

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE BELAS ARTES

MESTRADO EM ARTES VISUAIS

LUDMILA DA SILVA RIBEIRO DE BRITTO

**A POÉTICA MULTIMÍDIA DE PAULO
BRUSCKY**

Salvador

2009

LUDMILA DA SILVA RIBEIRO DE BRITTO

**A POÉTICA MULTIMÍDIA DE PAULO
BRUSCKY**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Artes
Visuais da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal da Bahia para obtenção
do título de mestre em Artes Visuais

Área de Concentração: História da Arte
Brasileira
Orientadora: Profa. Dra. Rosa Gabriella de
Castro Gonçalves

Salvador
2009

B 862 Britto, Ludmila da Silva Ribeiro de.
A poética multimídia de Paulo Bruscky / Ludmila da Silva Ribeiro de
Britto. – 2009.
220f.: il.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosa Gabriella de Castro Gonçalves.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de
Belas Artes. 2009.

1. Bruscky, Paulo. 2. Arte contemporânea – Pernambuco. I.
Gonçalves, Rosa Gabriella de Castro. II. Universidade Federal da Bahia.
Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU – 929: 73 (813.4)
CDD – 920.730

Para meus pais, João e Bárbara.

AGRADECIMENTOS

À Breno Souza Ramos, pelo amor, apoio, atenção e dedicação na revisão desta pesquisa.

À Celeste Wanner, pela atenção e carinho, que me ajudaram na construção desta pesquisa desde o seu projeto inicial.

À minha orientadora Rosa Gabriella, por acreditar no meu trabalho e torná-lo possível.

Aos professores Luis Freire, por me inserir no mundo da pesquisa científica e Ricardo Biriba, pelas inesquecíveis aulas sobre performance, cujas referências teóricas me ajudaram nesta pesquisa de forma decisiva.

Às professora Maria Ivone dos Santos e Maria do Carmo Nino, pela gentileza de me enviarem material bibliográfico pelos correios.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia.

A Paulo Bruscky e Daniel Santiago, pelas entrevistas, conversas, amizade e disponibilidade. Sem a ajuda deles, esta pesquisa certamente não se concretizaria.

A Jommard Muniz de Britto, pela sua ajuda e inspiração poética.

Ao GIA- Grupo de Interferência Ambiental e ao grupo Poro, pela inspiração diária, por me mostrarem como tornar possível unir arte e vida, pela amizade e carinho.

À Monalisa Lessa, que me acompanhou à Recife e fotografou minha trajetória investigativa em terras pernambucanas.

À André Mesquita, pela inspiração intelectual, amizade e ajuda na obtenção de fontes para esta pesquisa.

À Syra Tahin, Bianca Portugal, Neila Maciel, Bruna Pedrosa, Lucas Caio, Rodrigo Lourenço e Solange Maciel, pela amizade e ajuda em diferentes momentos.

Agradeço, finalmente, a todos que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.

RESUMO

A presente pesquisa está voltada para a poética multimídia do artista pernambucano Paulo Bruscky, cuja atuação, a partir dos anos 1960, reflete uma íntima relação entre arte e vida. O objetivo principal desta investigação teórica é refletir sobre a obra de Paulo Bruscky junto ao contexto sócio-histórico-cultural que influenciou o desenvolvimento da arte brasileira durante os períodos de atuação do artista pernambucano, que coincidiu com uma época de forte censura e repressão provenientes da ditadura militar que dominava o Brasil e outros países da América Latina. Além disso, também é analisada a constante busca de Paulo Bruscky por novos circuitos artísticos, nos quais o artista estabelece um posicionamento crítico e contestatório frente aos centros oficiais de arte, como museus e galerias. Também são consideradas obras de outros artistas cujos conceitos dialogam com as proposições estéticas de Bruscky, que realizou Livros de Artista, Intervenções Urbanas, Poesias Visuais, além de ser um dos pioneiros da Arte Postal na América Latina, utilizando em suas obras diferentes mídias que tomaram força no Brasil em meados de 1960, como xerox, *off-set*, vídeo, carimbos, entre outros, produzindo, dessa forma, trabalhos experimentais e multimidiáticos. Seu ateliê/arquivo, em Recife, guarda mais de setenta mil peças, entre documentos e trabalhos de arte, seus e de artistas com os quais Bruscky estabeleceu contato durante sua trajetória, como os grupos *Gutai* e *Fluxus*. Para viabilizar a realização desta pesquisa, foi utilizado como método de abordagem o analítico-sintético, e o método de procedimento bibliográfico e documental. Na documentação estão incluídos livros, documentos, obras, jornais, catálogos, revistas, páginas da internet e entrevistas. Este estudo se justifica, portanto, pela insuficiência de bibliografia sobre esse assunto, e pela importância desse artista no contexto contemporâneo da arte brasileira e internacional.

Palavras-chave: Paulo Bruscky – poética – multimídia – experimentalismo –Arte Contemporânea

ABSTRACT

This present research is about the multimedia poetry of the artist from Pernambuco Paulo Bruscky, whose action, covering the last 48 years, reflects an intimate relation between art and life. The main objective of this theoretical investigation is to reflect about Paulo Bruscky's work, which is close to the social, historical, and cultural context, that influenced the development of the Brazilian art during the period of this artist's action. This happened in a period of strong censorship and repression originating from the military dictatorship that dominated Brazil and others countries of the Latin America. Furthermore, it will be also analyzed Paulo Bruscky's constant search through new artistic circuits, where the artist establishes a critic and contentious positioning facing the official centers of art, as museums and galleries. Works of others artists, whose concepts talk to the Bruscky's esthetic propositions will be considered. He carried out Artists Books, Urban Interventions, Visual Poetry, beyond he is one of the pioneers of the Mail Art in the Latin America, using in his works different medias that took force in Brazil in middle of 1960s, as photocopy, offset printing, video, stamps, among others, producing, from this way, experimental and multimedia works. There are in his studio/file, in Recife, Pernambuco, seventy thousand pieces, between documents and works of art. These are his and from artists with whom Bruscky established contact during his path, as *Gutai* and *Fluxus* movements. To achieve this research, it was used as approach method the analytic-synthetic one, and as procedure method the documentary and bibliographical one. Books, documents, works, periodic, catalogues, magazines, pages of the internet and interviews are included as part of the documents. This study is justified, therefore, by the deficiency of bibliography about this subject, and by the importance of this artist in the contemporary context of the international and Brazilian art.

Keywords: Paulo Bruscky – poetry – multimedia – experimentalism – Contemporary Art

*De trabalhar com essa possibilidade que as artes plásticas oferecem,
de criar para cada nova idéia uma nova linguagem para expressá-la.
Trabalhar sempre com essa possibilidade de transgressão ao nível do real.
Quer dizer, fazer trabalhos que não existam simplesmente no espaço consentido,
consagrado, sagrado. Que não aconteçam simplesmente ao nível de uma tela, de uma
superfície, de uma representação. Não mais trabalhar com a metáfora da pólvora –
trabalhar com a pólvora mesmo.*

Cildo Meireles, 1970

SUMÁRIO

Lista de Figuras.....	10
Introdução.....	15
Sobre os termos <i>Poética e Multimídia</i>	24

Parte I. Referências Históricas Preliminares

O contexto brasileiro nos anos 1960 e 70: transgressões e rupturas da arte.....	29
---	----

Parte II. A Arte como Processo

O viés performático de Paulo Bruscky	46
Intervenções Urbanas: A cidade como suporte para experiências artísticas.....	64
Vídeo Arte: Uma Linguagem Plural de Meios.....	81

Parte III. Suportes Gráficos: Propostas Poéticas e Informativas

De Mallarmé à Vicente do Rego Monteiro: A Poesia Visual e suas Reverberações.....	97
Arte Postal: A arte na contramão dos circuitos oficiais.....	114
Livro de Artista: a arte ao alcance das mãos.....	133

Parte IV. Ateliê/Arquivo: Memória e Devir

O Ateliê/Arquivo de Paulo Bruscky: Um acervo vasto de quase tudo	154
Considerações Finais.....	162

Referências	171
--------------------------	-----

Anexos

Entrevista com Daniel Santiago.....	178
Entrevista com Paulo Bruscky.....	196
Jommard Muniz de Britto, <i>Paulo Bruscky, Bruxo Brusco</i>	206
BRITTO, 1982, p.87-89.	
Paulo Bruscky, <i>Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado</i>	209
FERREIRA e COTRIM, 2006, p.374-379	
Paulo Bruscky, <i>Xerografia Artística: Arte sem Original</i>	214
PECCININI, 1985, p.131-135.	
Bruscky e Santiago, <i>Carta à NASA</i>	219
Acervo Daniel Santiago	
Bruscky e Santiago, <i>Curriculum Vitae</i>	220
Acervo Daniel Santiago	

Lista de Figuras

1. Ludmila Britto, *Relação entre Mídias/Meios*
Acervo da autora
2. Antônio Manuel, *Exposição de 0 a 24 horas nas bancas de jornais*
FUNARTE, 1984, p. 29-30.
3. Marcel Duchamp, *Fonte*
<http://www.students.sbc.edu/evans06/presentation.htm>
4. Rubens Gerchman, *Lindonéia*
<http://blog.estadao.com.br/blog/media/lindoneia.JPG>
5. Rubens Gerchman, *Não Há Vagas*
<http://www.art-bonobo.com/artes/rubensgerchman/rubens01.htm>
6. Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos :Projeto Coca-Cola*
ARTVIVA PRODUÇÃO CULTURAL, 2001. p.58
7. Cildo Meireles, *Inserções em Circuitos Ideológicos:Projeto Cédula*
FUNARTE, 1981, p.27
8. 3Nós3, *XGaleria*
FREIRE, 1999, p.126
9. Adrian Piper *Eu sou a localização #2*
ARCHER, 2001, p.134.
10. Hélio Oiticica, *Parangolé P4*
CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA, 1996, p.102
11. Dick Higgins, *Gráfico de Intermídia*
SILVEIRA, 2004, p.49
12. Paulo Bruscky, *Post Ação*
FREIRE, 2006, p. 148.
13. Paulo Bruscky, *O que é Arte? Para que serve?*
Arquivo do artista
14. Paulo Bruscky, *Poesia Viva*
FREIRE, 2006, p. 70.
15. Lygia Pape, *Divisor*
<http://www.undo.net/Pressrelease/foto/1036145871b.jpg>
16. Hélio Oiticica, *Parangolé P10*
CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA, 1996, p.75.
15. Paulo Bruscky, *Alimentação*
FREIRE, 2006, p.45
16. Paulo Bruscky, *Convite para Com(c) (s) (?) erto Sensasonial*
FREIRE, 2006, p.44.

17. Paulo Bruscky, *Xeroperformance*
Arquivo do artista
18. Paulo Bruscky, *Registros*
FREIRE, 2006, p.54
19. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *1ª Exposição Internacional de Art Door*
FREIRE, 2006, p.98
20. Artur Barrio, *Situação T/T 1 (3ª parte)*
CANONGIA, 2002, p.24
21. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Composição Aurorial*
Jornal do Brasil, 1976.
22. Walter de Maria, *Campo Relampejante*
ARCHER, 2001, p.81
23. Paulo Bruscky, *Mala*
FREIRE, 2006, p. 80
24. Paulo Bruscky, *Mala*
FREIRE, 2006, p. 80
25. Paulo Bruscky, *De Homens, Máquinas e Sonhos.*
BRUSCKY, 2007, p.4.
26. Paulo Bruscky, *Intervenções Urbanas - Exercícios para a cidade nº 1 – Silhuetas*
FREIRE, 2006
27. Artur Barrio, *Trouxas Ensangüentadas (Situação T/T 1 -2ª parte)*
CANONGIA, 2002, p. 22
28. Artur Barrio, *Situação T/T 1 -2ª parte*
CANONGIA, 2002, p. 23
29. Paulo Bruscky, *Arte/Pare*
FREIRE, 2006, p. 88.
30. Leticia Parente, *Marca Registrada*
<http://blog.premiosergiomotta.org.br/category/videoarte/page/3/>
31. Paulo Bruscky, *Registros*
FREIRE, 2006, p.54
32. Paulo Bruscky, *Registros*
FREIRE, 2006, p.52
33. Paulo Bruscky, *Xeroperformance*
MACEDO, 2005, p.58
34. Paulo Bruscky, *Composições no fio: Partituras Mutantes*
Acervo do artista
35. Paulo Bruscky, *Estética do Camelô*
Acervo do artista

36. Paulo Bruscky, *Olinda*
Acervo do artista
37. Paulo Bruscky em Nova York
FREIRE, 2006, p.191
38. Paulo Bruscky, *Eu Comigo*
FREIRE, 2006, p.113
39. Vicente do Rego Monteiro, *Poema Tipográfico*
BRUSCKY, 2005, p.34
40. Frei João do Rosário, *Sem título*
BRUSCKY, 2005, p.2
41. Daniel Santiago, *Todos calçam 40*
BRUSCKY, 2005, p.12
42. Jommard Muniz de Britto, *Educação pela marreta*
BRUSCKY, 2005, p.16
43. Vicente do Rego Monteiro, *Caligrama*
BRUSCKY, 2006, p.17
44. Ferreira Gullar, *Poema Espacial*
GULLAR, 2007, p. 15-16
45. Paulo Bruscky *Poema Processo*
FREIRE, 2006, p.32
46. Paulo Bruscky *Poema Processo*
FREIRE, 2006, p.152
47. Paulo Bruscky, *Poazia*
Arquivo da autora
48. Filippo Marinetti, *Le soir couchée dans son lit, elle relisait La lettre de son artilleur au front*
COLOM, 2000, p.47
49. Paulo Bruscky, *Poema Lingüístico*
FREIRE, 2006, p.116.
50. Paulo Bruscky, *Poimã*
Arquivo da autora
51. Paulo Bruscky, *Poimã*
Arquivo da autora
52. Paulo Bruscky, *Homenagem a John Cage*
FREIRE, 2006, p.102
53. Paulo Bruscky, *John Cage*
Arquivo do artista
54. Paulo Bruscky, *Cartaz da performance de John Cage realizada em Nova York*
Arquivo do artista

55. Paulo Bruscky, *Sentimentos - um poema feito com o coração*
Arquivo da autora
56. Paulo Bruscky, *Poema Visual*
Arquivo da autora
57. Raoul Hausmann (editor), *O dadá*
NUNES, 2004, p.50
58. Guillaume Apollinaire, *La colombe poignardée et le jet d'eau.*
COLOM, 2000, p.56
59. Paulo Bruscky, *Sem Destino*
FREIRE, 2006, p.141
60. Shozo Shimamoto, *Postais*
MACEDO, 2006, p.44
61. *Projetos enviados pelo Gutai para Paulo Bruscky*
MACEDO, 2006, p.41
62. Paulo Bruscky, *Envelope dos anos 1970*
FREIRE, 2006, p.60
63. Yves Klein, *Selo Azul*
<http://www.artpool.hu/Artistamp/artist/Galantai/NudeOriginal.html#klein>
64. Paulo Bruscky, *selo* (detalhe de *Envelope dos anos 1970*)
FREIRE, 2006, p.61
65. Paulo Bruscky, *Envelope dos anos 1970*
FREIRE, 2006, p. 61
66. Paulo Bruscky, *Envelope*
MACEDO, 2006, p. 17
67. Paulo Bruscky, *Hoje, a Arte é este Comunicado*
FREIRE, 2006, p.101
68. Paulo Bruscky, *Fax Performance*
FREIRE, 2006, p. 129
69. Paulo Bruscky, *Fax Arte*
http://bp1.blogger.com/_vXaQ_M_fzWk/Ruf0mQwHhXI/AAAAAAAAAGo/gO80FW-o6Bs/s1600-h/brusc.gif
70. Convite da exposição *Fluxus: Acervo Paulo Brusky*
Acervo da autora
71. Eugene Delacroix, *Cadernos de viagem ao Marrocos*
http://1.bp.blogspot.com/_SumNupDynRI/SVq83VdX2HI/AAAAAAAAAR0/aTMzF8MV78Q/s1600-h/Delacroix1.jpg
72. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Economia Política*
FREIRE, 2006, p.161
73. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Volume Superior, Volume Inferior*
SILVEIRA, 2001, p. 213
74. Paulo Bruscky, *Time of book*
SILVEIRA, 2001, p. 87

75. Paulo Bruscky, *Alto Retrato*
SILVEIRA, 2001, p. 105
76. Hudinilson Jr., *Poesia Foto Xerox*
SIVEIRA, 2001, p.69
77. André Malraux, *Museu Imaginário*
http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.referencias/banco_imagens/photo_album_varios/malraux/
78. Marcel Duchamp, *Caixa Verde*
[flickr.com/photos/miss_acacia/2699752571/](http://www.flickr.com/photos/miss_acacia/2699752571/)
79. Fluxus, *Flux Year Box 2*
GODFREY, 1998, p. 105
80. Lygia Pape, *Livro da Criação*
<http://cadernosafetivos.blogspot.com/search?updated-max=2009-01-02T15%3A20%3A00-08%3A00&max-results=15>
81. Paulo Bruscky, *O meu cérebro desenha assim*
FREIRE, 2006, p.54
82. Artur Barrio *Livro Carne*
CANONGIA, 2006, p.57
83. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *História Político-Administrativa do Brasil*
FREIRE, 2006, p.163
84. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *História Político-Administrativa do Brasil*
SILVEIRA, 2001, p.213
85. Daniel Santiago, *Discurso Político*
Acervo de Hélder Tavares (Diário de Pernambuco)
86. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Capa do catálogo da 1ª Exposição Nacional de Livro de Artista*
SILVEIRA, 2001, p.56
87. Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Tipos Humanos*
SILVEIRA, 2001, p.213
88. *Ateliê de Paulo Bruscky* (fragmento)
Acervo da autora
89. *Ateliê de Paulo Bruscky*
Acervo Centro Cultural Brasil-Alemanha
90. Kurt Schwitters, *Merzbau*
<http://pataphysicalcollage.blogspot.com/2007/09/liebe-und-schwitters.html>
91. *Ateliê de Paulo Bruscky*
Acervo Centro Cultural Brasil-Alemanha
92. *Ateliê de Paulo Bruscky*
Acervo Centro Cultural Brasil-Alemanha

Introdução

A presente pesquisa, intitulada *A Poética Multimídia de Paulo Bruscky*, está voltada para a obra de Paulo Bruscky, artista pernambucano que vem desde 1960 trabalhando com diversas linguagens visuais, como ações em espaços públicos, Arte Postal, performance, Poesia Visual, entre outras manifestações artísticas contemporâneas.

Paulo Bruscky foge de qualquer tentativa de conceituação que esteja dentro dos cânones artísticos tradicionais. Suas obras/ações demandam novas formas de pensar a arte, em que esta aparece como uma extensão da vida e dos acontecimentos cotidianos, e não como algo sagrado. A pluralidade da sua obra perpassa por diferentes linguagens expressivas, sempre buscando novos lugares para a arte. Filho de um fotógrafo russo e de uma pernambucana natural de Fernando de Noronha, apesar do seu apreço pelas mídias contemporâneas, Bruscky aprecia as linguagens artísticas tradicionais, reconhecendo seu valor:

Eu trabalho com todas as áreas, tenho uma formação de desenhista (...) Tenho pinturas, tenho gravuras (...) Eu acho que o desenho é a base de tudo.¹

É justamente essa multiplicidade de interesses que explica sua personalidade singular. A liberdade de Bruscky é tamanha que ele nunca trabalhou oficialmente como artista, ganhando a vida como funcionário público na cidade do Recife:

A realidade vivida pauta a poética de Paulo Bruscky e fornece os parâmetros sensíveis para toda sua experiência no mundo que não separa, por exemplo, a busca da ampliação da sensibilidade da rotina de trabalho como funcionário público. Ao deslocar arte e vida para o eixo das experiências cotidianas, desabitua os sentidos da cegueira do hábito.²

Essa liberdade possibilitou a Bruscky criar suas próprias leis de atuação, fora dos centros oficiais da arte, como museus e galerias. Através da Arte Postal, trocou informações e propostas estéticas com artistas de todo o mundo, sem estar atrelado a nenhum tipo de instituição. As exposições organizadas pelo artista pernambucano

¹ Depoimento cedido à autora em entrevista realizada em janeiro de 2008.

² FREIRE, 2006, p.27.

também escapavam do aval institucional, ao buscar espaços inusitados – como hospitais, livrarias, prostíbulos e as ruas – para a democratização do acesso à arte. Todas essas estratégias, finalmente, foram uma forma criativa e eficaz encontrada por Bruscky para fugir da censura do regime militar brasileiro, que lhe rendeu algumas prisões seguidas de torturas psicológicas. Até mesmo seu atelier/arquivo foge dos padrões convencionais, sendo criado *como uma resposta à falta de lugar para sua obra nas instituições*³. Lá ele guarda obras e projetos seus e de artistas de todo o mundo, principalmente daqueles com os quais estabeleceu contato através da rede de Arte Postal. Sua trajetória é tão rica e instigante que demanda uma investigação das possibilidades da Arte Contemporânea, suas origens e referências históricas.

Conheci Paulo Bruscky pessoalmente em 2004. Como integrante do GIA, ajudei na organização de um seminário no ICBA (Instituto Cultural Brasil-Alemanha), cujo tema era *Arte Urbana*, sendo Paulo Bruscky e Alejandra Muñoz (professora de Arte Contemporânea da EBA-UFBA) os convidados para falar sobre o assunto, mediados por Luis Parras, também integrante do GIA na ocasião. O seminário em questão fez parte da exposição *Registros e Resquícios*, que aglutinou registros em vídeo e fotografias de ações/intervenções realizadas em Salvador, em maio 2004, por conta do *Salão de Maio*, um salão de arte urbana organizado pelo GIA nas ruas de Salvador, que reuniu artistas de todo o Brasil.

Na sua vinda a Salvador, além de participar do seminário no ICBA, Paulo Bruscky trouxe consigo inúmeros vídeos de suas ações/performances, muitos deles dos anos 60 e 70 do século XX. Tais vídeos instigaram ainda mais minha curiosidade pela sua obra, que conhecia apenas por catálogos e escritos de Cristina Freire, reunidos principalmente em *Poéticas do Processo Arte Conceitual no Museu*, livro de 1999. Em *Arte Novos Meios / Multimeios – Brasil 70/80*, catálogo organizado por Daisy Peccinini, também pude encontrar outros textos, dessa vez escritos pelo próprio Bruscky

Ao conhecer a figura irreverente de Paulo Bruscky e sua paixão pela arte contemporânea, decidi levar adiante uma pesquisa sobre a sua poética, desejo que se

³ MATOS, 2007, p.127.

consolidou em novembro de 2006, quando meu projeto foi aprovado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia.

Além de ser uma pesquisa sobre um artista contemporâneo, o objetivo principal é, através de sua obra, pesquisar o contexto sócio-histórico-cultural da arte brasileira no período em que Bruscky começou a atuar – década de 60 do século XX – caracterizado por grandes conflitos em um cenário político de repressão, proveniente da ditadura militar que dominava o Brasil, e, conseqüentemente de mudanças de várias ordens.

Sua obra foi pesquisada a partir das seguintes questões, a saber: A obra de Paulo Bruscky estava inserida no contexto político nacional da época? Mesmo transitando fora dos centros oficiais de arte, foi uma das principais influências na construção da arte contemporânea brasileira? Na sua obra estão presentes elementos que façam menção às questões políticas brasileiras desse período? Houve influência do artista dentro do cenário artístico nacional e internacional, uma vez que chegou a estabelecer contatos com importantes personalidades como Helio Oiticica, Cristina Freire e John Cage?

Também foram analisadas obras de outros artistas cujos conceitos dialogam com as proposições estéticas de Bruscky, com o intuito de avaliar sua contribuição para a construção da arte contemporânea brasileira e suas linguagens plurais. Para viabilizar a realização da pesquisa, foi utilizado como método de abordagem o analítico-sintético, e o método de procedimento bibliográfico e documental. Na documentação estão incluídos livros, documentos, obras, jornais, catálogos, revistas, páginas da internet e entrevistas. Entrevistei Paulo Bruscky em janeiro de 2008, ocasião em que pude conhecer e fotografar seu atelier, perambulando por uma imensidão de papéis, obras, livros e toda sorte de documentos e objetos. O artista gentilmente me acompanhou em uma visita ao MAMAM (Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães), onde estava exposto seu arquivo do grupo *Fluxus*. Também entrevistei em junho de 2007 o artista pernambucano Daniel Santiago, que durante muito tempo produziu trabalhos/ações em parceria com Bruscky.

A pesquisa foi dividida em quatro partes principais, cujos capítulos foram agrupados por afinidade temática: a primeira parte, constituída por um único capítulo, *O contexto brasileiro nos anos 1960 e 70: transgressões e rupturas da arte*, buscou contextualizar a obra de Paulo Bruscky no cenário artístico nacional e internacional a partir dos anos 1960, época em que o artista pernambucano começou a produzir seus trabalhos/ações. Foram estabelecidas relações/diálogos da obra de Bruscky com acontecimentos políticos e sociais da época, levando em consideração a proliferação da Arte Conceitual pelo mundo. As poéticas artísticas assumiram, a partir daí, um caráter plural, propondo novas questões e problematizações, como a inextrincável ligação entre arte e vida. Os *multimeios* surgiram no cenário artístico brasileiro, chamando atenção para o *processo* em detrimento de objetos estéticos finitos; novas possibilidades instigaram o espírito criativo de artistas como Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Artur Barrio, Daniel Santiago, Paulo Bruscky e tantos outros que levaram a aventura de experimentar diferentes linguagens às últimas conseqüências, expandindo e confundindo as fronteiras das linguagens expressivas contemporâneas.

Arte Contemporânea: Uma História Concisa, de Michael Archer, ajudou a compreender as origens da Arte Contemporânea a partir das contribuições do Minimalismo, da Arte Pop, do Expressionismo Abstrato e da Arte Conceitual, ressaltando novas tendências como a *Land Art*, *happenings* e *performances*. Archer cita conceitos fundamentais como a *desmaterialização do objeto artístico* da crítica americana Lucy Lippard e o *campo expandido* de Rosalind Krauss. O autor pontua, de forma sintética, porém contundente, artistas e exposições que tiveram papel fundamental no contexto artístico internacional a partir dos anos 1960 do século XX. *O legado dos anos 60 e 70*, de Ligia Canongia, foi fundamental para entender a produção de arte brasileira nos anos 60 e 70 do século XX, marcada por ideais escritos em textos emblemáticos, como a *Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda* (escrito por Antonio Dias junto com outros artistas, em janeiro de 1967) e *Esquema Geral da Nova Objetividade*, escrito por Hélio Oiticica no catálogo da exposição homônima realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, também em 1967. Era a época de explosão do movimento Neoconcreto, e da absorção das influências da Arte Pop americana, que foi devidamente digerida pelos artistas brasileiros, em um cenário marcado pela repressão da ditadura militar e por graves problemas sociais, eternizados

na *Lindonéia, a Gioconda dos Subúrbios*, de Rubens Gerchman. *Arte Novos Meios / Multimeios – Brasil 70/80*, de Daisy Peccinini, ajudou a elucidar o surgimento dos novos *meios/multimeios* no cenário artístico brasileiro. A criação de novos meios alternativos de comunicação e expressão a partir da utilização de novos aparatos tecnológicos, como *off-set*, carimbos, xerox, fax, mimeógrafo e Super-8, possibilitou o questionamento da legitimidade dos valores estéticos tradicionais, opondo-se, ao mesmo tempo, à mercantilização das “obras-de-arte” convencionais. Esses novos *meios*, finalmente, são fundamentais para um entendimento aprofundado da poética *brusckyana*.

A segunda parte divide-se em três capítulos: *O viés performático de Paulo Bruscky*; *Intervenções Urbanas: A cidade como suporte para experiências artísticas* e *Vídeo Arte: Uma Linguagem Plural de Meios*. Esse bloco foi dedicado ao estudo das performances e das intervenções de Paulo Bruscky, além da sua produção videográfica e fotográfica, que, na maioria das vezes, pereniza, através de registros, suas ações e intervenções no espaço público. No capítulo intitulado *O viés performático de Paulo Bruscky*, a obra performática de Bruscky é analisada a partir da difusão da *performance* no contexto internacional na década de 70 do século XX. Essa década seguiu a onda de agitação e protestos da década anterior, marcado por movimentos sociais, ativismo político e pelos movimentos de contra-cultura, culminando no Maio de 68 francês. No Brasil, predominaram questionamentos relativos à repressão política provocada pela ditadura militar nos anos 60 e 70, e as ações performáticas de Hélio Oiticica, Artur Barrio e Paulo Bruscky (entre outros) trouxeram à tona essa problemática. As performances de Bruscky, por sua vez, foram consideradas a partir do diálogo que estabelecem com as ações do grupo japonês *Gutai* e pelo *Fluxus*, grupo formado por artistas de todas as partes do mundo, como Japão, Alemanha e Estados Unidos, ambos notabilizados a partir dos anos 1960. Bruscky manteve uma intensa troca de informações com esses grupos através da Rede de Arte Postal, e esse intercâmbio internacional influenciou toda a sua trajetória. Além de *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*, de Michael Archer, os escritos de Cristina Freire em *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*, seu livro de 2006, foram a base teórica principal desse capítulo.

Em *Intervenções Urbanas: A cidade como suporte para experiências artísticas*, o meio urbano aparece como terreno experimental para as ações de Paulo Bruscky e de outros artistas no Brasil e no mundo, como Krzysztof Wodiczko, Daniel Buren, Daniel Santiago, Artur Barrio, os coletivos 3Nós3 e Viajou sem Passaporte, *Fluxus*, *Gutai*, entre muitos outros. Muitas das ações artísticas que procuravam novos territórios para arte nos anos 60 e 70 do século XX buscaram inspiração na força crítica que emanava dos ideais da Internacional Situacionista, grupo formado por intelectuais e artistas de várias partes do mundo, sendo o francês Guy Debord seu integrante mais conhecido. A arte urbana, além de tomar de assalto o espaço público, também negava o estatuto mercadológico das obras de arte, e sua restrição aos ambientes de museus e galerias. Esse viés anti-institucional permeou toda a trajetória de Bruscky, e um dos exemplos emblemáticos que se pode ressaltar é a *1ª Exposição Internacional Art Door*, uma mostra organizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago em 1981, que ocupou temporariamente os *outdoors* da cidade do Recife. Novamente os escritos de Cristina Freire em *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia* e *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu* nortearam a construção desse capítulo, além do importante ensaio de Lídice Matos *Arte é este comunicado agora – Paulo Bruscky e a Crítica Institucional* e *Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade*, livro organizado por Paola Berestein Jacques.

Vídeo Arte: Uma Linguagem Plural de Meios dedica-se ao estudo dos vídeos de Paulo Bruscky produzidos, em sua maioria, nos anos 70 e 80 do século XX. A partir de uma contextualização internacional (e posteriormente nacional) da realização de Vídeo Arte, pode-se perceber que o acesso aos equipamentos de vídeo por parte de artistas pioneiros, como Nam June Paik e Wolf Vostell, foi decisivo na expansão dessa linguagem, até o momento em que ela chega ao Brasil e influencia artistas como Rafael França, Leticia Parente e Hélio Oiticica (entre muitos outros), que desenvolveu seu famoso projeto *Quasi Cinema*. O espírito inquieto de Paulo Bruscky aliou o vídeo a novas possibilidades experimentais, fator comum na *geração dos pioneiros* da Vídeo Arte no Brasil. Os textos de Arlindo Machado (*Uma Experiência Radical de Videoarte*) e de Walter Zanini (*Vídeo Arte: Uma Poética Aberta*) foram as bases teóricas principais para o entendimento da expansão da Vídeo Arte no Brasil. O texto *Videoperformance: Linguagem em mutação* de Rosangella Leote elucidou a diferença entre *documentar*

uma performance e *criar* uma vídeoperformance, trazendo conceitos fundamentais para a análise da obra de Bruscky, que utilizou o vídeo com intenções diversas. Finalmente, questiona-se como a fotografia e o vídeo se inserem nas obras conceituais na contemporaneidade, funcionando como extensões dessas poéticas ou como registros documentais de ações efêmeras, e como essas *obras/registros* são absorvidas pelo mercado de arte.

A terceira parte também divide-se em três capítulos: *De Mallarmé à Vicente do Rego Monteiro: A Poesia Visual e suas Reverberações*, *Arte Postal: A arte na contramão dos circuitos oficiais* e *Livro de artista: a arte ao alcance das mãos*. A Poesia Visual, suas referências históricas e as contribuições de Bruscky para a produção brasileira dessa linguagem – que mescla poesia e Artes Visuais – foram abordadas em *De Mallarmé à Vicente do Rego Monteiro: A Poesia Visual e suas Reverberações*.

As considerações de Bartolomé Colom em *La Mirada Móvil: A favor de un arte intermédia* foram importantes para pontuar o Futurismo e o Dadaísmo, movimentos de vanguarda do início do século XX, como pioneiros na produção da Poesia Sonora e Visual, iniciando uma atitude de subversão da lógica e da linearidade gramatical das poesias literárias em prol de uma arte *intermédia*, conceito aprofundado por Dick Higgins em meados de 1960, quando o artista do Fluxus propõe trabalhos em que diferentes *mídias/meios* interagem simultaneamente. As palavras são vistas não apenas como vocábulos, sendo exploradas sua sonoridade e plasticidade. Igualmente importante foi o livro organizado por Paulo Bruscky, intitulado *Vicente do Rego Monteiro: Poeta, Tipógrafo, Pintor*, que apresenta Bruscky como um pesquisador apaixonado da Poesia Visual (e de toda obra artística) desenvolvida por Vicente do Rego Monteiro, artista/poeta que inspirou (e inspira) Bruscky nas suas criações.

O capítulo *Arte Postal: A arte na contramão dos circuitos oficiais* analisa a Arte Postal como linguagem que utiliza os correios como circuito alternativo aos centros oficiais de arte (museus, galerias, etc.) e sua lógica de funcionamento. Paulo Bruscky é considerado o pioneiro da arte por correspondência no Brasil, sempre buscando alternativas que burlasse o sistema de arte oficial e seu caráter mercadológico, calcado no conceito do objeto artístico estático dentro das instituições culturais

convencionais. Uma intensa troca de propostas estéticas e informações de conotação política e contestatória (que tentavam fugir da censura dos regimes militares, principalmente na América Latina) se desenvolve através da rede de Arte Postal, que interligou artistas de todo o mundo. Esse circuito de comunicação marginal é ricamente estudado por Andrea Paiva Nunes, na sua dissertação de mestrado intitulada *Todo Lugar é Possível: A Rede de Arte Postal anos 70 e 80*, embasamento teórico principal desse capítulo, junto com as análises de Fabiane Pianowski em *Arte Postal Arte*.

O capítulo *Livro de artista: a arte ao alcance das mãos* dedica-se à pesquisa do Livro de Artista como linguagem contemporânea que subverte o uso comum dos livros literários, em que artistas como Paulo Bruscky enxergam a condição *matérica e escultórica* desses objetos, transfigurando-os em obras de arte, recheadas de palavras, desenhos, carimbos, fotografias, colagens e tantos outros elementos possíveis. Os estudos de Paulo Silveira em *A Página Violada: da Ternura à Injúria na Construção do Livro de Artista*, dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e posteriormente publicada como livro em 2001, foram fundamentais para compreender a produção do Livro de Artista no Brasil e no mundo, como uma consequência da ânsia de diversos artistas em renovar os suportes artísticos tradicionais e propor novas experimentações estéticas. Também serviram de referência os ensaios de Bernadette Panek *O Livro de Artista e o Espaço da Arte* e *Livro de Artista: Uma Integração entre Poetas e Artistas*, publicados em 2005 e 2006, respectivamente, principalmente quando a autora aponta as contribuições pioneiras do belga Marcel Broodthaers, dos americanos Ed Ruscha e Seth Siegelaub, do polêmico artista francês Marcel Duchamp (sempre presente como referência da maioria das linguagens da Arte Contemporânea) e do igualmente francês André Malraux, que sonhava com a democratização da arte com seu *Museu Imaginário* de 1947.

A quarta e última parte dedica-se ao ateliê/arquivo de Paulo Bruscky, local onde todas as linguagens artísticas analisadas nos capítulos anteriores se encontram e interagem entre si, para construir aquilo que Cristina Freire denominou de *labirinto contemporâneo*⁴. O ateliê de Bruscky é apresentado como um local de estrutura *rizomática*, cujos elementos – que incluem quase setenta mil peças (entre obras e

⁴ FREIRE, 2006, p.169.

documentos seus e de artistas de todo o mundo) que perpassam por diferentes linguagens expressivas contemporâneas – dialogam entre si em um fluxo contínuo, produzindo uma arrumação de aparência caótica. O conceito de *rizoma*, desenvolvido por Gilles Deleuze e Felix Guattari serviu como eixo de reflexão da estrutura plural do ateliê de Bruscky. *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana* de Jacques Derrida apresentou algumas interpretações acerca do conceito de arquivo, que foram utilizadas neste capítulo, além dos escritos de Cristina Freire em *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*, uma das principais bases teóricas desta dissertação.

Esta pesquisa, portanto, se justifica pela insuficiência de bibliografia sobre o assunto, assim como pela importância desse artista dentro do contexto contemporâneo da arte brasileira e internacional.

Sobre os termos *Poética* e *Multimídia*

Sejamos levados a considerar com mais complacência e até com maior paixão a ação que faz do que a coisa feita.⁵

Nesse trecho, o filósofo Paul Valéry se refere à atenção que se deve dar ao processo de criação das obras de arte, em detrimento do seu produto final. Esse processo, o *modus operandi* do artista, é justamente o ponto de interesse desse estudo: o processo de trabalho de Paulo Bruscky, sua poética. De fato, os objetos artísticos gerados a partir desse processo também são de grande interesse, como resultado da sua ação artística plural. Esses dois aspectos – o processo e a obra – serão analisados a partir de uma atitude interrogativa, transformando-se em um problema a ser decodificado.

Em 1937, Paul Valéry escreveu um artigo intitulado *Primeira Aula do Curso de Poética*, em que resgata o termo *poética* (ou *poiética*) – normalmente usado na literatura, referindo-se a poesias, versos, etc. – como o ato de “fazer”. Sua etimologia vem do grego: *poiēn*, que significa *ação*. O termo *poética* é utilizado por Valéry, deste modo, para se referir ao *fazer artístico* como processo a ser observado e potencializado.

Por se tratar de um termo cunhado em 1937, René Passeron propõe novos questionamentos a partir dele em *A Poiética em Questão*, escrito de 1989. O autor inicia afirmando:

A poiética não é criação. É o pensamento possível da criação. Ela trata de elucidar, tanto quanto é possível fazê-lo, o fenômeno da criação (...) com a certeza ambiciosa de se chegar a alguma verdade em um domínio reputado obscuro.⁶

Além de questionar se a *poiética*, tal como entendia Paul Valéry, seria possível na atualidade, Passeron tenta reivindicar sua autonomia como reflexão da conduta criadora independente da estética, considerado por muitos como único discurso *habilitado a falar de arte*.⁷ Assim, a estética ficaria com as reflexões acerca do *sentir*, enquanto que a *poiética* com aquelas referentes ao *fazer artístico*.

⁵ VALÉRY, 1991, p.189.

⁶ PASSERON, 2004, p.10.

⁷ *Ibidem*.

As considerações feitas nesta dissertação não têm caráter filosófico, pois não se preocupam com as experiências estéticas⁸ surgidas a partir da obra *brusckyana*; não se trata de filosofar/indagar sobre essas experiências sensíveis, considerando a teoria de Luigi Pareyson, que afirma estar a estética no *plano especulativo, que conta com experiências e dados que críticos, historiadores e artistas oferecem*.⁹ Serão feitas leituras, avaliações e interpretações da trajetória artística de Paulo Bruscky a partir desses dados, levando-se em consideração, principalmente, a própria experiência operativa do artista pernambucano, perenizada por registros, textos, depoimentos, etc. Trata-se de uma produção teórica, uma análise crítica sobre a prática artística de Paulo Bruscky, *visto que a poética e a crítica tem, indubitavelmente, um caráter de uma reflexão sobre a arte*¹⁰, levando em consideração as constantes transformações políticas e sociais em que sua obra se insere, assim como seu caráter processual. Vale ressaltar, ainda, as relações entre crítica e poética, como aponta Pareyson:

Poética e crítica, mesmo podendo ser traduzidas em termos de reflexão, nem se incluem na estética nem se identificam com ela, porque, de preferência, fazem parte de seu objeto, isto é, da experiência estética. A estética é filosofia, e, relativamente a ela, com as conexas crítica e poética, são experiência, isto é, objeto de reflexão.¹¹

A estética, como parte da filosofia, portanto, está voltada para especulações teóricas acerca da experiência estética. A poética e a crítica, por sua vez, relacionam-se à estética por fazer parte da experiência estética propriamente dita, considerando ainda que *a estética tem um caráter filosófico e especulativo enquanto que a poética, pelo contrário, tem um caráter programático e operativo*.¹² Esse caráter operativo, ao qual Pareyson se refere, também caracteriza, finalmente, a crítica. Estética, poética e crítica, portanto, estão inextricavelmente interligadas.

Ao fazer experimentações com diferentes mídias – como xerox, off-set, fax, entre muitos outros – o *fazer artístico* de Bruscky apresenta-se como *multimidiático*: novos meios de expressão dialogam entre si, produzindo significados artísticos plurais.

^{8 8} O homem, como ser sensível, vivencia *experiências estéticas* ao se relacionar com elementos de seu cotidiano (entre eles as “obras de arte”), manifestando diferentes sentimentos em relação a eles.

⁹ PAREYSON, 1989, p. 18.

¹⁰ *Ibidem*. p. 21.

¹¹ *Idem*.

¹² *Ibidem*, p.24.

Algumas discussões acerca da utilização de novos meios por artistas brasileiros (como Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Hudinilson Jr., Regina Vater, entre muitos outros) foram desenvolvidas por Daisy Peccinini no catálogo da exposição homônima *Arte Novos Meios / Multimeios – Brasil 70/80*, no qual a autora faz uma importante compilação de escritos de artistas a partir dos anos 1960/70, que passaram a utilizar os novos meios tecnológicos surgidos nessa época. Esses meios, ou mídias – como o vídeo e a máquina fotocopadora – proporcionaram inusitadas formas de criação e expressão a muitos artistas, e sua popularização a baixos custos foi fundamental para a construção de uma nova etapa dentro da arte contemporânea brasileira. Esse assunto foi mais detalhado e explicado no capítulo *O contexto brasileiro nos anos 1960 e 70: transgressões e rupturas da arte* desta dissertação.

Media é o plural da palavra *medium*, cujo significado em latim é *meio*. Este vocábulo foi incorporado à língua portuguesa como *mídia* devido à sua pronúncia em inglês, que possui essa sonoridade. Logo, *multimídia* significa várias mídias, vários meios. O artista pernambucano Paulo Bruscky utiliza diversas mídias (ou meios) em seus trabalhos, desenvolvendo, dessa forma, uma *poética multimídia*.

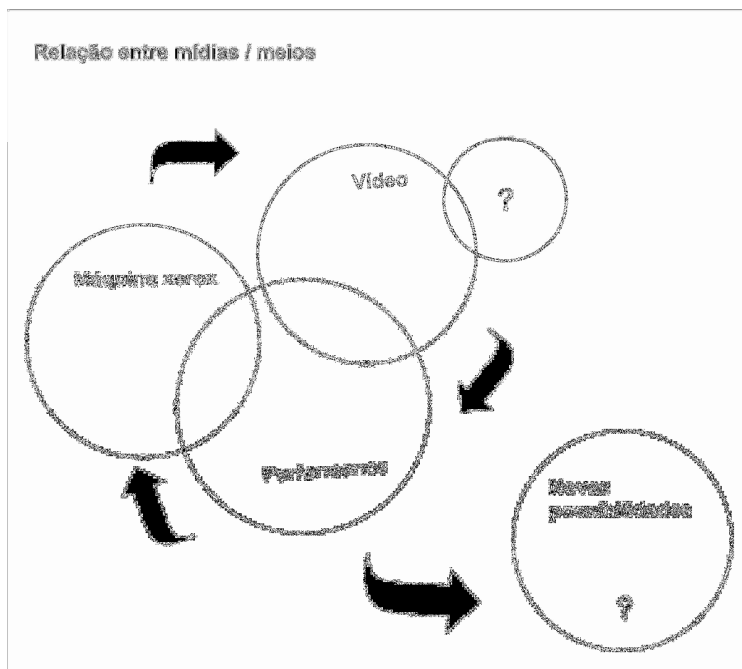
O termo *multimídia*, porém, é conhecido como a utilização conjunta de mídias digitais de alta tecnologia, sendo também relacionados à transmissão de informações digitalizadas. Geralmente, esses aparatos tecnológicos estão relacionados com computadores e seus instrumentos afins. Muitos artistas utilizam meios de alta complexidade tecnológica para produzir seus trabalhos, como, por exemplo, Stelarc. O artista australiano desenvolve performances em que cria *sistemas híbridos com instrumentos cirúrgicos, próteses e computadores que exploram interfaces diversas com o corpo*.¹³ Stelarc testa os limites do próprio corpo – que afirma ser obsoleto –, criando para ele apetrechos tecnológicos, propondo uma simbiose entre o ser humano e a máquina. Neste estudo, porém, o termo multimídia pretende indicar a utilização conjunta de vários *meios* para a produção de obras que são, muitas vezes, verdadeiros discursos políticos e ideológicos. Os *meios* em questão não são necessariamente complexos, muito menos digitais, e geram produtos finais cujo resultado estético é, em

¹³ Como aponta Daniela Labra em seu texto **Stelarc: Próteses Robóticas e o Corpo Vazio**. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.rede/numero/rev-numero6/seisdanilabra>.

sua maioria, menos importante do que seu processo de desenvolvimento. A experimentação desses meios é de suma importância, e sua precariedade, muitas vezes, é o cerne do questionamento artístico produzido por Bruscky. Ele afirma:

Eu procuro dissecar a máquina, para ver como eu posso subvertê-la (...) E então eu passei vários dias (...) estudando a máquina (fotocopiadora) e afrouxando determinadas coisas, cilindros, para ver a experiência que dava. (...) Você tem que analisar, por exemplo, a idéia com relação ao suporte ou a mídia, e às vezes a pessoa perde muito por não saber adequar a idéia ao tipo de mídia, o suporte que ele vai usar; eu vejo muito isso...¹⁴

De fato, nos anos 1970/80, quando Paulo Bruscky iniciou suas experimentações com a máquina fotocopiadora (também conhecida como xerox), ela era uma novidade tecnológica, assim como outros aparatos utilizados por artistas de sua geração, como o fax e o vídeo. Um exemplo claro da sua ação multimidiática é a série de experiências com a máquina xerox, que lhe renderam uma bolsa da Fundação Guggenheim, em 1981. Após fotocopiar seu corpo inteiro, Bruscky filmou essas cópias quadro a quadro, produzindo o *Xerofilme*, uma invenção sua. Nesse trabalho, pode-se observar a dialética das mídias apontada por Dick Higgins¹⁵, em 1966: máquina fotocopiadora, vídeo e performance se interrelacionam simultaneamente, e o xerofilme, o resultado dessa relação, está longe de ser um produto final: é apenas o início de novas experiências, questionamentos e possibilidades no campo da arte contemporânea.



1. Ludmila Britto *Relação entre mídias/meios* (2008)

¹⁴ Entrevista à autora em janeiro de 2008.

¹⁵No capítulo **O Viés Performativo de Paulo Bruscky** desta dissertação, são feitas algumas considerações sobre o conceito de *Intermídia*, criado pelo artista integrante do Fluxus Dick Higgins.

O gráfico esboçado anteriormente tenta mostrar o processo multimidiático descrito antes.

Para falar da obra de Paulo Bruscky, sem pretensões de esgotar o assunto, faz-se necessário o entendimento dos conceitos esboçados nesse capítulo. Isto porque, em se tratando da *poética brusckyana*, é praticamente impossível separar seus trabalhos a partir de conceitos pré-definidos, como, por exemplo, por técnicas empregadas ou suportes utilizados, devido, justamente, ao seu caráter multimidiático. Nos capítulos subseqüentes, aparecerão incontáveis ações em que diferentes mídias/meios interagem simultaneamente. Elas foram desenvolvidas por Bruscky, muitas vezes, através de práticas colaborativas com artistas conhecidos seus, brasileiros e estrangeiros: Daniel Santiago, Ypiranga Filho, Unhandejara Lisboa, Ken Friedman, Dick Higgins (o grupo *Fluxus* de uma forma geral), grupo *Gutai* – entre muitos outros – são alguns dos protagonistas da trajetória construída por Bruscky dentro da história da arte brasileira contemporânea.

O título desta dissertação – *A Poética Multimídia de Paulo Bruscky* – busca, portanto, pontuar a poética – o fazer artístico – de Paulo Bruscky como multimidiática, por utilizar e mesclar diferentes mídias que tomaram força a partir dos anos 1960, propondo um diálogo entre elas.

Parte I. Referências Históricas Preliminares

O contexto brasileiro nos anos 1960 e 70: transgressões e rupturas da arte

Eu sou tudo o que vem antes de mim.

(Paulo Bruscky)

Falar da obra de Paulo Bruscky, assim como contextualiza-la, constitui-se tarefa das mais difíceis, pois sua poética extrapola conceitos artísticos tradicionais, mesclando materiais, conceitos e linguagens. De fato, suas proposições mais emblemáticas e representativas ocorreram nos anos 1960, 1970 e 1980, e possibilitam relações/diálogos que vão desde as origens da poesia visual – com as transgressões poéticas de Stéphane Mallarmé – ou as rupturas de Marcel Duchamp em relação ao objeto artístico no início do século XX, até os experimentos multimidiáticos do Fluxus nos anos 1960. Assim, as considerações a seguir são uma tentativa de mostrar como as diversas linguagens expressivas se entrelaçam e extrapolam conceitos fechados e aparentemente definitivos, ratificando que proposições artísticas desenvolvidas em épocas e contextos diferentes podem romper com noções restritivas de tempo e espaço, e se perenizar em uma esfera que vai além do saber científico.

Ao analisar uma trajetória em que arte e vida estão indissolavelmente ligadas, aspectos da repressão político-cultural que dominou o Brasil (e outros países latino-americanos) durante vários anos vêm à tona nos trabalhos de Bruscky, que muitas vezes criou obras que se configuravam como um posicionamento político subversivo e questionador. Com pitadas de ironia e sarcasmo, o artista pernambucano buscou circuitos artísticos alternativos para se expressar, tecendo inúmeras críticas a um sistema intolerante e repressivo. Não é objetivo deste estudo, porém, aprofundar as questões referentes à ditadura militar brasileira, suas implicações políticas e sociais mais complexas. Não se pode, porém, negligenciar as conseqüências que esse regime repressor teve sobre a produção artística nacional. O que nos interessa, portanto, é traçar, de uma forma geral, a situação política do país, especialmente nos anos 60 e 70

do século XX, e de que maneira ela influenciou os artistas atuantes no Brasil, principalmente Paulo Bruscky.

Sem dúvida, o principal acontecimento que marcou a sociedade brasileira nessa época foi a promulgação do Ato Institucional nº 5¹⁶, ou simplesmente AI-5, que decretou o fim das liberdades civis e de expressão em 5 de dezembro de 1968, reforçando os poderes do regime militar. Dessa forma, muitos artistas e intelectuais passaram a ser perseguidos, caso suas obras possuíssem algum conteúdo considerado “subversivo” pelo regime, e muitos foram não apenas presos, mas mortos e torturados. A censura, portanto, tornou-se a principal arma do governo, caso sua legitimidade fosse contestada. Paulo Bruscky foi vítima da intolerância da ditadura militar brasileira inúmeras vezes:

A perseguição dos militares a Bruscky aponta a obtusidade do regime que, sem poder assimilar o que o artista vinha fazendo, taxava-o de subversivo. Se subversão pode ser compreendida, num primeiro plano, como reação à ditadura militar, alude também, de maneira tão sutil quanto direta, ao sistema de arte instituído e suas instituições satélites: museus, galerias, crítica, publicações oficiais, mercado de arte, etc.¹⁷

Em 1976, a Exposição Internacional de Arte Correio, organizada por Bruscky juntamente com Daniel Santiago em Recife, foi invadida pelos policiais, que queriam fechar a exposição à força, como declara Bruscky:

Em 76 a gente foi preso por causa da arte correio, a exposição dos correios (...) A Polícia cercou os Correios e disseram: “Vocês vão ter que tirar os trabalhos porque a gente achou que não devem estar expostos”. Aí a gente disse: “Não”. Eu mesmo me virei (...) e disse: “No dia que eu tiver auto-censura, eu dou um tiro na minha cabeça. Não tiro nenhuma obra”.¹⁸

Antônio Manuel, artista carioca também atuante nos anos de fogo da ditadura militar brasileira, foi igualmente vítima da censura oficial, precisando usar de sua criatividade para expor seu trabalho. Em 1972, uma exposição individual de

¹⁶ O governo militar brasileiro, tendo à frente o marechal Castello Branco, adotou medidas que abriram caminho para perseguições e prisões em massa, prometendo devolver o poder aos civis após “reequilibrar o país”, fato que não se concretizou. O regime, portanto, endureceu com a edição do AI-5 pelo presidente Costa e Silva em 1968, que vigorou até 31 de dezembro de 1978, como aponta Alceu Luiz Pazzinato em PAZZINATO, Alceu Luiz e SENISE, Maria Helena V. **História Moderna e Contemporânea**. São Paulo: Ática, 1995, p.383.

¹⁷ FREIRE, 2006, p.140.

¹⁸ Entrevista à autora em janeiro de 2008.

Antônio Manuel, que seria realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi censurada. O artista carioca reuniu as obras censuradas e adaptou-as à estrutura de um jornal, com fotos e textos. Conseguiu, então, publicar o material, e essa exposição durou 24 horas, como relata:

Esse jornal saiu num domingo, uma exposição de 24 horas que você comprava nas bancas. Até o final eu duvidava da coisa sair mesmo, já que era uma proposta muito louca, muito ousada, num momento de crise política séria, mas acabou saindo e o trabalho se concretizou. (...) Mas o importante é que o trabalho se fez independente de museu, independente de ditadura, censura, etc.¹⁹



2. Antônio Manuel *Exposição de 0 a 24 horas nas bancas de jornais* (1973)

As pessoas, então, poderiam ter acesso a essa “exposição” nas bancas de jornal da cidade do Rio de Janeiro. Antônio Manuel conseguiu, portanto, fazer circular sua obra através de um circuito alternativo e independente; artistas como Paulo Bruscky

¹⁹ MANUEL, 1984, p.46.

e Antônio Manuel, entre outros, procuravam burlar a censura oficial de uma forma inusitada, em uma época que certas coisas necessitavam de ser ditas a qualquer custo.

Aliados a essa situação de forte repressão, os movimentos de contracultura são de fundamental importância para o entendimento do ar de insatisfação política e social que pairava entre os artistas brasileiros nos anos 60 e 70, os quais ansiavam por novas experimentações. Os movimentos de contracultura (como o punk dos anos 70 e os hippies dos anos 60, só para citar os mais conhecidos) começavam a postular idéias e a conduzir-se de modo totalmente oposto aos valores do sistema vigente, contestando uma visão do mundo racional e alienante que prevalecia na sociedade ocidental contemporânea. A contracultura se tornou a forma de expressão mais importante para pessoas que desejavam distanciar-se dos padrões estabelecidos por essa sociedade, para construir um mundo alternativo com uma cultura própria; por esse motivo, muitos desses movimentos foram considerados utópicos. O Maio de 68²⁰ na França talvez seja um episódio emblemático dentro desse contexto, em que milhares de jovens franceses acreditavam *ser preciso que a imaginação tomasse o poder*. Essas ideologias se refletiram também na realidade brasileira, e se adaptaram perfeitamente aos protestos locais contra a ditadura militar. Uma significativa parcela da produção artística brasileira, demonstrando que o artista não é apenas reflexo do contexto em que está inserido, mas também causa de suas transformações, passou a engendrar posicionamentos políticos e sociais através de novas experimentações, revolucionando conceitos artísticos convencionais.

Vale ressaltar ainda a expansão da arte conceitual nessa mesma época, que passou a questionar a legitimidade do objeto arte, levando adiante um processo que a crítica americana Lucy Lippard chamou de desmaterialização do objeto artístico²¹, além

²⁰ Em maio de 1968, a contestação dos movimentos de contracultura acendeu a chama da rebelião estudantil. Tendo como epicentro a França, a agitação estudantil espalhou-se por várias universidades e ruas dos centros urbanos do mundo: EUA, Inglaterra, Brasil, Tchecoslováquia, Polônia, China, Japão, etc. O Maio de 68 francês tornou-se o centro desse movimento, não apenas pelo protesto dos estudantes, pela má adaptação do ensino universitário ao mercado de trabalho, mas por desencadear uma greve geral de 10 milhões de trabalhadores franceses, com ocupação de fábricas e a paralisação de toda a vida social, recolocando o tema “Como fazer uma revolução”. (BRANDÃO, 1995, p.26)

²¹ Em seu livro **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972** (Seis Anos: A Desmaterialização do Objeto de Arte de 1966 a 1977), Lucy Lippard analisa como os *happenings*, *performances*, e a arte conceitual de uma forma geral foram movimentos que contribuíram para aquilo

de questionar a natureza da própria arte, como afirmou Joseph Kosuth: *Ser um artista hoje significa um meio de questionar a natureza da arte.*²² A arte conceitual, portanto, surge para romper com os cânones artísticos tradicionais: a arte deixa de ser caracterizada por objetos estáticos e finitos, tais como pinturas e esculturas, e torna-se uma atitude. O valor mercadológico da obra-de-arte, além da sua inserção nas instituições convencionais (como museus e galerias) é colocado em xeque; obras processuais e efêmeras aparecem para questionar o culto estético tradicional e meramente retiniano, como aponta Cristina Freire:

As poéticas conceituais materializam, frequentemente, através da chamada *desmaterialização da obra*, uma crítica às instituições e sua lógica de operações excludentes. A crítica formalista, centrada nos princípios da hegemonia da pintura e do papel autônomo da arte que alicerçou os discursos de críticos importantes como Clement Greenberg, por exemplo, não se sustenta mais ante a *Arte Pop*, ante a *Minimal Art* ou a poéticas de artistas como Joseph Beuys e John Cage. [...] Nos anos 1960 e 1970 a *circulações de informações artísticas* é preponderante. Nessa medida, é necessário observar a tensão criada pela Arte Conceitual no bojo das instituições artísticas, isto é, a transitoriedade dos meios rejeita, pelo menos num primeiro momento, a perenidade museal, invoca o processo, mais do que a estaticidade do objeto artístico como *modus operandi* da arte, convoca antes à participação do que a passiva contemplação. Todo o *sistema de arte* que inclui artista e público, passando pelas instituições tradicionais como as galerias e museus, que legitimam a produção artística, é questionado através dessas poéticas.²³

Dessa forma, as poéticas artísticas passam a assumir um caráter plural, propondo novas questões e problematizações. Essa característica de “problematização” é fundamental na contemporaneidade, uma vez que é nesse momento que se dilui a noção modernista da arte, calcada em sucessivos movimentos de ruptura com os valores vigentes, as chamadas vanguardas. Elas contribuíram para a construção de uma história da arte feita de acontecimentos seguidos e lineares; nas palavras de Ronaldo Brito, *a liberdade Moderna não era simplesmente a afirmação de novas possibilidades: era*

que denominou “desmaterialização do objeto artístico”, um processo que desmistifica a objeto arte, quebra seus padrões tradicionais. Esse processo foi o resultado da necessidade que os artistas estavam sentindo de interagir de formas inusitadas com seus trabalhos, a partir dos anos 1960, propondo novas relações entre o espectador e obra; a presença física do próprio artista – e, muitas vezes, do espectador - torna-se parte primordial da “obra-de-arte”, que deixa de ser um objeto estático e finito, expandindo seus limites e possibilidades

²² KOSUTH *apud* ARCHER, 2001, p.80.

²³ FREIRE, 1999, p.30.

*sobretudo uma revolta. Um desejo crítico frente às coisas e aos valores instituídos*²⁴; os artistas modernos estariam sempre em busca do “novo” e muitos autores – como o próprio Ronaldo Brito em *O Moderno e o Contemporâneo* e Ferreira Gullar em *Argumentação contra a Morte da Arte* – acreditam em um esgotamento dessa busca. A ruína do movimento modernista se dá quando todos os limites possíveis são rompidos, e quando o sistema absorve a modernidade como mais um de seus modelos:

Aquele material a princípio “inaceitável” foi enfim submetido ao mesmo processo sublimante e, tanto quanto as obras do passado, transformou-se em figuras ideais. Modelos, coisas. A Modernidade vencera. A Modernidade perdera.(...) Aceita, incorporada à tradição, a Modernidade foi automaticamente negada enquanto vanguarda.²⁵

A despeito de movimentos sucessivos, presos a estilos e manifestos próprios, a arte contemporânea é caracterizada por uma profusão de “estilos”, em que cada artista traça o seu caminho – muitas vezes aliados a outros aparatos, como mercado, instituições e críticos – e seu estilo próprio. As fronteiras entre as linguagens fundem-se em novas possibilidades. Enquanto que o modernismo, guiado pelos seus manifestos e pela crítica greenberguiana, tinha uma crença na experiência visual como um meio exclusivo de experiência estética, como disse o próprio Clement Greenberg, *que a arte visual se restrinja exclusivamente ao que é dado na experiência visual*²⁶, os artistas contemporâneos ampliam os horizontes artísticos atuando em diferentes áreas da cultura, instaurando aquilo que Rosalind Krauss chamou de “campo expandido”: diferentes experimentações que mesclavam gêneros habituais da arte, como pintura e escultura, com outras linguagens, como vídeo e fotografia, por exemplo, gerando verdadeiros emaranhados interdisciplinares. Esses emaranhados artísticos desafiavam (e desafiam) a crítica oficial, convidando as instituições a repensar certos critérios e valores anacrônicos sob pena de não suportar/absorver as linguagens artísticas emergentes.

Não há um consenso cronológico que defina onde termina a modernidade e inicia-se a época contemporânea: muito pelo contrário; há um enorme embate teórico a

²⁴ BRITO, Ronaldo. **O Moderno e o Contemporâneo: O novo e o outro novo.**

Disponível em: http://www.oestrangeiro.net/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=54

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ GREENBERG *apud* CANONGIA, 2005, p.18.

respeito dessa questão. O que interessa nesse estudo, entretanto, não são definições restritivas dessas épocas, mas sim algumas avaliações de aspectos modernos e contemporâneos que ajudem a entender o cenário artístico em que floresceu a arte conceitual e seus desdobramentos, época fértil para a produção de Paulo Bruscky.

O artista francês Marcel Duchamp é a principal figura que contribuiu para uma nova noção de arte na primeira metade do século passado, subvertendo seus valores tradicionais. Ele é peça chave para o entendimento da transição da concepção artística moderna (baseada, principalmente, nas teorias do crítico Clement Greenberg) para uma concepção contemporânea, em que o papel do artista e do espectador é completamente renovado, assim como o conceito da obra de arte em si. Duchamp anunciou os novos rumos que a arte deveria tomar ao questionar a “aura” do objeto-arte; para ele, qualquer objeto do cotidiano poderia ser designado como uma obra de arte:

Duchamp inventara o termo *readymade* para descrever os objetos fabricados em série que ele escolhia, comprava, e a seguir, designava como obras de arte.²⁷

Assim, os *readymades* de Duchamp foram um marco para a história da arte ocidental, influenciando toda a contemporaneidade. Archer prossegue:

O primeiro foi “Roda de Bicicleta” (1913), uma roda de bicicleta montada sobre um banco, o mais escandaloso, “Fonte” (1917), era um urinol masculino assinado “R. Mutt”(Mutt: cão vira-lata ou pessoa simplória). Com os *readymades*, Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos. Seria alguma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades do artista ao redor do objeto? Tais perguntas reverberaram por toda a arte dos anos 60 e além deles.²⁸



3. Marcel Duchamp *Fonte* (1914)

²⁷ ARCHER, 2001,p.3.

²⁸ *Ibidem*.

O artista deveria ser antes de tudo, um pensador. O espectador, por sua vez, também era convidado a refletir, abandonando uma contemplação meramente retiniana.

O contexto em que o objeto está inserido passa a ter suma importância: ele transmuta-se em obra de arte ao ser deslocado do seu contexto original; assume um caráter estético ao ser posicionado em um ambiente artístico, como uma galeria. O abandono da atividade manual (que dominou a prática artística durante séculos, e que ainda persiste nos dias atuais) em prol de uma atividade predominantemente intelectual, além de uma aproximação irreversível entre arte e cotidiano, foi a grande revolução das artes visuais no século XX. Lígia Canongia afirma:

Com o *readymade* dava-se o derradeiro golpe contra os modelos convencionais modernos. De certa forma, ele é a própria agonia da idéia de modernidade, pois desmantela os princípios e técnicas que regularam os programas modernos e nega o sistema de valores que edificou a própria noção de objeto artístico. O *readymade* impõe-se como uma arte de subversão, que se rebela contra o formalismo e as convenções burguesas.²⁹

O legado duchampiano de ruptura com os valores artísticos conservadores foi amplamente retomado e explorado pelos artistas conceituais a partir dos anos 1960. Ainda nos anos 1950, Jackson Pollock, com sua *action painting*³⁰, renunciou a aliança entre arte e ação. Para Pollock, o gesto era preponderante no ato artístico; ao se movimentar sobre a tela onde trabalhava, o artista acreditava que seus gestos eram parte fundamental do seu processo de criação, e se refletiam nas suas pinceladas e no modo como a tinta derramava-se sobre a superfície pictórica. Estavam alicerçadas, portanto, as premissas da *performance*, que veio a se desenvolver plenamente nos anos 1970, uma das inúmeras linguagens que levaram a diante o processo de desmaterialização do objeto artístico.

²⁹ CANONGIA, 2005, p.15-16.

³⁰ *Action painting* foi uma técnica e estilo de pintura batizado de pelo crítico norte-americano Harold Rosenberg, em 1952. Pollock estira a tela no solo e rompe com a pintura de cavalete. Sobre a tela, a tinta é gotejada e/ou atirada com "paus, trolhas ou facas", ao ritmo do gesto do artista. O pintor gira sobre o quadro, como se dançasse, subvertendo a imagem do artista contemplativo - ele é parte da pintura - e mesmo a do técnico ou desenhista industrial que realiza o trabalho de acordo com um projeto. O trabalho é concebido como fruto de uma relação corporal do artista com a pintura, resultado do encontro entre o gesto do autor e o material. **Enciclopédia Itaú de Artes Visuais**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>(acesso em 21/01/008 às 12:00h.)

O Brasil (assim como os Estados Unidos, que passa a ser o principal pólo cultural pós II Guerra Mundial, lugar ocupado pela Europa durante séculos) ainda tentava assimilar o legado das vanguardas européias, permanecendo dentro dos cânones modernos até meados de 1950³¹. Foi justamente nessa época, quando Pollock engendrava uma posição romântica e subjetiva no cenário artístico ocidental com sua *action painting*, em meio à consolidação da *mass media* na sociedade norte-americana, que no Brasil o movimento construtivista tentava alcançar a tão sonhada modernidade. Seguindo a lógica de artistas como Kazimir Malevitch, Josef Albers, Piet Mondrian e Max Bill, os construtivistas acreditavam *na sociedade industrial como potência redentora da questão sócio cultural*³², como aponta Ligia Canongia:

O ponto é que, com o projeto construtivo brasileiro, o país dava o salto definitivo para sua conquista de modernidade, tão ensaiada e pouco equacionada nas décadas anteriores. O fato de o Brasil estar às voltas com um processo de industrialização crescente e expandindo seu circuito artístico institucional foi determinante para o surgimento de uma nova mentalidade, com ressonâncias simultâneas na própria produção da arte. Foi a época da construção de Brasília e da criação do Parque do Ibirapuera, consolidando o nome de Niemeyer; do mobiliário moderno de Joaquim Tenreiro e do urbanismo arrojado de Lucio Costa; da fundação dos museus de arte moderna, do surgimento do Teatro de Arena, dos primórdios do Cinema Novo e da poesia concreta, com sua ressonância mundial.³³

A estética construtivista seria, portanto, responsável por uma utópica transformação social. Essa utopia permaneceu dentro dos objetivos do grupo neoconcreto³⁴, que surgiu em 1959 a partir da junção de alguns artistas cariocas, inaugurando uma nova forma de experimentação através abstracionismo geométrico e suas possibilidades. O neoconcretismo desejava “humanizar” o concretismo, acusando tal movimento de ser extremamente metódico e racional, como aponta um trecho do Manifesto Neoconcreto de 1959:

³¹ Após a explosão modernista de 1922, a arte brasileira permaneceu buscando uma identidade nacional, uma arte que representasse a nação seguindo o lastro deixado por Oswald de Andrade em seu manifesto antropofágico: digerir as influências internacionais adaptando-as à realidade local.

³² CANONGIA, 2005, p.31.

³³ *Ibidem*.

³⁴ O Movimento Neoconcreto desenvolveu-se no Rio de Janeiro nos anos 1960, sendo, inicialmente, uma “resposta” ao mecanicismo e ao figurativismo geométrico do Concretismo paulista. Os artistas plásticos Lygia Pape, Lygia Clark, Amílcar de Castro, Hélio Oiticica, o poeta e crítico Ferreira Gullar, entre outros, desenvolveram obras que questionavam os limites da percepção habitual, propondo novos modelos de vivência estética, segundo as palavras de Ronaldo Brito em **Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro** (São Paulo: Cosac & Naify, 1999).

A expressão neoconcreta indica uma tomada de posição em face da arte não-figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e particularmente uma face da arte concreta levada a uma perigosa exarcebação racionalista.³⁵

Esses movimentos apontam para o surgimento de vanguardas brasileiras que desejavam não apenas produzir uma arte que representasse a identidade nacional, mas que levantasse questões pertinentes ao contexto local. Esse desejo fica patente a partir de dois importantes escritos da época: *Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda* (escrito por Antonio Dias junto com outros artistas em janeiro de 1967) e *Esquema Geral da Nova Objetividade*, escrito por Hélio Oiticica no catálogo da exposição homônima realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro também em 1967. No primeiro texto, admite-se o surgimento de uma vanguarda brasileira disposta ao experimentalismo, que propunha a adoção de *todos os métodos de comunicação com o público, do jornal ao debate, da rua ao parque, do salão à fábrica, do panfleto ao cinema, do transistor à televisão*.³⁶ Uma nova concepção de arte surge, portanto, calcada na utilização de novos materiais e na tomada de posicionamentos críticos perante o sistema político-cultural vigente. Nesse contexto, Hélio Oiticica chama atenção para *o ressurgimento e novas formulações do conceito de anti-arte e a abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos* que seriam algumas das características de uma “vontade construtiva geral” reinante no Brasil.

Para uma melhor compreensão do contexto brasileiro em meados dos anos 1960 e 70, faz-se necessário ressaltar que o Concretismo, Neoconcretismo e outras tendências artísticas nacionais conviveram, entre outros fatores, com as ressonâncias da Arte Pop³⁷ norte-americana, que refletia o espírito consumista americano e a efervescência de uma sociedade de massa cada vez mais sedenta por novidades. Artistas como Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, fazendo um contraponto ao

³⁵ **Manifesto Neoconcreto.** In. BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro. São Paulo: Cosac e Naify, 1999. p.10.

³⁶ DIAS, Antonio et al. **Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda.** In FERREIRA, Glória. Org. Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 149-150.

³⁷ A Arte Pop foi um movimento de grande destaque durante os anos 1960, principalmente nos Estados Unidos e Inglaterra. Os artistas *pop* – entre eles Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Peter Blake, James Rosenquist e outros – desejavam trazer à tona, através da arte, elementos do cotidiano da sociedade de massa pós II Guerra, caracterizada pelo consumo desenfreado de objetos produzidos em larga escala.

subjetivismo do Expressionismo Abstrato de Pollock, traziam à tona aspectos da sociedade pós-industrial e do fenômeno da massificação. Imagens apareciam multiplicadas, como se essa repetição fizesse alusão ao esvaziamento da identidade do homem massificado e da própria arte. Enquanto que os artistas norte-americanos, com suas imagens repetidas e coloridas, cheias de estrelas de Hollywood, mostravam as facetas da *American Way of Life*, alguns artistas brasileiros, que viviam em uma realidade bem diferente, assimilaram a estética *pop* para denunciar as injustiças reinantes em solo nacional. Dessa forma, a Nova Figuração entra no cenário artístico brasileiro demonstrando uma clara preocupação política e social, atacando não apenas a ditadura militar, mas problemas ligados à violência urbana e outros aspectos da sociedade brasileira que permanecem atuais, como o desemprego e o futebol. O carioca Rubens Gerchman é um dos artistas que engendra uma forte crítica social em suas obras, que representam, muitas vezes de forma irônica, o cotidiano local com suas dificuldades e peculiaridades. Ao invés de estrelas hollywoodianas, típicos personagens locais: cidadãos em busca de emprego, como em “Não há Vagas” de 1965, ou uma simples moradora de subúrbio: a bela “Lindonéia” de 1966.



4. Rubens Gerchman

Lindonéia-a Gioconda dos subúrbios (1966)



5. Rubens Gerchman *Não há Vagas* (1965)

Nota-se, portanto, um claro engajamento social e político de alguns artistas brasileiros atuantes nos anos 1960 e 1970. Além da vontade de transgredir os convencionalismos da arte, como fizeram os neoconcretos ao colocar o espectador como

centro das obras, havia um evidente comprometimento em trazer à tona as mazelas brasileiras. Mesmo quando Hélio Oiticica demonstrava suas preocupações estéticas ante os novos suportes e possibilidades do objeto-arte, com seus bólides e relevos espaciais, ele não abandonava um posicionamento político perante os valores vigentes, quando, por exemplo, participou do “Apocalipopótese”, um dos primeiros eventos artísticos realizados na rua, em 1968, no Aterro do Flamengo, Rio de Janeiro. Nessa ocasião, Antonio Manuel apresentou suas “urnas quentes”, caixas fechadas contendo poemas, fotos e textos; as pessoas recebiam martelos e pedras e eram convidadas a arrebentar as caixas com esses instrumentos, para ter acesso ao seu conteúdo. Manuel relata que era essa a *idéia original da Urna Quente. Uma idéia radical, de você ter de usar também de violência para descobrir a coisa em si.*³⁸ Essa violência evocada por Antonio Manuel era, provavelmente, uma alusão à tensa realidade brasileira frente à repressão ditatorial.

A situação do Brasil era propícia para questionamentos por parte dos intelectuais, artistas e pessoas que não aceitavam o regime político cultural vigente nos anos 1960 e 70. Porém, a tendência para experimentalismos e a busca de novos campos de atuação artística fazem parte de um contexto global mais abrangente. Michael Archer faz importantes considerações a respeito das novas tendências da arte nessa época, que ajudam no entendimento do panorama internacional:

A conseqüência do afrouxamento das categorias e do dismantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, da metade dos anos 60 e meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, Arte Povera, Processo, Anti-forma, *Land*, Ambiental, *Body*, Performance e Política (...). Durante este período houve também uma crescente facilidade de acesso e uso das tecnologias de comunicação: não apenas a fotografia e o filme, mas também o som – com a introdução do cassete de áudio e a disponibilidade mais ampla de equipamento de gravação – e o vídeo, seguindo o aparecimento no mercado das primeiras câmaras padronizadas individuais (...).³⁹

É nesse contexto que os *multimeios* surgem no cenário artístico brasileiro, enfatizando ainda mais o *processo* em detrimento de um objeto estético, possibilitando novas experimentações que levaram os artistas a mesclar diferentes linguagens expressivas, expandindo e confundindo suas fronteiras. A ânsia pela criação de novos

³⁸ MANUEL, Antônio. **Urnas Quentes**. In. FUNARTE, 1984, p.44.

³⁹ ARCHER, 2001, p.61.

meios alternativos de comunicação e expressão permeou a vida não apenas de Bruscky, mas de muitos artistas latino-americanos a partir dos anos 1960: era preciso contornar a censura repressiva da ditadura, não deixá-la reprimir a criatividade e a necessidade de circulação de idéias politicamente engajadas naquele momento. Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Waldemar Cordeiro, Hudinilson Jr., Regina Vater, J. Medeiros, Julio Plaza, entre muitos outros, passam a utilizar meios não convencionais para se expressar, engendrando uma ruptura com as categorias e linguagens tradicionais, operando *com novos meios, precários, ou da mass media, ou tecnológicos – em coerência com a oposição e marginalidade assumida por vários artistas.*⁴⁰ Pode-se citar alguns meios amplamente explorados a partir dos anos 1960: Super-8, *off-set*, carimbo, heliografia, xerox, fax, mimeógrafo, entre outros. Essas novas linguagens, que se difundiam a margem dos centros oficiais, além de formas de expressão artística, eram também fruto de um posicionamento político/cultural por parte de alguns artistas. Por questionarem a legitimidade dos valores estéticos tradicionais, os novos meios também negavam a mercantilização das “obras-de-arte”, e mais do que isso: negavam a própria noção de autoria das mesmas. Segundo Daisy Peccinini:

No Brasil, o estudo das manifestações da arte relacionada aos novos multimeios possibilitou a visão de vários elementos atuantes na situação. Um deles foi a expansão do conceitualismo internacional, com ampla utilização de recursos *anartísticos* – entretanto não foi o único determinante no abandono dos meios tradicionais. Situações ligadas à conjuntura brasileira da arte e da política do fim da década de 60 ativaram a emergência e prática de novos meios no campo do fazer artístico. A arte objetual, por exemplo, já nos anos 60, estabeleceu a ruptura das categorias e linguagens tradicionais, trazendo em si as reduções da arte de ação.⁴¹

A popularização dos meios tecnológicos a partir de meados dos anos 1960 proporcionou aos artistas brasileiros novas possibilidades de criação e expressão. Os novos meios, muitos deles desenvolvidos graças ao acesso a novos aparatos tecnológicos, como o vídeo e a máquina fotocopadora, por exemplo, foram amplamente utilizados no fazer artístico de muitos artistas, que aproveitaram seus baixos custos e a efemeridade/precariedade de tais recursos a seu favor, realizando seus trabalhos de forma independente. As obras poderiam sofrer uma expansão quantitativa, chegando a

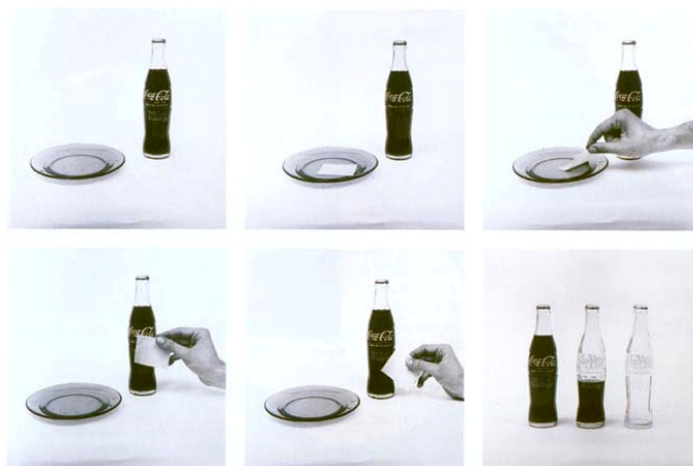
⁴⁰ PECCININI, 1985, p.14.

⁴¹ *Ibidem.*

um maior número de pessoas, e o próprio Bruscky declara que *sempre procurou uma maneira de multiplicar seus trabalhos e atingir uma sociedade de massa*.⁴²

Ao utilizar diferentes recursos para manifestar suas inquietações culturais e políticas, artistas como Paulo Bruscky utilizaram circuitos informais para veicular seus trabalhos, mostrando que as instituições tradicionais não são fatores determinantes para a exposição de idéias inovadoras. Cildo Meireles foi um dos pioneiros na procura de circuitos alternativos para o desenvolvimento de proposições estéticas. O artista carioca propôs a difusão de idéias subversivas (para o contexto da época) através de aparatos comuns ao cotidiano de todos: cédulas de dinheiro e garrafas de refrigerante. A partir do momento em que carimba⁴³ uma mensagem nas cédulas⁴⁴ ou as imprime em garrafas de refrigerante, qualquer pessoa que tivesse acesso a esses elementos poderia refletir sobre a questão:

Tal como eu tinha pensado, as “Inserções” só existiriam na medida em que não fossem mais a obra de uma pessoa. Quer dizer, o trabalho só existe na medida em que outras pessoas o pratiquem. Uma outra coisa que coloca, então, é a idéia da necessidade do anonimato.(...) E tentaria colocar outras coisas: primeiro, atingiria mais gente, na medida em que você não precisaria ir até a informação, pois a informação iria até você.⁴⁵



6. Cildo Meireles *Inserções em Circuitos Ideológicos :Projeto Coca-Cola* (1970)

⁴² BRUSCKY, Paulo *apud* PECCININI, 1985,p.169.

⁴³ O carimbo surge nos anos 1960 e 70 como um meio alternativo de expressão/comunicação no contexto dos *multimeios* , sendo amplamente utilizado não apenas por Cildo Meireles, mas por muitos outros artistas, como Paulo Bruscky , Hudinilson Jr, J. Medeiros e Unhandeijara Lisboa(entre outros),que chamou atenção para a criação, nessa época, do “carimbo do artista”.

⁴⁴ Com a frase “Quem matou Herzog?” Cildo chama atenção para o assassinato do jornalista Vladimir Herzog nos porões da Ditadura

⁴⁵ MEIRELES,Cildo. **Inserções em Circuitos Ideológicos**. In. FUNARTE,1981, p.24.

*Gravar nas garrafas de refrigerantes (embalagens de retorno) informações e opiniões críticas, e devolvê-las à circulação. Utiliza-se o processo de decalque (silk-screen) com tinta branca vitrificada, que não aparece quando a garrafa está vazia e sim quando cheia, pois então fica visível a inscrição contra o fundo escuro do líquido Coca-Cola. (Cildo Meireles *Projeto Coca-Cola* -1970)*



7. Cildo Meireles *Projeto Cédula* (1970)

Assim, qualquer pessoa poderia difundir suas próprias idéias, utilizando aparatos que circulam no seu dia-a-dia (como Hélio Oiticica dissera em 1966: Museu é o mundo; é a experiência cotidiana). O que está em jogo não é a autoria desses trabalhos, muito menos seu valor estético, mas os desdobramentos e possibilidades que ele leva adiante. Em seu texto de 1970 intitulado “Inserções em Circuitos Ideológicos”, Cildo Meireles chama atenção para o desenvolvimento de trabalhos que não ressaltavam o culto ao objeto, pois as coisas deveriam existir em função do que poderiam provocar no corpo social, como foi o caso do “Projeto Coca-Cola” e do “Projeto Cédula”.

Na verdade, as “Inserções em Circuitos Ideológicos” nasceram da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado.⁴⁶

⁴⁶ *Idem.*

Além do desejo da democratização/expansão de suas idéias, Cildo critica os espaços de museus e galerias, defendendo a criação de trabalhos que não existam simplesmente no espaço consentido, consagrado, sagrado.⁴⁷ A crítica institucional também permeou a trajetória de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Artur Barrio e Nelson Leirner, como aponta Lídice Matos em seu texto “Arte é este comunicado agora – Paulo Bruscky e a crítica institucional”. Segundo ela, essa característica tangencia a obra e a vida desses artistas, porém não é fator determinante, sendo seus campos de atuação bem mais amplos. A autora faz as seguintes colocações sobre a obra de Bruscky, relacionando-a a crítica institucional:

Pode ser compreendida como uma forma singular de crítica institucional. Bruscky, desde os anos 60, enfrenta o paradoxo de levar adiante o legado das vanguardas modernas: a luta contra a lógica do objeto de arte retificado pelo sistema social; e a consciência duchampiana de que o artista é uma instituição – ele é simultaneamente produtor e produto e a arte é ação política e poética, criação e artifício.⁴⁸

O artista, ao reivindicar sua liberdade de expressão numa esfera mais ampla, nega as instituições artísticas oficiais como aparatos exclusivos de legitimação dos seus trabalhos. Essas instituições, como museus e galerias, eram, de certa forma, a corporificação do poder repressor, logo, a arte (que se transfigurava em atitude política) não poderia ficar restrita a tais espaços; deveria expandir seus campos de atuação, para poder atingir um número maior de pessoas, que não estivessem condicionadas aos ambientes culturais tradicionais.

A máxima do coletivo 3Nós³⁴⁹ ilustra essa vontade de alguns artistas de explorar novos espaços, que transbordassem os limites do cubo branco e possibilitassem diferentes experimentações: *o que está dentro fica, o que está fora se expande*.

No trabalho intitulado “XGaleria”, os integrantes do grupo vedaram as portas de galerias em São Paulo com um “X”, deixando bilhetes em cada uma com estes dizeres, numa crítica à restrição das obras de arte dentro de tais instituições.

⁴⁷ *Ibidem.*, p.24.

⁴⁸ MATOS, 1997, p.119.

⁴⁹ O 3Nós³ foi um grupo formado pelos artistas Mário Ramiro, Rafael França e Hudinilson Jr., atuando principalmente em São Paulo entre 1979 e 1982, sendo o espaço público o ambiente preferido para suas intervenções.

Bruscky reconhece, porém, a importância que as instituições culturais possuem na sociedade, como entidades legitimadoras da arte: *Ninguém se livra da museificação*.⁵⁰ Além disso, valoriza ações pontuais de importantes pessoas que se encontraram à frente de algumas instituições, possibilitando uma maior abertura às linguagens contemporâneas plurais, como a atuação de Walter Zanini no MAC-Usp durante os anos de fogo da ditadura no Brasil. De fato, a crítica institucional é um fator que acompanha toda obra de Paulo Bruscky, portanto, tal assunto será desenvolvido com mais profundidade no capítulo a seguir.

O presente capítulo tentou esboçar um panorama histórico dos anos 60 e 70

do século XX no Brasil, ressaltando a influência da ditadura militar no país e as ressonâncias desse fato histórico na produção artística nacional. Alguns artistas brasileiros, contudo, adaptaram as influências internacionais à suas poéticas e à realidade local, engendrando atitudes artísticas e políticas que culminaram no surgimento de linguagens expressivas plurais e problematizadoras, como aquelas que fazem parte da obra do pernambucano Paulo Bruscky.



8. **3Nós3 XGaleria** (1979)

⁵⁰ Entrevista à autora, em janeiro de 2008.

Parte II. A Arte como Processo

O Viés Performático de Paulo Bruscky

Quem examinar com atenção a arte dos dias atuais será confrontado com uma desconcertante profusão de estilos, formas, práticas e programas. De início, parece que, quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que, afinal, permite que as obras sejam qualificadas como 'arte', pelo menos de um ponto de vista tradicional.

(Michael Archer)

Assim como a maioria das linguagens artísticas contemporâneas, a performance está longe de qualquer definição precisa e finita. Essa “desconcertante profusão” de possibilidades, portanto, é uma das principais características da performance, prática em que o próprio corpo do artista torna-se o suporte da obra.

A partir dos anos 60 do século XX, os artistas começaram a levar a arte a todos os lugares possíveis (não apenas lugares espaciais, como também comportamentais), libertando-se das restrições físicas dos museus e galerias, e passando a se expressar fora dos centros culturais oficiais. Não podemos esquecer que o surgimento do *happening* e da *performance* – movimentos de desmaterialização do objeto artístico por excelência – está intimamente ligado a uma tentativa de junção entre arte e vida, e, conseqüentemente, à negação das instituições artísticas tradicionais. Segundo Andréa Paiva Nunes:

Marcaram as décadas de 60 e 70 uma série de manifestações que procurava reverter situações relacionadas, tanto ao comportamento como às condições políticas, culturais e sociais, observando as especificidades de cada país. Havia inquietude e insatisfação social, ao mesmo tempo, acreditava-se na possibilidade de transformações.⁵¹

No caso dos EUA, por exemplo, a guerra do Vietnã foi um dos catalisadores para essa inquietude e insatisfação social, servindo de subterfúgio para muitas manifestações performáticas. Questões relacionadas ao racismo e ao feminismo também

⁵¹ NUNES,2004, p.71.

foram muito abordadas pelos artistas americanos. Podemos tomar como exemplo o trabalho de Adrian Piper, intitulado “*Eu sou a localização #2*” (1975), em que a artista assume uma identidade andrógina, saindo pelas ruas com maquiagem branca no rosto, com um bigode pintado e cabelo estilo afro. Ela afirmava: “Sou um rapaz anônimo do Terceiro Mundo, vagando em meio à multidão, dizendo a mim mesmo, em voz alta, que sou a localização da consciência... Sou hostil à presença dos outros, e, ao mesmo tempo, dela me distancio”.⁵²



9. Adrian Piper *Eu sou a localização #2* (1975)

A obra de arte deixa de ser um objeto estático, tornando-se uma atitude. Seu valor mercadológico é negado a partir do momento em que se torna um ato efêmero, que se dilui no tempo e no espaço (o mercado, porém, conseguirá, em parte, absorver essas manifestações “desmaterializadas” através dos registros documentais, mas este é outro ponto a ser discutido oportunamente). Assim sendo, a negação do objeto é, por consequência, a negação da arte como mercadoria.

Se uma nova relação entre o artista e a obra é estabelecida a partir do momento em que seu próprio corpo é o seu meio de comunicação e expressão, uma nova relação com o público também é firmada: o espectador passa a ser parte fundamental da obra de arte, deixando para trás seu papel de contemplador passivo:

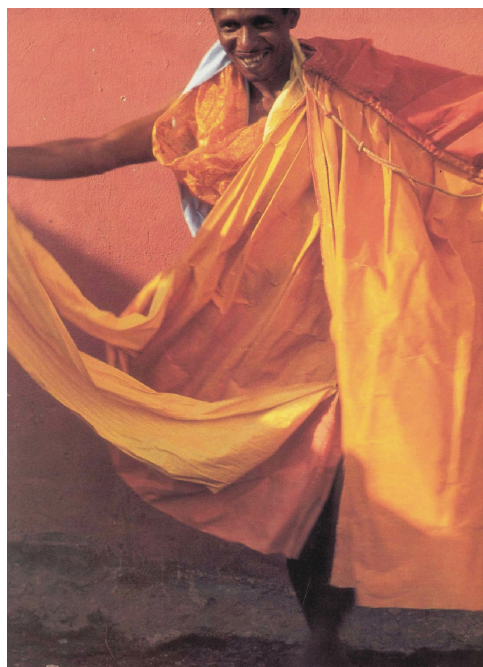
Ao ser retirada a supremacia do sentido da visão, e por isso afastar-se da mera contemplação em direção à percepção, que necessitava dos demais sentidos, o espectador era levado à posição de atuator, de vivenciador. Enfatizava-se as práticas onde o processo e a idéia eram privilegiados em detrimento da obra, sua materialidade. Questionava-se a compreensão da

⁵² ARCHER, 2001, p.134.

arte como objeto de mercado e como objeto de contemplação. Dentro desse contexto, Frederico Moraes declarou em 1970: “a obra acabou”.⁵³

Essa nova relação entre artista/obra/público é visível, por exemplo, nos *Parangolés* de Hélio Oiticica. O artista carioca mescla dança e artes visuais em um trabalho em que a presença corporal é parte integrante e fundamental para a sua concretização. O processo de desenvolvimento do trabalho, portanto, é o mais importante, em detrimento de um produto estético final, sendo o *Parangolé* resultado das experiências e vivências de Oiticica no Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro. Oiticica estava sempre buscando novas formas de participação do espectador na obra de arte, rompendo com sua contemplação meramente retiniana.

De fato, pode-se destacar alguns movimentos vanguardistas, assim como ações de determinados grupos, como fortes referências para a performance no mundo. Segundo Paulo Bruscky⁵⁴, numa breve perspectiva histórica, pode-se registrar alguns exemplos internacionais na utilização do corpo como expressão artística desde o início do século XX até os dias atuais: o Futurismo (Milão/1910), com suas “noites futuristas”, apresentação de recitais poéticos, performances musicais, entre outras práticas que culminou no manifesto de 1913; o Dadaísmo (Zurique/Nova Iorque 1915),



10. Hélio Oiticica *Parangolé P4* (1964)

com suas primeiras *dada-performances*, que se iniciam em 1926 no Cabaré Voltaire. Em reuniões diárias, realizavam-se apresentações musicais e recitais. Os jovens artistas de Zurique, segundo a imprensa da época, estavam abertos a sugestões e contribuições, sem preocupações com orientações artísticas. Ainda dentro do dadaísmo, deve-se destacar as performances de Kurt Schwitters, Raul Hausmann, André Breton e trabalhos de *Body Art* de Marcel Duchamp, e, dentro do surrealismo, o “ser-objeto” de Salvador Dali.

⁵³ NUNES, 2004, p.74.

⁵⁴ *Ibid.* p. 8.

O *happening* surge por volta de 1950 em Nova Iorque, e, simultaneamente, na Europa. Allan Kaprow foi um dos criadores dessas ações, e o responsável pela utilização do termo *happening*, em 1959. A partir de 1970, então, a crítica incorpora definitivamente o termo *performance* ao vocabulário artístico. Essa palavra incomodou os artistas, agora *performers*, segundo Maria Angélica Melendi⁵⁵, para quem esse termo despolitizava o trabalho, aproximando-o do teatro e associando-o com a representação e o entretenimento. A busca dos artistas performáticos seria trabalhar com gestos reais, fugindo da teatralidade e estabelecendo uma relação “verdadeira” com o espectador. Essa relação, portanto, seria o diferencial entre a performance e o teatro. O formalismo e a ficção teatral darão lugar, portanto, à realidade e a ao “ato nu”, em que o meio de expressão é o próprio corpo do artista.

Enquanto que nos EUA questões sociais relativas à raça e gênero (além do ativismo político em alguns casos) eram abordadas em alguns trabalhos, no Brasil predominaram questionamentos relativos à repressão política provocada pela ditadura militar nos anos 60 e 70 do século XX. Segundo Paulo Bruscky⁵⁶, a performance no Brasil só tem uma produção abrangente a partir do final dos anos 1960, com ações isoladas de Artur Barrio, Hélio Oiticica, Ligia Clark, Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Ligia Pape, além de outros, e ações coletivas realizadas no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, como o “Apocalipopótese”. Apesar da aparição tardia no Brasil dos *happenings* e performances, o artista Flávio de Carvalho pode ser considerado um *performer* pioneiro no país. Em 1931, ele já realizava uma de suas experiências em São Paulo, em que, com um chapéu no rosto, com olhos cobertos, marchou em sentido contrário à uma procissão de Corpus Christi, separando a multidão de fiéis em duas partes, como relata Paulo Bruscky⁵⁷. Segundo ele, no mesmo ano, Flávio de Carvalho publicou um livro analisando o acontecimento, e coloca a irônica dedicatória: “Á S. Santidade o Papa Pio XI e A S. Eminência D. Duarte Leopoldo”. O jornal “O Estado de São Paulo”, em 9 de junho de 1931, fez o seguinte relato:

⁵⁵ MELENDI, Maria Angélica. **Performances Clandestinas, Performances Públicas: regras, rituais, símbolos.** In ROLLA, Marco Paulo e HILL, Marcos(org.)MIP:Manifestação Internacional de Performance. Belo Horizonte: CEIA, 2005.

⁵⁶ BRUSCKY, 1996, p.7.

⁵⁷ *Idem.*

“Domingo, às 15 horas, quando desfilava pelas ruas do centro da cidade a procissão de Corpus Christi, um rapaz muito bem posto que se achava na esquina da rua Direita e praça do Patriarca, não se descobriu, conservando ostensivamente seu chapéu na cabeça. Os crentes, que acompanhavam o cortejo, revoltaram-se com essa atitude e exigiram em altos brados que elle se recobrisse. Elle, no entanto, sorrindo, para a turba, não tirou o chapéu, embora o clamor da multidão já tivesse se transformado em franca ameaça. Foi então que inúmeros populares tentaram lyncha-lo. Investindo contra elle. O rapaz poz-se em fuga, ocultando-se na leiteira Campo Bello, situada à rua de São Bento, até onde foi perseguido pelos mais exaltados. O sub-delegado de plantão na polícia Central compareceu ao local, onde deu garantias ao moço, protegendo-o contra a ira do povo. Na polícia Central, declarou a vítima da exaltação popular, ser o engenheiro Flávio de Carvalho, de 31 annos de idade, residente à praça Oswaldo Cruz 1. Nas suas declarações, disse que, há tempos, vem se dedicando a estudar sobre sobre a psychologia das multidões e tem mesmo alguns trabalhos inéditos sobre a matéria. Para melhor orientação dos seus estudos, resolvera fazer uma experiência sobre “a capacidade agressiva de uma massa religiosa à resistência da força das leis civis, ou determinar se a força da crença é maior do que a força da lei e do respeito à vida humana”. Com esse intuito se postou no ponto citado e quando passava a procissão de Corpus Christi não se descobriu, sendo quase lynchado pelos crentes revoltados com essa atitude. Terminou suas declarações dizendo que não visava ofender a religião do povo, pois esperava de facto que se verificasse tal reação.”

Em 1956, Flávio de Carvalho desfilou de saioite, blusa folgada de mangas bufantes, um exótico chapéu de abas largas, meias de bailarina e sandálias – seu “vestuário de verão” – pelas ruas de São Paulo, em outra de suas experiências irreverentes no espaço público.

A performance, portanto, assim como outras linguagens contemporâneas, dá margem a uma série de interpretações e busca de novas definições. É preciso estar atento para a multiplicidade de possibilidades que caracteriza essa modalidade de expressão, para que não se caia em rotulações e conceitos superficiais que não abrangem a sua pluralidade. Um entendimento mais conciso é, de fato, necessário, mas não apenas através da construção de um conhecimento científico, como também da prática subjetiva, tão afeita às artes de uma forma geral.

Para que o entendimento das obras performáticas de Paulo Bruscky não fique na superficialidade, faz-se necessário considerar o diálogo que estabelecem com o Gutai e o Fluxus, principalmente por causa da posição contestatória de tais grupos

diante dos valores estabelecidos, e da mistura entre arte e cotidiano, além da busca constante de um experimentalismo estético.

O Grupo *Gutai*⁵⁸ foi um importante coletivo de jovens japoneses do período pós II Guerra, formado por Jiro Yoshihara em Osaka, no Japão, em 1954. O grupo atuou utilizando várias linguagens, como *happenings*, *performances*, Arte Conceitual, Arte Postal⁵⁹, entre outras, sendo sua característica fundamental a experimentação do corpo como matéria e a criação de eventos com ênfase no processo em detrimento do produto, além da introdução de materiais naturais e objetos ordinários no contexto artístico, como declara Kristine Stiles.⁶⁰

O crítico Jorge Glusberg chama atenção para essa forte ligação entre arte e cotidiano presente nas ações do Gutai, afirmando que *o nome live art não vem só do fato de envolver participação. Esta forma de arte também foi chamada live porque tinha a intenção de ser tirada da vida, da existência cotidiana.*⁶¹

Vale ressaltar também o pioneirismo do *Gutai* na realização de eventos/exposições ao ar livre, em meados dos anos 1950, em uma busca de circuitos artísticos alternativos que fugissem dos centros tradicionais e promovessem uma interação ainda maior entre arte e cotidiano. Todas essas características, portanto, irão permear os trabalhos de Paulo Bruscky, tanto no que diz respeito à indissolúvel ligação entre arte e vida, quanto ao questionamento dos valores artísticos/culturais vigentes.

O *Fluxus* foi um grupo formado nos anos 1960 por artistas, poetas e músicos de vários lugares, como Japão, Estados Unidos, Alemanha, entre outros. As ações *Fluxus* procuravam interrogar as condições em que os indivíduos atuavam (e atuam) com os elementos do seu entorno, produzindo, assim, significados sociais, utilizando aleatoriedade, humor e reflexões a respeito da vida cotidiana e suas singularidades. É

⁵⁸ O nome oficial desse grupo japonês formado em 1954 é *Gutai Bijutsu Kyokay*, sendo sua tradução mais aproximada *Associação de Arte Concreta*. Entretanto, aparece na maioria das referências estudadas apenas como *Grupo Gutai*, ou seja, *Grupo Concreto* (entenda-se concreto como algo tangível, material.)

⁵⁹ Paulo Bruscky trocou trabalhos de Arte Postal com os integrantes do *Gutai* Shozo Shimamoto e Saburo Murakami durante vários anos, e o contato entre eles perdura até os dias atuais.

⁶⁰ STILES, 1996, p.680.

⁶¹ GLUSBERG, 1987, p.32.

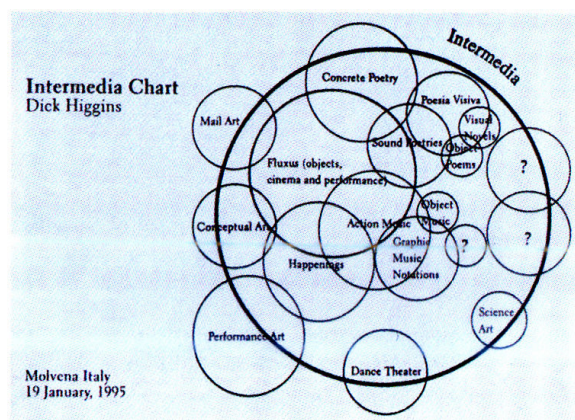
justamente quando questiona as convenções sociais através de práticas subversivas em sua essência que as ações *Fluxus* aproximam-se dos trabalhos de Bruscky.

Allan Kaprow, em *18 Happenings em 6 partes*, convidava os espectadores a interagir com o trabalho de diferentes formas, através de “instruções” que lhes foram entregues. As partituras *Fluxus* seguiam a lógica das instruções de Kaprow: a partir delas, qualquer pessoa poderia realizar as ações descritas. Segundo Stewart Home:

Teoricamente, por essas instruções qualquer pessoa seria capaz de realizar trabalhos de Fluxus sem precisar de muita habilidade ou preparação. A peça “Música que desaparece para o rosto”, de Cheiko Shiomi, é o mais conhecido e popular exemplo disso: *Mude gradualmente de sorriso para não-sorriso*.⁶²

As partituras, a partir do momento em que permitem a repetição de uma determinada ação, atribuem ao espectador uma posição participativa, em detrimento de uma passividade meramente contemplativa. Além disso, questionam os critérios de originalidade e autoria da obra, tão valorizados pela tradição artística universal. Coloca-se em prática a teoria de Joseph Beuys de que *cada homem é um artista*. O processo e a experiência, para o *Fluxus* (assim como para Paulo Bruscky), são mais importantes do que um produto estético final.

O humor *Fluxus* e suas proposições baseadas na aleatoriedade e no absurdo agiam na interseção de diferentes mídias, termo definido por Dick Higgins como *Intermídia*. Isso significa dizer que não havia uma fusão entre essas mídias, mas uma relação complexa entre elas, ou como diria Higgins, uma *dialética entre as mídias*⁶³. O artista estava preocupado em utilizar esses artifícios de um modo socialmente ativo:



Dick Higgins, gráfico da intermídia

11. Dick Higgins Gráfico de Intermídia (1995)

⁶² HOME, 2004, p.84.

⁶³ HIGGINS, Dick.. **Declarações sobre a Intermídia**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, C.Org. Escritos de Artistas: anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p.140.

Temos que encontrar os modos de dizer o que tem de ser dito à luz de nossos novos meios de nos comunicarmos. Para isso vamos precisar de novas plataformas, organizações, critérios, fontes de informação⁶⁴

Ainda sobre a incorporação por parte do *Fluxus* de múltiplas mídias, afirma Luciana P. C. de Macedo:

A linguagem adotada pelo Fluxus incorpora diversos meios de expressão, artísticos e não-artísticos, revelando uma concepção multimídia. Objetos, música, movimentos, luzes, vídeo, película, poesia, quadros, fotografias, publicidade, diversos elementos se combinam e se fundem em busca não de um resultado puramente estético, mas em busca de uma idéia e de um conceito resultante da obra. As realizações do Fluxus buscavam então uma “anti-arte”, uma “atitude”, que desmistificaste a sacralidade da arte e da sociedade.⁶⁵

O termo multimídia, portanto, caracteriza ações artísticas que utilizam diversos meios expressivos em sua concepção, meios estes que dialogam entre si, sem que um se sobreponha ao outro; realizam uma “dialética entre as mídias”, como definiu Higgins. Muitas obras de Paulo Bruscky, não apenas suas proposições performáticas, integram diversas mídias, com o intuito de propor novas experiências sensoriais, como em *Con(c)(s)(?)erto Sensorial* de 1972, ação que será comentada no decorrer do texto.



POSTAÇÃO 1975
AÇÃO POSTAL DE PAULO BRUSCKY

12. Paulo Bruscky *Post Ação* (1975)

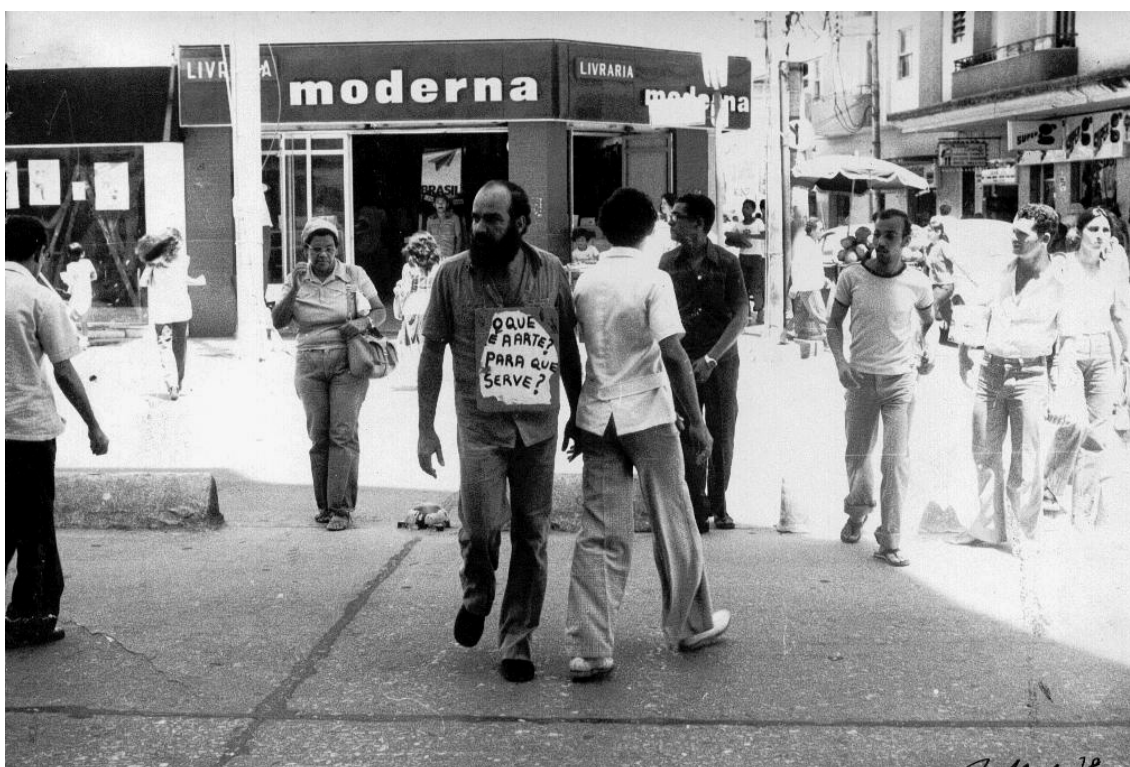
A expansão da Arte Conceitual nos anos 1960 e sua negação do objeto artístico, como também do seu valor mercadológico, contribuíram, segundo Daisy Peccinini⁶⁶, para o abandono dos meios tradicionais. Essa negação da arte como um

⁶⁴ *Ibid.* p.141.

⁶⁵ MACEDO, 2005, p.18.

⁶⁶ *Idem.*

objeto estático finito que não se presta à prática mercadológica, proveniente do conceitualismo, faz-se presente na performance de Paulo Bruscky *O que é arte? Para que serve?* de 1978. A arte deixa de ser um mero artefato e torna-se uma atitude; a afirmação do artista inglês Joseph Kosuth de que *ser artista hoje significa questionar a natureza da arte* é colocada em prática por Paulo Bruscky, quando ele, vestindo uma placa com os questionamentos que dão título à performance, perambula por Recife e senta-se, em seguida, na vitrine de uma livraria da cidade, convidando os transeuntes a refletir sobre a questão.



13. Paulo Bruscky *O que é Arte? Para que serve?* (1978)

A *Ação Postal* de 1975 demonstra o experimentalismo do artista pernambucano, que realiza uma ação nas ruas do Recife como desdobramento da sua atuação na Arte Postal, e da ampla utilização de materiais baratos e circuitos alternativos para circulação de suas obras. *Ação Postal* é uma performance realizada nas ruas, e, dessa forma, também configura-se como intervenção urbana. Bruscky confeccionou um envelope de 1.80 x 0.90m contendo uma carta de 5m, que foi conduzido pelas ruas da cidade até chegar ao edifício central dos correios, onde foi enviada para uma galeria de Buenos Aires, juntamente com os registros da performance (como especifica o projeto). Cristina Freire chama atenção para como *os meios se*

*articulam e se misturam dentro de uma mesma idéia*⁶⁷ nesse trabalho, em que as fronteiras entre as linguagens são completamente expandidas.



14. Paulo Bruscky *Poesia Viva* (1978)

15. Lygia Pape *Divisor* (1968)

Dando continuidade a essa mescla das linguagens contemporâneas, em *Poesia Viva* de 1978, performance coletiva organizada juntamente com o artista paraibano Unhandeijara Lisboa, pessoas vestem letras formando uma espécie de “poesia visual viva”. Vale lembrar que Bruscky realizou uma série de obras de poesia sonora, poema processo e poesia visual, e a respeito dessa última linguagem de expressão Unhandeijara Lisboa declara:

⁶⁷ FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia**. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006 p.149.

A preocupação do visual era muito mais importante do que a questão do verso, daquela coisa da poesia tradicional, então já começamos (eu e Paulo Bruscky) aí uma ruptura em relação à poesia tradicional.⁶⁸

Nessa época, artistas do movimento Neoconcreto também engendraram algumas ações experimentais/participativas, criando obras que só adquiriam significado a partir da participação ativa das pessoas, como o *Divisor* de Lygia Pape e o *Parangolé* de Hélio Oiticica, como já foi comentado anteriormente.

Ainda utilizando o próprio corpo para um questionamento que se refere aos problemas sociais presentes nos países subdesenvolvidos, Paulo Bruscky realiza o ensaio fotográfico *Alimentação* de 1978. Novamente o registro fotográfico apresenta-se como documentação/testemunho de uma ação efêmera. A esse respeito Cristina Freire afirma:

Nas performances as fotografias registram o ocorrido, ali, naquele momento. (...) Como obra do instante ou do desenrolar de um processo, performances podem, de certo modo, permanecer no tempo pela documentação fotográfica, pelos vídeos e pelos filmes que perenizam o gesto fugaz. Muitas performances, no entanto, perderam-se em razão da inexistência de registros.⁶⁹

Ainda segundo a autora, práticas como essas – análogas à *Body Art* (Arte Corporal) –, através da efemeridade da ação e da utilização do próprio corpo como suporte, engendraram uma resistência e uma barreira à mercantilização da arte.



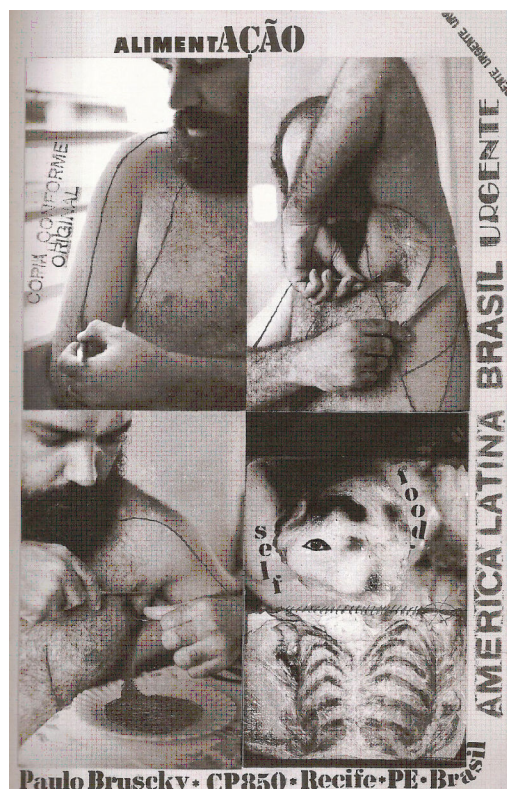
16. Hélio Oiticica *Parangolé P10* (1964)

⁶⁸ Declaração de Unhandeijara Lisboa. In PECCININI, 1985, p.273.

⁶⁹ FREIRE, 1999, p.103.

Bruscky secciona seu corpo em várias partes, e simula uma auto-mutilação. Essa autofagia, além de denunciar a fome como um grave problema social, sugere uma participação do artista em seu próprio trabalho levada às últimas conseqüências. Não havendo mais o que desmaterializar, o próprio corpo torna-se a obra.

A técnica fotográfica assume um papel de registro e extensão dos trabalhos contemporâneos, principalmente a partir das décadas de 60 e 70 do século XX, quando o conceitualismo, a arte ambiental, os *happenings*, as performances, entre outras linguagens, surgiram e se desenvolveram. A foto deixou de ser um produto acabado para tornar-se um instrumento de registro da atividade criadora e do ato artístico propriamente dito; passou a registrar o processo da obra, ao invés de documentar objetos de arte estáticos.



15. Paulo Bruscky *Alimentação* (1978)

Uma interação dinâmica com espectadores, em que todos se tornam ativos participantes ocorre em *Con(c)(s)(?)erto Sensorial* de 1972. A performance era (como sugere o título) em um verdadeiro “concerto” sensorial, em que quase todos os sentidos dos participantes (visão, audição, tato) são acionados no decorrer do trabalho – a ação, diga-se de passagem, é coletiva. *Con(c)(s)(?)erto Sensorial*, organizado em parceria com o artista Daniel Santiago⁷⁰, consistia, segundo Andréa P. Nunes, no seguinte:

Ao entrar no auditório da Faculdade de Filosofia do Recife (FAFIRE), as pessoas receberam uma caixa de fósforos e um folheto com as instruções para a “Exposição de ruídos”, que consistiu na percussão realizada pelas caixas de fósforos, regidas pela projeção das cores vermelho, amarelo, azul e verde, as quais estavam em etiquetas coladas sobre as caixas. Ao cessar a projeção de determinada cor, estancaria o som das caixas com a mesma cor. O pianista Marcos Caneca participou, de acordo com o folheto, “sem

⁷⁰ O artista plástico pernambucano Daniel Santiago trabalhou junto com Paulo Bruscky em diversas situações a partir dos anos 1960. Vive e trabalha, atualmente, em Recife – PE.

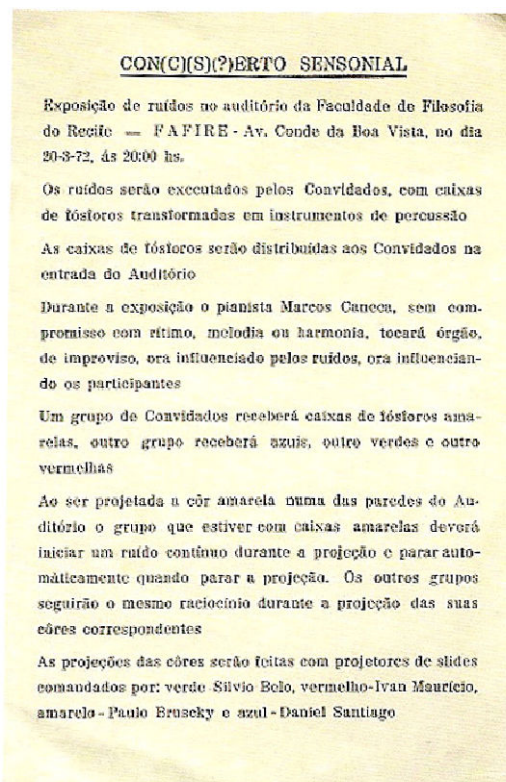
compromisso com ritmo, melodia ou harmonia (...) ora influenciado pelos ruídos, ora influenciando os participantes”.⁷¹

A participação do público, mais uma vez, é fundamental para que a obra se complete plenamente. E, além disso, mais uma vez remete-nos às performances *Fluxus*, mais especificamente *4' 33"* – uma das peças mais conhecidas de John Cage⁷² –, que renovou o conceito da partitura musical e da própria noção de música. Nessa peça, o músico deveria ficar 4 minutos e 33 segundos sem tocar uma única nota, apenas ameaçando fazê-lo durante esse tempo determinado. Muitos espectadores, obviamente, encaravam isso como uma mera brincadeira, ou até mesmo um insulto.

A audiência, se estivesse preparada, poderia detectar o cantar longínquo dos pássaros, o barulho dos carros passando (...) o silêncio, surpreendentemente, era barulhento. Cage estava pedindo às pessoas que ouvissem os sons a sua volta o tempo todo. Nada poderia ser tudo (...) todos os sons eram potencialmente música.⁷³

A “exposição de ruídos” – assim foi denominado por Bruscky o *Con(c)(s)(?)erto Sensonial* – também considerava, afinal, que qualquer som poderia ser música. Ao contrário da performance de Cage, porém, o músico ao piano tocava o instrumento e interagiu com os sons feitos pelos participantes a partir das caixas de fósforos. Todos, portanto, tinham um papel fundamental na construção da performance.

16. Paulo Bruscky
Convite para Com(c) (s) (?) erto Sensasonial
(1972)



⁷¹ NUNES, 2004, p. 75.

⁷² John Cage, músico experimental por excelência, contribuiu para o diálogo entre as diversas linguagens de expressão artística, como música, dança, artes plásticas e teatro. Nos anos 1950, ao lado dos artistas Robert Rauschenberg e Merce Cunningham fundou o Black Mountain College, uma escola de Artes experimental, tendo uma participação fundamental no grupo Fluxus nos anos seguintes.

⁷³ GODFREY, 1998, p.61.

Xeroperformance de 1980 talvez seja um dos trabalhos mais emblemáticos da poética multimídia de Paulo Bruscky. Foi através dessa performance, em que o artista ganhou a bolsa da Fundação Guggenheim, indo para Nova York realizar suas pesquisas/experiências. Vale lembrar que outros artistas brasileiros, nessa mesma época, utilizaram a xerox como forma de expressão:

É bom que se diga que no Brasil, quando o xerox é utilizado por artistas, como Mário Ishikawa, Ana Bella Geiger, Hudinilson Jr., Bené Fonteles, entre outros, os trabalhos inserem-se num circuito de distribuição marginal, incompreendidos por grande parte da crítica, diferente do que ocorria em outros países, especialmente nos Estados Unidos.⁷⁴

A *Xeroperformance*, na verdade, deu origem a um filme experimental, um vídeo-arte, produzido originalmente em Super-8, intitulado *xerofilme*. Luciana P. C. de Macedo descreve a *Xeroperformance*:

Em *Xeroperformance*, Paulo Bruscky tirou cópias de seu próprio corpo e depois filmou essas cópias quadro a quadro, transformando-as em filme. O artista foi o criador do *xerofilme* e, nesse vídeo performance, utiliza sua invenção para registrar sua interação maquinal através desta nova linguagem criada por ele. O vídeo é usado como mais um elemento de uma colagem multimidiática.⁷⁵

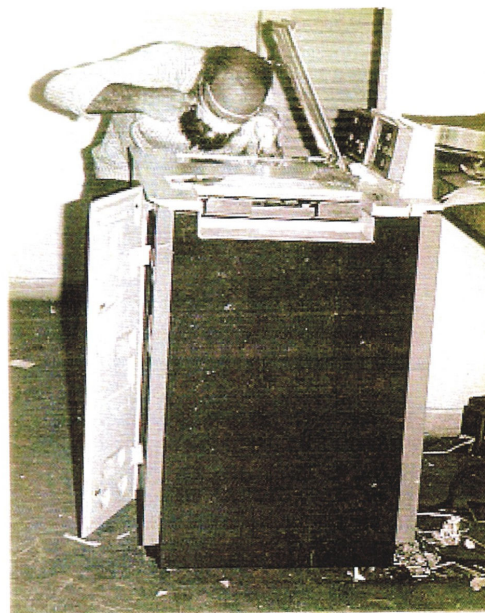
Nota-se, nesse trabalho, uma maior preocupação do artista com o processo da performance do que com um produto final em si; o registro (a produção do *xerofilme*) da interação corporal de Bruscky com a máquina, numa subversão da utilização comum desse aparato tecnológico, possui maior importância do que um produto estético finito – o objetivo não é estimular uma contemplação meramente visual da obra resultante, mas propor uma ampliação dos sentidos do espectador, que passa a ser então “*performer-vídeo-espectador*”, interagindo num tempo e espaço específicos, explorando assim a sua sensorialidade diante da obra apresentada.⁷⁶

⁷⁴ FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia**. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006 p. 126.

⁷⁵ MACEDO, 2005, p.59.

⁷⁶ *Ibid.* p.61.

Em seu texto *Xerografia artística: Arte sem original (Da invenção da máquina ao processo xerográfico)*, Paulo Bruscky diz que *entre as mídias contemporâneas o que melhor concretiza o texto datado de 1925 do filósofo alemão Walter Benjamin “A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica” é o uso da xerografia artística. As razões vão desde a multiplicação imediata das obras, em sua maioria sem matrizes(...), principalmente através do circuito de arte correio...*⁷⁷ Nesse texto, o artista escreve sobre suas experiências com xerox, assim como sobre a



Paulo Bruscky

Paulo Bruscky *Xerperformance* (1980)

invenção da técnica e seu funcionamento, além de pontuar a xerografia como um procedimento que expande as possibilidades do artista, que pode utilizá-la como fonte de experimentações/criações e difundi-la através de diversos meios. Essa afirmação parece bastante elucidativa quanto aos anseios e proposições estéticas de Bruscky, que viu em certos aparatos tecnológicos – como máquinas de xerox, eletroencefalógrafos – possibilidades de expandir as fronteiras das linguagens da arte contemporânea. Bruscky acreditava na difusão ilimitada das suas idéias/obras, assim como na diluição da autoria das mesmas, dando ênfase ao seu processo de distribuição/multiplicação como uma forma engajada de “democratização” de seus trabalhos, assim como os de outros artistas. A arte deveria estar em toda parte, em todas as esferas sociais, não apenas restrita aos centros tradicionais, como museus e galerias.

Esse processo que questiona a autoria das obras, assim como sua multiplicação desenfreada, entretanto, já tinha sido fruto de reflexões por parte do filósofo alemão Walter Benjamin algumas décadas antes.

⁷⁷ BRUSCKY, Paulo. *Xerografia artística: Arte sem original (Da invenção da máquina ao processo xerográfico)*. In: PECCININI, Daisy. Org. *Arte Novos Meios / Multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985. p.132.

Ao se multiplicar infinitamente, o valor de originalidade da obra-de-arte se dilui, o que Benjamin também denominou de perda da “autenticidade”. A possibilidade de reprodução das imagens também provoca mudanças perceptivas na sociedade, que tenta assimilar os novos conceitos artísticos: *Na época da sua reprodutibilidade técnica, o que é atingido na obra de arte é a sua aura.*⁷⁸ Benjamin referia-se mais precisamente à fotografia e ao cinema, novidades que abalavam as noções e os valores estéticos vigentes em sua época, pois tinham capacidade de reproduzir em série milhões de cópias do mesmo objeto. O filósofo alemão, portanto, visualizou em 1936 uma inevitável e contínua alteração do objeto de arte, diagnosticando a perda da sua “aura”, que estaria ligada à “excepcionalidade” e “originalidade” do objeto; a partir reprodução desenfreada das imagens, propiciada pelas evoluções tecnológicas, elas tornam-se cada vez mais acessíveis e banalizadas. Sua “excepcionalidade” e “originalidade” se diluem, assim como seu valor de culto.

Paul Valéry, em 1934, na introdução do famoso ensaio de Benjamin, já demonstrou preocupação em relação à inserção das novas tecnologias no âmbito das artes ao afirmar que *É de se esperar que tão grandes novidades transformem toda a técnica das artes, agindo assim sobre a própria invenção e chegando mesmo, talvez, a maravilhosamente alterar a própria noção de arte.*⁷⁹ Apesar do tempo decorrido, as reflexões de Valery e Benjamin permanecem extremamente contundentes e cabíveis em relação às questões da arte contemporânea, principalmente àquelas relacionadas à diluição da autoria do artista e multiplicação de suas obras, além da inserção de aparatos tecnológicos na esfera da arte, como no caso da vídeo-arte e da fotografia, que apenas são possíveis a partir da utilização de certos equipamentos. Até que ponto, portanto, a utilização de tais equipamentos, além de tantos outros, seriam determinantes para as experiências e proposições artísticas?

Registros de 1979 é outra vídeo-performance (filmada em tempo real, e sem edição, diga-se de passagem) em que Bruscky estabelece uma relação corporal com uma máquina, nesse caso o eletroencefalógrafo. Segundo o artista, os desenhos/traçados

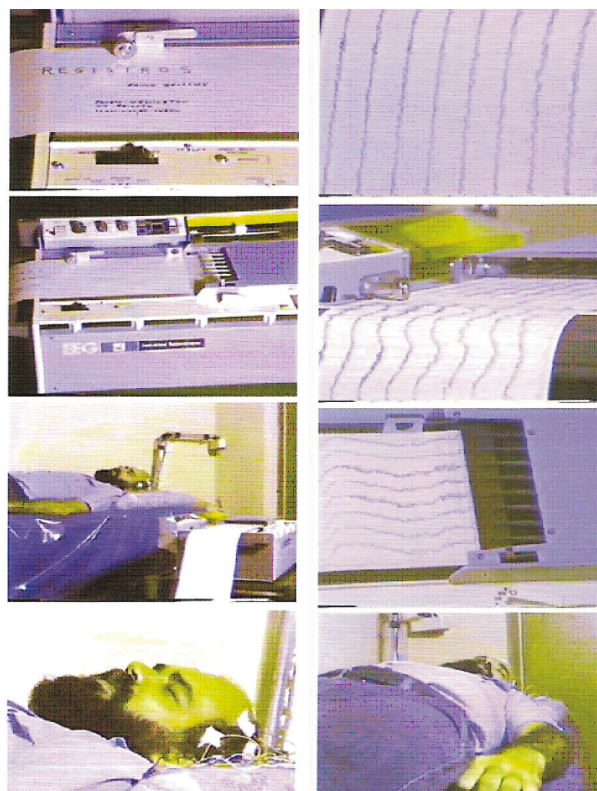
⁷⁸BENJAMIN, Walter. **A obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica.** In: LIMA, Luiz Costa.Org. Teoria da Cultura de Massa. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.226.

⁷⁹ VALERY *apud* BENJAMIN, Walter. *op.cit.*p.221.

produzidos pela máquina, a partir dos sinais emitidos por seu cérebro, iriam variar a partir do seu estado psíquico. Assim, o artista *registra um pensamento próprio, revelando desenhos gráficos de seus sentimentos, utilizando a si próprio e à máquina.*⁸⁰

Segundo Cristina Freire:

A série de gráficos resultante do vídeo *Registros* (1974) foi concebida ainda como partituras musicais. No ano anterior, já havia publicado um anúncio nos classificados, no qual procurava patrocínio para a idéia de adaptar emissões sonoras na máquina eletroencefalográfica, relacionando o som dos traçados dos aparelhos. Para o artista, “cada paciente seria um compositor, e todas as composições seriam diferentes.” Os médicos saberiam fazer “leituras” desses sons e, dessa maneira, poderia ser realizado um grande concerto de “música eletroencefalográfica.”⁸¹



18. Paulo Bruscky *Registros* (1979)

⁸⁰ MACEDO, 2005, p.56.

⁸¹ FREIRE, *op.cit.*,p.54.

Mais uma vez a intenção de Bruscky é levar a arte, de uma forma inusitada, ao cotidiano das pessoas. Vale ressaltar, também, que essa ação foi realizada no hospital Agamenon Magalhães, onde o artista trabalhou durante um tempo. A arte, portanto, poderia estar presente em qualquer lugar, não apenas nos centros convencionais, e essa idéia foi plenamente vivenciada pelo artista pernambucano.

A relação entre o homem e a máquina, questão tão discutida na era pós-industrial está presente, portanto, tanto na *Xeroperformance* quanto em *Registros*, ao lançar mão de aparatos tecnológicos – não apenas a máquina foto-copiadora e o eletroencefalógrafo, como também a filmadora, que registrou as performances, e os outros recursos utilizados para a edição e produção dos vídeos –, Bruscky evidencia uma contradição entre o gesto orgânico/visceral/perfomático e a maquinaria fria/funcional. Que papel a tecnologia exerce em nossas vidas? Até que ponto não estaríamos condicionados/alienados em relação às novas tecnologias? O situacionista⁸² Constant já pontuou essa preocupação em 1958:

A máquina é um mal indispensável para todo o mundo, até para os artistas, e a indústria é o único meio de prover às necessidades, mesmo estéticas, da humanidade na escala do mundo real.

Já não são “problemas” para os artistas, é a realidade que eles não podem negar impunemente. [...] O trabalho maquinal e a produção em série oferecem possibilidades inéditas de criação, e quem souber colocar essas possibilidades a serviço de uma imaginação ousada será o criador de amanhã. Os artistas têm a tarefa de inventar novas técnicas e de utilizar a luz, o som, o movimento, e todas as invenções em geral que possam influir nas ambiências. Sem isso, a integração da arte na construção do habitat humano continua a ser uma quimera [...].⁸³

Que caminhos a arte pode percorrer diante do surgimento (nos anos 1960/70, época desses trabalhos, no caso, façamos uma referência aos novos *meios e multimeios*) de tais recursos? De fato, talvez não encontremos facilmente uma resposta final para esses questionamentos, mas as performances de Bruscky, assim como tantas outras obras, estimulam e proliferam inúmeras reflexões.

⁸² A Internacional Situacionista (IS) foi um grupo formado nos anos 1950, que teve entre seus protagonistas o francês Guy Debord. A idéia básica desse grupo era a construção de *situações*, com o intuito de revolucionar o cotidiano das pessoas, e enxergavam o espaço urbano como um meio propício para novas experimentações. A IS não pretendia ser vista como um grupo artístico propriamente dito, pois sua ligação com a política e o urbanismo era muito mais forte, mas desejava propor uma revolução cultural mais ampla a partir da abolição da alienação cotidiana.

⁸³ CONSTANT. **A Propósito de Nossos Meios de Ação e Perspectivas**. In. JACQUES, Paola B. Org. *Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.p.92.

Intervenções Urbanas: A cidade como suporte para experiências artísticas

Precisamos ocupar espaços, mesmo que sejam temporários.

(Paulo Bruscky)

As possibilidades oferecidas a partir da junção entre arte e meio urbano, na tentativa de manifestar idéias e insatisfações frente aos problemas políticos e sociais e ao próprio mercado de arte, dão margem a inúmeras reflexões. Pode-se dizer que um dos objetivos das ações no espaço público, que se desenvolveram com maior força a partir dos anos 60 e 70 do séc. XX, foi negar o estatuto da obra de arte enquanto mercadoria, em favor de uma arte processual e, muitas vezes, efêmera. Essa efemeridade, que caracteriza, por exemplo, a performance (prática que se consolidou como linguagem artística independente também nos anos 1970), era uma tática contra o mercado de arte, que tentava, a todo custo, absorver as novas linguagens emergentes dessa época, que assim deixariam de ser subversivas e se adaptariam ao sistema vigente.

Paulo Bruscky encontrou no espaço urbano um terreno fértil para suas experimentações artísticas. Nele, realizou performances, vídeos e intervenções que chamavam a atenção dos transeuntes, rompendo com a “normalidade” cotidiana. Além de realizar trabalhos que *revelam o extraordinário no cotidiano*⁸⁴, Bruscky questionava a primazia do *Cubo Branco*⁸⁵ como espaço legitimador da arte, procurando locais onde pudesse atuar sem o aval institucional. É notório que muitas dessas ações foram barradas pela Polícia Federal na época da ditadura militar brasileira, que julgava subversiva a maioria das propostas artísticas realizadas pelo artista pernambucano no espaço público.

Em 1981, juntamente com Daniel Santiago, Bruscky organizou a exposição *Art Door*, uma mostra artística que tomou de assalto as ruas do Recife, ocupando os *out*

⁸⁴ FREIRE, 2006, p.77

⁸⁵ Em 1976, o artista norte-americano Brian O’Doherty publicou uma série de três artigos na revista *Art Fórum* em que referia-se ao espaço da galeria como “Cubo Branco”, um ambiente asséptico que não poderia intervir na percepção das obras por parte dos observadores – característica que tomou força a partir do Minimalismo. O Cubo Branco seria um espaço neutro, sem influência do meio externo, e alheio aos fatores da vida cotidiana. O observador, portanto, ficaria isolado em um espaço atemporal onde o objeto arte poderia ser cultuado e sacralizado.

doors da cidade com obras de artistas de todo o mundo. Sobre a mostra, Bruscky declara:

Na *Art Door*, a arte sai das requintadas galerias e dos arcaicos museus e toma forma em cartazes espalhados pela cidade, que é transformada num grande espaço artístico: 3942 m² de obras de arte em exposição. O artista, no juízo final, sendo julgado pela população (o que intimidou a participação de vários artistas, principalmente os pseudo muralistas, os Siqueiros da vida), numa exposição sem fins comerciais, onde a propaganda cede seu lugar para trabalhos das mais variadas técnicas, desde os mais tradicionais regionalistas até as propostas mais recentes da arte contemporânea (poemas visuais, carimbos, xerox, propostas, etc.), com a participação de 286 artistas de 25 países, dá oportunidade aos artistas e ao povo de presenciar o que está acontecendo em todo o mundo.⁸⁶

Bruscky subverteu o uso comum dos veículos midiáticos – os *outdoors* – que passaram a não mais carregar anúncios comerciais, mas trabalhos de arte, propondo novas formas de apreensão do meio urbano, dessa vez ligadas à estética. Mais uma vez essas intervenções relacionam-se à *Culture Jamming*, já que interferem diretamente nos aparatos propagandísticos da cidade, mas também trazem à tona o desejo situacionista de intervir e revolucionar (mesmo que seja uma revolução pontual) o cotidiano dos cidadãos,

propondo-lhes situações que os levassem a refletir sobre sua relação com o espaço público, investindo na ludicidade para este fim.



19. Paulo Bruscky e Daniel Santiago **1ª Exposição Internacional de Art Door** (1981)

Uma das influências mais importantes para a arte urbana foi, sem dúvida, a Internacional Situacionista (IS), grupo que contou com a participação de pessoas de

⁸⁶ BRUSCKY, Paulo *apud* FREIRE, 2006, p.99.

diferentes regiões do mundo, cujo participante mais conhecido foi o francês Guy Debord. A IS foi fundada em 1957 a partir da junção de três outros grupos: Internacional Letrista (IL), Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI) e *London Psychogeographical Association* (LPA – grupo de apenas um integrante, Ralph Rumney, formado na ocasião de encontro dos membros da IS). Os situacionistas desenvolveram alguns conceitos relativos ao espaço urbano, teorias que convidavam as pessoas a estabelecerem relações subjetivas e inusitadas com a cidade. Formularam uma *crítica urbana* em que o espaço público – a zona de ação situacionista por excelência – torna-se um terreno *de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia, ou ausência de paixão da vida cotidiana moderna*⁸⁷.

Ao desenvolver o conceito de *deriva*, a IS propunha aos habitantes das cidades apreender o entorno urbano de uma forma nova. Para tanto, o pedestre deveria andar sem uma direção pré-estabelecida, *descondicionado* dos seus hábitos e conceitos corriqueiros. Para a IS, *a deriva é uma técnica do andar sem rumo*⁸⁸. A deriva colocava em prática aquilo que os membros da IS chamavam de *psicogeografia*, definida por Abdelhafid Khatib⁸⁹ como um *estudo das leis e efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos*.⁹⁰

A idéia básica dos situacionistas, que se autodenominavam *revolucionários profissionais da cultura*⁹¹, era a construção de *situações*, com o intuito de revolucionar o dia-a-dia das pessoas; a questão do cotidiano era muito importante para a IS, pois lá estaria a origem da alienação, e onde poderia crescer, também, a participação, que seria o primeiro passo para uma revolução cultural mais abrangente, contra a banalidade do dia-a-dia. *A Internacional Situacionista (IS) – grupo de artistas, pensadores e ativistas – lutava contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou*

⁸⁷ JACQUES, 2003,p.13.

⁸⁸ DEBORD, Guy *apud* JACQUES, 2003, p.17.

⁸⁹ Abdelhafid Khatib foi, ao lado de Guy Debord, Constant Nieuwenhuys, Asger Jorn, Raoul Vaneigem, Christian Dotremont, entre outros, integrante da Internacional Situacionista, que contou com participantes de diferentes países como França, Alemanha, Bélgica, Holanda, Argélia, Itália, Inglaterra e Dinamarca.

⁹⁰ KHATIB, Abdelhafid. **Esboço de Descrição Psicogeográfica do Les Halles de Paris**. In JACQUES, 2003. p.80.

⁹¹ DEBORD, Guy. **Teses sobre a Revolução Cultural**. In JACQUES, 2003.p.72.

*seja, contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade*⁹². Paola Berenstein declara:

Essas idéias se desenvolveram também no meio artístico após os situacionistas. Logo em seguida o grupo neodadaísta Fluxus propôs experiências semelhantes; foi a época dos *happenings* no espaço público. No Brasil, os tropicalistas também tiveram algumas idéias semelhantes, principalmente o “Delírio Ambulatorium” de Hélio Oiticica (outros artistas brasileiros já tinham proposto experiências no espaço urbano bem antes, como, por exemplo, Flávio de Carvalho). Dentro do contexto da arte contemporânea, vários artistas trabalharam no espaço público de uma forma crítica ou com um questionamento teórico, e, entre vários outros podemos citar: Krzysztof Wodiczko, Daniel Buren, Gordon Matta-Clark ou Dan Graham. O denominador comum entre esses artistas e suas ações urbanas seria o fato de eles verem a cidade como campo de investigações artísticas e novas possibilidades sensitivas; eles acabavam assim mostrando outras maneiras de se analisar e estudar o espaço urbano através de suas obras/experiências.⁹³

A força crítica que emanava dos ideais situacionistas influenciou muitos grupos, em diferentes aspectos, pois as práticas da IS não pretendiam ser vistas como artísticas especificamente, já que suas preocupações eram bem mais amplas, abrangendo questões sociais, culturais e, sobretudo, políticas. Esses ideais eram disseminados através da publicação *Internationale Situationniste*, em que membros do grupo (que se diluiu completamente em 1972) escreviam suas teorias e as expandiam pelo mundo. Vale ressaltar a importância que esse grupo teve para as barricadas do Maio de 68 francês, uma vez que seus escritos basearam teoricamente muitos estudantes envolvidos no conflito. A importância da IS dentro dos assuntos relacionados ao espaço público se deve, também, às suas críticas ao urbanismo tradicional, chegando a elaborar teorias sobre um *urbanismo revolucionário*, difundidas através de textos como *Formulário para um novo urbanismo* (1958), *Crítica ao Urbanismo* (1961), *Outra cidade para outra vida* (1959), entre tantos outros publicados nos exemplares da *Internationale Situationniste*.

Outra prática estimulada pelo grupo foi o *détournement* (desvio em francês), que apoiava a apropriação de elementos midiáticos da cultura de massa, como histórias em quadrinhos e cartazes publicitários, para sua alteração estética e semântica com fins

⁹² JACQUES, *Op cit.*

⁹³ *Ibidem.* p.35.

revolucionários. Sobre o método do *détournement*, André Mesquita faz as seguintes considerações:

Embora fizessem uma crítica à representação e à estetização do mundo, os situacionistas acreditavam que a melhor forma de contrariar a sociedade do espetáculo seria usar a sua própria lógica interna para uma maior conscientização do problema. Nas imagens e nos textos da cultura de massa, como a publicidade e as histórias em quadrinhos, os situacionistas encontraram o material visual para a desvalorização de seus significados e a sua revalorização para fins críticos e subversivos. Desviavam os diálogos dos balões das tiras dos quadrinhos substituindo-os por análises políticas, grafitavam frases nas ruas ou se apropriavam de anúncios e dos textos dos jornais.⁹⁴

Fica clara a relação entre o *détournement* e as ações de Bruscky no espaço urbano, principalmente os *desvios* feitos nos *outdoors* de Recife. Essas modificações estéticas, ao serem feitas em peças publicitárias – que, diga-se de passagem, tomam conta do espaço público, instaurando uma verdadeira ditadura da mídia e do consumo⁹⁵, além de poluir visualmente a paisagem –, subvertem seu uso comum e podem levar os habitantes das cidades a refletirem sobre sua relação com seu entorno, assim como os possíveis lugares para a arte.

Alguns coletivos artísticos, assim como artistas individuais, aproveitando a utilização do meio urbano, também criticavam as instituições culturais tradicionais, propondo circuitos artísticos alternativos, como Cildo Meireles, Artur Barrio, Antonio Manuel, Hélio Oiticica, Grupo Rex, Paulo Bruscky, Daniel Santiago e muitos outros. Pode-se tomar como exemplo também as ações do coletivo 3Nós3; este grupo atuou principalmente em São Paulo entre 1979 e 1982. No início de 1979 fizeram um “ataque” às estátuas da cidade: encapuzaram todas as estátuas que encontraram pela frente, seguindo um percurso marcado previamente em um mapa. A idéia, segundo o grupo, era a motivação plástica na paisagem, chamar a atenção das pessoas que passam todos os dias pelas estátuas, e sequer percebem sua existência. Em “X Galeria”, vedaram as portas de galerias com um “X”, deixando bilhetes em cada uma com a mensagem: “O que está dentro fica, o que está fora se expande”, numa clara crítica à restrição das obras de arte dentro das instituições, ação que já foi comentada

⁹⁴ MESQUITA, 2008, p.80.

⁹⁵ Naomi Klein em seu livro **Sem Logo** chama atenção para o fato da concentração da propriedade de mídia ter conseguido desvalorizar o direito de livre expressão, separando-o do direito de ser ouvido. *In* KLEIN, Naomi. **Sem Logo: A Tirania das Marcas em um Planeta Vendido**. São Paulo: Record, 2001. p. 308.

anteriormente. Algumas ações de coletivos, assim como de artistas individuais, portanto, utilizam diferentes linguagens visuais, visando a colocar em prática questionamentos sociais e políticos. Sobre a questão da obra de Paulo Bruscky em relação ao sistema institucional, Lídice Matos afirma:

Ao criar sistemas paralelos ao circuito (arte correio, ateliê arquivo, ações públicas), questiona as estratégias e modos dos sistemas vigentes, consciente de que os discursos e ações só são capazes de transformar qualquer sistema quando adquirem visibilidade nesse mesmo sistema. Com isso escapa das classificações institucionais e desestabiliza conceitos e critérios de julgamento de valor.⁹⁶

O discurso de Lídice Matos é fundamental para a compreensão do *modus operandi* de Bruscky, que não apenas realizou críticas às instituições artísticas convencionais, mas também propôs novos modos de sentir e perceber o mundo através da arte, a partir do momento em que apresentou novos territórios para a fruição estética. Buscou (e busca) circuitos artísticos alternativos que aliassem a arte à prática cotidiana. Essa busca por novos espaços onde a arte pudesse atuar livre do aparato institucional emergiu em meados de 1960.

Os museus e as galerias tornaram-se ambientes limitados e demasiadamente direcionados aos interesses econômicos do mercado de arte. Muitos artistas de todo o mundo, incomodados com essa situação (e influenciados pelas mudanças sociais vigentes em seus países – a Guerra do Vietnã e o Feminismo nos Estados Unidos; o movimento estudantil e o Maio de 68 na França; a ditadura militar que predominava na América Latina, entre outros acontecimentos), começaram a explorar novos territórios para a execução de seus trabalhos. Michael Lailach argumenta:

Quando em 1968 um grupo de artistas europeus e norte-americanos começaram a desenvolver uma série de desenhos, conceitos e projetos a partir de técnicas e materiais novos e pouco convencionais aplicados a entornos e dimensões novas, a paisagem como motivo artístico alcançou uma dimensão inesperada e antisimbólica.⁹⁷

Inicialmente, as intervenções urbanas eram trabalhos – em sua maioria efêmeros – que negavam o valor mercadológico do objeto arte, mesmo que depois essa

⁹⁶ MATOS, 1997, p.121.

⁹⁷ LAILACH, 2007, p.7.

idéia utópica tenha sido corrompida pelo mercado de arte, e os artistas em questão absorvidos por esse sistema, através, principalmente, da exposição e venda dos registros (vídeos, fotografias, etc.) e projetos de seus trabalhos.

Os trabalhos de Arte Ambiental (ou *Land Art*) também procuraram intervir diretamente nas paisagens, que deixava de ser *um mero objeto de descrição literária e artística, se convertendo também em material plástico*.⁹⁸ A crítica americana Rosalind Krauss se referiu a essa nova linguagem como “escultura em um campo expandido”, já que havia dúvidas entre os críticos de arte quanto à sua conceituação: seria arquitetura, escultura ou paisagismo? Artistas como Robert Smithson, Carl André, Javacheff Christo, Walter de Maria, entre outros, passaram a utilizar o entorno como suporte para seus trabalhos, escolhendo, muitas vezes, lugares distantes dos centros urbanos e de difícil acesso. Quando Robert Smithson realizou *Spiral Jetty* em um lago salgado no deserto de Utah nos Estados Unidos, o registro desse trabalho monumental foi parte fundamental no seu processo de desenvolvimento. Por ter sido feito em um local de difícil acesso, a maioria do público só tomou conhecimento da sua existência através de fotografias, esboços preliminares e do filme elaborado pelo próprio Smithson, exibido em 1972, na *Dwan Gallery*, em Nova York. Os registros documentais apresentam-se como extensão e testemunho dos trabalhos de Arte Ambiental, e esse fato é de suma importância para muitos trabalhos efêmeros contemporâneos, uma vez que garantem uma “perenidade” que seria impossível sem tais recursos. A obra se perderia no tempo e no espaço, ficando registrada apenas na memória do artista e da audiência presente no momento de execução da proposta artística.

As manifestações de *Land Art*, em sua maioria, aconteciam em paisagens afastadas dos grandes centros urbanos, sem intervir diretamente na dinâmica desses locais. A maioria do público apenas tem acesso a elas através de registros (geralmente expostos em galerias e ambientes culturais, ou publicados em revistas, livros, etc.), como fotografias e vídeos. Vale ressaltar ainda o alto custo desse tipo de ação, como as propostas do artista búlgaro Javacheff Christo, cujas execuções são muito dispendiosas monetariamente, devido, principalmente, às escalas grandiosas de tais ações. Já as ações de Paulo Bruscky (e de outros artistas brasileiros, como Artur Barrio) são elaboradas

⁹⁸ *Idem.* p.8.

com poucos recursos (por opção dos próprios artistas, que tiram proveito da precariedade dos meios em favor de suas ações), e conseguem intervir sutilmente no cotidiano dos cidadãos das grandes cidades.

Especificamente no Brasil, alguns artistas como Artur Barrio, Hélio Oiticica, Antonio Manuel e Paulo Bruscky (entre outros) fizeram intervenções em locais fora dos centros oficiais de arte, criticando o sistema convencional de circulação de “obras de arte”, buscando novos espaços e suportes. Não houve, de fato, uma grande produção de Arte Ambiental, mas algumas ações pontuais que dialogam com essa linguagem, como “Situação T/T 1”, de Artur Barrio, que fez “desenhos” nas margens de um rio com papel higiênico, como aponta seus escritos:

P.....H.....1969

Do emprego do papel higiênico como situação criadora de formas em relação a ele mesmo e aos aspectos do meio ambiente

EM FUNÇÃO DO VENTO

EM FUNÇÃO DA ÁGUA

EM FUNÇÃO DA CIDADE

EM FUNÇÃO DO CORPO

Do corpo como fonte de apoio auxiliar no desenvolvimento de formas no espaço através do papel higiênico

ENROLAMENTO

DESENVOLVIMENTO

Do momentâneo

Do precível

Do registro fotográfico como captação de alguns desses momentos de transformação constante, inscritos na situação do momento precível, registrado também por intermédio de slides, filmes, etc. ou simplesmente pela retina.

Da realização de trabalhos coletivos a partir dessa idéia.⁹⁹

⁹⁹ Escritos de Artur Barrio retirado do catálogo **Artur Barrio** organizado por Ligia Canongia, editora Modo, 2002. p.15.



20. Artur Barrio *Situação T/T 1* (1969)

É interessante notar a importância do corpo e da efemeridade dos gestos nesse trabalho de Barrio, que ilustra perfeitamente o momento que vivia a arte brasileira no final dos anos 1960, em que o experimentalismo ganhava força em detrimento de uma arte *monolítica e distante da relação direta com a vida*.¹⁰⁰

Foi também o momento em que, além da experiência do corpo, a arte brasileira começava a discutir o primado do visual, a questionar a pureza dos meios e suportes artísticos, e a pensar a alteração do lugar da arte.¹⁰¹

Se o lugar da arte era colocado em questão, e se ela poderia efetivamente estar em toda parte, certamente poderia estar em qualquer lugar do nosso entorno. Paulo Bruscky e Daniel Santiago acreditaram que ela poderia estar no céu, ao desejar colorir as nuvens no projeto *Aurora Artificial* de 1976. Esse projeto, nunca realizado, propunha colorir os céus de Recife, mas para que isso fosse possível, a dupla procurou patrocínio, inicialmente em 1976, com um anúncio no Jornal do Brasil: *Composição Aurorial: Exposição Noturna de Arte Especial visível a Olho Nu na Cidade do Recife*.¹⁰² No

¹⁰⁰ CANONGIA, 2002, p.195.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Trecho retirado do anúncio feito no Jornal do Brasil em 1976.

anúncio, os artistas pernambucanos explicavam como esse “fenômeno” seria possível, e quais eram suas intenções:

A equipe propõe expor uma aurora tropical artificial colorida provocada pela excitação dos átomos dos componentes atmosféricos a 100km de altitude. Os átomos voltarão espontaneamente ao estado natural depois da exposição. A exposição não polui o espaço, não altera o tempo, nem influencia a astrologia, é um acontecimento de arte contemporânea.¹⁰³

COMPOSIÇÃO AURORIAL

**EXPOSIÇÃO NOTURNA DE ARTE ESPECIAL
VISÍVEL A OLHO NU DA CIDADE DO RECIFE**

A Equipe Bruscky & Santiago, responsável pela idéia, procura pessoa capaz de patrocinar o projeto.

A Equipe propõe expor uma aurora tropical artificial colorida provocada pela excitação dos átomos dos componentes atmosféricos a 100 km de altitude. Os átomos voltarão espontaneamente ao estado natural depois da exposição.

A exposição não polui o espaço, não altera o tempo, nem influencia a astrologia, é um acontecimento de arte contemporânea.

Correspondência para:
Equipe Bruscky & Santiago
Caixa Postal 850
Recife — PE — Brasil. (P)

21. Anúncio feito por Paulo Bruscky e Daniel Santiago no Jornal do Brasil em 1976

Segundo os artistas, não houve nenhum interessado em patrocinar o projeto, que, apesar de parecer absurdo e ambicioso, é perfeitamente possível. Não satisfeitos com a falta de patrocínio para a realização da *Aurora Artificial*, Bruscky e Santiago enviaram uma carta para a NASA nos Estados Unidos, convidando-os a participar do projeto. Na carta, explicam novamente suas intenções e terminam suas colocações com certo ar de ironia:

Nossa atividade é sem fins lucrativos. Apenas nos interessa o aspecto estético das auroras artificiais, entretanto, se tivermos a honra de trabalhar com V.Sra., precisamos de alguns dados técnicos a respeito daqueles fenômenos fotomagnéticos. Gostaríamos de saber, entre outras coisas, se pode haver fusão de cores para a criação de matizes e se é possível controlar a forma da aurora artificial.¹⁰⁴

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ Trecho retirado da carta enviada à NASA por Paulo Bruscky e Daniel Santiago, em 1981.



22. **Walter de Maria** *Campo Relampejante* (171-77)

Os artistas não obtiveram resposta. O projeto continua guardado, mas a idéia permanece viva nas cabeças de Bruscky e Santiago, que ainda torcem pela sua realização. O projeto da *Aurora Artificial* remete ao *Campo Relampejante*, ação realizada pelo artista norte americano Walter de Maria, em 1971. O artista fez “desenhos” nos céus dos Estados Unidos com relâmpagos atraídos por hastes de ferro posicionadas estrategicamente em um campo isolado do Novo México.

No conceito de “deriva”, os situacionistas propunham uma nova forma de andar pela cidade, como foi dito anteriormente. No projeto “Mala”, de 1974, (e repetido em 2001) mais uma vez Paulo Bruscky faz referência ao situacionismo francês, ao propor uma situação inusitada aos transeuntes de Recife. A mala produzida por Bruscky era deixada em diferentes locais da cidade, e as pessoas que a encontrassem eram convidadas a transportá-la para outros lugares, conforme as instruções escritas fixadas no objeto. Contrária às manifestações de *Land Art*, esta intervenção no meio



23. **Paulo Bruscky** *Mala* (1974/2001)

urbano se faz de forma sutil, e conta com a participação ativa dos transeuntes.

Muito mais do que uma interferência na paisagem, o artista pernambucano interfere diretamente no cotidiano dos cidadãos, incitando sua curiosidade e disponibilidade para romper com o “automatismo” do seu dia-a-dia, como sugeriram os situacionistas há meio século.



24. Paulo Bruscky *Mala* (1974/2001)

Em uma recente exposição na galeria Amparo Sessenta em Recife, Paulo Bruscky simulou uma mala em um bloco de cimento que se encontrava na rua da galeria, fazendo apropriações lúdicas dos aparatos comuns da vida urbana. Ao vestir-se elegantemente – com terno e gravata – para ser fotografado junto à suposta “mala”, talvez o artista quisesse fazer referência ao excesso de burocracia da atual sociedade,

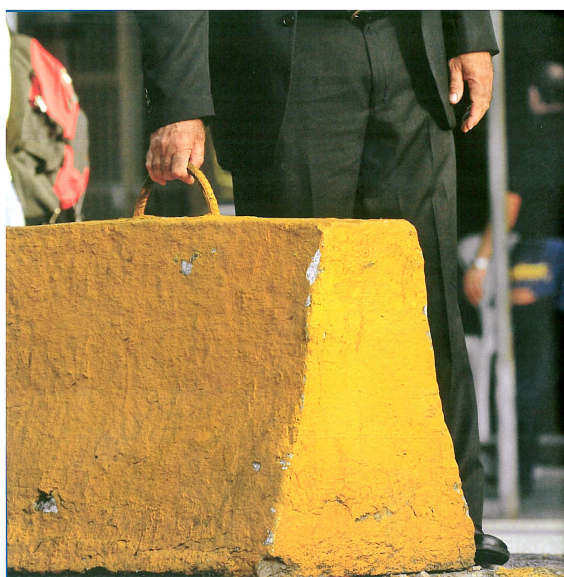
questionando a vida “séria” e automatizada das metrópoles. Essa hipótese se confirma com o título da exposição em questão: *De homens, máquinas e sonhos*.¹⁰⁵

Em *Intervenções Urbanas – Exercícios para a cidade n° 1 – Silhuetas*, Bruscky mais uma vez propõe uma perambulação inusitada pela cidade, em que as pessoas deveriam seguir as instruções escritas nos folhetos distribuídos pelo artista pernambucano, que se inicia dizendo:

Qualquer pessoa poderá participar deste exercício artístico, bastando para isso seguir as instruções abaixo.¹⁰⁶

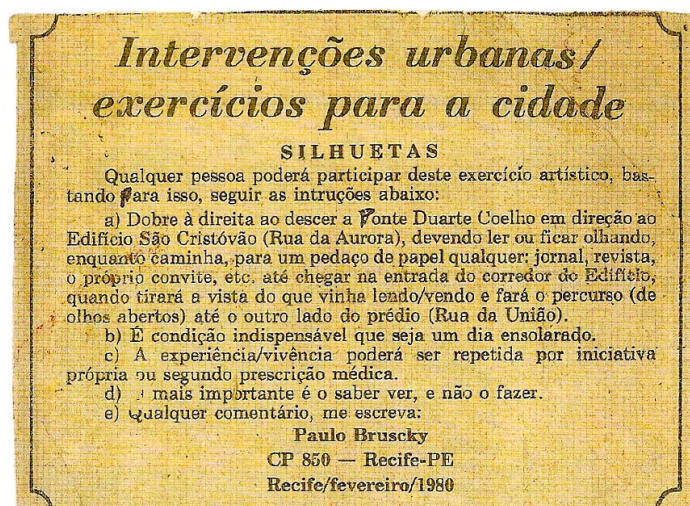


25. Paulo Bruscky *De homens, máquinas e sonhos* (2007)



¹⁰⁵ A exposição *De homens, máquinas e sonhos* foi realizada em 2007 na Amparo Sessenta Galeria de Arte, localizada no bairro do Pina em Recife / Pernambuco.

¹⁰⁶ Trecho retirado do panfleto produzido por Paulo Bruscky em 1980.



26. Paulo Bruscky

Intervenções Urbanas - Exercícios para a cidade n° 1 – Silhuetas
(1980)



27. **Artur Barrio** *Trouxas Ensangüentadas (Situação T/T 1 -2ª parte)*
(1970)

Vale salientar a fundamental importância que possui a participação dos transeuntes nessa ação artística, que apenas se completa com essa interação. Bruscky se insere na dinâmica da cidade, utilizando um aparato que lhe é peculiar – os panfletos – para deflagrar sua proposta, convidar as pessoas a fazer parte de uma ação que, muitas

vezes, não é apreendida como artística, lembrando que muitos desses panfletos são descartados automaticamente pelas pessoas que o recebem. Os desdobramentos da proposta de Bruscky ficam, portanto, à mercê do acaso. Artur Barrio também interferiu na dinâmica das cidades através de suas propostas artísticas, utilizando o acaso a seu favor. Ao posicionar nas ruas de Belo Horizonte suas *Trouxas Ensangüentadas*, Barrio causava espanto nos transeuntes em uma época marcada pela violência e pelo medo, quando o Brasil vivia uma ditadura militar. Esses objetos insólitos eram feitos com pano e matérias orgânicas, como carne e sangue de animais. Muito mais do que causar um simples estranhamento nos habitantes de Belo Horizonte, Barrio desejava criticar uma realidade cada vez mais injusta, em que as pessoas não tinham o direito de se expressar abertamente sob pena de serem presas e torturadas. Sua ação, como a de Bruscky, também dependia da participação dos transeuntes para se realizar plenamente.



28. Artur Barrio *Situação T/T 1 -2ª parte* (1970)

A situação é descrita por Barrio em suas anotações, que confirma, além da participação do público, a forma sutil como o artista se inseriu na dinâmica da cidade, além de confirmar a importância dos registros como extensão desse trabalho efêmero:

PARTICIPAÇÃO: do público em geral, aproximadamente 5.000 pessoas. Este trabalho (colocação das T. E. no local) teve início pela manhã, sendo que as cenas registradas comentam visualmente o que aconteceu a partir das 3 horas (15hs), com a influência/participação popular e mais tarde com a intervenção em princípio da polícia e logo após do corpo de bombeiros – os registros foram feitos anonimamente, em meio à (da) massa popular, é claro.¹⁰⁷

As estratégias de Artur Barrio de ocupação de espaços, onde confrontava os limites da arte e *questionava a pureza dos meios e dos suportes artísticos*¹⁰⁸, terminava por estabelecer reflexões estéticas, políticas e sociais. Bruscky realizou propostas artísticas igualmente radicais, porém sem uma ênfase maior nos materiais e suas possibilidades – um dos cerne da poética de Barrio.

A estratégia sutil de infiltração na massa popular como *modus operandi* aparece inúmeras vezes nas ações de Bruscky no espaço público. Em Arte/Pare (1973), posicionou um laço de fita vermelho na Ponte da Boa Vista, em Recife. Ao se depararem com a situação, tanto os pedestres quanto os motoristas, em seus carros, não sabiam o que fazer: Parar? Ignorar o estranho elemento? Rasgar a fita e continuar seu trajeto? A maioria dos carros optou por parar, causando um enorme congestionamento nas redondezas da ponte. A proposta lúdica terminou por boicotar a suposta “ordem” do cotidiano dos recifenses por cerca de 40 minutos, como aponta Cristina Freire¹⁰⁹. A ação foi fotografada e filmada, resultando em um vídeo arte (sem som) que testemunhou a reação dos transeuntes diante da ponte com seu laço de fita vermelho.

¹⁰⁷ Texto retirado da página 23 do catálogo *Artur Barrio*, organizado por Lígia Canongia e editado pela editora Modo em 2002.

¹⁰⁸ CANONGIA, Lígia. **Barrio Dinamite**. In CANONGIA, Lígia. *Org. Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo, 2002.p.195.

¹⁰⁹ FREIRE, 2006,p.88.



29. Paulo Bruscky *Arte/Pare* (1973)

A busca por lugares alternativos para experimentações artísticas é, portanto, uma das características da arte contemporânea e suas linguagens. O contexto nacional (marcado pela censura e violência de um governo ditatorial) e internacional (caracterizado por movimentos populares revolucionários, como o Maio de 68 francês, o Feminismo e os protestos contra a Guerra do Vietnã) gerou uma vontade de “libertação” em um determinado grupo de artistas (como Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Artur Barrio, Hélio Oiticica, Daniel Buren, entre muitos outros) que encontrou no espaço público um terreno livre e democrático para a realização dos seus trabalhos. Colocaram em questão o espaço da arte, suas implicações mercadológicas e seus agentes legitimadores, outrora incontestáveis, como as instituições tradicionais (museus, galerias, etc.), os críticos e, porque não dizer, o próprio público, que viu sua posição de observador passivo ser substituída por um convite à participação direta nos trabalhos de arte, em que todos seus sentidos, não apenas a visão, são ativados.

Vídeo Arte: Uma Linguagem Plural de Meios

Nos anos 70 do século XX, o experimentalismo que tomou força em meados da década anterior se expandiu ainda mais. Isto porque, além da procura de novos espaços para proposições artísticas — é nessa época que as intervenções urbanas se desenvolvem com uma força maior —, novas tecnologias entram em cena para instigar o espírito investigativo/criativo de vários artistas. Já foi citado, anteriormente, o aparecimento dos novos meios/multimeios no cenário artístico brasileiro, analisado de forma rica e contundente por Daisy Peccinini no catálogo *Arte Novos Meios / Multimeios – Brasil 70/80*, organizado por ela em ocasião da exposição homônima realizada na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP –, na cidade de São Paulo, em 1985.

Dois fatos históricos ajudam a elucidar o maior acesso aos novos aparatos tecnológicos que culminaram, por exemplo, nas inúmeras obras de Vídeo Arte. O primeiro equipamento de vídeo portátil de valor mais acessível foi lançado pela Sony em 1965¹¹⁰. Aliado a isso, o lançamento do vídeo cassete em 1974 foi fundamental para o impulso inicial dado a vídeo arte¹¹¹. Assim sendo, chamaremos de Vídeo Arte as manifestações artísticas que utilizam o vídeo e o aparelho de TV como suportes e catalisadores de novas experimentações estéticas. Vale ressaltar ainda que, a partir da Vídeo Arte, surgiram novas linguagens expressivas, como a vídeo-instalação, vídeo performance, entre muitas outras; o termo vídeo-arte, portanto, será utilizado de uma forma mais geral, tentando abarcar as linguagens subseqüentes.

Em seu texto *Vídeo Arte: Uma Poética Aberta* de 1978¹¹², Walter Zanini destaca o pioneirismo de Nam June Paik e Wolf Vostell nas investigações em Vídeo Arte. Os dois realizaram seus experimentos e investigações em laboratórios da Europa

¹¹⁰ Walter Zanini, em seu texto **Vídeo Arte: Uma Poética Aberta** (São Paulo, 1978) declara que já em 1965, Nam June Paik – o principal precursor da vídeo arte no mundo – tornou-se um dos principais clientes da Sony ao adquirir o recém lançado equipamento portátil de vídeo Vídeo Tape Recorder – o VTR – passando a utilizar, individualmente, um dos mais poderosos instrumentos que até então era privilégio das esferas estatais e comerciais, fato que confirma seu pioneirismo na vídeo arte.

¹¹¹ Como declara Luciana P. Macedo em **A Vídeo-Arte e as Relações entre os Processos e Conseqüências: Análise da Obra Videográfica de Paulo Bruscky**, p.18.

¹¹² ZANINI, Walter. **Vídeo Arte: Uma Poética Aberta**. In. FERREIRA, Glória. Org. *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 395-406.

(principalmente Alemanha) e dos Estados Unidos. Os primeiros trabalhos de Paik integravam música, performance e monitores de TV¹¹³. Seus primeiros experimentos tecnológicos começaram no início dos anos 1960, quando, de certa forma, o aparelho de TV ainda era uma novidade recente. Sua intenção ia muito além da criação/manipulação de imagens estéticas, utilizando a própria TV como suporte/objeto de suas obras. Ao criticar e polemizar a utilização convencional do aparelho de TV, Paik influenciou as produções de vídeo-arte em todo o mundo. Ainda segundo Zanini, há artistas em todo o mundo com diferentes graus de interesse pela vídeo arte, além de Paik e Vostell: Joan Jonas, William Wegman, Peter Campus, Vitor Acconci, Douglas Davis, Bruce Nauman, Terry Fox, Frank Gillete, Denis Oppenheim, Richard Serra, John Baldessari, Beryl Corot, Bill Viola, Aldo Tambellini, Otto Pierre, Bill Vazan, Davis Lamellas, Jochen Hiltmann, Harold Clarebault, Gerald Minkoff, Jean Otth, Fred Forest, Lisa Steele, Les Levine, Cerverus, Antoni Muntadas, Katsuhiko Yamaguchi, Massaki Nakauchi, Shigeto Kubota, Giuliano Gimani, Eric Cameron, Graciela Cuneo, Marty Dunn, Robert Walker, Ulyses Carrión, Rodney Werden, Terry McGlade, Jonier Marin, Felipe Ehrenberg, entre outros. Além desses nomes, deve-se ressaltar ainda um grupo de brasileiros que serão citados oportunamente. É impossível fazer uma lista precisa que venha a abarcar todos os artistas atuantes na linguagem em questão, ainda porque não é objetivo desse estudo fazer essa catalogação tão extensa.

A Vídeo Arte difere do cinema principalmente pelo seu caráter experimental: não possui um roteiro narrativo linear, nem normas pré-estabelecidas a serem seguidas. É uma linguagem própria das artes visuais, *criada por artistas, e não por cineastas*.¹¹⁴ As experiências de Hélio Oiticica, fruto das suas vivências em Nova York nos anos 1970, culminaram em trabalhos conhecidos como *Quasi Cinema*, que, segundo a crítica de arte Lígia Canongia, transformava *o conceito comum de audiovisual em algo quase cinematográfico*.¹¹⁵ Pode-se enumerar, além de Oiticica, uma série de artistas brasileiros que encontraram na Vídeo Arte uma nova forma de expressão/experimentação: Antonio Dias, Ana Bella Geiger, José Roberto Aguilar,

¹¹³ MACEDO, 2005, p.18.

¹¹⁴ *Ibidem*, p.14.

¹¹⁵ CANONGIA, 2005, p.78.

Ivens Machado, Leticia Parente, Regina Silveira, Julio Plaza, Paulo Herkenhoff, Regina Vater, Fernando Cochiarralle, Roberto Sandoval, entre outros. Arlindo Machado aponta:

Entre os críticos, há um consenso de que o vídeo, encarado como um meio para a expressão estética, surge oficialmente no Brasil em 1975, a partir de duas grandes mostras de videotapes brasileiros, uma em São Paulo e outra na Philadelphia (EUA), com trabalhos de artistas paulistas e cariocas. Essa primeira onda de realizadores ficou conhecida como a geração dos pioneiros.¹¹⁶

Além dos baixos custos, o vídeo oferecia também aos artistas brasileiros uma *absoluta independência em relação a laboratórios de revelação ou de sonorização, que funcionavam como centros de vigilância da produção na época da ditadura militar*.¹¹⁷ Apesar do maior acesso aos dispositivos tecnológicos que impulsionaram trabalhos em Vídeo Arte, não existiam muitos recursos para edição dos vídeos produzidos, e alguns artistas, como Paulo Bruscky, tiraram proveito dessa precariedade em suas produções. Se o acesso aos equipamentos de vídeo em meados de 1970 era um pouco mais difícil do que hoje em dia, Bruscky pode ser considerado um dos pioneiros dessa linguagem, não apenas por essa dificuldade, como também pelo fato de morar em Recife, fora do eixo Rio - São Paulo, onde provavelmente havia um maior incentivo à produção de obras em vídeo, além do acesso facilitado aos equipamentos necessários, como o *portapack*, logo adquirido pelo MAC – USP em 1976 e disponibilizado aos artistas de São Paulo. Bruscky declara:

Eu tenho cerca de 30 filmes, que fiz em Super-8. Vídeo Arte, eu comecei com U-matic (...). Na época, o cinema tinha uma diferença muito grande com o vídeo. Eu acho que nos filmes de artista há uma idéia, que não pode ser expressa de outra forma que não seja em movimento. Então, acho que filmes de artista muito longos ficam parecidos com cinema de verdade. Normalmente, eu não edito os meus filmes. E os meus filmes são curtos. Eu estou mais preocupado com a idéia do que com a técnica em si.¹¹⁸

Nessa declaração, Bruscky chama seus vídeos de *filmes de artista*, referindo-se à suas produções em Super-8, nomenclatura que também foi adotada por outros

¹¹⁶ MACHADO, Arlindo. **Uma Experiência Radical de Videoarte**. Disponível em: <http://videarte.wordpress.com/texto-de-arlindo-machado/>

¹¹⁷ MACHADO, *op cit.* p.1.

¹¹⁸ BRUSCKY *apud* MACEDO, 2005, p. 50.

artistas, historiadores e críticos de arte. Ao priorizar a idéia em detrimento da técnica, Bruscky evidencia o viés conceitual da sua produção, que preconiza o processo/desenvolvimento do trabalho como parte fundamental da obra. Além disso, Bruscky enfatiza que a duração de seus filmes é curta, pois aí reside o diferencial entre sua produção e os filmes cinematográficos. De fato, existem filmes de artista que duram um tempo relativamente longo, como *Uivos para Sade*, filme de 1952 do francês Guy Debord¹¹⁹, ou alguns trabalhos do próprio Nam June Paik. Porém, o caráter experimental desses trabalhos fica claro pela forma como as imagens e a trilha dos filmes são apresentados, assim como seu conteúdo. Debord concentrava-se em uma crítica direta ao cinema e suas convenções, parte de uma crítica maior feita à sociedade capitalista – a *sociedade do espetáculo* –, chegando a declarar em sua obra que o cinema estava morto, enquanto que Nam June Paik direcionou suas experimentações e críticas à televisão, como também uma série de outros artistas. A esse respeito, Walter Zanini afirma:

A televisão, entretanto, desde a sua primeira hora, não explorou todas as suas convenções genéticas. Utilizada comercialmente, converteu-se em elemento de massificação e em arma incompatível a serviço do poder político e econômico, pouco importando a ideologia do sistema implantado. A vídeo arte alternativa, embora o quadro delimitado em que se desenvolve a sua pesquisa e a sua influência, coloca-se no plano revolucionário da multimídia, beneficiária da “dialética impecável”, dissidente de Marcel Duchamp diante do fenômeno expressivo/comunicativo da arte tradicional.¹²⁰

Se os programas/canais de televisão servem a um sistema implantado, muitas vezes ajudando na alienação político-cultural da população, cabe aos artistas desvelar essa realidade, subvertendo as funções tradicionais dessa mídia. A Vídeo Arte, além de contestar essa alienação não apenas dos telespectadores, como também os meios de utilização desse aparato tecnológico, surge para transgredir as convenções e propor novas utilizações dessa mídia tão popular, que atinge diretamente o cotidiano da população. Esses objetivos, voltados para a crítica à televisão, tomaram força nos anos

¹¹⁹ Em “Uivos para Sade”, filme do controverso intelectual Guy Debord, um dos símbolos da contracultura dos anos 60 e 70, o espectador visualiza durante quase uma hora e meia uma tela completamente branca, enquanto ouve uma sucessão de frases, quase sempre interrompidas; Debord utiliza esse filme como ponto-de-partida para discutir as relações entre a sociedade e as imagens que lhes são apresentadas, assim como a linearidade narrativa do cinema convencional.

¹²⁰ ZANINI, Walter. **Vídeo Arte: Uma Poética Aberta**. In. FERREIRA, Glória. Org. *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 399.

80 do século passado, formando uma segunda geração do *vídeo independente*, que sucedeu a *geração dos pioneiros* citada por Arlindo Machado. Ele aponta que *essa geração tem como horizonte não mais o circuito sofisticado dos museus e galerias de arte, mas o universo massivo da televisão e a tentativa de conquistar um público mais amplo, não necessariamente de iniciados ou especialistas.*¹²¹ Nos anos 1990, surge uma terceira geração, mais amadurecida e pronta para *tirar proveito das conquistas e experiências acumuladas anteriormente*¹²².

A maioria dos vídeos produzidos por Bruscky datam dos anos 1970 e início de 1980, uma vez que o artista pernambucano faz parte da *geração dos pioneiros* da Vídeo Arte no Brasil. Nessa época, os próprios artistas se apresentavam como protagonistas de seus vídeos experimentais, em um confronto direto com a câmera. Em 1974, Leticia Parente borda em seu pé, com linha preta e agulha, a mensagem *Made in Brazil*, marcando de forma decisiva as origens a produção em Vídeo Arte no Brasil com sua obra *Marca Registrada*.



30. **Leticia Parente** *Marca Registrada* (1974)

Outros trabalhos são igualmente importantes para essa época, dando continuidade à *inserção narcísica do próprio autor da imagem e a auto-exposição*

¹²¹ MACHADO, *op cit.* p.1.

¹²² MACEDO, 2005, p.26.

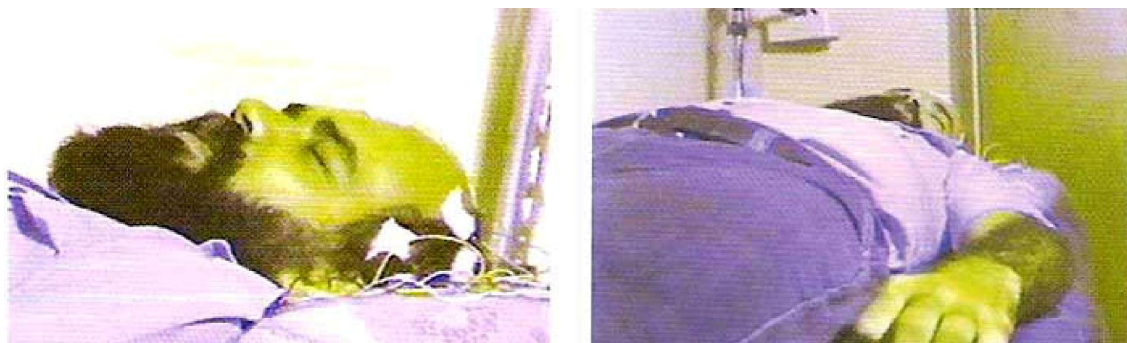
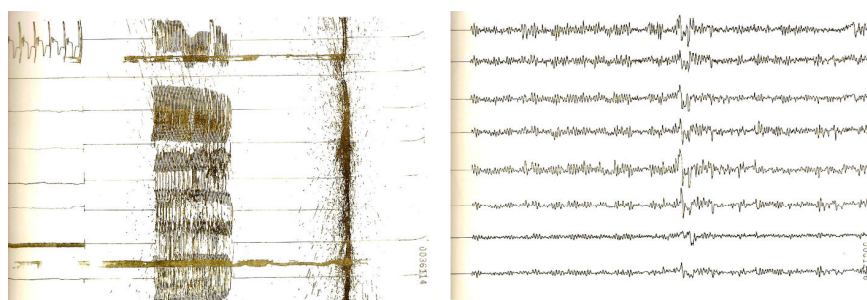
pública.¹²³ Pode-se tomar como exemplo os vídeos *Passagens n° 1 de Anna Bella Geiger*, realizado em 1974, e o vídeo *Chuva de Fernando Cocchiarale*, de 1974.¹²⁴

Vale ressaltar Rafael França como uma figura singular dentro da Vídeo Arte brasileira. Isso porque, apesar de se situar na segunda geração de artistas, mais voltada para a abordagem e exploração de recursos eletrônicos, ele manteve-se fiel ao experimentalismo da geração anterior. França encontra-se numa posição intermediária entre a *geração dos pioneiros* e a *geração do vídeo independente*: ao mesmo tempo em que se colocava como personagem principal da maioria dos seus vídeos, estabelecia um posicionamento crítico em relação à televisão, abordando também temas como a morte e a homossexualidade, construindo uma poética bastante singular. Arlindo Machado destaca importantes vídeos de Rafael França, como *Without Fear of Vertigo* (Sem Medo da Vertigem) de 1987, *Prelúdio de uma Morte Anunciada* de 1991 e *O Silêncio Profundo das Coisas Mortas* de 1988.

A Vídeo Arte se configura, inicialmente, como uma extensão das Artes Visuais, interagindo com outros meios expressivos na construção de trabalhos multimidiáticos. Paulo Bruscky utilizou o vídeo com intenções diversas: para registrar suas performances, documentar ações no espaço urbano e para criar vídeos experimentais, conceituais. Em *Registros* de 1979, por exemplo, Bruscky é filmado realizando sua performance em tempo real, sem cortes. Como já foi pontuado anteriormente, *Registros* é uma ação em que o artista pernambucano interage com uma máquina chamada *eletroencefalógrafo*, que capta os sinais cerebrais de Bruscky transformando-os em gráficos, cujas oscilações dependem da natureza dos pensamentos do artista: tristeza, alegria, etc. Como resultado dessa experiência multimidiática (em que entram em cena o vídeo, o eletroencefalógrafo e a ação performática) temos uma *vídeoperformance*.

¹²³*Ibidem.* p. 24

¹²⁴*Idem.*

31. Cenas de *Registros* (1979)32. Gráficos produzidos pelo eletroencefalógrafo durante a performance *Registros*

O resultado híbrido que surge em decorrência do gesto performático unido ao vídeo é a *videoperformance*. O vídeo entra como parte compositiva da proposta poética¹²⁵, instigando os espectadores a perceberem certos detalhes da performance que só são possíveis a partir do vídeo.

Willoughby Sharp conceitua videoperformance como *um trabalho de performance no qual o vídeo é tanto integrante quanto inseparável da própria performance – do ponto de vista do espectador – de modo que o trabalho não pode ser assimilado na ausência do elemento vídeo.*¹²⁶ Em pensamento análogo, Dany Bloch conceitua o termo como *o uso simultâneo do vídeo e do corpo do performer.*¹²⁷ Faz-se necessário o resgate dessas conceituações nesse momento, pois Paulo Bruscky utilizou

¹²⁵ LEOTE, Rosangella. **Videoperformance: Linguagem em mutação.** In. LABRA, Daniela. Org. Performance Presente Futuro. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Automática, 2008.p.56.

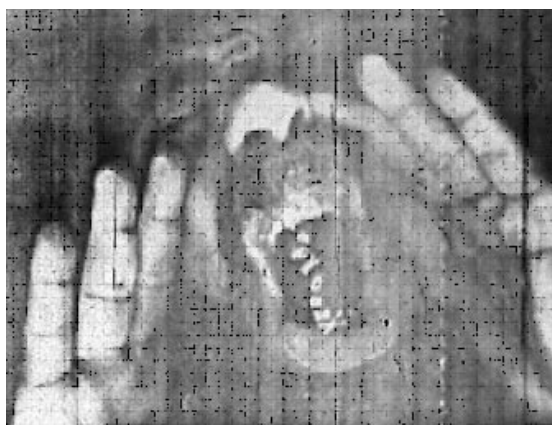
¹²⁶ SHARP, Willoughby *apud* LEOTE, Rosangella. *Op cit.* p. 54.

¹²⁷ BLOCH, Dany *apud* LEOTE, Rosangella. *Op cit.* p.55.

o vídeo com diferentes intenções em sua trajetória. Muitos trabalhos seus não são apenas *documentação* de performances, mas potencialmente *videoperformances*, uma vez que a relação estabelecida entre as mídias é fundamental para sua concretização. Em outros momentos, o vídeo configura-se exclusivamente como um instrumento de registro/documentação de ações em espaços públicos (intervenções urbanas) e privados.

Não obstante as interações multimidiáticas impulsionadas por Bruscky, ele ainda aposta na invenção de novas linguagens, quando criou, por exemplo, o *Xerofilme*. O *Xerofilme* de 1980 é resultado da interação de Bruscky com a máquina copiadora, estabelecida durante a *Xeroperformance*. O artista tirou duas mil cópias de seu corpo em diferentes posições, filmando, posteriormente, cada cópia separadamente (quadro a quadro) com uma câmera Super-8, gerando uma seqüência de imagens formada por gestos performáticos, como descreve o próprio Bruscky:

Os Xerofilmes são realizados a partir de imagens fixadas por uma máquina copiadora. A produção de movimento no visor de uma máquina copiadora com o concomitante registro produz uma série de imagens fixas, que uma vez filmadas, recompõem o movimento original dentro de um ritmo específico e determinado pelo artista. Os Xerofilmes produzidos estão desligados da estrutura narrativa formal da filmografia convencional e se propõe a aguçar a percepção visual no que se refere à forma, cor e movimento.¹²⁸



33. *Cena da Xeroperformance* (1980)

¹²⁸ BRUSCKY, Paulo. **Xerografia Artística: Arte sem Original (Da Invenção da Máquina ao Processo Xerográfico)**. In. PECCININI, Daisy. Org. *Arte Novos Meios / Multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.p.133.

O *Xerofilme* comprova a insatisfação de Bruscky diante do uso comum das novas tecnologias, trazendo à tona questões relativas à reprodução desenfreada de imagens e a perda da *aura* da obra de arte, pontuadas por Walter Benjamin em seu ensaio *A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica*¹²⁹. Além de utilizar novos meios em seus trabalhos, o artista pernambucano também instiga outras pessoas a fazer o mesmo, ou seja, tirar partido das novas tecnologias, utilizando-as de um modo inovador e criativo.

Composições no Fio: Partituras Mutantes (1979) é um vídeo simples: Bruscky enxerga nos fios dos postes de eletricidade *partituras mutantes*, partituras inusitadas que se movimentam e que, na visão do artista, produzem música. As imagens são acompanhadas por uma música de Bethoven, produzindo um vídeo aparentemente desprezioso, mas que resgata uma série de referências históricas que servem de base e inspiração para as ações multimidiáticas de Paulo Bruscky. Tal trabalho remete aos experimentos do *fluxista* John Cage, que junto com Robert Rauschenberg e Merce Cunningham fundou em 1952 a Black Mountain College, uma escola de artes experimental e inovadora, que negava qualquer tipo de hierarquia ou convenção, baseando-se em estratégias interdisciplinares. Lá, Cage iniciou seus experimentos com os códigos de representação musical, renovando as partituras musicais tradicionais e afirmando que *o mundo, a realidade, não é um objeto. É um processo*.¹³⁰ Partindo-se dessa premissa, portanto, qualquer convenção pode estar aberta a novas experiências. Cage atribuiu, a partir de então, significados visuais e performáticos às partituras musicais, utilizando, muitas vezes, o *I Ching*¹³¹ e o *acaso* dadaísta em suas propostas. A partir das teorias de John Cage, outros artistas do *Fluxus*, como La Monte Young, Yoko Ono e George Brecht passaram a criar instruções para suas performances, para que qualquer pessoa pudesse executá-las, chamando tais instruções de *partituras*. As *partituras mutantes* de Bruscky, portanto, convidam o espectador a *experimentar* a vida, a enxergar a música em toda parte, em contestar as convenções e a alienação cotidiana.

¹²⁹ As relações entre as ações de Paulo Bruscky que dialogam com o ensaio do filósofo alemão Walter Benjamin *A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica* foram comentadas com maior profundidade no capítulo *O Viés Performático de Paulo Bruscky* desta dissertação.

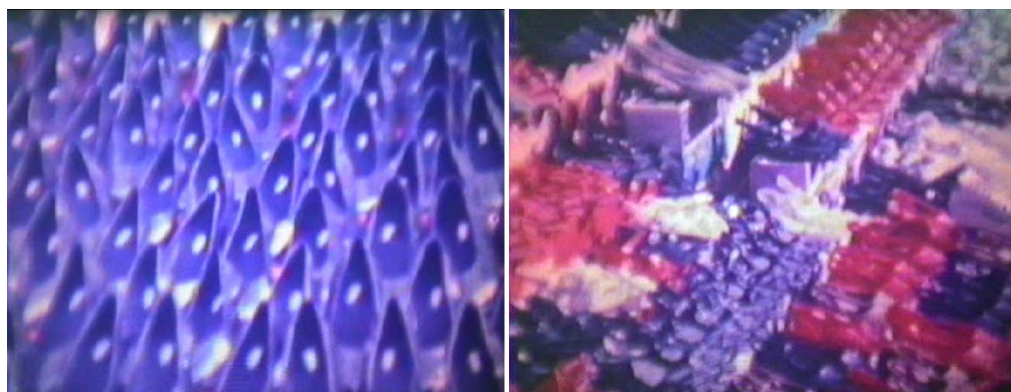
¹³⁰ CAGE, John *apud* STILES, Kristine, 2002, p.149.

¹³¹ Oráculo chinês criado há cerca de três mil anos.



34. Paulo Bruscky *Composições no Fio: Partituras Mutantes* (1979)

Estética do Camelô de 1982 é um laboratório estético, em que formas e cores despertam novas maneiras de observar/perceber o cotidiano. Bruscky filma bancas de vendedores ambulantes, os camelôs, tão comuns nos centros das grandes cidades, explorando as possibilidades estéticas oferecidas pelas imagens captadas. O artista pernambucano aproveita os efeitos produzidos pela incidência de luz sobre os objetos que estão à venda, apostando também na multiplicidade de cores e formas que o cenário oferece para produzir imagens que beiram a abstração. Nesse filme despretenso, Bruscky apenas sugere jogos de imagens que surgem quando o artista aproxima e distancia a câmera dos objetos, mostrando como cenas do dia-a-dia, aparentemente ordinárias, podem tornar-se extraordinárias, dependendo apenas do ponto de vista do espectador.



35. Cenas de *Estética do Camelô* (1982)

Esse olhar curioso e investigativo aparece em *Olinda*, filme de Regina Vater e Paulo Bruscky. Um jovem guia turístico da cidade histórica de Olinda, no estado de Pernambuco, é convidado a falar seu discurso, decorado para informar aos visitantes as curiosidades da cidade. Quando termina, o jovem é convidado a repetir o discurso, e assim sucessivamente. Nesse trabalho, mais uma vez Bruscky transforma peculiaridades

cotidianas em Arte. O automatismo de muitas ações que compõem nosso dia-a-dia é alvo do artista pernambucano, que mostra como a cidade pode ser um espaço aberto rico em elementos prontos para novas investigações/experiências artísticas.



36. Cena de *Olinda* (1979)

Outros vídeos de Bruscky funcionam como documentação de ações no meio urbano. Como foi relatado no capítulo anterior, *Arte/Pare* (1973) é uma intervenção realizada no espaço público de Recife. Bruscky colocou um laço de fita vermelha na Ponte da Boa Vista, como se estivesse interditando o local de uma forma lúdica, e ficou observando as reações dos pedestres e motoristas diante da situação absurda, captando as imagens, com uma câmera Super-8, que são exibidas sem edição, com som ambiente.

Em *Arte Cemiterial* (1971), Bruscky se dirige para a galeria Empetur, em Recife, dentro de um caixão, transportado por um carro fúnebre, simulando sua própria morte. *A idéia do enterro remete simbolicamente ao luto em que vivia a população brasileira com a restrição de seus direitos civis numa sociedade ditatorial*¹³². Acusada de subversiva, a exposição foi fechada pela Polícia Federal *no mesmo dia de sua abertura, e o artista, levado a prestar esclarecimentos*¹³³, como aponta Cristina Freire.

¹³² FREIRE, 2006, p.93.

¹³³ *Idem.*

Os registros de vídeo e fotografia perenizaram as ações efêmeras realizadas por Paulo Bruscky e outros artistas do Brasil e do mundo, deixando aberto o espaço para reflexões. Nesse momento, entra em questão o papel que exerce a fotografia, assim como o vídeo, nas obras conceituais. Obras prontas? Registros? Ou esses dois aspectos ao mesmo tempo? Esse assunto foi tratado por Cristina Freire, apresentando-se como uma questão importante para outros autores, críticos e pesquisadores da Arte Conceitual, como Lucy Lippard e Tony Godfrey. A imagem fotográfica torna-se, na arte conceitual, elemento componente da obra, uma extensão dela:

No final dos anos 60, os artistas conceituais começaram a valer-se da fotografia para documentar suas ações ou ter registros de seus trabalhos. A importância dessa tendência conceitual fez, no entanto, com que essas fotos/documentos se tornassem a fonte primária capaz de reconstruir o significado com base na intencionalidade do trabalho (...) Ao invés de funcionar como uma ilustração de eventos históricos, a fotografia é considerada como um componente na estrutura do trabalho, sua função puramente documental é restrita e passa a funcionar como um signo, como um referente não necessariamente relacionado a seu papel iconográfico.¹³⁴

Uma vez que as performances são atos efêmeros, que se diluem em um tempo/espaço determinados, a fotografia torna-se um importante instrumento de documentação dessas ações. Segundo Freire, porém, apresenta-se aí um impasse:

Instala-se aí um paradoxo. Ao recusar a apropriação característica da mercantilização da arte, a Body Art, por exemplo, toma o corpo como suporte da criação, pois resiste à “alienação da mercadoria” imposta pelo mercado de arte. Faz do próprio corpo uma barreira contra a mercantilização da arte, mas, contraditoriamente, transforma-se em “coisa” mercantilizada através da fotografia.¹³⁵

De fato, a fotografia pode ser utilizada para o registro de ações fugazes e como objeto de uma exposição futura, para que pessoas que não tiveram oportunidade de presenciar tais ações em tempo real possam vislumbrá-las através de imagens. A fotografia, de certo modo, foi uma estratégia adotada pelo mercado de arte, como forma de absorver e consumir essas práticas artísticas efêmeras, podendo levá-las para os ambientes de museus e galerias, realizar leilões, negociar seu valor monetário, etc. A memória fotográfica seria, portanto, a única forma de um possível consumo e exposição desses trabalhos (além, é claro, dos registros em vídeo).

¹³⁴ MORGAN, Robert *apud* FREIRE, 1999. p.96.

¹³⁵ FREIRE, 1999,p.103.

Os movimentos de *desmaterialização do objeto artístico*¹³⁶, como happenings, performances e outras linguagens que seguiam a expansão da Arte Conceitual nos anos 60 e 70 do século passado, intencionavam romper com o *status* da obra de arte como mercadoria/produto, apresentando o corpo do artista como suporte de ações efêmeras. Como perenizar/comercializar atos fugazes que se diluem em um tempo/espço determinados? Frederico Morais segue questionando:

Como trazer a público rituais solitários, obras anônimas ou discutir certos conceitos ou questões ligadas à própria natureza da arte, e ao mesmo tempo comercializar tudo isso? Como validar culturalmente toda essa atividade? A solução foi, temporariamente, apresentar não a obra original que, feita, é logo desfeita, mas o *documento*: fotografias, gravações, textos, filmes, etc. Este o material que começou a chegar às galerias, museus, e no fim do circuito, ao colecionador.¹³⁷

Os artistas pensavam estar libertos do mercado de arte e sua lógica de funcionamento. Essa quimera, segundo Lucy Lippard, desfez-se rapidamente. Em meados de 1969, como relata a crítica americana, parecia que ninguém compraria uma fotocópia de um acontecimento passado ou fotografias que documentavam situações efêmeras. Três anos mais tarde, entretanto, os principais artistas conceituais já estavam vendendo suas obras por quantias generosas, sendo representados pelas galerias mais prestigiadas do mundo da arte. Para Lippard, a arte e os artistas seguem sendo um luxo da sociedade capitalista, mesmo depois de suas conquistas através da desmaterialização do objeto-arte¹³⁸.

A fotografia e o vídeo, como instrumentos de registro, são de fundamental importância para a obra de Paulo Bruscky, pois muitos de seus trabalhos foram documentados e arquivados pelo próprio artista em seu atelier/arquivo. A fotografia e o vídeo também são *obras em si*, produzidas por Bruscky em diferentes ocasiões. O intuito principal do artista pernambucano, porém, não é vender esses documentos/obras, mas guardá-los (e oportunamente colocá-los em exposição, ampliando os possíveis diálogos com o público) como testemunho da sua trajetória, que permanece viva em seu

¹³⁶ Refiro-me aqui ao termo cunhado pela crítica americana Lucy Lippard em seu livro de 1973 intitulado *Seis Anos: A Desmaterialização do Objeto Artístico de 1966 a 1972*.

¹³⁷ MORAIS, Frederico. **Vídeo Arte: Revolução Cultural ou um título a mais no currículo dos artistas?** In. PECCININI, Daisy. Org. Arte Novos Meios / Multimeios – Brasil 70/80. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985. p.73.

¹³⁸ LIPPARD, 2004, p.27.

atelier na cidade do Recife, Pernambuco, e em importantes acervos do Brasil e do exterior.

Em uma foto de 1982, Paulo Bruscky aparece segurando a cópia de uma foto sua na mesma posição em que ele se encontra naquele momento, produzindo, dessa forma, uma metalinguagem. No ensaio fotográfico *Eu Comigo* (1977) Bruscky é



37. Paulo Bruscky em Nova York (1982)



38. Paulo Bruscky *Eu Comigo* (1977)

fotografado junto com sua própria cópia xerox: *Trata-se de uma performance realizada apenas para a câmera. O artista se fotografa num encontro/confronto com a cópia*

*xerográfica do seu alterego.*¹³⁹ Como vivemos em uma sociedade bombardeada por imagens, difundidas principalmente pelas mídias oficiais, a insistência de Paulo Bruscky em enfatizar a cópia xerográfica em seu fazer artístico sugere algumas reflexões. Um livro emblemático de Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo*, aborda justamente as implicações da difusão desenfreada de imagens em nosso cotidiano. *Nosso tempo, sem dúvida, prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser (...)*¹⁴⁰ Essa é a epígrafe do livro, uma citação do filósofo alemão Ludwig Feuerbach. Segundo Debord, *o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens.*¹⁴¹ Essas premissas permanecem atuais, apesar de passados mais de quarenta anos desde a primeira publicação da obra de Debord¹⁴². Essa profusão de imagens, que substitui o fetiche da obra única, é o cerne da questão levantada por Paulo Bruscky. Qual seria, portanto, o sentido da dicotomia cópia/original em nossa sociedade, ou numa esfera mais específica, qual seriam as implicações dessa dicotomia na Arte Contemporânea?

Apesar da cópia xerográfica aparecer quase que obsessivamente na poética *brusckyana*, esse fato suscita questionamentos não apenas sobre o impacto dos novos meios/multimeios na arte brasileira, ou das possíveis conseqüências impulsionadas pelos aparatos tecnológicos em conjunção com a arte, ou ainda da subversão do uso comum dessas novas tecnologias. O que está em jogo, finalmente, é a diluição da figura romântica do artista como gênio criador de obras primas, que por sua vez devem ser admiradas e sacralizadas como objetos especiais. Estamos em uma sociedade sedenta por novidades, em que as tecnologias estão a cada dia mais desenvolvidas e acessíveis, tornando tudo que nos cerca facilmente descartável, para que outras novidades entrem em cena, em um ritmo frenético. O mundo da arte também segue essa lógica. Mudaram os tempos, mudaram os paradigmas artísticos.

¹³⁹ FREIRE, 2006, p. 112.

¹⁴⁰ FEUERBACH, Ludwig *apud* DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/socespetaculo.pdf>

¹⁴¹ DEBORD, Guy. *Op cit.*

¹⁴² A primeira edição de *A Sociedade do Espetáculo* foi publicada em Paris em novembro de 1967.

Desde a *geração dos pioneiros* da Vídeo Arte no Brasil, da expansão dessa linguagem a partir das experimentações de Nam June Paik e Wolf Vostell e de outros artistas brasileiros e estrangeiros, muita coisa mudou. Hoje se tem acesso a tecnologias de alta complexidade que se aliam a Vídeo Arte, possibilitando resultados diversos. Além disso, novas tecnologias da comunicação, como a *Internet*, também entram em cena na difusão da Vídeo Arte: artistas, como a francesa Orlan, realizam vídeo performances que são transmitidas em tempo real para o mundo inteiro. O pernambucano Daniel Santiago vem realizando vídeos com a *web cam*¹⁴³, editando as imagens captadas no computador¹⁴⁴. A complexidade tecnológica se coloca à disposição do encontro de linguagens, que aparecem, então, cada vez mais miscigenadas¹⁴⁵.

Este capítulo, por conseguinte, procurou esboçar as contribuições de Paulo Bruscky para a Vídeo Arte no Brasil e no contexto internacional, ressaltando algumas obras suas e levantando reflexões a partir da análise do seu *modus operandi*. Bruscky, com seu espírito criativo e investigativo, esteve atento às possibilidades das novas tecnologias aliadas à arte, porém, nunca permaneceu acomodado diante delas, subvertendo o uso comum dos aparatos tecnológicos e criando novas linguagens multimidiáticas, como o *Xerofilme* de 1980. Além do convite à constante subversão dos cânones artísticos convencionais, Bruscky levantou questões importantes que concernem a Arte Contemporânea, como a diluição da figura do artista como *gênio criador*, que dá lugar ao pensador/pesquisador das possíveis interações entre arte e cotidiano. Além disso, suscita questionamentos sobre as implicações da reprodutibilidade no mundo da arte, discussão engendrada pelo filósofo alemão Walter Benjamin no início do século XX, mas que ainda permanece atual mesmo passados vários anos. Muitos são os pontos, finalmente, que sustentam a poética de Paulo Bruscky, que continuarão sendo analisadas nos capítulos a seguir.

¹⁴³ Câmera de vídeo de baixo custo que capta imagens, geralmente de baixa resolução, transferindo-as de modo quase instantâneo para o computador, podendo, então, ser utilizada em diferentes aplicações.

¹⁴⁴ Como declarou o artista em entrevista cedida à autora em junho de 2007.

¹⁴⁵ LEOTE, Rosangella. **Vídeoperformance: Linguagem em mutação**. In. LABRA, Daniela. Org. Performance Presente Futuro. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Automática, 2008. p.59.

Parte III. Suportes Gráficos: Propostas Poéticas e Informativas

De Mallarmé a Vicente do Rego Monteiro: A Poesia Visual e suas Reverberações

No entanto, o poeta desafia o impossível e tenta no poema dizer o indizível: subverte a sintaxe / implode a fala, ousa incutir na linguagem densidade de coisa

(Ferreira Gullar)

A Poesia Visual foi uma das linguagens expressivas mais desenvolvidas na trajetória de Paulo Bruscky, revelando sua paixão pela literatura e, especificamente, sua admiração pelo artista pernambucano Vicente do Rego Monteiro. Cristina Freire se refere à Bruscky como *herdeiro de Marcel Duchamp e de Vicente do Rego Monteiro*¹⁴⁶ e muitas das facetas artísticas de Bruscky podem ser compreendidas a partir da obra desses dois artistas multimidiáticos.

Além de criar suas próprias poesias visuais, Bruscky se debruçou sobre a pesquisa desse tema, que culminou em muitos trabalhos, entre eles o texto “Poesia Visual e Experimental em Pernambuco”, publicado em uma tiragem de “Poesia Postal”, em dezembro de 2005, o que demonstra que o interesse de Bruscky pela linguagem em questão permanece atual. Nesse texto, o artista pernambucano ressalta o pioneirismo de Vicente do Rego Monteiro na realização do primeiro poema tipográfico brasileiro (*Poema 100% Nacional*, de 1941), além de ter antecipado o Concretismo ao lançar em 1952 seu livro *Concrétion*. Cita também seus “Poemas Postais”, que continuam trabalhos seus e de outros poetas franceses.

POEMA 100 %
NACIONAL

123456

12345678

1234567890

1234567890

1234567890

PARA
HOJE



VICENTE DO REGO MONTEIRO
Poema Tipográfico - 1941

39. Vicente do Rego Monteiro
Poema Tipográfico (1941)

¹⁴⁶ FREIRE, 2006, p.32.

Ao longo do texto, Paulo Bruscky faz uma retrospectiva da Poesia Visual em Pernambuco, chegando a citar um poema realizado em 1753 pelo Frei João do Rosário, sobre o qual afirma:

Como vimos, estes versos heróicos, começando e acabando pela ordem das sete letras que compõem o nome latino *Joannes*, e além disso, com outra ordem das mesmas no meio de cada verso, constituem um trabalho primoroso, pela sua beleza e curiosidade, e revelam não só os dotes e engenho poético do seu autor, como também o perfeito conhecimento da língua em que estão escritos.¹⁴⁷

Inclitus exanimis		Facet sub hac sede sepulchr-	
Orbes Rex ingens		Olim memorabile mundo	
Absque pari exemplo		Aleides virtute stupenda	
Numine retrice		Zortus, lapsis que levame	
Norma et virtutis		Zutrix, pacis que nutrime	
Esolio ad solium		Directus, pacis que quiete	
Sydera subpeditans		Sapiens dominabitur astris	

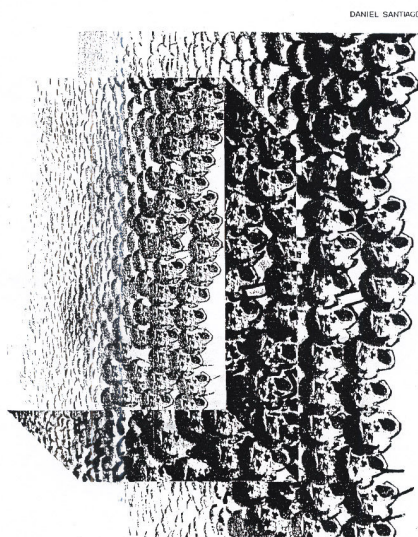
Ingemat	Interitu	Ioannes	Lacitit	Lmbres
Omnis	Olysipo	Officiosi	Obrutus	Orbis
Astipuletur	Aquis	Assitat	America	Amanter
Zecnon	Zaiandum	Zutum	Zonnulla	Zegare
Zolit	Zobiscum	Zunc	Zotificare	Zecesse
Axtium est	Euge	Affugiant	Apicedia	Apodon
Succedat	Subiit	Supremus.	Sydera	Salvus.

Frei João do Rosário - 1753

40. Frei João do Rosário (1753)

¹⁴⁷ BRUSCKY, Paulo. **Poesia Visual e Experimental em Pernambuco**. Pernambuco: Biblioteca Popular de Casa Amarela, 2005.p.1.

TODOS CALÇAM 40



41. Daniel Santiago *Todos calçam 40*

educação pela marreta (I)

assinale com uma cruz ou cifrão o(s) adjetivo(s)
que melhor definem o intelectual nos trópicos:

- MESTRANDO
- ENGAJADO
- DISSIPADO
- ENGASGADO
- ORGÂNICO
- DEPAUPERADO
- PROFESSORAL
- RADICAL
- ECLÉTICO
- EDITORIALISTA
- REGIONALISTA
- AUTOCRÁTICO
- AUTOFÁGICO
- ANÁRQUICO
- PLANALTINO
- MILITANTE
- PLATINADO
- EXISTENCIALISTA
- RETÓRICO
- REVISIONISTA

42. Jommard Muniz de Britto *Educação pela marreta*

Além de demonstrar seu interesse e admiração por poetas modernos, como Vicente do Rego Monteiro, Manuel Bandeira e Aloísio Magalhães, Paulo Bruscky também ressalta trabalhos de importantes contemporâneos seus, que não por acaso acompanharam e participaram do seu trajeto, como o escritor Jommard Muniz de Britto¹⁴⁸ e o artista visual pernambucano Daniel Santiago.

A culminância da sua admiração por Vicente do Rego Monteiro foi a publicação, em 2004, de um livro que compila toda a sua obra, com tradução para a língua francesa. O livro “Vicente do Rego Monteiro: Poeta, Tipógrafo, Pintor” foi organizado por Bruscky, após longos anos de pesquisa (até mesmo Walter Zanini chegou a pesquisar Vicente do Rego Monteiro), junto com Edmond Dansot, Jobson

¹⁴⁸ O poeta e filósofo Jommard Muniz de Britto é um importante intelectual da cidade do Recife, tendo participado do movimento tropicalista e, assim como Paulo Bruscky, atuou nos anos de fogo da ditadura militar, acompanhando de perto a trajetória de Bruscky ao qual refere-se como “bruxo brusco” em seu livro “Terceira Aquarela do Brasil” de 1982. Nesse poema, Jommard M. de Britto tenta definir Bruscky com metáforas interessantes: “(...)Trata-se de um bruxo e, portanto, um contra classificado / retirando-se da palavra todas as magias românticonas / Desviante de todas as normalizações(...)” (BRITTO, 1982, p.87)

Figueiredo e Sylvia Pontual. Vicente do Rego Monteiro foi um artista pernambucano (se é que podemos defini-lo dessa forma, sem restringir todas as suas habilidades) que participou da Semana de 22¹⁴⁹ e dividiu sua vida entre Recife e Paris, tornando-se um importante difusor de ambas as culturas pelo mundo, declarando: *Para mim só existem duas cidades: Recife e Paris*¹⁵⁰. Editou e divulgou trabalhos de poetas franceses — como Paul Gilson e Pierre Mathias — além de editar revistas e periódicos, como a revista parisiense *Montparnasse*, entre outras atividades:

Vicente do Rego Monteiro (19/02/1899 – 05/06/1970) não é só o genial artista plástico, tão conhecido e consagrado, mas o cenógrafo, fabricante de aguardente, corredor de automóvel, fotógrafo, jornalista, dançarino, candidato a vereador do Recife, professor e cineasta. É também o brilhante poeta, tipógrafo, tradutor tão desconhecido pelo grande público pernambucano e brasileiro, apesar de consagrado na França (...). Importante editor e expositor de poetas franceses.¹⁵¹

De fato, Monteiro ficou mais conhecido como artista visual, sendo sua obra plástica amplamente divulgada e reconhecida publicamente, enquanto que seus feitos literários/poéticos, assim como suas traduções e pesquisas tipográficas, caíram no esquecimento. João Câmara ressalta:

Vicente do Rego Monteiro é, dos que fizeram a Semana de 22, o mais original e o que mais soube perpetuar e atualizar a sua marca, a sua visão do mundo. Talvez porque Vicente esteve mais avançado no tempo que outros modernistas, talvez porque em sua obra houve sempre a base permanente, uma disposição de certeza, uma premonição, o algo raro do talento confirmado.¹⁵²

Não é difícil entender a admiração incondicional de Paulo Bruscky por Vicente do Rego Monteiro, uma vez que ambos os artistas possuem interesses em

¹⁴⁹ A Semana de 22, ou Semana de Arte Moderna, aconteceu em São Paulo em 1922, sendo um dos mais marcantes “acontecimentos” da história cultural do Brasil, firmando-se como evento símbolo da mentalidade modernista nacional. Oswald de Andrade, Graça Aranha, Menotti del Pichia, Mário de Andrade (entre outros artistas e intelectuais) reuniram-se no Teatro Municipal de São Paulo para recitar poemas, expor obras de arte, apresentar músicas, etc., sendo recebidos por vaias, gritos e demonstrações de fúria do público, que, inicialmente, não aceitava o espírito revolucionário e moderno daquelas novas formas de expressão.

¹⁵⁰ MONTEIRO, Vicente *apud* BRUSCKY, Paulo, 2004, p.125.

¹⁵¹ BRUSCKY, Paulo. **O Poeta Tipógrafo**. In BRUSCKY, Paulo et al. Vicente do Rego Monteiro: Poeta, Tipógrafo, Pintor. Pernambuco: CEPE, 2004. p. 22.

¹⁵² CAMARA, João. **Vicente Monteiro, artesão-inventor**. *Op Cit.* p. 66.

Livro de artista: a arte ao alcance das mãos

A fim de compreender e apreciar um livro da velha arte é necessário lê-lo completamente. Na nova arte, você freqüentemente não precisa ler todo o livro. A leitura pode parar no exato momento que você entendeu a estrutura total do livro.
(Ulisses Carrión)

Livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra. Muitos são os nomes possíveis. Uma vez que a maioria das fontes consultadas, além do próprio Paulo Bruscky, refere-se à categoria em questão como “livro de artista”, essa será a nomenclatura adotada neste estudo para referir-se ao *produto específico gerado a partir das experiências conceituais dos anos 60*.²¹⁰

Segundo Paulo Silveira, *é possível retroceder no tempo quase indefinidamente na busca da origem do livro de artista*.²¹¹ Os livros de William Blake publicados entre 1788 e 1821, os cadernos de viagem ao Marrocos de Delacroix, feitos em 1832, algumas experiências de Marcel Duchamp, como a *Caixa Verde* de 1934, e os famosos cadernos de Leonardo da Vinci do século XV são possíveis exemplos dessa categoria das Artes Visuais. Se considerarmos que o livro tradicional surgiu por volta do século I a.C., muitas serão as referências para o livro de artista contemporâneo, que vão desde os antigos cilindros de papiro romanos, as iluminuras medievais, até os livretos dos futuristas russos, entre tantos outros exemplos. Como o livro de artista se consolidou como categoria autônoma das Artes Visuais na segunda metade do século XX, esse será o marco cronológico adotado neste capítulo, a fim de elucidar as características dessa linguagem expressiva.



71. Eugene Delacroix *Cadernos de viagem ao Marrocos* (1832)

²¹⁰ SILVEIRA, 2001, p.25.

²¹¹ *Ibidem*. p.30.

O livro de artista seguiu o desejo das atitudes artísticas dos anos 1960 e 1970 de ampliar e buscar novos caminhos para a arte, questionando os espaços expositivos convencionais e propondo aos espectadores experiências estéticas sinestésicas que rompiam com uma contemplação restrita à visualidade vinculada aos espaços consagrados das galerias e museus. Além disso, os suportes tradicionais foram renovados (ou desmaterializados, como apontou Lucy Lippard), seguindo o legado duchampiano de questionamento do objeto-arte e dos espaços institucionais, este último como agente legitimador da arte. A prática do livro de artista tomou força na mesma época da Arte Postal – nos anos 70 do século XX –, porém, não se popularizou tanto quanto a arte por correspondência, talvez pela dificuldade do entendimento dessa modalidade artística por parte da crítica e do público.

Uma das dificuldades em absorver o livro de artista se deve ao fato da contribuição dos artistas, durante muitos anos, ter ficado restrita à ilustração de livros textuais. Muitos trabalharam em parceria com autores, escritores e poetas, outros eram os próprios autores e ilustradores de seus volumes bibliográficos. O livro de artista contemporâneo, porém, subverte essa submissão do artista a textos pré-existentes, retomando o conceito de Riva Castleman, que o denomina como *a obra do artista cujo imaginário, mais do que estar submetido ao texto, supera-o por traduzi-lo dentro de uma linguagem que tem mais significados do que as palavras sozinhas podem transmitir*²¹². Sua carga conceitual o difere das experiências realizadas anteriormente, pois o artista lança mão da materialidade do livro, da sua estrutura escultórica, investindo nas suas possibilidades estéticas e conceituais.

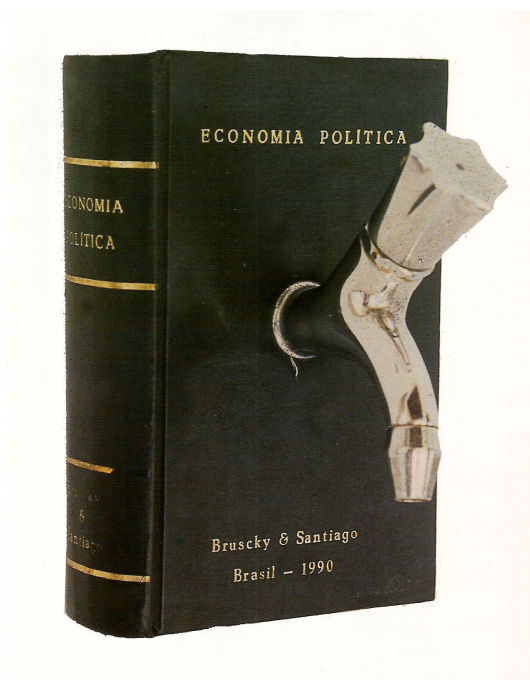
O livro de artista, originalmente, pode ser manipulado e folheado pelas pessoas, retirando a *arte do âmbito da preciosidade, da aura, da contemplação e da fruição por restrito e privilegiado público e da exposição em vitrine*.²¹³ Muitos artistas souberam subverter o uso comum dos livros, incorporando neles novas experimentações estéticas, transfigurando-os em obras de arte, recheadas de palavras, desenhos, carimbos, fotografias, colagens e tantos outros elementos possíveis. Sobre sua conceituação, Castleman declara:

²¹² CASTLEMAN, Riva *apud* SILVEIRA, 2001, p.36.

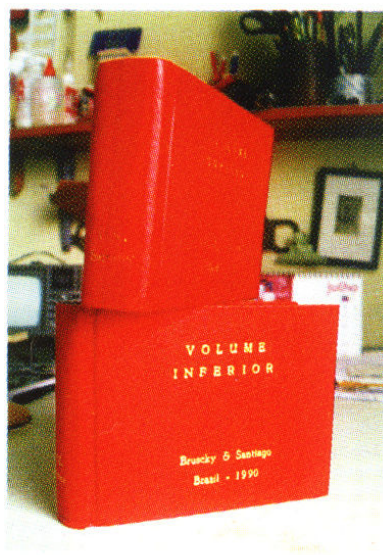
²¹³ PANEK, 2005, p.11.

O livro pode apresentar-se como livro-objeto, como livro de artista ou livro de artista artesanal; pode fazer parte dos livros de bibliófilo ou manifestar-se como documento de performances, de trabalhos conceituais ou experiências de *land art*; pode assumir a forma de livro ilustrado por artistas ou de livro-objeto, livro-poema ou poema-livro, e outras denominações, as quais podem diferir a partir da concepção do referido objeto. Em realidade, não estão claros os limites entre o que é um livro de artista e o que não é, pois existem diferenças conceituais de autor para autor.²¹⁴

De fato, embates conceituais são gerados pela pluralidade dos livros de artista, que podem apresentar-se em exemplar único ou múltiplos. *Algumas edições são ilimitadas, não assinadas e não numeradas, acessíveis não apenas em galerias, mas também em livrarias, quebrando a aura fortemente institucionalizada do objeto precioso*²¹⁵. Isso mostra que o artista aparece não apenas como “artesão” do seu livro, ele pode contar com a ajuda de outros profissionais especializados. O que está em jogo é o acesso dessas obras ao maior número de pessoas possível. O artista pode ser o autor da idéia, e o produto final – amplamente distribuído – é feito com a participação de terceiros. Livros com volumes únicos ou múltiplos se diferenciam pela intenção do seu idealizador, que pode ter uma preocupação *matérica*, voltada para experimentações estéticas; ou *conceitual*, cuja ênfase é depositada na difusão de idéias. É claro que ambas as características podem aparecer em um trabalho ao mesmo tempo.



72. Paulo Bruscky e Daniel Santiago
Economia Política (1990)



73. Paulo Bruscky e Daniel Santiago
Volume Superior, Volume Inferior (1990)

²¹⁴ CASTLEMAN, Riva *apud* SILVEIRA, 2001, p.32.

²¹⁵ SILVEIRA, 2001, p.46.

Essa preocupação *matérica*, que certamente carrega consigo uma carga conceitual, aparece em *Time of book* (Tempo do livro), trabalho de Paulo Bruscky de 1994. Esse livro, aparentemente envelhecido, pode suscitar algumas reflexões no que diz respeito à importância e utilização desses objetos, assim como sobre sua condição de objeto-arte, sua duração e permeabilidade material. Em seu livro *A Página Violada*²¹⁶, que serviu de embasamento teórico principal para este capítulo, Paulo Silveira discorre sobre inúmeras sub-categorias ou *grupos de ocorrência*²¹⁷ para a classificação dos livros de artista. *Time of book* aparece no grupo *Tempo corporificado e injúria física*; o autor explica que ele faz parte da categoria de *livros encontrados que são utilizados como matéria-prima para intervenções críticas, por pigmentação, recorte, perfuração, etc.*²¹⁸

Economia Política de 1990 sugere uma crítica irônica à situação política brasileira, que sempre permeou a obra de Bruscky. É notório seu viés escultórico; o artista pernambucano apropria-se de objetos comuns – um livro e uma torneira –, para criar esse livro-objeto, sem intervir diretamente na sua constituição física e material. Paulo Bruscky e Daniel Santiago aparecem como autores da idéia, lançando mão de elementos do cotidiano e conferindo-lhes uma legitimação artística. Em *Volume Superior, Volume Inferior*, também de 1990, os artistas serraram um livro ao meio, subvertendo a lógica seqüencial dos volumes bibliográficos, que são arrumados nas estantes um ao lado do outro.



Paulo Bruscky,
Time of book, 1994.

74. Paulo Bruscky *Time of book* (1994)

²¹⁶ SILVEIRA, Paulo. *A Página Violada: da Ternura à Injúria na Construção do Livro de Artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

²¹⁷ *Op cit.* p.86.

²¹⁸ *Ibidem.* p.87

Em *Alto Retrato* de 1981, Bruscky utiliza a fotocópia, mais uma vez, como instrumento de criação de seu trabalho, que nesse caso visa à acessibilidade do livro, sua distribuição para um grande número de pessoas. Bruscky elenca textos, imagens, registros de performances (como a *Xeroperformance* de 1980, já comentada anteriormente), e utiliza diferentes meios e técnicas em sua concepção, como carimbos, colagens, furos, cortes, riscos, entre outros. Silveira declara que *Alto Retrato* é um livro alegre e espontâneo, à imagem de seu criador, herdeiro do aspecto marginal que é companheiro das produções xerográficas dos anos 70.²¹⁹ Igualmente experimental é *Poesia Foto Xerox*, de Hudinilson Jr.²²⁰, livro de 1980. Hudinilson Jr. é considerado um dos pioneiros no uso da xerox em proposições artísticas no Brasil, e assim como na obra de Paulo Bruscky, a máquina de xerox fez parte da construção da sua poética.



Paulo Bruscky,
Alto retrato, 1981.

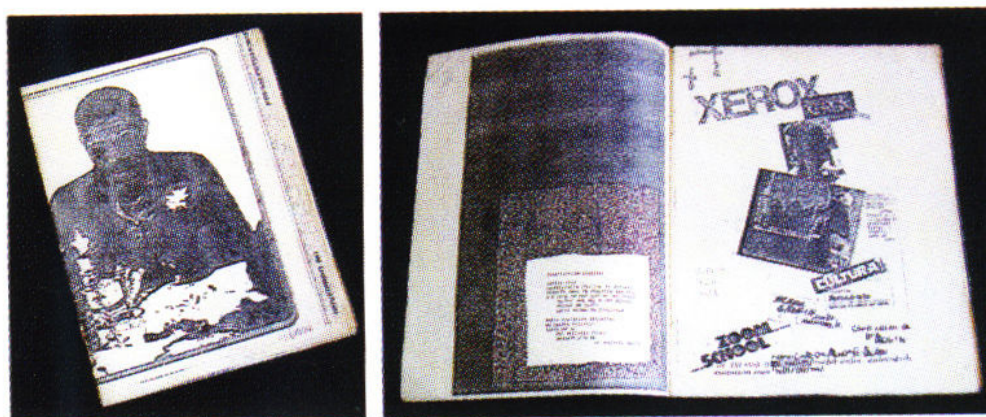
105

75. Paulo Bruscky *Alto Retrato* (1981)

²¹⁹ *Ibidem*. p.104.

²²⁰ Hudinilson Jr. participou do 3Nós3 junto Rafael França e Mario Ramiro, coletivo que se notabilizou por suas intervenções artísticas na paisagem urbana de São Paulo a partir dos anos 1960.

Algumas questões apontadas pelas obras de Marcel Broodthaers, Ed Ruscha, *Fluxus*, Marcel Duchamp, entre tantas outras importantes referências constituem o cerne dos livros de artista. Suas problematizações dialogam intensamente com as propostas de Paulo Bruscky e outros artistas brasileiros que serão comentados em seguida. Estão presentes não apenas nos livros de Bruscky, como também em todas as suas ações de viés anti-institucional, que visavam a lugares inusitados para a arte, como, por exemplo, seu atelier/arquivo, que será analisado no capítulo seguinte.



76. Hudinilson Jr. *Poesia Foto Xerox* (1980)

O primeiro livro do americano Ed Ruscha, *Tewenty-Six Gasoline Stations* (1962), apresentava justamente o que seu título sugere: imagens de 26 postos de gasolina que se encontram entre as cidades de Los Angeles e Oklahoma, nos Estados Unidos. As fotos eram simples, *sem eloqüência*²²¹, como aponta Tony Godfrey. A ênfase estava no aspecto indiferente daquelas fotos, que, à primeira vista, poderiam causar estranhamento pela sua simplicidade exacerbada; elas poderiam ter sido feitas por qualquer pessoa, não apenas por algum “artista genial”. Para Ruscha, a neutralidade da peça era seu ponto central, assim como em *Various Small Fires and Milk* (1964), em que o artista reúne fotos de pequenas chamas e um copo de leite (novamente seguindo à risca o título do trabalho), objetos que fazem parte de cenas cotidianas banais. Ele declara: *Minhas fotos são coletâneas de fatos. Meu livro pode ser considerado uma*

²²¹ GODFREY, 1998, p.97.

coleção de ready mades.²²² Fica claro, portanto, que Ed Ruscha seguiu a premissa, engendrada por Marcel Duchamp, de que tudo poderia ser arte, se assim o artista desejasse. Essa simplicidade – cuja leitura pode vir a ser complexa – caracterizou as experimentações marginais dos livros de artistas brasileiros e latino-americanos, que *buscaram, naquela época, nas mais diversas publicações, um contato mais direto com o público, ao reproduzirem também seus trabalhos em off-set, xerox, etc., que, não raro, distribuía pessoalmente*.²²³

Outra importante iniciativa partiu do americano Seth Siegelau²²⁴, que produziu uma série de catálogos – hoje considerados livros de artistas – que serviam como espaço de exibição da arte. A publicação *Livro Xerox* de 1968, com tiragem de mil exemplares, reuniu obras de sete artistas fotopiadas e impressas, foram eles: Carl André, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Le Witt, Robert Morris e Lawrence Weiner. *Além de evitar o espaço institucionalizado, uma das idéias de Siegelau foi fazer algo acessível, algo que poderia colocar na mão das pessoas*.²²⁵

O periódico inglês *Art & Language*, além do seu formato de revista, também é uma importante referência para o livro de artista contemporâneo, pela sua ampla difusão – a arte acessível a todos²²⁶ – e pela ênfase colocada no conceito em detrimento de um produto estético. Surgiu em 1969, por iniciativa dos artistas britânicos Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrel, e seu interesse inicial

²²² RUSCHA apud GODFREY, 1998, p.99.

²²³ FREIRE, 1999, p.125.

²²⁴ O curador, autor e pesquisador americano Seth Siegelau teve grande atuação em Nova York nos anos 60 e 70 do século XX, no que diz respeito ao apoio e difusão da Arte Conceitual. Era o dono da galeria *Seth Siegelau Contemporary Art* que funcionou entre 1964 e 1966, propondo importantes eventos e mostras de arte contemporânea.

²²⁵ PANEK, Bernadette. **O Livro de Artista e o Espaço da Arte**. Artigo apresentado no III Fórum de Pesquisa Científica em Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005, p.8. Disponível em: www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/bernadette_pane.pdf

²²⁶ É inegável que certos textos e trabalhos conceituais apresentados pela *Art & Language* ficaram restritos a um público seletivo, “iniciado” nas implicações e problemáticas da arte conceitual. A democratização da arte, nesse caso, é uma utopia, pois certos artigos e trabalhos desse periódico são explicitamente ininteligíveis para o público leigo. Qualquer um, porém, poderia adquirir um número da revista, e aí mora a referida acessibilidade.

foi fomentar discussões acerca da Arte Conceitual²²⁷. Porém, ela era também *obra em si*, pois, para os artistas desse movimento, a Arte Conceitual tinha como fundamento uma origem puramente analítica e lingüística. Segundo Michael Archer, *seus escritos e discussões (...) consistiam em si mesmos a obra*²²⁸, que tentavam resistir à fácil assimilação do mercado e da história da arte oficial. Alguns colaboradores da revista, como Lawrence Weiner e Sol Le Witt, produziram, individualmente, livros de artista, cujo viés conceitual é evidente, sendo essa a característica principal de suas obras, que percorreram por diferentes linguagens expressivas.

Bernadette Panek aponta, em seu ensaio²²⁹ de 2005, artistas que propunham o livro como espaço não institucionalizado da arte, lugar de exposições experimentais, propostas estéticas ou a própria *obra em si*. O livro de artista se apresenta como dispositivo questionador dos modos tradicionais de exibição de obras de arte, como propôs o americano Seth Siegelaub. Esse objeto que pode ser manuseado e folheado impulsionou alguns autores e artistas a explorar seu viés anti-institucional, como fizeram Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers, André Malraux, Siegelaub, o próprio Paulo Bruscky, entre muitos outros. Muitas das obras criadas extrapolavam o formato tradicional do livro, mantendo-o, muitas vezes, apenas como referência conceitual.



77. André Malraux *Museu Imaginário* (1947)

²²⁷ A *Art & Language* lançou as bases teóricas da Arte Conceitual no final dos anos 1960, e contou também com a colaboração dos americanos Sol Le Witt, Dan Graham, Lawrence Weiner e Joseph Kosuth, que tornou-se o editor americano da revista.

²²⁸ ARCHER, 2001, p. 85.

²²⁹ PANEK, Bernadette. *Op cit.*

Opondo-se à permanência elitista e restritiva das obras de arte confinadas nos museus e galerias, o escritor francês, crítico de arte e político ativista, André Malraux, criou em 1947 seu *Museu Imaginário*, composto por reproduções fotográficas de obras de arte famosas e consagradas de todo o mundo.

Esse livro transfigurado em um “museu portátil” estaria acessível para qualquer pessoa, apresentando-se como *um espaço de exposição, de confrontação, um espaço homogeneizado pela foto P/B, pelas dimensões da ampliação fotográfica e pela mesma dimensão de todas as páginas*²³⁰.

Apesar de assemelhar-se ao livro de artista, Panek considera que o *Museu Imaginário* de Malraux, *no entanto, difere do livro de artista, pois naquele, todas as imagens são reproduções de obras originais, enquanto no último, a obra é realizada primeira e unicamente para o espaço do livro.*²³¹ Vale ressaltar que o *Museu Imaginário* também suscita discussões acerca da *aura* da obra de arte, discutida por Walter Benjamin²³² em seu famoso ensaio de 1936. Malraux com esse trabalho põe em questão a importância da autenticidade das “obras”, a perda do seu *valor de culto*, já que segundo Benjamin, *a própria noção de autenticidade não tem sentido para uma reprodução, técnica ou não.*²³³ A intenção de Malraux reside justamente na difusão da informação, ultrapassando as noções de *culto e autenticidade*.

O francês Marcel Duchamp também se aventurou na construção de “museus portáteis”, sendo o mais conhecido sua *Caixa Verde*, de 1934 (havendo também A Caixa, de 1914, e Boîte em Valise, de 1941). A *Caixa Verde* contém imagens e anotações que indicam pistas (conferindo ao trabalho, até hoje, uma aura enigmática), para a decodificação do *O Grande Vidro, ou: A Noiva despida por seus celibatários* (1915-23). Em 1941 o artista francês executa uma "caixa-maleta", contendo reproduções de suas obras em formatos reduzidos, a *Boîte em Valise*.

²³⁰ PANEK, *Op cit.* p.3

²³¹ *Ibidem.* p.4.

²³² Refiro-me, nesse caso, ao ensaio do filósofo alemão Walter Benjamin intitulado **A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**, publicado em 1936.

²³³ BENJAMIN, Walter. **A obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica**. In: LIMA, Luiz Costa.Org. Teoria da Cultura de Massa. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.225.

A *Boîte en Valise* contém as reproduções de quase toda a obra de Duchamp, que o artista foi executando pouco a pouco, durante o período de 1935 a 1941, chegando a um álbum que tomou a forma de uma caixa que se abre em diferentes etapas, revelando progressivamente seu conteúdo em uma série de distintos mostradores. Tratava-se de uma caixa desmontável, revestida de couro, com as dimensões de 40x40x10 cm, contendo a reprodução fiel em cores, recortes, estampas ou objetos reduzidos de vidro, pintura, aquarelas, desenhos e ready-made. O conjunto – 69 itens – representava a obra quase completa de Marcel Duchamp, produzida entre 1910 e 1937.²³⁴

As caixas produzidas por Duchamp guardavam reproduções de suas anotações e trabalhos, transformando-se em pequenos museus que questionam e desmistificam as noções modernas de autoria e de obra única.

As caixas de Duchamp, assim como o *Museu Imaginário* de André Malraux, remetem-nos a iniciativas semelhantes do grupo Fluxus, que utilizou diferentes meios para a difusão democrática de suas idéias e ações a partir dos anos 1960. As publicações Fluxus, iniciadas por George Maciunas, eram tentativas de escape do mercado de arte e suas implicações institucionais. Tais revistas foram amplamente distribuídas, e podiam ser adquiridas – entre outras novidades – nas lojas Fluxus montadas por Maciunas em Nova York.



78. Marcel Duchamp *Caixa Verde* (1934)

Essas caixas Fluxus são o espaço de exposição experimental das obras de seus artistas, tal como a caixa ou a maleta de Duchamp: se os últimos apresentavam documentações ou reproduções de suas obras, os artistas de Fluxus utilizavam-se de originais (materiais industriais retirados do cotidiano).²³⁵

²³⁴ PANEK, 2005, p.5.

²³⁵ *Ibidem.* p.7.

Em meados de 1960, Dick Higgins e George Maciunas (morando no mesmo prédio em Nova York) dedicaram-se à produção intensiva de *Múltiplos Fluxus* e de *Caixas Fluxus*. Sobre essas atividades, Stewart Home declara:

(...) produziram aproximadamente vinte múltiplos fluxus, só em 1964. Os múltiplos eram objetos achados comprados em lojas de tranqueiras, que existiam no Canal Street naquele tempo. Colocados em caixas de tamanhos diferentes, tinham em comum apenas as etiquetas que Maciunas havia criado antes e imprimido em certa quantidade. Também em 1964, foi publicado o primeiro Fluxus Yearbox: eram aproximadamente vinte envelopes grudados, cada um deles contendo um trabalho de um artista fluxus diferente. Embora fosse ostensivamente um múltiplo, o conteúdo de cada cópia era ligeiramente diferente da outra.²³⁶



79. Fluxus Flux Year Box 2 (1968)

Yoko Ono, artista integrante do Fluxus, por exemplo, colocou um pequeno espelho de bolso dentro de um envelope, sendo que no espelho estava impresso o retrato da artista; essa foi uma de suas contribuições para a *Caixa Fluxus*, que aglutinava inúmeros trabalhos de membros do grupo.

²³⁶ HOME, 2004, p.90.

Tais obras, entretanto, suscitam um paradoxo, ressaltado por Cristina Freire, que mais uma vez refere-se às tensões estabelecidas entre Arte Conceitual e os espaços museais:

O seguinte paradoxo é óbvio: ao mesmo tempo que o museu é contestado, ele é necessário como lugar de exposição. No limite, o valor da exibição quando agregado às coisas é que as torna “obras de arte”.²³⁷

O confinamento das obras de arte em espaços fechados – museus e galerias – na maioria das vezes voltados para uma elite cultural é questionado, mas esses espaços permanecem, em última instância, como referências legitimadoras do mundo da arte.

Essa questão aparece no *Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias* (1968-72), do belga Marcel Broodthaers, que primeiramente foi montado em sua própria casa, em Bruxelas, com a duração de um ano, *seguindo a esteira dos estudantes, artistas e ativistas contra os controles governamentais da produção cultural e contra o aumento da comercialização da arte*²³⁸, engendrando uma forte crítica ao sistema de arte do pós-guerra. Em seu *museu*, Broodthaers reunia cartões postais com reproduções de obras famosas de pintores, como Ingres e Delacroix. Nos anos seguintes, o artista belga levou seu museu para diferentes espaços, como galerias, museus e feiras de arte. *O museu de Broodthaers não teve nem coleção nem um local permanente e Broodthaers era ao mesmo tempo seu diretor, curador-chefe, designer e agente publicitário*²³⁹. O artista lançava, dessa forma, uma crítica irônica aos sistemas oficiais da arte e sua lógica de circulação e exibição de obras; ao assumir todas as funções operacionais que uma mostra/exposição demanda, Broodthaers questionava os papéis dos protagonistas principais do mundo da arte – crítico, curador, artista, público e instituição. O *anti-museu* de Marcel Broodthaers subverte o funcionamento comum dos grandes centros expositivos oficiais, levantando questões pertinentes acerca da Arte Contemporânea e seus paradigmas.

²³⁷ FREIRE, 1999, p.35.

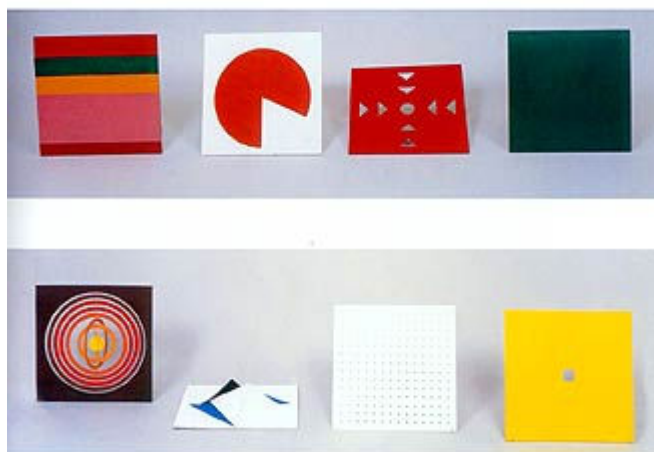
²³⁸ PANEK, 2005, p.5.

²³⁹ *Ibidem*.p.6.

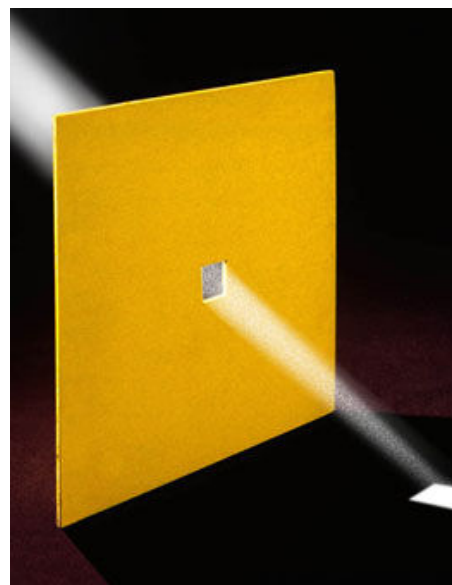
No Brasil, experiências com livros de artista foram bastante significativas. Em seu texto *Livro de Artista: Uma Integração entre Poetas e Artistas*, Bernadette Panek se dedica a elucidar as relações estabelecidas entre poetas e artistas concretos e neoconcretos nos anos 50 e 60 do século XX no Brasil. Julio Plaza, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos foram alguns dos principais atuantes na mistura entre poesia e artes plásticas. Ela inicia seu ensaio dizendo:

A afirmação do livro como objeto de arte, no caso brasileiro, apresenta-se sob forte influência da poesia visual. Aparece também na forma de colaboração entre artistas e poetas concretos e neoconcretos, entre as décadas de cinquenta e sessenta. Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos tiveram grande participação nesses anos, não só em relação à poesia, mas também nas artes plásticas. O livro de artista é trabalhado, a partir desse momento, entre as fronteiras da literatura e das artes visuais. E assim, desenvolve um processo de maneira muito peculiar a fim de explorar a palavra como elemento visual.²⁴⁰

O livro-poema *Poemóviles* (1974) de Julio Plaza e Augusto de Campos, o livro-poema de Julio Plaza *Poética/Política* (1977) e *I Ching Change* (1978) de Plaza são alguns exemplos de trabalhos desses poetas/artistas. A neoconcretista Lygia Pape reúne poemas visuais no formato de livro, o seu *Livro da Criação* de 1959.



80. Lygia Pape *Livro da Criação* (1959)



As contribuições dos movimentos Concreto e Neoconcreto para a Arte Contemporânea brasileira são preciosas, por propor revoluções nos modos de fazer e

²⁴⁰ PANEK, 2006, p.1.

apreender propostas artísticas. Elas perpassam por diferentes linguagens, sendo impossível analisá-las a partir de conceituações restritivas.

No ensaio de 1988, intitulado *O livro de artista: da ilustração ao objeto*, Annateresa Fabris elenca uma série de artistas brasileiros e ressalta suas intenções com a subversão do uso comum dos livros:

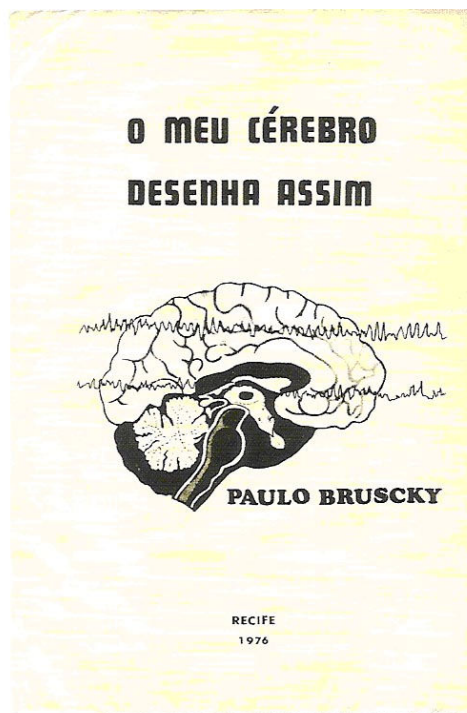
A expressão política (Santiago, Bruscky, Plaza, Ishikawa, Artur Matuck), a reflexão sobre a arte (Anna Bella Geiger, Maria Luiza Saggi, Rute Gusmão, Regina Silveira, Essila Paraíso, Carmela Gross, Antonio Dias, Regina Vater), o registro de performances (Greta, Granato) a visão feminista (Anésia Pacheco Chaves, Mary Dritschel), as pesquisas semântico-semiológicas (Mira Schendel, Plaza, Regina Silveira, Gerty Saruê, Lizárraga), as experiências com xerox (Aloísio Magalhães, Krasniansky, Hudinilson Jr., Brancatelli, Mário Ramiro, Rafael França, Christello), as sequências narrativas (Diana Domingues, Vallauri, Léon Ferrari, Fervenza, Otacílio Camilo), as pesquisas de poesia visual (Edgar Braga, Villari Hermann, Walter Silveira, Bonvicino, Lenora de Barros) vêm enriquecer um panorama que, no fim da década de 60, fora caracterizado pelos registros reflexivos de Barrio, próximos da poética da *arte povera*.²⁴¹

Seguindo o experimentalismo dos anos 60 e 70 do século XX, alguns artistas brasileiros (a maioria citada anteriormente, dentre eles Paulo Bruscky) souberam buscar nos mais diversificados materiais a matéria-prima das suas criações, muitas delas impregnadas de preocupações políticas e sociais. Ligia Canongia faz importantes considerações a respeito:

Foi um momento em que além da experiência do corpo, a arte brasileira começava a discutir o primado do visual, a questionar a pureza dos meios e dos suportes artísticos, e a pensar na alteração do lugar da arte. Os artistas iniciaram então um verdadeiro “laboratório de invenções”, libertando-se das linguagens convencionais. Performances, interferências urbanas, filmes e vídeos apareciam como práticas do que Mário Pedrosa chamava de “exercício de uma *experimentalidade* livre”.²⁴²

²⁴¹ FABRIS *apud* SILVEIRA, 2001, p.66-67.

²⁴² CANONGIA, Ligia. **Barrio Dinamite**. In. Artur Barrio. Rio de Janeiro: Modo, 2002. p.95.



81. Paulo Bruscky *O meu cérebro desenha assim* (1976)

O *exercício de uma experimentalidade livre*, citado por Pedrosa, também irá caracterizar a produção brasileira de livros de artista. Algumas peças serão aglutinações de registros de ações, outras apresentarão propostas puramente estéticas, outras irão armazenar divagações e reflexões sobre a arte. Vale ressaltar que nessa época, o livro de artista apresentava-se, muitas vezes, como documento de performances, de trabalhos conceituais ou experiências de *land art*, essa última com pouca expressão no Brasil. Artistas como Artur Barrio e Paulo Bruscky documentaram suas performances, elencando esses registros em livros artísticos, sendo que Barrio referia-se às suas documentações escritas em livretos e cadernos como *cadernos-livros*. Após realizar *Registros* em 1974, performance em que o eletroencefalógrafo registrava seus pensamentos, Bruscky produziu o livro *Meu cérebro desenha assim* (1976), reunindo os desenhos feitos pela máquina.

Artur Barrio soube como ninguém produzir *cadernos-livros* que reuniam suas idéias e esboços de projetos. Eles seguiam a estética da precariedade que caracteriza a poética de Barrio, e são fontes primárias importantes para o entendimento das suas ações/obras. O artista escreve:

Cadernos Livros têm como conteúdo textos/projetos/documentos/trabalhos/reflexões/ensaios/anotações/divagações/ contos/ idéias/ fragmentos de idéias/ desenhos/ colagens/etc. Cadernos Livros têm em si a quase totalidade da documentação.²⁴³

Barrio, além de seus *Cadernos Livros* que apresentam variados registros e reflexões, produz um livro instigante e perecível: o *Livro Carne* de 1979. Através dele, Artur Barrio propõe uma experiência multisensorial, ativando a visão, o tato e o olfato do participante/manipulador do *Livro Carne*. Barrio esclarece as intenções do livro:

Livro de Carne:

A leitura deste livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o conseqüente seccionamento das fibras; / fissuras, etc.,etc.,- assim como as diferentes tonalidades e colorações. Pra terminar é necessário não esquecer das temperaturas , do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais, etc. e etc....Boa leitura.²⁴⁴

Uma situação social marcada pela violência da ditadura militar brasileira é representada pela carne dilacerada, cortada por uma faca. *A carne como matéria bruta, viva, puramente sensória e pulsante*²⁴⁵. Barrio é ousado na experimentação de materiais inusitados – dentro das tendências da *Arte Povera* – e da abordagem de questões delicadas para o contexto em que vivia.



82. Artur Barrio *Livro Carne* (1979)

²⁴³ BARRIO, Artur. *Cadernos Livros*. In. CANONGIA, Ligia. Org. Artur Barrio. Rio de Janeiro: Modo, 2002. p.138.

²⁴⁴ *Ibidem* .p. 56.

²⁴⁵ CANONGIA, 2002, p.197.

ComoLer (1974), tal como o *Livro Carne* de Artur Barrio, é um livro perecível, feito de pão, idealizado por Paulo Bruscky e Daniel Santiago, e produzido por uma famosa padaria de Recife.

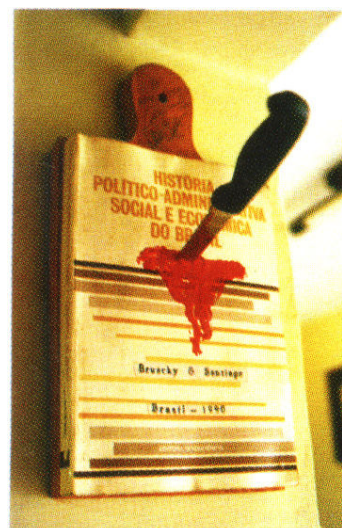
Um enorme pão, com edição da padaria Nabuco, em Recife, que foi lançado/comido na livraria Livro 7, acompanhado de manteiga e café.²⁴⁶

ComoLer é um “livro-alimento”, cuja proposta apenas se completa ao ser consumido pelos participantes. De uma forma sutil e criativa, Bruscky e Santiago chamam atenção para a questão da fome, um problema social presente no Brasil há muito tempo. Daniel Santiago faz uma importante observação:

Nessa época era tempo de MOBRAL(...) Movimento Brasileiro de Alfabetização. Então as autoridades chegaram a fazer uma ligação do lançamento do nosso livro, que era “Como Ler”, dizendo que era uma crítica ao MOBRAL...²⁴⁷

Diante do caráter subversivo e irônico da dupla de artistas pernambucanos, muitas vezes censurados e criticados, as autoridades, mais uma vez, sentiram-se ameaçadas diante da proposta artística da dupla. Isso mostra que inúmeras reflexões podem ser engendradas a partir dos livros de artista e suas possibilidades estéticas.

Em *História Político-Administrativa do Brasil* (1990), o livro é uma tábua de cortar carne, com uma faca incrustada no centro do objeto, de onde sai uma mancha de sangue que toma forma do mapa do Brasil.

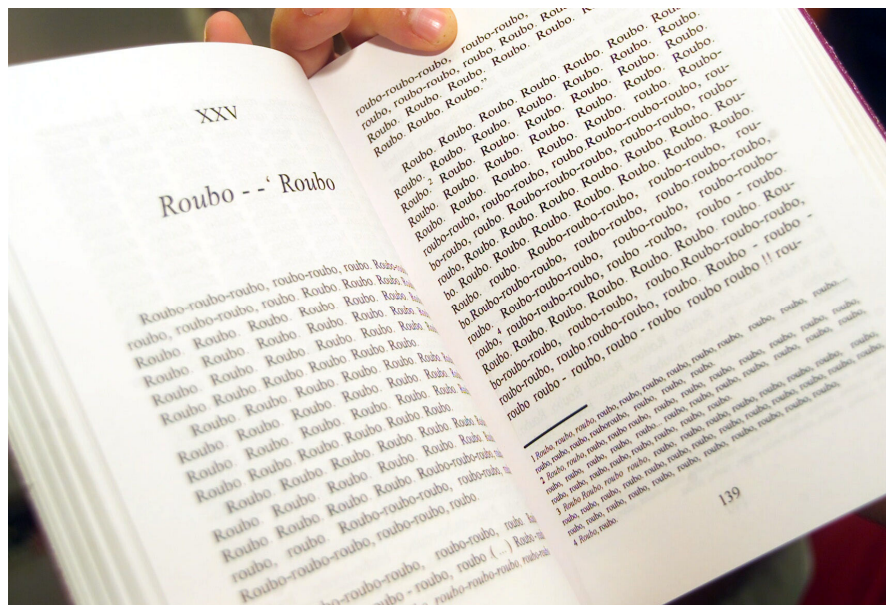


83 e 84. Paulo Bruscky e Daniel Santiago
História Político-Administrativa do Brasil (1990)

²⁴⁶ FREIRE, 2006, p.159.

²⁴⁷ Entrevista à autora em junho de 2007.

A crítica agressiva de Bruscky e Santiago é evidente, e esse livro-objeto fala por si só, dispensando especulações conceituais mais profundas.



85. Daniel Santiago *Discurso Político* (1999)

Discurso Político, livro de Daniel Santiago de 1999, apresenta a palavra *Roubo* impressa em mais de 250 páginas. Segundo Santiago, o livro foi *inspirado no discurso sincero de um candidato a deputado. O candidato apenas rouba e confessa que roubar é o mais importante, "Roubo, roubo... roubo... roubo..."*²⁴⁸ Muito ligado à performance, o artista pernambucano elaborou o texto para ser lido em uma peça performática. A primeira edição de *Discurso Político*, que possui, inclusive, ficha catalográfica, está esgotada.

O primeiro livro de artista de Paulo Bruscky e Daniel Santiago foi produzido em 1971, como aponta Bruscky:

No ano de 1971, a equipe Bruscky e Santiago lança com uma tiragem de 51 exemplares diferentes, o primeiro exemplares diferentes, o primeiro de uma série de livros de artista, cuja capa era toda branca com um espelho no centro, de modo que cada uma sempre produzia uma “ilustração” diferente, e o seu conteúdo tinha inúmeras propostas e experiências gráficas/visuais.²⁴⁹

²⁴⁸ Entrevista cedida à autora em junho de 2007.

²⁴⁹ BRUSCKY, 1997, p.189.

De fato, a produção subsequente foi frutífera. Bruscky criou cerca de 250 livros de artista, e ainda hoje possui projetos dessa natureza em andamento. A citação anterior foi retirada do texto *A Tipografia, os Livros de Arte e os Livros de Artista em Pernambuco no Século XX*, escrito por Paulo Bruscky em 1997. Nele, o artista pernambucano investiga expoentes da tipografia e do livro de artista em sua terra natal, citando novamente o pioneirismo de Vicente do Rego Monteiro e importantes nomes,



como Aloizio Magalhães (que teria produzido livros de artista com a máquina xerox em 1953), Ypiranga Filho, João Câmara, entre outros. Mais uma vez Bruscky mostra-se um pesquisador apaixonado de diferentes temáticas, investigando a fundo as linguagens expressivas com as quais trabalha.

86. Capa do catálogo da 1ª Exposição Nacional de Livro de Artista organizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago em 1983.

Em 1983, Paulo Bruscky e Daniel Santiago organizaram em Recife a Primeira Exposição Nacional de Livro de Artista, com 82 participações e 155 obras. Silveira ressalta que *antes desse evento, a própria Universidade Católica de Pernambuco, por intermédio de Bruscky, organizou, em 1979, uma exposição internacional de livros de artista, com 136 participantes.*²⁵⁰

Paulo Silveira chama atenção para a proliferação de importantes mostras de livros de artista em todo mundo nos anos 80 do século XX, quando essa linguagem artística já apresentava mais amadurecida²⁵¹. Ocorreram principalmente na França, Itália, Canadá, Holanda, Alemanha e Estados Unidos. Em 1981, no Brasil, a Bienal de São Paulo dedicou uma sala – sob curadoria de Julio Plaza – à Arte Postal e outra ao livro de artista. De fato, uma das principais problemáticas que essa categoria provocou (e provoca) – além da sua nomenclatura adequada – é qual seriam o seu armazenamento e catalogação adequados dentro das instituições, após seu processo expositivo. Seria

²⁵⁰ SILVEIRA, 2001, p.56.

²⁵¹ *Ibidem.* p.48.

mais propício guardá-los em bibliotecas, em museus, em galerias ou em todos eles? Longe de apresentar respostas rápidas, tais questões permanecem atuais, principalmente no que diz respeito à absorção de obras conceituais pelas instituições museais. Cristina Freire, em *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu* (1999) já apresentou essa preocupação, uma vez que considera que muitos centros culturais oficiais entram em conflito no momento de catalogação/armazenamento de obras contemporâneas. Segundo a autora, *a ambigüidade e o paradoxo são palavras-chave da arte conceitual no contexto do museu.*²⁵² Freire descreve uma experiência pessoal, quando encontrou vários volumes de livros de artista na biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da USP em São Paulo, *sem qualquer classificação pela impossibilidade de enquadrá-los nas categorias disponíveis.*²⁵³

Uma vez incorporado ao sistema artístico oficial, não apenas o livro de artista, como outras linguagens contemporâneas – Arte Postal ou Poesia Visual, por exemplo – causam tensões necessárias para reformulações das práticas museológicas vigentes. O que está em jogo não é apenas a preservação física das obras contemporâneas dentro dos museus e das galerias, mas *inserir os mais diferentes trabalhos dentro de um contexto que lhes dê significado, compartilhar um pouco da espessura de seus propósitos simbólicos e conceituais*²⁵⁴.

Ao ser inserido no *mainstream* da arte, o livro de artista – mesmo aqueles reproduzidos ilimitadamente – mostrou, segundo Clive Phillpot, que *os sonhos por uma arte acessível a todos estava rudemente despedaçado.*²⁵⁵ Essas peças tornaram-se valiosas e disputadas por colecionadores e importantes acervos de todo o mundo.

É impossível abarcar a totalidade de livros de artista produzidos em todo o mundo. Igualmente impossível é citar e interpretar todos os tipos de experimentações artísticas desenvolvidas para subverter o uso comum do livro, sejam elas de cunho puramente estético, conceitual ou engajadas social e politicamente. Este capítulo, portanto, tentou pontuar importantes exemplares de livros de artista no Brasil e no

²⁵² FREIRE, 1999, p.41.

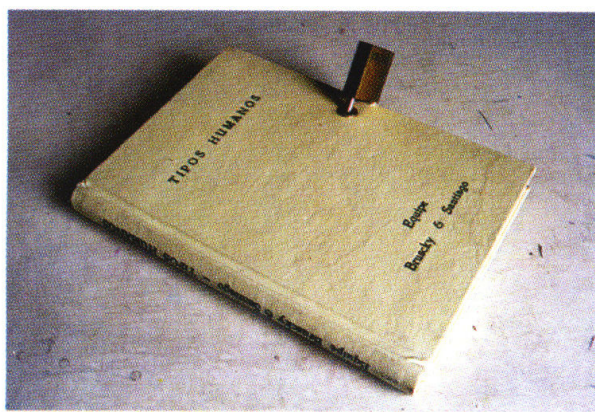
²⁵³ *Ibidem.* p.39.

²⁵⁴ *Ibidem.* p.41.

²⁵⁵ PHILLPOT, Clive *apud* SILVEIRA, 2001, p.55.

mundo, com o intuito de rastrear suas origens históricas e culturais, e até que ponto tais propostas dialogam com a produção *brusckyana*. A contribuição de Paulo Bruscky e Daniel Santiago é extremamente significativa e enriquecedora para a história da arte brasileira, latino-americana e mundial, levantando reflexões que permeiam não apenas o contexto nacional, como também internacional.

No capítulo a seguir, será estudado o ateliê/arquivo de Bruscky, a memória viva da sua obra.



87. Paulo Bruscky e Daniel Santiago *Tipos Humanos* (1990)

Parte IV. Ateliê /Arquivo: Memória e Devir

O Ateliê/Arquivo de Paulo Bruscky: Um acervo vasto de quase tudo²⁵⁶

Teixeira Coelho, ao referir-se à imaginação, afirma que esta deve ser uma *imaginação exigente, capaz de prolongar o real existente na direção do futuro, das possibilidades*.²⁵⁷ Acreditar na transformação do presente, crer na força do *vir a ser*. Sem essa *imaginação exigente*, ou Utopia, o dia-a-dia torna-se algo banal e alienante. É justamente por acreditar que o lugar da Arte é junto à vida diária, que Paulo Bruscky construiu seu ateliê/arquivo; este lugar formado por utopias de artistas do mundo inteiro; um arquivo vivo de propostas artísticas e sonhos.

Sonhos se misturam e se perdem em meio a uma infinidade de livros, objetos e documentos, pois Bruscky possui, em seu ateliê, muitos projetos que não foram realizados, não apenas seus, como de outros artistas também. Dezenas de projetos de Bruscky estão em desenvolvimento, outros foram engavetados por falta de patrocínios que os viabilizassem, outros foram rejeitados por salões de arte. Independente desses fatores, eles permanecem no ateliê/arquivo do artista pernambucano, na cidade de Recife. É difícil definir a encantadora multiplicidade do atelier de Bruscky. Talvez as palavras de Moacir dos Anjos sejam elucidativas:

Por todos os seus cômodos (incluindo banheiro e cozinha) espalham-se estantes, gavetas e caixas. Nelas estão depositados livros (de arte, de história ou poesia), catálogos, trabalhos já feitos (de outros ou seus), projetos (concretizados ou não), fotografias, cartas, jornais, discos, fitas, documentos diversos, vídeos, dossiês de artistas e o que mais informe ou registre a sua obra.²⁵⁸

²⁵⁶ Moacir dos Anjos, em seu texto **O Ateliê como Arquivo** chama o atelier de Paulo Bruscky de *acervo vasto de quase tudo*, referindo-se a multiplicidade e pluralidade do local (ANJOS, 2004, p.272).

²⁵⁷ COELHO, Teixeira. **O que é Utopia**. São Paulo: Brasiliense, 1985.p.8.

²⁵⁸ ANJOS, Moacir. **O Ateliê como Arquivo**. In. BIENAL DE SÃO PAULO, 26ª, 2004, São Paulo. Catálogo de Artistas Convidados. São Paulo, 25 set./19 dez.,2004. Curador da exposição: Alfons Hug. p. 272.

A estrutura do ateliê de Paulo Bruscky diz muito sobre sua personalidade, revelando, principalmente, sua criatividade, intelectualidade e um espírito investigativo sempre atento aos elementos do seu entorno. O artista pernambucano coleciona objetos comprados em lojas populares ou achados nas ruas, que podem, ou não, ser utilizados em algum trabalho futuro:

Gosto de olhar para coisas que não servem para nada, desde cedo incorporei esta coisa da idéia. Se é boa ou se é ruim, se vai ter alguma utilidade não interessa. E a idéia não precisa necessariamente ser realizada (...). Eu desvinculo a utilidade da idéia de minha criação.²⁵⁹

Além de ser um arquivo, o ateliê de Bruscky também é seu local de trabalho; lá ele recebe os amigos, conversa sobre arte (e logicamente sobre outros assuntos) e desenvolve seus projetos. O ateliê/arquivo está sempre que possível aberto à visitas, recebendo estudantes, pesquisadores, críticos, curiosos e amigos. Lá, o artista pernambucano guarda *uma das maiores coleções internacionais do grupo Fluxus que tem cerca de 300 originais, e 100 do grupo Gutai. O acervo conta ainda com mais de mil livros de artistas, um dos maiores do mundo.*²⁶⁰ Não por simples coincidência o acervo de Paulo Bruscky relativo ao *Fluxus* logrou uma exposição exclusiva no MAMAM – Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – em novembro de 2007.



88. Imagem de um fragmento do ateliê/arquivo de Paulo Bruscky, dedicado ao arquivamento do material do Fluxus.

²⁵⁹BRUSCKY, Paulo *apud* MATOS, 2007, p. 128.

²⁶⁰MATOS, 2007, p.124.

A palavra *arquivo*, como afirma Jacques Derrida, vem do grego, *arkheion*: *inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, arcontes, aqueles que comandavam*.²⁶¹ Nesse local armazenava-se os documentos oficiais, guardados e interpretados pelos arcontes da Grécia Antiga. Seria Bruscky o *arconte* do seu arquivo contemporâneo? Muito embora o artista pernambucano guarde, conserve e, constantemente, alimente seu arquivo com elementos novos, em oposição ao *arkheion* grego, todos têm acesso aos documentos ali armazenados, podendo consultá-los, pesquisá-los e até mesmo manipulá-los. Trata-se de um espaço democrático em suas devidas proporções.

Assim como a totalidade da sua obra, o ateliê/arquivo de Bruscky também desafia conceitos que tentem defini-lo. Desafia no momento em que se identifica tanto com a definição formal de “arquivo” (*conjunto de documentos, como papéis oficiais, impressos, manuscritos, cartas e fotografias sobre determinado assunto*²⁶²), quanto com o significado de “labirinto” (*conjunto de caminhos em diversas direções, tão complexo que se torna difícil encontrar nele a saída e a orientação*²⁶³). Daí a decisão de Cristina Freire em referir-se ao ateliê de Bruscky como *labirinto contemporâneo*²⁶⁴. Mais do que um conjunto de documentos, os elementos do local se expandem e dialogam entre si num fluxo constante, com uma organização própria:

Se a desordem do material recolhido aparenta desleixo, ela é sobretudo índice da impossibilidade (e impropriedade) de organizar – observados os parâmetros de catalogação bibliográfica e artística vigentes – a complexa relação de contaminação e contigüidade ali enxergada por Paulo Bruscky.²⁶⁵

A estrutura do ateliê/arquivo de Bruscky é rizomática²⁶⁶. Ela possui os princípios de multiplicidade, conexão e heterogeneidade do rizoma deleuziano: *qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a outro e deve sê-lo*.²⁶⁷ Os pontos ou elementos do ateliê, ao mesmo tempo em que estão conectados, por estarem em um

²⁶¹ DERRIDA, 2001, p.12

²⁶² **Enciclopédia Delta Universal**. Vol 2. Rio de Janeiro: Ed. Delta S.A, 1980. p. 707.

²⁶³ **Minidicionário Ruth Rocha**. São Paulo: Scipione, 1996. p. 364.

²⁶⁴ FREIRE, 2006, p.169.

²⁶⁵ ANJOS, 2004, p.272.

²⁶⁶ Refiro-me aqui ao conceito de *rizoma* desenvolvido por Gilles Deleuze e Felix Guattari em *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (São Paulo: Ed 34, 1995).

²⁶⁷ DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.15.

espaço em comum, expandem-se e dialogam com diferentes conteúdos, linguagens artísticas e nacionalidades, desafiando fronteiras e restrições de qualquer natureza.

Conhecer o ateliê de Bruscky é deparar-se com a diversidade, com a multiplicidade. Não existe início nem fim; não há uma disposição linear, mas uma arrumação quase orgânica, fluida, de aparência caótica. Não existe um assunto ou elemento principal, toda a estrutura do atelier possui o mesmo grau de importância não hierárquica. Deleuze e Guattari ensinam:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e”.²⁶⁸

A conjunção “e”, que sugere uma ação acumulativa, aplica-se à estrutura/organização do ateliê de Bruscky: ao mesmo tempo em que se juntam/acumulam suas obras, documentos e objetos, eles constroem ramificações subjetivas, conexões variadas, sem um início ou fim determinado.



89. Ateliê de Paulo Bruscky em Recife

²⁶⁸ *Ibidem.* p. 37.

Essa característica acumulativa está presente, também, na *Merzbau* de Kurt Schwitters. Ele foi um dos primeiros artistas a abordar a relação da obra com o seu lugar, como aponta Lídice Matos.²⁶⁹ Construído em Hanover em 1923 (e destruída vinte anos depois), o ambiente produzido por Schwitters em sua própria casa – tomando, em pouco tempo, todo o recinto – acumulava todo tipo de objetos e materiais, em *uma congruência impingida por necessidades e intenções misturadas*.²⁷⁰ Esse espaço híbrido de arquitetura e escultura estava em constante transformação, como declarou Schwitters: *À medida que a estrutura se torna cada vez maior, surgem vales, depressões e cavernas, e estes adquirem vida própria dentro da estrutura toda*.²⁷¹ Cada fragmento da *Merzbau* dialogava com toda a estrutura labiríntica do ambiente, ao mesmo tempo em que mantinha sua importância particular, fatos presentes no ateliê de Paulo Bruscky em Recife.

Apesar de distantes cronologicamente e construídas em contextos completamente diferentes, o ambiente de Schwitters e o ateliê/arquivo de Bruscky possuem semelhanças conceituais, apresentando reflexões acerca do espaço da arte e das fronteiras entre arte e vida.

Iniciativas descritas anteriormente, em que alguns artistas propunham novos espaços não institucionalizados para a arte, como Marcel Broodthaers, André Malraux e o grupo Fluxus, dialogam com a proposta do ateliê de Paulo Bruscky, a partir do momento em que questionam os modos tradicionais de exibição de obras de arte, e, por conseguinte, suas possíveis formas de armazenamento.



90. Kurt Schwitters *Merzbau* (1924-37)

²⁶⁹ MATOS, 2007, p.129.

²⁷⁰ O'DOHERTY, 2002, p.43.

²⁷¹ SCHWITTERS, Kurt *apud* O'DOHERTY, 2002, p.43.

Malraux desejava tornar a arte acessível a qualquer pessoa, e esse sonho se materializou em seu *Museu Imaginário*. De forma análoga, o *Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias* de Broodthaers é uma crítica direta às instituições oficiais de arte.

Bruscky questiona o espaço institucional como único circuito possível de exibição/armazenamento de obras de arte, buscando novos circuitos (como a rede de Arte Postal e intervenções urbanas) e construindo seu ateliê/arquivo, porém, permanece consciente de que os discursos e ações só são capazes de transformar qualquer sistema quando adquirem visibilidade neste mesmo sistema.²⁷² Matos afirma ainda que a potência transgressora da obra de Bruscky não investe contra o museu ou outra instituição de arte, mas contra seu poder autoritário e reducionista.²⁷³ Como já foi citado anteriormente, o ateliê/arquivo foi construído por Bruscky como uma resposta à falta de lugar para sua obra nas instituições.²⁷⁴ Dessa forma, Bruscky nunca deu as costas para as galerias, salões e bienais: ele soube dialogar com esses espaços, mas sempre com um posicionamento crítico e contestatório.



91. Ateliê de Paulo Bruscky em Recife

²⁷² MATOS, 2007, p.121.

²⁷³ *Ibidem.* p.130.

²⁷⁴ MATOS, 2007, p. 127.

Em 2004, o ateliê de Paulo Bruscky foi exposto na 26ª Bienal de São Paulo, fato que sugere algumas reflexões. Durante meses, o artista pernambucano ficou com seu apartamento, que abriga seu ateliê, completamente vazio. Em uma iniciativa que não deu certo, ele desejava manter contato via *internet* com os visitantes da Bienal, relatando suas sensações a partir da experiência surreal de habitar seu ateliê completamente vazio. Com a intenção de proteger os objetos e documentos, o público não podia tocar nos materiais do ateliê, que possui cerca de setenta mil itens de arte, entre obras e documentos:

O arquivo possui (...) os seguintes quantitativos aproximados:

- 1.Livro de Artista: 1.000
- 2.Publicações coletivas: 300
- 3.Audio Arte/ Poesia Sonora: 350
- 4.Fluxus: 350
- 5.Gutai: 100
- 6.Vídeo Arte/ Filme de Artista: 100
- 7.Outros: Arte Correio, Eletrografia (xerografia/ fax art/ heliografia),
Propostas, Projetos, Objetos, Fotolinguagens e outros mídias: 67.000²⁷⁵

Os visitantes da Bienal poderiam apenas contemplar visualmente o ateliê/arquivo, que originalmente oferece sensações multi-sensoriais, em que o tato e a visão são ativados no momento de manipulação dos livros de artista, fotografias e objetos diversificados. *Esse é um diferencial importante, sobretudo num tempo em que os arquivos físicos migram para o registro digital das redes virtuais.*²⁷⁶

Não sendo possível dissociar os elementos do seu ateliê da sua estrutura coletiva, que reflete o caráter processual da poética brusckyana, o ateliê/arquivo foi exibido integralmente, em sua completude. Como exibir separadamente esses materiais sem comprometer o significado simbólico do ateliê como um todo? Após anos de contestação e posicionamento subversivo diante do sistema artístico oficial, como interpretar a inserção de Paulo Bruscky em uma mostra emblemática, de importância internacional, que é a Bienal de São Paulo? *Como ver numa exposição a transposição de um ateliê do jeito que era utilizado por Bruscky: uma mistura de ateliê de trabalho,*

²⁷⁵ Informações retiradas do *cd room Sala Especial Paulo Bruscky: Bienal São Paulo – 2004*, organizado e produzido pelo Centro Cultural Brasil-Alemanha de Recife/Pernambuco.

²⁷⁶ FREIRE, 2006, p.169.

*casa, biblioteca e arquivo?*²⁷⁷ Muitas são as questões que podem ser levantadas, igualmente múltiplas podem ser as conclusões. De fato, a transposição do ateliê de Bruscky para a Bienal reflete a abertura que algumas instituições estão engendrando para a Arte Contemporânea, mesmo que abraçar tal proposta signifique reformular antigos paradigmas. Diálogos com públicos de diferentes interesses tornam-se possíveis, aumentando o acesso à arte e o seu entendimento como uma prática inextricavelmente ligada à vida diária.



92. Ateliê de Paulo Bruscky em Recife

*Se a palavra e a noção de arquivo parecem, numa primeira abordagem, apontar para o passado, remeter aos índices da memória consignada, lembrar a fidelidade da tradição*²⁷⁸, como afirma Derrida, ela se transfigura em diferentes significados em se tratando do ateliê/arquivo de Bruscky, apontando também para o futuro, para o inusitado, para as possibilidades oferecidas pelas linguagens contemporâneas, para o *devenir*.

²⁷⁷ MATOS, 2007, p. 123.

²⁷⁸ DERRIDA, 2001, p.47.

O atelier funciona na rua Candido Lacerda, 311 apt 7 no Bairro do Torreão em Recife desde 1988, embora o acervo já venha sendo constituído desde os anos 60, em outros locais.²⁷⁹

²⁷⁹ Centro Cultural Brasil-Alemanha. **Sala Especial Paulo Bruscky: Bienal São Paulo – 2004**. Recife, 2004.

Considerações finais

Ao iniciar esta pesquisa, tinha em mente uma série de questões, sendo a principal delas: qual seria a contribuição de Paulo Bruscky para a História da Arte Contemporânea, frente à sua trajetória multimidiática e contestatória? Devo confessar que minhas perguntas se multiplicaram a cada nova conclusão. À medida que fui me aprofundando na poética de Bruscky e me debruçando sobre sua pluralidade, percebi que existem inúmeras respostas para cada questionamento, e não verdades absolutas, fato que é estimulante e frutífero, pois é a partir daí que surgem novas teorias, novos estudos. Nada é definitivo.

As obras apresentadas/analizadas nesta dissertação são apenas uma parte da extensa trajetória artística de Paulo Bruscky. Como foi demonstrado, cada obra sua suscita uma série de reflexões e um passeio pela História da Arte, em que certas referências, como Marcel Duchamp, Apollinaire, John Cage, Nam June Paik, entre tantos outros, permanecem atuais e inspiradoras. Bruscky declara: *Sou o futurismo, o dadaísmo, o cubismo... Sou tudo que vem antes de mim.*²⁸⁰ Assume, desse modo, como movimentos do passado o inspiraram e o influenciaram, e o fazem até hoje, porém, fazendo questão de deixar claro que sempre desejou trilhar caminhos nunca antes trilhados, daí um dos motivos da sua sede por conhecimento. A presente pesquisa não pretende esgotar o assunto, pois as reflexões sobre a poética *brusckyana* são múltiplas e rizomáticas: não começam nem terminam em um ponto determinado, movem-se entre novas possibilidades, novos questionamentos.

A ditadura militar brasileira foi um período conturbado e cruel de nossa história, porém, por uma ironia do destino, presenciou o surgimento de artistas cujas obras até hoje permanecem como referências da História da Arte Contemporânea mundial, como Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Artur Barrio, Paulo Bruscky, entre outros. Esses artistas souberam burlar a censura oficial, disseminando propostas artísticas subversivas, questionadoras frente ao sistema político-cultural vigente. Acompanhando a expansão da Arte Conceitual e a desmaterialização do objeto artístico, artistas da geração de Bruscky estavam atentos para a necessidade de instaurar novos

²⁸⁰ Entrevista à autora em janeiro de 2008.

circuitos para a arte, fora do sistema oficial. As *Inserções em Circuitos Ideológicos* de Cildo Meireles são emblemáticas: elementos simples do cotidiano, como cédulas e garrafas de Coca-Cola, tornam-se dispositivos importantes na difusão de idéias contestatórias, que não poderiam ficar subordinadas ao poder constituído. Ao perceber a necessidade de comunicar a todo o mundo suas idéias e estabelecer laços com outros artistas que também desejam questionar as estruturas da arte e da sociedade, Bruscky entra na rede de Arte Postal. Ele sempre enxergou a arte como uma prática cotidiana, e isso se potencializa no fluxo da arte por correspondência, quando ele utiliza materiais baratos e precários, aproveitando para engendrar suas experimentações com os novos meios/multimeios que entraram em cena no Brasil em meados de 1960, como xerox, *off-set*, fax, vídeo, entre outros recursos.

Envelopes / postais / telegramas / selos / cartas / fax / etc. são trabalhados/executados com colagens, desenhos, idéias, textos, xerox, propostas, carimbos, música visual, poesia sonora, etc. e enviados ao receptor ou receptores, formando, assim, uma rede mundial.²⁸¹

Um posicionamento marginal e anti-mercadológico é assumido por Bruscky, mas isso não o impede, muitas vezes, de se inserir nos sistemas que deseja criticar, ampliando possíveis diálogos com públicos diferentes, mostrando que a arte pode estar em situações/ambientes/circuitos inusitados. No início dos anos 1980, por exemplo, quando é contemplado com uma bolsa da Fundação Guggenheim, o artista pernambucano realiza suas experiências com a xerox patrocinado por uma das maiores instituições culturais americanas, retornando ao Brasil pouco tempo depois e divulgando/compartilhando com todos seus novos trabalhos através de mostras/exposições em Recife, São Paulo e outros lugares. Organizou algumas mostras de Arte Postal, mostras de Arte Urbana (como a *Art Door* em 1981), além da exposição *Chantecler*, em uma zona de prostituição em Recife, entre tantas outras. O trânsito de Paulo Bruscky por centros artísticos oficiais – como galerias – e por circuitos alternativos, muitos deles criados por ele próprio, é uma marca da sua trajetória.

²⁸¹ BRUSCKY, Paulo. **Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado.** In. FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Org. Escritos de Artistas: Anos 60 e 70.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 375.

Nos últimos anos, muitas instituições oficiais, que demonstram uma afinidade com as propostas artísticas contemporâneas, estão reconhecendo a importância de Paulo Bruscky no cenário artístico brasileiro e internacional. O artista pernambucano encara esse fato com muita tranquilidade, pois faz questão de afirmar que não é contra instituições, críticos ou *marchands*: apenas deseja não ser manipulado nem censurado. Exige que sua liberdade seja respeitada, assim como seu trabalho. Em 2004, o ateliê/arquivo de Paulo Bruscky foi transportado na íntegra para a 26ª Bienal de São Paulo. Exibido em sua totalidade, os visitantes poderiam visualizar esse híbrido de biblioteca/arquivo/ateliê, que desafia o conceito da *obra pronta*, configurando a arte como uma prática em constante processo/mutação. Em 2007, seu acervo do grupo *Fluxus* – que inclui todo tipo de documentos, entre os quais se pode destacar as correspondências trocadas com o grupo pela rede de Arte Correio, além de vídeos de Nam June Paik e Joseph Beuys – foi exibido no MAMAM (Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães), um importante centro cultural da cidade natal de Bruscky. Em 2009, Bruscky está sendo homenageado com uma sala especial na 10ª Bienal de Havana, em Cuba, sendo o único representante brasileiro (das salas especiais), entre dez artistas do mundo inteiro. Apenas o espaço dedicado ao seu trabalho – onde constam cerca de cento e cinquenta obras suas – apresenta uma retrospectiva da sua trajetória. A sala fica na Galeria Rubén Martínez Villena, situada dentro de uma biblioteca pública: nenhum outro lugar faria uma ponte tão concisa com sua obra. *Meu trabalho vai contra o sistema de arte, não é fácil de ser consumido. Sou o cara mais desfocado que conheço, pois atuo em muitas frentes. Sou contemporâneo de mim mesmo*²⁸². Cuba possui uma trajetória contraditória, também marcada por repressão, censura e um governo ditatorial. A exposição da obra de Bruscky em solo cubano leva consigo uma carga crítica, uma vez que levanta questões sociais e políticas, espelhando a luta contra os regimes opressores na América Latina.

²⁸² Declaração de Paulo Bruscky retirada da matéria **Bienal de Havana consagra obra de Bruscky**, *Caderno Viver*, Diário de Pernambuco, 11/03/2009.
Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/2009/03/11/viver12_0.asp

Não apenas a crítica institucional caracteriza o *modus operandi* de Bruscky, como também a utilização da xerox (entre outros recursos) de uma forma quase obsessiva. Além de ser um meio que possibilita a rápida multiplicação de propostas artísticas, ele representa para o artista pernambucano uma forma de questionar as implicações da dicotomia cópia/original na Arte Contemporânea, e em uma esfera mais ampla, na sociedade como um todo. Bruscky dilui a figura do “artista gênio” criador de obras primas, dando lugar ao “artista pensador/inventor”, que produz trabalhos cuja multiplicação desenfreada põe em xeque a *aura* da obra de arte, assunto tão especulado após o ensaio do filósofo alemão Walter Benjamin *A obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica*. O conceito/processo torna-se mais importante do que uma suposta obra pronta, cujo valor de exibição é legitimado pelas instituições artísticas satélites. Sua relação com a máquina copidora é potencializada na *Xeroperformance* de 1980. Essa performance, cuja culminância se dá com a criação do *Xerofilme*, é um exemplo da sua ação multimidiática experimental: a utilização simultânea da performance, do vídeo, da máquina copidora, e dos suportes gráficos resultantes configura a *dialética das mídias*, em que diversos mídias/meios interagem entre si, produzindo resultados plurais, segundo o conceito do *fluxista* Dick Higgins dos anos 1960.

As performances de Bruscky são caracterizadas por um intenso experimentalismo e pela fusão da arte com a vida diária. Além disso, levanta uma questão que permanece atual, que é a relação entre o homem e a máquina, a invasão do cotidiano pelas novas tecnologias e a necessidade de questioná-las e experimentá-las, como apontou o situacionista Constant: *O trabalho maquinal e a produção em série oferecem possibilidades inéditas de criação, e quem souber colocar essas possibilidades a serviço de uma imaginação ousada será o criador de amanhã.*²⁸³ Essa necessidade é ampliada, portanto, em uma sociedade norteadada pelo consumo e pelos meios de comunicação de massa, mediada por imagens, como afirmou Guy Debord referindo-se à nossa sociedade, a *Sociedade do Espetáculo*.²⁸⁴

²⁸³ CONSTANT. **A Propósito de Nossos Meios de Ação e Perspectivas**. In. Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 92.

²⁸⁴ Refiro-me aqui ao livro do intelectual francês Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo*, publicado pela primeira vez em 1967.

As teorias do francês Guy Debord, aliadas ao espírito libertário da Internacional Situacionista, por conseguinte, constituem umas das principais influências da prática da Intervenção Urbana nos anos 60 e 70 do século passado. Os conceitos desenvolvidos pela IS – como a *deriva*, a *psicogeografia* e o *détournement* – propõem uma apreensão subjetiva da cidade, formas inusitadas de se relacionar com o espaço urbano, como perambular pelos becos e pelas ruas sem rumo, sem uma direção determinada, apenas com o intuito de enxergar coisas novas, descobrir novos caminhos, novos atalhos, elementos inusitados que, pela alienação cotidiana, passam despercebidos. É justamente por acreditar nessa oxigenação da relação do transeunte com sua cidade, que Paulo Bruscky utiliza as ruas como suporte para suas propostas de arte. A *Exposição de Art Door*, intervenções como *Arte/Pare* e *Mala* inserem a arte na dinâmica dos grandes centros urbanos, contando com a participação ativa dos transeuntes. Além de observar as reações das pessoas, também é muito importante para Bruscky considerar a itinerância e o “sem destino” das suas ações, que ficam abertas ao acaso. Além disso, a abertura de novos circuitos artísticos é um dos objetivos dessas propostas, fazendo a arte circular por caminhos diferentes dos convencionais. Os grupos 3Nós3, Viajou sem Passaporte, e artistas como Artur Barrio, Hélio Oiticica, Antônio Manuel, Daniel Santiago e Paulo Bruscky, insatisfeitos com trabalhos artísticos direcionados apenas aos interesses econômicos do mercado de arte, encontraram, portanto, nas Intervenções Urbanas novas possibilidades expressivas.

Muitos desses artistas, por conseguinte, utilizaram a fotografia e o vídeo (a partir nos anos 1970) para documentar suas ações. Muito mais do que meros registros, porém, muitas dessas documentações são extensões das propostas artísticas. Reflexões reverberam a partir desse ponto: Qual o papel que exerce a fotografia, assim como o vídeo, nas obras conceituais? Obras prontas? Registros? Estratégias de consumo? Tudo isso ao mesmo tempo? Além de perenizar ações efêmeras, fotografias e registros videográficos possibilitam exposições/mostras posteriores, em que pessoas que não puderam acompanhar os trabalhos em tempo real, podem, então, vislumbrar seus registros/resquícios. Dessa forma, o mercado de arte passa a ter elementos palpáveis para suas negociações. As respostas para essas questões são diversas, uma vez que a problematização é um dos cerne das linguagens artísticas contemporâneas

A *geração dos pioneiros* da Vídeo-Arte no Brasil, da qual Paulo Bruscky faz parte, utilizou o vídeo tanto para registrar performances, quanto para produzir vídeoperformances, ações cujo objetivo principal é o confronto direto com a câmera. Vale lembrar que isso se dá a partir do momento em que novos aparatos tecnológicos chegam em terras brasileiras por custos mais acessíveis. Artistas como Letícia Parente, Fernando Cocchiarale e Rafael França (entre outros) apresentavam seus corpos em atitudes narcísicas e experimentais, como, por exemplo, o vídeo de Letícia Parente, em que a artista costura a mensagem *Made in Brazil* na sola do próprio pé. As gerações seguintes foram desenvolvendo o legado acumulado pelos seus antecessores, seguindo o rastro vanguardista de Wolf Vostell e Nam June Paik na produção de vídeos que se aliam às Artes Visuais para a obtenção de resultados instigantes e multimidiáticos.

Igualmente multimidiáticos são os trabalhos feitos por Paulo Bruscky com a utilização de suportes gráficos. Suas Poesias Visuais, linguagem herdada dos experimentos de Stéphane Mallarmé (com os versos e os espaços em branco do papel), dos caligramas de Guillaume Apollinaire, das *seratas* futuristas e das experiências dadaístas – que exploravam a visualidade e a sonoridade das palavras, plantando as sementes da Poesia Sonora – abordam a plasticidade dos vocábulos, unindo poesia e Artes Visuais. Vicente do Rego Monteiro, um poeta/artista pernambucano, impulsionou em Paulo Bruscky uma curiosidade e uma admiração que culminaram em pesquisas e homenagens póstumas, como a organização da sua obra no livro *Vicente do Rego Monteiro: Poeta, Tipógrafo, Pintor*.

Objetos do cotidiano são amplamente apropriados por Bruscky em seus experimentos visuais, em que o artista pernambucano enxerga poesia em fios de eletricidade, imãs de geladeira, embalagens descartáveis e até mesmo cotonetes, que foram pintados por Bruscky para homenagear o músico experimental John Cage, integrante do grupo Fluxus. Cage, assim como Bruscky, acreditava que a arte poderia estar em elementos aparentemente ordinários do dia-a-dia, cujo caráter extraordinário poderia aparecer a depender do ponto de vista do observador. Para Cage, todos os sons eram potencialmente música, até mesmo o silêncio. Idéias como essa, que desafiam as convenções sociais, estavam presentes nas ações do *Fluxus*, grupo do qual John Cage

fazia parte, junto com artistas do mundo inteiro, como Yoko Ono, Wolf Vostell, George Maciunas, Dick Higgins, Joseph Beuys, Le Monte Young, Merce Cunningham, entre muitos outros. É importante salientar a importância que o *Fluxus* exerceu no cenário artístico a partir dos anos 1960, cujas ações abordavam questões políticas e sociais, suscitando, com ironia e criatividade, reflexões a respeito da vida cotidiana e suas singularidades. Paulo Bruscky, através da Arte Correio, trocou centenas de correspondências com o grupo, dialogando com seus ideais e estratégias artísticas. O artista pernambucano também estabeleceu contatos com os japoneses do *Gutai*, que desde meados dos anos 1950 já propunham exposições ao ar livre e performances que questionavam as convenções artísticas e as fronteiras entre arte e vida. Alguns desses contatos permanecem até os dias atuais, rendendo a Bruscky um importante e diversificado acervo do grupo japonês.

A vontade de questionar os espaços tradicionais dedicados à arte, visando a uma acessibilidade da prática artística a um maior número de pessoas, foi um dos aspectos apresentados pelos Livros de Artista, linguagem que subverte o uso comum dos livros, incorporando neles novas experimentações estéticas, que expandem seu caráter apenas textual. Para esse fim, Bruscky produziu livros utilizando vários recursos, como carimbos, xerox, colagens, fotografias, etc. Chegou a serrar um livro ao meio, e a incrustar, em outro, uma torneira metálica. A maioria dos Livros de Artista poderia ser manipulados, retirando a arte de uma esfera sagrada e distante da vida diária. Artistas como Marcel Broodthaers e Marcel Duchamp utilizaram os Livros de Artista para engendrar uma crítica institucional, assim como fez Malreaux com seu *Museu Imaginário*, desejando tornar a arte acessível a qualquer pessoa, opondo-se à permanência das obras de arte em instituições artísticas tradicionais, indo além do *cuvo branco*, como aponta Bernadette Panek:

O espaço de exposição da galeria se transfere para o espaço do livro e vem a proporcionar uma atitude diferenciada no que se relaciona à exposição e à distribuição da obra de arte, bem como um interesse maior no envolvimento da arte nas questões sociais.²⁸⁵

²⁸⁵ PANEK, 2005. p.9.

Muitos livros, porém, tinham um viés puramente estético, em que sua condição matériaca era experimentada, em busca de novas possibilidades expressivas.

O ateliê/arquivo de Paulo Bruscky, finalmente, é o local onde se encontram todas as linguagens expressivas descritas anteriormente, é a memória viva de sua obra. Nesse espaço – um híbrido de biblioteca/ateliê/arquivo/local de trabalho – encontra-se seu vasto acervo, que possui obras suas e de artistas com os quais Bruscky estabeleceu contato, principalmente pela rede de Arte Correio, daí a afirmação de Cristina Freire: *O arquivo de Paulo Bruscky tem como corolário imediato sua caixa postal.*²⁸⁶ Confrontando-se com o conceito de arquivo – que tradicionalmente refere-se a espaços destinados a guardar e ordenar documentos – o ateliê/arquivo do artista pernambucano aproxima-se mais do conceito de labirinto, que apresenta caminhos em diversas direções, tornando-se difícil, pela sua complexidade, encontrar nele a saída e a orientação:

Nesse processo, não se encontram feitos autônomos e ordenados linearmente, mas sim uma aglomeração de muitos itens co-relacionados, sem qualquer hierarquia, parte de histórias fragmentadas, parcelares, nas quais convivem diferentes temporalidades, diversos sujeitos sociais e vetores de sentidos invariavelmente plurais.²⁸⁷

Sua estrutura rizomática, portanto, apresenta uma arrumação fluida e caótica, onde seus elementos dialogam/interagem entre si em um fluxo contínuo.

As considerações feitas nesta pesquisa, com certeza, não abarcam a totalidade da poética multimídia de Paulo Bruscky. Esse artista pernambucano, que a vida inteira trabalhou como funcionário público, tentou (e tenta até hoje) nos mostrar como a arte não pode ser considerada à parte da vida diária: ambas estão interligadas, suas fronteiras se fundem. Para perceber isso, precisamos apenas estar atentos para as possibilidades poéticas que nosso cotidiano nos apresenta. Essa maneira simples de encarar a arte, faz de Bruscky uma figura importante dentro da História da Arte Contemporânea, cujas contribuições são imensuráveis. Artista? Bruxo? Inventor? Poeta? Paulo Bruscky é tudo isso simultaneamente, e, ao mesmo tempo, foge a todos os conceitos. Irei utilizar, para finalizar minhas considerações, as palavras de Jommard

²⁸⁶ FREIRE, 2006, p.170.

²⁸⁷ *Ibidem.* p.173.

Muniz de Britto, intelectual pernambucano que soube referir-se a Bruscky de uma forma poética e condizente com sua personalidade plural:

O riso de Paulo Bruscky, nada gratuito nem gratificante
nos atira nas contradições do cotidiano.
Dialética de todos os atores e autores anônimos.
Diálogo em conflito entre o já visto e o invisível,
o estabelecido e o estranhável.²⁸⁸

²⁸⁸ BRITTO, 1982, p.87.

Referências

- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica**. In: LIMA, Luiz Costa.Org. *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.221 -254.
- BRANDÃO, Antônio Carlos e DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude**. São Paulo: Moderna, 1990.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro**.São Paulo: Cosac e Naify, 1999.
- BRITTO, Jommard Muniz de. **Terceira Aquarela do Brasil**. Recife: Ed. Do Autor, 1982. p.87-89.
- BRUSCKY, Paulo *et al.* Org. **Vicente do Rego Monteiro: Poeta, Tipógrafo, Pintor**. Recife: CEPE, 2004.
- _____. **Poesia Visual e Experimental em Pernambuco**. Pernambuco: Biblioteca Popular de Casa Amarela, 2005.
- _____. **A Tipografia, os Livros de Arte e os Livros de Artistas em Pernambuco no Século XX**. Anais do IX Encontro Nacional da ANPAP. São Paulo, 1997. p.183-191.
- CANONGIA, Ligia. Org. **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- _____. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea, uma Introdução.**

São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARVALHO, Helga. **Da Poesia Processo ao Poema Concreto: Um passeio pelo fio da navalha.** Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

COLOM, Bartolomé Ferrando. **La Mirada Móvil: A favor de un arte intermédia.** Santiago de Compostela: Univerddidade de Santiago de Compostela, 2000.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia.** Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995. p. 1-37.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

Enciclopédia Delta Universal. Vol 2. Rio de Janeiro: Ed. Delta S.A, 1980. p. 707.

FERREIRA, Glória. Org. **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas.** Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília.Org. **Escritos de Artistas: Anos 60 e 70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu.** São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **Arte Conceitual.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____. **Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia.** São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

GULLAR, Ferreira. **Experiência Neoconcreta: momento-limite da Arte.**

São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GODFREY, Tony. **Conceptual Art.** Londres: Phaidon Press, 1998.

HOME, Stewart. **Assalto à Cultura: Utopia, Subversão, Guerrilha na**

(Anti)Arte do século XX. São Paulo: Conrad, 2004.

JACQUES, Paola Berestein. Org. **Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LABRA, Daniela. Org. **Performance Presente Futuro.** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Automática, 2008.

LAILACH, Michael. **Land Art.** Colônia: Taschen, 2007.

LIPPARD, Lucy R. **Seis Años: La Desmaterialización del Objeto Artístico de 1966 a 1972.** Madrid: Ediciones Akal, 2004.

LUBISCO, Nídia M. L.; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual do Estilo Acadêmico: Monografias, Dissertações e Teses.** Salvador: Edufba, 2003.

MACEDO, Adriana R. Aranha de. **Paulo Bruscky: Correspondências com o Grupo Gutai.** São Paulo. Monografia apresentada na FAAP / SP para obtenção do título de especialista em História da Arte. 2006.

MACEDO, Luciana Padilha C. de. **A Vídeo-Arte e as Relações entre os Processos e Conseqüências: Análise da Obra Videográfica de Paulo Bruscky.** Recife.

Monografia apresentada para a obtenção do título de especialista em Ensino de Arte. 2005.

MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000).** Dissertação de Mestrado – Programa de Pós Graduação em História da Faculdade

de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2008.

Minidicionário Ruth Rocha. São Paulo: Scipione, 1996.

NUNES, Andréa Paiva. **Todo Lugar é Possível: A Rede de Arte Postal anos 70 e 80.** Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Porto Alegre, 2004.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética.** São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.1-27.

PASSERON, René. **A Poética em Questão.** In. REY, Sandra. Org. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2004. p. 9–15.

PAZZINATO, Alceu Luiz; SENISE, Maria Helena V. **História Moderna e Contemporânea.** São Paulo: Ática, 1995. p.383.

PECCININI, Daisy. Org. **Arte Novos Meios / Multimeios – Brasil 70/80.** São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

ROLLA, Marco Paulo e HILL, Marcos. Org. **MIP: Manifestação Internacional de Performance.** Belo Horizonte: CEIA, 2005.

SILVEIRA, Paulo. **A Página Violada: da Ternura à Injúria na Construção do Livro de Artista.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

STILES, Kristine. **Entre el agua y la piedra.** In. Fluxus e Fluxfilms 1962-2002. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sophia, 2002.p.141 – 214.

STILES, K. e SELZ, P.Org.

Theories and documents of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings.

Berkley/Los Angeles: University of California Press, 1996.

VALÉRY, Paul. **Primeira Aula do Curso de Poética.** In VALERY, Paul. Variedades.

São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 187-200.

Periódicos

ALMEIDA, Carol. **Salão tenta apreender o contemporâneo.**

Jornal do Comércio, Pernambuco, 2/12/2004.

ABRAMO, Radha. **A crítica pesquisa de Paulo Bruscky.**

Folha de São Paulo, São Paulo, 31/05/1983.

BRUSCKY, Paulo. **Performance Dada e outras Performances.**

Pernambuco, Suplemento Cultural, 1996.

CHAVES, Paulo Azevedo. **Poliedro.**

Diário de Pernambuco, Pernambuco, 11/07/19...

CUNHA, Inês. **As xerografias de Paulo Bruscky em exposição na metropolitana.**

Diário de Pernambuco, Pernambuco, 16/05/1983

D'OLIVEIRA, Fernanda. **Paulo Bruscky: Arte Correio é como a história da história não escrita.** Diário de Pernambuco, Pernambuco, 06/07/1981.

FAGUNDES, J. **Palpite Infeliz.**

Diário de Pernambuco, Pernambuco, 17/09/1981.

GULLAR, Ferreira. **Arte versus Mercado.**

Revista Continente, Ano 4, n°45.

Pernambuco, Setembro de 2004.

LEAL, Weydson Barros. **Paulo Bruscky na sala do mundo.**

Revista Continente, Ano 4, nº45.

Pernambuco, Setembro de 2004.

MATOS, Lidice. **Arte é este comunicado agora – Paulo Bruscky e a Crítica**

Institucional. Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da Uerj, Ano 8, volume 10, julho de 2007. p. 119-132.

Catálogos

AMPARO SESSENTA GALERIA DE ARTE. **De Homens, Máquinas e Sonhos.**

Texto de Cristiana Tejo. Pernambuco, 2007.

ARTVIVA PRODUÇÃO CULTURAL. **Cildo Meireles: Geografia do Brasil.** Rio de Janeiro, 2001.

CENTRO DE ARTE HÉLIO OITICICA. **Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro, 1996.

BIENAL DE SÃO PAULO, 26ª, 2004, São Paulo. **Catálogo de Artistas Convidados.**

São Paulo, 25 set./19 dez., 2004. Curador da exposição: Alfons Hug.

FUNARTE. **Antônio Manuel.** Textos de Frederico Moraes, Hélio Oiticica, Mário

Pedrosa e Ronaldo Brito. Rio de Janeiro, 1984.

FUNARTE. **Cildo Meireles.** Rio de Janeiro, 1981.

Internet

MACHADO, Arlindo. **Uma Experiência Radical de Videoarte.**

Disponível em: <http://videarte.wordpress.com/texto-de-arlindo-machado/>

BRITO, Ronaldo. **O Moderno e o Contemporâneo: O novo e o outro novo.**

Disponível em:

http://www.oestrangeiro.net/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=54

LABRA, Daniela. **Stelarc: Próteses Robóticas e o Corpo Vazio.**

Disponível em:

<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.rede/numero/rev-numero6/seisdanilabra>

Acessado em 13/11/2008 às 15:36h.

MESQUITA, André. **Arte-ativismo: Interferência, coletivismo e transversalidade.**

Artigo apresentado no II Encontro de História da Arte da UNICAMP, março de 2006.

Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=300&secao=artefato>.

PANEK, Bernadette. **O Livro de Artista e o Espaço da Arte.** Artigo apresentado no III Fórum de Pesquisa Científica em Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Curitiba, 2005. *Disponível em:* www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/bernadette_pane.pdf

_____. **Livro de Artista: Uma Integração entre Poetas e Artistas.** Artigo

apresentado no IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006.

Disponível em: www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais4/bernadette_pane.pdf

PIANOWSKI, Fabiane. **Arte Postal Arte.** 2003. 97f. Monografia (Trabalho de conclusão de curso em Arte Visuais - Licenciatura Plena) - Departamento de Letras e Artes, Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2003.

Disponível em: <http://www.merzmail.net/artepostalarte.htm>

Documentos Eletrônicos

Centro Cultural Brasil-Alemanha. **Sala Especial Paulo Bruscky: Bienal São Paulo – 2004.** Recife, 2004. CD-ROM

Entrevistas realizadas em 2007 e 2008

Convencionou-se utilizar reticências entre colchetes para palavras ou nomes cuja compreensão não foi possível.

Daniel Santiago

junho de 2007 / Salvador-BA

Ludmila - Eu trouxe um texto que eu achei umas informações suas...

Daniel Santiago - Ah, você encontrou umas informações minhas, foi?

L- Isso. Aqui é um catálogo da FAAP de uma exposição: Arte Novos Meios e Multimeios, e tem seu texto aqui, porque na internet...

DS- Eu consegui alguma coisa na internet, ia trazer pra você, me esqueci (...) Esse texto tem uns 30 anos quase, eu tenho esse catálogo, parece... deixa eu ver o que foi que eu disse aí, se eu disse muita besteira.

L- Não, é um texto bem bacana. Daqui eu tirei aquela frase : “Aqui em Recife o meio ambiente...”

DS- (...) Então eu fiz um filme de um colega que eu posso até passar aqui para você rapidinho... um rapaz lá em Goiás... e ai nós fizemos umas performances na rua e eu filmei o atelier dele. Eu cheguei no atelier, aquele negócio de solteiro, entendeu? Tudo desarrumado! Eu não agüentei e filmei o apartamento do cara, o atelier e o apartamento.

(...) Parece que deletou, quando eu fechei, parece que apagou o filme (...)

DS- Esse pessoal mais velho, os artistas plásticos mais velhos, eles ficam com medo de computador. Eles não têm paciência...

L- Por exemplo: para eu me comunicar com o Bruscky por internet é praticamente impossível...

DS- Não se comunica não, ele não chega nem perto! Ele nem pega no mouse. Você sabe por que é? Ele fica com medo porque ele não domina . Ele não pega no computador e faz o que faz com um carro. Mas deixa ele, porque se ele pegar por 1 mês ou 2, ele faz “miséria”, porque eu conheço ele. Por exemplo, quando começou a fazer xérox, eu me lembro. Ele pegou a xérox e botou pelo avesso, mas computador já é um negócio... mas se ele pega o computador e a internet, se dedica, aliás, basta ele pegar alguém pra trabalhar para ele nesse negócio e disser: olha, você vai ser meu ajudante ou o meu assessor, aí ele...entendeu?

DS- (Olha um texto) Mas deixa eu ver aqui o texto, é? “A Paz, a Preguiça e a Fome” é um trabalho que desde esse tempo aqui...”Eu vou dizer como é: “A Paz, a Preguiça, a Fome”. São 3 senhoras sentadas num divã, numa vitrine (...) conversando, tomando chá. Fazendo tricô, talvez... num divã como esse aqui, mas numa vitrine.

L- É um trabalho? É uma foto?

DS- Uma foto não, é um trabalho de vitrine.

L- É uma performance...?

DS- É uma performance de vitrine, entendeu? Como tem “A Democracia chupando melancia”, que é uma mulher semi-nua deitada num divã desse, comendo melancia... as melancias cortadas pelo chão, e ela...

L- É também uma performance... e eu já estou com uma atriz branca e gorda lá em Recife para fazer “a Democracia chupando melancia”, porque cada vez essa performance vai tendo mais... Vai ficando mais atual...

DS - ... Mais atual no cenário mundial.

L- Ela é super contemporânea mesmo.

DS- E eu gosto dessa rima: a democracia chupando melancia...entendeu? Porque foi daí que nasceu (...)

DS- Esse biscoito aqui (referindo-se ao trabalho “Fase Fome”) eu tirava sabe de quê? De lata, de caixa de biscoito, porque na caixa do biscoito “Confiança” vinha impresso um biscoito... que ele está desse tamanho mais ou menos... então eu o cortava, colava num (...) mais durinho e atrás eu colocava aquilo mesmo que tem num postal (...)

L- Você xerocava o biscoito?

DS- Não, esse biscoito é uma foto do biscoito mesmo que tinha na caixa... então eu o recortava bem recortadinho na caixa e colocava num papel e o postal era só isso.

L- Entendi... porque aí tem dizendo que é uma série de 8 postais, não é?

DS- Não, talvez eu tenha mandado 8 desses para algum lugar...

L- Mas é um só?

DS- Mas é um só... é um múltiplo de... eu mandei uns 200 postais desse pro mundo todo. Inclusive, num livro americano que Paulo Bruscky tem, chamado “Arte por correspondência” – “Mail Art” – tem o biscoito.

L- Esse trabalho...

DS - Tem esse trabalho aqui...

L- É, eu fiquei curiosa para saber como era esse trabalho...

DS- Inclusive... “é confiança”, não é? É um postal “cream cracker confiança”... Esse trabalho é de uma época que eu estava numa miséria mesmo, e trabalhando muito com fome, porque a gente pagava para fazer arte nessa época. Arte correio foi uma fase muito interessante... e eu parei de fazer arte correio instantaneamente, então todos os meus postais que estavam sendo feitos estão encaixotados. É como se eu estivesse “dado” uma parada no tempo para depois pegar aquilo e continuar de novo, mas acontece que as pessoas não estão mas no mesmo endereço, ficaram velhas e tudo...

L- É porque tinha uma rede...

DS- Tem uns 30 anos... eu, por exemplo, quando eu venho a Salvador, fico procurando meus amigos. Já tem anúncio no jornal aqui, no A Tarde, procurando amigos.

L- Já colocou?

DS- Já coloquei. Daqui a pouco posso mostrar algum a você.

L- Mas já é uma performance também?

DS- Já é um tipo de trabalho... Eu conheci um cara em Recife quando eu morava aqui em Salvador. Esse cara foi muito meu amigo e um dia tive vontade de ver esse cara em Recife e não tinha jeito... botei um

anúncio no jornal (...) coloquei o anúncio na sexta-feira pro jornal de domingo. Quando foi de noite, ele me telefonou, disse : uma pessoa da minha cidade viu, telefonou para mim e eu estou telefonando para você. E eu estou vivo aqui! Fui na casa dele...o cara está vivo, mas está doente.

DS- Vou ver se eu acho o anúncio que eu botei desse outro aqui para você ver... pronto, o do A Tarde está aqui, olha aqui como é:

L- (Lendo o anúncio) “Se você tem mais de 60 anos e é chamado Hélio, trabalhou na seção de bateria, morou no Tororó, namorava com a filha da vizinha ao mesmo tempo que namorava com outra na Barroquinha, telefone para Daniel Santiago” Isso foi em que ano? 2005

DS- Saiu duas vezes isso, porque eles só botam o anúncio para sair duas vezes, obrigam você a anunciar duas vezes. Saiu num domingo e parece que saiu no outro (...)

L-Eu trouxe aqui a “Revista Classificada”. Eu queria que você falasse um pouquinho como foi a criação dela, como que funcionou...

DS- Essa revista Classificada... está dizendo aqui que fui eu e o Paulo Bruscky que criamos? Está aqui? Isso aqui é programação visual do Paulo Bruscky, ele é um programador visual assim, estapafúrdio.

L- Mas foi feito tudo manualmente, não é?

DS- Isso aqui foi feito...

L- O Unhandeijara Lisboa está vivo ainda?

DS- Está. Quando eu falar com ele, vou falar que você perguntou isso... se ele está vivo...

L- É porque não tive mais notícias dele...Você me passa o contato dele?

DS- Passo. Mas faz uns 10 anos que eu não o vejo. Eu tenho que ir a Paraíba para falar com ele. Mas é um cara muito esquisito, viu? Ele é do tamanho dessa parede aqui, grande. Mas eu não me lembrava dessa revista (...) Esse negócio de classificados (olhando a Revista Classificados). Deixa eu ver se tem algum anúncio meu aqui...Tem um aqui ! Esse anúncio aqui é assim:

“Interessa a alguém que, numa madrugada de chuva, eu fiquei olhando os pingos grossos pela janela da cozinha e que na janela havia uma tábua de carne, uma pedra de amolar e um frasco de planta e que estava com frio, de cueca e pé no chão?”

Então eu fiz essa pergunta a alguém no jornal classificado.

L- E recebeu alguma resposta?

DS- Tanta carta! Tanta carta... cartas de mulheres dizendo que, se eu estivesse com algum problema sentimental, que ela estava à disposição, e outras... que eu tenho guardadas... essas cartas, entendeu? E outros caras com raiva, dizendo que isso era negócio de veado, não sei o quê... e eu sei mais ou menos quem são esses caras que mandaram, eles não assinavam não, mas pelo jeito, eles não tinham coragem de dizer, porque tinham os poetas acadêmicos, dos sonetos que não gostavam desse tipo de poesia, e que a gente considerou isso poesia, entendeu? Poesia Classificada.

L- Era uma espécie de Poesia Visual Classificada?

DS- Era, porque saia nos classificados ... e tinha muita coisa (aponta para a revista) “poesia Paga: Paulo Bruscky”, tá vendo? E quando a gente começou a fazer isso, deu uma febrezinha em alguns poetas do Recife, eles fizeram anúncios classificados, mas eles não tinham essa... como é que se diz (...) esse “veneninho” que eu tinha com o Paulo Bruscky, de fazer essas coisas, né?

L- Essa espontaneidade?

DS- Essa espontaneidade (...) e outras coisas que a gente fez mais (...). Tem “Eu como poesia” parece (...) Esse aqui é “Poema de repetição” e geralmente a gente fazia isso quando tava bêbado, a gente bebia muito na época... Paulo Bruscky continua bebendo e eu fui proibido, e eu não bebo mais, se não eu morro dormindo (...) como é o nome daquilo que dá e você fica todo duro? Convulsão! E o médico disse. Eu não sei se é mentira dele para eu não beber mais, entendeu? (...) Para mim, parece que minha criatividade aumentou depois que eu parei de beber. É incrível, mas eu acordo de manhã, às vezes eu perco o sono às 5 horas da manhã, vou para mesa escrever (...) e as anotações, entendeu? Porque o seguinte: fazer poesia classificada em jornalzinho marginal eu acho que não tem [a mesma] graça [que] nos bons jornais, nos grandes jornais. Então, você veja só: esse outro anúncio que eu botei, procurando meu amigo, é um tipo de coisa assim, e se eu pudesse, eu colocava maior, porque é caro, é caro. É uns 300 reais ou mais... e mulher é assim, me controla para eu não gastar dinheiro com arte... as mulheres são assim, eu não sei se é por causa dela ou não que eu faço arte, porque ela mesmo não sabe o que é que você vai me perguntar, nem sabe o que é que eu faço (...) Esse é de Paulo Bruscky também (aponta para anúncio na revista classificada), é... esse ele botou em Nova York, parece...

L- Foi, ele ficou lá uma época, não?

DS- Foi, ele morou lá uma época (...) Essa aqui é minha (aponta) “Eu como poesia”. Agora, para ninguém confundir que sou eu, minha pessoa igual à poesia eu coloquei ”nhoc, nhoc”, porque eu comia poesia, porque eu deixava, às vezes, de comer pra botar anúncio no jornal. Então, depois que eu comecei a fazer cinema, eu estou fazendo cinema agora com web cam. Você conhece a web cam? Já fez cineminha com ela?

L- Não

DS- Ah, faça (...) Se você pegar a web cam e der uma volta pelo seu quarto, você faz um filme, porque ela grava, entendeu?

L- E a resolução é boa?

DS- A resolução? Seja qual for a resolução já é um filme de arte. Quanto mais “troncada” mais gostosa, mais artística, entendeu? Às vezes eu vou ligar a web cam, aí ela está de trás do computador, está jogada para lá. Então quando ligo, aparece aquilo que ela está vendo. Aí são fios, pregos, não sei o quê... mas menina, tem cada abstrato delicioso.

L- Deve ter cada imagem interessante, não é?

DS- Cada imagem interessante... então eu pego aquilo, fotografo, levo no photopaint (...) no photopaint eu começo a mexer nas cores e pronto (...)

DS- Mas você já viu esse aqui (aponta para o anúncio...), esse aqui, olha (lê): “Ex-intelectual, especialista em brincadeiras de salão e terraço, para animar chás, desfiles e reuniões de alta sociedade...”

L- “Procurar Rua das Crioulas, 273...”

DS- É Jonard Muniz de Britto isso, não sei se você já ouviu falar... é um poeta de lá de Recife.

L- Conheci, ele esteve aqui... Ah, esse anúncio é do Jonard? É dele esse anúncio?

DS- É, e ele não assinou, ou foi timidez...”Rua das Crioulas”, está vendo? “A fim de aceitar cachê”, rua das crioulas era onde ele morava (...) Ele é o “Palhaço Degolado”, está vendo? Ele fez um filme, “O Palhaço Degolado”, que é um filme histórico.... “Cópias Super 8 de Palhaço Degolado” para entidades municipais, estaduais e federais tratar com D. Celeste”

L- Aqui tem o nome dele “Jomard M. de Britto”. Você sabe que ele esteve aqui em Salvador tem 1 mês mais ou menos?

DS- Ah, não sei não (...)

L- Pois é, ele veio para um evento da Faculdade de Comunicação...

DS- Ah, ele está muito solicitado agora, Paulo Bruscky também. Paulo Bruscky não pára em Recife agora, é pra lá, pra cá, pra lá, pra cá(...)

DS- Ele na época escrevia muita coisa (referindo-se ao poeta pernambucano Jomard Muniz de Britto) assim... comigo, com ele, ele me chama de Daniel Santiago e Paulo Bruxo(...)

L- Então... o Con(s) (c)erto Sensorial, o que eu queria saber... você já mandou pela internet...

DS- Já mandei para você...

L- E aí eu tomei nota de uns livros de artista: A História Político-Administrativa do Brasil; “Volume Superior/Volume Inferior” e “Economia Política” (...)

DS- “Economia Política”, parece...

L- É o da torneira...

DS-É o da torneira. Você já viu foto disso?

L- Vi

DS- E o outro: “Volume Superior”...

L- Que eu achei genial...

DS- Você sabe como é: cortado no meio, pronto... você tem que ler os dois volumes (...) Eu não sei nem que livro é, porque nós pegamos um livro de uma pessoa qualquer, apropriamos daquele livro e fizemos esse negócio. Se a pessoa um dia chegar a ver esse livro, aí pode ser que processe a gente...mas acho que não...

L- Não... há a Licença Poética, né?

DS- É

L- Eu gostei bastante desse trabalho. E tem também o “Livro-Pão”, o “Como ler”, de 74.

DS- O “Como Ler” foi um livro feito de pão biscoito. Era um pão assim, como pão doce. Nós fizemos na padaria e o padeiro fez o livro em forma de pão ou o pão em forma de livro e nós colocamos biscoitinhos de letra. As letras eram biscoitos que vinham prontos já das fábricas de biscoito, como aqui tinham umas letrinhas de chocolate na Perini!

L- Eu sei

DS- Então tinham umas letrinhas que vinham já prontas, uns biscoitinhos... Então nós pegamos aquelas letrinhas, colocamos dentro do pão, quando o pão assou, ele ficou com letrinhas dentro. Então o nome desse livro era “como ler”, e ele foi lançado num frigorífico lá em Recife. O frigorífico abria de dia e de noite ele fechava. E nós pedimos permissão ao dono do frigorífico para fazer o lançamento lá, e teve muita gente nesse frigorífico nessa noite... inclusive aquele poeta do nariz grande, Juca Chaves, estava lá

nessa noite no Recife. E saiu o nosso lançamento do livro, no convite, saiu com a chamada do show dele lá em Recife. E outra coisa: Nessa época era tempo de “MOBRAL”. “MOBRAL” era Movimento Brasileiro de Alfabetização’. Então as autoridades chegaram a fazer uma ligação do lançamento do nosso livro, que era “como ler”, dizendo que era uma crítica ao “MOBRAL”...

L- E tinha esse viés crítico?

DS- Não, não tinha isso não. Da minha parte não tinha, só se tinha do Paulo Bruscky.

L - Entendi. Mas tinha algo relacionado à cultura, à fome de cultura...

DS- Não, não... Foi uma febre que a gente teve de fazer livros (...) A gente tinha uns “insights” assim: vamos fazer tal coisa? Aí no outro dia estava pronto. Porque Paulo Bruscky é bom produtor, entendeu? Ele não deixa um trabalho... Eu passo 10 anos para fazer um trabalho, engavetado. Esse que eu te falei mesmo, da “Democracia chupando Melancia”, esse tem quase 20 anos! Eu fiz um trabalho naquela época com uma frase de J. M. de Britto: “O Brasil é meu abismo”, que eu fiz agora em Goiânia, mas isso demorou, assim, 20 anos quase de uma coisa para outra.

DS- Mas eu estava falando sobre livros, quando a gente tinha uma idéia... A gente estava tomando cerveja e tinha uma idéia para fazer uma coisa, daí surgia outra, entendeu?

L- E tinham todas essas repercussões, essas reverberações, né?

DS- Tinha, porque quando a gente começou a trabalhar, a gente pagava para fazer arte! Como eu pago hoje em dia para fazer. Agora, há pouco tempo, foi que o museu me chamou, o MAMAM, para fazer uma performance, e me pagou parece que foi mil cruzeiros ou foi 2 mil reais... parece que vai comprar trabalhos. Porque eles estão vendo o seguinte: esses trabalhos de Paulo Bruscky e os meus trabalhos são efêmeros. E tem outra coisa: já, já outros museus compram e eles ficam sem nada

L- São efêmeros...

L- Mas o MAMAM, o acervo dele tem muita coisa do Bruscky...

DS- Tem alguma coisa, porque Bruscky também já trabalhou lá e doou muita coisa. De vez em quando descobrem umas coisas lá dentro. Outro dia descobriram umas fotos minhas de uma performance que eu fiz. Aí eu mandei outras fotos de outras performances. Isso aqui é uma notícia no jornal, convidando para aquele poema performático no Pátio São Pedro (...) Aqui é uma foto minha fazendo uma performance na praia; uma intervenção na praia...

L- Como foi essa intervenção?

DS - Ah, eu já vou mostrar essa intervenção a você, porque eu estou com foto dela aqui, viu?

L- Essa foto está interessante...

DS- Essa foto sou eu vestido de roupa de ecologia para ir para praia trabalhar no sol... porque eu sou formado em Botânica Ornamental, feito na Universidade Federal de Pernambuco, isso há 30 anos, quando eu estudava Belas Artes...

L- Ah, eu ia te perguntar isso, por que no e-mail você falou que conheceu Bruscky na UFPE, na Escola de Belas Artes, e você chegou a concluir o curso?

DS- Fiz... eu queria fazer pintura, mas não existia pintura na Universidade. Existia um curso livre. Hoje, os bons pintores de Recife saíram de lá, desse curso.

L- Até hoje Recife não tem bacharelado em Artes, é só Arte Educação?

DS- Não tem não, porque a universidade de lá é muito mesquinha: eles acham que vão gastar dinheiro em vão com esse pessoal. Tiraram os cursos de música porque também não tem procura, parece que eles gastavam uma fortuna com um professor de violino e só tinha um aluno de violino...

L- Não tinha procura...

DS- Mas não tem procura porque não existe o curso, mas eles deveriam manter o curso, é falta, eu acho, é de administração, entendeu? Então não tinha pintura, então eu fiz Licenciatura de Desenho, eu ia fazer arquitetura, mas não consegui passar em arquitetura porque eu não tirei 3 em matemática, mas eu acho que eu não devia ser um arquiteto muito ruim atualmente, não sei não... Aí eu fiz Licenciatura de Desenho e depois queria fazer curso de estética e curso de comunicação e não existia no Recife... Não sei onde é que existia, então eu fui fazer jornalismo na Universidade Católica para fazer comunicação...eu fui estudar jornalismo; eu fiz jornalismo também

L- Você poderia ter feito filosofia para estudar estética...

DS- Era, era possível... E você sabe quem foi meu professor de Estética na Escola de Belas Artes?

L- Não.

DS- Ariano Suassuna. Uma autoridade, não é? Muita gente...Vicente do Rego Monteiro

L- Sim, sim...o Paulo Bruscky escreveu um artigo sobre o Vicente do Rego Monteiro...

DS- Ele escreveu um livro todo!

DS- É um livro assim, que tem uns 5 quilos (...) ele e mais outras pessoas, ele formou uma equipe e ele tinha muita coisa de Vicente do Rego Monteiro. Vicente do Rego Monteiro é um grande artista pernambucano. Walter Zanine, uma vez saiu de São Paulo, e foi pesquisar em Recife sobre Vicente do Rego Monteiro. Ele queria descobrir umas esculturas que V.R.M. fez, uns projetos para uma ponte que tem lá no Recife, que acabaram não botando as esculturas dele, botaram esculturas vindas prontas da Alemanha, uns bronzes fundidos... que eu acho que V.R.M. teria mais valor, não é? Porque deviam ser coisas fabulosas. Então as maquetes estavam em Recife e o Walter Zanine veio procurar aquilo lá e terminou não achando...

L- É... Eu vi que o Paulo Bruscky escreveu um artigo pra ANPAP, em 97.

DS- Ah, ele escreveu muita coisa... Paulo Bruscky escreve muita coisa e ele tem um.... você sabe que o acervo dele foi todo para Bienal agora, né?

L- É... inclusive eu fiz uma pergunta sobre isso aqui... deixa eu perguntar uma coisa: então você já falou dos postais, da “fase fome” (...) eu tava lendo um texto do Joseph Beuys...

DS- De quem?

L- Joseph Beuys, o artista alemão...

DS- Sim...

L- E ele faz uma citação do poeta Schiller, ele fala assim (...): ele acreditava que “a liberdade em sua forma mais pura e absoluta só poderia ser encontrada na atividade lúdica”, e eu vejo muita ludicidade e ironia nos seus trabalhos, aí eu queria que você falasse um pouco

DS- É... tem um pouco sim de ironia... Eu disse a você no e-mail que não fazia trabalho político, mas eu acho que faço sim...

L- Eu também acho!

DS- Eu acho que tem coisa assim... Eu não quero brigar com ninguém, entendeu? Por exemplo, agora no shopping de Goiânia, eu queria filmar uma performance, era a performance “O Brasil é meu abismo”... No shopping tem uma brincadeira que você se pendura num elástico e você fica dando pulo e fazendo cambalhota amarrado pela cintura, não é?

L- É o “Bung-jump”...

DS- Como é? Bung – jump... Pois bem, eu queria me pendurar no Bung-jump de cabeça para baixo segurando um cartaz. E acertei tudo com o rapaz e fui fazer o cartaz numa livraria, comprei pincel (...) Fazer a performance no shopping.

L- É, eu queria que você falasse porque o rapaz não aceitou fazer o cartaz.

DS- É... ele não aceitou fazer o cartaz porque o cartaz falava do Brasil. “O Brasil é meu abismo”. Então ele não quis deixar porque disse que o shopping não permitia que fizesse nenhum merchandise (...) no shopping, então não quis fazer. Talvez porque ele fosse pagar alguma multa porque estava fazendo alguma (...) é um troço ilegal de shopping que não tem... então eu acabei fazendo a performance sem o cartaz, porque na cúpula do shopping tem uma bandeira do Brasil muito bonita desfraldada e eu disse a ele: “Bom eu vou fazer sem cartaz e ele topou. Aí eu disse a ele: “ você vai filmar. Comece a filmar da bandeira do Brasil e venha descendo até chegar em mim, pendurado de cabeça para baixo”. Aí ele fez a coisa com um medo danado, filmou e me deu o filme e desapareceu e eu fui embora.

L- E ficou bom o filme?

DS- Ficou. Eu estou com ele aqui. Eu vou ver se passo para você aí.

L- Está certo.

DS- Ficou bom o filme e depois o guarda veio falar comigo... lá o guarda do shopping muito educado, entendeu...

L- Eles sempre são muito educados.

DS- Muito delicado veio falar comigo que o shopping não deixava, não queriam que filmassem as fachadas e tal e eu disse: “Não eu estou filmando porque ele é muito bonito aqui”... é uma cúpula assim, parecida com o Capitólio, um negócio de vidro, um negócio bonito e ficou um filme bonito. Mas eu quis contar isso mais porque eu... se ele quisesse o filme, eu teria dado o filme a ele, entendeu?

L- Entendi.

DS- Eu não quero brigar com ninguém, ir contra as normas, entendeu? Contestar, não, eu não faço isso não. Se acontecer alguma coisa assim, porque eu já protestei muito e não tive resultado nenhum, só tenho perdido, entendeu?

L- Entendi. Então vamos voltar para a parte da exposição de arte-postal de 75, que foi fechada pela Polícia Federal.

DS- Foi fechada pela Polícia Federal... Foi o seguinte, essa foi feita aí, como se diz... censura. O diretor dos Correios quando veio... a exposição estava toda pronta no Correio, inclusive o Correio de Brasília fez até um carimbo em comemoração a exposição.

L- Interessante.

DS- As cartas eram carimbadas com aquele carimbo, né? Que fossem colocadas numa tal data lá, então o cara do Correio veio e tirou alguns postais que eles achavam “tentatórios” à moral e aos bons costumes e nós tiramos os postais. Então, quando foi assim, à tardinha, apareceu um delegado da PF, chamado Rutigliani e achou que tinha uns postais considerados “tentatórios”, entendeu? A segurança [um negócio desse e] disse que ia fechar a exposição, porque... ia fechar a exposição na sexta-feira e que na segunda-feira eu aparecesse lá para dar algumas explicações na PF, na segunda-feira. Pois bem, a exposição foi fechada no sábado, nem mesmo abriu direito, foi fechada. Nesse prédio do Correio funcionava a SNI, que era Serviço Nacional de Informação. Veja só, então houve aí um choque de informações. A PF de Recife fechou a exposição porque a gente ia dar umas explicações e talvez depois abrisse a exposição. Quando o cara da SNI soube que a PF tinha fechado a exposição, ele passou um telegrama para Brasília para o SNI dizendo que a nossa exposição tinha sido fechada pela PF para...como se diz...porque tinha sido considerada...

L- Subversiva.

DS- Subversiva. Ora, Brasília ia receber esse telegrama, aí Brasília comunica a PF. Foi um triângulo de trapalhada, entendeu?

L- Foi um mal entendido.

DS- Pois bem. Aí o cara da PF recebe dizendo que talvez prendesse a gente, ou segurasse, ou talvez desse “bronca”... Eu sei que sábado Paulo Bruscky chega lá e diz: “me mandaram na PF hoje e no sábado”. Aí eu disse: “já sei que é bronca”. Levei logo minha escova de dente.

L- Sério?

DS- Foi. Peguei minha escova de dente e tal

L- E aí?

DS- E fui... e aí levei uma maquininha fotográfica que eu tenho, pequeninha assim, de 16mm, que cabia num maço de cigarro, entendeu? Levei comigo assim, porque eu andava com tudo isso numa pasta... aí, quando chega na PF, foi aquela gozação, inclusive aconteceu fatos curiosíssimos, aí inclusive quando eu chego na PF com minha máquina, então o delegado da PF, a primeira acusação dele foi o seguinte: “Vocês pedem para fazer uma exposição de filatelia e fazem uma exposição de arte – correio”. O primeiro erro dele foi esse... aí tudo que ele ia dizendo a gente ia documentando que não era verdade. E eles na certa tinham muita sede de prender subversivo.

L- Mas então vocês foram liberados depois desse depoimento?

DS- Na segunda-feira, passamos 3 dias presos.

L- Tipo uma liçãozinha.

DS- Foi uma liçãozinha e era também, como se diz... um tipo de tortura... tortura psicológica, ele dizendo que eu morei em Salvador e tava pedindo tudo da PF, que tava chegando lá, lendo toda a minha ficha, entendeu? Vê-se que ele não sabia qual era a minha ficha.

L- Você usou a máquina na prisão?

DS- Minha máquina ele abriu. Eu disse pode abrir, que não tem nada. Tinha um filme com uma foto de um oficial da aeronáutica, que eu fui ao casamento dele, que era meu amigo lá em Recife. E se ele mandou revelar essa foto, aí ele... porque eu perdi esse filme.

L- Então não conseguiu usar a máquina?

DS- Não, não, mas não ia usar a máquina. Eu levei a máquina assim, porque ia com minhas coisas que fica como numa pasta dessa. Para todo canto que eu ia levava, agora eu levo uma digital, entendeu? Ma na prisão agora aconteceu um negócio que é da história da Arte, a gente explicando o que era arte para o delegado da PF. Eu e Paulo Bruscky, o delegado da PF e a equipe dele, uns caras mal-encarados, tinha um que dizia a gente: “Rapaz, você entrou nessa, você vai se ferrar, era melhor que você tivesse assassinado um cara pelas costas do que você fazer alguma coisa contra o Governo. Você não sabe em que bronca que você entrou”. Eles vinham dizer a gente, intimidando.. Aí o delegado da PF disse assim: “Do jeito que vocês estão falando aí, se eu pegar um tijolo e botar na parede, é uma obra de arte”. Aí Paulo Bruscky disse: “Não senhor. Se o senhor pegar um tijolo e botar na parede não, é obra de arte, não senhor, olha o senhor errado aí... Agora se eu pegar e botar o tijolo, aí sim é obra de arte.

L- Ele falou o que, o delegado?

DS- Ele ficou calado , mas foi uma algazarra dos outros com o delegado. Agora ele devia ter dito isso ao delegado isso não, tava arriscado a ele mandar fazer uma grosseria qualquer, por causa de uma besteira dessa, mas foi gozadíssimo isso.

L- Olha só essa daqui... colocou que Paulo Bruscky arquivou e documentou as obras dele no atelier, ele tem um atelier-arquivo?

DS- É, ele tem um atelier arquivo.

L- Eu queria saber como você documenta isso, sua trajetória com ele, se você também arquivou.

DS- Não, não, meu arquivo é pobre, pobre. Tudo sobre a equipe Bruscky-Santiago está no arquivo de Paulo Bruscky e tudo sobre vários artistas do Recife. Tem artista em Recife que não sabe o que tem e está no atelier de Paulo Bruscky. O atelier de Paulo Bruscky é um centro de informação sobre arte, aliás, mundial. Porque uma vez foi um casal de alemães com uma ilha de edição moderníssima, há 10 anos atrás, lá no atelier de Paulo Bruscky para filmar Paulo Bruscky tudo e Paulo Bruscky não lembrava do nome dele e o cara disse que tinha escrito alguma coisa de arte correio e Paulo Bruscky não sabia e disse: “Se você tem alguma coisa escrita de arte-correio, eu tenho na minha biblioteca”.

L-E ele conseguiu achar?

DS- O cara, quando entrou no apartamento, que bateu o olho na biblioteca, conheceu o livro dele pelo lombo, tava lá o livro dele. Aí Paulo Bruscky disse: “Ah! Você é fulano de tal, eu não sabia, não me lembrava seu nome”. Mas ele tem uma memória boa. Uma vez Paulo Bruscky citou 200 artistas, projetando slide e dizendo o nome do cara. Duzentos artistas um por um, não errava um, entendeu? Boa memória a dele, isso na exposição internacional de arte-correio.

L- Olha só, eu fui para São Paulo no ano passado e eu vi no MAM - Museu de Arte Moderna - aquele trabalho de vocês o – “Limpo e desinfetado”.

DS- Sim.

L- Você deve lembrar...

DS- Tá, eu conheço ela, não precisa mostrar a foto não.

L- É, porque eu achei que foi um ambiente propício para aquela foto ser exposta, porque de imediato não entendi.

DS- De que tamanho é a foto? Ela está pequenininha lá?

L- Assim. Está pequena.

DS- Está no tamanho postal.

L- Está no tamanho postal.

L - E eu olhei vocês com aquela fachinha, né? De banheiro “Limpo e desinfetado” e eu associei com, sabe quando os caras são presos? Que eles tomam banho...

DS- Ah, sim, não tinha isso.

L- Eu associei com aquilo, mas não tinha nada a ver não.

DS- Nada a ver não.

L- Era mais uma questão social mesmo.

DS- Você acha o seguinte quando o cara é preso: faz um exame de corpo e delito para saber como entrou e como saiu.

L- Aí toma banho; corta cabelo. Eu associei com isso

DS- Não é não, mas se associou, tudo bem.

L- É, mas daí eu soube que aquilo é uma faixa de banheiro.

DS- É uma faixa que se bota em bacias nos hotéis, quando eles lavam as bacias, eles botam aquilo em cima. E isso foi no hotel do Ceará que nasceu esse trabalho.

L- Certo.

DS- A gente foi fazer uma exposição de arte efêmera e escultura, que a gente apresentou uma escultura de gelo, 50 barras de gelo. Então, quando eu cheguei no hotel, estava aquilo na bacia, aquela faixa que parece que o presidente usou uma daquela verde e amarela, aí coloquei assim. Olha Paulo Bruscky que coisa interessante! Ele não teve dúvida e, quando chegou aqui no Recife, me chamou, trouxe as faixas, botamos e fomos fotografados.

L- Você não acha que no caso é um ambiente propício para esse trabalho ser exposto?

DS- Era na época ou lá?

L- Não, lá, lá... no MAM, achei que ficou irônico. Assim, digamos que cause um questionamento da posição do artista em relação à instituição, sabe?

DS- Eu não sei se a gente faz isso inconscientemente... está fazendo essa, essa...

L- Alfinetadas.

DS- É, essas alfinetadas, mas sei não, mas que a coisa foi interessante, foi. É um trocinho rapidinho assim.

L- É... e a exposição de art door?

DS- Art door? Foi uma exposição que a gente estava fazendo uns trabalhos grandes para a Form Plak. Talvez tenha sido um dos maiores trabalhos que a gente tenha feito já na época. Era um trabalho assim, de 1m x 2m, para ser prensado em Form Plak, e nós, nessa época, ganhamos um prêmio. Quer dizer, ganhamos individualmente ele, como Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Nessa época, surgiu a idéia de fazer um outdoor, desenhar em um outdoor grande e colar na rua. E passou uns dez anos engavetada essa

exposição, até que um cara, dono de uma empresa de publicidade chamada Bandeirantes... E a Bandeirantes falou com o prefeito e a Bandeirantes...

L- Então foi uma exposição permitida, organizada...

DS- Foi, claro, foi. O prefeito Gustavo Krause, era um cara jovem que tinha lá... e ele bancou tudo

L- E foram artistas...

DS- Artistas do mundo todo. Parece que tinha 300m² de artes plásticas ou 3000m, era um negócio assim, era porque cada outdoor tinha 29m² e tinha 100 outdoors, são 2000m² de artes plásticas na rua.

L-Então eram espalhados pela cidade toda?

DS- Pela cidade toda, inclusive um cara do Jornal do Brasil, ele diz assim: “Que, quando no Recife tinha uma exposição de artes plásticas de 2000m², na cidade toda, a 1º manchete do jornal era, era... um negócio que nada tinha nada ver com arte.

L- E os jornais documentaram?

DS- Documentaram alguma coisa, documentaram uma besteirinha, entendeu? Eles não deram... agora eles estão dando depois de 30 anos.

L- Nesse texto da FAAP tem uma parte que as novas mídias são os novos instrumentos a espera de novos artistas.

DS- Eu acho que disse isso a você há pouco tempo, não foi?

L-É. Eu queria saber como esses novos meios se inseriram no seu trabalho e como você vê essa inserção desses meios e multimeios nas obras de arte.

DS- Eu vejo o seguinte, eu sei que daqui a... você sabe que Charles Chaplin fez muito cinema mudo, quando chegou o cinema falado, ele caiu um pouco... Charles Chaplin. E eu acho que talvez até tivesse até medo do cinema falado, ele ficou igual a um cineasta qualquer, sabe? Tem cineastas do cinema falado que são muito melhores que Charles Chaplin, não é? Então eu acho que não querem fazer porque tem medo do computador, eu já falei para você, então eles estão com medo do computador, um medo de se banalizar no computador, porque os caras que vão fazer outro tipo de arte no computador estão para chegar ainda. Porque se eu for fazer coisa no computador, eu vou querer fazer pintura no computador, vou querer fazer tal qual gravura que eu já lhe mostrei, eu vou querer trazer umas coisas da arte acadêmica para o computador e deixe que é outra coisa (?) Um troço que eu acho feio talvez, não é?

L- Entendi.

DS- Porque, por exemplo, hoje eu acho feio alguém pegar um telefone celular e ficar conversando em público das suas particularidades, entendeu? Mas, não está fazendo.

L- Todo mundo já faz . Mas eu falo o seguinte, é nos anos 60 e 70 estavam.... começaram a surgir trabalhos em super8, começou a aparecer mais acessível a xérox, o offset, fax...

DS- Fizemos...

L- Todos esses meios que começaram a aparecer... é isso que eu queria saber como vocês foram...

DS- Não, isso a gente entrava fundo nesse negócio, a gente fazia fax...

L- Eram grandes novidades, não?

DS- Era. A gente fazia fax, a gente fazia... essa que faz com o sol, como é o nome daquela...

L- Heliografia.

DS- Heliografia. Fizemos muita heliografia, entendeu? É, a gente perturbava as máquinas, interferia na xérox mesmo, a gente fazia coisa feita em xérox que eu não sei mais como foi que eu fiz e que eu não posso mais fazer mais o mesmo efeito porque eu não me lembro mais como foi. Era como se você desse um choque no computador e ele imprimisse um troço diferente.

L- Entendi.

DS- Então a gente fez muito isso. E tem trabalho desse na Espanha e muitos museus por aí afora, que a gente mandava. Paulo Bruscky. Porque Paulo Bruscky, ele era conectado com o mundo todo. Então ele se comunicava. Quando Paulo Bruscky me chamou pra fazer arte-postal, eu não queria saber daquilo, achava que aquilo era uma chatice, aí comecei a trabalhar... inclusive eu faço um trabalho diferente do dele.

L- Não, claro.

DS- Aqui em Recife eu vi um caso interessante. Uma vez eu tava no Atelier do Mário Cravo Neto, do que é fotógrafo, e o Bené Fontele perguntou se ele não queria fazer arte correio, um negócio assim. Ele disse que não queria saber não, que aquilo era uma papelada muito sem sentido, entendeu? Ele não queria fazer arte correio e estava parece que criticando Bené Fontele, porque Bené Fontele tinha muito papel e mandavam muito papel para ele, ele tinha que escrever, então ele não se dava muito bem com aquele tipo de arte.

L- Só uma coisinha. A gente estava falando dos livros, aí teve uma exposição em 83, não é? A 1ª Exposição Nacional de Livros de Artista, que foi 82 participantes e 155 obras. Eu queria saber como foi essa exposição.

DS- Não, isso aí já era acervo do Paulo Bruscky.

L- Já era acervo?

DS- Já era acervo dele.

L- Não foi tipo, chamar as pessoas...

DS- Não, não. Ele tinha... talvez ele tenha convidado alguém, mas olha, tinha pouca gente do Recife, mas tinha muita gente da Paraíba, do Rio Grande do Norte, gente de fora do Brasil e foi feita na biblioteca da Universidade Federal de Recife.

DS- Teve um cartaz muito bonito mesmo e talvez ele tenha todo esse acervo no atelier dele. Aqui tem como um resumo. Aqui (fotos) é um curso de arte na Paraíba, o pessoal da Universidade, aqui é eu com Paulo Bruscky num júri do museu do estado, esse aqui é Techarife (?), um artista de Recife, esse rapaz eu não lembro o nome.

L- Daniel, você conhece Almandrade?

DS- Conheço(...)

L- Mais uma pergunta. Em 2004 o atelier de Paulo Bruscky foi para Bienal de SP...

DS- Foi. Foi em 2004?

L- Foi. Bruscky já tem 40 anos de carreira e em 2004 ele ganhou uma sala especial e eu queria saber como que você enxerga essa absorção do trabalho por uma instituição tradicional, depois dele ter trabalhado durante tanto tempo de uma forma engajada, marginal, porque eu falo assim, à parte das instituições oficiais... queria saber sua opinião sobre essa inserção, como você vê isso?

DS- Você vê que coisa engraçada, né? Olha, eu já vi o atelier dele muito mais bonito do que é hoje em dia, do que o que o cara levou para lá, porque aquele atelier dele, ele levava assim, de quartinho em quartinho, ele se mudava, levava o atelier. Teve horas que o atelier ficava, ele botava nas prateleiras, que não agüentava os trabalhos... arriava, mas é o seguinte, ele é um colecionador. Você já foi no atelier dele?

L- Não.

DS- Pois bem, o atelier é uma graça. Quando entrei no atelier desse cara lá em Goiás também, achei uma coisa curiosa (??) Porque é o seguinte, ele comprou um apartamento e foi amontoando coisa, entendeu? Agora aquilo... ele sabe onde está tudo, entendeu? Eu já disse a ele para chamar uma pessoa, uma bibliotecária, uma pessoa, entendeu? Para organizar tudo, botar num lugar grande, porque aquilo, até se for aberto ao público, o pessoal talvez pagar para fazer pesquisa lá, entende? Mas ele não quer fazer isso, não sei por quê.

L- É isso. Na Bienal as pessoas não podiam nem pegar nos livros.

DS- Até esse cara, como é chamado? Hug? O curador, o curador deve ter dito... Porque é o seguinte, esse negócio deve ter sido assim...

L- Acho que é Alfons Hug

DS- É Alfons Hug... eu não sei o que ele é, se ele é alemão... o negócio é o seguinte... deve ter sido a coisa mais ou menos assim... a Bienal de São Paulo precisava ter alguém... gente do Brasil todo, não é? Rio, São Paulo já tinha... ele deve ter feito uma consultoria a alguém para saber quem mandava...

L- Provavelmente Cristina Freire.

DS- Do norte, não é? Eu não sei quem era, eu sei que disseram ter um artista aqui. Aqui tem João Câmara, tem Brenam, aqui tem fulaninho e talvez ele tenha dito “não, olha nós já temos esse tipo de arte muito bem representada, não sei quê e tal e bláblá”. E Paulo Bruscky talvez... Aí ele foi ver um trabalho de Paulo Bruscky. Talvez ele tenha ido ver o trabalho de Paulo Bruscky e ao entrar no atelier dele... disse: “você não precisa fazer mais trabalho nenhum não, vamos fazer...”

L- Vamos levar o atelier.

DS- Vamos levar o atelier. Eu não sei. Talvez o ... curador tenha participado desse tipo de obra, então, foi ele que selecionou esse trabalho, não sei se foi uma proposta de Paulo Bruscky para ele: “Você leva meu atelier?”

L- Eu acho que Paulo Bruscky comentou que foi ao contrário, o cara propôs levar o atelier.

DS- Foi? Então pronto, porque o Bruscky não pode passar numa sucata... porque ele vai achando, vai se apropriando de roda, ferro-velho, entendeu? Então do cara da... Bienal deve ter feito isso, “não o trabalho está todo aqui dentro, vai até ele dentro também”.

L- Teve essa sacada.

DS- É, levou com tudo. Mas eu acho interessante, foi bom, foi bom porque...

L- Pra democratizar, não é?

DS- Não é isso, não, é porque tem muito artista no Recife que não acredita no trabalho de Paulo Bruscky, acha que é picaretagem, acha que... entendeu?

L- Ainda hoje?

DS- Ainda hoje sim, tem. Agora é que tem, entendeu? Porque ele não se dá... Porque ele também, Paulo Bruscky é muito... é muito brigão, entendeu? É muito brigão ele, então ele não se dá com certas pessoas e, às vezes quando o cara não gosta dele, ele tenta se aproximar do cara só pra “sacanear” com o camarada. Tem muito desse negócio... gosta de uma briga de rádio(???)

DS- Já ouviu falar de exposição aurorial?

L- Se eu já ouvi falar? Não

DS- Esse é um anúncio no jornal do Rio de Janeiro. Repare de quando é...

L- 76(...)

DS- Então esse anúncio aqui foi colocado no Jornal do Brasil, está vendo?

L- Estou vendo.

DS- 76. Veja como é um anúncio engraçado...

L- Exposição Aurorial – Exposição de arte espacial, visível a olho nu na cidade do Recife. A equipe Bruscky-Santiago, responsável pela idéia, procura pessoa capaz de patrocinar o projeto. A equipe propõe expor uma aurora artificial tropical colorida provocada pela excitação dos átomos dos componentes atmosféricos a 100 km de altitude. Os átomos voltarão espontaneamente ao seu estado natural depois da exposição. A exposição não polui o espaço, não altera o tempo, nem influência a astrologia, é um acontecimento de arte contemporânea. Correspondência para a equipe Bruscky-Santiago”. Teve resposta, isso?

DS- Não teve, não. A gente queria...

L- Um patrocínio para que isso acontecesse...

DS- Um patrocínio para fazer isso. Esse cara de São Paulo mandou, viu o anúncio no Jornal do Brasil e ele queria patentear a idéia, está vendo? Esse camarada queria patentear, aí nós não demos... não respondemos não. Mas eu queria dizer a você que essa exposição foi feita depois. Ela foi colocada duas vezes no jornal essa exposição. Botaram na primeira vez “arte especial”. Aí nós dissemos: “não é arte especial”. Aí, como eles viram que erraram, publicaram de novo o anúncio.

L- Entendi.

DS- Entendeu? Porque eu tirei isso, essa exposição de um jornal... de uma revista chamada “Ciência Popular”, que uns cientistas franceses...

L- Isso é um experimento dos cientistas...

DS- Franceses. Estavam trabalhando com um troço lá... e provocaram um lusco-fusco no céu parecido com a aurora espacial. Aí “krau”. Peguei, falei com Paulo Bruscky e botamos no jornal. Mas foi “trancham” (???) Foi um bafafá danado.

L- Que ótimo.

DS- Então os americanos também conseguiram fazer isso por outros meios. Eles botaram antenas no pólo norte para atrapalhar as transmissões de rádio dos russos. Essa alta tecnologia, entendeu? De ondas curtas que eles botavam para causar uma coisa de luz. Resultado, isso provocava auroras... e depois que os jornais deram aqui que os astronautas fizeram essa experiência no espaço...

L- Essa mesma experiência?

DS- Essa mesma experiência. Leia aqui... acho que Jornal do Brasil.

L- “No começo do vôo, os astronautas repetidamente lançaram raios na atmosfera com canhão de elétrons de 2000 volts, criando auroras mais brilhantes que o esperado. Embora o canhão tenha ficado fora de ação com a queima de um fusível no terceiro dia da missão, os cientistas disseram que a tripulação havia conseguido criar 60 mini auroras de 210 disparos, gerando um fluxo de informações sobre o funcionamento interno de um dos mais extraordinários espetáculos do céu”.

DS- Você está vendo que isso aqui... veja que ano a gente botou o anúncio

L- 76.

DS- 76. E veja que ano que deu a notícia no jornal.

L- 92.

DS- Nós botamos o anúncio aqui e veja que ano eles fizeram o negócio.

L- Entendi.

DS- Para você que não é utopia, essa coisa aqui, uma ilusão, uma loucura...

L- Era um negócio possível.

DS- Era um negócio que podia ter sido feito. Foi quantos anos depois disso?

L- Foram 25 anos

DS- Para você ver como era possível, não é?

L- Interessante.

DS- E tem mais uma coisa aqui. O pessoal na passagem do século queria botar um... os franceses queriam botar um troço em órbita, um troço imenso, entendeu? Que era levado por um foguete, quando você pode fazer alguma coisa... Bom... então era essa nossa exposição... antes de fazer essa, a gente queria colorir as nuvens...

DS- Aurorial tem alguma coisa a ver com Armorial.

L- Certo.

DS- Sabe o que é Armorial?

L- Não.

DS- São as coisas do Ariano Suassuna.

L- Vocês fizeram essa relação?

DS- Tem uma coisa... tem uma coisinha assim, não é? Aurorial, Armorial, não é crítica nem nada, mas tinha alguma coisa a ver com isso...

L- É uma alusão.

DS- É isso mesmo. Porque eu o acho uma coisa fabulosa, aquele camarada, o Ariano Suassuna.

L- Ele é maravilhoso.

DS- Mas o negócio foi o seguinte, como a gente estava com essa exposição aurorial assim, pronta, esperando, nós mandamos pra NASA uma proposta, isso antes de fazerem aquela experiência. E está aqui a carta documentada. Não sei se você lembra a data de lá.

L- 76.

DS- Foi 76? E essa carta aqui é de...o diacho não tem a data não...

L- 71. “O nosso grupo Bruscky-Santiago...”

DS- Não começou a trabalhar desde 71

L- Ah, certo.

DS- Essa carta foi na passagem do século, parece... foi 2000.

L- Para 2001.

DS- Parece que foi.

L- Ah, então essa carta é bem recente.

DS- Eu quero dizer a você que essa carta foi depois... essa notícia que esses canhões, que eles fizeram, foi depois dessa carta aqui.

L-Certo.

DS- Não sei se eles já sabiam dessa proposta, que a gente ia fazer aqui. É, assim nós estamos convidando aqui o diretor da NASA, para ele fazer esse trabalho com a gente, ele entrava na nossa equipe, ele ia ser o mais novo artista entendeu? Tem a tradução aqui... não sei se... aqui... 92. Foi em 92, nós convidamos a NASA em 92.

L- É, a carta foi antes do anúncio do jornal.

DS- Foi. Antes da experiência do jornal.

L- Certo.

DS- Eu tinha a impressão que eles sabiam disso já e foram fazer lá.

L- Entendi.

DS- Está aqui.

L- “Convidamos a NASA para participar das comemorações do descobrimento da América, juntos faremos uma composição artística com auroras artificiais no céu de Sevilha, Espanha. Para divulgar essa exposição, remeteremos convites ao público aficionado e a entidades artísticas internacionais, representando a NASA, vossa senhoria será o artista mais ilustre da nossa equipe”. Eles responderam?

DS- Não.

L- Nossa equipe Bruscky-Santiago, estabelecida nessa cidade do Recife desde de 71, trabalha com performance, happening, eletrografia, mail-art e outras mídias contemporâneas, geralmente usamos substâncias efêmeras como materiais expressivos para criar obras de arte de existência sutil e transitória. Em 1974, entramos na sky art com o projeto arte aeronimbus, anexo1. No ano de 76 publicamos 2 anúncios no Jornal do Brasil, procurando patrocinadores para financiar a produção de auroras artificiais. Em 1980, Paulo Bruscky, artista membro da nossa equipe, bolsista da Fundação Guggenheim, de NY, mandou publicar outro anúncio no Village Voice. Este anúncio despertou curiosidade na crítica americana, naquela época tínhamos consciência das dificuldades técnicas e econômicas exigidas para a produção das auroras artificiais com técnicas francesas instalada no solo, agora temos a satisfação de ler nos jornais que a NASA manipula auroras artificiais com relativa facilidade. Nossa atividade é sem fins lucrativos, apenas nos interessa o aspecto estético das auroras artificiais. Entretanto, se tivermos a honra de trabalhar com vossa senhoria, precisamos de algumas informações técnicas a respeito daqueles fenômenos foto-magnéticos, gostaríamos de saber entre outras coisas, se pode haver fusão de cores para a criação de matizes e se é possível controlar a forma da aurora artificial. Antecipadamente agradecemos a remessa de algumas fotos. Cordiais saudações, Paulo Bruscky e Daniel Santiago(...)

DS- Satélite ria nuvem de gás no espaço.

L- Mostrando que é possível acontecer.

DS- Esse é o Jornal do Brasil. Quando deu essa notícia do Jornal do Brasil, eu fiz uma proposta há 20 anos no Jornal do Brasil, “você não quer fazer uma matéria, não? Ligando aquela proposta que eu fiz com essa?” Ele disse: “Não vejo motivo não”.

L-O Goethe Ariane vai levar ao espaço a Torre Eiffel.

DS- A Torre Eiffel é um trabalho que eles queriam fazer em homenagem ao aniversário da Torre Eiffel. Era uma outra Torre Eiffel. Para você vê, era estapafúrdia a nossa...?

L- Não.

DS- Por que alguém acha que é extravagante? Extravagante é isso aqui. Que houve até protesto dos cientistas... dizendo que aquilo ia atrapalhar a observação do espaço por causa desse troço que ia ficar lá atrapalhando a coisa(...)

DS- Vamos ver se a gente passa algum filme.

L- O Duelo é de 74?

DS- É, tinha uma câmera Super 8 e uma 16mm. Esse filme aí não tem nada a ver com briga de cinema, nem de novas técnicas... é só idéia...

DS- Uma câmera só...

L- Foi filmado com uma câmera só?

DS- Tem uma câmera que está com Paulo e tem a câmera que está comigo e tem a câmera que está filmando na realidade, entendeu?

L- Entendi (...)

DS- Esse filme... foi feito primeiro o filme e depois foi feito o roteiro.

L- Depois do filme pronto?

DS- Depois do filme pronto foi feito o roteiro. O roteiro foi nota 10 na cadeira de cinema da Universidade Católica. Era um cara chamado Lombardi, Lucas Lombardi o professor de cinema.

Paulo Bruscky

4 de janeiro de 2008 / Recife-PE

Paulo Bruscky– Aquela primeira vitrine que nós estávamos vendo é de Bruno Monari, que não teve uma participação muito ativa – ele participou de uma coisa ou outra do Fluxus – mas é muito importante por ser um dos pais do Design italiano e livros para crianças – livro de artistas, livro objeto. E aqui é Christo, que participou da Exposição internacional de Art Door que eu fiz com Daniel Santiago aqui em 1981 – ele mandou cartazes, postais e projeto e essa cartinha e em seguida tem Ray Johnson...

Ludmila – Você chegou a executar algum trabalho nessa exposição do Christo?

PB – O projeto que ele mandou, porque a gente ia trazer ele para empacotar o *out door*, mas aí não houve condições financeiras na época (...) mas a Prefeitura, na época, não teve condições de pagar(...)

PB – Eu estive com Robert Rehfeldt da antiga Alemanha Oriental, eu estive com ele em 1982 em Berlim. E com ele eu mantive uma correspondência desde o início dos anos 70; isso é só uma parte, eu tenho 200 e tantas correspondências e trabalhos dele (...) era muita gente no circuito de Arte Correio. Você não tinha condições de manter uma correspondência, contato. Assim, mandar um postal e receber sim, mas correspondência, um aprofundamento em determinadas discussões você não podia ter tanto porque era muita gente, e com ele eu tive... quando eu cheguei em Berlim, a primeira coisa que ele me disse foi: “Engraçado, você foi preso no seu país por ser considerado comunista e eu fui preso no meu país por ser considerado democrata; e no entanto, por esses anos que a gente se corresponde, a gente tem um trabalho similar, a gente pensa mais ou menos igual, pelas correspondências que a gente troca...”. Como é que fica isso? Quer dizer, a nossa discussão começou por aí... E essa frase dele é legal, não é? “A minha caixa postal é a sua galeria”. Porque na arte correio tinha muito uns slogans que você criava, frases que você carimbava, e ele foi um dos caras... “Arte é a vida, é contato”. (...) Ele era um bom gravador também: isso ele me deu... são gravuras dele, em metal.

PB – Os fratelistas da Europa, Estados Unidos, Canadá, América Central, estão colecionando, estão atrás de selos de artistas, como uma fraterlia paralela.

L – Eu acho legal aquele seu selo, em que você está comendo uma banana...

PB – É... Eu fiz para Ana Banana. Eu até peguei o endereço novo dela – eu comprei em Fortaleza agora – eu fui ser curador dos 40 anos do Tropicalismo lá no BNB – e entrei numa loja dessas que vende coisinhas de bordado, que eu gosto para pesquisar – e achei um bordado desses para colocar em camisa que é um cacho de bananas, eu comprei para mandar para ela...

PB – Klaus Groh, da Alemanha. Eu estou organizando... A gente está trocando uns e-mails. Eu estive com ele pessoalmente em Barcelona e eu vou fazer uma exposição dele – como é o ano da Alemanha no Brasil, esse ano que vem, eu estou organizando uma exposição dele e uma outra dos artistas alemães do meu arquivo, que é muita gente. Tem desde Joseph Beuys até...

L – E o Beuys, você chegou a manter contato com ele?

PB – Não... ligeiramente. Na Documenta de Kassel de 82 eu tive um contato assim... o assistente dele até me deu um negócio ali que ninguém sabe o que ele escreveu, que não é alemão (...) Ele escreveu isso aqui que ninguém sabe o que é...

L – Paulo, e esses carimbos?

PB – Isso aqui foi uma parede que a gente colocou ali para o pessoal trabalhar à vontade (...)

PB – Robin Crosier é importante no Fluxus, mas não tem uma divulgação que os outros têm tido, por isso que eu dei um destaque para ele aqui... e ele tem uns desenhos de mesa assim, umas composições fantásticas (...) Ele é um cara que eu mantive um contato muito grande. Não sei se ele está vivo, faz muito tempo, ele já estava já bem idoso... Eu estou indo agora representar o Brasil na Arco em Madri, em fevereiro, e está agendado uma visita ao museu Vostell, que a viúva mora lá, ela é espanhola (...) Aí eu vou fazer uma entrevista com ela e com o curador do museu. Toda a obra dele está na Espanha e não na Alemanha (...)

PB – Friedmam deixou esse bilhete, na época eu morava em um hotel, ainda não estava no *loft*, e ele deixou toda a obra completa, Ken Friedmam, desde os anos 50 até 81, que eu tentei editar aqui no Brasil e não consegui, estou retomando essa idéia agora porque está mais fácil consegui edição – eu estou na Imprensa Oficial de Pernambuco, parece que publico esse ano, esse livro dele.

[...] Arte Carimbo [...] tudo eu transformo em carimbo: pneu de carro, sapato, o corpo [...] foi uma espécie de retrospectiva da Arte Carimbo (refere-se a uma exposição sua de Arte Carimbo).

PB – Eu participei agora recentemente em Paris [...] de uma amostra retrospectiva de artistas que trabalharam com carimbo, do dadaísmo até a época atual.

PB – Tudo na vida você tem alguma coisa que gostaria de ter feito e não fez? Ele (V.R.M.) disse: “Tem – era ver uma obra minha transformada em tapete”. Aí morre. Aí eu relendo a obra dele para poder fazer esse livro (...) aí eu reli isso, aí fui aqui em “Lagoa do Carro”, que é uma cidade que fica a uma hora daqui, onde é o centro da tapeçaria daqui de Pernambuco. Ampliei um caligrama em tamanho natural, um xerox por pedaço esta tapeçaria eles fizeram; eu doei para o museu do Estado, onde ele ganhou o 1º Prêmio, no 1º Salão de Pintura em 42. Aí eu fiz e doei para lá e fiz 10 menores para dar aos patrocinadores e um para mim. Levei para Paris, para essa amiga dele que me abriu os arquivos (...)

L -Como você vê a inserção das suas obras que se desenvolveram em um “circuito alternativo” (...) dentro de uma Instituição cultural tradicional, como por exemplo o MAMAM? Ou então o MAC-Usp, tudo bem que o MAC-Usp teve um engajamento maior na década de 60, mas tem trabalhos seus em outros acervos importantes.

PB – Duas coisas: Primeiro, ninguém se livra da museificação. Segundo, que há uma coisa... é claro que, com o tempo... Está se absorvendo agora o que a gente fez na década de 70. O que a gente fez não só aqui no Brasil, mas no mundo todo. Agora que o pessoal está começando a entender a crítica que passou a brancas nuvens, e as instituições também... Há também a importância de pessoas com a mente mais aberta, pessoas mais preparadas que estão assumindo instituições. Daí essa abertura. É que não são tantas, para uma arte mais contemporânea. Há hoje uma abertura maior graças a essas pessoas, e ninguém se livra dos museus, é contra até a sua vontade, e as estruturas, por exemplo, abriram mais essas discussões. Quer dizer, a coisa da burocracia... Porque mesmo o MAC, que teve uma importância a nível internacional no Brasil, que foi o único que se engajou graças a Walter Zanini, enfrenta problemas burocráticos, como o MAMAM e como qualquer instituição até hoje... a burocracia... o museu depende de verba e depende de instâncias superiores que não priorizam a cultura. Quer dizer... entendeu? (...) A

questão da USP por exemplo, a USP está numa situação de crise. Todas as universidades brasileiras estão passando por crise... e nas instituições você vê roubos frequentes. Por quê? Por falta de segurança, por falta de uma série de coisas. Quer dizer... o MASP está falido. O “Chácara do Céu” foi roubado porque não tinha... Quer dizer (...) E outras instituições que estão sendo assaltadas. Quer dizer, isso reflete muito a questão da política das instituições oficiais... (...) Essa fragilidade... e essa cumplicidade. É claro que teve alguém de dentro do MASP. A pessoa era muito bem informada, entendeu?... Ou ex-funcionário ou funcionário. Isso para mim é uma coisa óbvia. Qualquer roubo em museus assim tem sempre que ter uma participação de alguém, ex-funcionário, porque é muito preciso. A pessoa onde vai, já sabe como vai, já sabe como driblar alarme, desligar alarme. Quer dizer...

L– A sua performance “com (c) (s) (?) erto sensassonial” realizada com Daniel Santiago, quando eu li sobre a performance, eu associei com as experimentações de John Cage, e eu queria que você falasse se de alguma forma ele influenciou na construção desse trabalho e de outros trabalhos seus?

PB – Influenciou. Todo mundo que trabalha com Poesia Sonora tem uma certa influência de John Cage. Ele é que começa tudo isso, ele é que diz que não existe o silêncio total, que se você se traçar num lugar totalmente à prova do som, você ouve as emissões sonoras do seu corpo; então tem algumas coisas ligadas a ele e outras não.

PB – Eu e Daniel, a gente sempre teve trabalhos individuais e trabalhos coletivos, cada um tem sua obra individual e coletiva, isso aí todo grupo tem... tudo se acaba como tudo se acaba num grupo, casamento se acaba quanto mais grupo... aí, então, tem trabalho individual de cada um e tem trabalho em equipe, que a gente fazia trabalho em equipe, mas cada um tinha o seu trabalho individual.

L– Na sua série “Sem Destino” você carimbava “Sem Destino” o local reservado ao destinatário e colocava o seu próprio endereço no remetente, e muitos envelopes retornavam abertos. Eu queria que você falasse um pouquinho sobre esse trabalho.

PB – Na verdade, a idéia desse trabalho veio a partir do filme. Eu recebi o convite do “Sem Destino”. O pré-lançamento no cinema São Luís em 76, em pleno pique da Arte Correio. Quando eu recebi o convite do cinema para ir à pré-estréia, me veio de imediato. Então o que foi que eu fiz? Eu comecei no Brasil mandando o envelope já selado para outros artistas colocarem... porque o Correio não ia aceitar; jogava na caixa do Correio para não ter nem trabalho de comprar... e depois eu fui estendendo para o exterior... e fiz o quê? Porque eu tenho um caderno com umas anotações dos países, a data, tudo que eu botei, e quando eu ganhei a Guggenheim, eu morei nos Estados Unidos, depois fui direto para Nova York, morei em Amsterdã e bati toda a Europa e fui para a América Central também. Então eu fiz essa ação, eu aproveitei essa bolsa e aproveitei e fiz essa ação porque era mais fácil, eu estava ali. Eu selava e jogava nas caixas de correio e fui anotando... e no fim, quando eu retornei para o Brasil, muitos envelopes não retornaram, porque eu tinha a data e a anotação, outros violados... Porque dentro tinham frases irônicas da História da Arte, dos regimes de cada país, quando era alguma coisa em relação à política de determinados países; então muitos foram violados, outros chegaram intactos e outros não chegaram... Aí você tem uma análise política, você tinha uma análise sociológica, uma série de estudos que você pode fazer. Eu fiz uma seleção e fiz um albinho que está exposto no MAC.

L – A Arte Postal era (e ainda é) uma forma de expressão que chega às pessoas por meios não tradicionais, surgindo e tomando força em uma época que certas coisas necessitavam de ser ditas a qualquer custo; e arquivos como o seu perenizam o seu valor. Como você caracterizaria hoje em dia a Arte Postal? Se ela foi substituída pela internet? Como considerar a Arte Postal em tempos de internet?

PB – Continuam as duas coisas. É claro que não existe uma correspondência intensiva feito existia (...) Eu ainda mantenho contato com vários deles, também pela Internet, mas ainda continuo usando os Correios. determinados trabalhos você não pode mandar pela Internet, então eu ainda uso muito o Correio. Amanhã mesmo de manhã eu vou colocar uma série de coisas. Tem uma franquia do Correio aqui aberta no sábado, e eu continuo trabalhando, como recebendo também. Eu continuo recendo de vários países (...) A gente já era rede antes da rede, porque a gente já trabalhava em rede. Existia uma época em que você recebia um trabalho e respondia com outro. É claro, como eu estava lhe dizendo no MAMAM, você não mantinha uma correspondência sobre a vida, sobre filosofia de vida, sobre arte, sobre regime dos países. Você não tinha isso com muita gente porque era uma corrente muito grande. Existiam as correntes ainda, feitas de dinheiro, que a gente usava na Arte Correio que iam proliferando, e os catálogos todos viam com endereço. Isso fazia com que a rede aumentasse. Então foi incorporando o quê? Foi incorporando o telegrama, o telex, o fax, até chegar na Internet. Então a gente já trabalhava em rede. Eu abri... eu, Fred Forest e Clemente Padin, a gente abriu o “emoção artificial II”. Eu fui o 1º a falar, exatamente eu abri dizendo isso: que a rede já existia há muito tempo, a gente já era Internet antes da Internet, entendeu? Já funcionava como rede antes da rede.

L – Alguns artistas fizeram do livro do Artista seu principal objeto de criatividade (Paulo Silveira). Muitos de seus livros confirmam essa afirmação e seu engajamento político, como “Economia Política” de 1990. Você poderia falar dessas criações e as suas relações com o contexto político?

PB – Reflete. Eu expresso (...) A dor dos outros dói em mim... isso reflete no meu trabalho, porque eu fui preso três vezes e isso... porque o país, a situação é uma coisa que reflete no meu trabalho, e o livro de Artista para mim é... adoro! Eu tenho cerca de... tem alguns com Daniel, uns vinte, e meu eu tenho duzentos e cinqüenta, a maioria protótipo, porque não existe interesse... Tem uma cara, que é editor, que escreve, que editou um trabalho meu, que é o primeiro editor de livros de artistas da Bélgica. O acervo dele agora é um museu na Alemanha. Eu fiquei muito lisonjeado porque ele edita Rauschenberg... Ele tinha uma editora ou coisa assim, ele escolheu doze artistas para fazer uma exposição na galeria dele e eu fui um dos doze (...) Faz dez anos, 96, por aí... Então, o livro de Artista, eu estou sempre fazendo, até hoje. Estou com vários em processo. Essa semana mesmo eu trabalhei em um, estou com dois em casa trabalhando, tenho outros aqui (...) Esse aqui (Mostra um caderno) eu comprei em uma livraria, “OPUS” 9... que é para fazer música visual nele todo. Eu vi na livraria assim: “OPUS” e na hora me veio uma idéia para trabalhar ele todo com música visual. Então é uma coisa que me fascina muito, eu gosto. No sábado, antes dos meus amigos chegarem aqui, eu venho cedo e fico trabalhando nessas coisinhas, nos objetos...

L – Eu conheci Jommard Muniz de Brito e ele me mandou um livrinho de uma coletânea poética de artistas do Recife, e a sua poesia é a que difere de todas. Você é o único que trabalhou com poesia visual no livro, todos estão preso à linguagem escrita.

PB – Eu sempre trabalhei, desde o Poema Processo, que foi dos anos 60, que eu trabalho com livros... porque o Poema Processo rompe com o concretismo. O Poema Processo difere do Concretismo porque ele pode ter palavra ou não, pode ter letra ou não, pode ser só imagem. Então ele é mais radical do que a Poesia Concreta. Eu publiquei trabalho, aqui no jornal nessa época.

L – Qual é a relação entre Poesia Visual e Poema Processo? É a mesma coisa? São só nomenclaturas?

PB – É a mesma coisa, nomenclaturas... Porque deu-se um título porque ia se romper com o Poema Concreto; “Processo” porque a Poesia Visual está sempre em processo... A Itália para mim é o berço da Poesia Visual (...) em 98 fez cem anos, e eles fizeram uma retrospectiva da Poesia Visual no mundo e eu fui convidado, eu participei. São dois volumes de quinhentas páginas, livros só com textos históricos, desde Appolinaire até textos atuais... e eu fui um dos convidados, eu participei (...) Fui eu, Décio, Augusto, foram poucos daqui (...)

L – Eu queria que você falasse de alguns fatos que marcaram você e Daniel Santiago em relação ao regime militar, acontecimentos que mostrem a intolerância do regime, algum momento em que você tenha sido preso...

PB – Das três prisões que eu tive, uma foi com Daniel Santiago. Eu tinha sido preso em 68 na passeata dos 100 mil; fui preso em 73, eles invadiram minha casa, eles iam me matar, eu estava na lista dos que iam ser assassinados. Por sorte eles invadiram minha casa desde de manhã, armados, à paisana, metralhadora, o diabo (...) E quando eu cheguei na universidade, tava meu irmão. Por sorte, eu tinha uma namorada, eu acho que ela teve uma intuição, e ela ficou bebendo comigo, disse: “Não, não vá agora” – eu ia para casa – “Não vá não, fique comigo” e tal, e eu saí do apartamento dela e a gente foi para um barzinho. Quando eu cheguei à noite na universidade, (eu não fui em casa, eu tinha dormido no apartamento dela), estava o meu irmão na frente e disse: “Invadiram a minha casa e q universidade está cercada” (...) Aí o reitor me deu asilo, eu consegui chegar à reitoria e de madrugada eu subi pelo telhado, fugi e passei um mês escondido. Raspei a barba (...) e depois me entreguei com um advogado. Você não tinha direito a um advogado (...) Foi quando me disseram: “Você teve sorte, a gente ia te matar”. Aí eu disse: “Eu sei, porque o reitor me disse que vocês seqüestraram um amigo, um estudante de jornalismo” (...) e em 76 a gente foi preso por causa da arte correio, a exposição dos correios (...) A Polícia cercou os Correios e disseram: “Vocês vão ter que tirar os trabalhos porque a gente achou que não devem estar expostos”. Aí a gente disse: “Não”. Eu mesmo me virei para o cara e disse: “No dia que eu tiver auto-censura, eu dou um tiro na minha cabeça. Não tiro nenhuma obra”. Eu nem me lembrava, teve um casal de alemães que tava fazendo um filme e um livro sobre arte correio, e eles estiveram aqui, e Daniel estava também, e no interrogatório na Polícia Federal (...) e o cara começou a me interrogar. Um não, uns. E eu começava a reverter – “Você conhece (...) as teorias de Marcuse, Platão? O que é subversão para você? (...) a subversão sua pode não ser a minha, e vice-versa”. Aí o cara falou: “O seu conceito de arte pelo o que você fala aí é muito aberto. Se eu pegar um pedaço desse chão e botar na parede, é arte?”. Eu disse: “Se você botar, não. Agora se eu botar, é”. E o cara partiu para dar um murro (...) Era o dia todo o interrogatório, para você ficar lesado e dizer... Mas esse terminou mais cedo, porque o cara partiu para a violência... e eu conheci Daniel em plena ditadura, eu tinha ido a Escola de Belas Artes pegar informação; antes de conhecer Daniel eu fiz uma exposição que foi fechada pelo exército, uma individual minha,

grande, em 70 (...) O exército fechou. Eu tenho um filme que eu vou te mandar, ta nesse filme (...) Eu saí com um carro de defunto pela cidade, num cortejo acompanhado até chegar a galeria (...) Essa foi censurada – logo depois eu conheço Daniel, um ano depois, em 71, eu conheci Daniel na Escola de Belas Artes, eu tinha ido pegar uma informação, e a gente trabalhou em grupo durante... acho que vinte anos. É muito tempo...e todo grupo se acaba. Você começa a cuidar de suas coisas, e acaba... todo grupo, toda equipe se acaba. Como eu disse: casamento se acaba, quanto mais grupo... (risos).

L– Em meados dos anos 60 e 70 aumentaram o acesso às novas tecnologias, como vídeo, câmeras fotográficas, vídeo-cassete, entre outros. Eu queria saber como você vivenciou esse momento e como isso influenciou na sua obra, que é marcada pela mescla das mídias e das tecnologias?

PB – Eu sempre me interessei... eu sou o 1º artista a trabalhar com xerox. Frederico Moraes escreveu um texto “A xerox” onde ele constata isso (...) eu tenho trabalho e registro do começo dos anos 70 que eu mandei para ele... Tem uns expostos no MAC e o fax tem um comprovante, porque eu e Roberto Sandoval, a gente trocou e eu tenho o “diazinho”... Você pagava, não tinha fax particular, era nos postos da Telefônica (...) e eu fui para aqui, ele foi para São Paulo e a gente trocou. Foi o primeiro trabalho trocado aqui no Brasil, em 80. E isso foi exposto em 85. Naquele livro de Daisy Peccinini “Novos meios e Multimeios”. Esse projeto, a gente tentou na época fazer uma exposição, mas não conseguimos patrocínio. Eu sempre escrevi a história da xerografia artística...

PB – Eu procuro dissecar a máquina, para ver como eu posso subvertê-la, eu lembro muito... eu esqueço o nome de agora, da 3M (...) ele tinha o 1º doutorado em xerografia no Canadá; pediu patrocínio a ele, foi na universidade visitar o laboratório (...) ele quando olhou os trabalhos, disse assim: “Você sabe como eu estou me sentindo? Como o criador do Frankstein. Eu criei um monstro e vocês colocaram alma nele”. Eu achei linda essa declaração dele. Eu sempre analiso muito a máquina. Eu quando ganhei a Guggenheim, o projeto de fazer filmes em xerox colorida, e eu já fazia em preto e branco aqui, foi um processo que eu inventei, e eu mandei buscar primeiro o guia lá na xerox colorida, porque não existia no Brasil, e um amigo de Muntadas, Muntadas me levou no “TOT” – “TOT COPY”, que era uma xerografia que você marcava horário feito dentista, feito médico; aí você marcava e trabalhava de duas às quatro, então o cara abriu para mim um horário extra, porque eu precisava entrar na xerox de lá e me deram sete dias, a xerox de Nova York, e eu precisava entrar já dominando a máquina, e eu não podia perder tempo. E então eu passei vários dias indo lá, estudando a máquina e afrouxando determinadas coisas, cilindros, para ver a experiência que dava. Uma coisa que eu acho, que muito artista hoje, jovem peca é você tem que analisar, por exemplo, a idéia com relação ao suporte ou a mídia, e às vezes a pessoa perde muito por não saber adequar a idéia ao tipo de mídia, o suporte que ele vai usar; eu vejo muito isso... e há também uma confusão... o “Emoção Artificial” eu achei mais “show room” do que arte (...) que é muito perigoso você... se você não souber fazer essa relação... e até uma própria crítica à essa coisa da tecnologia; é mais uma demonstração tecnológica como “show room” de loja... 70% do “Emoção Artificial” do Itaú que eu vi, que eu participei, era “show room”... tirando Minerva Cuevas...

L – Maravilhosa Minerva Cuevas...

PB – É, a gente fez uma amizade legal...

L – Ela participou com um vídeo da última Bienal de São Paulo, você chegou a ver? Do McDonald’s...?

PB – Vi não... Cristina fez um artigo... ela não conhecia Arte Correio... sobre o meu trabalho e o dela. Cristina Freire. Relação... porque tem muito a ver o trabalho dela com Arte Correio...

L – Eu não conheço profundamente o trabalho dela, mas esse vídeo dela da Bienal me marcou...

PB – Ela entra no supermercado e bota etiqueta falsa nos produtos, com o preço lá em baixo. Vende cartas de apresentação de museus imaginários, convidando você para bolsa Guggenheim, ela dá. O que você quiser, ela dá...

L – Que ótimo!

PB – Se você disser assim: “Eu quero uma apresentação para o Moma, dizendo que sou um gênio”. Ela manda para você... (risos) Ela burla toda essa coisa, ela acaba... ela entra no supermercado e leva as etiquetas e bota em cima das outras. Aí um quilo de carne, vamos dizer, é 9 reais. Ela bota 90 centavos. E sai etiquetando tudo que é produto...

L – Daniel Santiago me mostrou a carta que vocês escreveram para NASA, para construir a “Aurora Artificial”. Eu queria saber se teve resposta a carta e se ainda tem esperança para a construção dessa “Aurora Artificial”

PB – Tem a Aurora Boreal que a gente mandou para NASA porque a NASA fez uma experiência similar depois de dez anos que a gente tinha feito, mais ou menos. Aí mandamos uma carta para NASA via consulado, porque desde que eu ganhei a Guggenheim, eu tenho bom relacionamento com o consulado depois da Guggenheim, porque eu tenho prioridades. Quem ganha, quem é ex-bolsista do governo americano, tem prioridade de viajar sob qualquer... vamos dizer... tem prioridade sobre qualquer brasileiro. Se eu quiser embarcar, porque eu sou ex-bolsista residente lá nos Estados Unidos, então eu tenho prioridade. Então a gente encaminhou, e o assessor de imprensa tinha estudado comigo na Católica (...) tinha feito jornalismo comigo. Aí então mandamos via consulado (...), que comprova que eles receberam, mas nunca responderam.

É como você fazer picolé, a nuvem é composta por cristais d’água, aí você coloca essas essências de laboratório... azul, por exemplo, aí leva nesses aviões, que a Unicamp tem, e bombardeia dentro da nuvem, então ela fica azul e chove colorido. O custo é altíssimo, porque é um produto caríssimo. É possível, é viável... A “Aurora”, depois que a NASA fez, já é viável (...). Não é complicado, agora, é caro porque são milhares de horas de vôo de avião. Você sobre com uma balde, desce, abastece (...) bombardeia, e não danifica nada, porque é tudo anilina vegetal, quer dizer, não tem problema de poluição.

L – Você escreveu algumas coisas sobre Vicente do Rego Monteiro e Cristina Freire chama você de “herdeiro de Marcel Duchamp e Vicente do Rego Monteiro”. Eu queria saber como surgiu essa sua admiração por ele.

PB – Marcel Duchamp... Como eu citei John Cage, eu sempre fui um cara ultra-informado, pra não trilhar caminhos já trilhados. Eu acho que é difícil você pegar um artista contemporâneo que não tenha... a não ser que você desconheça totalmente, o que é possível (...) então é difícil não ter alguma influência, eu sou tudo o que vem antes de mim. Tem gente que diz que não tem influência nenhuma, são os maiores mentirosos. Eu sou todos os movimentos: eu sou o futurismo, o dadaísmo, o cubismo, entendeu? Tudo isso me influenciou e me influencia até hoje... Eu sou tudo que vem antes de mim... Agora eu tenho, é fazer o que Gil diz: “A Bahia já me deu régua e compasso, o meu caminho eu mesmo traço” (...) E

Vicente do Rego Monteiro, pelo fato de ser tradutor de Mallarmé, dele fazer caligramas, traduzir os caligramas de Apollinaire, claro –, e eu conheço a obra dele total – claro que ele teve uma influência muito grande (...) na pesquisa que eu fiz sobre ele fui descobrindo sua genialidade, é um cara que eu admiro, e também tenho influência do modo de pensar dele. A influência não é a “obra em si”, a influência é o modo de pensar das pessoas...

L – Eu ia perguntar agora das suas experiências com a máquina xerox. Lembro que você chegou até a colocar fogo no equipamento.

PB – Toquei fogo, aí eu liguei para eles, eles bancaram meus custos da Universidade Católica em 80. Eu liguei e disse: “Olha, vou tocar fogo na máquina”. Aí ele deu uma risada, eu aproveitei para desligar e dizer até logo. Aí no outro dia eu liguei: “Vem buscar a máquina que eu taquei fogo...”. “Como é??”. E eu fiz o registro em filme. E eu coloquei uma letra set (letras adesivas) e uns algodões, joguei álcool, fechei a sala e os alunos deveriam sair, era na Universidade. Fechei a porta, tirei a chave (...) Aí toquei fogo (...) As únicas letras que ficaram inteiras, um pedaço aqui outro ali, aí eu juntei aleatoriamente... (...) Outro filme meu que eu fiz nos Estados Unidos de xerox, meu filho tinha um ano, eu levei ele comigo e eu projetei o filme... quando eu fiz, eu disse: “O que é isso?”. Aí ele disse: “Aépta”. Não sei o que é “aépta” (...) Eu peguei do meu filho vários títulos de coisas que ele dizia. Eu mostrava: “O que é isso?”. Aí ele dizia e eu botava (...)

L – Você acha que depois da exposição do seu atelier na XXVI Bienal de São Paulo sua obra teve um maior reconhecimento aqui no Brasil?

PB – É... agora eu acho mais importante o trabalho que Cristina Freire fez. (...) eu sou muito grato à Cristina. Eu acho que ela que deu... esse livro... a gente passou dois anos, ela vinha, eu ia a São Paulo. A última vez que eu fui para fechar o livro, eu parecia o homem da cobra, eu peguei um ônibus daqueles do aeroporto para descer em um daqueles hotéis, ela foi me buscar. Quando eu descii do ônibus, a mala bateu roda para um lado, de tanto peso, roda para o outro, três malas! “Olha o homem da cobra aqui”, tipo camelô, não sei o quê... Outro dia a gente estava lembrando em São Paulo e rindo no barzinho, agora quando eu fui, eu e ela, tomando uma cervejinha e lembrando, foi pedaço de mala... A gente foi direto para a casa dela para deixar lá... Então eu devo muito a ela (...) Isso na minha cabeça é muito bem compartimentado, mas... tem artista que tem um tema, eu não, eu atiro para todo lado (...) Assim: eu estou fazendo um filme, vem uma idéia para um livro, eu paro, faço. Zanini está escrevendo um livro, é o último livro dele, sobre Arte e Tecnologia no Brasil. Aí eu mandei um filme para ele (...) ele me escreveu e disse assim: “tem uma cena do filme que eu não entendi”, nem eu (...) e eu achei interessante, eu peguei e botei, e depois eu não quis mais tirar, deixei lá (...) deixei, não vou tirar nunca. Ela conseguiu fazer uma leitura que é muito complicada da minha obra porque eu trabalho com todas as áreas. Tenho uma formação de desenhista, por vinte anos (...) Tenho pinturas, tenho gravuras. Ganhei um prêmio do salão de 72 de Belo Horizonte, um prêmio de objeto, que foi no Festival de Inverno (...) Então eu tenho uma formação técnica bem legal. Porque eu acho que o desenho é a base de tudo. Você, para pintar, você tem que saber desenhar. Fiz agora umas gravuras (...) fui a Porto Alegre a convite do diretor da Fundação Iberê Camargo, fiz três gravuras (...) fui no meu apartamento, trouxe uma sacola de coisa que eu apanho na rua, uma escova de aço que eu levei, eu disse: “olha... isso aqui... o que eu vou fazer lá eu não sei, mas

eu vou com isso aqui...”. Ele deu uma risada: “Mas Bruscky, só você mesmo” (...) Então, gravura para mim é como jogar xadrez (eu fui 3º lugar no campeonato universitário representando a Católica no xadrez). O começo é livro, o meio é mágica e o fim... ou seja: é técnica, mágica. Sem a técnica você não faz gravura nem joga xadrez. O meio é exatamente a mágica, mas o começo e o fim são completamente diferentes. Você tem que saber, senão...

L – O poeta Jommard Muniz de Britto o chama de “bruxo”. É devido à sua ânsia constante por novas experimentações?

PB – É... Exatamente por eu trabalhar com mídias contemporâneas, fazer performance, ação. Tem uma, “Poesia Viva”, que a direção é de Jommard, um trabalho que eu fiz (...) que foi conservado, a gente fez na biblioteca, a polícia veio atrás da gente... e o filme é de Jommard. Então a gente trabalha muito, a gente faz muito trabalho junto...

L – É o que está no livro de Cristina Freire, “Poesia Viva”?

PB – (...) Cada pessoa com uma letra, e a gente tem esse filme, que é bem legal, foi Jommard que fez. Então ele é uma cara importante dentro do círculo do Super-8, que a Bahia tem um papel dos mais importantes do Brasil (...) Eu até fiz parte de um júri (...) eu comecei encabeçando a luta para dar um prêmio a um documentário sobre o Super-8 na Bahia... Ganhou o prêmio, eu fui o primeiro que me propus a defender... porque eu digo, se vocês não conhecem, porque o pessoal do sul não conhece muito aqui, a Bahia, Salvador, é o principal pólo de Super-8, depois de Pernambuco, no Brasil. É importante que fique esse registro, merece um prêmio (...) Então ele me chama de bruxo porque ele diz que é bruxaria essas coisas que eu faço.

L – Sim, e a gravura sobre Goya? Aquela do cigarro...

PB – Do cigarro foi o seguinte: eu estava no MAMAM para ver a mostra de Goya. E “Goya”, aqui em Recife, é o reto do cigarro, e o cara estava na minha frente. E quando chegou na hora de entrar no museu, como não pode entrar fumando, ele fez assim (*faz um gesto*). Quando ele fez assim, eu não fui mais para a exposição, eu já fui comprar uma carteira de cigarro e vim fazer a série “Goya”, com original de Paulo Bruscky.

L – Eu nunca entendi aquele trabalho, porque você associou Goya...

PB – Goya, porque Goya é resto de cigarro... Eu estava na exposição de Goya e acontece um fato desse... quer dizer, um Goya e uma brincadeira, porque no meu trabalho tem muito humor e o jogo de palavra, é sempre importante na minha obra. “Goya, um original de Paulo Bruscky”, original, múltiplo... e eu estava esperando para ver a exposição de Goya, que eu não fui mais nesse dia, eu vim trabalhar... (...)

Esse foi pelos desaparecidos, foi um *Art Door* que eu fiz, uma ação, uma performance na galeria, pelos desaparecidos políticos.

L – Posso tirar foto desse aqui?

PB – Pode. Pode tudo aqui. Eu levei esse, porque esse é para ficar mais baixo, na altura do rosto da pessoa, todos eles funcionam! Levei esse, que está no livro, levei esse, eram quatro no começo, depois eu fui ampliando, e sempre vou estar acrescentando... O que é o tempo? (*Bruscky fala dos seus relógios*) Porque, o que é o tempo? Eu penso muito sobre isso, eu comprei um livro sobre o tempo e é uma coisa muito complexa...

L – É muito subjetiva.

PB – É, exatamente. Isso, para a gente que faz arte, é mais subjetivo ainda. Lá em Fernando de Noronha, a gente foi fazer um projeto que terminou num livro “Noronha visto pelos artistas”. Como meu avô foi o 1º metalurgista de lá praticamente, eu saí um dia de manhazinha, sozinho, rodei a ilha com uma garrafa de whiskey, tira gosto, uma toalha quadriculada que eu levei daqui e aí fiz um pic-nic, eu sozinho, arrumei tudinho, em homenagem aos impressionistas... a toalha... porque eles faziam muito pic-nic... E eu ouvi de repente um barulho (...) Eu vou na ponta, porque eu estava assim numa ponta, aonde dá para uma outra ilha onde tem as iguanas, que é muito bonito você ficar vendo. Eles ficam assim (...) tomando banho de sol, se refrescando com os pingos d’água, e a maré estava alta. Aí eu olhei, era um buraco que tinha nas pedras, como o mar estava cheio, batia e fazia “Blu. Blu. Blu, Blu, Blu”. Eu descí devagarzinho com um gravador e entrei nesse buraco. As pedras, quando o mar... entrava uma parte de água, arredondavam, então todas as pedras dentro eram redondas, por isso fazia “Blu, Blu, Blu, Blu”... Eu não lembrei como era que eu ia sair, o mar batia com uma violência... quando eu saí, que fiz o cálculo, a onda quase me pega... eu ainda deslizei... seu eu caísse, eu morria, era uma altura gigantesca, e eu ia batendo em pedras (...) Quase que eu despenco lá de cima. (...)

Isso foi em 2000, nos 500 anos do Brasil eu fiz esses barquinhos e botei aqui na praça principal (...) no Centro e fiz a documentação (...) eu ia expor com... é o último dos surrealistas vivos... português... (...) já, já eu me lembro do nome dele. Feliciano de Mira, que mora em Paris, que é português também (...) que é um poeta visual, é um artista muito bom, então cada um fez uma instalação (...) e a prefeitura de Évora (Portugal) um lago, onde tem um centro escolar, saída da cidade, e então reuniram lá milhares de alunos com os professores, a gente fez os barquinhos com eles e colocamos nesse lago durante uma manhã inteira, foi o trabalho.

L – Isso foi feito em Portugal?

PB – Foi, por causa dos 500 anos. Eu fiz aqui e fiz em Évora, simbolizando os dois países...

L – Você citaria algum artista nordestino (ou de outra região do Brasil) em cuja obra você enxergue influências da sua poética?

PB – Daria um catálogo telefônico inteiro...

Paulo Bruscky, Bruxo Brusco

Jommard Muniz de Britto

O riso de Paulo Bruscky, nada gratuito nem gratificante
nos atira nas contradições do cotidiano.

Dialética de todos os atores e autores anônimos.

Diálogo em conflito entre o já visto e o invisível,
o estabelecido e o estranhável.

Sua matéria-prima nos atrai para o eterno
mito de Narciso, fatal espelho do artista,
que ele – bruscamente – converte em
contramito, fetalidade e ferocidade.

Sua percepção radical não se deixa incluir
nem excluir das classificações éticas
estéticas, políticas e outras.

Riso de humor desclassificado.

Pensamento bruto de selvacidade.

Narcisismo cruel e opaco, jamais viscoso.

Trata-se de um bruxo e, portanto, um contraclassificado,
retirando-se da palavra todas as magias romanticonas.

Desviante de todas as normalizações.

Dionisiaco de todas as orgias inventivas.

Excessivo pela escassez de todos.

Seus experimentos semióticos se concretizam
como intervenções cirúrgicas no próprio corpo
objeto-sujeito de todas as impropriedades

líricas e geracionais e estamentais.

Seu riso, sua fome.

Seu corpo, prazer polimórfico.

Sua práxis, sua cotidianidade.

Arrebatamentos, arrebentações.

Sua artevida, projetos de transformar

resíduos em resistências,
blefes em bofetadas,
dados biográficos em dardos metalingüísticos.
Linguagens subvertidas, vomitadas, vociferadas.
Tiros no sol, trevas de tiroteio.
Um bruxo-bandido da luz vermelha.
Fome de olhar um poste ensolarado.
Um cadáver na esquina mais próxima.
Uma cartilha redesenhada sem apelos demagógicos.
Um mar de lama com bonecas flutuando.
Os fios musicados por pássaros da estrada.
As posições de um flexível ginasta, poesia muscular.
Um título de eleitor cancelado, ideograma político.
Os degraus de uma promessa tão brasileira
quanto interminável porque erótico-escatológica.
Os rostos anônimos de companheiros
De permanbucâncer falindo para o mundo:
em cortesia de hipocrisias do planalto central
para a sudene e vice-versa ou vide versos
de wilson aráujo de souza por nós todos
errantes, à margem da descentralização.
Com os olhos sempre escancaradamente famintos.
Risos arregalados: olho neles: abre, abre.
Fome de se autodevorar para melhor
se autoconhecer nos outros por si mesmo.
Fome de registros. Fome de capturasões.
Fome de transfigurações sem transcendências metafísicas.
Fome de participação nos processos antagônicos e agônicos
da realidade: sem proselitismo nem autocomiseração.
Fome de brigar e brincar.
Bruxedos: brinquedos de bruxo.
Brincadeiras inocentes e inóspitas.
Nossa cotidiana vampiragem, bela e terrível.

Paulo Bruscky se confessa funcionário público
sem grilos, angústias ou distonias e diarréias.
Triste sina da instituição que sonhar aprisioná-lo.
No jogo de fantasias e assombrações entre artistas
e elites dirigentes, uma bruxaria incontrolável:
como se o velho boêmio brincalhão estivesse
acordando na pele do novo operário da cultura:
dos gabinetes aos bares, dos lares aos lupanares,
dos carimbos à indústria cultural, dos museus para o meio
das ruas becos florestas avenidas mercados pontes puteiros.
Antropofagias. Sem imperialismos vanguardistas,
sem ilusões universitárias,
sem política estereotipada,
pt saudações, ou melhor,
invenções sem ponto final.

Arte Correio e a Grande Rede: hoje, a Arte é este Comunicado

Paulo Bruscky

A Arte Correio surgiu numa época onde a comunicação, apesar da multiplicidade dos meios, tornou-se mais difícil, enquanto que a arte oficial, cada vez mais, acha-se comprometida pela especulação do mercado capitalista, fugindo a toda uma realidade para beneficiar uns poucos burgueses, *marchands*, críticos e a maioria das galerias que exploram os artistas de maneira insaciável.

A Arte Correio (*Mail Art*), Arte por Correspondência, Arte à Domicílio ou qualquer outra denominação que recebe não é mais um “ismo” e sim a saída mais viável que exista para a arte nos últimos anos e as razões são simples: antiburguesa, anticomercial, anti-sistema etc.

Esta arte encurtou as distâncias entre povos e países proporcionando exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos nem premiações dos trabalhos, como nos velhos salões e nas caducas bienais. Na Arte Correio a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia.

Os envelopes / postais / telegramas / selos / faxes / cartas /etc. são trabalhos/executados com colagens, desenhos, idéias, textos, xerox, propostas, carimbos, música visual, poesia sonora, etc. e enviados ao receptor ou receptores, como é o caso do Postal Móvel e o Envelope de Circulação, que depois de passar pelas mãos de diversas pessoas/países, retorna para o transmissor, tornando-se um trabalho boomerangue. O Correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra. Sua burocracia é quebrada e seu regulamento arcaico é questionado pelos artistas. Enviar uma escultura pelo correio não é *Arte Correio*: “quando se envia uma escultura pelo correio o criador limita-se a utilizar um meio de transporte determinado para transladar uma obra já elaborada. Ao contrário da nova linguagem artística que estamos analisando o fato de que a obra deve percorrer determinada distância faz parte de sua estrutura, é a própria obra. A obra foi criada para ser enviada pelo correio e este fato condiciona a sua criação (dimensões, franquias, peso, natureza da mensagem etc.)”. Este trecho do artigo: *Arte Correio: uma nova forma de expressão*, dos artistas argentinos Horácio Zabala e Edgardo Antônio Vigo, define muito bem a utilização/veiculação do correio como arte.

A *I Exposição Internacional de Arte Correio* no Brasil foi realizada no Recife, em 1975, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, e, afora os problemas caudados pela burocracia ultrapassada dos Correios, existem, quase que exclusivamente na América Latina, as dificuldades com a censura, que fechou, minutos após a sua abertura, a *II Exposição Internacional de Arte Correio*, realizada no dia 27 de agosto de 1976, no *hall* do edifício-sede dos correios do Recife (Brasil), que patrocinou a mostra. Esta exposição, que contou com a participação de vinte e um países e três mil trabalhos, só chegou a ser vista por algumas dezenas de pessoas e, além da exposição, os artistas-correio brasileiros Paulo Bruscky e Daniel Santiago, organizadores do evento, foram arrastados para a prisão (incomunicáveis) da Polícia Federal, enquanto os trabalhos só foram liberados depois de um mês e afora os danos, várias peças de artistas brasileiros e estrangeiros ficaram retidas e anexadas ao processo, até a presente data. O outro fato absurdo ocorrido dentro das “repressões culturais” na América Latina foi o aprisionamento, pelo governo uruguaio, dos artistas-correio Clemente Padin e Jorge Carabalo de 1977 até 1979. Em abril de 1981 o artista-correio Jesus Galdamez Escobar foi seqüestrado pela força militar ditatorial de El Salvador, só não foi assassinado porque conseguiu fugir e exilar-se no México. Os que pretendem ser “donos de cultura” tentam impor sempre os seus “métodos”.

Torna-se difícil determinar a origem da Arte Correio. Em seu artigo “Arte Correio: uma nova etapa no processo revolucionário da criação” (1976), o artista-correio Vigo cita Marcel Duchamp como um pioneiro de Arte Postal:

Nosso propósito é apresentar agora o que consideramos um “primitivo” da Arte Correio. São duas peças. A primeira se intitula *Cita do Domingo* de 6 de fevereiro de 1916, *Museu de Arte da Filadélfia* (EUA), e consiste em um texto escritos à maquina, pegados borda com borda, e a segunda *Podebal Duchamp*, telegrama datado em Nova York a 1º de junho de 1921 e que fora enviado por Marcel Duchamp ao seu cunhado Jean Crotti. Seu texto é intraduzível: *peau de balle et balai de crim*, e é a resposta ao “Salão Dada/Exposição Internacional” que se celebrava em Paris na Galeria Montaigne, organizado por Tristan Tzara, previa negativa de participar no mesmo e que fora comunicado por carta enviada com anterioridade ao referido telegrama. E uma vez mais devemos situar a figura de Marcel Duchamp em processos atuais. Esse gerador de “artetudo” faz-se presente também nas Comunicações marginais.

Apesar das experiências de Duchamp (*CITA DO DOMINGO 6 de fevereiro de 1916 e PODEBAL DUCHAMP, 1º de junho de 1921*), as experiências dos futuristas e dadaístas, os cartões-postais dos radioamadores (QSL), do telegrama de Rauschenberg, Folon, das cartas desenhadas de Van Gogh para seu irmão Theo, os poemas postais de Vicente do Rego Monteiro, datados de 1956, de Apollinaire com seus cartões-postais com caligramas e de Mallarmé (que escreveu em envelopes os endereços dos destinatários em quadras poéticas que contavam com a boa vontade dos empregados dos correios para decifrar seus enigmas poéticos), a *Mail Art* surgiu na década de 1960 (através do Grupo Fluxus e só veio a tomar impulso a partir de 1970). De acordo com as pesquisas realizadas, farei um pequeno histórico de alguns fatos importantes:

a) primeiros artistas a utilizarem a Arte Correio:

1960 – O Grupo Fluxus (EUA), que propõe o intercâmbio de informações, publicações e colaborações ocasionalmente em eventos coletivos, foi o que pela primeira vez usou a veiculação do postal como elemento de comunicação criativa. Entre os componentes do grupo, destaca-se a atuação do artista Ken Friedman, Armand Fernandez (Arman): utiliza o meio de comunicação postal remetendo, como convite a sua mostra *La plwin* (Galeria Íris Clert, outubro de 1960), uma lata de sardinha.

1961 – Robert Fillou: desde Paris envia seu “Estudo para realizar poemas a pouca velocidade” convites a subscrever para receber no futuro uma série de poemas, possibilitando, também, a realização do tipo de poemas por ele anunciado.

1962 – Ray Johnson inaugura em Nova York a Escola de Arte por Correspondência de Nova York, e no ano seguinte produz um clássico de tendência, escrevendo no envelope uma carta, tanto no seu verso como no reverso. Quebra assim o conceito de “privado” e produz o estado público das suas aparentes intimidades em diálogo com um terceiro que até este momento era de caráter privado.

1965 – Mieko Shiomi realiza uma proposta postal que deve ser respondida e devolvida pelo receptor: com estas respostas dará forma a sua obra: “Poema espacial nº 1”. O texto de sua proposta é o seguinte:

Uma série de Poemas Espaciais nº 1.

Escreva uma palavra (ou palavras) no cartão que segue junto a esta, e deixe-a em algum lugar. Faz-me saber qual é a palavra e o lugar para que eu possa fazer um plano com sua distribuição sobre o mapa do mundo, o qual será enviado a cada participante.

Mieko Shiomi.

b) Devido à grande quantidade de exposições de Arte Correio realizadas atualmente em todo o mundo, citarei apenas as mais antigas e algumas mais recentes: *N.Y.C.S Show*, organizada por Ray Johnson (EUA/1970); *Bienal de Paris*, organizada por J.M Poinot (França/1971); *Image Bank Postcard Show* (Canadá, 1977). *O One Man Show*, organizada por Ken Friedman (EUA,1973); *International Cyclopedia of Plans and Ocurrences*, organizada por David Det Hompson (EUA, 1973); *Artists Stamp and Stamp Images*, organizada por Hervé Fischer (Suíça, 1974); *Festival de La Postal Creativa* organizada por Clemente Padim (Uruguay, 1974); *Inc Art*, organizada por Terry Ried & Nicholas Spill (Nova Zelândia, 1974); *I St New York, City Postcards Show*, organizada por Fletcher Copp (EUA, 1975-76); *Last International Exposition of Mail Art*, organizada por E. A. Vigo E Horácio Zabala; *I Exposição Internacional de Arte Postal*, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho (Brasil, 1975); *International Rubber Stamps Exhibition*, organizada por Mike Nulty (Inglaterra, 1977); *Mail Art Exhibition International*, organizada por Studio Levi (Espanha, 1977); *Gray Matter, Mail Art Show*, organizada por S. Hitchcock, (EUA, 1978) etc.

c) A partir de 1972, vários artigos começaram a ser publicados, destacando-se entre eles: Thomas Albrigh, “Correspondence: New Art School” *Rolling Stones Magazine* (EUA,1972); Lawrence Alloway, “Send Letters, Postcards, Drawings, and Objects...” *Art Jornal* (1977); Jerry G. Bowles, “Out of the Gallery, into the Malibox” *Art in America* (EUA, 1972); David Zack, “An Authentik and Histotokal Discourse on

the Phenomenon of Mail Art”, *Art in America* (EUA, 1973); “Arte Correio: uma nova etapa no processo revolucionário da criação”, de Edgardo Antônio Vigo (Argentina, 1976).

d) Várias publicações de Arte Correio surgem: OVUM, Ephemera, Running Dog Press, Stamps in Práxis, VIIIE, Internedia, Cisorin Arte, Cabaret Voltaire, OR, Geiger, Orgon, Super Vision, Doc(k)s, Heut Kunst, Soft Art Press, Euzon de Arte, Front, entre várias outras que são publicadas em diversos países. Além do livro *Mail Art: Comunicação à Distância/Conceito* do francês Jean Marc Poisot (1971), o artista norte-americano Mike Crane publicou o livro *A Breve História da Arte Correio*.

Na Arte por Correspondência, o museu cede lugar aos arquivos (Parachute Center for Culture Affairs/Canadá, Samall Press Arquivo/Bélgica, Bruscky Arquivo/Brasil, etc.) e às caixas postais, Boletins Informativos sobre eventos e publicações em geral são editados e remetidos aos artistas de todo o mundo, como é o caso do Info editado por Klaus Groh do International Artist Cooperation/Alemanha e do Centro de Arte Brasileira de Informação e União (Cambiu), editado por Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Silvio Hansen, J. Medeiros, Unhandeijara Lisboa, Marconi Notaro e outros artistas. Além dos boletins, existem as “correntes”, nas quais você faz novos contatos, remetendo um trabalho de Arte Postal para o 1º nome da lista que é automaticamente excluído, sendo o 2º passado para o 1º, e o 3º para o 2º etc., e inclui seu nome em último lugar, tira cópias geralmente em número de dez e envia a outros artistas, quando seu nome chega no 1º lugar, você começa a receber trabalhos de vários artistas de diversos países que você nunca havia conectado. Existem ainda os slogans criados pelos artistas, como é o caso do artista correio alemão Robert Rehfeldt: “Arte é contato, é a vida na arte”. “Assim se Fax Arte” e “Arte em todos os sentidos” de Paulo Bruscky.

O número de artistas-correio aumenta dia a dia: o subterrâneo estourou, tornando a arte simples. É lamentável que alguns artistas quebrem esta corrente, deixando de responder alguns trabalhos recebidos.

A ARTE CORREIO é como a história da história não escrita.

HOJE, A ARTE É ESTE COMUNICADO.