De fato, a produção subseqüente 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 amadurecida[251]. 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.

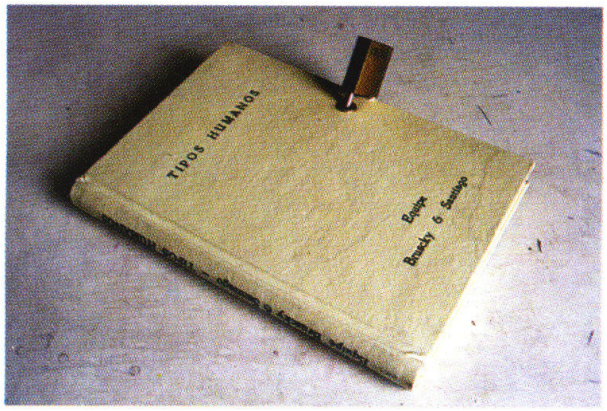
É impossível abarcar a totalidade de livros de artista produzidos em todo o mundo. Igualmente impossível é citar e interpretar todos os tipos de experimentações artísticas desenvolvidas para subverter o uso comum do livro, sejam elas de cunho puramente estético, conceitual ou engajadas social e politicamente. 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 tudo[256]

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 visitações, 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.*

---

[259]BRUSCKY, Paulo *apud* MATOS, 2007, p. 128.
[260] MATOS, 2007, p.124.

A palavra *arquivo*, como afirma Jacques Derrida, vem do grego, *arkheîon*: *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 *arkheîon* 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 rizomática[266]. 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.

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

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.

[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: 67.000 [275]

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] Informaçõs 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 *devir*.

[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/analisadas 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 tranqüilidade, 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 cinqüenta 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 copiadora 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 copiadora, 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 norteada 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, insatisfeiros 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 cernes 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, sucitando, 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 *cubo 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 matérica 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: Univerdidade 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 Poiética 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 água 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, n°45.
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 Morais, 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_panek.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_panek.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