

**AMIZADES SUBSTANCIAIS, AFETOS FUNDACIONAIS: RESISTÊNCIAS E TRANSFORMAÇÕES NA ARTE BRASILEIRA.**

DOI: <https://doi.org/10.33871/23580437.2021.8.2.157-168>

*Fabrcia Cabral de Lira Jordão<sup>1</sup>*

**RESUMO:** Partindo da noção de amizade artística e posicionando o afeto como elemento estruturante dos processos de institucionalização da arte brasileira, recupera-se relações afetivas presentes em experimentos editoriais desenvolvidos nos anos 1970, demonstrando como artistas buscaram opor resistência e transformar o sistema de arte vigente por meio de uma política e ética dos afetos.

**Palavras-Chave:** Arte Contemporânea Brasileira; Amizade Artística; Redemocratização Brasileira; Revista Malasartes; Suplemento Cultural Contexto.

**SUBSTANTIAL FRIENDSHIPS, FOUNDATIONAL AFFECTIONS: RESISTANCE AND TRANSFORMATIONS IN BRAZILIAN ART.**

**ABSTRACT:** Starting from the notion of artistic friendship and positioning affection as a structuring element in the institutionalization processes of Brazilian art, affective relationships present in institutional experiments and editorials developed in the 1970s are recovered, demonstrating how artists sought to oppose resistance and transform the current art system through a policy and ethics of affections.

**Keywords:** Brazilian Contemporary Art; Artistic Friendship; Brazilian Redemocratization; Malasartes; Contexto

**AMISTADES SUSTANCIALES, AFECTOS FUNDACIONALES: RESISTENCIAS Y TRANSFORMACIONES EN EL ARTE BRASILEÑO**

**RESUMEN:** A partir de la noción de amistad artística y posicionando el afecto como elemento estructurante de los procesos de institucionalización del arte brasileño, se recuperan las relaciones afectivas presentes en los experimentos editoriales desarrollados en la década de 1970, mostrando cómo los artistas buscaron resistir y transformar el sistema artístico actual a través de una política y una ética de los afectos.

**Palabras clave:** Arte brasileño contemporáneo; Amistad Artística; Redemocratización brasileña; Revista Malasartes; Contexto.

---

<sup>1</sup> Curadora, pesquisadora e professora. Doutora e mestre em Artes pela ECA/USP. Recebeu prêmio de melhor tese da CAPES (2019). Coordenadora do Laboratório de Imaginário Radical e professora de curadoria do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, rua coronel Dulcício, 638, Batel, Curitiba, PR, 80420-170. E-mail: [fcjlordao@gmail.com](mailto:fcjlordao@gmail.com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9177-2572> Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/4427001804420545> Curitiba, Brasil.

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) no ensaio *O amigo* propõe que a expressão ‘sou seu amigo’ por seu caráter performativo poderia ser pensada de maneira análoga ao sintagma ‘te amo’. Na tentativa de nos aproximar da sua reflexão, Agamben nos apresenta, como uma alegoria perfeita da amizade, uma pintura realizada em 1625 por Giovanni Serodine, na qual é possível observar o encontro dos apóstolos Pedro e Paulo a caminho do martírio. O filósofo chama a nossa atenção para o fato de os dois apóstolos estarem tão perto um do outro que seria impossível se verem. Essa impressão de uma intimidade, por assim dizer excessiva, enfatiza o filósofo, é intensificada pelas mãos entrelaçadas dos apóstolos, que se apertam um pouco escondidas. Nesse ponto nos questiona o filósofo:

O que é, de fato, a amizade senão uma proximidade tal que dela não é possível fazer nenhuma representação nem um conceito? Reconhecer alguém como amigo significa não poder reconhecê-lo como ‘algo’. Não se pode dizer ‘amigo’ como se diz ‘branco’, ‘italiano’, ‘quente’ – a amizade não é uma propriedade ou uma qualidade de um sujeito (AGAMBEN, 2009, p. 85)

Considerando o caráter não predicativo da amizade seria possível pensá-la como um estado relacional? Poderia a amizade ser pensada nos termos de um contrato ou de uma simples troca? Agamben recupera o tratado que Aristóteles dedicou a amizade em *Ética a Nicômaco*, demonstrando como para o filósofo grego a amizade assume uma condição ao mesmo tempo ontológica e política<sup>2</sup>. Um dos aspectos grandiosos da interpretação agambiana é a defesa do caráter não relacional da amizade já que, em consonância com Aristóteles, o filósofo italiano propõe que o que está em questão na amizade é a própria experiência, a própria sensação do ser. Para Agamben a amizade poderia ser pensada como um conviver que é definido por uma

[...] divisão puramente existencial e, por assim dizer, sem objeto: a amizade, como con-sentimento do puro fato de ser. Os amigos não dividem algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são com-divididos pela experiência da amizade. A amizade é a divisão que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse con-sentir originário que constitui a política (AGAMBEN, 2009, p. 92)

Por isso, no título desse artigo substanciais vem imediatamente após amizades. Não é por outra razão senão para reforçar um entendimento da amizade como algo que diz respeito à substância da matéria e do corpo. E o corpo, a matéria, vive em permanente afetação com o meio que o circunda.

Mas o que é o afeto? Para Espinosa (2015), que viveu na cosmopolita Amsterdã do século XVII, afeto é tudo aquilo que aumenta ou diminui nossa potência de agir. Com esse entendimento, Espinosa inaugurou um novo paradigma para se pensar os afetos. Contrário a toda tradição filosófica – a qual defende a necessária oposição e separação entre razão e afeto, como se o afeto fosse necessariamente a dimensão irracional e a razão a dimensão racional do ser e do comportamento políticos – Espinosa considerava que a razão não só não estava em oposição como era auxiliar dos nossos afetos, nos ajudando a encontrar em nós suas causas adequadas.

Também é importante mencionar que o filósofo, rompendo com a dualidade corpo/alma, compreendia o corpo e o pensamento como atributos de um mesmo organismo. De maneira que o pensamento é a ideia do corpo e suas afecções, o corpo é a ideia do pensamento do corpo e de suas afecções. Ou seja, nossa capacidade de agir e pensar seria indissociável da nossa capacidade de ser afetado, de entrar em um regime sensível de mútuas implicações e afecções.

---

<sup>2</sup> Sobre o conceito de política cf. AGAMBEN, 2015.

Indo além, Espinosa – que é um pensador do devir, da celebração do existir, dos processos – propõe que a vida se explica por encontros, por grandes afetos, grandes composições que resultam em férteis territórios afetivos.

E o que seria a amizade e seus agenciamentos senão uma grande composição? E o que seria o amigo, como propõe Agamben, senão um outro si?

Considerando a amizade, tal qual propõe Agamben, como a “condivisão que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida” (AGAMBEN, 2009, p. 92). E pensando com Espinosa, é possível propor que alguns desses afetos alimentam tanto a potência de agir/existir que, extrapolando corpos determinados, afetam corpos coletivos. São as amizades substanciais, os afetos fundacionais que resultam em novos gestos de imaginação estética e política<sup>3</sup>.

A título de exemplo, lembro da amizade cultural e literária de Mário e Oswald de Andrade que nos legou duas pedras basilares da nossa modernidade artística, Macunaíma e o Manifesto Antropofágico. Podemos ainda evocar três constelações afetivas fundantes e estruturantes de nosso pensamento artístico. As constelações afetivas formadas em torno de Mário Pedrosa no Rio de Janeiro que nos deixa como legado uma nova noção de vanguarda; a formada em torno de Walter Zanini, que nos legou um projeto radical, ainda hoje atual, de museologia; e a formada em torno de Paulo Bruscky, no nordeste brasileiro, que nos legou uma outra ideia de experimentalismo.

Considerando as constelações afetivas citadas e suas repercussões para além dos sujeitos nelas implicados, seria possível propor que nas artes visuais o afeto e amizade estão no centro de uma política de transformação do mundo?

Se a hipótese for válida e efetivamente o afeto e a amizade puderem ser pensados enquanto categorias políticas, seria possível argumentar que o meio artístico é permanentemente transformado por uma política dos afetos decorrente das amizades?

Mas que forma de amizade seria capaz de instaurar um campo de afecção que alimentasse a potência de agir/ser/vir-a-ser-com, de criar e refazer mundos, e que se efetivasse por meio de uma sociabilidade exteriorizada consoante com a dimensão pública, política e criadora da arte?

Propõe-se que a amizade artística pensada enquanto amizades substanciais, afetos fundacionais, seria uma forma de amizade que mais do que compartilhar uma ideologia da intimidade<sup>4</sup>, uma sociabilidade da interioridade e individualidade, uma subjetividade voltada para si, performa uma forma-de-vida exteriorizada e fundada no amor *mundi*<sup>5</sup> no sentido arendtiano<sup>6</sup>.

Especificamente, as amizades artísticas, enquanto um exercício e reinvenção do político, estão profundamente comprometidas com a reabilitação e reativação das instituições da arte, de institucionalidades diversas e das esferas e espaços públicos.

Trata-se, portanto, de uma modalidade de amizade que deve ser pensada enquanto um espaço de exterioridade generativo, do agir-com, do ser-com-os-outros, na qual os indivíduos implicados estão

---

<sup>3</sup> O termo gesto, enquanto um conceito operativo, deve ser compreendido em consonância com a acepção agambiana. A esse respeito cf: AGAMBEN, 2020.

<sup>4</sup> A qual, como propõe Francisco Ortega, “transforma todas as categorias políticas em psicológicas e mede a autenticidade de uma relação social em virtude de sua capacidade de reproduzir as necessidades íntimas e psicológicas dos indivíduos envolvidos” Cf. ORTEGA, 2020, on-line.

<sup>5</sup> Cf. ARENDT, 2010.

<sup>6</sup> Em outra ocasião demonstrei com profundidade o contexto histórico, político e cultural em que essas experimentações ocorreram. Cf. JORDÃO, Fabrícia Cabral de Lira. **As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974-1989)**. 2018. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

comprometidos e assumem responsabilidades políticas e artísticas pelo mundo. Ou seja, trata-se de uma forma de amizade comprometida politicamente com a construção/reconfiguração de mundos, que interrompe, agencia, inaugura, suspende e experimenta formas diversas de institucionalidades, do comum e de futuridades.

Tomando esses argumentos como norteadores, apresentarei duas constelações afetivas encarnadas em propostas fundacionais que nos ajudam a compreender o caráter político do que aqui defendemos como sendo a *amizade artística*, um afeto específico de transformação, agenciamento e produção no campo das artes visuais. Especificamente, analisarei duas experimentações editoriais agenciadas por artistas e suas constelações afetivas que buscaram instaurar ao longo da redemocratização uma transformação do sistema vigente das artes visuais: a revista *Malasartes* (1975-1976) e o suplemento cultural *Contexto* (1976-1980).

### **Malasartes (1975-1976)**

A década de 1970 foi marcada pelo início da abertura política; pelo esgotamento do projeto político, estético e ideológico do modernismo; pelo crescente processo de monetização das esferas de institucionalização/legitimação da arte e pelo adensamento de um pensamento contemporâneo em arte. Nesse cenário, os artistas Carlos Vergara, Carlos Zílio, Cildo Meirelles, Rubens Gerchman e Waltércio Caldas, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, o poeta Bernardo de Vilhena e o crítico Ronaldo Brito, editaram os três números da *Malasartes* (1975-1976)<sup>7</sup>, uma revista que privilegiando o ponto de vista e a atuação do artista visual, buscou examinar e interferir no sistema de arte brasileiro.

O comentário de Ronaldo Brito sobre o processo que culminou no texto *Análise do Circuito* (BRITO, 1975), publicado na primeira edição da Revista, nos ajuda a ter uma dimensão do projeto político, do contexto afetivo e produtivo que se criou ao redor da *Malasartes*. De acordo com o crítico, esse foi “menos um texto de autor do que o resultado da conversa entre os nove editores e suas vinte mil ânsias e expectativas” (BRITO, 1983, p. 53).

Diferente da experiência no semanário *Opinião*, onde também atuou, “muito mais reservada do ponto de vista pessoal”, foi no contexto produtivo e afetivo da *Malasartes*, que o crítico teve “a experiência ‘real’ do circuito de arte, sobretudo me expus ao contato com artista e demais elementos desse circuito (...)”. Para Brito, a revista teria sido “mais do que a soma de suas três edições: foi um momento cultural, uma certa associação e, até certo ponto, um contexto produtivo”. A *Malasartes*, enquanto uma constelação afetiva que “[...] unindo elementos do Rio de Janeiro e São Paulo”, convocou artistas contemporâneos a tomar parte ativa nos processos de reestruturação e reformulações conceituais do sistema das artes visuais durante a redemocratização brasileira (BRITO, 1983, p. 53).

Apresentada por seu corpo editorial como “uma revista sobre a política das artes”, que “preferiu, pretensiosamente, tomar para si a função de analisar a realidade contemporânea da arte brasileira e apontar alternativa”, a *Malasartes* concentrou sua atuação “no estudo dos processos de produção de arte, na sua veiculação e nos mecanismos que a realimentam” (MALASARTES, 1975, p. 4).

Em consonância com esse propósito, sua ênfase incidirá na análise crítica do sistema de arte, em debates em torno da necessidade de atualização do meio artístico e em discussões acerca dos processos de inscrição social, produção, circulação e institucionalização da produção contemporânea. Culminando com a inserção no circuito dos meios impressos de comunicação de massa de uma revista que atuando como plataforma de enunciação, inscreveu em uma esfera pública debates e reflexões especializados e em franca oposição à realidade vigente no sistema de arte.

---

<sup>7</sup> A *Malasartes* durou cerca de um ano, entre o segundo semestre de 1975 e o primeiro semestre de 1976. Lançou três números que abarcaram, respectivamente, os meses de set./out./nov./dez. de 1975; jan./fev. e abr./mai./jun. de 1976.

Considerando que uma quantidade significativa dos textos publicados pela *Malasartes* foi formulada por artistas, percebe-se a tentativa de destacar o artista como produtor de um conhecimento sensível, por meio do qual, deveria agir e transformar meio artístico. Aqui, assim como na Brasil:, o compromisso com a difusão de um pensamento especializado foi acompanhado por um reposicionamento do artista como um profissional/trabalhador do campo das artes visuais e como protagonista das transformações que se faziam necessárias.

Nesse sentido, diante da insuficiência de pesquisas historiográficas sistemáticas, bem como da crescente interferência do mercado na tarefa de historiografar e institucionalizar as artes visuais, a revista abre espaço para uma reflexão – novamente semelhante a Brasil: – posicionada, parcial, crítica à ideologia de mercado e distanciada do caráter jornalístico que marcava grande parte do discurso crítico naquele momento.

O quadro fornecido à época por Ronaldo Brito e publicado na primeira edição da revista nos ajuda a visualizar a importância dessa iniciativa:

Feita de um modo anedótico, quando não desonesto, através sobretudo de colunas jornalísticas e catálogos (obrigados a uma conceituação circunstancial e pouco rigorosa), a história da arte brasileira funciona de um modo geral como caucionamento, no plano discursivo, da realidade mercantilista do circuito. Mais do que isso, funciona como caucionamento para a leitura oficial da arte, resultante em última análise de uma ideia acerca da função da arte na sociedade. A razão disso é simples: quase sempre é o próprio mercado o responsável pelas poucas iniciativas teóricas que ocorrem na arte brasileira. Praticamente desligada das outras áreas culturais, a arte gira em torno do mercado e a sua produção textual está em geral comprometida com funções mercadológicas imediatas. A questão que se coloca, no plano teórico, é a tentativa de transformar a leitura vigente de arte em nosso ambiente cultural. Para isso, é claro, torna-se urgente a abertura de espaços que possam abrigar uma produção teórica destinada a recolocar a arte contemporânea brasileira e internacional como objeto de discussão em nosso ambiente cultural (BRITO, 1975, p. 6)

Na mesma edição em que foi publicado esse ensaio, encontramos *A formação do artista no Brasil* (RESENDE, 1975) de José Resende. Nesse texto-manifesto, o artista propõe como alternativa ao quadro desenhado por Brito, a inserção e integração da arte na universidade e seu reposicionamento enquanto forma de pensamento e campo de conhecimento específicos. Diante de um contexto que reservava ao artista “uma atuação no fio da navalha – entre o isolamento estéril e a publicidade diluidora; entre o mercado e a marginalidade (...)” (RESENDE, 1975, p. 24) – Resende propõe que assegurar uma formação universitária ao artista abriria um campo específico para sua atuação profissional, conseqüentemente, contribuiria para estabelecer um lugar para o artista na classe trabalhadora. Outro aspecto que cabe destacar nos argumentos do artista é que a presença da arte em um “centro de produção, [que] levanta critérios e [que] estabelece referências” (RESENDE, 1975, p. 25), como era a universidade, asseguraria o desenvolvimento de uma reflexão que fosse capaz de fornecer balizas e equilibrar o poder das principais instâncias responsáveis por repercutir socialmente, institucionalizar e conceituar a arte: o mercado, a crítica e o museu.

Aqui cabe lembrar que nesta mesma edição, Brito alertava para o fato de que naquele momento o processo historiográfico estava sendo alimentado pelos mecanismos de recuperação e apropriação das produções contemporâneas conduzidos pelo mercado de arte. Chamando atenção ainda, para como o mercado vinha institucionalizando e valorizando essa produção como “objeto-fetichê” ao invés de “produto cultural” (BRITO, 1975, p. 6).

Se contrapondo e tentando transformar esse cenário, na *Malasartes* os esforços em reexaminar criticamente a história da arte assumirá um caráter programático. No seu primeiro número, os editores informam que será reservado um espaço para “textos históricos fundamentais para a compreensão

crítica da arte brasileira” (MALASARTES, 1975, p. 26) e iniciam essa revisão com a publicação do texto *Teoria do Não-Objeto* de Ferreira Gullar.

Considerados pelos editores “uma das mais inteligentes produções teóricas da arte brasileira” (MALASARTES, 1975, p. 26). Publicado originalmente em 1959, o texto que fundamentou teoricamente o movimento neoconcreto, foi recuperado justamente em um momento no qual marchands e galeristas, manipulando e operando com o acervo histórico da geração modernista, investiam na produção e na difusão de significados mistificadores e acríticos da tradição instaurada pelo modernismo nas artes visuais contemporânea. Desse modo, a recuperação desse texto pode ser pensada como uma incipiente tentativa, de nesse contexto, fornecer outras genealogias, que não a instaurada pelo modernismo, para se pensar a atualidade no meio das artes visuais, suas produções e questões.

No segundo número da revista, o texto escolhido foi *Introdução à Volpi* de Mário Pedrosa, publicado originalmente em 1957. Na apresentação, os editores além de destacar os esforços de Pedrosa em fixar uma “política cultural” distante “tanto do nacionalismo estreito e do anedótico quanto do colonialismo cultural do qual permanecemos infestados”, buscaram atualizar a presença e o pensamento do crítico, à época exilado, direcionando “a energia de seus textos e de seu pensamento para as tarefas críticas necessárias às circunstâncias presentes” (MALASARTES, 1976A, p. 32).

Considerando as manipulações operadas pelo mercado com o acervo modernista, recuperar um texto no qual Volpi é posicionado como um “mestre de sua época” significava ampliar o debate em torno do lugar central que as obras de Portinari e Di Cavalcanti ocupavam nesse discurso e, ainda que de maneira indireta, problematizar os limites e especificidades de uma modernidade estética na arte brasileira.

Ainda nesse número foi publicado outro texto que, por se tratar de uma reflexão formulada por um artista, pode ser considerado uma evidência de como, diante da crise de legitimidade ou da insuficiência dos discursos dessa produção crítica, artistas tomam para si a tarefa de repensar o marco inaugural de uma arte brasileira.

Em *A querela do Brasil*, Carlos Zílio reflete sobre a questão da ideologia do nacional e da identidade na arte brasileira, empreendendo, um dos primeiros reexames crítico e situado do que significaria uma arte moderna brasileira. Ainda nesse texto, o artista apontava como um dos entraves à constituição de uma história da arte brasileira, o caráter descontínuo de sua formulação e, conseqüentemente, a dificuldade que as gerações atuais tinham para acessar as teorias formuladas pelas gerações anteriores. A título de exemplo, finaliza o argumento citando o “neoconcretismo, que ocorreu entre 1958 e 1960, só agora começa a ser estudado” (ZÍLIO, 1976, p. 10)

Cabe mencionar, que no momento em que Zílio escreveu esse texto, haviam-se passados quase 16 anos da irrupção dos movimentos concreto e neoconcreto, os quais por suas afinidades com o meio da arte internacional e seu distanciamento do nacionalismo e positividade modernista, se encontravam, destituídos de legitimidade histórica e pouco historiografado.

Um dos primeiros críticos empenhados em recuperar, reexaminar e reposicionar as teorias do neoconcretismo naquele momento foi Ronaldo Brito, um dos editores da revista. O crítico publicou no terceiro e último número da *Malasartes* o ensaio *Neoconcretismo*<sup>8</sup>. Apresentado pelos editores como um “momento de ruptura das vanguardas construtivas brasileiras”, o Neoconcretismo seria “um dos temas mais importantes a serem elucidados tendo em vista o processo de produção da arte contemporânea no Brasil” (MALASARTES, 1976B, p. 9).

---

<sup>8</sup> Esse ensaio foi escrito em 1975 por encomenda de Marcos Marcondes e Luiz Buarque de Hollanda. Em 1976, foi parcialmente publicado na *Malasartes* e 10 anos depois, em 1985, foi publicado na íntegra na Coleção Temas e Debates do Espaço ABC/FUNARTE.

Nesse esforço em estabelecer outras genealogias e marcos conceituais para se pensar a arte que vinha sendo produzida naquele momento, a *Malasartes* certamente contribuiu no processo de formulação de um discurso que reposicionou o neoconcretismo como ponto de inflexão de um pensamento contemporâneo em arte.

Aqui é importante assinalar que na *Malasartes* os esforços de revisão crítica da história da arte ocorreram de maneira concomitante à construção de uma narrativa onde a inteligibilidade do trabalho contemporâneo respeitava sua inscrição histórica e suas contribuições nas dinâmicas das linguagens, algo que vinha sistematicamente sendo escamoteado por uma parcela do discurso crítico.

Nesse sentido, a cada número, a revista também convidava “um artista para apresentar, visual e conceitualmente, sua exposição” (MALASARTES, 1975, p.28). Na edição número um, Carlos Zílio apresentou a exposição que havia realizado na Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt; no número dois Lygia Pape apresentou o projeto *Eat me – a gula ou a luxúria*, exibido no MAM-RJ e no último número, Tunga apresentou uma série que problematizava o tema do nu na arte. Além disso, artistas também foram convidados a publicar propostas visuais nas páginas da *Malasartes*. Na edição número um Waltércio Caldas apresentou *Leitura Silenciosa*; a número dois Miguel Rio Branco publicou o ensaio fotográfico *Satélites* e Carlos Vergara *Le lê ô: o Cacique é o bom...*; na última edição foram publicados alguns mails art de Mario Ishikawa.

Ao abrir espaço para que o artista apresentasse sua própria produção, a revista, simultaneamente, retirava o protagonismo e relativizava o discurso do crítico de arte e legitimava a autoridade do artista enquanto formulador de um discurso intelectual circunstanciado sobre sua própria produção.

A partir do exposto é possível propor que a *Malasartes*, enquanto fruto da articulação e mobilização de uma rede afetiva, materializou o entendimento de que não só caberia como era possível aos artistas contemporâneos instituir uma nova política de conhecimento. Especificamente, é possível vislumbrar nos textos de artistas difundidos nas três edições da *Malasartes*, uma tentativa do corpo editorial em parceria com seus colaboradores, de transformar o sistema de arte vigente por meio da difusão de reflexões, pesquisas e análises que propunham a arte como um campo de conhecimento sensível; o reexame e sistematização de um pensamento crítico em torno do legado/tradição modernista e a formulação de critérios para avaliar, compreender e posicionar a produção contemporânea.

Nesse processo, o artista foi reposicionado não só como um formulador de um conhecimento sensível, mas também como um agente ativo nos processos e transformações do meio artístico vigente naquele momento. Como avalia Carlos Zílio, a *Malasartes* – enquanto uma espécie de projeto político que possibilitou e condensou a soma de esforços e energias – teria sido “a saída que nós encontramos no sentido de reunir os artistas contemporâneos dispersos e ao mesmo tempo ter uma presença pública (...) Então a nossa preocupação com a revista foi reunir esse grupo e colocar o time na rua, o time em campo (...)” (ZÍLIO, 2018, entrevista).

### **Suplemento cultural Contexto (1976-1980)**

Em 1976, ano da última edição da *Malasartes*, uma estratégia similar de intervenção no circuito dos meios impressos de comunicação de massa se materializou no suplemento cultural Contexto (1976-1980) do jornal A República em Natal (RN). O suplemento contou com a colaboração de artistas, poetas, militantes culturais e intelectuais vinculados à cena vanguardista e experimental potiguar.

Foi por meio dessa plataforma que o artista Jota Medeiros estabeleceu uma ampla rede de trocas, difusão, comunicação e debates associados ao experimentalismo intermídia nas artes visuais. Uma de

suas primeiras intervenções foi a transposição do CAMBIU - Centro da Arte Marginal Brasileira de Informação e União (1976-1978) em uma seção do Contexto<sup>9</sup>.

O CAMBIU foi um agrupamento de produção experimental e agenciamentos artísticos constituído por artistas visuais de três capitais nordestinas – Recife, João Pessoa e Natal. Essa rede de sociabilidade artística e afetiva foi, inclusive, denominada pelo cineasta, professor e escritor pernambucano Jomard Muniz de Britto como “triângulo amoroso” (LISBOA, 2016, entrevista).

Os principais articuladores da constelação afetiva que constituía o CAMBIU foram Unhandeijara Lisboa (PB), Jota Medeiros (RN), Falves Silva (RN), Paulo Bruscky (PE) e Leonhard Frank Duch (PE), os quais se reuniam regularmente na Vila 777 (SILVA; MEDEIROS, 2015, entrevista). A Vila, residência e ateliê de Lisboa, por estar localizada em João Pessoa, capital posicionada entre Recife e Natal, foi eleita como ponto de encontro e de produção desses artistas e amigos

Através de Paulo [Bruscky], conheci Daniel Santiago, que estava terminando Belas Artes. O grupo de Pernambuco que se envolveu com arte correio, Silvio Hansen, Marconi Notaro, Marco Cordeiro. Do Rio Grande do Norte, apareceu Jota Medeiros e Falves, que, apesar de morarem lá, são paraibanos. Eu tinha terminado de construir minha casa, essa aqui. Aqui a gente se reunia quase todo sábado, tinha festa entre esse grupo de artistas. Com esse mesmo grupo criamos o CAMBIU (LISBOA, 2016, entrevista)

Além da mencionada seção CAMBIU editada por Medeiros no Contexto em Natal, Paulo Bruscky e Unhandeijara Lisboa passaram a editar, a partir de 1977, o CAMBIU Informativo, respectivamente em Recife e em João Pessoa. Tratava-se de uma espécie de boletim bilíngue (PT/IN) que difundia os eventos, ações, projetos e proposições concebidos por artistas, integrantes e colaboradores do CAMBIU e da rede internacional de arte correio.

Desse modo, é possível considerar que a seção CAMBIU, o CAMBIU Informativo, bem como o agrupamento CAMBIU, materializaram uma tentativa gestada por um grupo de amigos e artistas em ativar distintas plataformas que potencializassem o estabelecimento de uma rede de produção, conhecimento, circulação e inteligibilidade para produções intermídia e experimentais nas três capitais nordestinas.

Nesse sentido, cada uma das células do CAMBIU – em Recife, João Pessoa e Natal – atuando de maneira descentralizada e autônoma, muito embora interconectada, funcionou como uma plataforma de criação, irradiação e difusão artística no nordeste brasileiro. Esse empreendimento por estar vinculado à rede internacional de arte correio ampliou a abrangência e a circulação das produções que divulgava, instituindo um contexto de circulação internacionalizado para experimentos intermídia realizados pelos integrantes e colaboradores do CAMBIU no nordeste brasileiro.

Retomando as contribuições de Jota Medeiros no Contexto, as quais extrapolavam a seção CAMBIU, foi possível perceber como Medeiros procurou instituir, em um suplemento que estava associado a um veículo oficial, uma esfera pública e certa inteligibilidade para propostas visuais e elaborações teóricas decorrentes de um conhecimento sensível e normalmente difundidos no circuito restrito da arte correio internacional.

Em intensa e permanente colaboração com sua constelação afetiva, sobretudo, os artistas vinculados ao CAMBIU e à rede internacional de arte correio, Medeiros produziu e difundiu debates e produções artísticas experimentais e intermídia no cotidiano dominical dos cidadãos e do meio artístico local. Esses esforços foram radicalizados durante o período de 16 de abril a 16 de julho de 1978, quando o artista assumiu a co-editoria do Contexto, ficando responsável pelo segmento das artes visuais.

---

<sup>9</sup> De acordo com Jota Medeiros, a seção CAMBIU foi publicada por quase dois anos – de 24/10/76 a 21/05/78 – e foi co-editada pelo poeta e escritor Anchieta Fernandes (MEDEIROS, 2016, entrevista).



Nas 14 edições que durou a co-editora de Medeiros, o suplemento abriu um maior espaço para projetos conceituais, fotografias, colagens, experimentações gráficas, debates sobre o contexto artístico – regional, nacional, internacional – e convocações para os mais diversos tipos de proposições conceituais, artístico e experimentais. O artista também converteu o suplemento numa plataforma para irradiação dos experimentalismos foto-gráfico-poéticos-visuais realizados por artistas vinculados à arte correio<sup>10</sup>, por conectar artistas de várias partes também viabilizou a criação de uma ativa rede de comunicação, circulação e consumo de arte. Inclusive, o suplemento foi apresentado no catálogo da mostra *Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80*, organizada por Daisy Peccinini em 1985, como “porta-voz da arte correio até princípios de 1980 em Natal (PECCININI, 2010, p. 45).

Nos diversos textos publicados por Jota Medeiros é possível perceber um método analítico recorrente que expressava o esforço de, em um veículo de massa e para um público heterogêneo, dar inteligibilidade a uma produção que muito embora fosse realizada por artistas baseados no nordeste não só era fruto das trocas e colaborações realizadas na rede de arte correio como também tinha nessa plataforma internacional de circulação, colaboração e produção sua principal esfera pública e de inteligibilidade. Outro aspecto relevante da intervenção realizada por Jota Medeiros no Contexto foi a intensa publicação de textos que buscavam tanto atualizar a cena artística local por meio da difusão dos debates travados nacional e internacionalmente quanto legitimar o uso das novas tecnologias/mídias nas artes visuais.

A coluna CAMBIU de 23 de outubro de 1977, por exemplo, é iniciada com dois poemas-processo, o *Alfabismo* de Álvaro de Sá e uma versão de *Alfabismo* por Jota Medeiros. No texto principal, Medeiros utilizando como ponto de partida as XIII e XIV Bienais de São Paulo, faz uma análise retrospectiva do uso do vídeo e da tv nas artes visuais. Apresentando as proposta e principais abordagens em vídeo de artistas como Nam June Park e Vito Acconci passando por Ira Schneider, Joan Jonas, Nancy Holt, Korot. Medeiros finaliza a reflexão mencionando as contribuições de artistas como José Roberto Aguilar, Sônia de Andrade, Ângelo de Aquino, Paulo Herkenhoff, João Ricardo Modesto, Regina Vater e a relevante atuação do CAYC em Buenos Aires nesse segmento, uma vez “que já realizou, de 1973 até hoje 7 Encontros Internacionais de Vídeo” (MEDEIROS; FERNANDES, 1977, p. 14).

Essa tentativa de contribuir para uma educação sensível passava ainda pela divulgação de mostras que, via de regra, também serviam para o artista debater aspectos conceituais, materiais e/ou poéticos dos artistas associados às linguagens contemporâneas. Esse formato contribuía não só para uma melhor compreensão do evento divulgado, uma vez que o situava nas dinâmicas e debates que estavam ocorrendo em outros circuitos de arte, mas também para legitimar, junto a um público heterogêneo, o experimentalismo e o uso dos novos medias nas artes visuais.

Como é possível perceber no texto *COPYART*. Aqui o artista, após posicionar o xerox como uma estratégia de democratização da arte, comenta o livro *Copy Art* (1978), recém-publicado nos Estados Unidos. Além de descrever procedimentos e experiências em “arte/cópia”, Medeiros se detém em dois trabalhos apresentados no livro e realizados por integrantes do CAMBIU. Um poema visual de Paulo Bruscky e *Xadrez com J. Medeiros* de Leonhard Frank Duch, no qual Duch simulava, a partir de uma narrativa fotográfica e de legendas, uma partida de xadrez com Medeiros.

Ainda nesse texto, enaltece o fato de ser no Nordeste “onde as condições de sobrevivência artística são precaríssimas” que “emerge uma arte de resistência...uma anti-arte...anti-burguesa...anti-

---

<sup>10</sup> Passaram pelas páginas do Contexto poemas visuais, livro-poemas, registro de performances, fotografias, colagens de artistas como Jota Medeiros, Falves Silva, Álvaro de Sá, Neide de Sá, Julien Blaine, Leonhard Frank Duch, Samaral, Pinheiro Neto, Tomaz Schuiz, Almandrade, Marconi Notaro, Genésio Vieira, Edgardo Antonio Vigo, Manoel Gastão, Bené Chaves, Paulo Bruscky, Carlos Humberto Dantas, Marcelo Coelho, Horacio Zabala, Gastão Magalhães, Joaquim Branco, Unhandejjara Lisboa, Falves Silva e tantos outros.

provincia, que é reconhecida no exterior e divulgada nos mais fortes e expressivos [espaços] de referências da arte contemporânea desta aldeia global”. Finalizando, o artista anuncia em caixa alta “ARTE/CORREIO ... ARTE/POSTAL ... ARTE POR CORRESPONDÊNCIA – (MAIL ART): uma nova forma de expressão que encurtou as distâncias entre os ARTISTAS DO MUNDO”, e convocava os leitores a enviar arte pelo correio para os “praticantes mais ativos da ARTE/POSTAL no nordeste e no Brasil”, divulgando diversos nomes e respectivos endereços para correspondência (MEDEIROS, 1978, p. 20).

O Contexto também foi utilizado por Medeiros para divulgar exposições, convocações, projetos e proposições artísticas. Em 13 de agosto de 1978, por exemplo, na seção *Informart/INFORM (ART (E) – Projetos e Publicações*, foi publicada uma convocatória bilíngue (PT/IN) para seis proposições: a *I Exposição Internacional da Dor*; a revista internacional *POVIS*; os livros-poemas *Projeto/Variável* e *(DIMEEEEE ESSÃO (0x0))*; a solicitação para o envio de material teórico ou prático para o ensaio *Da comunicação a arte/ da arte a comunicação* sobre arte contemporânea e os atuais meios de comunicação. Esse informe ainda trazia uma convocatória para o *Programa (video/arte)*, e o convite para “envio de vídeo tapes (ARTE) para darmos início ao projeto que entrará no ar a partir de novembro de 1978” com a “I Exposição Internacional d’arte/correio pela TV”.

A partir do exposto é possível perceber o compromisso em potencializar e dar visibilidade a uma rede de compartilhamento, trocas afetivas e apoio mútuo entre artistas de diversas partes do mundo. O propósito de difundir novas visualidades e conhecimentos sensíveis relacionados às noções intermídia e de contemporaneidade nas artes visuais em um jornal de massa, reveste-se de um caráter pedagógico quando consideramos que tal estratégia sensibilizava tanto um público heterogêneo, leitor de *A República*, quanto atualizava a provinciana cena artística local com debates e produções radicais.

### **Considerações finais**

Enquanto duas experiências decorrentes de encontros, convivências, amizades, afetos, a *Malasartes* e o suplemento cultural *Contexto*, atuaram como espaço de produção, conhecimento, enunciação e formação sensíveis, tiveram seus programas potencializados por meio de uma ativa rede de partilhas. Podem ser pensadas, cada uma ao seu modo, como formas contra pedagógicas de produzir conhecimento. Em oposição à pedagogia da razão, em cada uma dessas experiências a construção do conhecimento decorre dos movimentos de implicação e de agência de afetos. Também, cabe destacar o compromisso dessas publicações em reposicionar o artista como produtor não só da forma artística, mas também de conhecimento sensível e a arte como operadora de transformações concretas na realidade na qual se inseria.

Evocar essas experiências no atual cenário político nos lembra da urgência e da necessidade de reposicionarmos afeto como um devir-com e base possível das transformações e resistências operadas pela arte. Pensar o afeto enquanto um devir-com da arte nos ajudaria ainda a abandonar os paradigmas da morte e da escassez, tão caros à história da arte, e instaurar/fortalecer laços entre subjetividades libertárias dispostas a atualizar e transformar a parcela diatópica de nossa realidade em futuridades implicadas e abertas à vida e a abundância, que assegurassem um senso de coletividade responsiva e comprometida com o com-viver e o com-sentir entre todos os seres sencientes.

Também é possível observar como nessas experiências a exigência de uma autonomia da arte foi acompanhada por uma rigorosa percepção da natureza própria da política e do político na arte, por uma lúcida consciência de suas responsabilidades pelo mundo político e de suas possibilidades diante de um cenário de reorganização política e social.

A exigência de autonomia que percebemos nessas experiências, em consonância com o devir democrático que se desejava efetivar com o início do processo de abertura política, se fundamentava

em uma noção de liberdade que ia além da ênfase experimental de seus projetos e estava na base de um processo comprometido com a autonomia do agir e com o livre pensar.

Distantes do caráter tutelar e da neutralidade crítica, promoviam um conhecimento/prática sensível regida pela indissociabilidade entre razão/emoção. Pautados e impulsionados por afetos ativos, essas experiências nos lembram que a potência dos encontros agenciados pela arte - as amizades substanciais, os afetos fundacionais - extrapolando corpos determinados, afetam e transformam por meio de novos gestos de imaginação estética e política os corpos coletivos.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim. Notas sobre a política**. São Paulo: Autêntica Editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. O amigo. In: **O que é o contemporâneo?**. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 77-92.

AGAMBEN, Giorgio. Por uma ontologia e uma política do gesto. **Caderno de Leituras**, n.76. Série Intempestiva. Chão de Feira. Disponível em: <<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-76-por-uma-ontologia-e-uma-politica-do-gesto/>> Acesso 03 mai. 2020.

ARENDT, Hannah. A condição humana. Tradução de Roberto Raposo (Revisão de Adriano Correia). 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. **Malasartes**, Rio de Janeiro, vol. 1, p. 5- 6, set.-nov. 1975.

BRITO, Ronaldo. Malasartes: um depoimento pessoal. **Arte em Revista**, São Paulo, ano 5, n. 7, p. 53-54, ago. 1983.

ESPINOSA, B. **Ética**. Edição bilíngue Latim-Português. Tradução: Grupo de Estudos Espinosanos. Coordenação: Marilena Chauí. São Paulo: Edusp, 2015.

LISBOA, Unhandeijara. Entrevista a autora. João Pessoa, dezembro de 2016.

**MALASARTES**. Rio de Janeiro, n. 1, set.-out.-nov. 1975.

**MALASARTES**. Editorial n. 2. Rio de Janeiro, n. 2, dez/jan/fev 1976A.

**MALASARTES**. Editorial n. 3. Rio de Janeiro, n. 3, abr.-jun. 1976B.

MEDEIROS, Jota; FERNANDES, Anchieta. CAMBIU – Informações Nordestinas. Suplemento Cultural Contexto, **A República**, Natal, 23 out. 1977.

MEDEIROS, Jota. Copyart (Arte/Cópia). Suplemento Cultural Contexto, **A República**, 29 out. 1978.

MEDEIROS, Jota. Entrevista a autora. Natal, junho de 2016.

NUNES, I. V. B. Amor mundi e espírito revolucionário: Hannah Arendt entre política e ética. **Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade**, [S. l.], v. 21, n. 3, p. 67-78, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/view/124509>. Acesso em: 6 abr. 2021

ORTEGA, Francisco. Por uma ética e uma política da amizade. **Caderno de Leituras**, n.109. Belo Horizonte: Chão de Feira, Julho, 2020. Disponível em: [https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2020/07/cad109-por\\_uma\\_etica\\_e\\_uma\\_politica\\_da\\_amizade-francisco\\_ortega.pdf](https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2020/07/cad109-por_uma_etica_e_uma_politica_da_amizade-francisco_ortega.pdf) Acesso em: 06 abr. 2021.

PECCININI, Daisy (Org.) **Arte novos meios: Multimeios: Brasil 70/80**. 2ª edição. São Paulo: FAAP, 2010. p. 45 [Edição Fac-simile do catálogo de exposição publicado originalmente pela FAAP em 1985].

- RESENDE, José. Formação do artista no Brasil. **Malasartes**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 24-25, set-nov. 1975.
- SILVA, Falves; MEDEIROS, Jota. Entrevista a autora. Natal, novembro de 2015.
- VENÂNCIO FILHO, Paulo. Lugar nenhum: o meio de arte no Brasil. In: Arte brasileira contemporânea. Cadernos de Textos 1. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. p. 23-25.
- ZILIO, Carlos. A querela do Brasil. **Malasartes**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 8-10, 1976A.
- ZÍLIO, Carlos. Entrevista a autora. Rio de Janeiro, novembro de 2018.