causa e efeito, que ao longo do tempo foram revertidas – e tecnicamente, que é

³ Há outros que conhecemos – e imaginamos que existam muitos outros que não conhecemos – cujas abordagens da permacultura são muito similares. Ver, por exemplo, The Rewilding School e The Human Habitat Project.

⁴ Wikipedia. “Feral Organism”. Acessado em 13/3/2014.

⁵ David Holmgren entrevista no 21st Century 2/2/2015

geneticamente falando, os seres humanos (ainda) não são animais domesticados, mas sim animais domados⁶. Nossa situação é mais parecida com a de animais selvagens enjaulados nos zoológicos do que com a de galinhas, vacas ou cães, cuja própria existência é o resultado de programas de melhoramento controlados por seres humanos (embora muitas vezes nós exibamos todas as psicoses observadas no anterior e o comportamento servil deste último). Seria apenas uma questão de abrir as gaiolas e remover as cercas? Permacultura Feral é um sistema para projetar “incivilização”: a reversão projetada das forças da domesticação que substituem florestas por campos (no caminho para torná-los desertos!) e que domam o selvagem. As chamadas “estruturas invisíveis” da permacultura – as estruturas sociais, econômicas e jurídicas das sociedades humanas, as quais podemos também chamar de gaiolas da civilização – devem ser tornadas visíveis, abertas e submetidas a intenso escrutínio. Devem ser colocadas na linha de frente das considerações sobre o projeto e não apenas mencionadas em uma reflexão tardia⁷.

“RESSELVAGIZAÇÃO”

Reselvagização [*Rewilding*] é um termo usado por dois grupos que às vezes se sobrepõem, embora sejam distintos: biólogos de preservação e anarquistas⁸. O primeiro foca na resselvagização de áreas selvagens ou zonas protegidas para a preservação da “vida selvagem”. Talvez o mais dramático seja a defesa da reintrodução de predadores do topo da cadeia e parentes próximos das espécies em extinção, como por exemplo reintroduzir elefantes, leões e chitas nas Grandes Planícies dos EUA. Anarquistas, por outro lado, geralmente usam o termo resselvagização aplicado aos humanos, ao restabelecimento de culturas de humanos selvagens que vivem em ambientes selvagens. O meu uso do termo deriva da interpretação anarquista, e de fato foi nos textos anarquistas verdes ou anarco-primitivistas que eu encontrei o termo pela primeira vez. É claro que a ideia anarquista de resselvagizar os humanos se

⁶ Paul Shepard. 1998. *Coming Home to the Pleistocene*. Washington, D.C.: Island Press. p. 132.

⁷ Enquanto críticas à civilização dentro da permacultura são raramente originais, elas ainda se mantêm um tanto marginais. Dois exemplos de indivíduos conhecidos nos círculos de permacultura são Toby Hemenway. 2010. 'How Permaculture Can Save Humanity and the Earth, But not Civilization,' YouTube, Acessado em 13/3/2014, e Richard Heinberg. 1995. "The Primitivist Critique of Civilization", *Anarchist Library*, Acessado em 13/3/2014.

⁸ Compare as entradas na Wikipedia sobre “*Rewilding* (Conservation Biology)” e “*Rewilding* (Anarchism)” Acessado em 13/3/2014. Uma ilustração do campo ideológico que pode existir entre esses grupos foi dada pelo jornalista britânico e adepto à resselvagização George Monbiot em uma fala sobre o seu livro: *Feral: Searching for Enchantment on the Frontiers of Rewilding* (2013, Penguin). Monbiot afirma que, num mundo resselvagizado, nós não temos que “abandonar nossas casas e empregos e todas as outras coisas maravilhosas da civilização” (“A New Future for Nature”, uma palestra de George Monbiot no RSA, Londres, 6/6/2013). Anarquistas, no entanto, são mais propensos a ver empregos como parte de um núcleo podre da civilização industrial. Empregos são considerados como uma forma moderna e finamente velada de servidão, além de um apego ao “lar” como uma razão primária para a racionalização desse estado de servidão. Para uma conversa sobre como essas duas abordagens se encontram dentro do contexto da permacultura, ver Ben Weiss e Wilson Alvarez, entrevistados na “Permaculture Podcast” com Scott Mann, 18/2/2014.

baseia em um ambiente resselvagizado, embora não necessariamente envolva o transporte de grandes mamíferos que cruzem os oceanos.

Então, o que é um humano selvagem? Se o *Homo sapiens sapiens* permanece geneticamente selvagem (ou seja, domado mais do que domesticado), então o que poderia significar “resselvagizar humanos”? Excluindo o sentido técnico, humanos também são vítimas da domesticação; ou, mais precisamente, vítimas do processo de domesticação que impusemos a outras espécies. Mesmo que sejamos geneticamente selvagens, nossas mentes há tempos são territórios colonizados. Com a educação, fomos subjugados psicologicamente; com a tecnologia, nossos sentidos foram anestesiados, e a especialização nos despiu de nossas habilidades de sobrevivência mais básicas. Resselvagizar requer, portanto descolonizar a mente, afiar os sentidos e readquirir habilidades. Como indicado acima, restaurar o hábitat é uma parte essencial desse processo, pois a cidade não é adequada para o habitar humano. Arquitetonicamente, em forma e função ela lembra nada além de uma bateria de gaiolas para a criação de galinha. Há um ambiente ótimo para o habitar humano, e uma cidade em expansão é o que há de mais distante.

“Se o homem tivesse originalmente habitado um mundo monotamente uniforme como complexos domiciliares que arranham o céu, como um estacionamento inexpressivo, como uma fábrica automatizada e sem vida, é de se duvidar que nós tivéssemos tido uma experiência rica o suficiente para reter imagens, moldar a linguagem ou adquirir ideias”

Lewis Mumford, *The Myth of the Machine* ⁹

Nossa espécie se desenvolveu na floresta. Descendentes de primatas que viviam predominantemente nas copas das árvores, descemos para nos assentarmos em terreno sólido, particularmente na borda da floresta, onde se originam a maioria das plantas que ainda hoje consideramos boas para comer e onde também há acesso ao maior número possível de plantas e animais para alimentação e materiais. A borda da floresta torna-se savana; um ambiente que se assemelha mais a um parque com árvores amplamente espaçadas e pastagens, imagem que ainda reverbera hoje em dia, evidente no desejo de replicar esse modelo em sítios e parques urbanos. Foi lá que aprendemos a trabalhar nos espaços abertos perigosos. Espaços de grandes predadores rápidos, mas também de presas substanciais. Antes de aperfeiçoar nossas próprias habilidades como predadores, foi também um lugar onde as “sobras” de caça de predadores mais proficientes podiam ser úteis.

Nosso ambiente ideal, o ambiente em que evoluímos como espécie, é um ambiente arborizado e folhoso. Seu aroma é de húmus e fungos, ervas aromáticas e flores. É verde. Profundo, verde profundo. Neste ambiente, vivíamos de forma sustentável – não apenas de forma sustentável, nós realmente

⁹ Lewis Mumford. 1966. *The Myth of the Machine*. New York: Harcourt.

florescemos, proliferando culturas ricas e diversas por centenas de milhares de anos. Era um ambiente no qual presentes para o nosso sustento fluíam. Escassez, conceitualmente e como uma realidade física recorrente, aparece à medida que nos desviamos do nosso ambiente ideal¹⁰.

Nossos corpos se desenvolveram em resposta às pressões exercidas pelo ambiente físico, tal como termos fortes pernas para ficarmos eretos a fim de obter uma vista melhor sobre o capim alto das savanas e para correr escapando (ou talvez na direção) daquilo que víamos. Internamente, nossos corpos foram moldados pela dieta fornecida por nosso ambiente evolutivo. A dieta humana ideal, obviamente, não inclui alimentos altamente processados e refinados, corantes artificiais, aromatizantes e todos os elementos decididamente não alimentícios que permeiam a dieta moderna. Também não inclui grandes quantidades de grãos (ou qualquer um dos nossos “básicos”), animais que se alimentam de ração, ingestão regular de sal, laticínios, açúcares ou concentrados – exceto os de frutas, secreção de árvores e mel. Lembre-se de que nós só nos tornamos agricultores há um curtíssimo instante em nossa linha do tempo evolutivo; uns meros 10 mil anos em comparação com os 2,3 milhões de anos, ou perto disso, do nosso tempo no gênero *Homo* e mais 15-20 milhões de anos na família dos Hominídeos¹¹. Compreender a dieta ideal para o ser humano é simplesmente uma questão de olhar o que temos comido há mais tempo, pois é com esses alimentos que nossos corpos foram moldados: carnes de animais silvestres, peixes, moluscos, insetos, ovos, folhas verdes, mudas de plantas, algas, frutas, fungos, raízes, nozes, pólen, mel, secreções de árvores e pequenas quantidades de sementes e grãos não refinados. No entanto, poderíamos ir mais longe ao postular que atualmente os alimentos selvagens e os domesticados são quase os mesmos. Muitos dos alimentos que poderíamos pensar como persistindo até o presente – folhas verdes, ovos, raízes ou sementes, por exemplo – carregam uma semelhança apenas superficial com os de nosso passado pré-agrícola.

A domesticação é a subjugação de genes de uma espécie selvagem a fim de trazer à tona qualidades particulares. Por exemplo, docilidade e aumento da frequência e tamanho dos ovos nas aves ou remover o amargor das folhas. Concentrar-se em características específicas só pode ser feito à custa de outras, e, assim, a integridade nutricional das espécies selvagens originais é comprometida. Os elementos químicos que produzem amargor em uma folha também podem ser aqueles que nos ajudam

¹⁰ Muitos etnógrafos que viveram entre caçadores/coletores apontaram a ausência de desejo de estocar comida, que seria um aparente desdém pela “preocupação com o dia de amanhã”. No entanto, quando na prática não há razão para temer que amanhã você não conseguirá encontrar alimento no ambiente onde vive, o armazenamento de comida se torna uma tarefa desnecessária. Para os caçadores/coletores seminômades, os momentos de escassez de comida são ultra-localizados e momentâneos, resolvidos com uma simples mudança de lugar. Para o fazendeiro sedentário, no entanto, que investe toda a energia em um pedaço de terra, uma quebra de safra pode ser fatal. Conforme Fernand Braudel documentou, na história europeia (até o século 18th, quando a ameaça da fome se espalhou até as colônias) há uma recorrência de fomes generalizadas (*Capitalism and Material Life*. 1973. New York: Harper and Row. p. 39). A Ásia também tem uma história similar.

¹¹ Wikipedia, “Human Evolution”. Acessado em 15/3/2014

a digerir eficientemente minerais e micronutrientes que residem nas células das plantas. Muitos dos nossos alimentos vegetais modernos e derivados de animais domesticados são equivalentes pobres nutricionalmente de seus ancestrais selvagens¹².

Nós ainda não estamos nos entregando a fantasias aladas do nosso futuro selvagem simplesmente nos baseando em como *vivemos no passado*. Tal como o ambiente ou a dieta, as estruturas sociais que hoje consideramos normais são desenvolvimentos relativamente recentes e, na visão de longo prazo, aberrantes. Elas certamente não são inevitáveis, nem são particularmente “progressistas”. Ao contrário da história que tem nos sustentado, nossa civilização não está em uma escalada linear da miséria em direção à terra prometida. Muito pelo contrário¹³. Enquanto alguns vão reclamar que “direitos humanos”, igualdade, justiça social, acesso à habitação, saúde e meios de subsistência são as metas na direção das quais a civilização marcha, em realidade a civilização tem nos feito marchar (todas as associações militaristas são totalmente intencionais) no sentido oposto. Estudos antropológicos de povos incivilizados (primitivos), não agrícolas e não pastoris são claros¹⁴: em geral, tais sociedades têm um alto grau de igualdade e autonomia pessoal para todos os membros; a liderança e o poder de chefia não são coercitivos e muitas vezes se revezam ou dependem do contexto; existe igualdade de acesso aos meios de subsistência (a carne é distribuída por toda a comunidade e não é considerada propriedade do caçador, assim como a colheita não é restrita por reivindicações de propriedade sobre a terra, e, mais importante, a partir de uma idade jovem, *todos os membros individuais possuem o conhecimento e as habilidades necessárias para forragearem e darem conta de todas as necessidades da vida*); há um conhecimento genérico de ervas medicinais e práticas de cura (embora haja sempre alguns indivíduos especialmente dotados nestas artes). Karl Marx viu nas sociedades primitivas um “comunismo primitivo”. No entanto, dado o grau de autonomia individual operante, organização horizontal e resistência explícita à formação do Estado, “anarquia primordial” pode ser uma classificação mais adequada.

O ponto não é que as sociedades primitivas são compostas por seres humanos perfeitos, mas, para citar Stanley Diamante, eles “não desperdiçam sua energia em desigualdades entremeadas no tecido social”¹⁵. Nas sociedades primitivas, a cultura material e as estruturas e os mecanismos

¹² Para uma discussão sobre a diferença entre alimentos selvagens e domesticados, ver ‘Wild Foods with Arthur Haines,’ “The Permaculture Podcast” with Scott Mann, 1/7/2014.

¹³ Para pegar emprestada a metáfora de David Holmgren, nossa “escalada” até o topo da montanha foi deveras perigosa, e agora estamos tremendo no seu pico, tentando descobrir como fazemos para encarar uma descida ainda mais arriscada (David Holmgren. 2002. *Permaculture: Principles and Pathways Beyond Sustainability*. Hepburn: Holmgren Design Services).

¹⁴ Para uma amostragem, ver John Gowdy, ed. 1998. *Limited Wants, Unlimited Means: A Reader on Gatherer Economics and the Environment*. Washington, D.C.: Island Press.

¹⁵ Stanley Diamond. 2007. *In Search of the Primitive: A Critique of Civilization*. New Brunswick: p.136.

sociais evoluíram para facilitar modos de ser desejáveis, não reificando valores como a “igualdade” ou “individualismo.” Dentro da civilização, no entanto, “compelidos por nossa estrutura social, segregamos os valores do fluxo geral de nossa experiência”¹⁶. Grupos pequenos, flexibilidade na fissão ou fusão de bandos, mobilidade, divisão de trabalho mínima e não estratificada, ausência de propriedade privada¹⁷ são alguns dos elementos que, combinados, formam uma cultura funcional, ou seja, uma cultura sustentável e estável¹⁸. Inverta esses elementos, como a civilização tem feito, e inevitavelmente alcançamos o oposto.

CONTRAREVOLUÇÃO

A repressão do primitivo começa com a agricultura¹⁹. Por cerca de seis mil anos após o início da domesticação, ainda antes do surgimento das cidades, as necessidades materiais eram resolvidas com uma mistura de cultivo e forrageamento. Paul Shepard sugeriu que essa forma inicial de “horticultura de aldeia, relativamente livre de comércio e sem controle, pode ter sido uma vida ideal”²⁰. Mas a agricultura torna-se plena quando a mão humana alcança mais profundamente as bases genéticas de espécies vegetais e animais. Para Shepard, esta “domesticação criaria uma biologia catastrófica de deficiências nutricionais, alternando festa e fome, saúde e epidemia, paz e conflito social, tudo definido em ritmos milenares de ecossistemas em lento colapso”²¹. Estruturas sociais deformadas e novas instituições cresceram para atender às novas necessidades das populações sedentárias: uma tendência para a complexidade política, relações de poder coercitivas, propriedade e posse, guerras de conquista e uma rápida intensificação da extração de recursos. Para esta “revolução agrícola”, somos contrarrevolucionários.

É pós, não pré-agricultura, que propomos: a agricultura, com a civilização em sua carona, já reformou a superfície da Terra com a sua imagem monótona e, infelizmente, não só a superfície. Não falamos,

¹⁶ Ibid. p. 164.

¹⁷ Nas sociedades primitivas, a “propriedade privada” é geralmente limitada àqueles objetos necessários para a participação em atividades de subsistência de um determinado indivíduo, tal como o arco e flecha ou uma pá, ou qualquer outro objeto que qualquer membro da sociedade consegue manufaturar por si mesmo. Qualquer coisa que seja rara ou mais difícil de fazer muito provavelmente irá pertencer à comunidade. Para saber mais sobre propriedade e posse em sociedades primitivas, ver Marshall Sahlins. 2004. *Stone Age Economics*. London: Routledge. p. 9-14; James Woodburn, ‘Egalitarian Societies’ (p. 94, 99-102) e John Zerzan, ‘Future Primitive’ (p. 272-273) in John Gowdy, ed. 1998. *Limited Wants, Unlimited Means*.

¹⁸ Para uma extensa lista de características do “paradigma do Pleitosceno”, ver Paul Shepard. *Coming to the Pleistocene*. p. 171-172.

¹⁹ Embora possa ser verdade, conforme sugerido por John Zerzan, que o início da repressão se dá muito antes com o advento da cultura simbólica, a agricultura/domesticação é o ato de abertura da civilização.

²⁰ Paul Shepard. *Coming Home to the Pleistocene*. p. 83.

²¹ Ibidem.

portanto de um retorno a um passado primitivo idílico, mas uma resposta às crises contemporâneas, sociais e ecológicas (pensarmos que podemos separar os dois pode muito bem ser o cerne da questão). O primitivo deve ser encontrado no presente, não no passado. Modos de vida primitivos continuam até hoje em alguns lugares preciosos, mas o primitivo, o selvagem humano, ainda está presente em todos nós. Como Paul Shepard declarou: “Não é necessário ‘voltar’ no tempo para ser o tipo de criatura que você é. Os genes do passado vieram até nós”²². A tarefa é harmonizar os nossos modos de viver, as nossas sociedades, a nossa cultura com a nossa herança genética. Certamente é uma tarefa preferível e mais fácil do que tentar atingir o oposto. Mas o primitivismo é reprimido precisamente porque é a antítese da civilização. É bárbaro. Selvagem.

Não são os detalhes de como uma cultura primitiva vive ou viveu que são importantes aqui; existem muitas diferenças nos detalhes das sociedades primitivas, mas em um grau extraordinário elas aderem a padrões comuns, e é a partir destes que podemos construir uma linguagem padrão para nos guiar. Isso não quer dizer que o estudo atento das tradições indígenas de uma biorregião – ou nos casos muito raros de tradições vivas, formar alianças, trabalhar lado a lado e aprender diretamente com os povos indígenas – não irá fornecer lições criticamente importantes sobre a melhor forma de habitar o ambiente (para ser desse ambiente, para *tornar-se* indígena), mas temos de reconhecer que todos os ambientes mudaram e continuarão a mudar dramaticamente nas próximas décadas. A civilização causou o sexto grande evento de extinção da história da Terra e iniciou uma catastrófica e potencialmente irreversível mudança climática. Não há nenhum lugar que não tenhamos sujado – seja a partir da visível depredação da terra pela mineração, seja pelo desmatamento e pela construção de cidades ou pela poluição invisível da atmosfera e dos oceanos – de modo que todos os ecossistemas do planeta podem agora ser considerados novos ecossistemas²³. Não utilizar todas as informações, técnicas e espécies disponíveis para nós em razão de um ideal de pureza primordial ou nativismo seria perigosamente ingênuo. Essa pureza ideológica é um reflexo da civilização, não do pragmatismo da incivilização²⁴.

22 Paul Shepard. 1996. *The Only World We've Got: A Paul Shepard Reader*. San Francisco: Sierra Books. p. xiii.

23 “Nenhum ecossistema da terra é o mesmo que era há 12.000 anos, e a maioria mudou muito recentemente; a mudança é uma propriedade inerente aos ecossistemas. A influência humana é onipresente, desde as mudanças no uso da terra às mudanças no clima”. Emma Marris, Joseph Mascaró e Erle C. Ellis. 2013. “Perspective: Is Everything a Novel Ecosystem? If So, Do We Need the Concept?” Richard J. Hobbs et al. ed. *Novel Ecosystems: Intervening in the New Ecological World Order*. Chichester: Wiley-Blackwell. p. 345.

24 David Holmgren conta como os “aborígenes tradicionais da Austrália central hoje veem os jumentos, coelhos e outros animais introduzidos como *mwerranye* (na língua local, “pertencente à terra”), mesmo que saibam que essas espécies foram introduzidas pelos brancos. Embora eles estejam contentes com o uso desses animais, eles veem os programas de exterminação em massa (Landcare) como sendo um desperdício imoral e um desrespeito à vida animal coletiva e individual. David Holmgren. *Permaculture: Principles and Pathways Beyond Sustainability*. p. 6.

Como resselvagizarmos a nós mesmos e a paisagem que foi arbitrariamente dividida em parcelas de propriedade privada, atravessada por cercas, estradas, infraestrutura industrial e povoada para muito além de sua capacidade natural? Um retorno imediato a uma existência de caça/coleta só seria possível para um pequeno número de pessoas e em alguns lugares (e em muitos desses lugares, poderia de fato ser um luxo que desapareceria rapidamente numa civilização dissolvida). Antes da ascensão da civilização agrícola, caçadores/coletores eram ambulantes, levando uma vida seminômade para seguir os fluxos sazonais de alimentos e materiais. Cercas, “direitos de propriedade” (e os bandidos armados uniformizados para protegê-los) e fronteiras nacionais (e esses mesmos bandidos armados de novo!) conspiram para fazer qualquer tipo de nomadismo extremamente difícil. Estamos lidando com ambientes severamente degradados, onde muitos recursos²⁵ estão há muito esgotados. Para atender às nossas necessidades materiais e regenerar terras selvagens não vai ser simplesmente uma questão de desistir da agricultura e voltar aos velhos tempos, mas sim fazer uma transição para afastar-se deles. Quanto mais pessoas tomarem esse curso, conscientemente lutando pela libertação ou fugindo da derrocada da civilização, mais essencial se torna uma estratégia de transição. Muita gente, muita terra pobre, florestas degradadas, ecossistemas fora de equilíbrio; um grande cuidado é necessário para evitar uma descida a um outro tipo de miséria.

PENSANDO COMO UMA FLORESTA

“Árvores estão claramente no coração das coisas. Como poderia ser diferente? A linhagem humana começou nas árvores. Deixamos nossos ancestrais no passado longínquo, mas ainda somos criaturas da floresta.”

Colin Tudge, *The Secret Life of Trees*²⁶

Aqui nestas montanhas arborizadas e esquecidas (pelo menos temporariamente) pela civilização repleta de aldeias, vilas e cidades lá embaixo, talvez corramos o risco de ver as coisas como muito simples: vá para casa, para as árvores. Vá cuidar da vida selvagem. Regenere o selvagem em si ao participar na regeneração da terra selvagem.

Pequenos jardins florestais concebidos como sistemas intensivos de forrageamento podem facilmente atender à maioria das nossas necessidades materiais se aliados ao forrageamento silvestre e à coleta,

²⁵ Falar a palavra “recursos” deixa um gosto amargo na boca. É hora de retomarmos o seu sentido original. Conforme M. Kat Anderson nos diz, essa palavra, “que agora conota posse e lucratividade, vem do particípio passado do francês antigo *resoudre*, que significa ‘erguer novamente’”. M. Kat Anderson. 2005. *Tending the Wild: Native American Knowledge and the Management of California’s Natural Resources*. Berkeley: University of California Press. p. 9.

²⁶ Colin Tudge. 2006. *The Secret Life of Trees: How They Live and Why They Matter*. London: Penguin.

que irão compor o que falta. Jardins florestais na fronteira ou aninhados dentro de florestas mais extensas, irão proporcionar mais possibilidades de caça e coleta. “Jardinagem de guerrilha” e “o cultivo do selvagem” permitem o manejo de ambientes que pode ser tão sutil a ponto de passar despercebido pelo observador casual. Em outras palavras, “jardins” bastante amplos podem ser estabelecidos em terras onde não se teria direito *legal*.

Assim como os sistemas de forrageamento perenes, jardins florestais são horticultura, já deixaram a agricultura para trás. Sua suficiência é devida, em parte, à diversidade de espécies e a uma imitação dos ecossistemas que ocorrem naturalmente, mas isso pode ser levado muito mais longe, se nos adaptarmos às nossas casas-jardim: se você quer ter uma dieta agrícola, então você vai continuar precisando de agricultura! Comer uma dieta que se assemelha à de nossos antepassados pré-agrícolas faz com que se alimentar de um jardim florestal seja muito mais fácil.

Robert Hart, o campeão de jardinagem florestal em zonas temperadas, viu nos jardins florestais tropicais do Sudeste Asiático e da África muito mais do que apenas um belo sistema de produção de alimentos eficiente e de baixo impacto. Nos jardins florestais em Kerala, na Índia, Hart proclamou que

“[...] o modo de vida que estes jardins florestais fornecem é seguro, saudável, cooperativo, construtivo e criativo... Esta é a verdadeira liberdade. O jardim florestal familiar é a unidade básica da sociedade; ele oferece educação prática para as crianças e uma vida feliz, em grande parte livre de constrangimentos burocráticos, políticos ou econômicos”²⁷.

Nós imaginamos jardins florestais como as casas dos novos bandos (grupos de quase-parentesco estendido), territórios para um ressurgimento de sociedades em bandos²⁸. Lugares para nos “desescolarizarmos” e para “inescolarizar” crianças selvagens. Lugares para jogar fora os grilhões da escravidão assalariada, para reaprender as velhas maneiras de estarmos uns com os outros e em harmonia com o mundo mais do que humano. Lugares perfeitos para se comportar de forma incivilizada.

Esses são os grandes temas que eu estou me propondo a explorar em “Pensar Como uma Floresta”: regenerar o habitat ideal, restaurar a cultura material sustentável e recriar sociedades em escala humana. É necessário um maior desenvolvimento das ferramentas conceituais da permacultura feral e uma linguagem-padrão de incivilização. Em breve, haverá os relatos de experimentos de campo que farão parte de um arquivo: experiências práticas e observações que crescem a partir do húmus dessa floresta específica.

²⁷ Robert Hart. *Forest gardening: cultivating an edible landscape*. White River Junction: 1996. Chelsea Green. p. 6.

²⁸ “Bando” é a designação antropológica para as sociedades humanas simples de caçadores/coletores, que geralmente consiste entre dez e cem indivíduos.

KEILA KERN

Política da Magia?

Carta aberta de Broodthaers para Beuys / Nossa relação é complicada.

O presente opúsculo (obrigada Broodthaers) é um enigma oferecido para a posteridade interessada em embates entre artistas que escolheram para si posturas tão opostas como pode ser o espírito romântico e o espírito cínico. Este livrinho foi também a resposta de Broodthaers ao uso que Joseph Beuys fez de sua Seção das Figuras, exposta em Dusseldorf, utilizando-a como cenário para uma entrevista à televisão. Mas talvez, teoria minha, a provocação tenha partido do próprio Broodthaers ao colocar na sua Seção das Figuras uma cena do taxidermista Bernd Kirch: Fig. 106 – Águia de Bonelli perseguindo uma Lebre. Assim, vamos percebendo, a briga vem de longa data, remontando o século XIX com Wagner e Offenbach.

Magia foi lançada em francês, alemão e inglês no mesmo volume. Aqui ela traz apenas a sua mais nova versão – em português – adicionada às páginas originais. O todo possibilita o entendimento desde que aplicadas a lógica e a matemática espacial.

Marcel Broodthaers

MAGIA

Arte e Política

Originalmente eu havia escolhido um outro título para “Magia”. Seria: “Fume, é belga”. Esta expressão poderia indicar um chauvinismo belga ou francês e vir a perturbar certos hábitos. Ela é de difícil tradução para o alemão e o inglês [e o português] sem uma longa explicação.

I Política

Magia

PARIS . DUSSELDORF . AMSTERDAM

por ocasião da abertura de uma exposição no
Museu Guggenheim em outubro de 1972, exposição na
qual participo junto aos artistas de Dusseldorf.
[Marcel Broodthaers]

Dusseldorf, 25 de setembro de 72

Meu caro Beuys,

Já faz algum tempo que escrevi uma carta aberta
para você. (página 63). Hoje preciso te escrever de novo.
No entanto vou usar de outro meio. As cartas abertas
geralmente são reduzidas pela negligência da escrita
e perdem o sentido quando as circunstâncias mudam.

Encontrei uma carta num cortiço descrito em Colônia.
Conseguí decifrá-la apesar da chuva e da poeira
que rasgaram algumas palavras aqui, frases inteiras
lá. O papel, onde mal se conseguia ler a assina-
tura de Jacques Offenbach ficou muito frágil por conta
da poluição química e, por isso, preferi recopiar a
carta. Mas mantenho o manuscrito para provar sob
a honra da minha caligrafia que esta carta é ver-
dadeiramente autêntica.

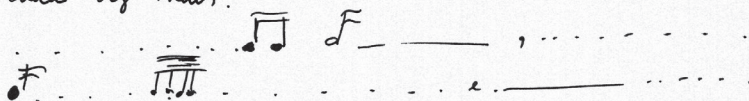
M.B.

Política

Colônia, outubro de 18...

Meu caro Wagner,

Acabo de colocar a última nota em "A Grande
Duquesa de Gerolstein". Como estou distante de
Tristão e Isolde. E sinto que vou me afastando
cada vez mais.



- Sim e Não o que dirá a posteridade?
Talvez as dúvidas me assolam Então,

1848 - - - - , - - - - de 1849. Seu ensaio "A Arte
e a Revolução" - - - - da . . . magia . . . política
. do que você parece quase não ter consciência
A política, da magia? Da beleza ou da feiúra?
- - - - - Messias Ha - - - - .

. na luta contra a degeneração da Arte o drama
musical será a única forma capaz de unir todas as
Artes. Em parte concordo com sua posição, mas em todo caso,
preciso declarar meu desacordo se você incluir em uma
definição de Arte a definição de política magia?

Meu caro Wagner, nossa relação é complicada.
Sem dúvida esta será a última carta que te envio.

(Nota: a carta emontada em Colônia sugere que J. Offenbach

Magia

teria desistido de enviá-la).. — — — — —

O rei Luiz II expulsou Hans H. de seus castelos. Sua majestade preferiu vir a este especialista em composições para flauta. Compreendo, no caso de se tratar de escolhas artísticas. Mas esta paixão que o monarca nutre por ti não será também motivada por uma escolha política? Espero que esta questão venha a perturbá-lo tanto quanto a mim. Wagner, a que propósito servimos? Por quê? Como? Pobres artistas e' o que somos!

Vive la Musique
J. Offenbach.

P.S.

Um exemplar em dois volumes de O Vermelho e O Negro (Paris Levavaux 1830) de Stendhal com anotações de Offenbach também estavam entre os exemplares espalhados pelo chão.

Nem cadeira - nem mesa - não é tudo o que havia no sótão. Preservo cuidadosamente estas relíquias.

M. B.

No momento da impressão deste livro Marcel Broodthaers retirou sua participação da exposição em sua itinerância para Dallas e Pasadena. O trabalho exibido no Guggenheim foi dedicado a Daniel Buren (nota do editor).

Política

Meu caro Beuys, Dusseldorf, 25 de set. de 1972
Já faz algum tempo que escrevi uma carta aberta para você (junho de 1968). Hoje preciso te escrever de novo. No entanto, vou usar de outro meio. As cartas abertas geralmente são reduzidas pela negligência da escrita e perdem o sentido quando as circunstâncias mudam. Encontrei uma carta num cortiço decrépito em Colônia. Consegui decifrá-la apesar da chuva e da poeira que rasgaram algumas palavras aqui, frases inteiras ali. O papel, onde mal se conseguia ler a assinatura de Jacques Offenbach, ficou muito frágil por conta da poluição química e, por isso, preferi recopiar a carta. Mas mantenho o manuscrito para provar, sob a honra da minha caligrafia, que esta carta é verdadeiramente autêntica.

M.B.

Meu Caro Wagner, Colônia, outubro de 18...
Acabo de colocar a última nota em “La Grande-Duchesse de Gerolstein”. Como estou longe de Tristão e Isolda! E sinto que vou me afastando cada vez mais...

(Notas musicais)

e – sim e não... o que a posteridade dirá sobre isso? ... Talvez... as dúvidas me assolam... Então!... 1848 ... , ... de 1849. Seu ensaio “A Arte e a Revolução” da... magia... política... do que você parece quase não ter consciência... A política, da magia? ... da beleza ou da feiúra?... Messias... Ah... Na luta contra a degeneração da Arte o drama musical será a única forma capaz de unir todas as Artes. Em parte concordo com essa sua posição, mas, em todo caso, preciso declarar meu desacordo se você incluir em uma definição de Arte a definição de política... magia? Meu caro Wagner, nossa relação é complicada. Sem dúvida, esta será a última carta que te envio.

(A carta encontrada em Colônia sugere que Jacques Offenbach teria desistido de enviá-la).

O rei Luiz II expulsou Hans H. de seus castelos. Sua Majestade prefere você a este especialista em composições para flauta. Compreendo, no caso de se tratar de uma escolha artística. Mas essa paixão que o monarca nutre por ti não será também motivada por uma escolha política? Espero que esta questão venha a perturbá-lo tanto quanto a mim. Wagner, a que propósito servimos? Por quê? Como? Pobres artistas é o que somos!

Vive la Musique.

J. Offenbach

P.S. Um exemplar em dois volumes de *O Vermelho e o Negro* (Paris, Levavasasseur, 1830) de Stendhal com anotações de Offenbach também estavam entre os escombros espalhados pelo chão. Nem cadeira – Nem mesa – Isso é tudo o que havia no sótão. Preservo cuidadosamente estas relíquias.

M.B.

Politik der Magie?

Offener Brief von Broodthaers an Beuys / „Unsere Beziehung ist schwierig geworden“

Marcel Broodthaers, der Philosoph unter den Dusseldorfer Künstlern, kann Josef Beuys, dem Magier, nicht länger folgen. Broodthaers, der Brusseler, spricht und denkt französisch, ist schon deshalb der Ratio und dem Denken in geschichtsbewußten Kategorien verpflichtet. Für seinen öffentlichen Abschiedsbrief an den rheinischen Magier wählte er die Form eines historischen Fundstücks: Broodthaers, der in französischem Denken geschulte Flamme, läßt Jacques Offenbach, den aus Köln stammenden Komponisten luziden „französischen“ Esprits, an Wagner schreiben, den germanischen Magier des Gesamtkunstwerks — oder auch an Beuys, den Magier des Kunst-ist-Leben-ist-Politik-Romantismus.

Zur Entschlüsselungs-Hilfe: Unmittelbarer Anlaß des Briefes ist die Ausstellung aktueller Kunst aus Düsseldorf, Paris und Amsterdam im New Yorker Guggenheim-Museum. Zu dem von Kunsthallen-Direktor Jürgen Harten zusammengestellten Dusseldorfer Beitrag gehören auch Arbeiten von Broodthaers und von Beuys, der zur Eröffnung am Donnerstag über den Atlantik fliegen will.

Broodthaers läßt Offenbach über Wagners Mäzen Ludwig II. von Bayern meditieren und meint in diesem Fall das renommierte New Yorker Kunstinstitut. Er vergleicht Wagner (Beuys) mit jenem aus Ludwigs Schlössern (den Hallen des Guggenheim-Museums) verjagten Hans H. (Hoake), dessen politisch brisanter Beitrag — Dokumentation der Immobilien-Besitzverhältnisse in New York City — im Guggenheim-Museum unerwünscht war.

Düsseldorf, 28. 9. 1972

Lieber Beuys,

es ist lange her, seit ich Dir einen offenen Brief geschrieben habe (Juni 1968). Heute ergibt sich wieder ein Anlaß, Dir zu schreiben. Ich versage mir allerdings den Kunstgriff, zu oft werden diese offenen Briefe durch Polemik entwertet und durch die Veränderlichkeit der Umstände überholt. In einem verfallenen Haus in Köln, das selbst schon schwer zu entdecken war, habe ich einen Brief gefunden. Ich habe ihn entziffert; Staub und Regen haben hier einige Worte, dort ganze Sätze ausgelöscht. Das Papier, auf dem ich nur mühsam die Unterschrift Jacques Offenbachs entziffern konnte, war den chemischen Einflüssen der Verunreinigungen zum Opfer gefallen und dadurch so brüchig geworden, daß ich es die handgeschriebene Form habe ich beibehalten, um die geschriebene Ehre meiner Handschrift zum Untergrund für die Echtheit des Briefes zu geben.

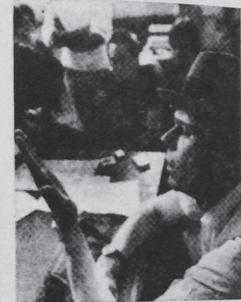
M. B.

Lieber Wagner,

Ich habe soeben die letzte Note der „Großherzogin von Gerolstein“ geschrieben. Wie weit bin ich doch von Tristan und Isolde entfernt! Und ich weiß, daß ich mich (Noten-Bruchstücke im Manuskript) weit dazu sagen wird? — Vielleicht — 1948 —, von 1849. Dein Aufsatz „Die Kunst und die Revolution“ — von Magie —



Dies ist gewiß die letzte Mitteilung“ Marcel Broodthaers in seinem Musée“ am Burgplatz.



Ins New Yorker Guggenheim-Museum wie einst Richard Wagner zu König Ludwig? — RP-Bild: Werner Gabriel

Köln, ... 18 ...

Lieber Wagner,

Ich habe soeben die letzte Note der „Großherzogin von Gerolstein“ geschrieben. Wie weit bin ich doch von Tristan und Isolde entfernt! Und ich weiß, daß ich mich noch weiter entfernen werde.

— und —
Ja und nein — Was die Nachwelt dazu sagen wird? —
— Vielleicht — Zweifel kommen mir — Die Kunst und

Wie weit bin ich doch von Tristan und Isolde entfernt! — Probe aus dem handgeschriebenen Brief von Marcel Broodthaers an Beuys.

Politik? — derer Du Dir sicherlich bewußt bist. Die Politik der Magie? der Schönheit oder der Häßlichkeit? — Messias! — Im Kampf gegen den Verfall der Kunst wäre demnach das Musikdrama die einzige Form, die alle Künste vereinen könnte. Ich bin kaum mit der Position einverstanden, die Du beziehst, und auf jeden Fall erkläre ich meine Ablehnung, wenn Du in einer Definition der Kunst die der Politik mit einschließen willst — Magie? — Mein lieber Wagner, unsere Beziehung ist schwierig geworden. Dies ist gewiß die letzte Mitteilung, die ich Dir sende (Anmerkung: Aus dem in Köln gefundenen Brief scheint hervorzugehen, daß Offenbach die Absicht aufgegeben hat, ihn seinem Adressaten zukommen zu lassen). König Ludwig II. ließ Hans H. von seinen Schlössern weisen. Ihre Majestät zieht Dich jenem Spezialisten der Flötenkompositionen

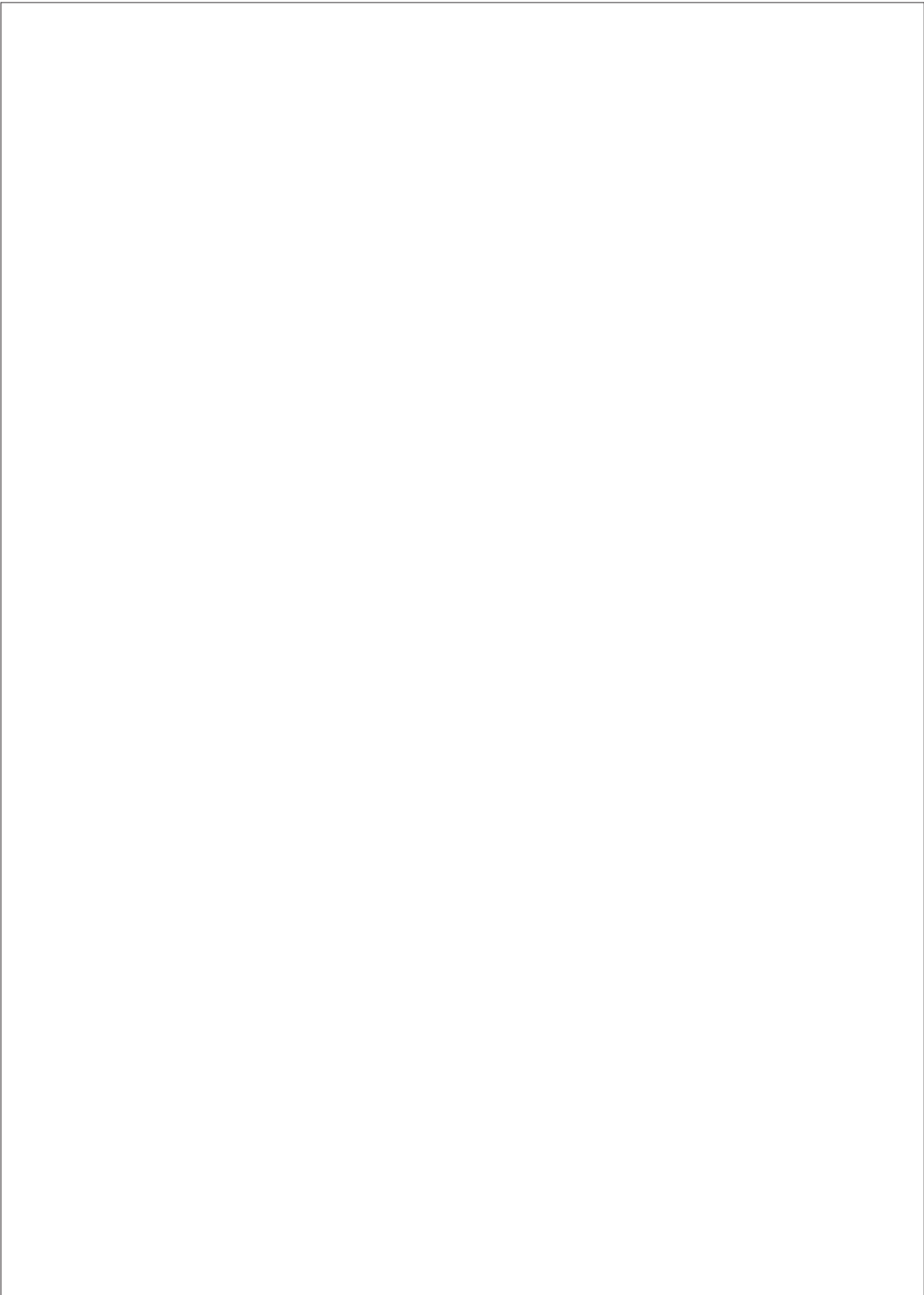
vor. Das kann ich verstehen. Wenn es sich dabei um eine künstlerische Entscheidung handelt — Aber ist nicht diese Leidenschaft, die der Monarch für Dich an den Tag legt, die der Monarch von einer politischen Entscheidung getrieben? Ich hoffe, daß dich diese Frage eben so sehr beunruhigt wie mich.

Welchen Zwecken dienst Du, Wagner? Warum? Wozu? Elende Künstler die wir sind. Vive la Musique!

Jacques Offenbach
P.S. Ein Exemplar der beiden Oktavbände von Stendhals Roman — Le Rouge et le Noir — lag ebenfalls im Schutt auf dem Boden. Kein Stuhl, kein Tisch. Weiter gab es nichts in dieser Dachkammer. Diese Souvenirs behalt ich sorgfältig.

Política

A carta para J. Beuys
foi escrita em 25 de setembro de 1972,
fotocopiada e divulgada
alguns dias mais tarde.
O presente opúsculo
foi editado em 3 de fevereiro de 1973.



II Arte

Ser Narciso

1 **dormir** – Planícies do sono. Sonhos – etc

2 **ler** – Que o livro se ilumine. Que tudo se transforme em espelho ao pé da letra.

3 **beber** – Após o vinho azedo, o vinho doce. Depois o mar. Que da fonte do vidro jorrem as águas mais claras, sem sal e repleta de álcool.

4 **comer** – cobras, víboras, serpentes, caninanas...
...mais tarde ficar fascinado por sua imagem como por uma cobra. Mais tarde, nú.

Ser Artista

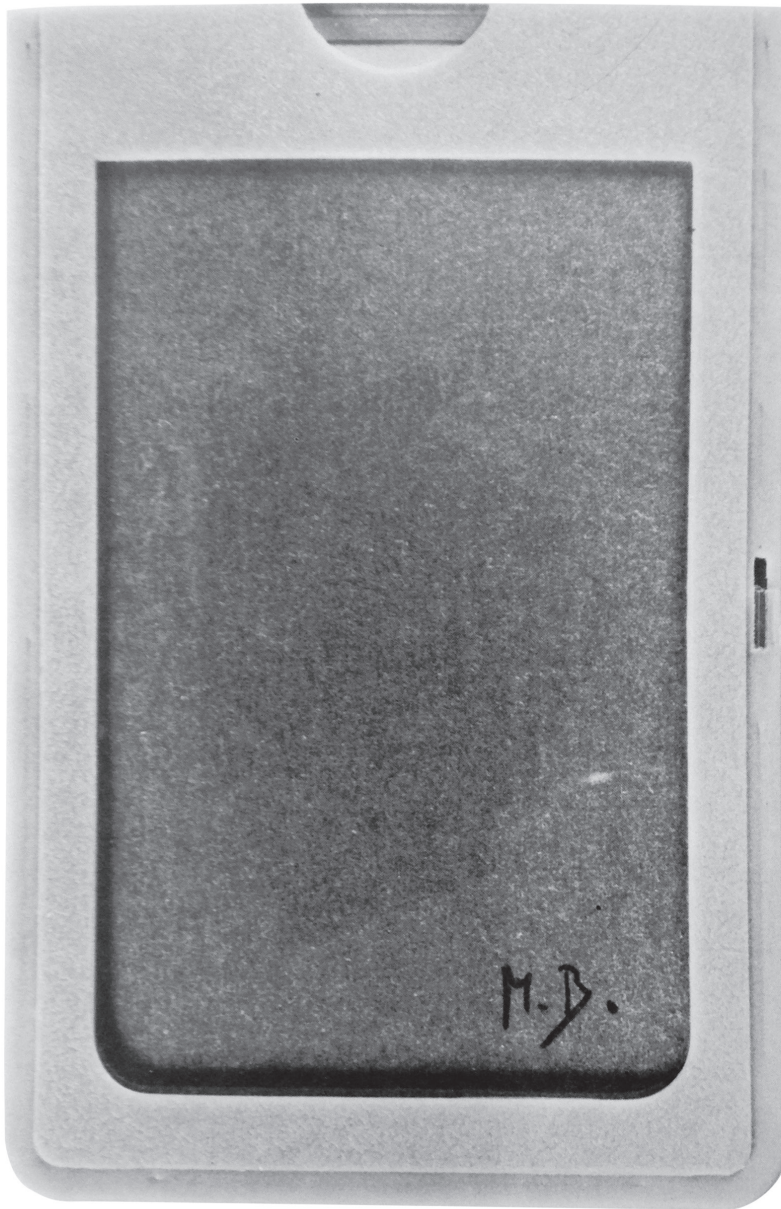
1 **esculpir** – Se afogar como o filho de um deus! Que glória! ... Melhor fingir. Acessórios: Equipamento de mergulho. Peixes. Flores.

2 **pintar** – Testemunhas entram em cena. O marchand e seu amigo, o amador. Juras de fidelidade.

3 **desenhar** – A escrita do complementa ou substitue suas imagens. Ele assigna.

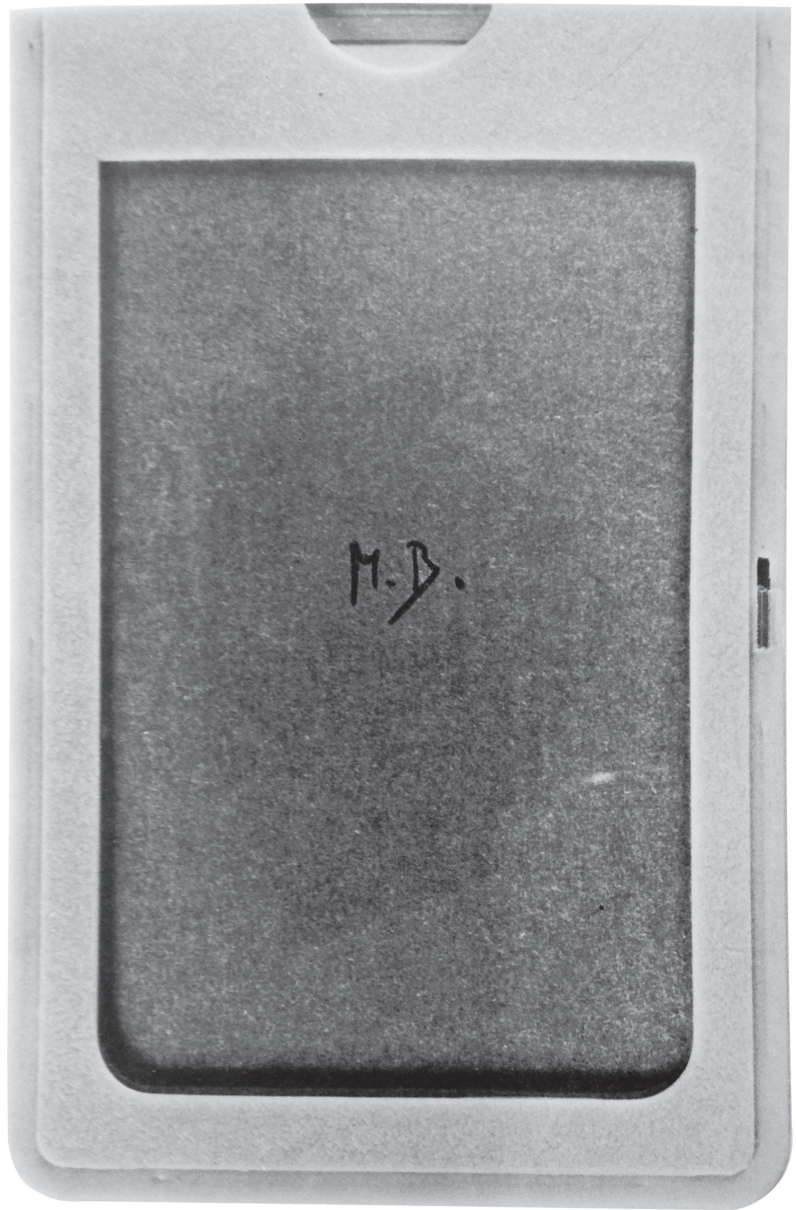
4 **gravar** – Estudo de mercado.

Arte

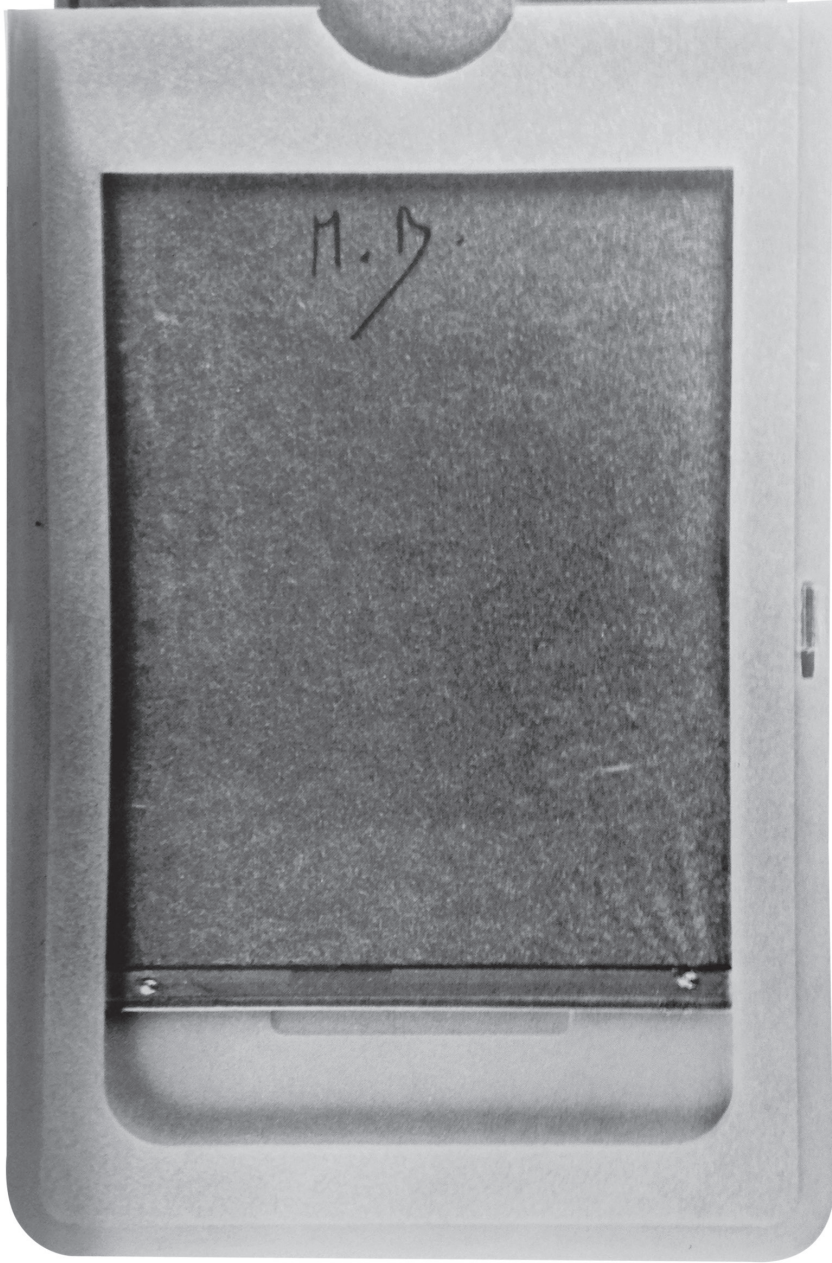


A lousa mágica é baseada no seguinte princípio: toda inscrição é apagada ao se puxar a placa do meio. No entanto ela mantém-se gravada, invisível, sobre uma película no interior do aparelho.

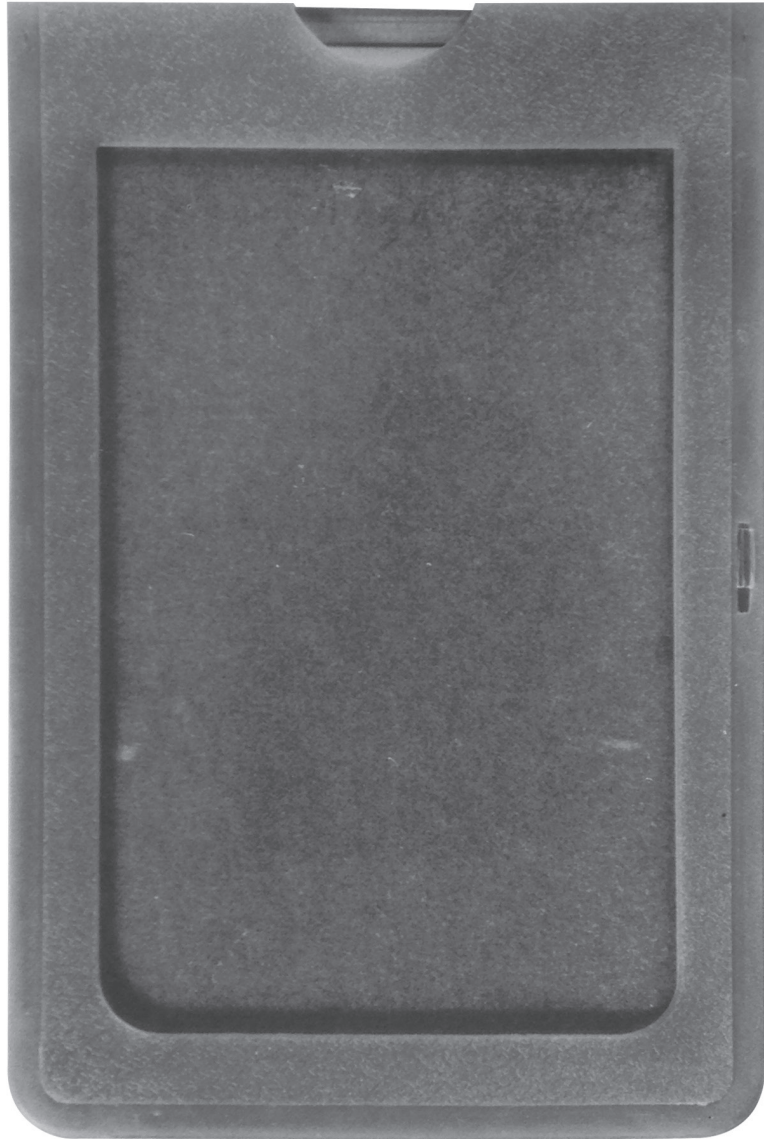
Arte



Arte



Magia



M.B.

Foram feitos precisos 400 exemplares desta publicação.
Todos assinados pelo autor.

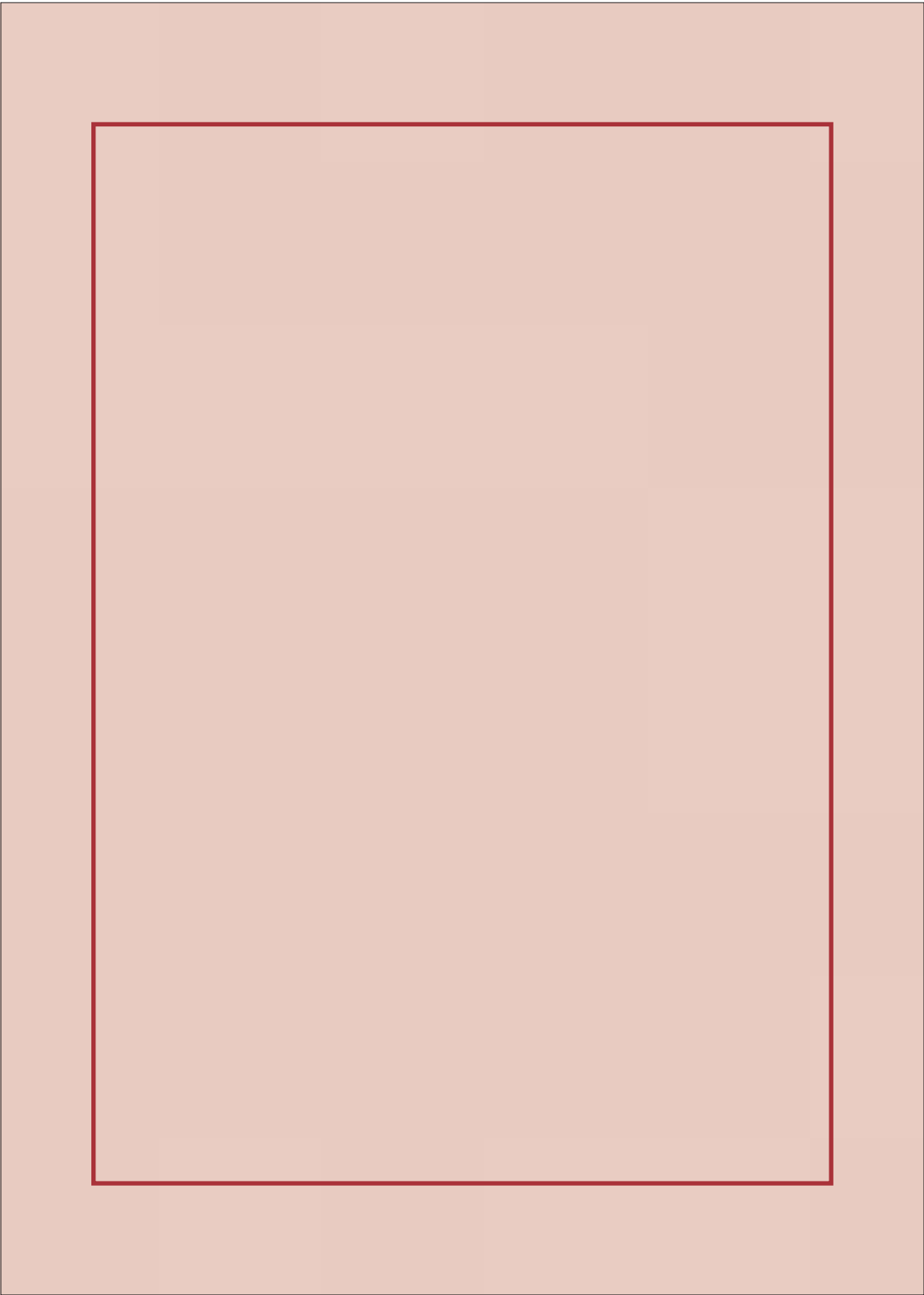
Os textos originalmente em francês
foram traduzidos para alemão e inglês por
SCHULDT

[Para o português em 2015 por]
KEILA KERN

Editado em 400 exemplares em 1973 por

MULTIPLICATA

42, rue Rene Boulanger / Paris 10.



MAÍRA DIETRICH

Encontro uma nota no meu caderno que diz IN PRAISE OF OPACITY.

É o título de uma publicação que tinha visto em uma exposição. Descubro o projeto editado por Daniel Frota que saiu em 2014 pela Werkplaats Typografie ArtEZ Institute of Arts. No livro 14 pessoas são convidadas a dividir, a partir das suas bibliotecas pessoais, textos escritos pelos tradutores dos seus livros preferidos. Escrevo pro Daniel e descubro que já havíamos exposto juntos duas vezes no Rio de Janeiro, e que estávamos cavocando coisas parecidas nas nossas pesquisas e trabalhos. No último texto do livro encontro um excerto da introdução de Matvei Yankelevich para o livro *Today I Wrote Nothing* do Daniil Kharms. Fico extasiada em ler a tradução, seus delírios e impasses tão cruamente colocados, além de mergulhar em um autor através do seu tradutor. Depois descubro que o Matvei faz parte da Ugly Duckling Presse, descubro isso sentada a menos de um metro de uma publicação deles. Asombradamente feliz com todos essas coincidências, minha escolha para essa publicação arrisca ser mais uma linha pontilhada querendo alcançar algo daqui pra lá, de lá pra cá...

“UMA TRADUÇÃO MUITO ESTRANHA!”

Hoje em dia, a tradução nos Estados Unidos cresce como o homem ruivo de Kharms: um assunto delicado. Uma introdução de um tradutor como esta pode oferecer uma das poucas oportunidades de dizer algumas palavras sobre esse elemento da produção literária que tem estado meio “desaparecido” pela nossa assimilação de escritores estrangeiros e da cultura de resenhas de livro, que geralmente fingem que a tradução é o original, geralmente obscurecendo a presença do tradutor o máximo possível. A tradução no mainstream da nossa cultura ainda é considerada como secundária, subserviente ao texto de “origem”.³⁹

Traduzir um autor que além sofrer com, de certa forma, abraçou a marginalidade⁴⁰ é uma questão complicada. Seria nada menos que uma farsa, traduzir Kharms para um idioma de “grandes livros” e “descobertas” literárias disfarçando as inconsistências e os “erros” que fizeram dele um escritor subversivo, fugindo de categorizações reducionistas. A tradução anda lado a lado com a seleção, e aqui, fui incumbido de não somente traduzir mas escolher a partir do trabalho de Kharms, o que gera um risco maior ainda de pintar um retrato distorcido do artista. (Por exemplo, devido aos limites de espaço e da minha própria habilidade, não pude incluir nessa seleção exemplos das peças em verso mais longas e híbridas de Kharms, as quais espero que sejam traduzidas e disponibilizadas em edições futuras.⁴¹) Até mesmo categorizar os textos entre prosa curta, anotações em diários, poemas ou peças é uma cilada, uma vez que Kharms enfaticamente cruza essas categorias de propósito. Sendo assim, ao reunir uma variedade de textos que Kharms não marcou claramente como sendo partes de nenhuma série ou grupo, coloquei os textos em ordem cronológica acreditando ser o menor dos males.

Ao contrário de Kharms, que escreveu a maioria dos textos aqui reunidos sem nenhuma esperança (ou preparação) para publicação, não traduzi “para a gaveta”. Por isso tive uma intenção diferente da dele, para poder retransmitir para uma maior gama de leitores o efeito que esse autor tem sobre mim, em Russo. Como um indivíduo bilingue, não posso saber se o texto em Russo teria sobre mim o mesmo efeito que em um indivíduo monolíngue em Russo. Até onde posso discernir, entretanto, os escritos de Kharms tem (e tentam ter) um efeito específico na língua Russa e na linguagem em geral. Tentei mais de uma vez (especificamente nos poemas) recriar um pouco desse efeito - não somente para o público de língua Inglesa, mas para a própria língua Inglesa.

Tenho lido Kharms - por prazer, por estudo, como aspirante a diretor, como tradutor - por mais de uma década (e mais ainda se você contar o Ivan Ivanych Samovar ilustrado da minha infância). Na medida que Kharms foi crescendo em mim e se tornou meu escritor preferido, ele teve também uma influência enorme na maneira em que pensei e realizei essas (e outras) traduções. Muito coisa é feita intuitivamente no acontecimento fugidio de traduzir, mas aqui, minha intuição (determinada por e as vezes contra o presente ouvido cultural) está alterada ou melhorada por ideias e formas que o próprio Kharms me apresenta. Segue Kharms, ele mesmo, sobre tradução:

DANIIL KHARMS

‘Traduções de diferentes livros me impressionam. Coisas variadas, ressonantes e de vez em quando até interessantes são descritas nelas. As vezes são escritas sobre pessoas interessantes, as vezes sobre acontecimentos, e outras vezes simplesmente sobre esse e aquele incidente insignificante. Mas acontece que as vezes você lê e não entende do que se trata. Acontece assim também. E então você cruza com traduções que são impossíveis de ler. Que letras estranhas; algumas estão ok, mas outras são de tal forma que você não sabe dizer o que significam. Uma vez eu vi uma tradução na qual nenhuma letra era familiar. Algum tipo de garrancho. Por muito tempo me voltei a essa tradução se um jeito ou de outro. Uma tradução muito estranha!’⁴²

Esse presente volume de traduções é da mesma forma, não transparente, e não pretende ser Kharms. Não é uma vidraça através da qual você verá Kharms como ele realmente é, ou “como se” ele fosse um escritor de língua Inglesa. Devo acrescentar que os textos de Kharms fazem o máximo para criar opacidade, brigando contra essa função mimética, combatendo o significado, desconversando ataques interpretativos. Por essa razão, apresento aqui os textos de Kharms da forma mais próxima de um manuscrito quanto uma edição comercial datilografada permite, retirando sua assinatura, datas e notas das bordas das páginas, para pelo menos evidenciar que esses escritos foram performados apenas uma vez - o que temos aqui são registros dessa performance, embora eu espere que algo dessa performance original venha a vida novamente assim que o novo leitor a encontrar.

Curiosamente, quanto mais meticuloso o trabalho, mais atenção ao original, menos “fluente”, me parece que a tradução se torna - das mais estranhas. Mas Kharms está aqui, do tanto que o conheço, e tudo que conheço sobre ele está aqui nas minhas palavras - com a importante exceção de que se eu fosse ele, teria riscado fora essa introdução, desaparecido com as notas de rodapé e talvez riscado um “X” vermelho em quase todo o resto do livro também. Apesar disso, resisti a sedutora (e talvez até mais “correta”) tentação de manter minha boca fechada.

- Matvei Yankelevich

Agosto de 2007, Brooklyn e South Kortright, NY,

39. A visão da tradução como algo de segunda categoria, como uma forma derivativa de escrever, parece ter perdurado no discurso ocidental sobre o tema desde os arredores do século XVII. [Ver, por exemplo, excertos de prefácio de John Dryden em várias das suas próprias traduções, no livro *Theories of Translation* de Reiner Schulte e John Biguenet (Chicago: Chicago University Press, 1992), pp. 17-31]. O status baixo da tradução é refletido nas práticas convencionais de edição e publicação de livros, assim como as leis modernas de copyright [Ver *The Translator Invisibility*, de Lawrence Venutti (London: Routledge, 1995).] Talvez pelo nosso desejo de enxergar tradução como transparência, uma janela límpida na qual podemos ver o significado do original, é que perdemos de vista a impossibilidade óbvia da correspondência um-para-um e diminuímos a presença do tradutor, as escolhas e práxis envolvidas nessa tarefa.

40. No artigo apresentado por ela em uma conferência internacional em Belgrado marcando 100 anos do nascimento de Kharms, a acadêmica italiana Rosana Giaquinta escreve: “Kharms e Vvedensky foram destituídos de suas vozes, virando ‘figuras marginais,’ isolados da sua própria cultura e época, e ainda continuam mantendo uma posição instável, estão continuamente na borda.” [Collected in *Stoletie Daniila Kharmsa [A Century of Daniil Kharms]*, Aleksandr Kobrinskii, ed. (St. Petesburg: IPC SPGUTD, 2005).]

41. Três exemplos importantes das longas peças em verso de Kharms, que podem ser melhor descritas como prosa híbrida e trabalhos poéticos em diálogo com o formato teatral, que formam um parte importante da obra de Kharms, estão disponíveis traduzidas em Inglês: “Lapa”- em PAJ: *A Journal of Performance and Art*, n. 68, (Maio 2001)- e “The Story of Sdygr Appr” e “The Measure of Things” ambas de *OBRIU: An Anthology of Russian Absurdism* da Northwestern University Press.

42. Daniil Kharms (Anna Gerasimova, ed.), *Menya Nazyvajut Kapucinom [They Call Me the Capuchin]* (Moscow: Karavento & Pilkment, 1993) p 238.

MILLA JUNG

“A arte como produção de modos de organização”, de Marcelo Expósito, traduz o meu entusiasmo por encontrar aqui em Barcelona um amplo panorama de centros sociais e culturais, livrarias e outros coletivos organizados sob a forma de cooperativas e associações, que atuam na construção de um discurso contra-hegemônico.

Esses modelos alternativos de participação na esfera pública extravasam as instituições políticas e culturais e compõem o dia a dia da cidade, diga-se, uma cidade dividida entre a sua mercantilização e a sua reconquista pela cidadania.

Nesta fala eloquente traduzida aqui, Expósito abandona a arte centrada no objeto e sustenta sua operacionalidade como saber. Se afetivamente falimos diante da lógica neoliberal, o artista, via Benjamin, ilumina possíveis ferramentas para a criação de outras conjunturas.

A ARTE COMO PRODUÇÃO DE MODOS DE ORGANIZAÇÃO

Marcelo Expósito

Apresentação no Musac –
Museu de Arte Contemporânea de Castilla y León, 2014

Basicamente, a inquietude é...

Como podemos, de uma maneira muito decidida, sair de um enfoque sobre a arte, a crítica, a historiografia da arte, que rompa com a tradição objetocêntrica ou centrada no objeto? Como, de verdade, podemos começar a falar de práticas artísticas sem nos preocupar em absoluto pelos objetos, pelas coisas materiais que se produzem ou, em qualquer caso, tratar os objetos ou essas coisas materiais, os objetos que se produzem, como condição para pensar a prática da arte de uma maneira diferente, que eu proponho que seja, e como diz o título da conversa de hoje, como produção de modos de organização? Talvez pareça uma ideia meio visionária, vanguardista, mas na realidade, para sustentá-la, basta nos remetermos a dois textos de Walter Benjamin dos anos 1930 que, como já podem supor, são: “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” e “O autor como produtor”. Um do ano 1934, e o outro de 1936.

A estes dois textos muito conhecidos de Benjamin, talvez não se tenha prestado tanta atenção no âmbito da Filosofia como se presta atenção habitualmente aos seus textos aparentemente centrais. O texto “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” é um texto evidentemente muito usado na História e na crítica de arte, mas seguramente é um texto no qual se prestou atenção com más interpretações¹ em sua leitura.

No meu modo de ver, os títulos destes dois textos estão equivocados. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” parece que fala da obra de arte, “O autor como produtor” parece que fala do autor.

Na realidade, o texto sobre a obra de arte não fala tanto da obra, mas da produção do espectador, e o que propõe é descentralizar o conceito de obra para acabar falando como os dispositivos artísticos produzem um determinado tipo de subjetividade espectral. Enquanto “O autor como produtor”, que

¹ Usa a expressão *tomando el rábano por las hojas*.

parece que fala sobre autoria, efetivamente, o que propõe é descentralizar a figura do autor para falar do modo de produção da prática literária, neste caso, estrito ao que o texto se refere. Ou da produção cultural ou da prática artística, se quisermos, e de modo muito mais geral, como criação/invenção de novos modos de produção.

Eu proporia entender esta questão da organização dos modos de produção de uma forma também mais ampla para pensar os modos de organização, isto é, a produção como organização ou a organização da produção.

O equívoco dos títulos destes dois textos fundamentais decorre do fato de Benjamin propor em relação a estas figuras centrais da modernidade, a obra e o autor, justamente descentralizá-las para colocá-las à margem ou condicioná-las a estas outras questões que acabo de mencionar. Por um lado, no caso de “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, a obra é pensada como um dispositivo de produção de subjetividade ou de politização através da subjetivação espectral no interior de um dispositivo artístico. E no caso de “O autor como produtor”, o trabalho do autor é visto como invenção de modos de produção ou como invenção de modos de organizar a produção.

Certamente, o que Benjamin coloca em alguns momentos de modo um tanto especulativo ou que parece que é um tanto especulativo está baseado fundamentalmente nas experiências artísticas, teatrais, cinematográficas materialistas, soviéticas, comunistas, nos anos 1920 e 30. Fundamentalmente, o modelo ao que Benjamin se refere e que, de fato, cita literalmente em “O autor como produtor” é o modelo do trânsito das artes construtivistas – das artes plásticas, do teatro construtivista – às práticas produtivistas na União Soviética entre os anos 1920 e 30.

O trânsito do construtivismo ao produtivismo não é muito conhecido porque de fato é uma das áreas mais escuras da gigantesca constelação das vanguardas artísticas, entre os anos 1910 e os anos 30, basicamente na Europa do entre-guerras. Os motivos desse escurecimento não são muito estranhos, pois iluminar essas práticas produtivistas, como vem sucedendo, sobretudo, nas últimas duas décadas, significaria colocar de cabeça para baixo praticamente todo o conhecimento que se produziu ao redor da história das vanguardas durante o século passado.

A hipótese produtivista, de alguma maneira, é bem simples: trata-se de passar da fase experimental, de laboratório, especulativa das vanguardas, a literalmente extravasar a estrutura da instituição artística, fazer isso sem abandonar as hipóteses, as ferramentas, os protótipos colocados em funcionamento ou inventados justamente pelas vanguardas nessa fase especulativa, nessa fase de laboratório. Não abandonar, porém extravasar o âmbito da instituição artística, colocando-o a serviço de outra coisa. Que é essa outra coisa? É a produção social, posta a serviço de organizar a cooperação social.

No caso das vanguardas contextualizadas no âmbito geográfico da União Soviética, essa produção social consiste, exatamente, na construção do socialismo, mas não podemos confundir a hipótese do extravasamento das vanguardas com a organização da produção social que se dá no âmbito geopolítico da União Soviética. Talvez, por exemplo, seja isto, em parte, o que esteja por detrás do que impulsiona definitivamente a invenção da fotomontagem no dadaísmo político na Alemanha entre os anos 1920 e 30.

De uma maneira mais geral, podemos detectar indícios, experiências, justamente deste extravasamento, repito, de sua fase de laboratório, para além dos limites da instituição artística em direção a uma prática artística que consiste em inventar modos de organizar a produção e a cooperação social em muitos outros lugares.

A ideia, a única ideia, que eu gostaria de submeter a esta conversa, mostrando quatro ou cinco² exemplos, é: como podemos deslocar, de uma maneira muito radical, seguindo a síntese teórica que elabora Walter Benjamin nos anos 1930, estas duas figuras centrais na teoria e na prática artística da modernidade, que são o autor e sua obra, para considerá-las como uma prática de arte fora deste peso tão forte que tem a tradição centrada no objeto?

E pensar o título da conversa de hoje, “A arte como invenção e como produção de modos de organização”, como forma de organizar a cooperação. Talvez a colocação desta ideia nos possibilite pensar de que maneira se pode entender o aparente paradoxo ao qual Elena se referiu quando fez minha apresentação: como pode alguém apresentar-se como artista quando em realidade, dentro de sua prática, coloca em primeiro plano tarefas como a docência, o ativismo social, a tradução, a edição de materiais ou uma situação como a de hoje, como se pode considerar uma situação como a que aqui estamos organizando entre nós? Pode-se considerá-la como parte de uma prática artística? Se pensamos justamente a prática da arte como a invenção de modos de organização, de modos de organizar a produção e a cooperação social... Aí temos uma chave.

Não estamos produzindo um objeto, não estamos produzindo uma coisa tangível, estamos produzindo tangíveis e intangíveis. Um tangível que é este dispositivo para poder cooperar, para poder produzir conhecimento cooperativamente. E estamos produzindo um intangível, que é o próprio fato de cooperar produzindo conhecimento, o conhecimento que se produz cooperativamente.

....

O público pergunta sobre qual seria o papel do artista diante deste novo paradigma.

– Qual é o papel do artista, nesse caso, na forma de organização? O artista é alguém que na hora de produzir a cooperação social contribui ou disponibiliza ferramentas que são tradicionalmente específicas de sua prática. Ele disponibiliza aquilo que pertence à bagagem do que tradicionalmente foi característico da história da arte ou da história das vanguardas, por exemplo.

A cooperação social, atualmente, significa exatamente disponibilizar ferramentas justamente para que esta cooperação seja potencializada de maneira autônoma, e não condicionada aos mecanismos de valoração que são característicos do capitalismo. O que o artista faz é disponibilizar ferramentas, muitas destas já compartilhadas com outras práticas.

...

Comentário do público sobre algum caso específico, não é possível entender o caso explicitado em questão.

² Na palestra original, a ser vista em <https://www.youtube.com/watch?v=hDMGikv2BYU>, Marcelo apresenta quatro exemplos. Eu decidi transcrever/traduzir somente dois deles, o *Act Up* e *El Siluetazo*.

– Mas não se pode discutir a priori. Há que elucidar as perguntas sobre práticas específicas. É uma tendência muito habitual na teoria estética, na teoria da crítica de arte, fazer uma projeção quase permanente em nível abstrato, eu acho que temos que fazer um trabalho permanente de ida e volta entre a abstração e a concreção de práticas materiais concretas na hora de nos perguntar como se faz esta disponibilização das ferramentas artísticas em composição com outras. Mas não ao nível abstrato. O que, sim, é certo, e que podemos aprender das vanguardas do período ao qual estou me referindo, para que seja eficaz esta disponibilização destas ferramentas artísticas com outras ferramentas, para que esta composição seja eficaz, faz falta que não sejam legíveis *a priori* como artísticas ou que não estejam pré-codificadas como ferramentas artísticas. O que justamente tem a ver com a condição de sua eficácia tem a ver com que não sejam legíveis como artísticas.

Por exemplo, os pavilhões de propaganda desenhados por El Lissitzky para os governos da União Soviética na década dos anos 1930, entre os anos 1920 e 30, não são legíveis como obras artísticas. Porém, ele dizia que os pavilhões eram a obra mais importante de toda sua trajetória, mas não há nenhuma obra de arte, a obra também não é o pavilhão. A obra pode ser todo o conjunto do dispositivo, o trajeto da prática de cooperação entre sujeitos que provêm de determinadas disciplinas, a inter-relação entre o trabalho autônomo cooperativo de especialistas desta disciplina, a articulação disso com as linhas e as diretrizes políticas que emanam de um governo socialista, a interação disso com um projeto de construção do socialismo numa sociedade delimitada no tempo e no espaço, a inserção destes pavilhões em dispositivos de comunicação mais amplos – como são as exposições universais, por exemplo, a subjetivação do público no interior destes pavilhões. Tudo em seu conjunto é a obra, e aí não há obra de arte, não há nem sequer um autor.

Mas o fato de que El Lissitzky tenha dito que era a obra mais importante de sua vida, creio que de alguma maneira é um indício que temos que levar a sério, esses pavilhões como algo que sintetiza o conjunto de sua prática como desenhista, editor, artista, arquiteto. E que, finalmente, se disponibiliza num dispositivo que não é legível como uma obra de arte e no qual, justamente, sua eficácia como dispositivo de comunicação é melhor quanto menos seja legível como obra de arte. É importante vê-lo em modelos específicos.

Ainda vou fazer uma citação de “O autor como produtor”, que está no caderninho de Gerald Raunig que acabo de traduzir. Benjamin dizia:

“A prática da arte, a prática do autor como produtor, nunca será somente o trabalho sobre os produtos, mas também, e ao mesmo tempo, o trabalho nos meios de produção, em outras palavras, seus produtos tem que possuir junto a, e antes que seu caráter de obra, uma função organizadora.” [BENJAMIN, 1936]

Quer dizer que podemos pensar que a prática da arte, segundo Benjamin, tem que começar a ser algo mais, algo além dos produtos, podemos inclusive chegar a dizer que o produto de uma prática, em realidade, é não tanto o objeto, mas sua função organizadora, sua função de invenção de modos de organizar a produção.

Neste momento, Expósito apresenta os três exemplos, os movimentos Act Up e Gran Fury e El Siluetazo. Entretanto, tomei a liberdade de transcrever/traduzir diretamente o primeiro e o terceiro, que são respectivamente o Act up e o Siluetazo.

(aos 21'26" do vídeo)

A imagem do primeiro exemplo que eu queria trazer para a discussão começa a circular no final dos anos 1980 nas ruas de Nova York. É uma imagem de um triângulo equilátero de cor rosa que repousa num dos seus lados e aponta para cima um de seus vértices, sublinhado abaixo por duas palavras, “silêncio” e “morte”, que estão conectados por um signo de “igual”.

Este signo não era imediatamente legível para todos os transeuntes da cidade de Nova York, mas completamente legível para os membros da comunidade gay e lesbiana da cidade, porque o triângulo equilátero se utilizava para sinalizar os homossexuais nos campos de concentração e de extermínio nazi. Entretanto, o triângulo que se utilizava para marcar os homossexuais nos campos de concentração era um triângulo invertido, que apontava para baixo; este signo, portanto, o que produz é uma reversão, pois o triângulo agora aponta para cima.

O efeito semântico é imediato, um triângulo que aponta para baixo é um signo negativo, e um triângulo que aponta para cima é um signo positivo. A reversão do triângulo que aqui neste desenho se produz responde aos mesmos princípios políticos que puseram em prática os movimentos baseados numa política de identidade, que nos anos 1980, como sabem, tinham como uma de suas intervenções mais chamativas o fato de se apropriarem de sinalizações que habitualmente são estigmatizadoras dos comportamentos que a norma, a heteronorma, considera desviados – viado, puta, negro, sapatona – para apropriá-los como signos de identidade, signos de orgulho, como uma identidade em positivo. Este triângulo faz exatamente isto, sinaliza os homossexuais na véspera de serem exterminados ao serem capturados pelo dispositivo exterminador. Ao ser revertido, se mostra como um signo positivo, que aponta para cima e não para baixo.

O sublinhado das duas palavras, “silêncio” = “morte”, era legível naquele momento no qual o signo começou a circular pelas ruas de Nova York pelos membros daquela comunidade que estavam começando a ser afetados por uma pandemia, uma doença sobre a qual naquele momento se tinha pouca informação, a AIDS. Silêncio = morte se referia literalmente a que o silêncio em torno da doença era equivalente à morte massiva de grupos inteiros da população.

Este signo, o que estava literalmente chamando era a necessidade de falar, de atuar, de tornar visível o que se estava vivendo como um drama, um trauma, e como uma enfermidade e mortes de massa em círculos reduzidos.

O triângulo equilátero se converteu muito rápido no logotipo principal de um movimento e rapidamente se converteu no Movimento Internacional Act Up, que num primeiro momento consistia na organização de espaços de apoio mútuo onde as personas afetadas pelo HIV podiam compartilhar sua experiência da doença, e este compartilhamento era a plataforma a partir da qual se projetava literalmente uma

política de atuação pública que não somente já permitia que determinado sujeito se representasse publicamente, mas que, além disso, lhes permitia atuar politicamente para neutralizar os efeitos sociais negativos espantosos da pandemia de uma maneira distinta da sua representação como vítimas.

Na realidade, essa duplicidade de uma organização social, que é ao mesmo tempo uma rede de apoio mútuo e se converte numa plataforma de denúncia pública e de auto-organização da denúncia, é a matriz a partir da qual se organizam muitos movimentos característicos do atual ciclo de conflitos, desde os finais dos anos 1980 ao princípio dos 1990 e adiante.

Se pensamos na PAH, Plataforma dos Afetados pela Hipoteca, na Espanha é exatamente isso, um espaço de apoio mútuo onde pessoas que num primeiro momento vivem de uma maneira angustiada, que vivem se autovitimando, numa situação como uma crise social, este espaço de apoio mútuo se converte imediatamente em uma estrutura de organização que é de denúncia. Justamente, as pessoas que se veem afetadas, já não como vítimas, mas como pessoas que sendo afetadas são justamente especialistas capazes de denunciar para fora quais são as condições políticas em que acreditam que se deve enfrentar esta crise social. Também é uma plataforma imediata de organizar uma maneira coletiva de confrontar esta crise.

Digamos que Act Up é um dos casos principais, um dos primeiros, que justamente se pode pensar como muitos movimentos do atual ciclo de protestos, que constitui uma matriz biopolítica, porque, no caso de Act Up, o vemos muito claro,

no caso da PAH, o que vemos é como uma crise social faz sintoma nos corpos como o lugar onde simultaneamente o poder se exerce e o contrapoder se contrapõe ao exercício de um poder externo.

No caso da AIDS, são bem claras as negligências ou os interesses que são característicos do ciclo capitalista neoliberal, que definitivamente é o que faz com que a epidemia do HIV se estenda e literalmente produza a morte de camadas massivas da população civil. Aí vemos claramente como o poder controla os lugares onde a vida se produz e se reproduz e onde a morte também se exerce. E vemos no caso de Act Up como atuar a partir dos corpos é literalmente pensar os corpos como um lugar a partir do qual um contrapoder biopolítico também se opõe a um biopoder que se exerce de fora.

No caso da PAH, também podemos entendê-lo perfeitamente, como os outros movimentos do ciclo atual, os corpos interiorizam mediante os sintomas de ansiedade, de depressão, de neurose, aquilo que consideram como um fracasso próprio na hora de responder a exigências de promoção e triunfo social. E justamente o espaço de apoio mútuo que organiza o movimento é o lugar onde os corpos podem pensar que a ansiedade, a depressão, a neurose, inclusive a morte, é um efeito sobre o próprio corpo de algo que é um exercício de um poder externo, portanto é um biopoder. Um poder que afeta literalmente os lugares onde a vida é produzida.

Sempre foi assim, e podemos pensar, neste sentido, que a fábrica tradicionalmente não foi somente um dispositivo de produção material, mas de subjetivação, um lugar onde também se modelou a subjetividade da força de trabalho de uma maneira que a submetia aos interesses do capital.

Pensemos que os sindicatos são tradicionalmente um contrapoder em termos de biopoder, um sindicato é aquele lugar que não somente se articulam as reivindicações de tipos materiais, melhores salários,

melhores condições de vida para os trabalhadores, mas que estas reivindicações afetam literalmente como os corpos buscam, não somente se organizar, mas também produzir e reproduzir suas condições de vida de outra maneira.

O interessante é que, num sentido tradicional, a fábrica e o sindicato são dois dispositivos contrapostos e diferenciados, nos quais o poder e o contrapoder se exercem como forças contrárias. No caso de Act Up, o corpo toma literalmente a posição central e é onde o biopoder se exerce e uma biopolítica em termos de contrapoder também se exerce como um poder contrário, nele simultaneamente o poder e o contrapoder tomam forma.

Parece-me que o mais interessante é se pensamos nos movimentos do ciclo atual, nos quais o poder e o contrapoder tomam forma nos mesmos dispositivos, ao contrário da situação colocada na fábrica e no sindicato.

El Siluetazo

(aos 46'15" do vídeo)

Bom, estamos no final do ano de 1983, em Buenos Aires, a última ditadura cívico-militar na Argentina começou em 1976 – nos últimos anos, na Argentina, chamam a ditadura de cívico-militar, como também deveríamos chamar o franquismo cívico-militar na Espanha, pois como lá dizem os movimentos pelos direitos humanos, a ditadura não foi somente militar, foi uma trama entre militares e civis. Como aqui também foi o Franquismo.

Voltando ao assunto, estamos nos últimos meses da ditadura cívico-militar, ano 1983, as mães da Praça de Maio vão organizar uma das que hoje se denominam marchas da resistência, que é uma das numerosas invenções que saíram das cabeças, das mãos e dos corpos das mães da Praça de Maio.

As “Madres” (Madres de la Plaza de Mayo) foi um movimento de invenção de dispositivos de sinalização, de denúncia, de auto-organização, verdadeiramente fabuloso. E uma destas invenções das Madres foi a marcha da resistência, em que consistia a marcha da resistência? Que ainda hoje, ocasionalmente, ocorre. Consistia em tomar a Praça de Maio durante uma tarde, organizar um ato de sinalização, de comunicação política, aguentar toda a noite, e se conseguisse aguentar toda a noite, na manhã seguinte, se marcharia através da Avenida de Maio, seguindo o eixo que leva até o Congresso.

Esta é a imagem geral que oferecia esta marcha da resistência, uma imagem bem estranha, que antes nunca se havia visto. Uma multidão pintando silhuetas e disseminando-as pelos arredores da praça.

Um livro, publicado há uns quatro ou cinco anos, editado por Ana Longoni e Gustavo Bruzzone, com o título de *Siluetazo*, acabou por nos revelar o que tinha sido uma certa incógnita ao redor de como surge a ferramenta de sinalização dos corpos dos desaparecidos, que foi uma das duas principais matrizes de sinalização dos desaparecidos, impulsionadas pelo movimento dos direitos humanos na Argentina. Por um lado, as silhuetas, por outro lado, as fotos dos desaparecidos, que são trazidas nos corpos (ou em alça, em ampliações) dos familiares, filhos, mães e avós pela ditadura cívico-militar.

O livro de Ana Longoni e de Bruzzone nos revela que o *Siluetazo* foi um movimento idealizado por três artistas, Guillermo Kexel, a quem pertence esta fotografia que estou mostrando, Julio Flores, ambos

vivos, e Rodolfo Aguerreberry, falecido.

Eles três tinham pensado, ainda durante a ditadura, em produzir uma obra que servisse para sinalizar o que naquele momento já se manejava como cifra dos presos desaparecidos pela ditadura, a terrível cifra de 30.000 pessoas. Originalmente, iriam apresentar esta proposta/projeto para um prêmio de arte, que depois se cancelou. Não sabiam muito bem o que fazer com este projeto. Porque, de todas as maneiras, não havia como executá-lo, pois tinha uma série de problemas práticos, por exemplo, não havia parede suficiente nos museus de toda a Argentina para colocar 30.000 silhuetas em tamanho real. E, por outro lado, não era fácil que três pessoas sozinhas pudessem produzir 30.000 silhuetas em um curto prazo.

Decidem levar a ideia para as Madres da Praça de Maio, que justamente estão preparando a terceira marcha da resistência. As Madres imediatamente adotam o projeto e lhe introduzem uma série de modificações.

O projeto se executa nesta marcha até que finalmente vai-se multiplicando sem saber que originalmente era uma proposta de três artistas. E se adota, como digo, utilizando a linguagem de historiadora de arte Ana Longoni, como uma das duas matrizes principais de sinalização dos desaparecidos até a data de hoje. Há várias questões para se constatar no *Siluetazo*, a primeira é que justamente no trânsito de ser um projeto de três artistas a ser adotado pelas Madres e multiplicar sua execução na praça, vemos justamente o momento de extravasamento de um projeto que é uma proposta pensada nos limites dos parâmetros da instituição artística para ser uma proposta que extrapola estes parâmetros e converte-se literalmente numa prática coletiva.

Aí vemos também o fato de que, como vimos antes no caso de Act Up, e volto a citar a ideia de Brian Holmes de acordo com o qual o valor de uma produção deste tipo é o uso que se pode dar. Aqui vemos isto claramente. O valor das silhuetas é justamente seu uso multiplicável, a propriedade que tem de ser suscetível, apropriada e multiplicada em sua execução como uma imagem de sinalização.

Na conversa que fizemos antes de ontem, alguém se opôs ao *Siluetazo*, o levantou desde o ponto de vista estético, que são imagens que não têm muito valor desde o ponto de vista pictórico. Chamo a atenção para o fato de que há dois motivos principais que constituem o êxito da multiplicação do *Siluetazo* como prática de sinalização, e estas duas características são as seguintes:

A primeira, a facilidade em sua execução, o *Siluetazo* pode se multiplicar e ainda hoje se multiplica como prática de sinalização pela extrema simplicidade de sua execução. Se fosse uma imagem mais complexa de executar, não se poderia multiplicar. O fato de ser extremamente simples, o que para um crítico de arte significaria pobreza como imagem icônica, em termos políticos é justamente este o valor de sua multiplicação, porque pode ser apropriada.

E outra coisa bem importante, falando nesses termos, o *Siluetazo* desloca o lugar de sua realização para fazê-lo simultaneamente no lugar de sua exibição, dito de um modo muito bruto, desloca o estúdio e o sobrepõe ao lugar onde se exhibe. O fato de que a silhueta se faça deste modo, neste lugar, significa que é uma das chaves de sua multiplicação, constitui uma pedagogia de si no espaço público, as pessoas que transitam pelo espaço veem como se executa uma imagem que é extremamente simples de se

realizar e somam-se à produção, assim é a produção cooperativa das silhuetas.

...

Este é um dos casos, que antes mencionei, no qual a eficácia da prática é inversamente proporcional a seu reconhecimento como artística. Se eu pinto uma silhueta incrível no estúdio e a tiro para a rua, como um mural, você diz: “É incrível!”. Mas você não se soma à execução. Se eu e você, que somos artistas, pintamos um mural diretamente na praça e o fazemos com muito virtuosismo, também somos reconhecidos pelo virtuosismo de sua execução, mas é raro que alguém se some para multiplicar esta imagem. Na medida em que a imagem se executa por qualquer um no espaço público, não se reconhece como artística, mas literalmente como uma sinalização, e vê-se claramente, no momento, como é simples sua execução, que isto permite que tenham sujeitos que se somem e, além disso, que a adaptem às suas condições e aos seus limites para reproduzi-las.

...

(aos 57’59” do vídeo)

Esta é uma imagem de Eduardo Gil, a polícia desorientada justo olhando as silhuetas, não sabem o que fazer. Além do mais, aqui, os policiais não sabem o que é, não sabem o que fazer com isto. Porque nem sequer é uma bandeira que diga um lema político.

Há várias questões para assinalar no *Siluetazo*, a primeira: transforma completamente o que entendemos por comunicação política. Habitualmente, a comunicação política, em seu sentido mais tradicional de esquerda, utiliza um canal para diretamente/literalmente canalizar uma mensagem. Aqui não há uma mensagem canalizada, não há mensagem literal, algo estão dizendo claramente as silhuetas, algo tem a ver com os desaparecidos, mas não é um lema que denuncia algo concreto, digamos que comunica, por um lado, o fato de que a ditadura está exercendo uma prática de desaparecimento, mas, além da comunicação, há algo que produz uma comoção em quem participa das silhuetas e em quem as encontra na rua.

A técnica de execução de silhuetas mais interessante é aquela em que alguém põe o corpo sobre o papel no chão, se *siluetea* e depois coloca a sua silhueta na parede. Porque aí se produz algo, como apontaram alguns autores, como um exercício de transmissão.

Vejam que o que a prática de desaparecimento procura é literalmente fazer desaparecer um corpo, apagar a identidade de algo, que um sujeito desapareça, desfazê-lo ao máximo. O que faz a silhueta é, através do corpo de alguém que está presente, voltar a dar presença a um corpo que a ditadura fez desaparecer. Aí há algo mais que a mera comunicação de um lema, de uma mensagem. Há algo que, de algum modo, produz uma comunicação entre os sujeitos que não estão e os sujeitos que estão. O corpo daquele que está se dispõe a presentificar alguém através de uma silhueta, que é uma figura genérica; mesmo que em algumas silhuetas se possam incluir os dados de pessoas concretas que foram desaparecidas. Há um elemento interessante.

E outro elemento interessante é que, habitualmente, inclusive a partir dos parâmetros que não são os tradicionais, quando falamos do *Siluetazo*, tendemos a pensar como a silhueta opera, que efeitos operam na silhueta, e para mim esta imagem que compôs Kexel parece muito interessante, porque

aqui vemos que o *Siluetazo*, para além dos efeitos que poderiam ser produzidos disto como figura, é, na medida que estou propondo hoje, um modo de organização. O *Siluetazo* é uma forma de organizar o protesto no espaço público. O enquadramento da praça diante do *Siluetazo* não é igual ao que seria sem ele. O *Siluetazo* obriga a organizar o protesto de uma determinada maneira, é um modo de organização. Quando fiz um vídeo, perguntei a Kexel qual tinha sido a metodologia concreta que tinham utilizado para implantar o *Siluetazo* num primeiro momento na praça e como tinha sido literalmente o processo de multiplicação da execução das silhuetas. É bem interessante, porque comentavam que o que fizeram foi chegar à praça já com as silhuetas produzidas, segundo, chegaram com os rolos de papel que cortariam para produzir as silhuetas e demarcaram o espaço como pontos, no interior dos quais se produziriam as silhuetas. E algumas pessoas que já estavam avisadas, que já haviam colocado as silhuetas, se dispuseram a produzir mais silhuetas, cortando o papel e pondo seus corpos no chão. Imediatamente, começou a se somar gente. Daí vemos que as silhuetas são um modo de organização. Esta prática artística é um modo de organização. E as silhuetas são o resultado de um modo de organizar o protesto.

...

Comentário do público sobre o Siluetazo continuar sendo uma representação.

- O *Siluetazo* não é uma representação. Para avaliar estas práticas, temos que sair do paradigma da representação. O *Siluetazo* é uma presença e é um modo de organização, que é diferente de uma representação.

Que quer uma ditadura? Destruir o vínculo social. A ascensão dos fascismos e dos nacionais-socialistas nos anos 1930 é exatamente um instrumento da burguesia europeia para paralisar o desenvolvimento extremo das formas de organização do movimento operário. Bom, isto sabemos, o que procura uma ditadura é romper o círculo social, fragmentar, dividir, individualizar e submeter as formas de cooperação social a uma estrutura piramidal, de mando vertical.

O que faz o *Siluetazo* em plena ditadura? Através de uma ferramenta, de uma técnica muito simples, restitui o vínculo social, porque, para produzir a silhueta, tem que ter comunicação entre corpos, tem que ter comunicação verbal, tem que ter comunicação política, tem que ter comunicação física, tem que ter comunicação simbólica.

O *Siluetazo* é uma técnica de restituição do vínculo social, o que não é uma representação, é uma produção em ato do vínculo social. É uma forma de organizar a cooperação, então não a representa, é produção de cooperação. E a silhueta não representa os desaparecidos, não é tanto uma representação dos desaparecidos, em parte é uma representação, mas torna-se mais complexa, porque o que tem aí não é uma silhueta de um desaparecido, é uma silhueta de um sujeito que existe ou uma silhueta de um sujeito que, se não existe, se inventa. Não é propriamente a silhueta de alguém que foi desaparecido, estabelece uma comunicação entre quem não está e os que estamos presentes. Então, para interpretar estas práticas, tem que sair deste paradigma. Não é uma representação da multidão. Não é uma representação da cooperação, é uma “realização em ato”, literalmente a cooperação. É uma produção de multidão em ação, mas não é uma representação.

PAULO REIS

Minha escolha do texto de Félix González-Torres fundamenta-se, basicamente em dois posicionamentos. Primeiramente, e de forma mais geral, por entender que a pesquisa do artista trouxe algumas das questões poéticas que eu considero relevantes para um entendimento da contemporaneidade nas artes visuais. Entre elas, a do esfacelamento da ideia de obra de arte circunscrita numa pretensa autonomia, no diálogo crítico com a história da arte, visto na herança minimalista e pós-minimalista norte-americana, no comprometimento político da arte, visto pelo enfrentamento do contexto da era Reagan e na crise da AIDS, na discussão do estatuto da imagem e de sua espessura simbólica transitória, na construção de um circuito sutil de dispersão observado nas pilhas de papéis, agrupamentos de balas e em outdoors e na afirmação de um lirismo reflexivo. De forma mais específica, a tradução do texto *1990: L. A., "O Campo de Ouro"* utilizado em sua primeira versão numa disciplina do curso de Artes Visuais da UFPR, justifica-se por seu caráter documental ao abordar de forma contundente um determinado momento político. Por uma imbricação entre a história social dos acontecimentos e as histórias pessoais, outro elemento poético de Félix. E também e sobretudo, a escolha deste texto está assentada em sua aposta no arrebatamento pela arte.

Texto publicado em AULT, Julie (ed.). *Félix González-Torres*. Göttingen: Steidl, 2006.

Primeira tradução: Angelo Luz

Segunda tradução e revisão: Paulo Reis

1990: L. A., “O CAMPO DE OURO”

Félix González-Torres

1990: lá se vão dez anos de uma economia falseadora que diminuiu impostos dos mais ricos como se fosse um projeto de promoção social, e com isso perpetrou-se o levante do cinismo, o aumento das tensões raciais e de classe e o crescimento da lacuna entre os muito ricos e o resto de nós. Los Angeles antes dos tumultos de 1992¹. Um tempo de tirar os investimentos de programas sociais vitais, de abandonar os ideais pelos quais nosso país foi supostamente fundado. O apagamento da história. Os empréstimos e especulações com o dinheiro dos nossos impostos. O “boom econômico” do Império Reagan realizado às custas da triplicação do déficit nacional. A explosão da indústria da informação e, ao mesmo tempo, a implosão do significado. O significado só pode ser formulado quando podemos comparar, quando trazemos a informação para nosso cotidiano e para nossa esfera “privada”. Caso contrário, a informação apenas passa. O que é precisamente o que os aparatos ideológicos querem e precisam: “Você nos dá trinta minutos, e nós lhe damos o mundo”. Um mundo sem sentido. Com redes de internet e rodovias incluídas. Um estado virtual de contenção. Como pode o famoso “contribuinte” permanecer inativo e sem voz quando, para cada dólar gasto com bem-estar, o governo gasta seis na orgia dos empréstimos? É o nosso dinheiro que acaba pagando pelas grandes aquisições, superfusões, “desenvolvimentos” destrutivos do meio ambiente e grandes e maiores escritórios (agora vazios). Porque isso não significa nada. A família tradicional estadunidense não sabe como se aborrecer, como entender uma conta de quinhentos bilhões. Mas consegue se tornar extremamente interessada em um prêmio de dez mil dólares oferecido pela NEA². Quinhentos bilhões são impensáveis. Essa quantia não é pessoal. Por outro lado, dez mil dólares é o valor do pagamento de uma pequena casa ou um trailer. Isso, sim, é significado.

¹ No ano de 1992, aconteceu uma série de conflitos em Los Angeles desencadeados pela violência sofrida pelo afro-americano Rodney King por parte de policiais (Nota do Tradutor).

² O NEA (National Endowment for the Arts) é um órgão de apoio estadunidense para a produção artística. Em 1989, uma discussão levantada publicamente pela extrema-direita questionou o patrocínio para obras consideradas “pornográficas” ou “contrárias à religião” (N.T.).

A lista de dados concretos vindos dessa fabulosa década foi deprimente. Especialmente em face da inatividade pública e na falta de uma reação organizada para tantas estatísticas devastadoras, como o fato de que em 1980 a relação do orçamento do Governo dos Estados Unidos para as habitações militares era de 1:5. Em 1989, foi de 1:31. Desde 1980, o programa federal para assistência habitacional da população em geral foi reduzido em mais de 80%. De acordo com o censo oficial dos Estados Unidos, casas móveis (trailers) foram o tipo de moradia com o maior crescimento na década de 1980, uma vez que os custos das moradias tradicionais subiram para além do alcance de muitos. Aproximadamente dezesseis milhões de estadunidenses – um em cada dezesseis –, hoje, vive em casas móveis. Inversamente, foram construídas muitas prisões nesse período. De acordo com o jornal *The New York Times* de 13 de setembro de 1992, a população nacional de encarcerados cresceu cerca de 130% durante a década. Nós temos a mais alta taxa de aprisionamentos entre todas as nações industrializadas. Durante esses mesmos anos, fomos testemunhas do grande enriquecimento de 1% das famílias estadunidenses. Em 1989, esses mesmos 1% possuíam mais riqueza do que 90% das famílias em posições inferiores. Nesses anos de *Dynastia*³, o número de crianças vivendo na pobreza cresceu em 21%. Em 1992, 7% de todas as crianças e aproximadamente 17% das crianças afro-americanas nasceram abaixo do peso – a taxa mais alta desde 1978. O Estado com maior índice de pobreza infantil é o Mississippi, que é também sede da Associação Americana das Famílias, um dos órgãos mais efusivos da indústria religiosa de direita.

De acordo com Jennifer Howse, que liderava a Fundação March of Dimes Birth Defects em 1992, a proporção de mulheres grávidas sem cuidados pré-natais foi de 25%, o mais alto índice em vinte anos. Nós, agora, ocupamos a vigésima posição no ranking dos países industrializados na prevenção da mortalidade infantil, e quando se trata de imunizar crianças contra a pólio, estamos atrás de dezesseis nações, incluindo o México. Mas quem se importa? Nós arrasamos em questão de granadas. Nós temos mais aviões de combate, planos para uma verdadeira Guerra nas Estrelas e uma glamorosa e anoréxica primeira dama que encorajou a todos nós para “apenas dizer não”⁴. Para dizer não para a formulação do significado e, ao invés disso, concentrar-se na fotografia de dois homens se beijando ou em um crucifixo⁵. Símbolos vendem. História, não. Nós precisamos lembrar que grande parte da rede de auxílio social que os conservadores queriam dismantelar na época (e agora) ajudou a cortar os índices de pobreza quase pela metade e a pobreza entre os idosos em um grau ainda mais alto. E nós precisamos lembrar que a guerra contra a pobreza nos anos 1960 e 1970 trouxe a muitos estadunidenses necessitados

³ Série televisiva de enorme sucesso (N.T.).

⁴ “Just say no” foi uma campanha antidrogas encabeçada por Nancy Reagan e que teve extensa publicidade. “Just say no” (1988) também é o nome de uma peça teatral de Larry Kramer que faz uma crítica ao governo Reagan e à inércia do combate à AIDS pelo prefeito de Nova York (N.T.).

⁵ Provavelmente, uma menção ao cartaz “Read my lips”, do coletivo de ativismo artístico Gran Fury, e à obra “Piss Christ”, de Andrés Serrano (N.T.).

cuidados médicos, vale-refeição, cuidados pré-natais e infantis, acesso a serviços legais, bolsas em universidades e garantiram empréstimos estudantis que possibilitaram a muitos de nós construir uma vida melhor (eu mesmo posso atestar isso). Esses programas, de acordo com o editorial do *The New York Times* de 6 de maio de 1992, derrubaram o índice de pobreza de 19% em 1964 para 11% em 1973.

Um dos grandes perigos das novas tecnologias da informação é que elas não garantem um público informado ou ativo. Clichês substituem argumentos. As estatísticas do declínio econômico da aclamada típica família estadunidense não significam muito para ela mesma. Um dos efeitos da divisão (alienação) do trabalho é o entendimento deficiente da cadeia de fatos, questões e eventos vistos como completamente isolados e independentes uns dos outros. Não ocorre a muitos que trazer à tona os crimes de colarinho branco dos anos 1980 significa ligá-los com a diminuição das verbas para os hospitais, reparação de rodovias e na mudança das merendas escolares (lembram o ketchup como vegetal?⁶).

E é precisamente aqui que radicais de direita e seus aliados na indústria da propaganda religiosa têm sido tão brilhantes em suas estratégias de distorcer significados usando imagens de cenas homossexuais (entre outros). Por que se preocupar com a destruição do meio ambiente ou a falta de saúde adequada quando se tem uma imagem em preto e branco de dois homens se beijando? Agora, este se coloca como o verdadeiro significado. Infelizmente, nós, da cultura de esquerda, estamos mais que prontos para desempenhar os papéis a nós atribuídos. Nós somos convidados a participar de um debate que nunca foi um debate, mas uma encenação, uma distração para nos manter ocupados. Nós não podemos responder com a primeira emenda da Constituição ou a tão aclamada liberdade de expressão, nós temos que direcionar a cena artística para nossas ações e expor o que eles de maneira firme estão evitando mencionar. Nós devemos lutar contra o ódio, a disseminação da ignorância e do medo com usos efetivos da história e dos fatos. Ideologias não se sustentam quando fazemos conexões.

L. A. 1990. Sim, foi triste e muito difícil sustentar qualquer senso de esperança em tão desoladora paisagem social. Como alguém pode manter qualquer esperança viva, o ímpeto romântico de desejar um lugar melhor para o maior número possível de pessoas, o desejo de justiça e o desejo da significação das coisas e da história?

L. A. 1990. Ross e eu passávamos todo sábado à tarde visitando galerias, museus, brechós em longas, muito longas derivas por L.A., aproveitando a “hora mágica” quando a luz torna tudo dourado e mágico naquela cidade. Esse foi o melhor e o pior dos tempos. Ross estava morrendo bem diante dos meus olhos. Deixando-me. Essa foi a primeira vez na minha vida na qual eu sabia com certeza de onde estava

6 Polêmica do governo Reagan quando o ketchup foi entendido como vegetal pelo Ministério da Agricultura e assim foi incorporado na merenda escolar (N.T.).

vindo o dinheiro do aluguel. Esse foi um tempo de desespero, mas ainda assim também de crescimento. 1990, L.A., O Campo de Ouro. Como eu posso lidar com o Campo de Ouro? Eu não sei bem. Mas o Campo de Ouro estava lá. Ross e eu entramos no Museu de Arte Contemporânea e, sem conhecer o trabalho de Roni Horn, fomos arrebatados pela heroica, gentil e horizontal presença desse presente. Estava lá em uma sala branca, por ele mesmo, não precisava de nenhuma companhia, não precisava de nada. Repousando sobre o chão, tão levemente. Uma nova paisagem, um horizonte possível, um lugar de descanso e absoluta beleza. Esperando pelo observador certo, desejando e querendo ser movido para um lugar da imaginação. Essa peça não era mais do que uma fina folha de ouro. Era tudo que um bom poema de Wallace Stevens é: preciso, sem precursores, nada extra. Um poema que se sente seguro e se atreve a revelar-se, a ficar nu, para ser curtido de maneira tácita e, além disso, também de forma intelectual. Ross e eu fomos levitados. Aquele gesto era tudo o que eu precisava para descansar, para pensar na possibilidade de mudança. Aquilo mostrava a habilidade inata da proposta de um artista de fazer deste lugar um melhor lugar. Quão verdadeiramente revolucionário.

Este trabalho era necessário. Era um oceano ainda não descoberto para nós. Aquilo era impossível e ainda era real, nós vimos essa paisagem. Como nenhuma outra paisagem. Nós sentimos aquilo. Nós viajamos juntos para incontáveis pores-do-sol. Mas de onde esse objeto vinha? Quem produzira esta peça arriscando-se a ser tão frágil, apenas repousando sobre o chão, sem base, sem uma caixa de acrílico sobre ela? Como nunca soubemos do trabalho dela antes, como pudemos perder tanto? O trabalho de Roni nunca estava ligado às escolhas da crítica constituída. Claro que não. Algumas pessoas descartam o trabalho de Roni como puro formalismo, como se este purismo fosse ainda hoje possível após constatar-se que o ato de olhar para um objeto, qualquer objeto, é transfigurado por questões de gênero, raça, classe socioeconômica e orientação sexual. Nós não podemos culpar essas pessoas pelo vazio no qual elas vivem nem por elas não conseguirem ver as emoções e soluções quase perfeitas que os objetos e escritos de Roni nos dão. Um lugar para sonhar, para recuperar energias, para ousar. Ross e eu sempre conversávamos sobre este trabalho, o quanto ele nos afetou. Depois daquilo, qualquer pôr-do-sol tornou-se “O Campo de Ouro”. Roni nomeou algo que sempre esteve lá. Agora, nós vemos isso através de seus olhos, de sua imaginação.

Em meio ao nosso desastre privado da morte eminente de Ross e da escuridão particular daquele momento histórico, nos foi dada a chance de ponderar a possibilidade de recuperar nosso fôlego e respirar o ar romântico que apenas os verdadeiros amantes respiram.

Recentemente, Roni revisitou o Campo de Ouro. Dessa vez, são duas lâminas. Dois, o número do companheirismo, do prazer dobrado, um par, um casal, um sobre o outro. Espelhando-se e emanando luz. Quando Roni me mostrou esse novo trabalho, ela disse: “Tem suor entre eles”. Eu já sabia.

RAQUEL GARBELOTTI E RODRIGO MATHEUS

O vídeo 'Textual Community', foi realizado pelos artistas Raquel Garbelotti e Rodrigo Matheus. Trata-se de imagens sobre a comunidade coreana do bairro Bom Retiro em São Paulo. As legendas do filme foram extraídas do texto 'The (Un) Siting Community', do livro 'One Place After Another: Site-Specific and Locational Identity' da autora Miwon Kwon.

As imagens captadas por Raquel e Rodrigo no Bom Retiro são reflexos de vitrines, cartazes e imagens de anúncios. Espécies de imagens visivelmente já mediadas, com o intuito de problematizar a captação direta das imagens de uma comunidade, como ação tradutora de suas identidades.



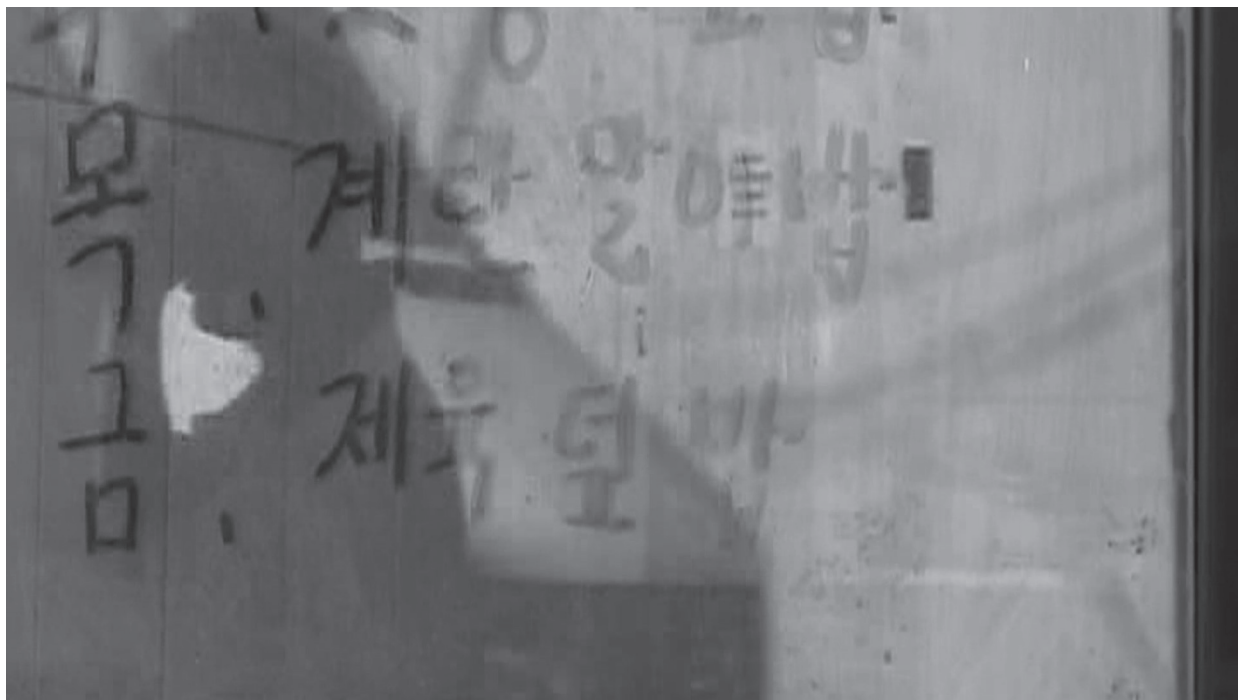


... and deconstructs the 'collaborative' interaction between an artist and a local community group in ethnographic terms.



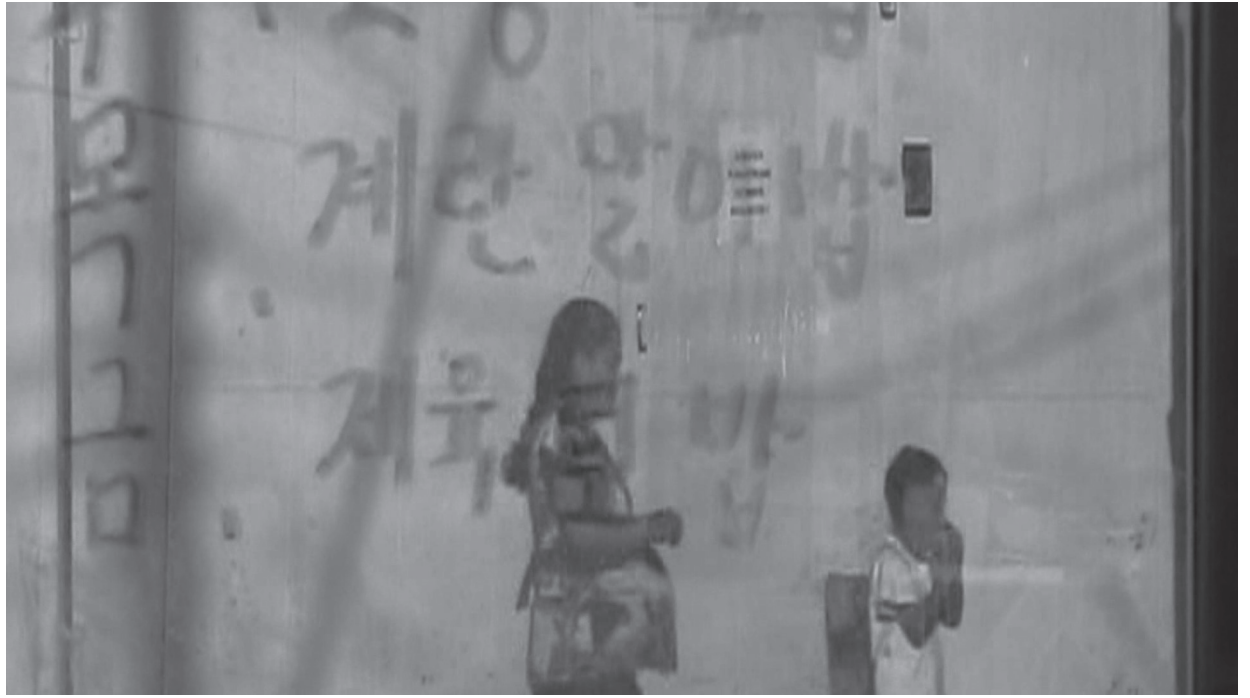
1. 가	- 12원
2. 가	- 10원
3. 떡만두	- 15원
4. 돈가스	- 15원
5. 순대	- 10원
6. 떡볶이	- 12원
8. 양념치킨	- 22원
9. 순대	- 10원
10. 치즈떡볶이	- 14원
11. 떡만두국	- 15원

화, 바깥쪽
수, 오기
금, 제육
Camarão 3 reais



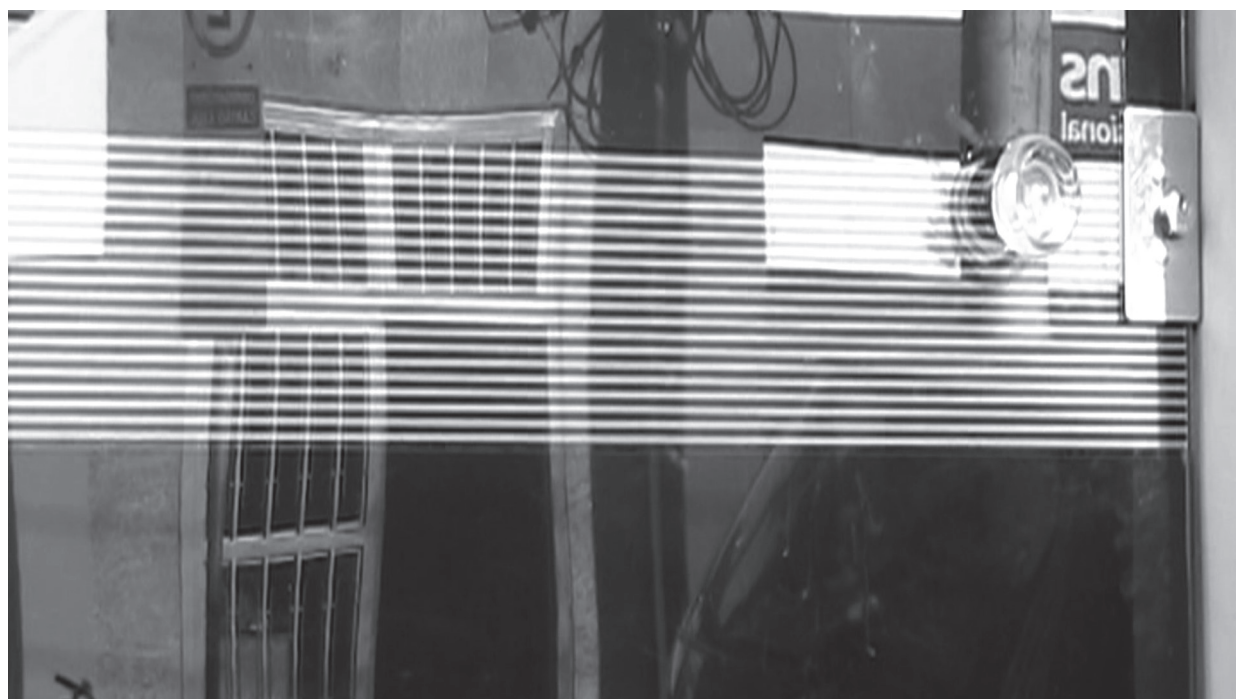


*It is also an important key to understanding
the possibilities and limitations of community-based art.*













'TEXTUAL COMMUNITY'

Raquel Garbelotti & Rodrigo Matheus

EDIÇÃO

Rodrigo Matheus

Tati Fujimori

VOZ OFF

Luiza Duarte

Raquel Garbelotti

Wagner Morales

TRADUÇÃO

Gavin Adams

Texto retirado do
"The (Un)Siting Community"
do livro "One Place After the Another"
Site - Specific Art Locational Identity
by Miwon Kwon

Julho/2008

São Paulo, Brasil

REGINA MELIM

Seth Siegelau: Você está confundindo várias coisas: se você vender os livros ou não, isso não significa que o custo da produção de um livro é caro (ou mesmo barato). O que você parece estar falando é sobre a distribuição e a venda do livro, que é um outro grande problema. A distribuição do livro sempre foi um problema para todos os tipos de pequenas editoras. Auto publicar um livro também esbarra com um trabalho difícil que é o mercado e, também, de encontrar o seu público. Mas o lado da produção ainda é barato, você ainda pode fazer um livro de bom tamanho como há 30 anos atrás, por muito menos do que o preço de um carro velho usado. Existem editores que produzem livros cujo objetivo principal não é o de fazer um monte de dinheiro, mas eles ainda conseguem, de uma forma ou de outra, continuar, seja apenas para cobrir os custos da produção, com empréstimos ou trabalhando em outro emprego. Tinha essa impressão em relação a Ed Ruscha, que a venda de suas pinturas pagavam a sua produção de livros, mas ele também poderia ter tido um lucro ou algo assim. O que ficou claro para mim é que ele não estava morrendo de fome e era capaz de produzir livros (embora, para ser honesto, acho que praticamente todos do mundo da arte, em Los Angeles, estavam fazendo dinheiro). Naturalmente, se um editor não vende nada há mais de 30 anos, ele ou ela deve ter outros meios para viver e continuar publicando.

SOBRE FAZER E COLECIONAR LIVROS¹

Jonathan Monk e Seth Siegelaub

Conversa telefônica em uma sexta-feira, 10 de outubro de 2003
e pós-escrito acrescentado em uma quarta-feira, 4 de fevereiro de 2004.

SS Como está o livro sobre coleções de livros que você está fazendo?

JM Está indo bem, estou chegando lá. O tempo está ficando curto, então, eu acho melhor...

SS Começar focar os seus pensamentos ...

JM Antes que eles voem.

SS O que você pensa sobre colecionar livros? Você está fotografando isso ou fazendo anotações?

JM Estou tentando fotografar mas eu não tenho certeza se está funcionando.

SS Bem, por que você não olha de novo, é seu tempo, não se preocupe, é meu dinheiro!

JM [Riso] Deixe-me ver, espere um minuto. Ok, está funcionando.

SS Nós começamos dentro de um bom caminho quando nos conhecemos em Berlim, se me lembro ...

JM Sim, eu não sei como começamos, mas parecia estarmos caminhando na direção certa.

SS Nós não começamos falando sobre livros, mas também não estou muito certo como começamos. Nós meio que começamos falando de como inicia um livro, ou talvez tenha sido sobre o lado de produzir e publicar.

JM Falamos um pouco sobre tecnologia de impressão e distribuição, também. E nós conversamos, também, um pouco sobre como são fixados os preços nos livros.

SS Sim, aparentemente, uma das coisas que você lembrou foi o preço do livro *Statements*, de Lawrence Weiner, porque tem \$ 1,95 impresso na capa. Você notou que era o único livro daquela geração que realmente tinha um preço fixo. E eu acho, eu tenho quase certeza, é porque era para parecer como livro

¹ Tradução do original em inglês *On Book Making & Book Collecting* publicado em *Cover Version*, de Jonathan Monk, Book Works, London, 2004. Agradecimentos especiais a dois estimados amigos, Lucy Crichton e Fernando Boppré, leitor-es atentos com preciosas sugestões para essa tradução.

de bolso. A ideia de Lawrence, e provavelmente a minha, era de uma produção desse tipo. Possivelmente, poderia ser vista como um tipo de ‘literatura para o mercado de massa’, um livro popular, algo que poderia pegar na estação de trem pra passar o tempo de uma viagem longa pra algum lugar, talvez, até mesmo em férias.

JM Você acha que isso realmente aconteceu?

SS O que se pretendia era que *Statements* pudesse ser comprado em uma banca de jornais e revistas numa estação de trem, o que de fato era bastante improvável.

JM Onde eram vendidos livros como esse naquela época?

SS Na verdade, *Statements* foi vendido pra muito poucas pessoas, foi principalmente dado. Vendido pode ser uma palavra muito forte. Alguns foram vendidos para algumas livrarias de arte. Eu não acho que existiam colecionadores deste tipo de material naquela época. A maioria deles foram doados. Em 1968 não existia ainda um tipo de livraria pra vender essas coisas - acho que só no início dos anos 70 os livros de artista se tornaram uma ‘categoria’ dentro da produção de livros. Um ‘tema’ definido. Na época, eu não me lembro de ter muita gente interessada neste tipo de produção. No entanto, havia uma longa tradição de livros de artistas, onde artistas e poetas ou escritores colaboravam, realizando obras de arte com edições limitada, com belos desenhos e ilustrações coloridas, etc ..., mas isto era muito diferente do nosso projeto e de nossas intenções.

JM A Printed Matter foi a primeira iniciativa para livros de artistas?

SS Sim, provavelmente. Eu tive contato com eles quando começaram a livraria na Lispenard St., em Nova York. Tinha também a Franklin Furnace nessa mesma época. Mas acho que eu já estava morando na Europa quando tudo começou². Eu conhecia todas as pessoas envolvidas, os incentivadores, mas eu não estava por perto para ver em funcionamento. Acho que foi só por volta de 1971 ou 72 ou 73, quando começou a existir um interesse por artistas que produziam livros. Mas não tinha uma enxurrada de livros de artistas que poderiam manter um projeto como a Printed Matter e, nos primeiros anos,

² Tanto a Printed Matter quanto a Franklin Furnace foram criadas em 1976. A Printed Matter surgiu a partir da iniciativa de um grupo de 12 pessoas, entre elas, Sol LeWitt e Lucy Lippard, e chegou a conviver sobre o ‘mesmo teto’ com a Franklin Furnace, criada por Martha Wilson. Contudo, não tardou, (pouco menos de três meses), para definirem melhor suas funções: a Printed Matter como um espaço para produção, exposição e venda de livros de artista e a Franklin Furnace como um espaço destinado à construção de um acervo de livros artista, tornando-se um dos maiores do gênero, vendido ao MoMA (NY), em 1994. Um ano antes dessas duas iniciativas existirem, em 1975, um outro artista, Ulises Carrión, em parceria com Aart van Barneveld, criaram em Amsterdã a Other Books and So. Considerada a primeira livraria especializada em publicações de artista na Europa, em 1979 transforma-se em Other Books & So Archive. Ainda, em 1974, em Toronto, o Grupo General Idea criou a Art Metropole. A. A. Bronson, integrante do General Idea, atuou até pouco tempo atrás junto à Printed Matter. Mas, sem dúvida, ao longo dessas décadas surgiram outras tantas iniciativas dessa mesma natureza, em diferentes lugares espalhados pelo mundo todo. Mas, o simples fato de não existir interesse maior, ou sequer definição sobre o lugar desses trabalhos, grande parte dessas iniciativas estão até hoje ainda fora do ‘mapa do sistema/história de arte’. Printed Matter, Franklin Furnace e Art Metropole continuam em pleno funcionamento até os dias de hoje. Outras informações sobre essas iniciativas podem ser acessadas em http://www.plataformaparentesis.com/site/hay_en_portugues/. N.T.

provavelmente, não foi muito bem sucedido.

JM Bem eu acho que naquela época as publicações de artistas eram muito caras para produzirem, especialmente, se você tivesse poucos recursos.

SS Tudo é caro para produzir se você não tem dinheiro. Esse é também o caso da produção de livros, mas uma grande parte do custo de produção foi realizado na forma de amor ao trabalho. Alguém que me vem à lembrança em relação a isso é Ed Ruscha. Lembro que ele fazia um grande esforço para produzir seus próprios livros, ele mesmo. E, ainda que não tenham sido concebidos para ser algo do ‘tipo artesanal’, ele gastou muito dinheiro. Embora ele fosse um pintor, o nosso interesse era pelos seus livros.

JM Não estou conseguindo te ouvir. Espere um minuto, deve haver alguma coisa errada na linha.

SS Estamos falando de Ed Ruscha³ e seus livros, e se foi caro ou não, eu suponho que sim. Eu acho que havia limitações para produzir seus próprios livros. Era, provavelmente, mais caro na década de 60, mas não tão escandalosamente. Produzir um livro ou um catálogo naquela época não era a coisa mais cara para se produzir. Hoje, de fato, a publicação tornou-se uma coisa relativamente barata de se fazer.

JM Não se você não vender nenhum!

SS Você está confundindo várias coisas: se você vender os livros ou não, isso não significa que o custo da produção de um livro é caro (ou mesmo barato). O que você parece estar falando é sobre a distribuição e a venda do livro, que é um outro grande problema. A distribuição do livro sempre foi um problema para todos os tipos de pequenas editoras. Auto publicar um livro também esbarra com um trabalho difícil que é o mercado e, também, de encontrar o seu público. Mas o lado da produção ainda é barato, você ainda pode fazer um livro de bom tamanho como há 30 anos atrás, por muito menos do que o preço de um carro velho usado. Existem editores que produzem livros cujo objetivo principal não é o de fazer um monte de dinheiro, mas eles ainda conseguem, de uma forma ou de outra, continuar, seja apenas para cobrir os custos da produção, com empréstimos ou trabalhando em outro emprego. Tinha essa impressão em relação a Ed Ruscha, que a venda de suas pinturas pagavam a sua produção de livros, mas ele também poderia ter tido um lucro ou algo assim. O que ficou claro para mim é que ele não estava morrendo de fome e era capaz de produzir livros (embora, para ser honesto, acho que praticamente todos do mundo da arte, em Los Angeles, estavam fazendo dinheiro). Naturalmente, se um editor não vende nada há mais de 30 anos, ele ou ela deve ter outros meios para viver e continuar publicando.

³ Na década de 1960-70 muitos artistas realizam, eles próprios, suas edições de livros. Muitos deles fundaram suas próprias editoras com objetivo de publicar seus próprios livros, assim como de outros artistas. Entre eles, podemos destacar: Ed Ruscha com a *Heavy Industry Publications*, Dick Higgins com a *Something Else Press*, Simon Cutts com a *Coracle Press*, Felipe Ehrenberg e Martha Hellion com a *Beau Geste Press*. Uma lista precisa poderá ser consultada no livro de Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du Livre d'Artiste*. N.T.

JM Muitos desses primeiros livros agora são vendidos por uma boa quantia de dinheiro. Uma virada que você provavelmente esperaria.

SS Mas isso é apenas a vida econômica capitalista, nada mais. Eu acho que é interessante tentar entender por que os livros 'X' são vendidos muito mais e não os 'Y'. Mas como qualquer outra coisa, há muitas forças em jogo no mercado que talvez possam explicar o porquê de um interesse súbito e preços altos em certas coisas, por certas pessoas, em determinados momentos. Nesse aspecto, livros não são diferentes. Você pode dizer exatamente a mesma coisa sobre a pintura. Porque adquirem valor econômico, histórico e cultural está relacionada com as forças complexas da sociedade, e está muito longe dos problemas que estamos falando aqui. Quero dizer que estamos todos tentando fazer o nosso melhor, mas, definitivamente, existem forças históricas e interesses de fazer certas coisas mais valiosas do que outras.

JM Com certeza.

SS Muitas coisas, acima de qualquer controle individual, resultam em certas coisas que assumem mais valor do que outras, e isso está além de qualquer indivíduo específico. Você pode acumular esse tipo de poder ou habilidade para afetar o mercado, ou se impor no mercado, e de uma maneira que você pode construí-lo ao longo dos anos. Mas, mesmo assim, todo mundo está tentando fazer isso e nem todo mundo é bem sucedido. Embora possa haver estratégias para o sucesso, existem muitas variáveis para controlar todas elas.

JM Acho que os artistas que estamos falando não estão interessados no sistema de valores e jogo do mercado.

SS Concordo, isso não são suas preocupações. E até eu que sequer sou artista me preocupei com isso até os anos 80, quando a maioria dos livros já estavam esgotados. Eu não percebi que os livros de artistas aumentariam tanto o seu valor quando eu os consignei na Printed Matter. Quase não alterei os preços de 73 até meados dos anos 90.

JM Você deve ter pago o aluguel ou o salário do guarda livros a maior parte da década de 80 sem perceber.

SS Duvido. Pra mim, o que parece é que de repente as pessoas estavam falando do alto preço dos livros de artistas. Meus preços sequer aumentavam de acordo com a inflação. Num dado momento eu disse: espere um pouco, ainda estamos vendendo livro por \$2? Mas posso dizer quem como organizador de exposições e editor eu realmente nunca pensei nisso como uma forma de 'fazer' dinheiro, apenas uma maneira de fazer projetos que me interessavam.

JM [Riso] Eu respeito isso e desejo que, de alguma forma, ocorra o mesmo com as pessoas hoje ... arte é um grande negócio e a solução para a maioria dos espaços de arte que são pequenos, ou a sobrevivência de espaços agenciados por artistas, é através de financiamento de projetos.

SS É verdade. Depois de 1972 eu estava vivendo na Europa e sem envolvimento com o mundo da arte, e como eu nunca tive expectativa de ganhar dinheiro com minhas publicações – pra começar eu nunca

pensei muito sobre isso –, simplesmente, porque não havia interesse naquela época. Quando eu parti pra Europa deixei, literalmente, tudo para trás, incluindo o estoque de livros. A cada seis meses, mais ou menos, eu gostaria de poder obter um relatório de vendas da Printed Matter e um cheque em torno de \$ 121. Realmente, eu não percebi que o mundo em volta de mim foi tomando interesse.

JM Encaixotado e esquecido?

SS Mais ou menos, especialmente como uma coisa cotidiana. Eu tinha alguns livros e eu sabia que eles estavam vendendo, mas eu não estava mais vivendo lá, então, eu perdi a noção de tudo isso, lá atrás dos anos 70.

JM 1973?

SS Provavelmente. Quando esses livros foram produzidos no final dos anos 60 eles eram vendidos por pouco dólares e eu acho que mesmo o *Xerox Book* foi vendido por \$ 20, ainda nos anos 90. Nunca me ocorreu aumentar os preços. No entanto, não foi uma escolha política para manter os preços baixos, porque havia um mercado de ‘massa’ ou ‘popular’ para os livros. Esta teria sido uma decisão política ou econômica. Eu estava longe do mundo da arte e o tempo passou. Os poucos livros que me restam só estão aí por acaso, eu os encontro em cantos empoeirados, em caixas de arquivo ou em gavetas.

JM Mas você coleciona outros livros agora?

SS Primeiramente, pra deixar claro, eu nunca colecionei livros quando eu atuava no mundo da arte, eu somente organizava e os publicava. Eu tinha apenas alguns livros que foram dados pelos meus amigos. Agora eu ‘coleciono’ livros como uma atividade consciente, uma espécie de ação educativa. Eu coleciono livros como modo de aprender sobre um determinado assunto. Um forma de auto-educação, eu suponho. Eu sinto um grande prazer no ‘construir biblioteca’: a tentativa para desenvolver com um foco altamente abrangente e representativo uma biblioteca sobre um determinado assunto. Como parte desse trabalho eu publiquei bibliografias especializadas, buscando reunir um corpo de literatura sobre um tema específico, e tentar dar um quadro teórico e histórico de como um determinado assunto se desenvolveu ao longo dos anos. Um desses projetos foi uma série de bibliografias sobre a esquerda progressista: a escrita política marxista e socialista sobre os meios de comunicação e cultura, tentando documentar as principais linhas de análises da esquerda que haviam sido produzidas desde o final do século XIX. Eu considero isso uma atividade muito política. Essa biblioteca continha em torno de 3.000 livros e periódicos, e eu doei no início dos anos 90 para o Instituto Internacional de História Social, em Amsterdã, onde agora pode ser consultado.

JM Agora você está trabalhando em uma bibliografia sobre têxteis. Como surgiu esse assunto?

SS Em meados dos anos 60 eu estava interessado nessa área, antes mesmo de estar envolvido no mundo da arte. No final dos anos 50 e início dos anos 60 eu comprei tapetes e livros sobre o assunto. Nova York naquela época era um ótimo lugar para livros raros e usados, o que já não é mais o caso pois há muito menos livrarias. Naquela época havia cerca de quarenta livrarias ou sebos, na 4th Av.,

ao sul da 14 St.. Quando fiquei envolvido com o mundo da arte, em meados dos anos 60 até 72, eu pus de lado o meu interesse pelos têxteis. Eu retornei para a história dos têxteis em meados dos anos 80, depois desse período de pesquisa sobre mídia e publicação política, quando eu estava vivendo em Paris. Desde então tenho trabalhado nessa bibliografia sobre têxteis e a construção de uma biblioteca. Eu espero terminar esse projeto num futuro próximo.

JM Quando será isso?

SS Em um ou dois anos, eu espero. Devo dizer que estou ficando um pouco entendiado fazendo a pesquisa e catalogação sobre esse tema, embora eu ainda o considere fascinante; tenho trabalhado com esse assunto há 15 anos e ele é interminável. Eu poderia fazer isso até eu ter 500 anos de idade. Terá sempre algo novo, mas eu sinto que eu fiz aquilo que estava por fazer: estabelecer as bases para uma bibliografia básica sobre a história dos têxteis, chamada de *Bibliographica Textilia Historiae*. Minha intenção foi produzir uma história básica da literatura têxtil, e agora está sendo feito. O problema é que você vai sendo sugado por ele; se você continua a descobrir algo que não sabia, isto é interminável, interminável, interminável. Eu estou terminando gradualmente, assim eu posso ir começando trabalhar no meu próximo projeto sobre a teoria do tempo, mais exatamente, ‘física e filosofia do tempo e causalidade’. Estou comprando muito menos livros sobre a história têxtil, nem mesmo o que tem surgido de bibliografia nova. Outra coisa que eu adoro sobre o processo interminável de catalogação é como a lenta adição de pequenos fragmentos de informações (descrição física de um livro e seus conteúdos, etc.) cresce gradualmente ao longo do tempo, para se tornar algo mais, quase a fundação para uma história de um determinado assunto. Esse trabalho de catalogação pode ser feito sobre qualquer assunto, e é apenas o meu interesse pessoal que determina qual o tipo.

JM Mais ou menos quantos por semana?

SS Um número arbitrário, dependendo de quanto tempo eu pesquiso. Pode ser colocado dessa maneira: quando eu estava trabalhando ativamente eu comprava um livro por dia, isto é, 365 livros por ano, começando em meados dos anos 80. Agora a biblioteca tem cerca de 6.300 livros, do período de 1470 à 2002. Você pode trabalhar com isso, deve ser quase um livro por dia, incluindo domingos e feriados. Quando eu era jovem eu devo ter pensado que ‘um livro por dia mantém o médico longe’ em vez de ‘uma maçã por dia’. Mas devo dizer que eu gosto muito de comprar livros, a maioria com entrega pelo correio. É como ganhar presente de Natal todos os dias.

JM Chegou um hoje de manhã, mas não foi embrulhado. O novo catálogo de Robert Barry, de Nuremberg⁴.

SS Você vê, é realmente emocionante recebê-los. Para mim, é como comprar presentes pra mim mesmo e, alguns são fantásticos. E como muitas vezes a descrição do catálogo não faz jus ao objeto físico, quando chega eu fico boquiaberto com o que eu comprei.

⁴ Trata-se de *Some Places to Which We Can Come*, Robert Barry: Works 1963 – 1975. Germany: Kerber Verlag, 2003. N.T.

JM Todos esses livros que você recebeu como ‘presentes’ estão agora cuidadosamente ordenados e catalogados?

SS Sim, isso é parte do aspecto social. Eu não sou um cara louco, com livros por toda a casa, embora eu tenha livro por toda a casa (e alguns em depósitos). Dentro dos limites de meus meios eles são cuidadosamente armazenados, catalogados e, geralmente, podem ser acessados.

JM Isto é o que eu estou tentando fazer com esse livro⁵. Estou tendo a oportunidade para catalogar minha pequena coleção de livros de Sol LeWitt.

SS Há algo bastante interessante nesse tipo de processo. Embora para você isso possa ser um projeto de ‘arte’, isso pode representar também um momento muito importante. Bibliotecas de figuras históricas importantes, dizem cientistas ou mesmo autores, podem revelar o que os influenciaram, naquilo que estavam desenvolvendo num determinado momento. Quando bibliotecas privadas são desmontadas, dispersadas, em leilões, por exemplo, uma importante história é perdida para sempre. Os livros nos ajudam a ver e entender o passado e isso é um importante meio para ver como diferentes mentes trabalharam em diferentes tempos. Claro, você tem um interesse estranho.

JM Nem tão estranho.

SS Ok, mas você está trabalhando na produção de um livro de um artista de outra geração. As questões são um pouco mais complicadas, deixe-nos dizer, mais enroladas. Por que só os livros de Sol LeWitt?

JM [riso]. Por que não? Ele tem sido muito importante pra mim ao longo dos últimos anos e seus livros mais do que qualquer outra coisa. Eu sempre apreciei as suas tentativas exaustivas pra forçar um objeto ou cor até os limites de suas repetições.

SS Mas tanto a história de um indivíduo, quanto os livros que ele se cercou, são parte de sua vida intelectual. Uma biblioteca ou catálogo deve refletir essa relação. Um catálogo da biblioteca de alguém é um ato social que permite que um grande mundo exterior conheça a vida privada desse alguém.

JM Certo, mas isso é totalmente diferente do que eu estou tentando fazer. Sol LeWitt já produziu um livro sobre os seus livros. Apesar de gostar dessa ideia, um tipo de circuito que acontece com a virada de uma página.

SS Você encontrou algum livro de Sol LeWitt que ele esqueceu de colocar? É realmente chocante o que é esquecido ou extraviado na história. É só depois de ter tido um certo sucesso em uma área que, olhando pra trás, você se torna consciente da importância de um trabalho anterior, mas às vezes é tarde demais para salvá-lo ou mesmo encontrá-lo. É inteiramente possível que Sol LeWitt tenha extraviado algum de seus primeiros livros.

⁵ Jonathan Monk refere-se ao seu livro *Cover Version* onde apresenta uma sequência de capas de livros de artista de sua própria coleção. Inicia com *Statements*, de Lawrence Weiner, espécie de ‘folha de rosto’, uma vez que Monk faz uso do mesmo procedimento de Weiner imprimindo o preço do livro na capa (em versões em euro, dólar e libra). Essa conversa, aqui traduzida, faz parte desse livro.

É quase um posfácio. N.T.

JM Mas eu tenho certeza que eu não teria qualquer um deles.

SS Quando eu tinha uma galeria funcionando em Nova York, que foi somente num curto período de, mais ou menos, dezoito meses (outono de 1964 a primavera de 1966), eu produzi pequenos catálogos para cada exposição, e eu perdi dois ou três deles. Provavelmente, naquela época, eu não achava que eles eram importantes o suficiente para guardá-los. Agora é difícil pra eu acreditar nisso, mas, simplesmente eu não tinha conhecimento sobre essa questão do arquivo. Quando eu fiz o *Artist's Contract*, no início dos anos 70, parte de nossa preocupação era criar um tipo de rastreamento para um trabalho de arte, uma vez que ele viaja ao longo de sua vida. De modo que, o artista ou a comunidade artística em geral, poderia acompanhar o trabalho pelo mundo. Pra fazer isso criamos uma série de mecanismos que permitissem manter o controle da obra. Os primeiros trabalhos de um artista normalmente são difíceis de encontrar ou são esquecidos, mesmo nos casos raros quando eles se tornam super conhecidos.

JM Isso tem a ver com o que você está fazendo agora com as bibliografias? Tenho visto que o *Artist's Contract* original está sendo vendido por uma soma de dinheiro.

SS Isso não me surpreende, talvez eu mesmo os tenha vendido. Nos últimos anos, quando encontrei por acaso exemplares do *Artist's Contract* eu gostaria de poder vendê-los por uma quantia razoável. À principio, e até nos últimos anos, eu os dava de graça para quem solicitasse. Agora as pessoas estão comprando como documentos originais ou como material de arquivo.

JM Ele é ainda um documento muito importante, mesmo que seja apenas para mostrar como o mundo da arte deixa o artista para trás.

SS As pessoas agora estão comprando-o por razões completamente diferentes, e eu já não estou mais dando-o de graça. Até muito recentemente eu tinha uma caixa postal em Nova York, eu gostaria de obter pedidos de toda a parte do mundo e enviá-los de graça para quem quisesse. Mas agora o momento é diferente. Eu até incentivo as pessoas a fotocopiarem e disponibilizar pra todo o mundo. Eu também acho que fazer fotocópia é a melhor maneira para mostrar aquelas primeiras publicações de artistas. Por que mostrar um livro fechado dentro de uma vitrine num museu, que não pode ser tocado? Quando são feitas fotocópias de nossas publicações isso não diminui a sua importância como documento, especialmente minhas publicações, que nunca ou quase nunca, tinham ótimas fotografias ou ilustrações coloridas, etc.

JM Claro, mas é por isso que as pessoas colecionam tais objetos. É uma questão importante para o proprietário e que as fotocópias não os substituem. Embora isso seja meio triste. Compra e coleção só contribui para o problema. Os livros mais antigos do Sr. LeWitt estão agora fora da minha faixa de preço.

SS A propriedade de uma publicação 30 anos após a sua produção não é exatamente um ato de apoio, nem para a artista nem para o editor, porque o que está em jogo é o mecanismo do mercado paralelo. O valor foi alterado de seu propósito original e isso afeta não apenas no seu (alto) valor monetário. Porque, em primeiro lugar, as pessoas que compram um catálogo original ou o *Artist's Contract*, por

exemplo, estão fazendo isso, por razões completamente diferentes e essas razões não têm nada a ver com o motivo pelos quais eles foram criados.

JM A ideia era fazer as coisas para ir para o mundo. Tornar as ideias dos artistas disponíveis para um público mais amplo, de forma direta, e o mais barato possível.

SS Para permitir que eles sejam usados; a clássica distinção marxista entre a criação para 'uso' e para 'troca'. Criamos para uso na sociedade capitalista que cria para a troca.

JM Que nos leva de volta ao preço impresso na capa de um livro. Uma coisa estranha, de valor estacionado.

SS Você realmente deveria perguntar sobre isso ao Lawrence Weiner, talvez ele tenha uma memória mais clara à respeito de porquê nós fizemos isso.

pós-escrito

JM Por que o *Xerox Book* não foi fotocopiado?

SS A resposta correta é que, provavelmente, era muito caro, mas eu realmente não me lembro.

SS Por que você não fot copia seu livro?

WALLACE VIEIRA MASUKO

ADOLFO BERNAL, Sinal dos Tempos.

MEDELLÍN (PLACA)

– Dentro de centenas de anos cheguem neste vale, a descubram e saibam que algo aqui se chamava Medellín.

OBRA IMPRESSA / URBANA

– As em inglês eram para conseguir uma forma amorosamente excludente.

THE END

– Eu queria fazer simplesmente uma homenagem ao cinema, nada mais...

~~SECRET~~

~~SECRET~~

FICHA TÉCNICA

Artistas/Pesquisadores convidados(as)

Fabio Morais
Felipe Prando
Jorge Menna Barreto
Keila Kern
Maíra Dietrich
Milla Jung
Paulo Reis
Raquel Garbellotti
Regina Melim
Rodrigo Matheus
Wallace Masuko

Coordenação

Marcos Frankowicz

Produção

Guilherme Jaccon

Assessoria de Imprensa

Heitor Humberto (Fineza Produções)

Design da Plataforma Web

Thalita Sejanos

Design Gráfico da Publicação

Maíra Dietrich

Equipe Técnica

Lumen Connectnet

Fotografia

Fran Ferreira

Crédito dos grifos

Fran Ferreira
LC
Leonardo Araujo
Maíra Dietrich
Marcos Frankowicz

Agradecimentos

Ana Gonzalez
Chico Daviña
Eliana Borges
Kamilla Nunes
Mariana Lorenzi de Azevedo
Ricardo Corona
Yiftah Peled

O projeto **¡SÍ, TIENE EN PORTUGUÉS!** é norteado pela ideia de “tradução como exercício radical de alteridade”, indicada pelo artista e pesquisador Jorge Menna Barreto em seu exercício de transcrição a partir de um texto da historiadora e crítica de arte Rosalyn Deutsche. Para Menna Barreto, a tradução e a esfera pública estão um para outro, na medida em que os dois são fundados pela alteridade/outridade. A partir dessa premissa, é possível delinear algumas questões que cercam o artista que traduz: de que forma esse artista se relaciona com esses autores? O que é o artista-tradutor? Como textos de outros contextos afetam uma produção que nasce num aqui, como se dão essas traduções, o que se perde e o que se ganha? Como visualizar essas semelhanças entre tradução e esfera pública?

Para ampliar e tentar responder estas questões, 10 artistas foram convidados a traduzir para o português textos que fazem parte de seus universos de pesquisas e produções, reunindo aqui diferentes modos de pensar a tradução. São eles: Fabio Moraes, Felipe Prando, Jorge Menna Barreto, Keila Kern, Maíra Dietrich, Milla Jung, Paulo Reis, Raquel Garbellotti e Rodrigo Matheus (coautor), Regina Melim e Wallace Masuko.

<https://sitieneenportugues.wordpress.com/>

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA, PROIBIDA A VENDA
2015

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-917733-1-2



9 788591 773312

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

Este projeto foi contemplado com recursos do Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais 11ª Edição

PRODUÇÃO

APOIOS

simbólica
produções culturais



POUSADA
Calmas da Lagoa

fineza
comunicação
e cultura

**CASA
DO POVO**

