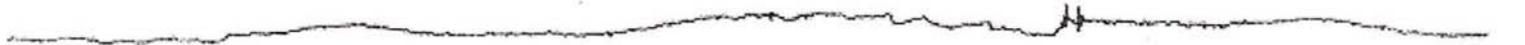
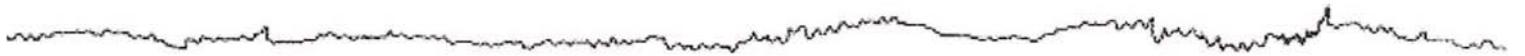
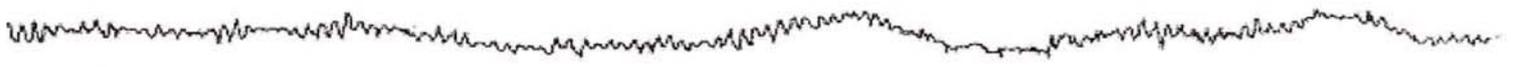


o artista como sismógrafo:
a experiência urbana de Paulo Bruscky



ana carolina de freitas trindade





UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM URBANISMO

ANA CAROLINA DE FREITAS TRINDADE

O ARTISTA COMO SISMÓGRAFO:
A EXPERIÊNCIA URBANA DE PAULO BRUSCKY

RIO DE JANEIRO
2012







ANA CAROLINA DE FREITAS TRINDADE

**O ARTISTA COMO SISMÓGRAFO:
A EXPERIÊNCIA URBANA DE PAULO BRUSKY**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Urbanismo

Orientador

Prof. Margareth da Silva Pereira

Co-Orientador

Prof. Maria Cristina Nascentes Cabral

Rio de Janeiro | 2012



AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO DE CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

e-mail: acarol.ftrindade@ufrj.br

Trindade, Ana Carolina de Freitas,
T833 O artista como sismógrafo: a experiência urbana de Paulo Bruscky/
Ana Carolina de Freitas Trindade. – Rio de Janeiro: UFRJ/FAU, 2012.
200f. Il.; 30cm.

Orientador: Margareth da Silva Pereira.
Dissertação (Mestrado) – UFRJ/PROURB/Programa de Pós-
Graduação em Urbanismo, 2012.
Referências bibliográficas: p.159-167.

1. Cidade. 2. Cartões postais. 3. Sismógrafo. 4. Bruscky, Paulo
Roberto Barbosa, 1949- - Artista. I. Pereira, Margareth Aparecida
Campos da Silva. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em
Urbanismo. III. Título.

CDD 711.4



ANA CAROLINA DE FREITAS TRINDADE

O ARTISTA COMO SISMÓGRAFO: A EXPERIÊNCIA URBANA DE PAULO BRUSKY

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Urbanismo.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Margareth Aparecida Campos da Silva Pereira - PROURB/FAU-UFRJ

Prof. Maria Cristina Nascentes Cabral - PROURB/FAU-UFRJ

Prof. Lilian Fessler Vaz - PROURB/FAU-UFRJ

Prof. Marcia de Noronha Santos Ferran - UFF





*Para aqueles que interagem com
a cidade, transformando-a e sendo
transformado por ela.*



AGRADECIMENTOS

a CAPES, pela concessão da bolsa que tornou possível a realização da pesquisa.

ao Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB) pelos dois anos de convivência e aprendizado.

a Margareth Pereira, orientadora certa, pela amizade e confiança depositada nesses anos de convívio e que muito contribuiu para o direcionamento do trabalho, bem como minha formação de arquiteta e cidadã.

a Maria Cristina Cabral, pelo acolhimento, paciência e dedicação no desenvolvimento da dissertação

ao Prof. Fernando Dizis, pelo incentivo da pesquisa ser feita na Universidade Federal do Rio de Janeiro e pelas conversas instigantes e repletas de possibilidades acadêmicas.

a Paulo Bruscky artista que me trouxe uma nova perspectiva de cidade e arte, sobretudo do Recife, bem como sua generosidade e hospitalidade pelas entrevistas, conversas e amizade.

Sem sua ajuda, esta pesquisa certamente não se concretizaria.

aos amigos que conheci no Rio de Janeiro e os distantes pelo apoio

a Leonor, por acreditar e abrandar.

aos super: Paloma Dinis, Júlia Araújo, Nara Oliveira, Marina L'Amour, Clara Japiassu, Pérola Braz, Raphaella Oliveira, Clarissa Paes, Adriana Moreira, Marina Lima e Chiquinho Moreira. Por tudo.

a minha família do Rio de Janeiro: Renata, Livia e Sandra, pelo acolhimento e companheirismo.

a Anchieta, Fátima, Juliana e André, pelo apoio imensurável.



[10]



RESUMO

Este trabalho busca propor uma reflexão sobre a cidade e, de modo mais ampliado, sobre a experiência urbana, através da obra do artista plástico pernambucano Paulo Bruscky. Procura-se analisar um 'enraizamento' que poderia parecer paradoxal, ao mesmo tempo, a "um lugar" - Recife - e a "um mundo sem fronteiras", alimentado, sobretudo, pelo seu envolvimento com o movimento internacional de arte correio. Ao estudar e analisar cartões-postais, envelopes e cartas trocadas por ele com diversos artistas pelo mundo, nos anos 1970-80, procurou-se destacar sua posição de artista-sismógrafo das mudanças dos desejos de cidade, e apontar como estes desejos foram absorvidos nos projetos e propostas da (re)organização e (re)significação da vida coletiva.

PALAVRAS-CHAVE: arte correio, sismógrafo, cidade, urbano, Paulo Bruscky.





ABSTRACT

This thesis aims to reflect on the city and, in a broader way, on the urban experience, through the work of the 'pernambucano' artist Paulo Bruscky. It attempts to analyze a 'rooting' that might seem paradoxical simultaneously to a "place" - Recife - and to a "borderless world", kept especially by his involvement with the international mail art movement. Through the study and analysis of his postcards, envelopes and letters exchanged with various artists around the world during the years 1970-80; this study sought to highlight his position as a seismograph artist of the ever changing desires of city, and how these desires were absorbed in projects and proposals within the organization of collective life.

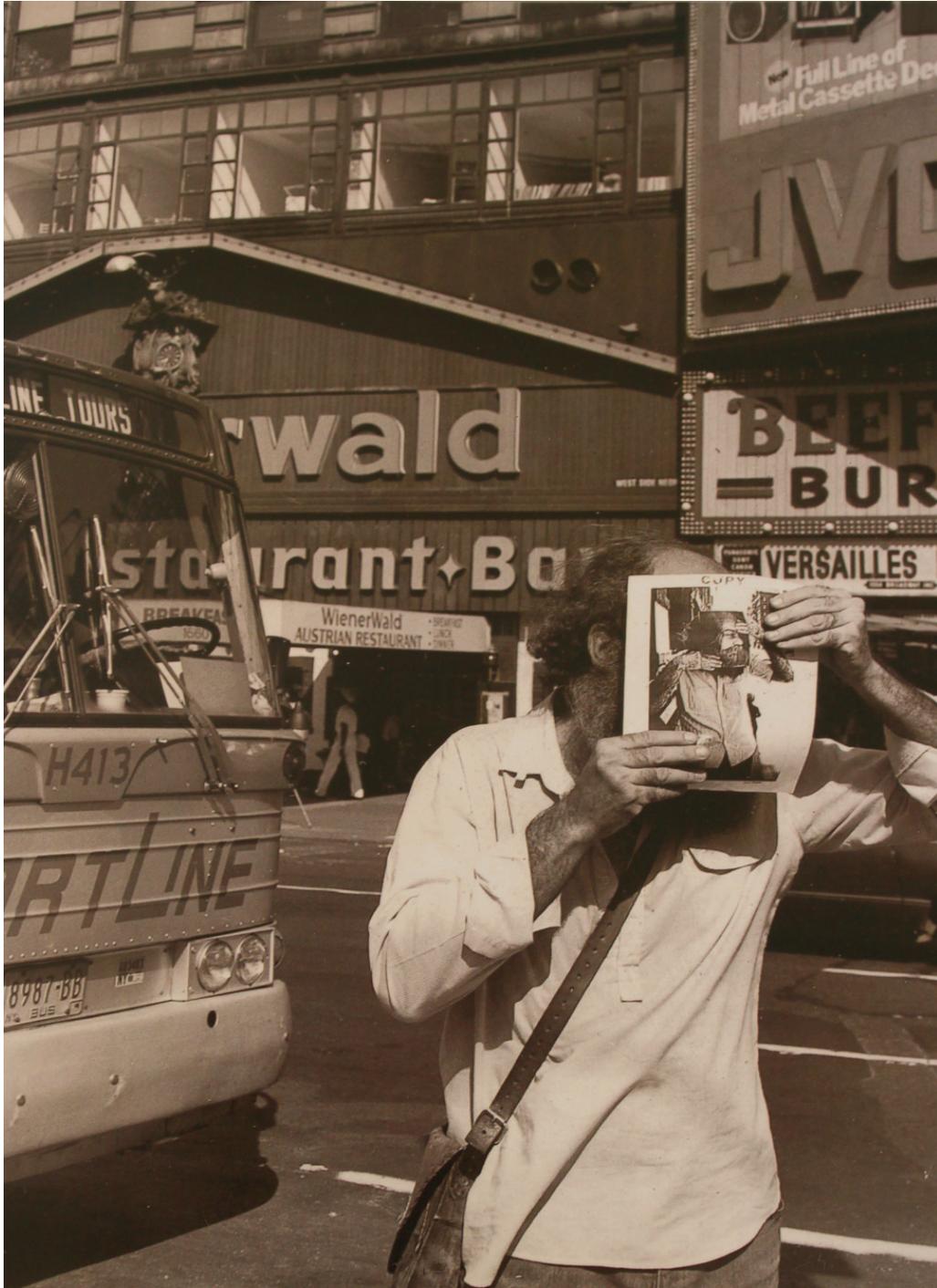
KEY-WORDS: mail art, seismograph, city, urban, Paulo Bruscky.





SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1. O AMANHÃ TECE HOJE	36
Possibilidades urbanas	42
O urbano e a cidade	47
Pensar o urbano, a arte, a arquitetura e o urbanismo	50
Hibridismo	62
2. OS SISMÓGRAFOS DOS NOVOS TEMPOS	76
O Recife quer ser moderno	82
Eu vi o mundo... Ele começava no Recife	88
Sintomas da modernização no Recife: Planos urbanísticos e redes de comunicação	97
3. CORREIOS: ASSIM SE FAZ ARTE	114
Hoje, a arte é este comunicado	127
PostAção	144
Arte do meu tempo, tenho pressa	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
BIBLIOGRAFIA	161
FONTE DAS ILUSTRAÇÕES	171
ANEXO	181
Conversas com Paulo Bruscky 1	183
Conversas com Paulo Bruscky 2	188



1. Paulo Bruscky
Xerox Performance NY, 1982

INTRODUÇÃO

Questionar, especular, experimentar são alguns verbos que exprimem um pouco das ideias de Paulo Roberto Barbosa Bruscky, artista pernambucano nascido em 21 de março de 1949. Ora explorando a situação difícil que viveu durante a ditadura militar, ora através das especulações lúdicas com os objetos recolhidos do cotidiano, o artista traz para a arte a experiência vivida e pretendida, como leva para a vida cotidiana, a arte.

Paulo Bruscky foge de qualquer tentativa de conceituação que esteja dentro dos cânones artísticos tradicionais. Como artista que inicia seus trabalhos na década de 1960, suas obras - melhor talvez seria chamá-las “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 feito para ser consagrado. Seu trabalho perpassa diferentes linguagens expressivas, sempre buscando novos lugares para a arte. Filho de um fotógrafo russo e de uma pernambucana natural de Fernando de Noronha, o artista teve no convívio familiar e no ateliê de fotografia de seu pai o ponto de partida para a sua formação artística¹.

Autodidata confesso, Bruscky formou-se conforme seus interesses e necessidades. O início da carreira artística no Recife aconteceu em meados dos anos 1960, quando com 17 anos (1966) publicou seus primeiros desenhos e colaborou no Suplemento Literário dos jornais locais *Diário da Noite*, *Jornal do Comércio* e *Diário de Pernambuco*. Foi nesta época também que estreou nos eventos oficiais de arte: no XXVI Salão do Museu do Estado de Pernambuco (1967), na *Feira Livre de Artes* na Rua do Sol, na exposição *Artistas do Recife*, na *Agenda Poética do Recife*, e na Galeria da Artene (Recife). O desenho e a pintura tiveram papel importante para o ingresso do artista na cena artística local, além do período em que frequentou a escola de Belas Artes no Recife como ouvinte, para aprender técnicas e conhecer pessoas, como relata:

(...) Minha convivência era muito salutar, principalmente na época em que era ligado ao Diretório Acadêmico [da Escola de Belas Artes], apesar

¹ Paulo Bruscky é filho do fotógrafo russo Eufemius Bruscky, que chegou em Pernambuco com uma trupe circense, e de Graziela Barbosa Bruscky, primeira mulher a ser eleita vereadora (suplente) pelo Partido Trabalhista Brasileiro, em 1963.

de não ser aluno. Então, minha formação e interesse vêm daí, através do meu pai, mas da minha mãe, também, que sempre me apoiou, e a minha família também. Era uma época em que ser artista era ser visto com maus olhos (...) Eu sempre trabalhei muito, sempre achei que nosso melhor professor é o nosso trabalho diário, pesquisas, os erros, não os acertos perfeitos. Temos que ir errando para ir aprendendo e encontrando o nosso caminho. Sempre procurei me informar muito para não trilhar um caminho já percorrido; o meu caminho eu tracei. É claro que tem artista que diz que não tem influência, claro que tenho influência de todas as vanguardas, mas (...) tenho o meu caminho dentro dessas vanguardas.²

Talvez seja, justamente, a multiplicidade de interesses despertados pelo trabalho diário que explique sua personalidade singular, a pluralidade de sua obra ou, enfim, a especificidade de sua trajetória. A liberdade artística de Bruscky deve-se também ao fato de não trabalhar oficialmente como artista, ganhando a vida como funcionário público na cidade do Recife. Como comenta Cristina Freire (2006) em um dos primeiros estudos sobre o artista:

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. (FREIRE, 2006:27)

Essa liberdade possibilitou a Bruscky criar suas próprias formas de atuação, fora dos centros oficiais da arte, como museus e galerias. Através da arte correio, 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 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 ateliê/arquivo foge dos padrões convencionais, sendo criado como uma resposta “à falta de lugar para sua obra nas instituições”, afirma Lindice Matos (2007:127). Trata-se do local onde 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. Ver imagens 2-10.

2 Trecho de depoimento à autora em 3 de março de 2011. Ver anexo, conversas com Paulo Bruscky I.

O exercício da liberdade é uma condição importante do seu trabalho e da sua vida de artista. Sob forte influência do Dadaísmo, Surrealismo, Futurismo, sobretudo da figura de Marcel Duchamp, Bruscky procura meios de sobreviver sem depender das regras de mercado e das instituições oficiais de arte. No seu caso, não foi uma herança antecipada, como por exemplo foi para Duchamp, que possibilitou a independência financeira. Essa independência foi assegurada por atuação no serviço público, uma vez que Bruscky trabalhou regularmente, primeiro na Fundação Joaquim Nabuco (1965-1968) e, mais tarde, durante mais de 25 anos, no Hospital Agamenon Magalhães/Inamps (de 1971 até se aposentar, em 1996).

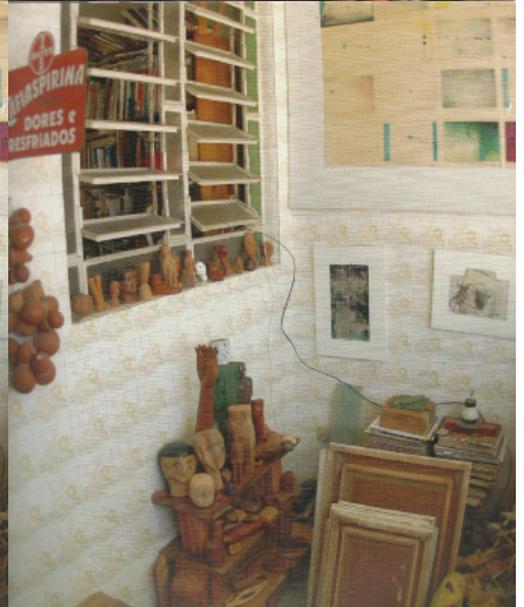
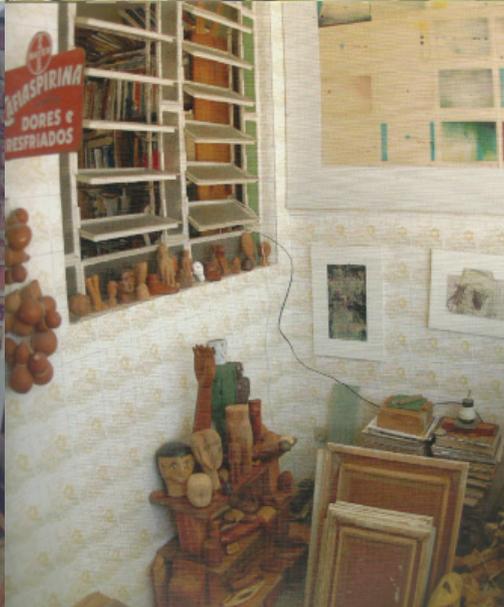
Além de segurança financeira, as instituições públicas nas quais trabalhou contribuíram para seus projetos e obras. Bruscky pôde também usufruir de máquinas, materiais e contatos para praticar seus experimentos e dar vazão à sua inventividade e, assim como um cientista, especular, intervir, propor a despeito das possibilidades técnicas do momento.

Pode-se dizer que o universo burocrático da oficialidade e das instâncias do Poder Público que fornecem insumos para muitos de seus projetos e obras, também oferecem os signos recorrentes em sua trajetória, seja pelos carimbos, folhas de ponto, e documentos, entre outros; seja quando Bruscky parodia e associa a autoridade das instâncias oficiais da sociedade às instâncias de legitimação da arte ver imagens 11 e 12. Se a arte é tudo o que o artista diz que é arte, sua assinatura parecer ser, para ele, o suficiente para inscrever um objeto, gesto, ou material no campo da arte, ver imagem 13.

Até mesmo a aparente impossibilidade de execução de certos trabalhos à época não impediu o ato criativo do artista que registra projetos em páginas de classificados de jornais ou os arquiva para um dia serem executados. São propostas poéticas de subversão da máquina que exigiam alto rigor científico em prol da poesia.

Bruscky explora os limites técnicos do próprio meio quando situa a obra de arte nas possibilidades que oferece, em oposição à ideia de uma simples noção de junção dos meios técnicos. São experimentações com diferentes mídias - como xerox, off-set, fax, vídeo, fotografia, entre outros. O fazer artístico de Bruscky apresenta-se como "intermediático": novos meios de expressão dialogam entre si, produzindo significados artísticos plurais, ver imagens 20, 21 e 27. Os multimeios, intermeios e as técnicas de reprodução em série encarnam as expectativas de superação de paradigmas considerados obsoletos na teoria e história da arte, como a unicidade, a autoria e a originalidade da obra de arte. (FREIRE, 2006)

Sua produção não apenas propõe-se a desfazer as fronteiras entre as diferentes



formas de arte, como também equivale à prática artística e social, ao trazer para a arte as noções de acaso, ousadia, experimentalismo, rede, apropriação, coletividade, participação, homenagem e desconstrução. As atitudes que desde muito cedo nortearam a sua produção reafirmam sua convicção na irrestrita liberdade de artista. Bruscky elege o suporte que mais lhe convém para direcionar suas questões artísticas. Essa liberdade está no trânsito das linguagens, em abrir frentes diversas de trabalho, em atuar como curador, agitador cultural e propositor.

Com pitadas de ironia e de sarcasmo, o artista pernambucano buscou circuitos artísticos alternativos para se expressar, tecendo inúmeras críticas ao sistema intolerante e repressivo que viveu. Não é objetivo deste estudo aprofundar as questões referentes à ditadura militar brasileira, nem suas implicações políticas e sociais mais complexas. Não se pode, porém, negligenciar as consequências que aquele período e regime tiveram sobre a produção artística nacional. O que nos interessa, portanto, é de que maneira a repressão incidiu e influenciou os artistas atuantes no Brasil, principalmente Paulo Bruscky.

Bruscky procurou novas formas de ver arte. Embora o artista o negue, ele também envolveu-se no próprio modo de fazer e produzir arte e, evidentemente, no circuito em que ela é fruída.

Não foi apenas a ideia de enfrentamento e escape da censura militar que acompanhou seu amadurecimento e afirmação como artista; mas também seu experimentalismo que, ao buscar romper com a inércia da cena artística local, foi dando solidez e solo sensível ao seu trabalho. Essa atitude - que é a própria ação poética - acompanhou a geração de artistas que emergiu entre os anos 1960 e 1970, significando uma virada da arte para o entorno, para a vida e para o mundo. Um desafio para artistas como Bruscky, como explica Freire (2006b:7):

(...) o que o senso comum entende por arte é a maior dificuldade que se enfrenta para compreensão da arte contemporânea ". Uma obra de arte, para a maioria das pessoas, é uma pintura, um desenho ou uma escultura, realizada por artista singular e genial. Essas são as premissas que vêm sendo, desde o Renascimento, sedimentadas no imaginário social.

Pode-se dizer que essa atitude de Paulo Bruscky é herdeira de um processo difícil e longo, que teve no modernismo um importante marco de mudança na cena cultural pernambucana. Foi nos textos de Manuel Bandeira, Ascenso Ferreira, Joao Cabral de Melo Neto, nas pinturas de Cícero Dias e de Vicente do Rego Monteiro que uma nova onda de interações internacionais e especulações no campo artístico passaram a agitar Pernambuco. Eram os frutos dos avanços tecnológicos de mais uma revolução industrial na Europa que começavam a chegar, particularmente,

em Recife.³ Isso resulta, segundo Margareth Pereira (2003:59), em:

(...) um tempo de exacerbação dos intercâmbios internacionais, das comparações entre núcleos urbanos, da (re)construção “em rede” das sociedades e de suas cidades. Em suma, um tempo de resignificação profunda da vida social e de organização de fronteiras e redefinição de territórios culturais, políticos e econômicos.

Em *Teoria e Projeto na primeira idade da máquina* (1960), Reyner Banham faz um exame detalhado sobre o impacto da Revolução Industrial sobre a Arquitetura durante as três primeiras décadas do século XX. Neste período, que Branham denominou de “Primeira Idade da Máquina”, as transformações pelas quais passaram a ciência e tecnologia “afetaram poderosamente a vida humana e abriram novas possibilidades de escolha na ordenação do destino coletivo”. O acesso à energia - carvão, gás, eletricidade -, a invenção do automóvel, do telefone, do rádio, são alguns dos avanços citados pelo autor que caracterizam o período como “a idade do poder dos meios e da redução das máquinas à escala humana”. A Segunda Idade da Máquina, segundo Branham, corresponde ao período a partir dos 1950, que ele também considera, ainda que isso possa ser discutido, como Segunda Revolução Industrial. De todo modo, o que é importante é que este foi também um período em que as tecnologias de comunicação, informação e transporte foram a grande motriz da mudança da rotina dos homens, com uma revolução nos mecanismos de controle.

Em Pernambuco, a pintura foi protagonista desse processo. Foi no olhar e pinceladas de Cícero Dias, por exemplo, que se percebe a reinvenção da arte por novos significados e estratégias, alimentados por novas situações culturais, econômicas, sociais e urbanas.

Atento a essa geração de artistas que levou o Recife para o mundo através da pintura e trouxe o mundo e uma nova estética para o Recife, e influenciado por ela, Bruscky retoma e recoloca sua cidade natal, por outros suportes e meios, em face às discussões internacionais da arte. Contudo, todo experimentalismo sugerido pelos artistas desde o início do Movimento Moderno, pelas ações do Futurismo, Dadaísmo ou Surrealismo, parecem não ter voz nem ouvidos no território pernambucano. No caso de Pernambuco parece ser pertinente a afirmação de Cristiana Tejo (2009) de que a pintura continuou exercendo sua importância e não perdeu a preferência

3 Como vem insistindo Pereira (2008), em seus estudos sobre a história da globalização e seu impacto na história das cidades e no campo da arte e da arquitetura, o final do século XIX e início do XX foi mais um momento de abertura e incremento das interações culturais em escala internacional, o que é observável em diversas regiões, inclusive no Brasil.

dos artistas e do público mesmo no auge do experimentalismo dos anos 1970.

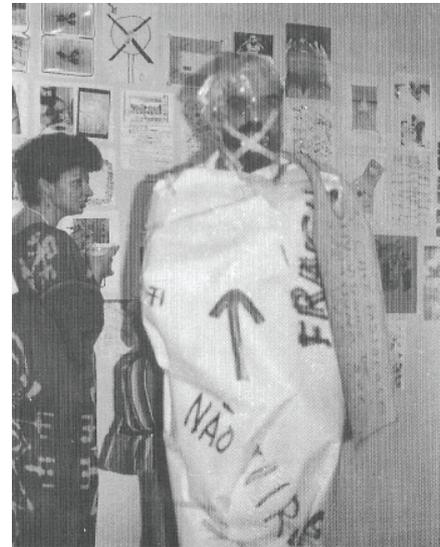
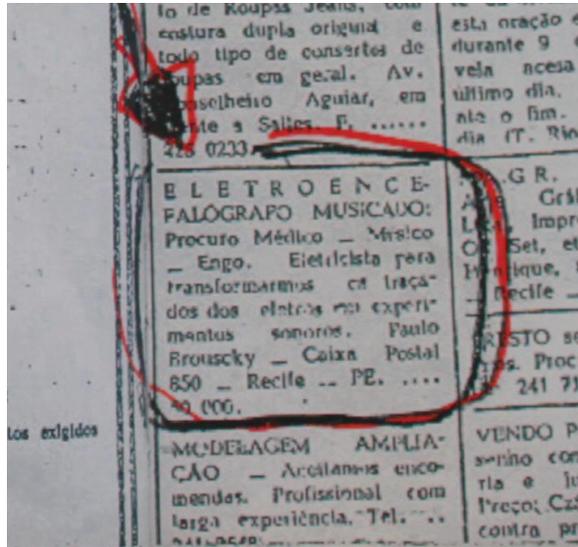
Extrapolar os “limites” e apostar em outros meios expressivos, como fez Bruscky com sua arte, significava para a sociedade local “blasfemar o estrangeiro, as tendências vindas de grandes centros econômicos como São Paulo, Rio de Janeiro, Europa ou Estados Unidos” (TEJO, 2009). Neste sentido, embora discutível em sua simplificações e excessivamente enfática em suas afirmações, Tejo auxilia, pelo menos, a compreender as reservas que o trabalho de Bruscky encontraria na sua recepção nos anos 1970.

Não se compreendia que nas mãos de Bruscky, mensagens e suportes curvavam-se ao seu propósito e estavam impregnados de verve confrontativa. (...) Seus atos maculavam uma estrutura que servia o propósito de conservar a ordem, de reafirmar uma versão de poder calcado na tradição da oligarquia açucareira. Sua insurreição passa ainda por desafiar uma tendência de “ensimesmação” pernambucana, uma dinâmica de se fechar como feudo. (TEJO, 2009)

De todo modo, é certo que o desejo de Bruscky foi romper duplamente o bloqueio localista, pelo caráter geográfico do alcance das parcerias e dos diálogos, e aquele das formas poéticas de linguagem, pela orientação em prol do processo e dos multimeios. Foi o contato e a convergências de interesses que o levaram a participar ativamente do movimento internacional de arte correio, com os grupos Gutai e Fluxus. Antenado com as novas questões trazidas pelos avanços das tecnologias de informação e comunicação advindas do que Banham (1960) chamou de segunda idade da máquina (pós-2ª Guerra Mundial), Bruscky associa a arte à comunicação. Ao se apropriar dos meios de comunicação de massa - qualquer forma de imprensa, televisão, correios ou qualquer outro meio tecnológico de comunicação - o artista questiona o modo como o participante-receptor reage às situações específicas.

A unicidade [da obra de arte] se esvai frente a reprodutibilidade [técnica]; contra a autonomia, a contextualização; a autoria se esfacela frente às novas poéticas da apropriação; a função intelectual é determinante na recepção. (FREIRE, 2006b:8-9)

É aqui que podemos melhor entender a ideia da obra de arte como uma proposição desapegada e, à principio, como uma mensagem enviada ao mundo sem remetente específico. O experimentalismo característico da arte de Bruscky, todavia, não distanciou suas práticas da cidade. Pelo contrário, o Recife tornou-se presente em praticamente toda a sua produção. Investigando e estudando todas as possibilidades da vida urbana, Bruscky coloca lado a lado Recife, Londres e Nova



14. Paulo Bruscky
Anúncio publicado no Jornal do Comércio, Recife-PE, 1986.

15. Paulo Bruscky
Performance Postal, 1981, Galeria Pascal, Recife.

2-10. Paulo Bruscky
Poesia Viva, 1977.



17. Paulo Bruscky
Ego, 1973.

18. Paulo Bruscky
O olhar dos críticos de arte, 1978.

19. Paulo Bruscky
Num futuro bem próximo, os fetos serão pratos de primeira, 1974,
24x47 cm.

York, tratando-as sob várias perspectivas.

As possibilidades oferecidas a partir da junção entre arte e meio urbano, na tentativa de manifestar ideias e insatisfações frente aos problemas políticos e sociais e ao próprio mercado de arte, dão margem a inúmeras reflexões, ver imagens 15, 16, 20-26. Pode-se dizer que um dos objetivos das ações no espaço público, que se desenvolveram com maior força a partir dos anos 1960-70, foi o de negar o estatuto da obra de arte como objeto ou mercadoria, em favor de uma arte processual e, muitas vezes, efêmera.

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” (Freire, 2006:77). Bruscky traz a urbanidade das cidades para sua obra, enaltecendo-as como sua própria poética. As formas de interagir com ela são múltiplas e estão em muitos de seus projetos, ações, instalações, performances, filmes, livros, vídeos, poesias visuais e fotografias. Bruscky realiza registros dos seus deslocamentos pelo Recife, à pé, de metrô, de avião, do cotidiano que observa neste ir e vir, e faz ainda intervenções e performances nos espaços públicos e edifícios. A cidade aparece na sua obra, assim, em várias camadas: individual e coletiva, material e imaterial, e com as suas várias escalas.

Em suma, a cidade é tomada como a própria obra de arte e não apenas como mero suporte na obra de Bruscky. Isso porque desde o início de sua trajetória, em suas “perambulações artístico-poéticas”, as ruas são matéria-prima de trabalhos que revelam um extraordinário embate com a cidade e sua história, seus edifícios, e que é vivido de forma consciente ou inconscientemente por cada habitante. Pela intervenção nos meios de comunicação de massas, como fez nos classificadores dos jornais, no trabalho dos correios, nas intervenções nos espaços públicos, o artista força o outro a parar diante de cada nova situação que vive e encontra no seu cotidiano. É “a pausa poética irreverente”, que revela uma estratégia de “guerrilha urbana”, em um dia a dia, marcado muitas vezes pelo hábito. (FREIRE, 2006:49).

Bruscky propôs novos modos de sentir e perceber o mundo através da arte, a partir de novos territórios para a fruição estética. Buscou, como esperamos mostrar nos trabalhos evocados nesta dissertação, circuitos artísticos alternativos que aliassem a arte à vida, em que a experiência com a alteridade torna-se imprescindível. O momento que possibilita o contato com o outro permite ao artista vislumbrar, a cada instante, novas perspectivas e possibilidades para os rumos da sua arte. Trata-se de uma busca por um diálogo constante com todas as experiências possíveis.



20-21. Paulo Bruscky

Arte/Pare, 1973, Super-8.

Artista propõe a re-inauguração da Ponte da Boa Vista, no centro do Recife.

22-23. Paulo Bruscky

Atitude de Artista/Atitude de Museu, 1978.

O artista escreve no muro do Museu do Estado [Pernambuco] a frase "A arte não pode ser presa", pouco antes da visita do Gov. Marco Maciel. Os funcionários temendo a repercussão apagam a mensagem com objetos cortantes, e acabam por marcar e cravar a frase no muro.

24-26. Paulo Bruscky

O que é arte? Para que serve?, 1978.

Performance realizada na vitrine da Livraria Moderna, no centro do Recife.



27. Paulo Bruscky e Daniel Santiago

Exponáutica & Expogente, 1970.

A dupla de artistas tomam a praia de Boa Viagem, no Recife, como tema/ação de uma performance/instalação/ambiente.

O que se ressalta aqui é que a cidade se faz presente sob vários aspectos na obra de Paulo Bruscky, e revela as formas de experiência da vida coletiva que vêm se modificando e desdobrando-se de modo acelerado. Segundo Pereira (2003), o espaço urbano tem sofrido alterações operadas por extensões, expansões e inúmeras mutações culturais regulares, dentre as quais aquelas tecnológicas, que incidem sobre a própria constituição física da cidade e sobre a linguagem daqueles que a habitam. Entretanto,

essa atenção mais aguda à vida urbana torna-se mais visível em certos tempos - momentos históricos - e vêm coincidindo nos dois últimos séculos com crises na história das cidades causadas, sobretudo, por vastos movimentos de "ajustes" macroeconômicos e pela rápida expansão de novas tecnologias de circulação e comunicação. [Esses momentos] foram (...) de "universalismo" no século XIX e sucessivamente, (...) de "cosmopolitismo" nas primeiras décadas do século XX, de "internacionalismo" no pós-guerra e hoje de "globalização". (PEREIRA, 2003:58)

Nesses momentos, os sinais de formação de uma nova sensibilidade em relação à observação da cidade são quase simultâneos, mas variam de intensidade de um contexto a outro, de um país a outro, de uma cidade a *outra*. Para Pereira (2003 e 2008), as contribuições críticas, inclusive as dos artistas, se sobressaem exatamente porque em algumas cidades - em maior grau do que em outras - as práticas que fundam os "laços sociais" e as formas de vida coletiva estão em crise e passam a ser revistas face à aceleração de uma série de mudanças em diversos planos.

Os artistas registram esses sinais e dão corpo aos fenômenos com uma precisão de sismógrafo. Não se trata de ilustração, mas de uma certa "vidência", na qual a arte revela, mas também se (re)atualiza diante de uma aguda percepção da nova situação.

A interface tecnológica se apresenta como possibilidade de reconhecimento, conhecimento e produção de relações espaciais que, pelo menos desde os anos 1960, diversos autores vêm mostrando que não são neutras. Ao intuir a aceleração desse quadro de mudanças, os artistas (mas também os arquitetos, os urbanistas, os reformadores sociais) tanto antecipam como atuam na formulação dos novos desejos, seja por uma nova concepção de espaço, seja por uma nova experiência que pode ser cultural, social e/ou urbana.

Tomando essas premissas como uma hipótese, e diante das possibilidades de análise que a obra de Paulo Bruscky permite, a partir de sua relação com a cidade do Recife, esta dissertação se concentra nos cartões-postais e envelopes concebidos pelo artista e que se referem a sua participação no movimento chamado arte

correio, desde sua filiação ao movimento de 1972 a 1982, ano em que o artista foi morar em Nova York como bolsista da *Guggenheim Foundation*. A escolha das obras referentes ao movimento internacional arte correio como *corpus* documental no estudo daquelas relações do artista com a cidade - subtraída, portanto, do conjunto da sua obra - justifica-se na medida em que traz uma discussão sobre a vida coletiva que não está, necessariamente, associada a um território ou a cidade específica; está **entre** o que são e o que não são.

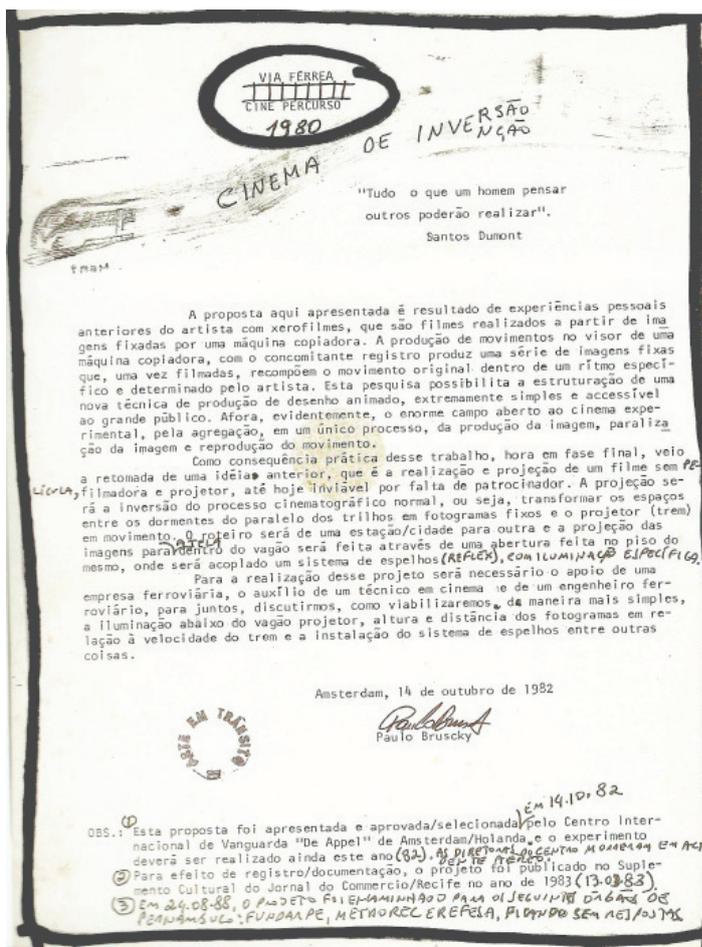
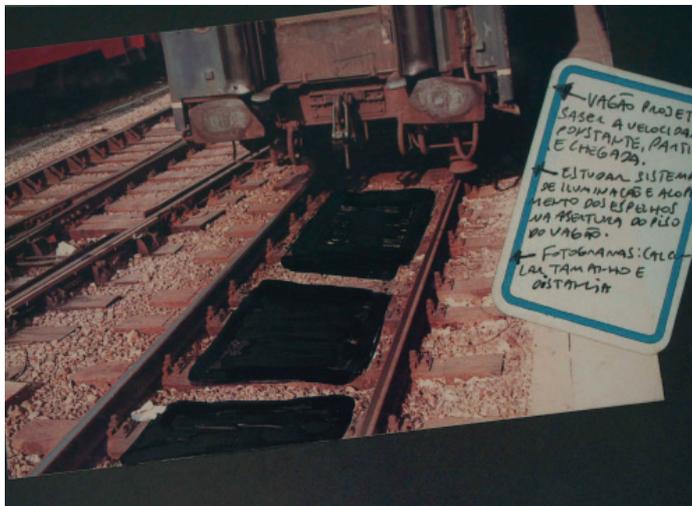
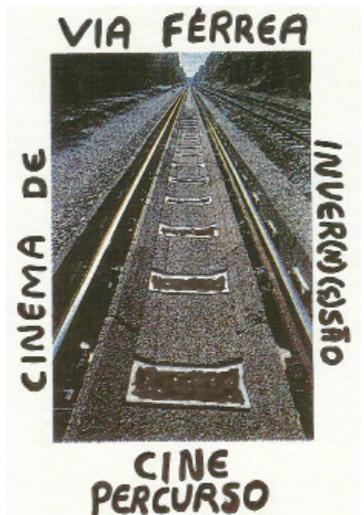
O objetivo principal desta dissertação é, através da obra de um artista contemporâneo, mostrar e discutir esse papel de sismógrafo que Paulo Bruscky teria desempenhado diante das mudanças observadas no Recife e no país naquele período, levando em consideração a Recife que Bruscky encontra e adota como sua. Note-se que o período é caracterizado por grandes conflitos em um cenário político de repressão, proveniente da ditadura militar que dominava o Brasil, e, conseqüentemente, de tensões e mudanças de várias ordens.

Sua obra foi pesquisada a partir das seguintes questões, a saber: Bruscky foi o primeiro sismógrafo que percebeu com clareza as interações e as janelas entre o Recife e o contexto internacional, explorando suas possibilidades, expandindo limites e fronteiras? Com quem Bruscky dialogou e do que tratava nestes diálogos? Em quais sentidos a cidade se faz presente em sua obra, isto é, que cidade ele afirma a partir dela? Como suas intervenções interferem na cidade ou no espaço urbano? Que impacto tiveram ou que contribuições podem ter trazido?

Para tentar responder a algumas dessas questões foi necessário justamente observar a obra de artistas que o precederam e cujos conceitos parecem também dialogar com as proposições estéticas e até mesmo com o intuito de avaliar sua eventual contribuição para a construção do campo da cultura contemporânea no Brasil e a diversidade de suas linguagens atuais.

Pouco autores escreveram sobre Paulo Bruscky no Brasil. Talvez pela variedade e quantidade de sua produção ou por sua obra ainda estar em processo de descobrimento. No Brasil, seu trabalho ganhou inicialmente destaque pelas iniciativas do MAC-USP, sob intermédio de Walter Zanini, diretor do museu entre 1968-1973. Na década de 1970, o MAC-USP teve grande autoridade e foi um importante pólo de recepção, distribuição e, principalmente, exposição de trabalhos de arte correio.⁴ Contudo, é apenas na XVI Bienal de São Paulo, em 1981, sob a curadoria de Walter Zanini, que a arte correio ganha uma sessão

⁴ Cristina Freire comenta que "Nesse período, chegava material do mundo todo endereçado a Zanini, cuja credibilidade entre os artistas era consenso em nível nacional e internacional". (FREIRE, 2006:140).



28-30. Paulo Bruscky
Cinema de Inversão/Invenção, 1982 (projeto).
Projeto não realizado, o artista reúne como nos primórdios do cinema, a imagem de um trem em movimento. O trem é a câmera e o paralelo dos trilhos e os dormentes são fotografamas que interagem em uma seqüência que é revelada de acordo com a velocidade da locomotiva.

especial, sob curadoria de Julio Plaza, com mais de duzentas obras de artistas, inclusive de Bruscky.⁵

Mesmo com todo o destaque das bienais, foi apenas nos anos 2000 que os primeiros livros sobre o artista foram publicados. Cristina Freire é a primeira a fazer um estudo dedicado exclusivamente ao artista. Em *Paulo Bruscky Arte Arquivo e Utopia* (2006), Freire apresenta grande parte de sua obra, arquivo e vida, constituindo um marco substancial na busca por dar visibilidade e legibilidade ao universo de Bruscky. Freire define, em um primeiro plano, como chave de compreensão da obra de Paulo Bruscky, sua íntima relação entre arte e vida cotidiana. Freire ainda o classifica como um historiador e crítico do sensível, ocupado com o estudo de temas afeitos à arte de nosso tempo, passando pela história da performance, da arte correio, e outros temas, que vão do xeroxarte ao faxarte. A autora apontou ainda como Bruscky retorna para a pesquisa de suas raízes pernambucanas por meio de seus representativos poetas e artistas: Vicente do Rego Monteiro, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira.

A segunda publicação dedicada ao artista é da Cristiana Tejo⁶, que faz um aprofundamento sobre as questões dos meios nas obras de Bruscky até então ainda não suficientemente conhecidas e publicadas.. O livro *Arte em Todos os sentidos* (2009) representa o resultado preliminar de um diálogo de quase uma década da autora com Bruscky, no qual dividem o mesmo espaço - a cidade do Recife - e trocam, ainda, como ressalta Tejo, experiências “transgeracionais”.

A partir de tais publicações, foi possível introduzir o trabalho e trajetória do artista, e constatar a profunda relação entre artista-obra-cidade. Cristina Freire resume: “em Recife ou em outros lugares do mundo por onde passou, a cidade como texto é relida por Bruscky. Como resultado: concreta poesia urbana” (2006, p.82).

Esta dissertação foi provocada pelo interesse na reflexão sobre as cidades desenvolvidas no campo da arte. A pesquisa foi dividida em três partes, nas quais os temas foram agrupados, por questões incitadas pelas obras selecionadas. Os trabalhos escolhidos foram os envelopes da série *Sem Destino* (1975-1983), *PostaAção* (1975), *Cartão Postal* (1977), e a série *Envelopes* (1970-1983).

5 Paulo Bruscky participou como um dos expositores da XVI Bienal, em 1981, mas é em 1994 sob curadoria do alemão Alfons Hugue, que Bruscky teve seu ateliê/arquivo refeito como o real no Recife, no salão da Bienal. Os três quartos, os dois banheiros e a cozinha, cada ambiente repleto de obras de arte - do artista e de outros -, livros de arte e uma papelada sem fim espalhada pelo chão. Fonte: <http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercotel/paulo-bruscky>. Acesso em 02 fev, 2012.

6 Cristiana Tejo é jornalista, Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (2005), especialista em Filosofia da Ciência (UFPE, 2000). Atualmente é professora das disciplinas Curadoria e Crítica de Arte do Bacharelado em Artes Plásticas das Faculdades Integradas Barros Melo.

Deve-se notar que o trabalho com a ideia de “envelopes” acompanha toda a carreira do artista e revela uma variedade de temas e questões referentes à arte, política, guerra, conflitos sociais e econômicos, sistema dos correios, entre outros. Tanto as questões pessoais - da vida do artista -, como as questões coletivas e universais, aparecem diluídas umas nas outras em um mesmo envelope. Devido à infinidade de interpretações e questões nas quais cada postal pode se desdobrar, a presente pesquisa não fez uma análise específica de cada obra, mas visou trazer a gama de temas levantados pelo artista sobre a sociedade urbana, na qual atua e da qual faz parte.

Assim, a primeira parte da dissertação, *O amanhã tece o hoje*, trata diretamente da questão urbana. Partindo de textos, manifestos, projetos dos meados do século XX, contemporâneos às obras de Paulo Bruscky, busca-se entender quais questões e reflexões sobre a cidade estavam sendo discutidas de modo geral e quais se aproximam das questões levantadas pela arte correio de Bruscky.

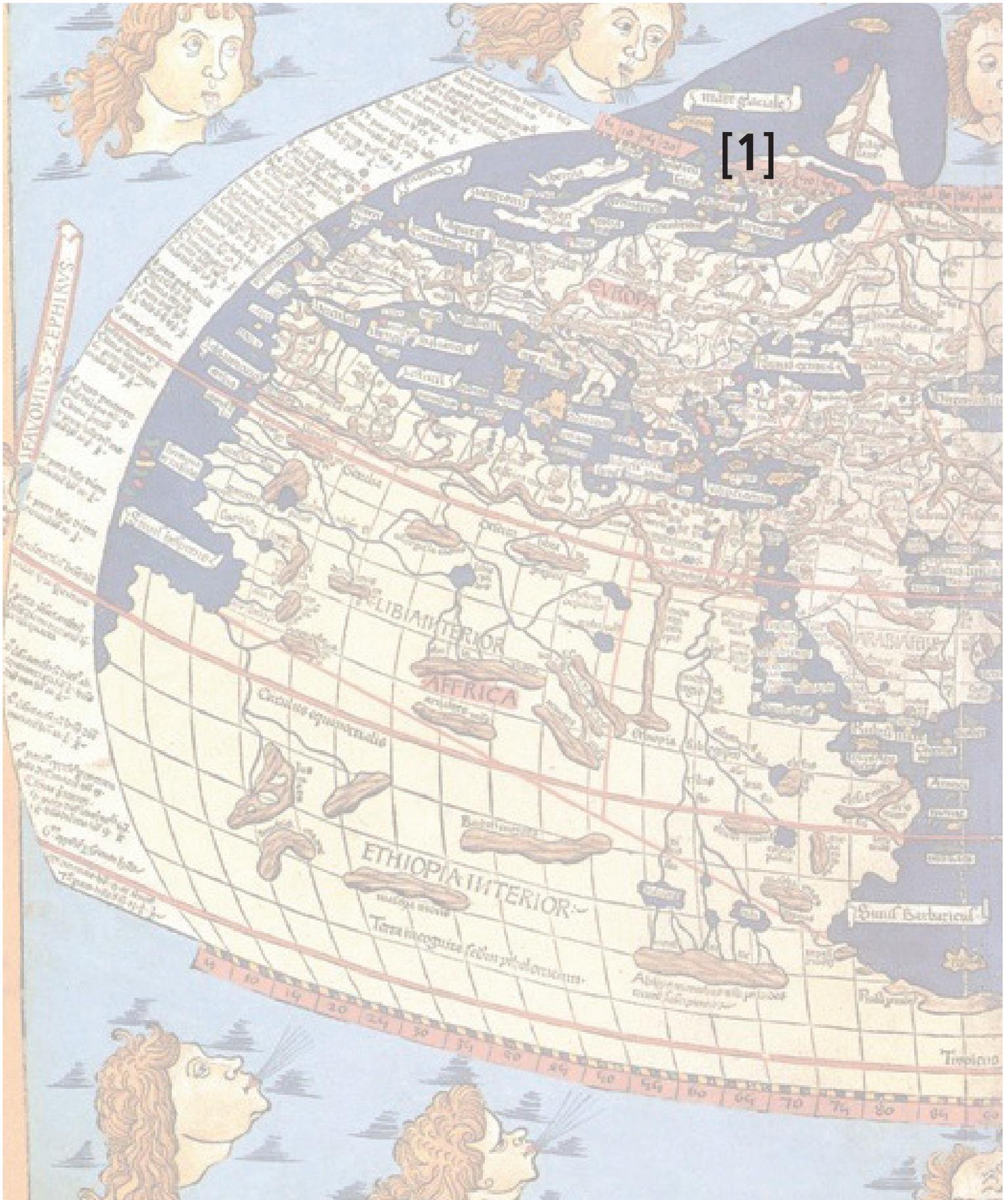
Diante de um mesmo contexto de grandes avanços das tecnologias de informação, comunicação e transporte, a leitura e análise dos conceitos de Melvyn Webber e Françoise Choay trazem uma visão de vida social e coletiva cada vez mais percebida como “sem lugar”. Para ambos, o desenvolvimento da lógica automobilística e das tecnologias de comunicação como a televisão - que substituiu o rádio nos anos 1950-60 - ou a transmissão cada vez mais acelerada de informações em tempo real, como já começava a se observar nas sociedades norte-americana e europeia, com os primeiros computadores; o processo de urbanização misturava as antigas categorias de cidade e campo e tornava-se generalizado. A vida social não repousava mais apenas na cidade que agora estaria, de certo modo, em toda parte. Por isso o uso que esses autores fazem da palavra “urbano”, que não deve ser confundida com o termo cidade, pois designa um novo e outro momento nas formas de organização do mundo social. Assim, a experiência que os homens entretêm entre si e com os objetos que os cercam e, inclusive, com a arquitetura e as formas construídas, é cada vez mais *urbana*, e traduzem essa nova forma de vida social que não está mais ligada a um território ou sítio específico.

Uma outra corrente de autores contemporâneos dos textos de Webber e Choay foi também analisada no trabalho e que de certo modo reage a esta “morte” das cidades. Dessa forma, os textos da Internacional Situacionista trazem uma reflexão sobre a cidade e a experiência urbana, que ao contrário da levantada por Webber e Choay está profundamente ligada a uma situação cotidiana, em que a sua ligação com o lugar é necessária e fundamental. Em meio a essas duas correntes procura-se situar a obra de Bruscky.

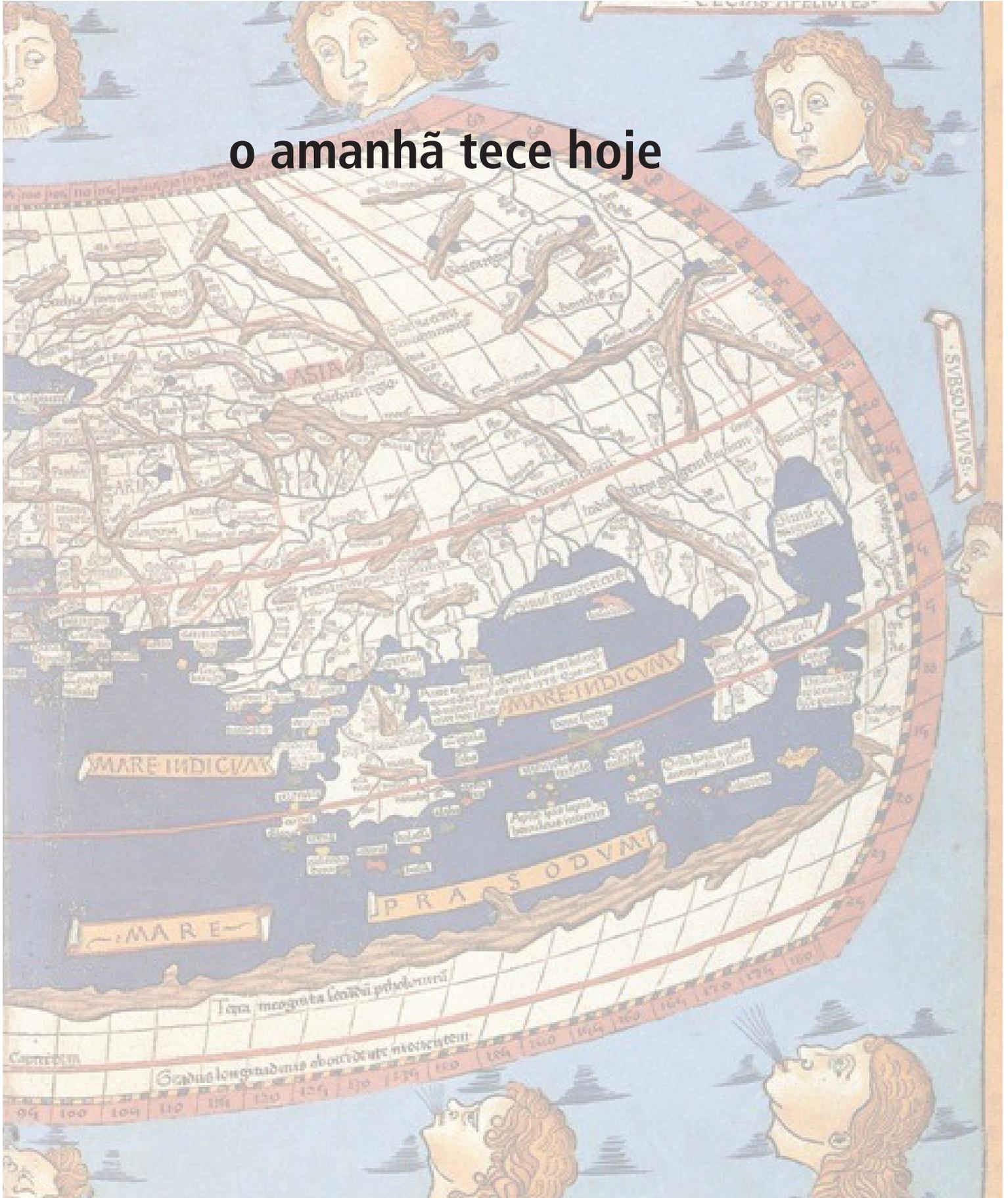
A segunda parte, *Os artistas sismógrafos dos novos tempos*, trata a questão do papel do artista de sentir, prever e atuar sobre as mudanças de desejos na e da cidade. A partir da leitura do livro de Jacques Rancière (2000), pode-se identificar a partilha do sensível que os artistas promovem através da sua arte. Esta se faz presente no modo de articulação entre maneiras de fazer, nas formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e nos modos de pensar suas relações na cidade. Este processo foi estudado em duas gerações: a das vanguardas artísticas dos anos 1920 e a dos artistas pós-2ª Guerra Mundial. Então, identificou-se um outro artista sismógrafo - que antecede a Paulo Bruscky - e cujas formas de pensar e fazer parecem dialogar com ele. Buscou-se avaliar sua contribuição para a construção da própria trajetória de Bruscky como artista. É o pintor Cícero Dias (1907-2003). E de fato, foi a partir da análise do seu painel *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife* (1929) e do seu contexto, que se situou a importância das artes no processo de modernização e remodelação da cidade do Recife nas décadas de 1920 e 1930, que se fazem presentes na memória e obra de Bruscky.

Nesta parte, a leitura de livros, textos e artigos de Antonio Paulo Rezende, Virgínia Pontual, Fernando Diniz Moreira, Guilah Naslavsky e Rosane Loretto auxiliaram a contextualizar as questões trazidas pelas artes para arquitetura e urbanismo, determinando um novo modo de vida no Recife.

A terceira parte, *Correios: assim se faz arte*, refere-se à análise das obras selecionadas de Paulo Bruscky. A leitura e análise da obra e vida de Paulo Bruscky se pautou nas publicações de Cristina Freire e Cristiana Tejo. A partir da pesquisa sobre seus veículos e sua atuação no campo da arte correio, buscou-se entender as raízes desse movimento e o seu processo de afirmação e legitimação por parte da crítica e do público internacional e local. A antologia organizada por Kristine Stiles, *Theories and documents of a contemporary art: a sourcebook of artist's writings* foi um importante instrumento, pois reúne boa parte dos textos e manifestos dos artistas que viveram o processo ou que influenciaram as ações de Bruscky, de forma a trazer uma visão "crua" e direta dos próprios artistas. É nesta parte do presente trabalho que se desenham as relações que as obras de Bruscky suscitam em relação à nova condição urbana, seja ela na cidade ou não.



o amanhã tece hoje



< **Claudio Ptolemeu**

Mapa Mundi, 1482. Fonte: <http://www.fch.unl.pt/cham/eve/content.php?printconceito=923>. Acesso em 2 out. 2012.



o amanhã tece hoje¹

parte um

Desde a profunda mudança na concepção do mundo urbano surgida, segundo Françoise Choay (1994), com o impacto espacial da Revolução Industrial, a cidade passa a sofrer mudanças que parecem decorrer de um “cataclisma natural incontrolável”. Mesmo parecendo estar além do controle dos homens, essas mudanças estão longe de denotarem uma grande destruição. São alterações bruscas provocadas sobretudo por uma permanente evolução técnica que vem reconfigurando a forma de pensar, projetar e viver nas cidades².

O espaço urbano tem sofrido alterações operadas por extensões, expansões e simulações tecnológicas, que incidem sobre a própria constituição física da cidade e sobre a linguagem daqueles que a habitam. Entre cidade e experiência, a interface tecnológica se apresenta como possibilidade de reconhecimento, conhecimento e produção de relações espaciais que, pelo menos desde os anos 1960, diversos autores vêm mostrando que não são neutras.

Os artistas registram essa metamorfose nas formas de vida social e coletiva com uma sensibilidade de sismógrafo. É no cenário dos anos 1960, por exemplo, período de transição entre os mundos industrial e pós-industrial, que vemos também confluir várias correntes que apontam para o que o economista e sociólogo norte americano Melvin Webber (1968) chamou de *the post-city age*³, ou, exprimindo em outros termos, a era da “pós-cidade”. Na edição francesa do artigo *The Post-City* (1968), seu título foi traduzido como *L'ère d'après les villes*, uma vez que Melvin Webber demonstra que *cidade* não é sinônimo de *urbano*.

Esse fenômeno, para Webber, teve início nos anos 1920, quando os meios de comunicação e transporte revolucionaram o modo de vida coletiva. Webber demonstrou nos seus estudos que na sociedade automobilizada norte-americana as relações sociais citadinas estavam morrendo. As relações sociais e a mentalidade citadina não estariam mais associadas a um lugar específico. É o fenômeno da

- 1 Título extraído de um carimbo criado por Bruscky, que identificou e marcou sua participação em vários envelopes, cartões postais e cartas trocados na arte postal.
- 2 O artigo escrito por Françoise Choay para a exposição *La Ville. Art e Architecture en Europe 1870-1993* no Centro Georges Pompidou, Paris, cujo título original é *Le règne de l'urbain et la mort de la ville*, foi traduzido e publicado no Brasil em 1996 com o título *Destinos da Cidade Europeia: séculos XIX e XX*.
- 3 “The Post age city” é título do artigo de Melvin Webber publicado em 1968 na revista *Deadelus*, em Nova York.





mobilidade que expandiu-se nos Estados Unidos por conta de uma tradição “anti-cidadina” dos norte americanos, que Françoise Choay (1965:39) chamou de ‘anti-urbano americano’.⁴

São dessas questões que o crítico inglês radicado nos Estados Unidos, Reyner Branham, também desenvolve suas ideias sobre o impacto dos avanços técnicos no modo de vida coletiva, especialmente o provocado pelo automóvel. Com base na análise de várias cidades americanas, Webber (1986) levanta a questão de uma sociedade urbana que cresce independente da cidade; trata-se da “cidade sem lugar”. Uma tradução genérica dessa civilização *urbana* poderia ser designada pelos processos de urbanização que suprimem a cidade tradicional, como explica Françoise Choay (1996).

As cidades tradicionais (europeias) tornaram-se obsoletas (diante desta nova situação) e tendem a desaparecer e são substituídas por uma nova forma de urbanização, um novo tipo de sociedade urbana de grande escala... e ainda mais independentes da cidade.⁵ (CHOAY, 1996:11, tradução da autora)

As premissas desse processo estariam relacionadas ao advento dos avanços técnicos de transporte, comunicação e informação, que impulsionaram uma série de propostas e remodelações de cidades, destaca Choay (1994), em decorrência dos sucessivos impactos gerados pelos avanços técnicos que alteraram de vez a vida na cidade e no campo. A evolução constante das técnicas possibilitaram uma série de propostas ligadas “tanto na morfogênese do espaço urbano como na gênese das mentalidades e dos comportamentos urbanos”. (CHOAY, 1994:9)

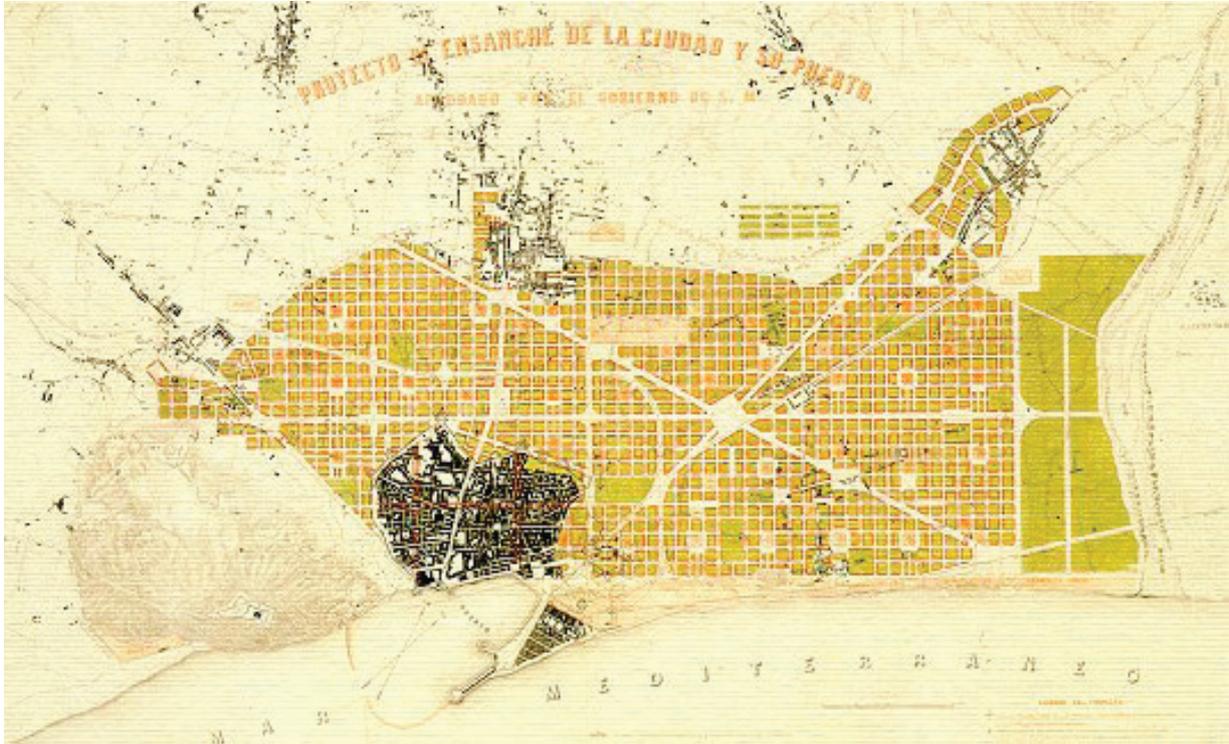
Ildefonso Cerdá foi o primeiro a pensar sob essa perspectiva para a proposta da reforma para Barcelona, afirma Choay (1994). Seu plano de 1859, ver imagem 31, desfazia as fortificações que cercavam o centro histórico, e propunha uma malha ortogonal extensível, que possibilitava um território virtualmente ampliado à Europa. Apesar de ousado, o plano não era um modelo de cidade nova, mas de estruturas geradoras que permitiam adaptar a cidade antiga às novas técnicas.

(...) Era uma proposta que não se contentava em criar redes de ligações com o território, ela se tornava território. (...) Esta assegura

4 Em “O Urbanismo” [*L’Urbanisme: Utopies et Réalités. Une antologie*] (1965), Françoise Choay chama estes fenômenos americanos de “antiurbanismo”, todavia percebe-se que ao longo dos seus estudos essa definição foi reconsiderada. No capítulo que escreveu para um catálogo da exposição *La Ville art e architecture en Europe, 1870-1993* no *Centre Pompidou* - Paris, em 1994, Choay reitera Webber, reconsiderando o termo anti-urbano, como fenômeno *urbano* ou era da pós-cidade.

5 *Les anciennes villes, devenues obsoletes et appelées à s’effacer dans la dispersion (La colle qui tenait ensemble l’établissement spatial est en train de se dissoudre et il disperse sur des territoires toujours plus vastes), dont donc replacées par une nouvelle forme d’urbanité, une nouvelle sorte de société urbaine de vaste échelle... de plus indépendante de la ville.* (CHOAY, 1996:11)





31. Idelfons Cerdá
Plano de Barcelona, 1859, litografía.



31. Idelfons Cerdá
Plano de Barcelona, 1859, litografía.



a continuidade e a homogeneidade de uma trama construída, cujos quarteirões normalizados oferecem total liberdade à criação arquitetônica e, sobretudo, se tornam graças a articulação de sua pequena escala com o grande sistema viário, o teatro de uma convivibilidade inédita. (CHOAY, 1994:13)

Cerdá fez das técnicas de transporte o motor da história espacial das cidades, revolucionada pela invenção da estrada de ferro e a utilização da eletricidade. O aumento da escala da cidade proposto se deu por um ajustamento recíproco entre uma forma de tecido e uma forma de convivialidade. Isto resultou em um novo quadro das relações sociais de proximidade, o que não significou a supressão da urbanidade, e sim uma visão de cidade global, prospectiva, e, sobretudo, “aberta” e extensível ao infinito.

Tomando como partido o mesmo avanço técnico utilizado por Cerdá, alguns anos depois, em 1882, o intelectual espanhol Soria Y Mata cria a *Ciudad Linear* [cidade linear], ver imagem 32. Soria concebe uma cidade em forma linear que seguia as redes de transporte (trem, bondes e rodovias) e redes de distribuição (água, luz, gás, telefone), permitindo sua expansão sem fim. Talvez essa fosse uma visão simplificada do partido tomado pela proposta de Cerdá, já que o “processo de comunicação generalizada compreende uma urbanização em termos de extensão homogênea e multidirecional”. Choay (1994) identifica aí os primeiros signos anunciadores da “desconstrução iminente da cidade”, aquilo que Webber chamou da era pós-cidade.

O mesmo esquema de desenvolvimento foi retomado no fim dos anos 20, na União Soviética, por um grupo de arquitetos e de engenheiros. O assentamento linear significava, para eles – que se autodesignavam “desurbanistas”- a abolição da cidade. Eles conheciam as publicações de Soria, e é provável que nelas se inspirassem. Mas seu modelo, mais elaborado, com zoneamento rigoroso, servia a objetivos diferentes: a realização do socialismo e a otimização da produção industrial. (CHOAY, 1994:14).

possibilidades urbanas

Pode-se reconhecer outras visões de cidade, que fugiam dos padrões das cidades europeias existentes, em várias propostas desenvolvidas a partir do anos 1920. Eram propostas de cidades novas, que desconsideravam uma cidade precedente⁶. A *Ville Radieuse* (Le Corbusier, 1933), segundo Choay (1994), é um

⁶ Alguns autores, como Françoise Choay (1965), intitulam estas propostas de uma “negação da cidade”, por proporem um outro ideal de cidade, distante daquele sedimentado pelo tempo.





exemplo “paradigmático” dessa nova compreensão de urbanismo debatida nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs), que serviu de modelo para reconstrução de muitas cidades durante o pós-Segunda Guerra Mundial⁷. Le Corbusier desconsiderou a noção de aglomerações contínua e articulada, próprias das cidades tradicionais europeias. A rua foi banida da *Ville Radieuse* e o edifício foi pensado como objeto técnico e autônomo, desligado de toda dependência ou articulação contextual. O edifício deveria ser concebido para ser reproduzível pela indústria.

Como se sabe, no caso dos CIAM’s pensou-se que a cidade poderia ser reduzida a modos pré-estabelecidos de funcionamento que pudessem ser claramente identificados e circunscritos em funções: habitar, trabalhar, circular e lazer⁸. A partir dessas *quatro funções*, as propostas resultaram em grandes conjuntos e subconjuntos de edifícios descontínuos, configurando a cidade em megaestruturas classificadas, onde a rede viária e as áreas verdes ofereciam continuidade entre as grandes estruturas, integradas em uma configuração geométrica simples. O plano urbanístico era legível somente em planta (no papel) ou por avião, ver imagens 33 e 34. A escala local e a urbanidade típicas das cidades europeias da época cediam lugar à “escala territorial única”, define Choay (1994).

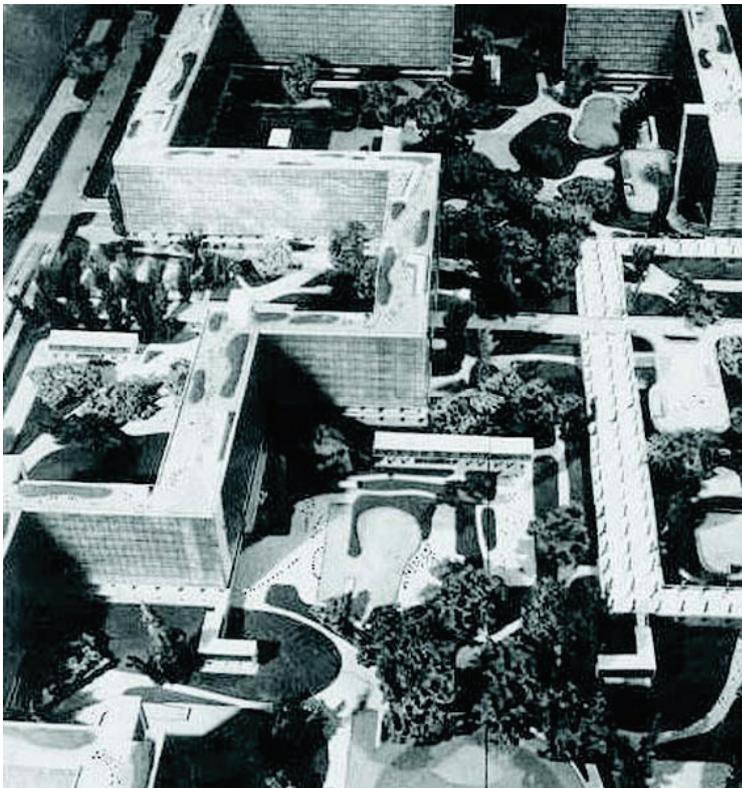
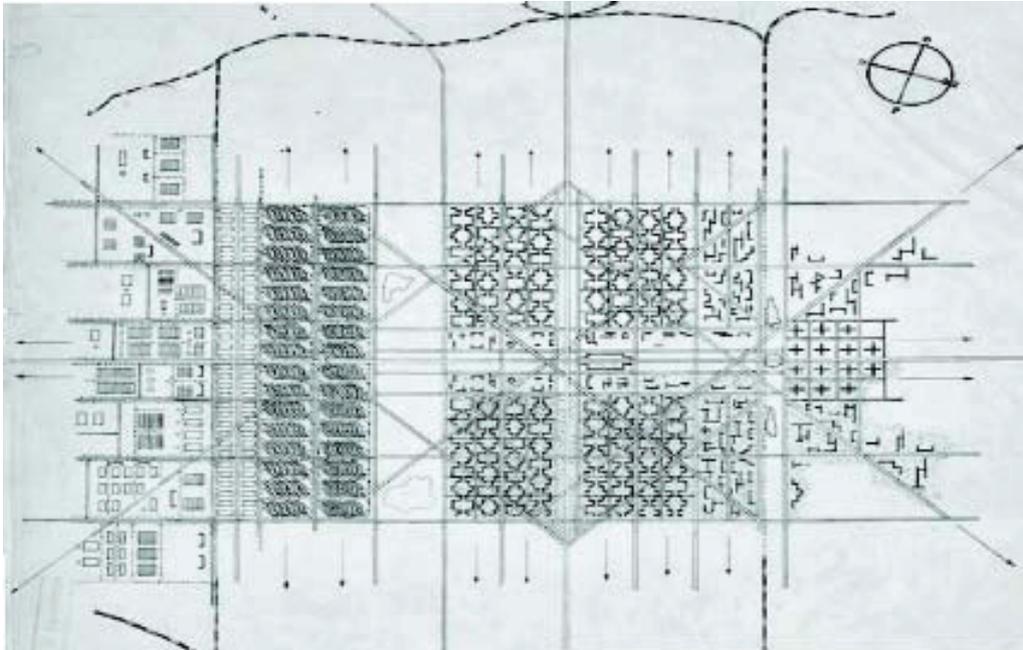
Sob um mesmo propósito, o de negação da cidade tradicional, o arquiteto Frank Lloyd Wright propõe, no caso americano, a *Broadacre City* em 1935, ver imagens 35 e 36. A proposta aparece sob a forma de uma grande “cidade” extensível, balizada por extensas autoestradas, torres de serviços e habitação individual e de baixa-densidade, tendo também o automóvel como uma das suas forças motriz. Wright, entretanto, apresenta como solução o resgate da aliança entre as estruturas de vida coletiva e o campo – e não simplesmente o verde, ou a natureza, como no caso de Le Corbusier. A proposta se estenderia por todo território, sem limites, e tornaria cada cidadão urbano também um camponês, revogando qualquer tendência de convergência que se traduzisse em uma mistura de funções. Essa proposta de cidade se aproxima dos modelos de subúrbios americanos analisados por Webber no artigo *The post-city age* (1968).

Tais propostas demonstram indícios daquilo que Choay (1994) chamou de “o

7 Os CIAMs foram uma organização que promoveu uma série de eventos organizados por arquitetos de variados países a fim de discutir os rumos a seguir nos vários domínios da arquitetura. Realizado em diversos países, os encontros ou congressos (CIAM I-X) aconteceram durante os anos 1928-56. Ver, MUMFORD, Eric Paul. **CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960**. Cambridge: MIT Press, 2000.

8 Há controvérsias entre autores sobre estas quatro funções, isto porque quando traduzido para o português as cinco funções (*habiter, travailler, circuler et cultiver le corps et l'esprit*) reduziram-se a quatro funções. Isto porque a função *se cultiver* foi traduzida para o português como *lazer*, e não como *cultivar* o corpo e mente referindo-se a esportes, museus, teatros, etc.





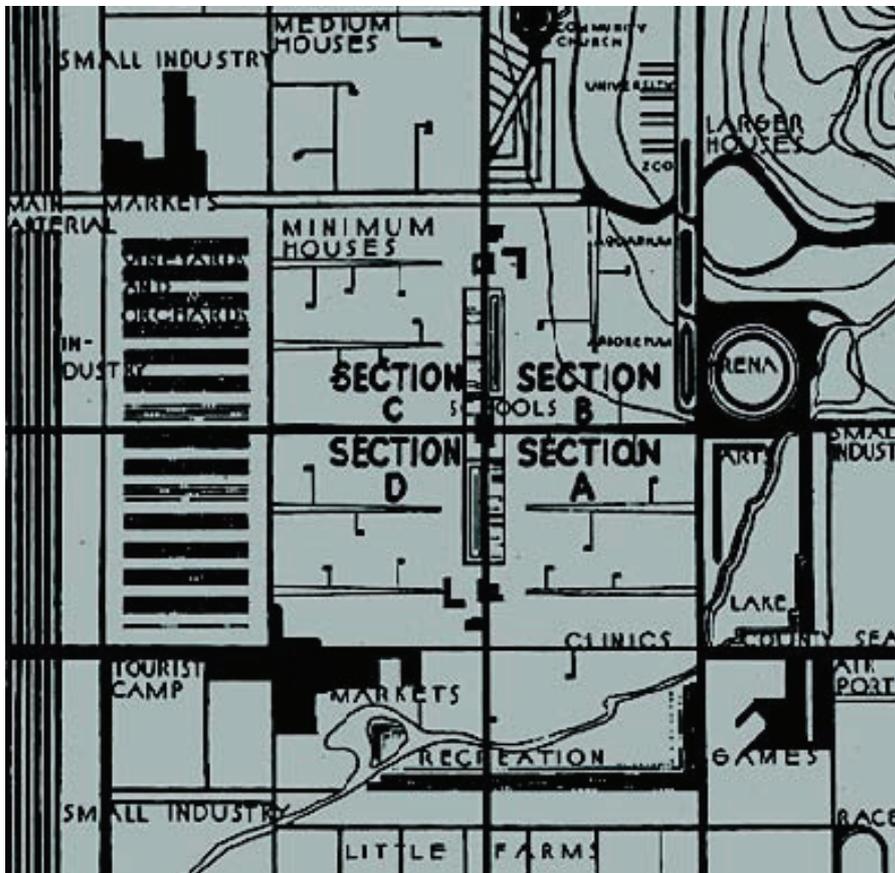
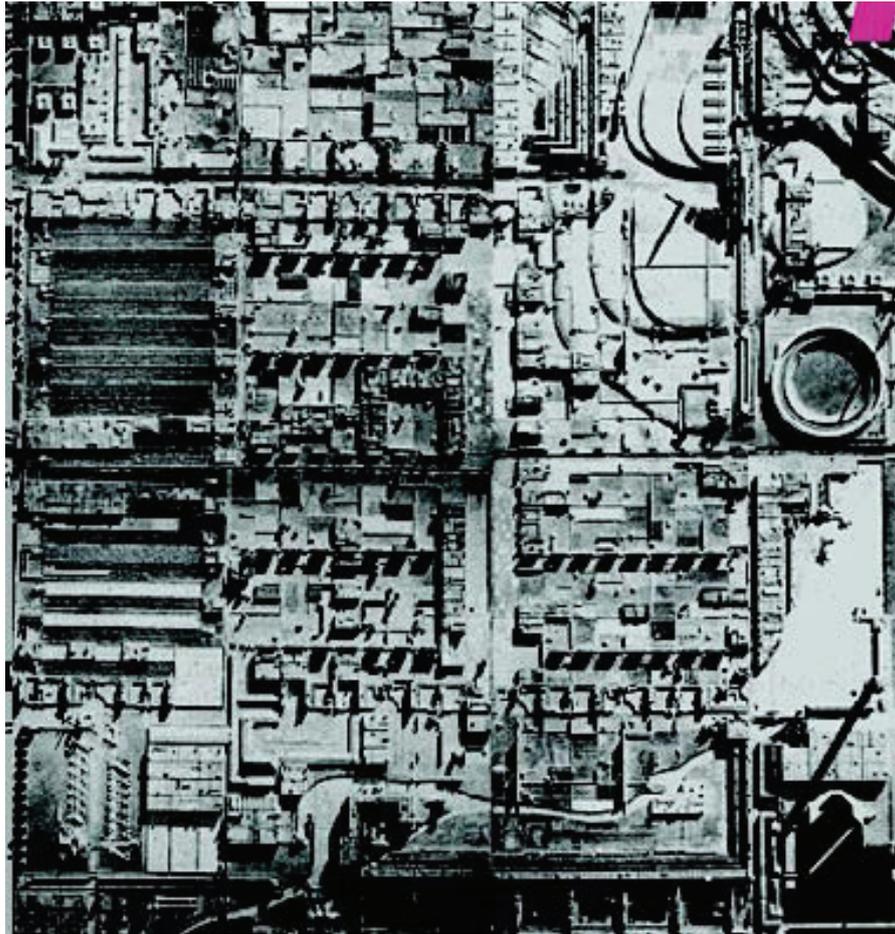
33. Le Corbusier
Croqui do Plano da *Ville Radieuse*, 1933.

34. Le Corbusier
Ville Radieuse, 1933,
Marquete

na página seguinte
35. Frank Lloyd Wright
Maquete *Broadacre City*,
1935.

36. Frank Lloyd Wright
Plano da *Broadacre City*,
1935.







advento do urbano” e “signos anunciadores de uma desconstrução iminente da cidade”. As relações que fazem da cidade um ponto de convergência não mais estariam baseadas na relação entre lugar e território. Esse processo dá lugar a uma sociedade urbana, como define Webber (1968), que se desenvolveria seguindo as possibilidades dos avanços das redes técnicas. O pertencimento a comunidades não se funda mais nem sobre a proximidade nem sobre a densidade demográfica local. Nos anos 1960 Webber já constatava:

(...) Estamos passando por uma revolução que está desconectando o processo social de uma localização fixa a uma cidade ou a uma região. Refletindo a atual explosão na ciência e na tecnologia, o trabalho está se desviando da produção de bens de serviço; o aumento da facilidade de transporte e comunicação está dissolvendo as barreiras espaciais nas relações sociais; os norte-americanos estão formando comunidades sociais compostas de membros espacialmente dispersos. Um novo tipo em larga escala de sociedade urbana está emergindo cada vez mais independente da cidade. Os problemas do lugar na cidade gerados inicialmente pela industrialização está começando a ser suplantados por uma nova matriz de tipo diferente.⁹ (WEBBER, 1968: 1092, tradução do autora)

Dentro dessa perspectiva, Melvin Webber (1964) parece tirar partido daquilo que Cerdá já em 1859 chamava a atenção, isto é, que as características das novas civilizações industrializadas, como ele agora via em Barcelona, são o movimento e a comunicação. Para Cerdá, segundo Choay (1994:12), a cidade seria “apenas uma espécie de estação ou um pivô da grande viabilidade universal”, já que com seu plano de extensão indefinida seria possível “romper com a noção de aglomeração e de organização concêntrica”.

Webber voltava, assim, agora em outro contexto, sua atenção para as cidades e subúrbios americanos, e levantava por outros caminhos a discussão sobre a diferença fundamental entre cidade e urbano. Seria nessa extensão proposta por Cerdá que Webber (1968) prevê que o lugar passaria a ser substituído pelo domínio do não lugar, uma vez que a cidade não precisaria estar mais enlaçada à localização geográfica específica, pois as características da vida urbana poderiam se realizar independentemente de regras morfológicas. Ele apontava que as interações sociais não seriam mais exclusividade de um lugar ou espaço físico. O avanço dos meios

⁹ *We are passing through a revolution that is unhitching the social process of urbanization from the locationally fixed city and region. Reflecting the current explosion in science and technology, employment is shifting from the production of goods to services; increasing ease of transportation and communication is dissolving the spatial barriers to social intercourse.; and Americans are forming social communities comprised of spatially dispersed members. A new kind of large-scale urban society is emerging that is increasingly independent of the city. In turn, the problems of the city place generated by early industrialization are being supplanted by new array different in kind.* (WEBBER, 1968: 1092)





de comunicação e transporte possibilitaria outras formas de conexão dominadas pela virtualidade, que permitiriam a criação de inúmeras e novas redes sociais.

o urbano e a cidade

Como se vê, a partir de 1968, sob um contexto urbano no qual o fluxo econômico está ameaçado e os conflitos sociais se multiplicam, os pensamentos técnico, científico e artístico se voltam para novas proposições sobre a cidade. Momento esse em que também eram colocados à prova os modelos de padronização única da cidade, estabelecidos nos CIAM's.

Esse cenário possibilitou que muitas propostas e projetos, como será visto no presente trabalho, tomassem partido do avanço tecnológico, o que implicaria em uma nova experiência urbana. A era das comunicações globais, anunciada pelo canadense Mashall McLuhan (1964), permitiria que tudo aquilo que fosse produzido de forma independente geograficamente pudesse ser experimentado de forma simultânea. Logo, a urbanidade não estaria mais na obsessão pelo lugar, mas se alicerçaria agora muito mais na qualidade da interação social e na dinâmica urbana, por meio da circulação de informação.

Tem-se aqui uma visão que de certo modo se desvincula do modelo defendido pela crítica norte-americana Jane Jacobs (1961), em que as relações estariam associadas à vida cotidiana que acontecia na pequena escala, mas que insiste no elogio dos lugares específicos tradicionais - da rua, dos bairros e dos usos da cidade existente. "Partidária convencida do modo de existência autenticamente urbano, uma apologista da megalópoles, em detrimento dos *suburbs* e das cidadezinhas provincianas norte-americanas", como define Choay (1965:293), Jacobs defende a urbanidade situada a um "quadro construído e visual" específico. São nas ruas e nas calçadas, onde é nítida a separação entre o público e privado, que aconteceria a essência da vida coletiva.

Webber (1968), ao contrário, acreditava que a tecnologia seria capaz de criar uma rede hierárquica entre comunidades de diferentes níveis ou estágios de especialização, internacional, nacional, regional ou local, de modo a incorporar uma matriz espacial virtual articulada pelas tensões criadas a partir das interações entre os fluxos de comunicação e informação. Isso geraria o que Webber considerou como 'domínio urbano' [urban realm]. A palavra domínio entendida aqui como uma área, um campo. Embora praticamente pouco debatidas no Brasil onde, como dissemos, a palavra "urbano" continuou a ser confundida com cidade, as ideias de Webber foram divulgadas em importantes revistas e publicações dos





anos 1960 e 1970. Em seu livro mais conhecido *The Urban Place and the Nonplace Urban Realm* (1964), Webber apontava para uma visão otimista, global e universal da sociedade que estaria por surgir.

Em *The Post-City Age*, artigo de 1968, Webber aprofunda as percepções da condição urbana, considerando-as como algo disseminado, uma vez que a cultura e a informação, pertinentes ao ambiente urbano, poderiam ser compartilhadas graças aos meios de comunicação, como estamos resumindo aqui.

Para Webber, que era diretor do *Institute of Urban and Regional Development* da *University of California*, esse rebatimento teria efeito em uma próxima etapa do planejamento das cidades. Sua maior preocupação seria a integração de grupos minoritários e desfavorecidos - que na visão evolucionista ainda dominante à época ele chama de 'atrasados' - em uma rede mais complexa e, não obstante, única. Como afirma:

(...) o planejamento da urbanização deverá ser guiado pela ideia de desenvolvimento seletivo, pela formulação de programas táticos e de acordo com as estratégias destinadas a integrar os grupos atrasados na sociedade urbana contemporânea. ¹⁰ (WEBBER apud CHOAY, 1996:14)

Uma vez que as tecnologias de informação e comunicação e suas respectivas interfaces pareciam despontar nas cidades como manifestação de um mundo fluido e efêmero, o 'domínio público' apresentado por Webber assimilava em seu cerne uma noção de espaço/tempo mediado por fluxos. Não somente o espaço das cidades tenderia a se desmaterializar pela noção de um "urbano tecnológico internacional", como também as noções físicas de limites seriam substituídas por aquelas de interfaces. Esse sistema operatório, o qual Choay (1985) com Webber denomina urbano, seria "válido e passível de desenvolvimento em todos os lugares, tanto nas cidades como nos campos e nos subúrbios" e poderia substituir a estética dos lugares construídos, a obsessão do lugar criticada por Webber. (WEBBER apud CHOAY, 1996).

Esse advento do urbano desfaz a antiga aliança das *urbs* e da *civitas*, em que *urbs* refere-se a materialidade das povoações, seu conjunto de edificações, e *civitas* designa as instituições que as governam, suas leis, seus pactos coletivos que asseguram a vida social. Se a interação dos indivíduos não é mais localizada, conforme analisam Choay e Webber, a essência da cidade estaria desfeita em prol de uma comunidade urbana. O pertencimento a comunidades de interesses diversos

¹⁰ [...] la planification de l'urbanisation devra être guidée par l'idée de développement sélectif, par la formulation de programmes tactiques en accord avec les stratégies destinées à intégrer les groupes retardataires dans le société urbaine contemporaine. (WEBBER apud CHOAY, 1996:14)





não está mais fundada apenas na proximidade, nem na densidade demográfica. As relações podem ser diversas e numerosas, membros de coletividades abstratas ou cujas implantações espaciais não mais coincidem. É nessa dimensão que a arte correio e o trabalho de Bruscky irá se inserir, levando em conta a possibilidade de criar redes e 'comunidades' desvinculadas de um lugar fixo ou sem lugar - *le urbain sans lieu* -, deslocalizado das ancestrais *urbs* e *civitas*.

Região urbana, comunidade urbana, distrito urbano, estas novas entidades dizem o suficiente do desaparecimento da cidade e do anacronismo de "comuna", "aldeia", "cité" – tantos termos que, em breve, remeterão apenas à história ou a nostalgias carregadas de sentido. Porque essas palavras anacrônicas nos lembram também a realidade incontornável de nossa condição natural e animal, o fato de que, quaisquer que sejam a imaterialidade, a abstração, a multiplicidade de relações que os urbanos entretêm entre si através do planeta, eles são, nós somos, malgrado nós mesmo, jogados no espaço e constringidos a viver e permanecer em algum lugar. (CHOAY, 1994:18)

Vê-se, por um lado, uma configuração de um espaço global compreendido como urbano em sua máxima desterritorialidade. Deste modo, Webber propunha uma total revisão não somente do conceito de cidade, como de sociedade também, uma vez que as definições de lugar e espaço, assim como distância e proximidade, de urbano e rural, e, principalmente, de fronteira e limite passavam por total reestruturação.

As reflexões sobre as mutações tecnológicas e da vida coletiva e seus efeitos para o planejamento "urbano" de Webber se difundiram também graças a outras vozes. De fato, é o que o filósofo e educador canadense Marshall McLuhan também afirmava sobre o futuro da sociedade ocidental contemporânea. No livro *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*¹¹, quando cunha a expressão *The Global Village* [Aldeia Global], o autor já no próprio título do livro destaca a dissolução das tensões locais-globais, pelo avanço das técnicas de comunicação. Para McLuhan (1964), os meios de comunicação à distância permitiam não apenas ampliar os poderes de organização social da população, mas abolir, em grande medida, a sua fragmentação espacial. Isto permitia reafirmar o que evidentemente não era uma novidade mas parecia estar esquecido, isto é, que qualquer acontecimento em uma parte remota do mundo tem, potencialmente, reflexos em outra, distante geograficamente.

Na verdade, McLuhan centra suas observações no desenvolvimento de redes

11 O livro foi traduzido e publicado no Brasil em 1969 com o título "A Galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico".





imateriais, promovidas naqueles anos pela TV. Em essência, a ideia de “Aldeia Global”, prevista por McLuhan, concebia a comunicação como uma forma de transformação social que contribuiria para abolir as separações geográficas entre os indivíduos, ou seja, contribuiria para a relativização das fronteiras e das distâncias no espaço e tempo.

Em “O meio é a mensagem” [*The medium is the Messenger*], McLuhan (1964) se detém na influência da televisão, entre outros meios eletrônicos, no modo de pensar da sociedade contemporânea. Através da televisão, a mensagem proferida possibilitaria a diferentes estruturas perceptivas desencadear diferentes mecanismos de compreensão que ganhariam variados contornos e tonalidades, e no limite, adquirirem diversos significados. A rede de televisão seria o mecanismo capaz de conectar realidades culturais e físicas distintas, aproximando as grandes metrópoles, até então vistas como as formadoras de culturas, às pequenas cidades ou a quaisquer aglomerações de pessoas. Seria construído um ambiente virtual que se hibridizaria na materialidade de várias escalas de cidades e na efemeridade do período de conexão.

Para McLuhan, além de modificar as relações do homem com seu meio, as novas tecnologias impunham o fim do pensamento linear e de toda linearidade, trazendo como consequência a simultaneidade. Para alguns, os exemplos desta simultaneidade já se faziam sentir no próprio campo da arte: no cinema e na arte abstrata. Ambos romperam com a barreira das três dimensões e permitiram visualizar ao mesmo tempo as diversas facetas inclusive de uma mesma situação. McLuhan exemplifica: “O cinema pelo qual enrolamos o mundo real num carretel, como um tapete mágico da fantasia, é um casamento espetacular da velha tecnologia mecânica com o novo mundo elétrico” (MCLUHAN, 1964:128). Logo, o cinema aliava perfeitamente o caráter da técnica com o fantástico.

Pensar o urbano , a arte, arquitetura e o urbanismo

Nessas novas configurações, quando as fronteiras perdem sentido, também para as artes o campo se torna indefinido e expandido, embora elas pareçam se tornar a grande porta-voz de percepções e de situações específicas. De fato, o aqui e agora relatado e proposto por muitos artistas como Paulo Bruscky podem apontar direções sobre como se pensar e propor “cidade”, ou alguma forma de interação social e de vida coletiva. Para Bruscky, a arte é vista como desvinculada de um espaço físico – aberto ou fechado/ público ou privado – mas, ao mesmo





tempo, é profundamente ligada a uma situação precisa.

No final dos anos 1950-1960, Guy Debord, como se verá, havia apontado nesta direção e definiu esta “situação” no campo da arte como uma “experiência”, isto é: como “momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos” (DEBORD, 1957:93-94). É o movimento, a circulação das ideias e das situações que tangem uma “arte sem lugar”, que não menos ativa, propõe romper com o estado passivo dos indivíduos citadinos perante o grande espetáculo urbano.

De fato, as reflexões trazidas por Webber e McLuhan não eram as únicas que ecoavam no fim dos anos 60 e clamavam por mudanças no enfiamento de um novo entendimento sobre o “urbano”. Eram reflexões que interagiam diretamente com o campo da arte, da arquitetura e do urbanismo. Isto porque, segundo Choay,

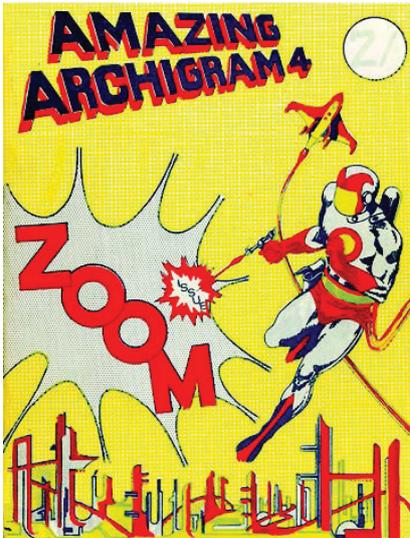
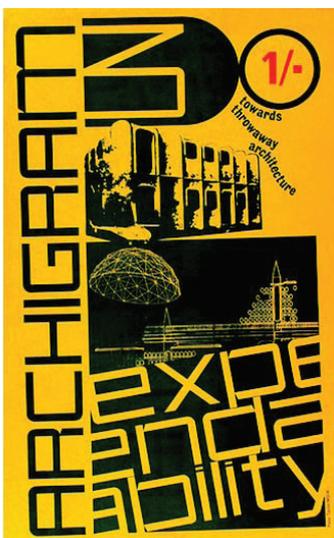
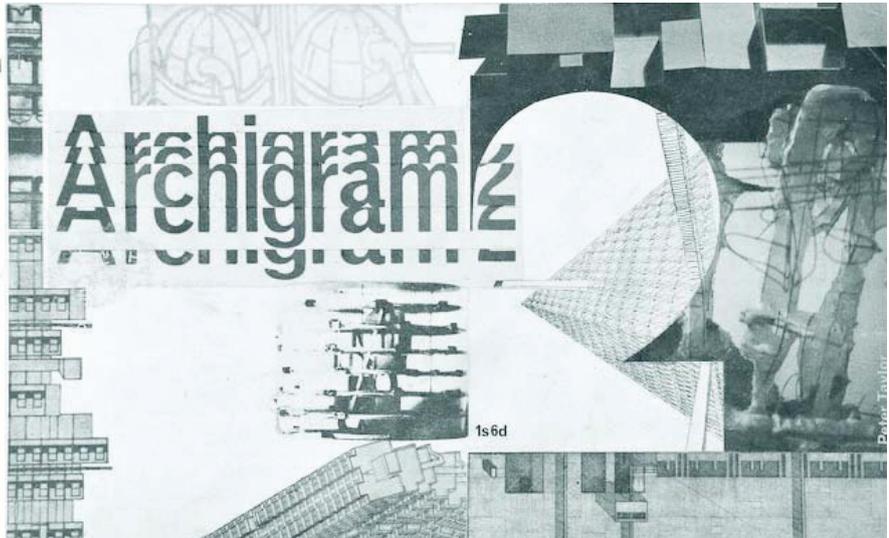
a persistência da cidade enquanto imagem que o oblitera vincula-se a mecanismos de defesa: nega-se uma realidade demasiadamente difícil ou demasiadamente desagradável de defrontar. [...] Emanados em particular dos meios profissionais, [...] a persistência, de um urbanismo *coisista*, atolado em enfoque fixista do ordenamento urbano. (CHOAY, 1994:18)

Foi entre os Estados Unidos e Europa que, na mesma época, um grupo de estudantes recém formados em arquitetura já percebia, também, nas tecnologias da informação e comunicação potências geradoras de novas espacialidades e buscava criar novas imagens urbanas como contraponto e como crítica a essa problemática. Isto representou uma postura desafiadora por empreender uma “grande limpeza epistemológica”, afirma Choay (1994:19).

Assim, entre 1961 e 1974, um grupo de ex-alunos da *London Architectural Association* (AA) criou o *Archigram*, combinação das palavras “ARCHItecture e teleGRAM”. O grupo, composto por Peter Cook (1936), David Green (1937), Mike Weeb (1937), Warren Chalk (1927), Ron Herron (1937) e Dennis Crompton (1927), jovens de pouco mais de vinte e cinco anos, formou-se a partir da publicação do magazine homônimo, *Archigram*. Com um mínimo de meios, uma boa quantidade de humor e energia, e sobretudo, muitos desenhos, a revista veiculava ideias, proposições arquitetônicas, projetos e desenhos. Era tudo publicado em papel barato, edições caseiras e técnicas de impressão das mais econômicas. Foram dez volumes do magazine, editado em Londres¹² entre 1961-1974, que converteu-

12 Embora sempre editada em Londres, a revista com frequência manteve uma relação com os Estados Unidos. Primeiro através de correspondentes, com David Greene para o *Archigram* 6 em 1965, e com Michael Webb em 1966 para o *Archigram* 7; depois com Ron Herron que vive e trabalha em Los Angeles (1968-1970), a quem eventualmente se juntou Warren Chalk e Peter Cook durante atuação na *University of California - Los Angeles*. (CABRAL, 2001:6).





linha superior
37. Ron Heron
Capa Archigram n.1, 1961.

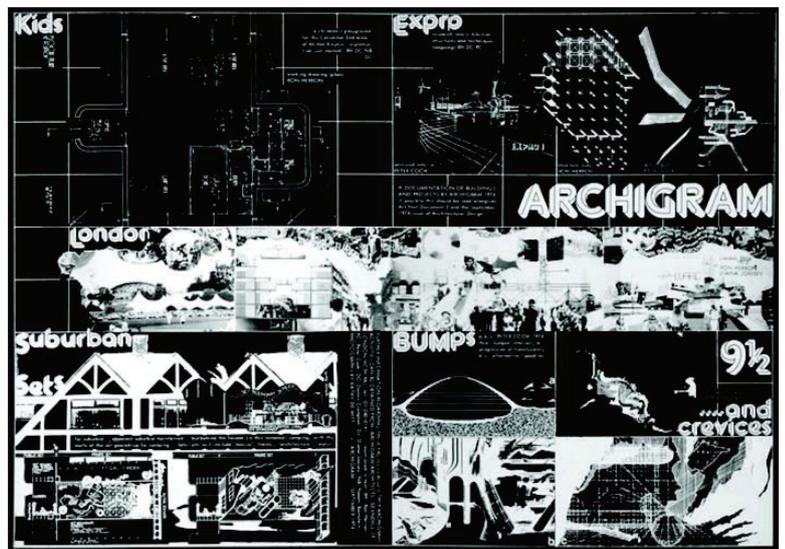
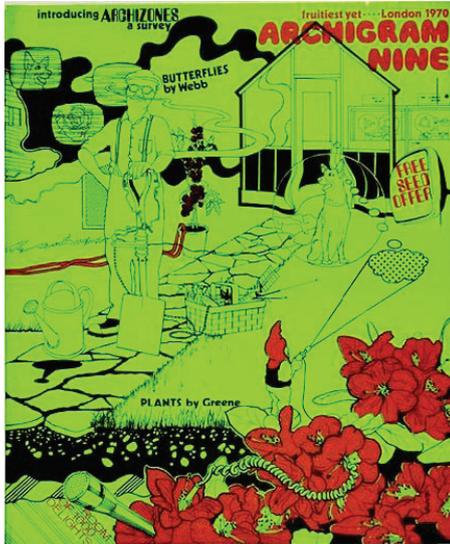
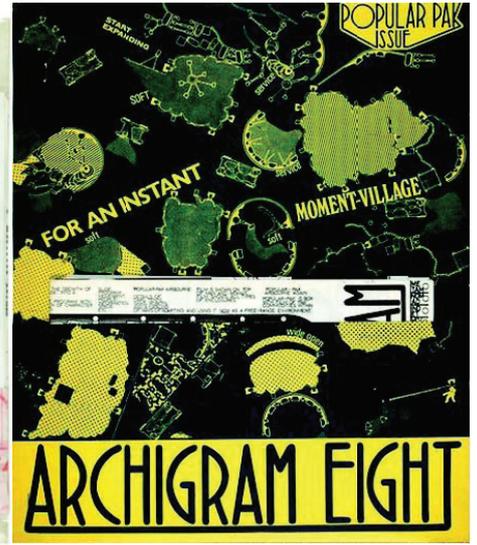
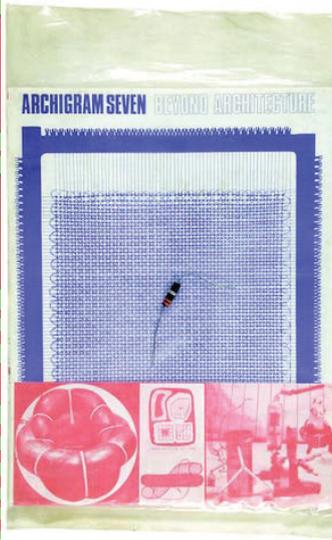
3. Peter Taylor
Capa Archigram n.2, 1962.

linha inferior
40. Peter Taylor e Archigram
Capa Archigram n.3, 1962.

41. Warren Chalk
Capa Archigram n.4, 1964.

42. Rae Fether e Ben Fether
Capa Archigram n.5, 1964.





linha superior
43. George Reeve
Capa Archigram n.6, 1962.

44. Archigram
Capa Archigram n.7, 1964.

45. Archigram
Capa Archigram n.8, 1968.

linha inferior
46. George Reeve
Capa Archigram n.9, 1970

47. Archigram
Capa Archigram n.9 1/2, 1970.





se em um veículo de exposição e discussão das investigações arquitetônicas dos membros do grupo e iniciativas afins.¹³ Ver imagens 37-47.

A força motriz do Archigram era uma nova abordagem para o que até aquele momento era conhecido como 'receita modernista'. A máxima de McLuhan (1964) de que o "meio é mensagem" serviu ao Archigram para expor suas ideias por meio de uma revista. A linguagem das publicações era composta por colagem de fotos, desenho e textos, que configura um repertório semelhante ao das histórias de quadrinhos. Era uma variedade de imagens tecnológicas, colagens pop e happenings utilizadas como porta-vozes para os megaprojetos de arquitetura e urbanismo, apresentados pelos jovens arquitetos, como manifestos em favor de uma nova prática da arquitetura e do urbanismo.

A busca de um diálogo mais próximo com o contexto cultural da época levou o grupo a buscar inspiração para os projetos na cultura pop, destacando uma inquietação contra o modo de vida massificado do *american way of life*¹⁴. Curiosamente, o grupo também se articulava, no início dos anos sessenta, com outros criadores e artistas ingleses, como a cosmopolita Mary Quant ou os Beatles, que vendiam, respectivamente, milhões de minissaias e discos a jovens ansiosos por mudança de signos de identidade e comportamento.

Liderados por Peter Cook, o grupo buscava também uma autenticidade para seus trabalhos e isso se daria pela expressão dos desejos individuais dos cidadãos. Cláudia Cabral (2001) explica que o grupo buscava extrair do consumo uma possibilidade de jogo, e aproximar a arquitetura à alguma forma de arte participativa.

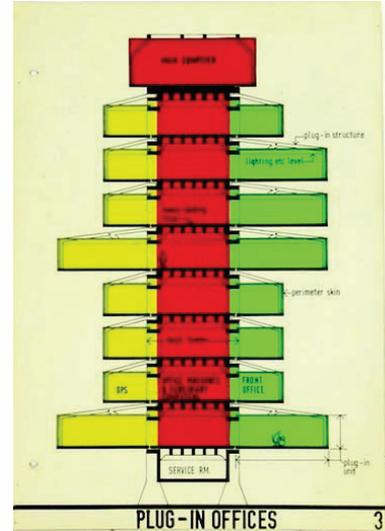
Isto aconteceria de forma dependente da ação individual, e a escolha e combinação de um conjunto de elementos basicamente repetitivos aconteceria sob algumas regras pré-estabelecidas. Era uma solução "utópica", mas que via na aparente contradição entre a repetição e standardização e singularidade do indivíduo uma forma de "deixar que o homem-tipo cedesse lugar ao *homo ludens*".¹⁵ (CABRAL, 2001:147)

13 Ver: <http://archigram.westminster.ac.uk>.

14 Cláudia Cabral afirma em sua tese que o Archigram não compartilhou os ideais da cultura beat em relação à barganha da afluência, e como visto, tampouco condenava a sociedade de consumo. O grupo contestava o conformismo dos modos de vida, as influências do *american way of life*. Ver: CABRAL, Cláudia. **Grupo Archigram**: Uma fábula da técnica. Tese de Doutorado. Barcelona: UPC, 2001, p.180.

15 Para o Archigram, a ideia era que a cidade do trabalho (CIAM's) desse lugar à cidade do jogo. Isto aconteceria através do impulso básico das ideias de megaestruturas de Constant e Friedman a Archigram (Plug-in-city), que seriam o novo habitat para o *homo ludens* de Huizinga. Contudo, esta ideia de jogo não deveria persistir nas etapas seguintes do trabalho de Archigram, o que levaria a noção de megaestrutura ser abandonada. Segundo Cabral (2001: 146), "a relação entre arquitetura e jogo era um dos pontos a destacar na tradição experimental com a qual o Archigram se identificava. Ver: CABRAL, Cláudia. **Grupo Archigram**: Uma fábula da técnica. Tese de Doutorado. Barcelona: UPC, 2001, p.145-148.





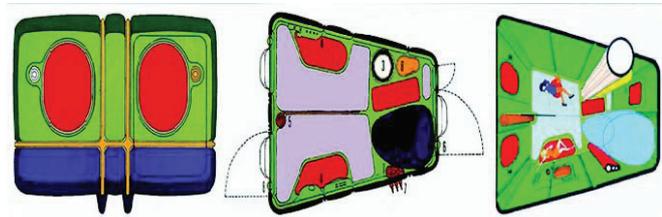
48. Archigram

Estudo esquemático para Plug-city na Inglaterra, 1965

49. Archigram

Croqui para Plug-in-offices na Plug-in-city, 1965.

50. Archigram
Esquema de uma Plug-in-Capsule para habitação



51. Archigram

Plug-in-city Max Pressure Area, 1970





As proposições do Archigram buscavam colocar os avanços da tecnologia a serviço de finalidades humanas. Assim, o grupo apelava através das promessas da cibernética¹⁶, bem como para os dados da economia e da demografia, sem se distanciar de questões primordiais para o urbanismo, como a escala do objeto arquitetônico e a sua relação com o usuário. Contudo, exploravam essas questões através dos conceitos de mutante, móvel, nômade, ou transformação e multiplicidade, entre outros, contrapondo-os à universalização praticada e sustentada pelos CIAMs; e sublinhavam as especialidades dos indivíduos e territórios, buscando aproximar aqui, por outro lado, a ideia de simultaneidade das ideias de situação e lugar.

A preocupação do Archigram se faz presente nos termos utilizados pelo grupo, afirma Claudia Cabral (2001). O grupo organizou um vocabulário próprio, em 1968, um dicionário de termos que sintetizavam os conceitos fundamentais para os seus projetos: metamorfose, nômade, conforto, *hardware-software*, emancipação, intercâmbio e reação. “Essas palavras possuíam um sentido formal e compositivo, mas também um sentido político e social no contexto dos anos sessenta”. (CABRAL, 2001:194)

A cidade não era mais vista como arquitetura (*hardware*), e sim como pessoas e suas situações (*software*). Cabral explica que,

(...) o *hardware* era entendido como o desenho de edifícios e lugares e a noção de *software*, ou programação dos sistemas, entendida como dispositivos técnicos não arquitetônicos, mas que condicionavam a experiência do ambiente. (CABRAL, 2001:226)

O urbano era então feito de movimento, sons, pessoas, automóveis, intensidades de luz, comunicação, publicidade, mobiliário urbano, quaisquer eventos temporários que estão ao alcance dos sentidos e modificam nossa percepção do espaço. Os projetos do Archigram não se fundavam em construções, mas em atividades, movimento, circulação, fluxo, transformação e tudo aquilo que é efêmero e imaterial.

Por um lado, o grupo estava caminhando para a globalização, a partir da aproximação de realidades geográficas distintas e por meio das tecnologias de comunicação e informação. Este avanço possibilitaria, inclusive, que a diversidade e as necessidades dos indivíduos tornassem-se cada vez mais evidentes, uma vez que o repertório e referências aumentavam.

O grupo mergulha nas possibilidades que as novas tecnologias de comunicação

16 Conceito muito utilizado pelo Archigram, através da qual possibilitaria pensar e executar os seus projetos. Segundo McLuhan, a repercussão das novas tecnologias na indústria seria uma revolução científica chamada “automação ou cibernética” (McLuhan, 1964:389).





e informação representavam como conceito¹⁷ para seus projetos. Dessa forma, se apropriava das tecnologias como interface para o encontro entre a linguagem e a vida cotidiana, adotando-as como parâmetro de projeto e campo de atuação de suas ações.

A visão de futuro altamente tecnológico e em constante modificação foi uma das premissas para as proposições do Archigram. No projeto da *Plug-in-city* (1964-1966), a arquitetura - *plug-in-capsule* - teria papel fundamental e se traduziria em estruturas móveis produzidas industrialmente que poderiam ser conectadas e desconectadas. O sítio era algo criado artificialmente, o dado prévio que importava era a acessibilidade, a possibilidade de conexão com outras cidades. Ver imagens 48-50.

O tema central da *Plug-in-city*, cujas partes possuíam uma definição formal e clara a partir de determinados usos, era a relação variável entre o nível genérico da estrutura espacial e o número de configurações tipológicas compatíveis com a célula (clusters e torres). Apesar das células parecerem autônomas, havia uma preocupação com uma hierarquia, afim de criar pontos de referência no conjunto.

Essa megaestrutura admitia múltiplas interpretações, mas era o fato da tecnologia estar inserida em toda complexidade no conjunto da cidade, articulando e conectando todos os elementos urbanos que importava para o grupo. Isto se daria uma vez que os elementos construtivos pudessem ser intercambiáveis. Ver imagem 51.

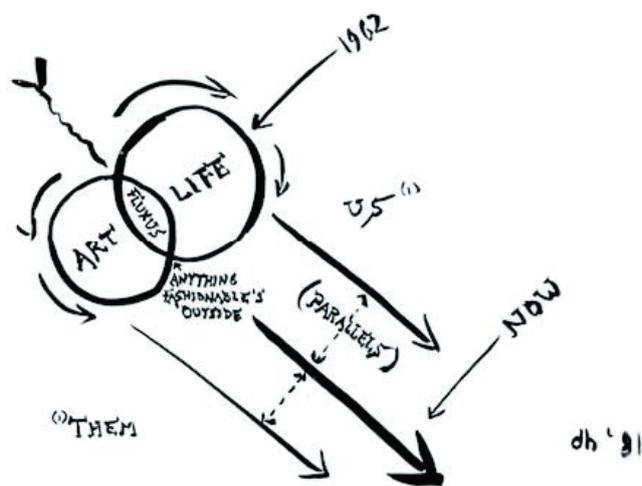
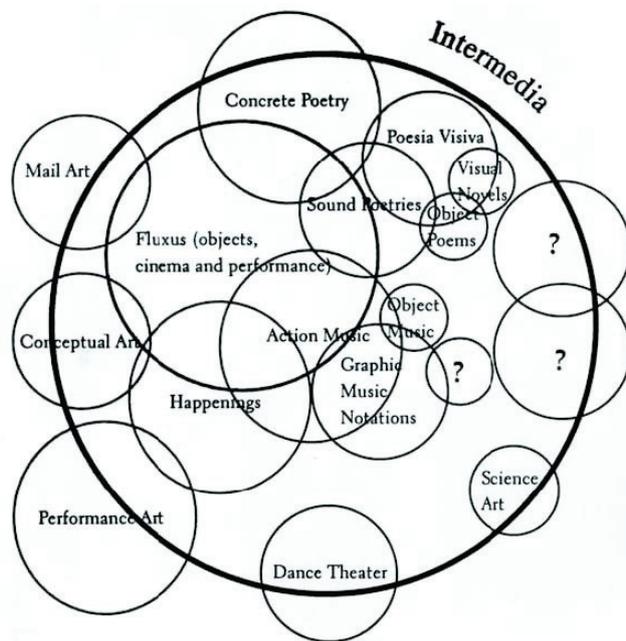
O projeto da *plug-in-city*, cuja primeira versão foi publicada no volume Archigram n.4, explorava através do desenho a nova condição econômica e cultural. O termo "cidade" foi usado como coletivo, ou seja, um termo genérico, para acolher diversas ideias e não necessariamente significava a substituição das cidades como eram conhecidas (Cook apud Cabral, 2002:132). O Archigram propunha uma grande estrutura dominante como o tema "vertebrador" para a leitura contemporânea de uma série de referências históricas, como mostrou Cabral (2002)¹⁸: os desenhos de Jean-Baptiste Piranesi (Prisões imaginárias, 1743-44), a Città Nuova de Antonio Sant'Elia (1914), fragmentos da Cidade Industrial de Tony Garnier, os arranha-céus de Hugh Ferriss (1923), os blocos de habitação escalonados de Henri Sauvage (1926).

17 O cuidado do vocabulário do Archigram se faz presente. No magazine *Archigram* volume n.8 aparece uma espécie de dicionário dos termos que sintetizavam os conceitos fundamentais para os projetos do grupo: metamorfose, nômade, confronto, hardware-software, emancipação, intercâmbio e reação. Essas palavras possuíam um sentido formal e compositivo, mas também algum sentido político e social no contexto dos anos 1960. (CABRAL, 2002: 194)

18 Tais referências são assumidas pelo grupo, e muitas estão publicadas nos Archigram n.5 dedicado a megaestruturas.







55. Dick Higgins
Gráfico de Intermédia, 1965.

56. Dick Higgins
Gráfico do Fluxus, 1981.

na página anterior
54. Archigram
Walking-city, 1964.



O recurso à cibernética ou à automação era frequente uma vez que elas permitiriam a impressão de simultaneidade e, como lembrava McLuhan (1964:391) possibilitavam “uma visão de mundo elétrico, em virtude do caráter instantâneo da eletricidade”. A *Plug-in-city* fazia uma metáfora à conexão elétrica, uma referência também utilizada por McLuhan (1962) com a noção de rede e de acesso indistinto a todos os pontos que a *Plug-in-city* permitiria. Todavia, esta referência que advinha das tecnologias eletroeletrônicas eminentes à *Plug-in-city* não deveria ser rebatida no desenho da cidade como uma máquina ou linha de montagem.

Talvez os sistemas elétricos e eletrônicos dos quais McLuhan (1964:125,54) falava não remetessem somente à simultaneidade, mas também à descentralização que se esperava e imaginava na *Plug-in-city*, já que o conjunto de construções que formaria o urbano “seria igualmente irrelevante para o telefone, o rádio ou a televisão”.

De fato, ao contrário do avião, do rádio, do telefone ou da televisão, outros sistemas de comunicação e transporte, como os caminhos de ferro, precisavam de um espaço uniforme que, agora, graças aqueles novos meios permitiam uma total descontinuidade espacial.

Contemporânea da *Plug-in-city*, a *Walking city* evoca tanto a iconografia dos quadrinhos de ficção científica, quanto os aparatos mecânicos produzidos pela ciência e tecnologia reais, como as plataformas submarinas e petrolíferas. Mas, ao contrário da *Plug-in-city*, cujas partes tinham uma definição formal clara a partir de determinados usos, a *Walking-city* está mais próxima de uma ideia mais livre e independente da função. Ver imagem 52-56.

Se a *Plug-in-city* evoca as visões dos primórdios da mecanização e das propostas utópicas dos anos 1920, como foi visto anteriormente, seu encantamento se faz com a nova presença dos elevadores, dos trens, do automóvel, e com a perspectiva de um entorno altamente artificial, liberado com relação ao nível horizontal e utilizável em diversos planos. O conceito de grande complexo reunindo diversas funções, usado na *Walking City*¹⁹, contudo, não era novidade. As unidades de habitação de Le Corbusier, inspiradas nos grandes transatlânticos, também partiam desse conceito, e em tese, também estavam propostas como protótipos que poderiam estar em qualquer lugar.

Todavia, o grupo segue um pouco adiante das pretensões de Le Corbusier,

19 A *Walking City*, desenhada em 1963, foi primeiramente publicada em 1964 no Archigram n.5 – *Metropolis Issue*. Seu tema foi revisitado esporadicamente em diversas situações entre 1963 e 1994, o que dá ao projeto um caráter itinerante, mesmo dentro do próprio conjunto da obra do Archigram. As versões da *Walking City*, desenhadas por Ron Herron, estão publicadas em Bangam, Reyner (ed.), **The Visions of Ron Herron, Architectural Monographs**, n.38, Londres, Academy Editions, 1994.





pois para eles a *Walking City* seria uma 'cidade nômade', que não pertenceria a nenhum lugar geográfico ou tempo concreto. Nela se pretende poder caminhar não apenas sobre a terra e sobre o mar, mas sobre outras cidades existentes e imaginadas, o que se revelaria como algumas das estratégias principais da retórica do Archigram. Ver imagem 56.

Tratava-se de uma crítica forte do grupo aos arcaísmos mentais ligados à cidade, que chega mais longe através da propedêutica de Banham (1969) do non-plan of a non-city ao propor uma ideia de mudança permanente. Segundo Choay (1985:19), em lugar de dinamizar, o urbanismo freia os processos inovadores espontâneos e a instauração do urbano, frente a ausência total de impacto do Archigram sobre o planejamento da época e, sobretudo, os projetos dele contemporâneos.

Hibridismo²⁰

Por mais que os projetos do Archigram pairassem no universo das ideias, uma vez revisitados no momento atual, eles se tornam metáforas da condição contemporânea em relação à individualidade, à multiplicidade, à fragmentação e à justaposição. Mais do que isso, percebe-se um deslocamento da esfera pública, antes construída na cidade, para o globo de McLuhan, que eletricamente contraído não é mais do que uma aldeia. Coloca-se, então, o problema central de comunicações de massa e das novas tecnologias de informação com relação ao espaço da cidade: aquilo que é produzido de forma independente no espaço pode ser experimentado de forma simultânea no tempo.

Ora, esta é a ideia de intermedia [intermídia] postulada por Dick Higgins (1966), um ativo participante do grupo Fluxus, que diferentemente de multimídia - somatório de mídias – é a sobreposição de mídias, a interação entre elas. Este conceito foi muito utilizado pelos artistas na década seguinte, em que a obra de arte situa-se no meio dos fluxos, em oposição à combinação simples de meios. Ver imagens 57 e 58.

Nos limites deste trabalho não pudemos aprofundar os laços entre os integrantes deste grupo e de outros movimentos da cena internacional. Talvez os integrantes

20 O hibridismo é uma questão discutida tanto na arte como na ciência. O conceito de híbrido utilizado neste trabalho foi o que Gilles Deleuze definiu no prefácio *A Ascensão do Social* do livro *A polícia das famílias* (1977) de Jacques Danzelot. Deleuze traz um interpretação da hibridação que conduz a dispositivos de cruzamentos, num sentido de interpolação, atravessamento, mutação; seguindo a ideia de substituição de uma coisa ou estado. Resumidamente, neste trabalho o hibridismo, por exemplo, produz resultados de integração nos diversos meios, misturando materiais, objetos, gêneros e meios heterogêneos (fotografia, escultura, vídeo, performance, pintura, arquitetura entre outros); promovendo então a corrupção e hibridação de linguagens. Ver: DELEUZE, Gilles. *A ascensão do social*. In: DANZELOT, Jacques. **A polícia das famílias** (1977). Rio de Janeiro: Edições GRAAL, 1980.



Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." *South.*
3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.

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

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

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

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

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

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



do Archigram e do grupo Fluxus tenham se conhecido por serem grupos contemporâneos e circularem pela Europa e Estados Unidos, mas, certamente, compartilhavam de ideais comuns pelo interesse de ambos por McLuhan. Ambos os movimentos desenvolveram suas práticas utilizando diversos meios expressivos em sua concepção, meios esses que dialogam entre si, sem que um se sobreponha ao outro; realizando uma “dialética entre as mídias”, como definiu Dick Higgins (1966). Escrevendo em meados dos anos 1960, Higgins explica a relação com os meios de expressão e de comunicação que vinha permeando a obra de muitos artistas:

(...) nos últimos dez anos, mais ou menos, os artistas mudaram suas mídias para se adequarem à situação, até o ponto em que as mídias desmoronaram em suas formas tradicionais, e se tornaram apenas pontos de referência purista. Surgiu a ideia, como que por combustão espontânea no mundo inteiro, de que esses pontos são arbitrários e só são úteis como ferramentas críticas, ao se dizer que um trabalho é basicamente musical, mas também é poesia. Essa é a abordagem da intermedia [intermídia] para enfatizar a dialética entre as mídias. Um compositor é um homem morto a não ser que componha para todas as mídias e para o seu mundo. (HIGGINS, 1966: 140)

Foi através da interdisciplinaridade que as práticas artísticas passaram a expressar a vontade de explorar a utilização das novas mídias [medias] e a diluição das próprias definições de cada um como elementos fechados. Neste contexto, Dick Higgins e o grupo Fluxus se destacam por retomar as visões de McLuhan sobre as exemplaridades da arte no trânsito destas questões e levá-las talvez ainda mais longe para chegar ao seu intento. O grupo Fluxus, tal como o Archigram, rejeitava as especificidades dos meios, explorando o hibridismo *multimedia* e multissensorial que resultava da coexistência e “fusão” de *media*, o que os leva a um caráter performativo em seus projetos, como num sentido de “Arte Total”.

Para o grupo Fluxus, as práticas intermédias [intermedia] levantam assim questões do ponto de vista conceitual que se ligam à justaposição de meios com características diferentes. Explora-se o território entre os meios, sem hierarquias, numa colaboração e exploração de interações que salienta as passagens, os espaços entre as mídias [medias].

A arte correio teve grande papel para a expansão do Fluxus, uma vez que uma grande rede permitiu que diferentes artistas se unissem por uma internacionalização de propósitos de arte. Não mais importava de onde vinham as proposições, o grupo incorporava a máxima da arte correio, em que as fronteiras e limites geográficos perdiam sentido, como também nos meios para se comunicar, ver imagens 56. As performances tinham sua base na “música” ou “antimúsica” que criavam, com revolucionário caráter teatral, visual e sonoro, através de ações, as quais, além de





FLUXMANIFESTO ON FLUXAMUSEMENT-VAUDEVILLE-ART? TO ESTABLISH ARTIST'S NONPROFESSIONAL, NONPARASITIC, NONELITE STATUS IN SOCIETY, HE MUST DEMONSTRATE OWN DISPENSABILITY, HE MUST DEMONSTRATE SELFSUFFICIENCY OF THE AUDIENCE, HE MUST DEMONSTRATE THAT ANYTHING CAN SUBSTITUTE ART AND ANYONE CAN DO IT. THEREFORE THIS SUBSTITUTE ART-AMUSEMENT MUST BE SIMPLE, AMUSING, CONCERNED WITH INSIGNIFICANCES, HAVE NO COMMODITY OR INSTITUTIONAL VALUE. IT MUST BE UNLIMITED, OBTAINABLE BY ALL AND EVENTUALLY PRODUCED BY ALL. THE ARTIST DOING ART MEANWHILE, TO JUSTIFY HIS INCOME, MUST DEMONSTRATE THAT ONLY HE CAN DO ART. ART THEREFORE MUST APPEAR TO BE COMPLEX, INTELLECTUAL, EXCLUSIVE, INDISPENSABLE, INSPIRED. TO RAISE ITS COMMODITY VALUE IT IS MADE TO BE RARE, LIMITED IN QUANTITY AND THEREFORE ACCESSIBLE NOT TO THE MASSES BUT TO THE SOCIAL ELITE.

60. George Maciunas e Ben Vautier

Fluxmanifesto on Fluxamusement, 1965.



60. George Maciunas, Ben Vautier e Alison Knowles

Simultaneous performance, 1965.

Fotografia tirada por G. Maciunas em 23 de maio de 1965 da performance realizada por Ben Vautier e Alison Knowles (não fotografada) durante o *Fluxus Street Theatre* evento que fazia parte do *Fluxus Festival at Fauxhall, NY.*





contar com as contribuições de John Cage, exibiam a influência dos “rumores” de Luigi Russolo.

O próprio termo Fluxus, proposto por George Maciunas, artista lituano radicado em Nova York, busca evocar esse campo de experiências. Maciunas batiza o movimento com uma palavra de origem latina, *fluxu*, que significa fluxo, movimento, escoamento. O termo, originalmente criado para dar título a uma publicação de arte de vanguarda, passou a caracterizar uma série de performances organizadas por Maciunas na Europa, entre 1961 e 1963.

Como se sabe, o movimento foi idealizado na Alemanha, mas mobilizou artistas na França - Ben Vautier (1935) e Robert Filiou; nos Estados Unidos - Dick Higgins, Robert Watts (1923-1988), George Brecht (1926), Yoko Ono (1933); Japão - Shigeko Kubota (1937), Takato Saito; nos países nórdicos - E. Andersen, Per Kirkeby (1938); e na Alemanha - Wolf Vostell (1932-1998), Joseph Beuys (1912-1986), Nam June Paik (1932-2006). Devido seu feitiço internacional, interdisciplinar e plural, do ponto de vista das artes, a cidade de Nova York foi a grande referência para o grupo.²¹

O próprio termo escolhido para batizar o grupo já apontava para essa questão do movimento, do multi, do simultâneo, levantada pelo avanço das novas tecnologias de informação e comunicação. Os artistas do Fluxus se valiam das interfaces (nebulosas) entre arte e cotidiano como forma de aproximar a arte do público, rompendo com os padrões de arte até então, como esquematizou Higgins (imagem 58). Como escreveria anos mais tarde o crítico de arte Walter Zanini: “O debate sobre suas ideias era tão instigante que não cessou quarenta anos depois e sequências fluxistas são admitidas na arte mais atual”. (ZANINI, 2004)

As intenções do grupo emergiam, assim, em um cenário de grandes transformações da arte nos anos 1950 e 1960, em paralelo a outros movimentos, como a *Pop Art*, *Nouveau Réalisme* e a *Internationale Situationniste* (IS), cujas influências foram essenciais ao Fluxus, aos princípios de Maciunas, que redigiu em 1963 o Manifesto Fluxus. (KIRKEBY, 1981:129). Ver imagem 59.

George Maciunas pretendia estabelecer, acima de tudo, na atmosfera poética do trabalho do qual foi iniciador, uma arte feita de simplicidade, anti-intelectual, que desfizesse a distância entre artista e não-artista, uma arte em estrita conexão

21 Em Nova York, a então Galeria AG, especializada em arte abstrata da qual Maciunas era coproprietário, tornou-se por breve tempo, em 1961, um núcleo de conferências e performances musicais, a exemplo do que haviam começado a fazer os artistas Yoko Ono e Toshi Ichiyangi no seu apartamento em Manhattan, e outros artistas pela cidade. Participavam dessas reuniões La Monte Young, Dick Higgins, Toshi Ichiyangi, Yoko Ono, Al Hansen, Walter de Maria, Jackson Mac Low, Ray Johnson, Henry Flynt, Philip Corner, Richard Maxfield, além de Cage, mestre de vários deles. Segundo Zanini, nessas ocasiões já se fazia de “tudo o que Fluxus fez mais tarde, porém sem utilizar esse nome”. (ZANINI, 2004)





com a “normalidade” da vida e segundo princípios coletivos e finalidades visceralmente sociais. Em carta ao artista alemão Tomas Schmit, também um dos membros pioneiros do Fluxus, Maciunas (1964:726) esclarece que os “objetivos do Fluxus são sociais (não estéticos)”.

Pertencer ao grupo representava deixar o ego de lado e a individualidade em segundo plano. Não importava a autoria, a obra poderia ser coletiva; “o que importava era a ideia do que era transmitido”. Para Maciunas, seguindo as ideias de Benjamin²², mesmo em número variado de participações, os artistas deveriam ter o espírito coletivo e não se autopromover. A ideia, portanto, seria engajar-se no trabalho não como relator de uma situação, não como espectador, mas como participante ativo.²³

As músicas de John Cage e Paik, comprometidas com a exploração de sons e ruídos tirados do cotidiano, têm lugar central na definição da atitude artística do Fluxus. Trata-se de romper as barreiras entre arte e não arte, dirigindo a criação artística às coisas do mundo, seja à natureza, seja à realidade urbana, seja ao mundo da tecnologia, como comenta Zanini (2004) sobre o manifesto:

(...) o fluxus “abandonara a distinção entre arte e não-arte”, abandonara a “indispensabilidade, exclusividade, individualidade, ambição, habilidade, complexidade, profundidade, grandeza, valores institucionais e utilitários” e conceituava-o como “monoestrutural, não teatral, não barroco, impessoal, qualidades impessoais de um simples evento natural, um objeto, um jogo, um quebra-cabeça ou piada. É a fusão do Spike Jones, piadas, jogos, vaudeville, Cage e Duchamp” (MACIUNAS, 1963 apud ZANINI, 2004)

Há uma intensão de mobilizar a população e incluí-la neste processo, o que na arte correio aconteceria pela rede de troca de idéias, mas também pela relação entre o ‘conceber’ do que vai ser postado e o percurso da mensagem até o seu ‘destino’, ou seja, nesse *entre* está o “por onde se passa”, “por quem se passa”, configurando-se uma grande escultura social.

Surgiu [a arte correio] exatamente porque eram artistas que trabalhavam dentro de uma mesma linha de pensamento, tanto é que a obra é também essa troca de ideias, quer dizer, não existe a preocupação de uma obra em si, materializar-se. É uma troca de ideias, onde você sabe o que o mundo pensa e o mundo sabe o que você pensa. Então você troca ideias e, principalmente na década de 70, com a ditadura – regimes totalitários, que hoje são disfarçados – Mas que naquela época era uma coisa, como a ditadura na América Latina, As

22 Maciunas segue, aqui, a ideia traduzida por Benjamin no artigo O autor como produtor (1934:123).

23 Apesar de que, hoje, sabe-se qual artista produziu qual ação, desenho ou trabalho, como afirma Bruscky (Conversas 2)





62. Hartmut Rekort

Performance, 1962.

Registro fotográfico de George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell Benjamin Patterson & Emmett Williams em performance com o pianista Philip Corner no *Fluxus Internationale Festpiele Neuester Musik*, Alemanha.

62. Nam June Paik e Charlotte Moorman

Charlotte Moorman with Human Cello, 1965.

Performance, vídeo e música. Parceria entre Nam June Paik e a violoncelista clássica Charlotte Moorman.



questões raciais e outras ainda que afetam até hoje a humanidade... [E tudo isso] era tratado por nós (Bruscky, Conversas 1).

Sob o mesmo intuito de revolucionar o cotidiano das pessoas, as ideias da Internacional Situacionista se aproximam das propostas do Fluxus, Arte correio, Archigram e das idéias de McLuhan. Todos esses movimentos partem do desejo situacionista de intervir e revolucionar (mesmo que seja uma revolução pontual) o cotidiano dos cidadãos. De maneiras diferentes, eles propõem situações que levariam os cidadãos a refletir sobre sua relação com a cidade, mas seguindo o princípio básico da Internacional Situacionista (IS), que “lutava contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou seja, contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade” (JACQUES, 2003).

O movimento liderado pelo francês Guy-Ernest Debord contou com a participação de indivíduos de diferentes regiões do mundo, com tendências semelhantes. Debord funda em 1957, na Itália, a Internacional Situacionista a partir da junção de vários grupos artísticos: a Internacional Letrista (IL), o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MI BI) e a *London Psychogeographical Association* (LPA) - grupo de apenas um integrante, Ralph Rumney, formado na ocasião do encontro dos membros da IS. Essa fusão ainda incluiria o holandês Constant Nieuwenhuys, o dinamarquês Arger Jorn e Raoul Vaneigem, que, juntos com Debord, seriam responsáveis pelo pensamento urbano situacionista.

Guy-Ernest Debord (1931-1994), como define Berenstein (2003:16), era um “doutor em nada”, avesso às instituições, sem ser simplesmente um artista, um intelectual ou um ativista político. Debord, sob grande influência do movimento Dadá e do Surrealismo, como seus contemporâneos já citados no trabalho, parte do mesmo propósito da redefinição radical do papel da arte de sua época. Entretanto, o movimento não pretendeu ser visto como um grupo artístico propriamente dito, pois sua ligação com a política e o urbanismo era muito mais forte. Era o desejo de propor uma revolução cultural mais ampla a partir da abolição da alienação cotidiana. Eles propunham uma arte diretamente ligada à vida, uma *arte total* que seria basicamente urbana, logo teria uma relação direta com a vida urbana em geral. Como prega Debord: “uma arte integral, de que tanto se falou, só poderá realizar no âmbito do urbanismo” (DEBORB, 1957 apud JACQUES, 2003:19)

Os ideais do movimento foram publicados entre 1958 e 1969 em 12 números da revista IS, cujos primeiros seis volumes (até 1961) tratavam basicamente da arte e depois passando para uma preocupação mais centrada no urbanismo, ver imagem 64. Segundo Jacques (2003:18), as preocupações se deslocaram “naturalmente” em seguida para a esfera política e, sobretudo, revolucionária, culminando na ativa participação do movimento nos eventos de maio de 1968 em





64. Capa dos Volumes 1-12 da revista *Internationale Situationniste*.



Paris ²⁴. 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*.

A Internacional Situacionista emergiu no mesmo cenário que possibilitou que as ideias de Melvyn Webber e McLuhan se emancipassem, e não distante também das propostas do Archigram. Mas o grupo multidisciplinar partia de uma ideia de cidade fortemente ligada ao território. Para a IS, a “solução dos problemas de moradia, de trânsito, de divertimento só pode ser pensada em correlação com perspectivas sociais, psicológicas e artísticas convergindo para uma mesma síntese, no âmbito do estilo de vida” ²⁵. (CONSTANT; DEBORD, 1958)

A IS não apresentou uma proposta formal de cidade, como aconteceu com o grupo inglês Archigram. “O que existiu, foi um uso, ou apropriação, situacionista do espaço urbano. Assim como não existiu uma forma situacionista material de cidade mas sim uma forma situacionista de viver, ou experimentar, a cidade”, afirma Jacques (2003).²⁶ Os situacionistas partem de uma cidade existente para chegar à proposta de uma cidade situacionista, ou seja, através de novos procedimentos e práticas da *deriva*, a psicogeografia e o *détournement* e, principalmente, a ideia-chave, inspiradora do próprio nome do futuro grupo, a “construção de situações” como experiências. Constant e Debord (1959) defendem:

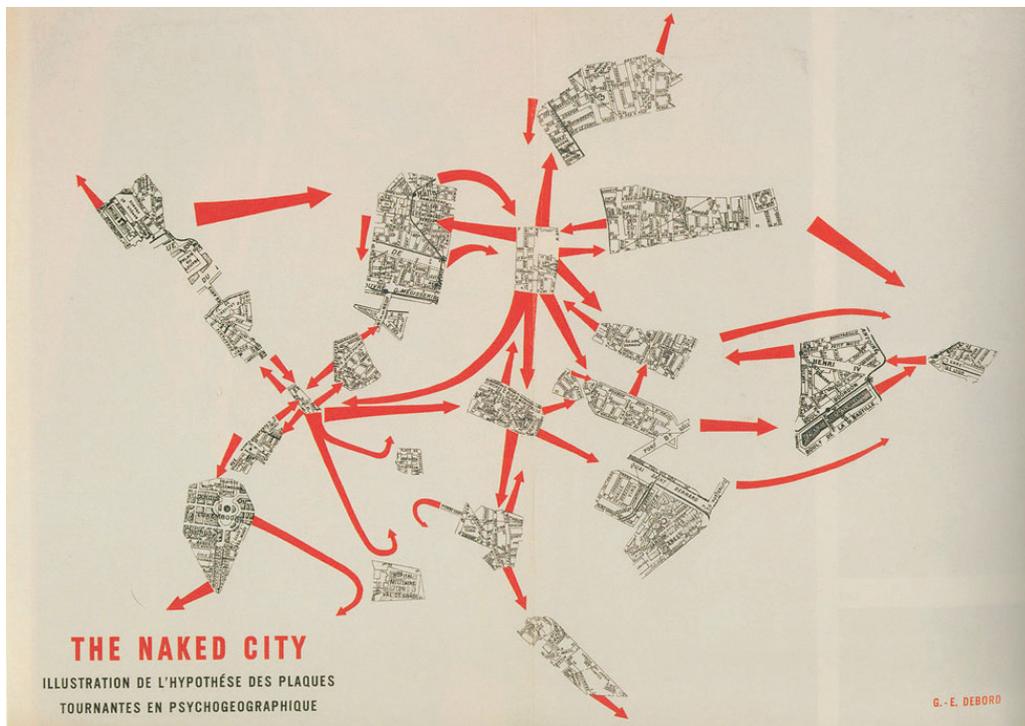
Estamos inventando técnicas novas; examinando as possibilidades que as cidades existentes oferecem; fazemos maquetes e mapas para as cidades futuras. Estamos conscientes da necessidade de aproveitar todas as invenções técnicas e sabemos que as construções futuras que desejamos precisarão ser suficientemente maleáveis para corresponder a uma nova ação dinâmica da vida, criando nosso ambiente em relação direta com modos de comportamento em constante mudança. [...]

24 Além dos números da revista IS, inúmeros panfletos e das ações públicas foram realizadas pelos situacionistas para divulgar suas ideias. Três publicações de seus membros foram determinantes na formação do espírito revolucionário pré-68: a brochura coletiva publicada, em 1966, *De la misère en milieu étudiant, considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel, et quelques moyens pour y remédier*; o livro do situacionista Raoul Vaneigem, publicado em 1967, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*; e o hoje clássico de Guy Debord, também publicado em 1967, *La société du spectacle*. Ver: JACQUES, Paola. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. In: **Arquitextos** n. 035.05 ano 03, abr. 2003. Disponível em <http://vitruvius.es/revistas/read/arquitextos/03.035/696>. Acesso em 02 fev. 2012.

25 Este trecho corresponde ao sexto ponto dos onze que compõem “A Declaração de Amsterdã”, de autoria de Constant e Guy-Ernest Debord, publicadas na IS nº2, dezembro de 1958. Ver: JACQUES, Paola Berestein (Org.). **Apologia da Deriva**: Escritos Situacionistas sobre a Cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p.95-96.

26 Segundo Paola Jacques (2003), Constant apresentou uma proposta à “Nova Babilônia”, mas essa foi renegada pelo grupo. Constant “insistiu na proposta de uma cidade utópica, Nova Babilônia, produzindo inúmeros mapas e maquetes, formalizando um verdadeiro projeto, o que provocou um desentendimento com Debord e seu desligamento da IS em 1960.”





65. Guy Debord

The Naked City. Illustration de l'hypothèse des plaques, 1957.



nosso conceito de urbanismo é portanto social.²⁷

Pretendia-se uma construção coletiva da cidade, cujo conceito da deriva, proposto pela IS, propunha aos habitantes das cidades apreender o entorno urbano de uma forma mais livre. O pedestre deveria andar sem uma direção pré-estabelecida, “descondicionando-se” dos seus hábitos e conceitos corriqueiros. Isso exigia o estudo dos hábitos e das relações que os indivíduos estabelecem com o ambiente de forma inconsciente. A *psicogeografia* - segundo Debord (1955:55) - “era o estudo das leis e efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos”, buscando cartografar as diferentes ambiências psíquicas provocadas pelas derivas. Só assim seria possível construir uma outra geografia nas relações com a cidade: uma geografia afetiva, subjetiva.

The Naked City (imagem 65), segundo Jacques (2003), foi a melhor ilustração para o pensamento urbano situacionista, por ser a melhor representação gráfica da psicogeografia e da deriva, e também um ícone da própria ideia de Urbanismo Unitário.

Ele [O mapa da Naked City] é composto por vários recortes do mapa de Paris em preto e branco, que são as unidades de ambiência, e setas vermelhas que indicam as ligações possíveis entre essas diferentes unidades. As unidades estão colocadas no mapa de forma aparentemente aleatória, pois não correspondem à sua localização no mapa da cidade real, mas demonstram uma organização afetiva desses espaços ditada pela experiência da deriva. As setas representam essas possibilidades de deriva e como estava indicado no verso do mapa: “the spontaneous turns of direction taken by a subject moving through these surroundings in disregard of the useful connections that ordinary govern his conduct”. O título do mapa, *The Naked City*, também escrito em letras vermelhas, foi tirado de um filme noir americano homônimo (36). O seu subtítulo, *illustration de l'hypothèse des plaques tournantes*, fazia alusão às placas giratórias (*plaques tournantes*) e manivelas ferroviárias responsáveis pela mudança de direção dos trens, que sem dúvida representavam as diferentes opções de caminhos a serem tomados nas derivas (JACQUES, 2003)

A IS também admite os conceitos de movimento, multi, simultâneo, fluxo, pois esses são realidades que cada vez mais se inseriam na rotina da vida cidadina. Todavia, para os situacionistas, essa abordagem não estaria desligada do território, ela estaria diretamente ligada ao sítio e se daria pela relação indivíduo-território (psicogeografia). Por outro lado, “criar situações” representaria inserir no cotidiano

²⁷ Trecho do texto “A outra cidade para outra vida” de Constant, publicado na IS n^o3, dezembro de 1959. Ver: JACQUES, Paola Berestein (Org.). **Apologia da Deriva**: Escritos Situacionistas sobre a Cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p.114-117.





a parte de acaso, surpresa, estranhamento, e por isso as iniciativas artísticas são polivalentes e “adaptáveis” às “necessidades” de cada “situação” social dada, tida como natural ou neutra.

A IS se aproveitava das interfaces das novas tecnologias de comunicação e informação para estimular uma outra prática, que se infiltrava no cotidiano dos indivíduos. As táticas de *détournement* [desvio] apoiavam a apropriação de elementos midiáticos da cultura de massa, como histórias em quadrinhos e cartazes publicitários, para sua alteração estética e semântica. Nesse sentido, a IS se apropria do poder das tecnologias de comunicação e informação prevista por McLuhan (1962), para colocar as ideias situacionistas mais próximas do alcance de todos.

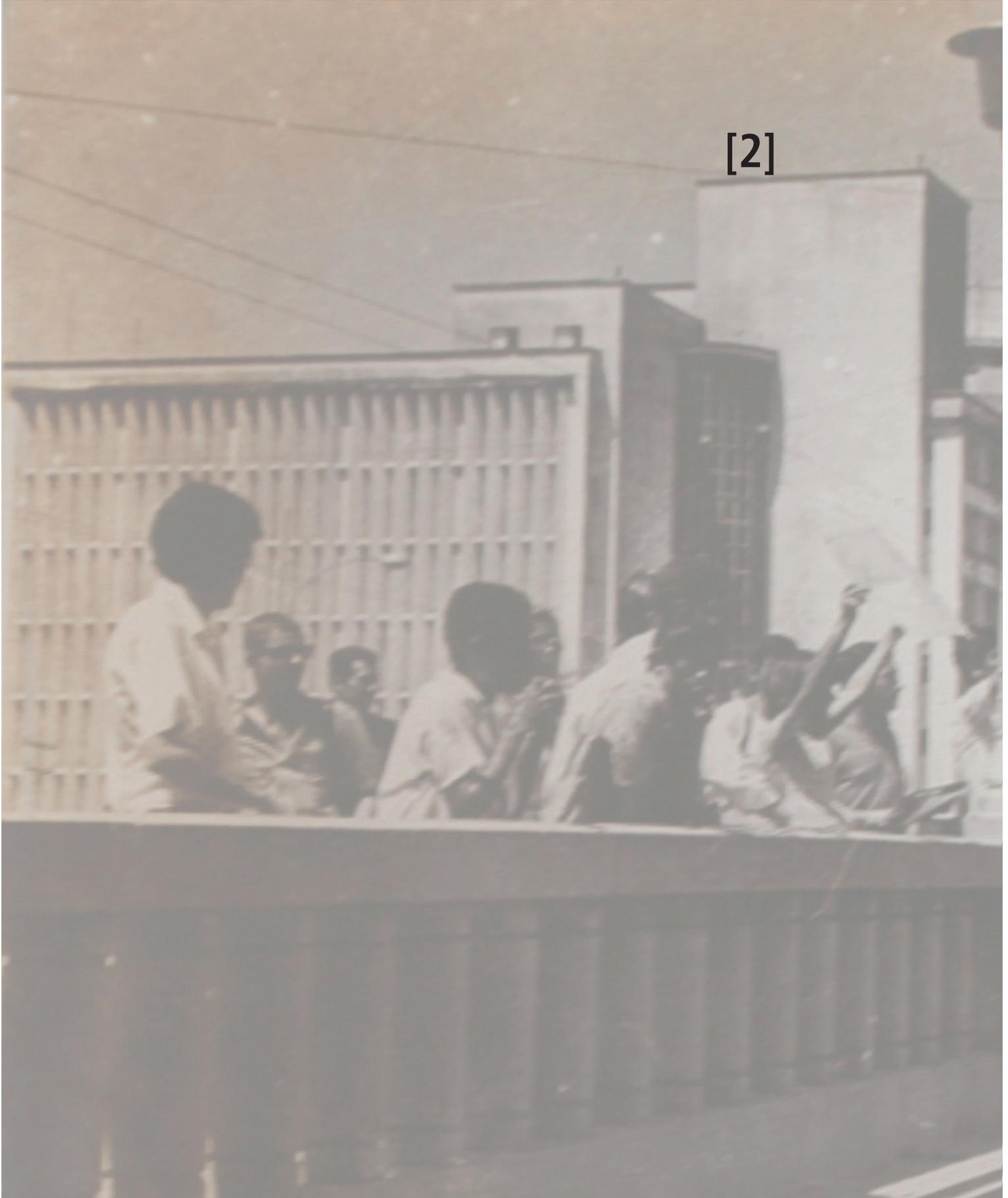
As mudanças sociais, assim introduzidas, construiriam uma cidade dinâmica. A cidade situacionista recupera toda essa relação com o lugar situado, sem se prender ao modelo cristalizado por Jane Jacobs (1966), e também a aliança entre o *urbs* e *civitas*, desfeita pelas perspectivas de Melvin Webber.

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.

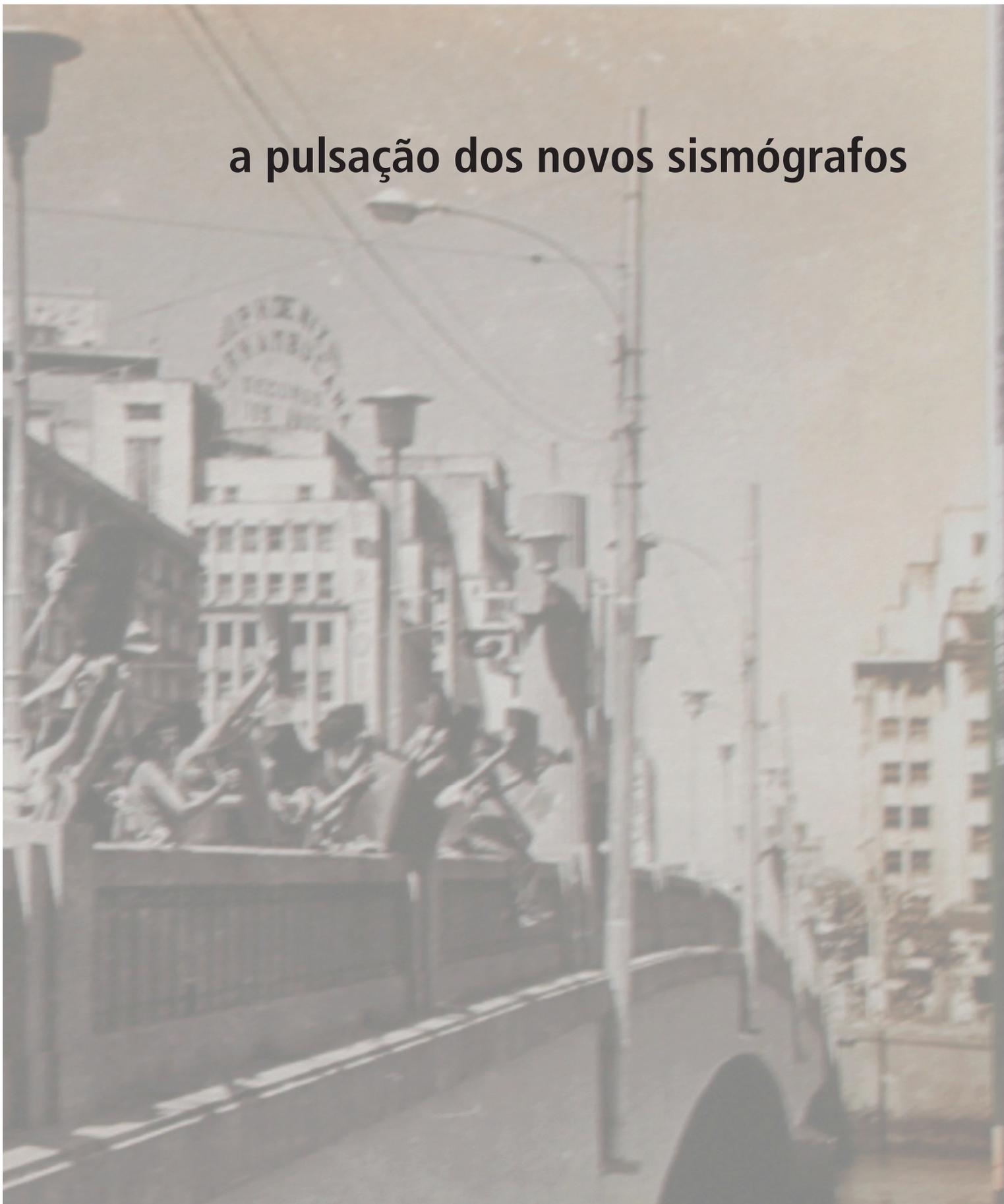
Os avanços técnicos foram fundamentais para a situação urbana atual. Esse impacto foi sentido e respondido de diferentes formas e temporalidades. As cidades tornam-se, então, verdadeiros termômetros de grandes movimentos de convulsão sócio-cultural. É essa situação e sociedade urbana que são problematizadas, como veremos, por muitos artistas, como Paulo Bruscky, que parecem anunciar em meados do século XX uma “comunidade” aparentemente desligada ao território e que explorava as possibilidades dos correios para manter uma grande rede de troca e comunicação.







a pulsação dos novos sismógrafos



< **Paulo Bruscky**
Artexcorponte, 1972

[78]



a pulsação dos novos sismógrafos

parte dois

Eu sou tudo o que vem antes de mim.
Paulo Bruscky

A cidade é feita de sonhos e desejos que, com o tempo, se transformam em recordações, se incorporam aos inúmeros labirintos da memória³⁴, podendo revelar faces do passado ou podendo deixá-las desconhecidas para sempre. Mas esses sonhos e desejos se reinventam e se modificam, assim é a cidade, a grande moradia dos homens. O olhar sobre ela percorre suas ruas como se elas fossem páginas de um livro, querendo ler as histórias (ou estórias) que escondem e traduzir a língua difícil dos sentimentos que construíram o seu cotidiano. São tantas as formas e possibilidades de interpretação que torna-se quase impossível classificá-las. Calvino talvez (1964:37) tenha razão, ao afirmar que “há cidades que continuam ao longo dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e há aquelas em que os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por esta cancelados”.

Identificar quando essas mudanças de desejo acontecem e como acontecem pode se tornar um procedimento importante para se entender como as cidades se estruturam e como elas podem ser pensadas. A Arte parece desempenhar tal papel com a precisão de um sismógrafo. O sismógrafo é um aparelho que registra as ondas sísmicas e consegue determinar com razoável exatidão o epicentro e a intensidade de um terremoto, para assim traçar o gráfico de um território em movimento. Registrar e perceber o movimento são as tarefas executadas pelo sismógrafo.

Os artistas, sujeitos antenados³⁵, percebem os primeiros sinais (sismos) da situação que vivem e a transpõem como forma de arte. Na História da Arte, pode-se identificar uma série de rupturas, continuidades, fragmentação da vida em sociedade, sobretudo da vida cidadina através das artes. Pintura, escultura, música, literatura e cinema são, entre outros, meios pelos quais artistas comunicam a quem quiser (ou não) seus desejos. São desejos antevistos de cidade. Como em movimento

34 Expressão citada pelo historiador Antonio Paulo Rezende (1997:21).

35 Marshall McLuhan retoma esta denominação do poeta e crítico literário norte-americano Ezra Pound (1885-1972). Apesar de ser tratada por McLuhan nos anos 60, a denominação poderia ser utilizada para sujeitos de décadas atrás, como afirma: “O poder das artes de antecipar, de uma ou mais gerações, os futuros desenvolvimentos sociais e técnicos foi reconhecido há muito tempo. Ezra Pound chamou o artista de “antenas da raça”. A arte, como o radar, atua como se fosse um verdadeiro sistema de alarme premonitório”, capacitando-nos a descobrir e a enfrentar objetivos sociais e psíquicos, com grande antecedência.” McLuhan (1969:14-15).





pendular, esses desejos oscilam, mudam: pode-se enxergar na produção artística atos que anunciam e interferem na cidade. São os artistas sismógrafos que, ao perceber e registrar este movimento, trazem uma interpretação desta alteração e atuam na produção e na mudança dos desejos na cidade.

É o que o teórico e filósofo francês Jacques Rancière³⁶ define como partilha do sensível. Um sistema de evidências sensíveis que, ao mesmo tempo, revela a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.

Uma partilha do sensível fixa, portanto, simultaneamente, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda em uma partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte dessa partilha. (RANCIÈRE, 2000:15)

Os artistas conseguem tomar parte no comum quando sua arte se caracteriza como um “modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensar suas relações”. A política, segundo Rancière, ocupa-se “do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”. Para Rancière e para grande número de artistas desde inícios do século XX, a arte compreenderia o sensível como domínio do estético e do político simultaneamente. (RANCIÈRE, 2000:16-17)

As práticas artísticas seriam maneiras de fazer que intervêm nessa distribuição geral do sensível, nas suas formas de visibilidade e modos de ser, por criarem novos modos de sentir e induzir a novas formas de subjetividade política. As artes, segundo Rancière (2009), nunca emprestam mais do que podem às táticas de dominação ou emancipação. O que ambas têm em comum são as repartições do visível, as funções da palavra. A questão da relação entre o estético e o político coloca-se no cerne desse recorte sensível comum das formas - de sua visibilidade e de sua disposição - e das funções das palavras, dos movimentos e das ações.

Na História da Arte, percebemos como essa relação se tornou importante e se constituiu nas cidades. Rancière (2000:67) lembra o papel das vanguardas históricas, cujo programa inicial partia do pensamento de negação da arte enquanto atividade separada, “devolvendo-a ao trabalho, isto é, à vida que elabora seu próprio sentido”. A arte antecipa o trabalho porque ela realiza o princípio

36 Jacques Rancière reflete sobre a compreensão da noção atual de Estética, conceito que pode nos ajudar a identificar e a entender inúmeros trabalhos de arte.





dele: transformação da matéria sensível em apresentação de si à comunidade, ver imagens 66-71.

A Revolução Industrial teve um grande impacto nessa relação estético-política. Os avanços técnicos acarretaram uma mudança de mentalidade e do comportamento urbano, relembra Choay (1994), que repercutiram na morfogênese do espaço urbano e por sequência na experiência urbana.

Os efeitos dessa nova condição urbana, social e econômica que a Revolução Industrial proporcionou na Europa foram sentidos no Brasil primeiramente na produção artística. São os artistas sismógrafos que trazem para o Brasil os impactos do que Reyner Banham (1960) chamou a primeira idade da máquina. Nas duas primeiras décadas do século XX, o Rio de Janeiro, então capital nacional, era o principal pólo de atração de muitos estudantes e intelectuais de todo país e de estrangeiros, e vinha se tornando um centro-irradiador das experiências e ideais de inúmeros movimentos artísticos internacionais.

As ideias dessa nova condição moderna circulavam no Brasil, e começavam a ser apropriadas pelos atores individuais (artistas) e coletivos (escolas, museus, poder público) que as recebem, as interiorizam, as recriam, e as reinterpretam conforme suas representações ou segundo suas visões de mundo. Os viajantes, mais do que as revistas, traziam as novidades, como relata o pintor Cícero Dias:

Graça Aranha (...) falava de Paris, de modernos como Blaise Cendrars, Léger e de outros mais. Ele conhecia a obra dessa gente por contato direto e não de informações. (...) É preciso que se diga: na década de 20, poucas revistas apareciam no Rio contendo informações sobre o que ocorria de moderno na Europa. E se havia, era em preto e branco, e não informava nada, ao contrário. (DIAS:2011:45)

As notícias viajavam a partir do Rio, pelo Brasil, como ondas, e artistas captavam esses sinais como pulsações percebidas pelos sismógrafos—em diversas regiões brasileiras, inclusive fora do eixo Rio-São Paulo, ver imagens 66-68. A internacionalização dos meios provocava a mesma vontade de mudança, experimentação, modernização. As primeiras ações têm no campo da arte seu berço de discussão. Todavia, em cada região e cidade brasileira, tal processo aconteceu de modo e em temporalidades diferenciados. Ao analisar o contexto que impulsionou a circulação e recepção dessas novas ideias, pode-se entender como o desenvolvimento das cidades é um importante subsídio para pensar e refletir o seu futuro.

Como costumam assinalar os historiadores da arquitetura moderna, a renovação no campo da teoria estética e a experiência das vanguardas artísticas foram fatores de grande importância para a inovação que se deu na Europa em termos de gosto





e de arquitetura no início do século XX. No Brasil, dentre os acontecimentos importantes que marcaram essa época, a Semana de 22 em São Paulo foi um dos que contribuíram para difundir as ideias de renovação nas artes.

As pulsações desta renovação também puderam ser sentidas no Recife das décadas de 20 e 30 e têm sido uma questão debatida por inúmeros estudiosos. Como afirma Margareth Pereira (2008), “livros, teses e colóquios passaram a buscar refletir sobre os impactos das novas tecnologias e de novos comportamentos coletivos, sobretudo no que diz respeito à (de)construção do tecido social e urbano”. Entretanto, no que diz respeito a certas regiões, a maior parte das pesquisas, como Guilah Naslavsky mostra para o Recife, esses estudos se dedicam poucas vezes, de um modo geral, aos aspectos culturais da cidade, em particular, dos fatos ocorridos nos campos das artes plásticas e da arquitetura. (NASLAVSKY, 1998).

Logo, o objetivo aqui será esboçar o contexto cultural da capital Pernambucana e a atividade artística e cultural no Recife nos anos 20 e 30, analisando e passando pela experiência do pintor pernambucano Cícero Dias e a geração que conviveu com ele. Busca-se sublinhar a renovação cultural e artística observada no Recife, entendendo como nessas décadas estão algumas das raízes da internacionalização das artes e de seu reatamento na produção e experiência do espaço urbano que o artista Paulo Bruscky atualiza anos mais tarde.

o Recife quer ser moderno

O processo de modernização do Recife nas primeiras décadas do século XX foi uma questão tratada por inúmeros estudiosos, sob diferentes abordagens. Enquanto uns enfatizam os aspectos econômicos e culturais, outros abordam os aspectos técnicos e as reformas urbanas. De um modo geral, no entanto, todos apontam as primeiras décadas do século como as mais ricas em matéria de mudanças no contexto urbano. (NASLAVSKY, 1998:21).

Neste período, multiplicavam-se os eventos necessários à renovação cultural, partindo da música, artes plásticas, literatura, cinema, o que passou a colocar o Recife em uma posição de destaque. Filmes, peças teatrais, concertos musicais, exposições de arte, óperas e salões de belas-artes animavam a capital pernambucana, somados ainda aos últimos sucessos da cinematografia americana, que chegam à cidade.

Enfim, o Recife desta época afirmava-se como um expressivo palco de movimento de intelectuais e artistas do país, o que evidenciava o clima de efervescência cultural da cidade. Eram os reflexos do crescente encontro dos artistas locais





66. Autor desconhecido

Vista do Banco River Plate - Av. Rio Branco/
Av. Marquês de Olinda, Bairro do Recife,
Recife, década de 1920.



67. Cícero Dias.

Porto do Recife, dec. 1930. Óleo sobre tela, 89x88cm. Col. José Luis da Mota Meneses.

68. Tarsila do Amaral

Recife visto do Porto, 1925. Lápis sobre papel, 15x23,2cm, Col. Artes Visuais do Instituto Brasileiro - Usp.



com vanguardas artísticas internacionais, impulsionando de vez a vontade de renovação. (REZENDE, 1997)

Naslavsky (1998) destaca a importância dos jornais e revistas como importantes meios de comunicação e circulação das novas ideias, ver imagens 69 e 70. Esta função não se limitaria apenas aos aspectos tipográficos, mas teria relevância como veiculadora de novos conceitos que acabam provocando inúmeras mudanças no campo cultural e artístico.

(...) A Revista do Norte, fruto da iniciativa de um grupo de modernistas preocupados com as questões ligadas à cultura e à arte, é um bom exemplo disso. Os intelectuais responsáveis por essa publicação aí editaram artigos sobre arte e pintura, além de caricaturas e desenhos de arte moderna, esses elaborados, em sua maioria, por desenhistas como Manoel Bandeira. (1998: 36)

Na renovação da cultura do Recife, o cinema merece destaque. Segundo Antonio Paulo de Rezende (1997) e Guilah Naslavsky (1998), o cinema não apenas encantava, fascinava, impressionava e apaixonava os recifenses. Ele trouxe uma nova rotina para quem morava no Recife e começou a fazer parte do cotidiano da população:

(...) a disputa entre as salas exibidoras era grande. O Recife perdera, aos poucos, seus fortes ares provincianos. Novas diversões foram assumindo lugares no gosto da população, motivando deslumbramentos. (...) Com o cinema, o Recife alarga os seus horários noturnos, movimentase mais o centro da cidade, mais assuntos para conversar, novos ídolos, novas seduções, novos e agitados pontos de encontro. Não se fica mais restrito às festas de fim de ano, aos fandangos, aos pastoris, aos mamulengos ou mesmo aos circos de cavalinhos que divertiram a todos. (REZENDE, 1997:77-78)

Alguns destes filmes eram documentários de produções estrangeiras e, principalmente, de produções locais, cujos lançamentos, promovidos pelo proprietário do Cine Royal, eram uma festa. Era inclusive possível assistir a cenas do cotidiano recifense, como afirma Rezende (1997), ver imagem 72. Por Sua vez, o cinema americano, que logo ganhou lugar no mercado, exerceu grande influência sobre a elite local e os novos ricos. Esses novos grupos passaram a contratar o “arquiteto capaz de realizar seu sonho de ter um pequeno castelo eclético ou em estilo missões, de aspecto hollywoodiano, glamouroso”³⁷, como

37 Guilah Naslavsky (1998) explica que tal atitude se aconteceu antes na arquitetura paulistana, mas também pode ser ampliada para abranger a arquitetura em Pernambuco.



d. Maria Kouger Pessôa;
o pequeno José, filho do sr. Vicente Coelho.

ARTES E DIVERSÕES

Inaugurou-se hontem, às 7 horas da noite, o *Cinema-Pathé*, estabelecimento montado a capricho e no prédio n. 45, à rua Barão da Victoria, onde por muito tempo esteve a *Sapataria Costa Campos*.

Em frente ao edificio tocava uma banda da força publica e no salão de espectaculos magnifica orchestra contratada para todas as sessões nocturnas e diurnas.

A concorrência esteve numerosa e as fitas exhibidas agradaram bastante aos espectadores.

Hoje, de meio dia às 4 da tarde, haverá espectaculos, e de 6 às 10 da noite, sendo estes os preços das entradas: 1\$ para cadeiras e 500 réis geraes.

Deamanhã em deante, soubemos, será augmentado o número da ventiladores, pois, com a sala repleta, o calor se torna sobremodo excessivo.

P
I
bli
1.
çã
te,
diu
ra,
Foi

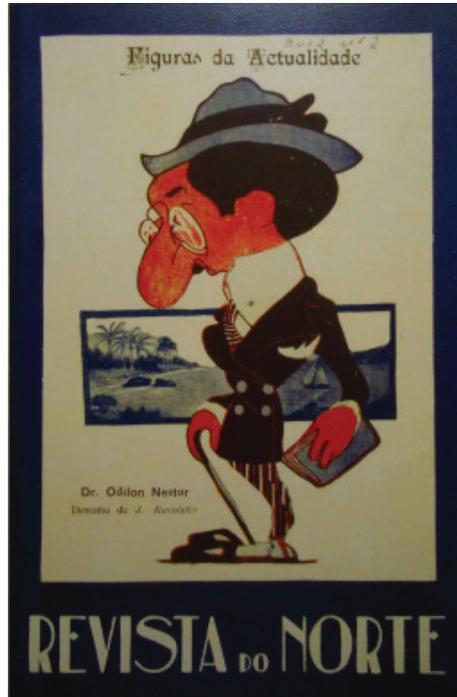
S
dida
canç
no d
do
abal

69. Diário de Pernambuco

Notícia de inauguração do Cinema Pathé, 28 jul 1909, Recife

70. J. Ranulpho

Figuras da actualidade (capa da Revista do Norte), 1924. Acervo da Biblioteca do Estado de Pernambuco.



71. Emilio Cardoso Ayres

O chá da Cavé, 1910. Col Particular - Rio de Janeiro



72. Diário de Pernambuco

Público no Cine Royal, 1910.
Arquivo DP.

73. Alexandre Berzin

Chegada do Hindenburg em Recife, 1936.
Acervo do Museu da Cidade do Recife.



74. Alexandre Berzin

Campo de pouso do Graf-Zepellin. 1933.
A aeronave está amarrada ao poste.





constata Naslavsky (1998:37-38).

A população recebia tais avanços maravilhada, como foi com a chegada do Graf Zeppelin na cidade em maio de 1930, ver imagem 73 e 74. O evento pode ser considerado um marco importante desse processo de modernização e inclusão do Recife nas redes regulares de ligação com a Europa³⁸. Sua chegada foi um grande evento público que reuniu mais de 15 mil pessoas, como descreve o poeta pernambucano Ascenso Ferreira (1895-1965), que fez questão de registrar, sob forma de poema, sua homenagem perplexidade:

Apontou!
Parece uma baleia se movendo no mar
Parece um navio avoando nos ares
Credo, isso é invento do cão!
Ó coisa bonita danada!
Viva seu Zé Pelim!

Com todos esses avanços, entretanto, a cidade não deixava de ter seus ares provincianos, de resistir às mudanças que tão repentinamente se realizavam, afirma Rezende (1997:90-91). As discussões sobre o modernismo e o regionalismo, que marcam bastante as décadas de 20 e 30, demonstram um pouco desta situação, no contraponto interessante entre Gilbeto Freyre e Joaquim Injosa. Muitos desses representantes do tradicional e do novo levantaram também a questão do pensamento nacional. A preocupação com o moderno e o tradicional não estava, apenas restrita às novas máquinas que circulavam pela cidade e às diversões importadas que aumentavam seus simpatizantes. A forte presença do passado se contrapõe ao considerado moderno e esta tensão nortearia grande parte das discussões sobre o futuro da cidade, envolvendo intelectuais de diversos campos, como sociologia, história, arquitetura, literatura, artes e até mesmo a religião.

eu vi o mundo... ele começava no Recife³⁹

Nas primeiras décadas do século XX, a pintura no Nordeste, e, mais particularmente, em Pernambuco, permanecia sem quaisquer impulsos renovadores e ainda estava

38 Entre 1930 e 1938, o Recife foi uma das primeiras cidades na América com conexão direta para a Europa, especialmente para a Alemanha. Em 1930, como o Rio de Janeiro não possuía instalações adequadas para receber o Zeppelin, o dirigível atracava na cidade do Recife, onde os passageiros desembarcavam e seguiam viagem para o Rio de Janeiro em aviões. Apenas em 1936 a instalação de atracação foi inaugurada no Rio de Janeiro, iniciando assim uma linha regular de transportes aéreos que fazia a ligação entre o Rio de Janeiro e a cidade de Frankfurt, na Alemanha, com escala no Recife.

39 Título extraído do título do painel do pintor Cícero Dias, *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife* (1929).





fincada em moldes acadêmicos alimentados pelas Escolas de Belas Artes. Na visão de Gilberto Freyre (apud. NASLAVSKY, 1998:38), isto se explicaria pela carência de um pintor verdadeiramente “regional” que figurasse as cores locais e retratasse a exuberância de suas formas. Esperava-se por pintores com a coragem e as tintas para pintar as rudezas do alto sertão e do “agreste”, tanto violentamente rebeldes ao acadêmico como ao carnavalesco dos “impressionistas”.

Entretanto, os sinais dessa superação ou tensão relatada por Freyre, partem justamente de uma pintura que tem na técnica o que havia de mais moderno e de vanguarda, e que superaria o simples retrato de uma região. Distante do debate Moderno X Regional, mas não ausente, o jovem pintor pernambucano Cícero Dias pintou sua terra natal em uma das mais célebres obras do modernismo brasileiro, um painel intitulado *Eu vi o mundo...* Ele começava no Recife (imagem 75).

Ao se voltar sobre suas origens e vida, pode-se entender sobre este “mundo” que ele desenhou ainda nos seus primeiros anos de artista. Nascido em 1907, em Escada, Cícero Dias foi, ainda menino, estudar em Recife, onde cresceu influenciado por elementos culturais tradicionais. Foi sob a luz e as cores do Nordeste interiorano dos engenhos de cana-de-açúcar, das casas-grandes e senzalas, das tradições aristocráticas que Dias desenvolveu sua sensibilidade artística. Aos treze anos de idade (1920), muda-se para o Rio de Janeiro, onde começa a ter contato com o movimento modernista. Em 1925, com dezoito anos, começa a estudar arquitetura e pintura na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA).

Foi no bairro de Santa Tereza, no Rio de Janeiro, que Dias pintou um Recife que não é dado, que não é visível, mas um Recife que é seu, e que ele quer que seja de todos. É neste mundo de suas origens de menino de engenho, que Cícero Dias encontra a essência do que também a arte de vanguarda se propunha afirmar.

Dias pinta uma cidade afetiva, uma cidade que povoa sua memória de infância e adolescência, vividas onde nasceu. Uma cidade da magia, do mito, do sonho, mas que tem regras, modos, leis, sentidos próprios. As imagens não são meras imitações ou resultados diretos do expressionismo ou do surrealismo, movimentos que, como sabemos, marcaram a produção da época. É o pintor, neto de um senhor de engenho, que rememora, mas também ironiza o passado e, principalmente, o erotiza fortemente. Dias rompe com o distanciamento e a postura elevada que se tinha em relação ao passado. As figuras se distribuem na tela de tal maneira integrada que, inevitavelmente, compõem pequenas narrativas de interesse sociológico.

A técnica e o teor elevados de sua pintura colocavam Dias no centro de questões artísticas fundamentais para o Brasil e para Europa, em um movimento regional -





75. Cicero Dias

Eu vi o mundo... Ele começava no Recife, (1929).





internacional - universal que tanto marcou sua obra e ecoa ainda nas produções recentes das artes, como será visto na obra de Paulo Bruscky.

A primeira exposição do painel *Eu vi o mundo* aconteceu, em 1928, em paralelo ao 1º Congresso de Psicanálise da América Latina, no hall da Policlínica da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, com o apoio dos amigos e artistas Graça Aranha, Di Cavalcanti, Murilo Mendes e Ismael Nery e, ainda, o da imprensa local. A dificuldade de conseguir uma galeria no Rio de Janeiro não se deu apenas pelo tamanho da obra, mas também pela falta de interesse das galerias pela arte moderna.

Como relata Dias (2011:58), o painel foi pintado entre 1926-20, em papel craft, material barato cuja utilização era até então impensável para uma obra a ser exposta em um salão. A obra atraiu a atenção não apenas de observadores, mas de vândalos também. O painel media originalmente 15 metros por 1,94 metros de altura e teve três metros de tela cortados, durante a exposição, em que apareciam nus considerados escandalosos.

O repúdio denotava como a pintura “era muito diferente do que então fora mostrado ao público”. De todo modo, na policlínica e no hospício da Urca, a obra foi aplaudida não apenas pelos doentes mentais, mas também pelos psiquiatras e psicanalistas, amigos de Sigmund Freud, Alfred Adler, Carl Jung, que também davam palestras “científicas” a respeito dos movimentos na Europa”. (DIAS, 2011:57-59)

No mesmo ano de 1928, Cícero dias retorna à Escada, onde faz exposição, com apoio e presença de Gilberto Freyre⁴⁰. “Ao som de viola e cheiro de folhas de canela espalhadas no chão e foguetes espocando no céu, o povo humilde do sertão viu o mundo que um dos seus via” . No Nordeste, sua pintura é aceita com mais facilidade, o que fez o pintor concluir que o problema estava nos grandes centros, que cultivavam preconceitos e, assim, tinham dificuldade em aceitar, ou pelo menos, testar novas propostas. (DIAS, 2011:75).

Feito em homenagem ao político-abolicionista Joaquim Nabuco, também menino de engenho, o painel ganhou repercussão nacional quando foi exposto a convite de Di Cavalcanti no 38º Exposição Geral de Belas Artes, de 1931. O painel provocará inúmeras reações, como relata em carta Mário de Andrade a Tarsila do Amaral, que se encontrava na Rússia, em 28 de julho de 1931:

Aqui, ou por outra, aqui perto no Rio, grande bulha por causa do

40 Este evento simboliza o começo de uma amizade que duraria por toda vida de Cícero Dias e Gilberto Freyre. Foi Manuel Bandeira, que tinha estado com Freyre no Recife, quem sugeriu a exposição lá, que não aconteceu. Bandeira escreveu uma carta apresentando Dias a Freyre. Ver: Dias, Cícero; Dias, Raymonde (co-autor). **Eu Vi O Mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.





Salão em que Lucio Costa permitiu entrada de todos os modernos e Cícero Dias apresenta um painel de quarenta e quatro metros [quadrados] com uma porção de imoralidades dentro. Os MESTRES estão furibundos, o escândalo vai grosso, ouvi contar que o edifício da Escola de Belas Artes rachou, o que é eminentemente “freudiano”. (ANDRADE, 1931)

Organizado pelo jovem arquiteto Lúcio Costa, o Salão Revolucionário, como ficou conhecido, abrigou, pela primeira vez, artistas de perfil moderno. Isto sinalizava o esforço do arquiteto em renovar o ensino de arte no país e abrir as mostras oficiais, até então dominadas pelos artistas acadêmicos, à arte moderna. A própria composição da comissão organizadora do Salão indicava sua vocação renovadora: além de Lúcio Costa, encontrava-se Manuel Bandeira, Anita Malfatti, Candido Portinari e Celso Antônio.

O salão de 31 foi o canto do cisne da tentativa de reforma e atualização do ensino das artes no país, e, no que se refere à arquitetura, da reintegração plástica – ou seja da arte – na nova tecnologia construtiva⁴¹. (COSTA, 1984)

Apontado como imoral e escandaloso, o painel que abriu o salão gerou reações diversas, como descreve Mário de Andrade, em outra carta, à Manoel Bandeira, em 1931: “a novidade aqui é a exposição de um rapaz pernambucano que vive no Rio, Cícero Dias, com uma arte profundamente sarcástica e difamadora... mas aceito pelos modernistas”.

Se a ideia inicial da comissão organizadora seria romper com a escola clássica e abrir o Brasil, a começar pela sua capital, para a arte moderna, Cícero Dias vai mais além com seu painel através do conteúdo pintado, como ele próprio relata:

(...) nessa época, já estava às voltas com o meu painel Eu vi o mundo... ele começava no Recife. Toda hora andava para baixo e para cima, de Santa Tereza [Rio de Janeiro] para o bar Nacional, Tudo se mexia na cabeça. Imagens do começo da minha vida. Tantas coisas: mulheres, histórias fantásticas, escada de Jacó, as onze mil virgens. (...) Decido colocar tudo num painel, onde o imaginário se espalhasse para todos os lados. ⁴²

Cícero Dias, apropriando-se de duas vertentes que parecem antagônicas – moderna e tradicional – consegue unificá-las ao ponto de agradar a regionalistas

⁴¹ Ver trecho completo extraído de: VIEIRA, Lucia Gouvêa. Salão de 1931: marco da revelação de arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

⁴² Dias, Cícero; Dias, Raymonde (co-autor). **Eu Vi O Mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 55





e modernistas, talvez pela relativa universalidade, ao tratar do inconsciente, da memória e do imaginário, que a obra consegue atingir. Marcado pelo forte sentimento de pertencimento ao local de origem, Dias e seu painel estavam “abertos ao mundo”, como o próprio título afirma. No painel, Dias pinta a partir de um Recife da sua memória de criança: o mundo descoberto no Engenho de Jundiá, no convívio com a cultura regional e com o imaginário nordestino. Um Recife que é fonte de experiências de vida, tanto as suas como as relatadas por outros.

Sua Recife era uma cidade cristalizada na memória e uma soma de elaborações que, ao mesmo tempo em que se referiam ao ‘real’, à materialidade da cidade, criavam um discurso transformador sobre a própria cidade. Seu painel, por exemplo, reforçou os temas do progresso e da velocidade na cidade, introduzidos pelos avanços daquela primeira idade da máquina. Por outro lado, no Nordeste, esta discussão se desdobrou num movimento regional-universal e Ferreira Gullar, chega a afirmar que tais obras contribuíram para a criação de um novo imaginário brasileiro, surrealista e tropical.

[A produção artística de Cícero Dias] Estaria num trânsito, além do valor literário, sua memória pode ser lida como um retrato sociológico e histórico tanto brasileiro como das vanguardas européias, de quem Cícero era se não precursor, um contemporâneo independente e original. ⁴³

Assim, é no cenário artístico e intelectual que se percebem os primeiros sinais que apontam para a importância da relação subjetiva dos cidadãos com a cidade. Nos anos 1920 e 30, esta relação se manifestou através de um forte apelo saudosista ou de interesse pelo passado somados, entretanto, ao desejo de modernização e de internacionalização da própria cidade. Esse processo alterou a relação tempo-espço que se conhecia até então, traduzindo em um processo de “desterritorialização” das antigas práticas sociais em relação à cultura cidadina e de “Reterritorialização” das novas práticas sociais, que passaram a se mostrar cada vez mais atentas, em relação a uma nova cultura urbana, como vimos no capítulo anterior.

Dias, sensível em meio a estas tensões, mergulhou fundo no cotidiano da sua região, com uma pintura de interesse literário, histórico e antropológico, imersa no mesmo ambiente que motivou as obras de Gilberto Freyre, José Lins do Rego e

43 Esta afirmação está no catálogo da exposição do pintor Cícero Dias realizada no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Ver, **Cícero Dias: oito décadas de pintura** (cat.). Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2006.





76. Autor desconhecido

Exposição da Escola de Paris no Teatro Santa Isabel, 1930, Recife.

77. Autor desconhecido

Vernissage da exposição da Escola de Paris no Teatro Santa Isabel, 1930, Recife.



Ascenso Ferreira. Nas representações que constrói sobre o Recife, Dias recorre ao acervo de experiências; tanto suas como as experiências narradas por outros.

(...) Cicero Dias e eu nos aproximamos para nunca mais deixarmos de ser companheiros da mesma aventura: a de procurarmos chegar ao universal através do regional. Ele, por meio da ruptura; eu principalmente, por meio da sociologia. (FREYRE, 1948).

Esta cidade pintada não é apenas sua, é coletiva. Cicero possibilita uma distribuição geral do sensível, por novas formas de visibilidade e modos de fazer no que diz a respeito ao comum como recentemente vêm insistindo certos historiadores de arte ou filósofos, como Rancière (2000) ⁴⁴:

A arte, assim, torna-se outra vez um símbolo do trabalho. Ela antecipa o fim – a supressão de oposições – que o trabalho ainda não está em condições de conquistar por si mesmo. Mas o faz na medida em que é produção, identidade de um processo de efetuação material e de uma apresentação que se afirma como o princípio de uma nova partilha do sensível, na medida que une em um mesmo conceito os termos fabricante e da visibilidade. (RANCIÈRE, 2000:67)

Dias traz para o mundo e para o circuito cultural do Rio de Janeiro e de São Paulo um Recife sob uma perspectiva não folclórica, mas cotidiana. Era uma “nova sensibilidade” mas ainda rara, como comenta Mário de Andrade em carta a Manuel Bandeira, em 1926 - mesmo ano do Congresso de Regionalismo no Recife -, na qual confessa indisposição para com as mentalidades recifenses: “me parece gente sem sensibilidade nova, sem esta agilidade intelectual desabusada que é tão característica de nosso tempo e que você tem” ⁴⁵.

Dias via o Mundo e ele começava no Recife. Seu polêmico painel era de certa forma seu passaporte para um mundo no qual ele se incluía, mas que o provincianismo local ou as ligações frágeis com a cena internacional às vezes o confundiam quanto à sua posição. Seu painel era como uma afirmação: o mundo começava no Recife e ele fazia parte dele com tudo que isso pudesse significar.

⁴⁴ Segundo Margareth Pereira, essa discussão, que os historiadores estão debatendo, de modo ampliado, desde os anos 1970, já é bem conhecida e vem sendo debatida no campo da filosofia e da estética da matriz alemã desde fins do século XIX, e neste contexto, por historiadores de arte. Nota de aula realizada pela autora durante a disciplina de Seminário Teórico Avançado (STA) – Historiografia e crítica historiográfica: Françoise Choay, ministrado pela professora Margareth da Silva Pereira, realizado no PROURB/FAUFRJ nos meses de maio, junho e julho de 2010.

⁴⁵ Este trecho dá um pouco a noção de rivalidade e diferença de postura entre os grupos liderados por Gilberto Freyre e Mário de Andrade. Ver: LIRA, José Tavares Correia de. Naufrágio e Galanteio: viagem, cultura e cidade em Mário de Andrade e Gilberto Freyre. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo: associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais – ANPOCS. v.20, n.57. p.145, fev, 2005.





De fato, as conexões com as vanguardas europeias lhe mostravam um pouco desse mundo novo – como um cenário distante - através de poucas revistas, de conversas com os amigos que viajavam e traziam notícias. Contudo, os periódicos da época refletem também o clima de efervescência cultural pelo qual passa a cidade, aponta Naslavsky (1998). Ver imagem 70.

Os primeiros ensaios de uma inovação se manifestam justamente – como a mostra de *Eu vi o Mundo em Escada....* - em exposições - coletivas e individuais -, salões de pintura e exposições vindas do exterior. Entre as exposições importantes, figura a realizada pela Escola de Paris, trazida por Vicente de Rego Monteiro e pelo jornalista Géo Charles, diretor da revista *Montparnasse*, para Recife. Entre os trabalhos dos artistas que foram expostos no Teatro Santa Isabel, em 1930, estão Picasso, Braque, Léger, Guillaume Apollinaire, Juan Gris, Joaquim Monteiro, André Lhote, Jean Lurçat, Matisse, Vicente Monteiro.

As relações diretas e o real intercâmbio entre a renovação artística concretizada pelos pintores e a modernização urbana da cidade nem sempre são claras e evidentes. De fato, é difícil avaliar a abrangência desta permuta, uma vez que os personagens da modernização urbana não foram os mesmos que iniciaram a renovação nas artes plásticas, ou pouco se relacionaram com estes. Todavia, algumas iniciativas das Artes tiveram a participação de arquitetos e engenheiros, e contribuíram para a modernização do debate arquitetônico e urbano. (NASLAVSKY, 1998)

Sintomas das modernizações do Recife: planos urbanísticos e redes de comunicação

Durante as décadas de 1910 e 1920 viu-se o início de grande movimento em busca do “progresso” em Recife, naquele momento representado pelas tentativas de renovação das estruturas físicas da cidade. As reformas empreendidas modificaram o perfil da antiga cidade e despertaram a atenção dos contemporâneos. Como o enfatiza Rezende (1997),

(...) foi um dos momentos históricos significativos da tensão entre o moderno e o tradicional no Recife. Tensões que se expressavam nos debates dos seus intelectuais, nas notícias e opiniões registradas na imprensa, no cotidiano invadido por certas invenções e hábitos modernos. (REZENDE, 1997:26).

A busca por um novo modelo de cidade demandou uma série de planos urbanísticos, que idealizavam a imagem de um futuro desejado. A primeira grande medida urbana foi sintonizar parte da cidade às novas exigências daquele momento, afirma Fernando Moreira (1994). As reformas do Recife, primeiramente,





foram no governo do Conde da Boa Vista, em meados do século XIX, seguido por um segundo período modernizador nos anos de 1909-1913. ver imagens 78 e 79.

O início do século XX foi um período com um extenso programa de planos e obras: Plano de Saneamento do Recife; reforma completa do Bairro do Recife; reaparelhamento do porto; e incremento das ações higienistas, com a reorganização da Inspetoria de Hygiene. Posteriormente, entre 1922 e 1926, no governo Sérgio Loreto, presenciaram-se as obras de expansão urbana na periferia, com a urbanização do bairro do Derby, a construção da avenida Boa Viagem e a reforma de vários largos e praças nos núcleos suburbanos.

A percepção de desordenamento, desatualização, falta de salubridade e funcionalidade do espaço urbano, além do processo de renovação intelectual-que se amplifica a partir dos anos 1920, criou a conjuntura ideal para se repensar a área central do Recife como organização formal, ver imagens 80 e 81.

Todavia, segundo Virgínia Pontual (1998:104-105), a modernização da cidade partia de um leque de questões diversificadas: higienização, salubridade, insolação, ventilação e iluminação, mas também velocidade e mobilidade nos deslocamentos, a especialização funcional, a presença de vegetação na cidade ou a verticalização. Os debates e as iniciativas contribuíam assim para a não-permanência do antigo, o que resultou em “inflexões da forma urbana e das ideias sobre o ordenamento da cidade”.

As propostas respondiam aos pressupostos do aclamado progresso, que tinha na Paris de Haussmann e, agora, no Rio de Janeiro de Alfred Agache; seus modelos, como assinalam Moreira (1994) e Loretto (2008). Tal processo assemelhava-se formalmente àquele descrito por Choay sobre as obras de Haussmann

(...) este procedimento, que valeria a pena, sem dúvida, chamar de “plano regularizador” aparece com as “grandes obras” de Haussmann. (...) certamente o aumento da escala das vias, dos lotes e dos edifícios rompeu o quadro das relações sociais de proximidade... Mas um quadro novo de uma nova convivibilidade a substituiu. (Choay:1994:11-12):

A tônica dos planos centrava-se na abertura de avenidas e alargamento das ruas e, segundo Rosane Piccolo Loretto (2008), refletia a criação de novas centralidades, novos eixos de estruturação urbana, revelando diferentes atributos estéticos e artísticos, em um contexto predominantemente laico, mas que continua a ser dominado por diferentes elementos simbólicos. ver imagens 83 e 84.

Ora, como lembra Loretto: “A conjunção desses fatores culminou na recorrência da previsão de destruição de grandes trechos de malha urbana” (2008:23). Diniz (1994), Naslavsky (1998), Pontual (1998) e Loretto (2008) destacam uma série





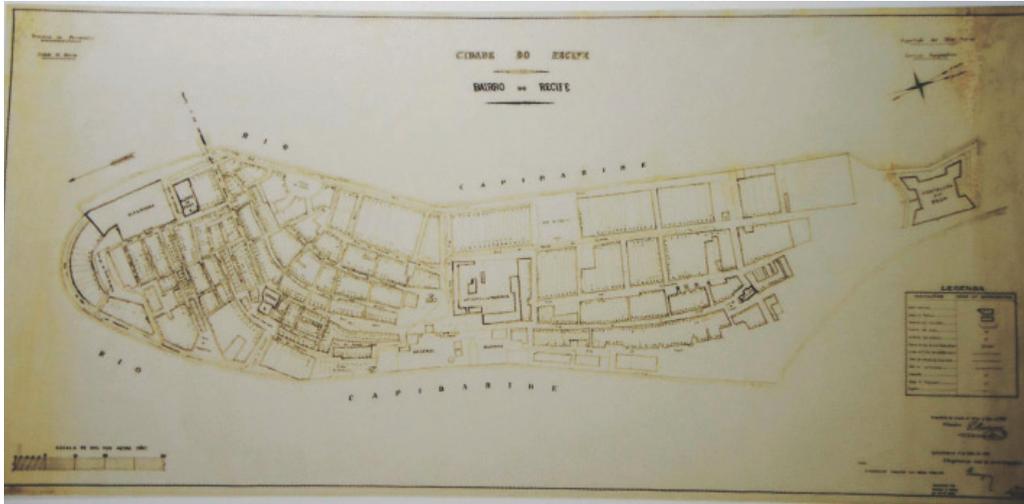
78. Francisco du Bucage

Obras do oorto do Recife - Demolição dos quarteirões entre as ruas do Bom Jesus e do Pelourinho, 1913, Recife.
Col. Benício Dias - FUNDAJ.

79. Francisco du Bucage

Obras do porto do Recife - Construção dos novos armazéns, 1914, Recife.
Col. Benício Dias - FUNDAJ





80. Mapa do Recife, séc. XIX.
Arquivo Público do Estado de Pernambuco.

79. Prefeitura do Recife
Mapa do Recife, 1932.



de planos e propostas que tiveram como partido inicial alterações na forma e nas ideias de ordenamento urbano. Dentre elas, destacam-se as propostas de Domingos Ferreira (1926, 1927), prosseguindo com as propostas apresentadas por Nestor de Figueiredo (1930-1934), com o plano de Atílio Corrêa Lima (1936), as proposições da Comissão do Plano da Cidade (1934, 1938) e com as sugestões de Ulhôa Cintra (1943).

Nos planos de melhoria e remodelação, materializavam-se “diretrizes voltadas para a construção da “cidade bela” (MENEZES, 2000). Mas este urbanismo praticado no início do século XX, em especial a partir da década de 1930 no Recife, já começava a refletir uma mescla de influências, oriundas do sanitarismo e do higienismo, provenientes do século XIX, e do modernismo⁴⁶, que começava a se irradiar com mais intensidade com os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM’s)⁴⁷. Foi a partir dos anos 1930 que os planos urbanísticos introduziram, principalmente, os preceitos dos CIAMs, traduzidos por Domingos Ferreira (1927), Nestor de Figueiredo (1932), Atílio Corrêa Lima (1936) e Ulhôa Cintra (1943), afirma Pontual (2000).

Foi mediante a demolição de grande parte do tecido preexistente que foi possível se construir um novo Recife, já que essas áreas se encontravam consolidadas, como as zonas centrais da cidade⁴⁸. A cidade tinha pressa de encurtar distâncias e crescer. A circulação e mobilidade advindas do bonde elétrico e, mais tarde, do automóvel configuraram e foram decisivas para a nova realidade. Os ritmos dos transportes foram “os responsáveis importantes do vaivém do cotidiano urbano” (REZENDE, 1997:59). Foi, então, sob esta nova condição que a municipalidade criou oportunidades de construção de novos edifícios e a abertura de novas ruas e avenidas (LORETTO, 2008). Ver imagem 84.

Alguns atores destas transformações reivindicavam que a cidade precisava comunicar-se, fixar e estabelecer novos fluxos de comunicação com o resto do país e com outros países. Isto impulsionou um desejo de cidade que os padrões

⁴⁶ Para as várias referências sobre os tipos de urbanismo, ver: CHOAY, Françoise. **O Urbanismo** (1965). São Paulo: Perspectiva, 2005.

⁴⁷ Apesar da referência aos CIAMs, é importante ressaltar que a adoção de grandes doses de destruição esteve presente no urbanismo moderno desde Cerdá e Haussmann. Segundo Loretto (2008:69-76), apesar de apontarem para a realização de medidas distintas, tanto o sanitarismo como o higienismo e o modernismo se valeram da *tabula rasa* para a execução dos seus objetivos, seja com sua adoção irrestrita, seja com sua utilização em doses tóxicas. Tal afirmação encontra um forte eco quando se abordam as propostas urbanísticas elaboradas para os bairros de Santo Antônio e São José, onde as demolições do tecido urbano da cidade aconteceram. Tal processo também acaba por introduzir mudanças nos modos de funcionar da cidade e, enfim, nos hábitos dos indivíduos locais.

⁴⁸ Moreira (1999:143) afirma que esta intervenção procurou extirpar a imagem do Recife como cidade colonial e promover uma imagem de cidade bela, próspera e civilizada.





82. Postal dos bondes sobre a ponte da Boa Vista, déc. 1920, Recife.
Col. Allen Morrison.

83. Postal da Rua do Bom Jesus, déc. 1920, Recife.
Col. José Luis da Mota Meneses.

84. Postal da Ponte Maurício de Nassau, déc. 1920, Recife.
Col. José Luis da Mota Meneses.





remanescentes ainda do período colonial já não atendiam. A ideia de progresso vinha, assim, através de demolições e da Reconstrução de uma cidade que atendesse às novas necessidades advindas dos avanços tecnológicos.

Uma série de equipamentos e edifícios foram construídos para abrigar serviços como teatros, hotéis, estações ferroviárias, cinemas ou empresas. Observa-se, assim, um grande esforço, ainda que nos moldes europeus, de consolidar a ideia de um Recife moderno, que celebrava o novo cosmopolitismo da vida urbana.

Aqui acompanharemos o desenvolvimento da empresa dos Correios e Telégrafos em Pernambuco e no Recife, tanto pela importância que os serviços de comunicação podem revelar sobre o processo de modernização e internacionalização da cidade, quanto pela importância da arte postal na obra de Bruscky, como se verá a seguir. De fato, como mostrou Margareth Pereira:

(...) [A] “vertigem” causada pelos modernos avanços tecnológicos construía para os Correios uma imagem de inovação, agilidade e rapidez – de modernidade, em suma – que a Diretoria Geral dos Correios e a Repartição Geral dos Telégrafos buscariam a partir de então inscrever visualmente na paisagem das cidades. As agências dos correios passaram a ser uma espécie de caixa mágica na qual a dimensão do mundo cotidiano se expandia, as distâncias se anulavam e os sentimentos podiam ser rapidamente transportados e compartilhados além dos limites e das fronteiras geográficas. (PEREIRA, 1999:46)⁴⁹

Como mostra Pereira (1999), buscando entender a própria importância dos serviços postais no Brasil como termômetro do processo de internacionalização, crescimento ou morte de cidades e regiões; o ciclo de construção de agências postais e telegráficas, então iniciado em Pernambuco no início do século XIX, estendeu-se até bem depois dos anos 1930.

A princípio, o ecletismo europeu, adotado como parâmetro para as agências postais, significava um encontro dos Correios com a sua própria imagem e a do mundo moderno que eles haviam ajudado a criar (PEREIRA, 1999). Mas agências e serviços postais eram apenas a face visível de um circuito em rede, no qual antigas e novas tecnologias voltadas para o transporte da informação - como a telefonia,

⁴⁹ No livro *Os correios e telégrafos no Brasil. Um Patrimônio Histórico e arquitetônico*, Margareth Pereira conta a história dos Correios no Brasil, em que enfoca ao mesmo tempo a arquitetura, um serviço, e uma empresa e sua importância para a história de centenas de cidades Brasileiras. Segundo Pereira (1999), a criação dos Correios – fusão dos serviços postais e telégrafos no Brasil – foi marcada por um cosmopolitismo, lentamente gerado na Primeira República, correspondendo a um momento de internacionalização, em ritmo acelerado, da vida social brasileira e, particularmente, de algumas regiões do país, dentre as quais Pernambuco. PEREIRA, Margareth da Silva. **Os correios e telégrafos no Brasil. Um Patrimônio Histórico e arquitetônico**. São Paulo: MSP/Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, 1999.





como o rádio, como o avião, entre outros – exigiam e operavam cada vez mais em sintonia e com a consciência de suas afinidades.

Eram os avanços da primeira idade da máquina que reatualizavam as conexões entre a Europa e o Brasil. O progresso tecnológico não era mais uma ideia abstrata, mas passava a fazer parte da vivência das cidades brasileiras, ainda que os “serviços de comunicação [fossem] operados de forma diferente devido ao avanço das pesquisas tecnológicas e a própria dinâmica das relações internacionais” (PEREIRA, 1999:48).

No Recife, segundo Pereira (1999:50), nenhuma agência postal havia sido construída em função das novas condições da cidade. De fato, até 1908, o edifício que abrigava e era sede própria funcionava sob “proporções acanhadas e [era] inadequado às suas necessidades”. Entretanto, este cenário muda rapidamente a partir de 1909, com a iniciativa de construção de novas sedes, na capital e no interior do estado⁵⁰. Ver imagem 85.

No Recife, já se tinha uma planta para o projeto da nova sede, dependendo apenas do governo federal o aval e fundos para a construção⁵¹. Para isto, o governo exigia que a arquitetura do edifício expressasse e comunicasse a nova situação de modernização que não era apenas sentida em Recife, mas em vários outros pontos do país, além do Rio de Janeiro. Foi enviado um funcionário competente para estudar nos principais centros europeus a forma de organização material das repartições postais e a execução prática dos respectivos serviços, a fim de “introduzir os mais imprescindíveis melhoramentos modernos”. (PEREIRA, 1998:50)

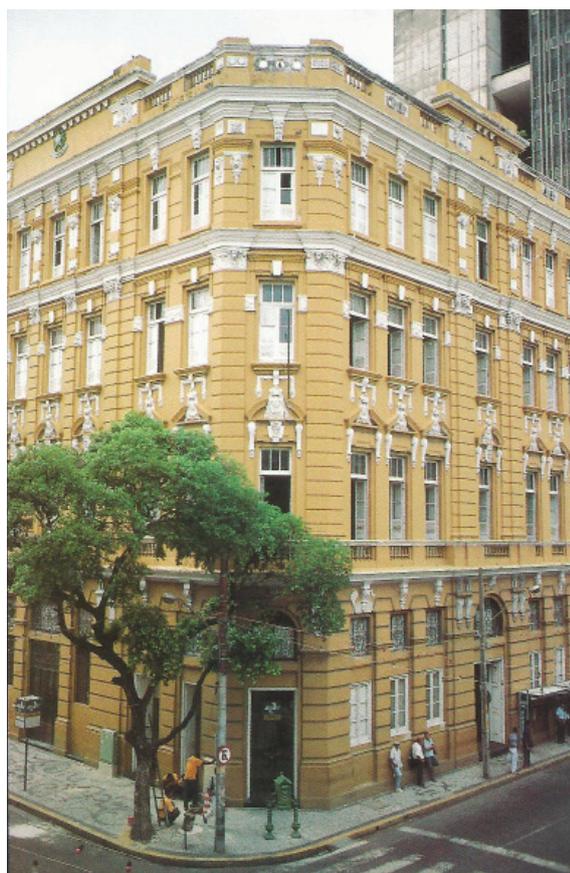
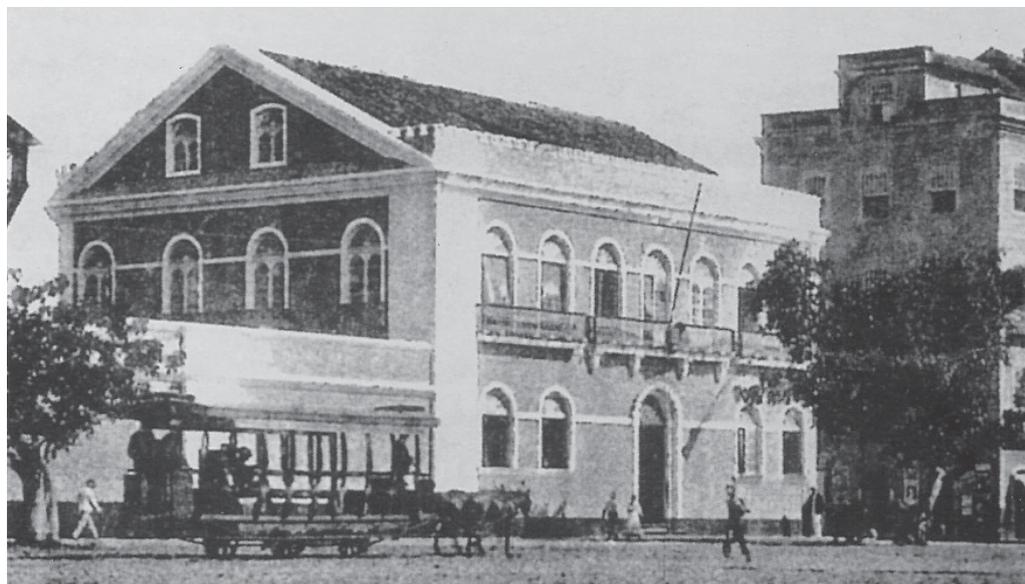
A consolidação do projeto só aconteceu no anos 1920 devido a conflitos jurídicos de concessões de redes de infraestrutura, à Primeira Guerra Mundial e às crises financeiras que o país enfrentava. Todavia, foi neste período que se estabeleceu o intercâmbio postal interno e externo com a criação de novas agências e a ampliação do serviço de condução de malas, particularmente no interior do Brasil.

Isto contribuiu para a consolidação da importância do Recife no desenvolvimento da Aviação comercial e a cidade passa a ser etapa incontornável nas rotas transatlânticas de comunicação aérea: tanto para a empresa Graff Zeppelin quanto para as demais empresas de aviação. As novas agências buscavam afirmar

50 As iniciativas vinham com objetivo de atender às novas demandas trazidas pelo progresso material, industrial e comercial da primeira idade da máquina, com desdobramentos nas comunicações marítimas, fluvial e na extensão significativa das estradas de ferro. Pereira (1998) aponta também como impulso a esta nova condição a assinatura de acordos com Portugal, França, Inglaterra, Alemanha, Itália, Estados Unidos, Japão, Espanha, Áustria, Chile e Argentina para o envio de encomendas ou serviço de vales internacionais.

51 Foi neste período, quando Hermes da Fonseca era o presidente do Brasil, que Lauro Müller - Ministro das Relações Exteriores - primeiramente apoiou a construção de uma nova sede.





85. Administração postal do Recife, 1908.
Acervo GEREN-PE.

86. Edifício adquirido para abrigar a administração dos Correios em Pernambuco, em 1921. A mudança para o novo edifício pretendia remediar a situação de desconforto do edifício anterior, enquanto durasse a demolição do prédio anterior e construção do novo edifício.

87. Detalhe da fachada do edifício da nova sede.





o destaque que certas cidades exerciam em determinadas zonas do país, o que, segundo Pereira (1999:70), “redesenhou a divisão do território nacional” em termos econômicos e, do ponto de vista dos serviços postais, também administrativos. De fato, as agências respeitavam uma hierarquia própria estabelecida em termos de volume de movimentação de correspondência e estavam ligadas umas às outras formando uma rede administrativa independente e até certo ponto autônoma em relação aos limites, estritos, de cada estado da federação.

A construção de uma nova sede em Recife reforçava o papel da capital pernambucana como importante ponto para os serviços, confirmando a inserção e importância do Recife na conformação da rede de cidades que os Correios estabelecera. A nova sede, adquirida em meados de 1921, ocuparia um edifício prestes a ser construído no Bairro do Recife, consolidando a vontade da elite local e dos políticos de ratificar a capital como centro cultural e de vanguarda do país.

O novo edifício (imagens 86 e 87) cumpria com perfeição os moldes e requisitos das décadas de 1910 e 1920: higienização, salubridade, insolação, ventilação, iluminação e mobilidade. Do ponto de vista estilístico, foram os padrões ecléticos difundidos internacionalmente como símbolo do progresso e modernidade que inspiraram a forma da nova sede. Pereira destaca que,

No edifício do Recife, a linguagem “classicizante” dos arcos, capitéis e a rusticação em massa, bem feita, exibiam os princípios de repetição, de tal forma que era impossível não vê-los reproduzirem-se na concepção global do imóvel e na própria produção desses elementos decorativos “antigos”. (PEREIRA, 1999:81)

A localização, junto ao rio Capibaribe e próximo ao cais do porto e da Alfândega, ladeada por três ruas, a imponência dos seus cinco pavimentos (andar térreo, sobreloja e três pavimentos elevados) e a ornamentação da nova sede não escondiam a concepção industrial que os prédios vinham tomando, devido à técnica construtiva e à disposição em planta. Era o desejo de cidade moderna que se materializava através da nova agência.

Todavia esse novo cartão postal que se construía na cidade, onde o prédio dos correios era um dos símbolos da cidade conectada com o Brasil e com o mundo, ainda tinha na sua linguagem arquitetônica, de um certo ecletismo classicizante, algo de arcaico em relação ao avanço brasileiro e à efervescência cultural e artística que atravessava o Recife, como vimos.

Assim, seria apenas a partir dos anos 1930 que os mesmos sentidos pelos artistas no início do século XX começam a fazer sentido na arquitetura e mais tardiamente no urbanismo. Uma nova forma de ver e fazer arte, que rompia com





os padrões até então vigentes na cidade. (NASLAVSKY, 1998)

Com as facilidades trazidas pelo desenvolvimento dos transportes públicos, pela popularização do automóvel, nos anos 1930, e pelos acordos de expansão do transporte aéreo de malas postais, apontados por Pereira (1999), a localização dos prédios começou a ganhar uma “relativa autonomia. Por outro lado, com as reformas urbanas, grande parte do traçado do tecido urbano (viário e fundiário) do Recife vinha sendo alterado em prol do embelezamento e da renovação da cidade. Por fim, em diferentes cidades, agora sempre que possível as agências centrais dos Correios buscavam estar perto de teatros, hotéis, jardins e edifícios públicos e vice-versa, uma vez que estes edifícios representavam e simbolizavam o próprio desejo de cidade moderna.

No Recife, a tensão que acompanhou grande parte das discussões nas artes plásticas no mundo e no Brasil pode ser lida nos debates sobre a construção de uma nova agência sede para os Correios. Nesse sentido, a conexão cada vez mais forte de grandes áreas do estado de Pernambuco com o mundo fazia pressão para esta renovação no setor das comunicações e das linguagens arquitetônicas. O desejo de modernizar o país começa a ganhar corpo com a contratação de novos profissionais para a elaboração de muitos planos urbanísticos já citados, e que traziam idéias da internacionalização e padronização da arquitetura e urbanismo defendidas por Le Corbusier e pelos Congressos Internacionais de Arquitetura (CIAM).

A ideia de uma arquitetura moderna defendida por Lucio Costa, representante maior dos ideais pregados por Le Corbusier no Brasil, indubitavelmente passou a ser conhecida pelos profissionais pernambucanos ou artistas que tinham contato com as vanguardas européias. Como vimos, este foi o caso de Cicero Dias. Por diversos caminhos, uma série de debates arquitetônicos, urbanísticos e artísticos, influenciariam de modo mais geral o gosto do grupo dominante, que via nessas novas ideias um caminho para uma cidade moderna.

Desde o período que precedeu a ditadura do Estado Novo, como pontua Pereira (1999:123), a sociedade brasileira vinha, por exemplo, observando de perto as experiências norte-americanas, buscando caminhos próprios para o país. A questão dos novos padrões⁵² dominava as discussões da imprensa de um modo geral e, no Brasil, se infiltrava no campo da arquitetura em meio aos títulos antigos, como

52 Os padrões, aqui, referem-se, primeiramente, à questão da observação de procedimentos produtivos para o estabelecimento de *standards* de comportamento. Isto com objetivo de melhorar a prestação de serviços, e, com ela, a qualidade de vida, “foi objetivo defendido por diferentes governos, independente de ideologia”. PEREIRA, 1999:123)





88. Fotografia a partir do Zeppelin para o centro do Recife em meados do séc. XX. Pode-se ver os primeiros edifícios da Av. 10 de Novembro (Av. Guararapes). Col. José da Luis da Mota Menezes.

89. Postal da Avenida 10 de Novembro, déc. 1920. Col. José Luis da Mota Menezes.





90-91. Vista da Av. 10 de Novembro e da nova sede dos Correios, meados do séc. XX.
Col. José Luis da Mota Meneses.



também nas novas publicações após 1930.⁵³

Naslavsky (1998:58) explica que, no Recife, a renovação da arquitetura parece percorrer também ainda outros rumos, diferentes inclusive daqueles da Escola de Belas-Artes de Pernambuco. Lembra a autora que foi a partir da Escola Livre de Engenharia que surgem escolas livres, e foi desta “efervescência em torno do conhecimento científico que começaram a surgir os primeiros arquitetos modernos, na linha de Le Corbusier, Mies van der Rohe”.

Na arquitetura das agências de correio, pode-se ter uma perspectiva do caminho que o Recife tomou diante dessa questão. A adesão a alguns dos novos princípios discutidos naqueles anos começa a se fazer sentir nos projetos das agências dos correios a partir do final dos anos 1930. No Recife, em 1938, diante do projeto urbanístico apresentado pela Comissão de Remodelação do Plano da Cidade, a prefeitura doa um terreno para a construção de uma nova sede regional dos Correios, desta vez na mais importante avenida da cidade – av. 10 de novembro (atual av. Guararapes).

O projeto da nova sede obedecia a regras estipuladas pelo plano de 1938, que teve como ‘modelo’ o projetado por Donald Alfred Agache para o Rio de Janeiro. A nova avenida 10 de Novembro (imagens 88 e 89) inspirava-se na avenida Presidente Vargas do Rio de Janeiro, descreve Pereira (1999):

No caso do Recife, cidade cortada por rios, era fundamental pensar a avenida 10 de Novembro em conexão com a ponte de ligação entre os bairros de Santo Antônio e Boa Vista. Pela localização do terreno, a beira-rio, foi fundamental para o enquadramento e valorização do edifício o planejamento da ponte sobre o Capibaribe. A ponte foi objeto de concurso e o vencedor foi o arquiteto Giacomo Palumbo, que revelaria nesse projeto grande domínio de forma e da escala urbana, trazendo ainda maior destaque para toda área em torno da nova sede da Diretoria Geral dos Correios. (PEREIRA, 1999:162-63)

O projeto do edifício trazia uma tensão que refletia a discussão iniciada nas artes sobre uma nova estética e ruptura com passado. Foi através do “hibridismo”, comum na arquitetura dos anos 1940-50, no tratamento das fachadas, que melhor se traduziu essa relação. A fachada da av. 10 de novembro seguia as regras estabelecidas pelo projeto urbanístico, completando o conjunto arquitetônico

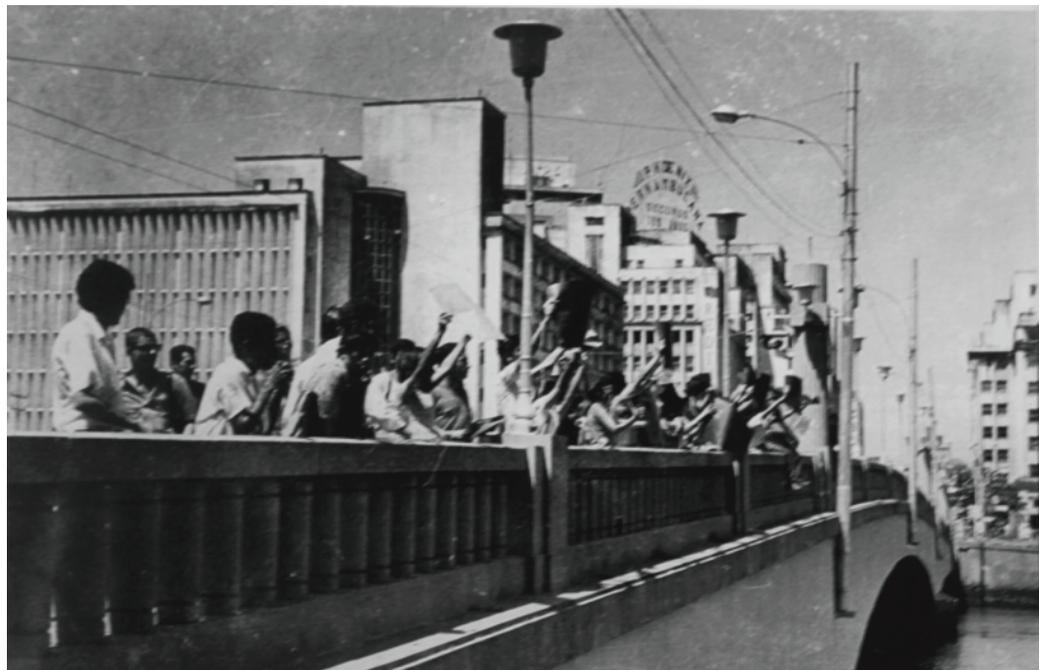
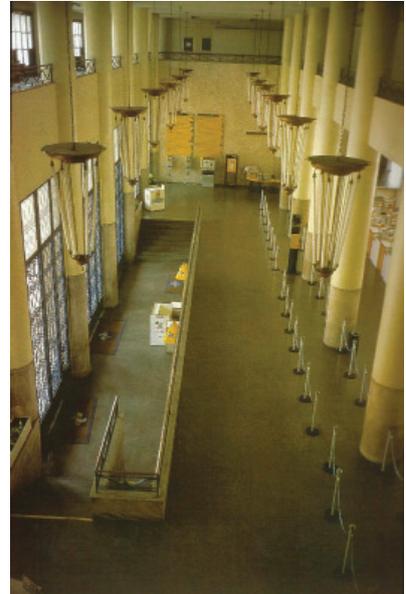
53 A modernização também englobou o crescimento de uma nova demanda de revistas que chegavam e passaram a ser publicadas no país, destaca Pereira. Os debates sobre os caminhos da modernização brasileira foram acompanhados por exemplo, nas páginas da Revista da Diretoria de Engenharia, Revista da Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (do Instituto de Arquitetos), da Revista de Engenharia (ligada a Escola Mackenzie), da Revista Politécnica (ligada a Politécnica de São Paulo), entre outras.





92. Vista da entrada do edifício . Acervo do Museu postal.

93. Zeca Linhares. Vista do hall do edifício, 1997.



94. Paulo Bruscky
Artexcorponte, 1972.
Performance realizada na Ponte da Boa Vista e o edifício dos correios ao fundo.





desprovido de decoração e ornamentação, com a marca do estilo “arte déco”. Na outra fachada, voltada para o Capibaribe, encontram-se também as galerias de circulação, e destaca-se o emprego do brise-soleil, solução que havia sido recentemente incorporada ao vocabulário dos arquitetos modernos. Ver imagens 90 e 91.

Pode-se dizer que, naqueles anos, a nova sede dos correios foi uma das novas construções que melhor caracterizaram as relações entre arquitetura, cidade e modernização. Na verdade, no Recife, a nova arquitetura tão discutida e desejada se manifestava na “arquitetura postal”, não apenas de forma importada, mas como fruto de debates sobre as especificidades locais

Tudo no edifício parece transitar entre as possibilidades e lacunas do plano urbanístico, em um hibridismo que marcou a produção local da época. As duas fachadas do edifício e a galeria - que apesar de seguir os preceitos agacheanos do conjunto arquitetônico da Av. Guararapes - foi tratada como pilotis, ou seja, a relação do edifício com as ruas e calçadas permite uma mistura entre público e privado. Contudo, a grandiosidade do projeto, as restrições econômicas e as dificuldades técnicas fizeram com que o edifício somente fosse finalizado em 1951. Ver imagens 92 e 93.

Mas como se vê, a primeira metade do século XX, sobretudo o período entre-guerras, foi importante para a formação e a afirmação de um imaginário moderno na capital pernambucana. Um processo que, no Recife, não foi de total ruptura como pregaram as vanguardas europeias. A internacionalização das artes no Brasil, e sobretudo em Pernambuco, percorreu um caminho híbrido entre novo versus passado ou moderno versus tradição, que se rebateu tanto na arquitetura quanto no urbanismo em temporalidades diferentes.

Nesse processo, a Arte foi mais do que um sismógrafo da nova condição urbana mas também agente importante no processo de absorção do impacto da circulação das novas tecnologias na vida cidadina, uma vez que as mudanças não eram apenas fantasia, mas tornaram-se de projetos em fatos. Ver imagem 94.

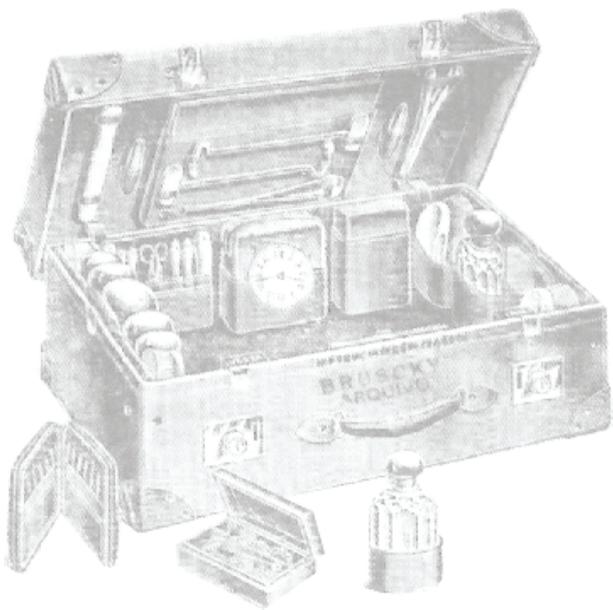
O desenvolvimento do serviço dos correios conectou o Recife a uma rede de cidades, cujos limites geográficos e relações espaciais foram relativizados. Entretanto, não foi apenas os serviços oferecidos que colocaram a cidade em tal posição, eles apenas amplificaram as possibilidades para tanto. Como a própria linguagem de sua nova agência já apontava, a “desnacionalização”, a “simplificação” e a



“uniformização da arquitetura” defendida por Lucio Costa⁵⁴, que direcionava para um mundo onde as fronteiras do rural e do urbano, do velho e do novo, do local e do internacional cada vez mais se embaralhariam e se desdobrariam em diferentes redes de contatos. Deste mundo, o Recife e seus habitantes, com suas memórias e histórias, tomavam e poderiam continuar a tomar parte, isto é, se o considerasse também seu, como havia feito Cícero Dias e como faria, nos anos 1970, Paulo Bruscky.

54 COSTA, Lucio. In: VIEIRA, Lucia Gouvêa. **Salão de 1931**: marco da revelação da arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1996. p.89.

[3]



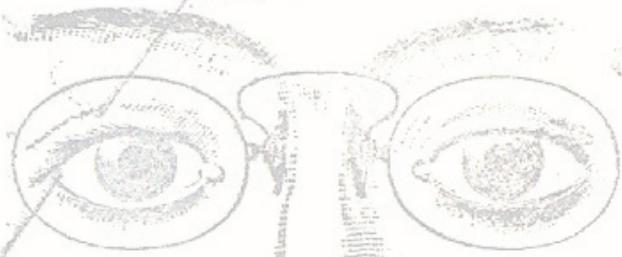
correios: assim se fax arte



NETWORK



TELEART



DESTINATARIO NÃO LOCALIZADO
DESEMPENHAR AO REMETENTE

COMISSÃO BH-10
TEMPORADA DE POEIA
AV. AFONSO PENA, 1500
17º AND

ASSIM
SE FAX

30130-005



< **Paulo Bruscky**

Conjunto de imagens retiradas da série *Envelopes* de Paulo Bruscky.

[116]





correios: assim se *fax* arte⁵⁵

parte três

55

A rede postal aproximou os homens e possibilitou sua expansão por territórios distantes. Este meio foi um importante agente no desenvolvimento urbano, não apenas por possibilitar a comunicação e troca de informações com outras cidades, mas por se fazer presente no processo de conformação urbana, isto é, na condição física das cidades e das regiões.

No caso específico do Recife, este serviço, associado à imagem de seus edifícios, foi imprescindível para a afirmação do processo de modernização e internacionalização da capital pernambucana. Tal imagem povoa a memória da cidade e ainda se faz sentir importante na contemporaneidade, como se observa pela obra do artista Paulo Bruscky.

A constituição de redes postais de troca de informações, notícias, contratos, mercadorias, valores ou ideias relativizou fronteiras e distâncias geográficas e aproximou diferentes nações pela necessidade de comunicação. Este canal foi também um meio pelo qual alguns artistas começaram a explorar novas experiências e possibilidades criativas. Ao se servir das redes transnacionais já estabelecidas de intercâmbios, os artistas, além de explorar e experimentar a própria natureza relacional e de comunicação da arte a partir de um suporte cuja “função” era, intrinsecamente, essa - os correios e os serviços postais -; podiam se servir de algo simples, barato, fácil e rápido. Reafirma-se a arte como intersubjetividade, comunicação, interação com uma alteridade que é coletiva, em que os correios são uma grande engrenagem de interação em rede⁵⁶. É neste campo extenso de trocas, propiciado pelos correios, que podemos melhor compreender Cristina Freire quando lembra que:

55 Título extraído de um dos selos criados por Bruscky, que identificou e marcou sua participação em vários dos envelopes, cartões postais e cartas trocados na arte correio.

56 O dicionário Hounaiss traz uma série de conceitos para a palavra rede. Neste trabalho foi utilizada esta definição que resumidamente refere-se a um conjunto de pessoas ou organizações que mantêm contato entre si, geralmente organizadas e sob um único comando ou com interesses e objetivos comuns. Ver Dicionário Hounaiss, disponível em <http://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em 20 de dezembro de 2012.





Está implícita aí a noção de arte como comunicação, sem intermediários, voltada diretamente para seu público, desprezando as instituições, museus ou galerias como formas de agenciamento privilegiado. (FREIRE, 2006b:57)

Segundo Cristina Freire, a arte correio se configura em meio às estratégias de circulação e produção da arte na década de 1960, tal como poderíamos pensar hoje no papel da web, para muitos artistas. Desprezando todo aparato que a arte tradicional necessitava, a “arte correio substituía o valor de exposição pelo da circulação” (2006b:65), em uma escala não só amplificada mas também coletiva. Todo seu projeto - da produção aos atos de envio e recepção das mensagens por correio compunham um “prolífico mundo de imagens e palavras”, como define Walter Zanini (2003), dirigidas à reflexão tanto sobre a própria arte, quanto sobre questões políticas e sociais.

Espalhados pelos continentes, os artistas encontraram na rede postal um meio de estabelecer “uma malha sem intermediários de comunicação”, afirma Zanini (2003), aproximando diferentes realidades individuais e coletivas e situando-as além das fronteiras nacionais e blocos ideológicos. Entender as raízes e trajetória do movimento torna-se um importante caminho para entender as relações da arte correio de Paulo Bruscky e a sua experiência urbana.

Como pontua Fabiane Pianowski (2003), o Futurismo Italiano engendrou, nos anos 1910-20, as primeiras ações para uma arte por correspondência, a partir do uso de nova tipografia.

A escrita de correspondências, tratada como imagem pelo futurismo italiano, tornou-se uma prática comum a partir de meados dos anos 1960 entre artistas que passaram a utilizar os correios como meio e processo artístico. Para os futuristas era uma nova forma de escrever e perceber que escapava da homogeneidade tipográfica comumente empregada nos livros, jornais ou revistas. Textos com fontes e tamanhos diferentes, grifadas ou em itálico, dispostas não linearmente, repetidas, sobrepostas permitiam múltipla interpretação. Esta exploração tipográfica também esteve presente nos poemas de Guillaume Apollinaire⁵⁷ (imagem 95), e nas obras de artistas ligados a outras vanguardas históricas, como o dadaísmo, o surrealismo, o construtivismo russo, entre outros.

Os Futuristas realizaram pinturas e colagens em postais que consistiam em combinar a direção do destinatário com fotografias, elementos gráficos, selos, papéis policromados, com os quais os primeiros a interagir eram os funcionários

57 O poeta e crítico de arte Guillaume Apollinaire (1880-1918), de acordo com Giulio Carlo Argan, foi quem transpôs para a poesia o princípio estrutural cubista. Apollinaire trouxe para a língua e a linguagem a “questão do acaso”, a multiespacialidade buscada no cubismo. (ARGAN, 1992:306).





*La colombe poignardée
et le jet d'eau*

Douces figures poignardées
 MIA Chères lèvres fleuries
 YETTE MAREYE
 ANNIE et toi MARIE
 où êtes-
 vous ô
 jeunes filles
 MAIS
 près d'un
 jet d'eau qui
 pleure et qui prie
 cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de naissance
 O mes amis partis en liberté
 Où sont-ils Braque et Max Jacob
 Derain aux yeux gris comme la mer
 Où sont-ils Braque et Max Jacob
 Derain aux yeux gris comme la mer
 Où sont-ils Braque et Max Jacob
 Derain aux yeux gris comme la mer

Où sont-ils Braque et Max Jacob
 Derain aux yeux gris comme la mer
 Où sont-ils Braque et Max Jacob
 Derain aux yeux gris comme la mer

Ceux qui sont partis à la guerre au Nord se battent maintenant
 Le soir tombe sanglante mer
 Jardins où saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière

95. Guillaume Apollinaire

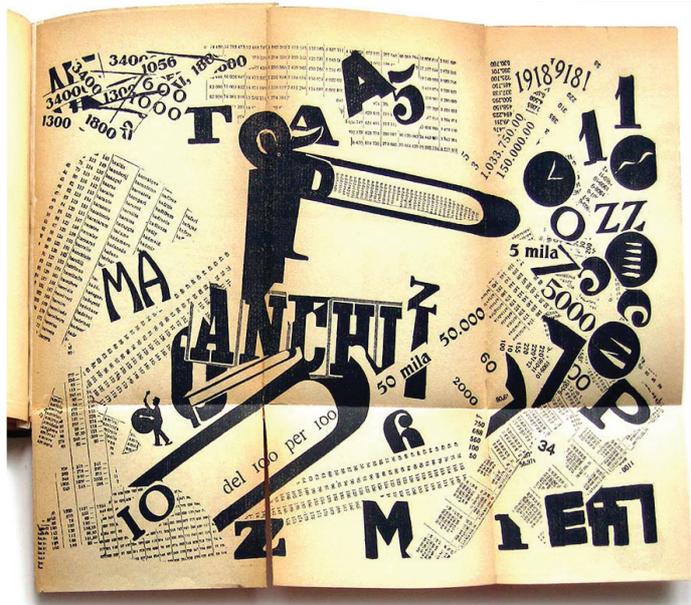
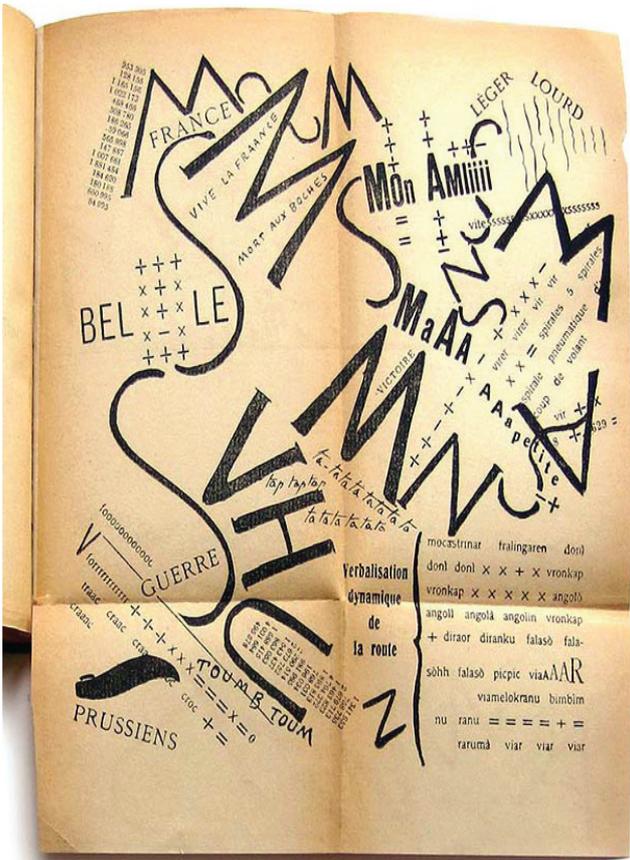
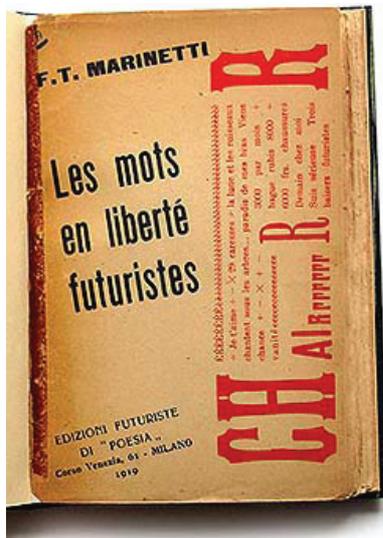
La colombe poignardée et le jet d'eau Postal, 1912-17.
 Caligrama A pomba apunhalada e o jato d'água.

na próxima página

96. Filippo Marinetti

Le mots en liberté futuristes, 1919.
 Livro cujo título serviu de "slogan" para o Manifesto Futurista. (capa e ilustrações).







dos correios que os completavam colando, ao acaso, selos e etiquetas oficiais. Tem-se início as primeiras intenções artísticas que admitem o *improviso* e/ou *estimulam* explicitamente uma postura na qual a obra já não está sob total controle do artista, ver imagem 96.

Como se sabe, o Futurismo rompe, assim, com a formalidade do sistema de arte, que se tornara hegemônico ao longo do século XIX, associado aos museus e galerias, e que coloca à distância obra e posição do espectador. A arte também passa a estar no lugar ordinário, como o jornal ou as correspondências. Abria-se, desse modo, espaço à reação do espectador como parte do processo de constituição e de definição da obra de arte. Encantados com a máquina e de olho na velocidade, os futuristas propuseram um novo modo de se viver e fazer arte, recusando o velho, aludindo ao novo, ver imagens 99-101.

Segundo a crítica norte-americana Merjorie Perloff (2003), estas aspirações foram absorvidas pelo Dadaísmo e retomadas pelos artistas dos anos 60. Foi a vontade de aproximação entre arte e vida, compartilhada por Marcel Duchamp, que possibilitou um novo modo de pensar e agir dos artistas. Para Duchamp, a arte dadaísta estaria ao alcance de qualquer que quisesse produzi-la. Não eram levados em consideração apenas o modo e o lugar de atuar, como foi na ação do *Cabaret Voltaire*, mas também os meios que, no campo da arte, eram passíveis de serem utilizados para despertar o público e permitir que qualquer sujeito estivesse apto a criá-la.⁵⁸

Foi sob um tom de provocação que Duchamp, com seus *ready-mades*, reforçou o desejo dos artistas das vanguardas históricas de abalar a aura da “obra de arte”. A apresentação de *Fonte*, em 1917, foi um momento importante na auto-definição de arte. Os *ready-mades* são objetos que foram apropriados e deslocados de seus usos comuns, como o mictório intitulado *Fonte*, ver imagem 97. A não superioridade do artista como criador rompia o cordão umbilical entre o objeto e o criador, a diferença entre o objeto feito manualmente e o objeto feito pela máquina também se relativizava - o importante tornando-se o próprio ato de apropriação e o ‘trabalho’ de “desvio” aí introduzido pelo outro, por qualquer um, por qualquer outro. Duchamp sugere ao observador que reflita sobre o que define a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros

58 O *Cabaret Voltaire* foi o nome dado às apresentações diárias realizadas em um bar noturno de Zurique, de mesmo nome, de fevereiro de 1915 a 1917. A princípio literários, os encontros reuniam músicos e artistas de diversos países. O grupo foi formado por Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Jean Arp, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, entre outros. Nova York, Berlim, Paris, Hannover e Colônia são algumas das cidades em que o movimento também floresceu. A rapidez com que o movimento dadaísta espalhou-se por outros países e grupos de pessoas, sobretudo com o fim da 1ª Guerra Mundial, indica que suas atividades já existiam. No plano internacional, o Dadaísmo se impôs através das obras e ações de Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray, Kurt Schwitters, Edgar Varèse, Hans Richter, Raoul Hausmann. (ADES, 1991:81-99)





objetos – o que significa refletir sobre um fazer.

(...) o ato criativo não é apenas uma performance do artista sozinho; o espectador traz ao trabalho em contato com o mundo externo decifrando e interpretando sua qualificação interior e, portanto, acrescenta sua contribuição ao ato criativo. Isto se torna ainda mais óbvio quando a posteridade dá seu veredicto final e, por vezes, reabilita artistas esquecidos⁵⁹. (DUCHAMP, 1957:819, tradução da autora)

Logo, os *ready-mades*, declara Duchamp (1961:819), não seriam uma escolha “ditada pelo deleite estético. Sua escolha era baseada na reação de indiferença visual com, ao mesmo tempo, uma total ausência de bom ou mau gosto ... de fato [sua escolha se baseava na constatação de] uma anestesia completa”⁶⁰, de modo a desorientar o observador. Suas ações davam um tom de incompletude à arte, já que caberia ao público, sem atribuir-lhe prazer estético, refletir sobre as informações apresentadas. Através da reunião e recomposição de objetos, papéis e imagens na construção da obra de arte, Duchamp aponta e induz a uma percepção do cotidiano e do ordinário. Tal atitude desmonta a aura acadêmica da arte, que, vulgarmente, se traduz em uma tentativa de tirar a arte do “pedestal” que a distanciava da vida comum.

Com a intenção de levar a arte para locais não destinados a ela, Duchamp buscava uma maneira de provocar a reflexão do público. No entendimento de Walter Benjamin (1934:30-31), o Dadaísmo pretendia suscitar uma reação, ainda que de indignação, do público, o que explica o “escândalo” causado. O autor faz relação dos encontros do Dadaísmo com o cinema, uma vez que ambos provocaram “choques” em meio à distração.

O Dadaísmo buscou através da vivência cotidiana, do grupo e do público, o partido para se construir o **novo** na arte. Foi alimentado pelos questionamentos e pela vontade de *virar as artes ao avesso*, provocados pelas ações do *Cabaret*

59 No texto *The Creative Act* (1957), Duchamp faz uma explicação sobre a importância do sujeito artista como autor do ato criativo, sobre o seu papel diante da criação de sua obra, as intenções e sua realização. (...) *the creative act, is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act. This becomes even more obvious when posterity gives its final verdict and sometimes rehabilitates forgotten artists.* (DUCHAMP, 195:819)

60 A declaração foi dada por Marcel Duchamp, em 1961, na Conferência Apropós of Readymades em Nova York. Trecho original: A point which I want very much to establish is that the choice of these “ready-mades” was never dictated by aesthetic delectation. This choice was based on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste ... in fact a complete anesthesia.





Voltaire e de Duchamp⁶¹ e, ainda, pela diluição das fronteiras entre poesia e artes plásticas, da qual grande parte das ações artísticas dos anos de 1960 e 70 irá se apoderar (RITCHER, 1993).

O Dadaísmo se difundiu com relativa rapidez por vários países. Utilizando de alguns meios de circulação de informação em massa, a revista *Dada* (1917-1920), a *Der Dada* (1919-1920) ou a publicação *Cabaret Voltaire* (junho de 1916) foram importantes meios de produção e divulgação de suas ideias, ver imagens 100-102. Feitas em colaboração com diversos artistas, as publicações tornaram-se um modelo de fazer e divulgar a arte, que, ainda em meados do século XX, serviram de base para impulsionar e disseminar as ideias do uso da tipografia como constituição da imagem, servindo de base para a arte correio.

É importante salientar as referências ao Dadá e à Duchamp na arte por correspondência dos anos 60. Elas se apresentam em inscrições, carimbos, como nos textos escritos pelos artistas e como citado por Bruscky no seu texto *Arte Correio: hoje a arte é este comunicado* (1976). No texto, Bruscky identifica duas peças de Duchamp que considera ser o "primitivo da Arte Correio". São os postais *Rendezvous du dimanche, 6 février 1916 (à 1 heure ¾ après midi)*, enviado aos mecenas Louise e Walter Arensberg e *Pode Ball Peau de Ballé (balls to you) --- Duchamp* (1921), enviado a Tristan Tzara. (1976:377-78).

Para os dadaístas, era um desejo de libertação tanto das normas, lugares e técnicas artísticas, quanto do mercado e das instituições. Era uma tentativa libertária em busca da autonomia absoluta do artista e da arte. Para Walter Benjamin,

Os dadaístas davam muito menos valor à utilização mercantil de suas obras do que ao fato de que não se podia fazer delas objetos de contemplação. Um de seus métodos mais habituais para atingir esse objeto foi o aviltamento sistemático da própria matéria de suas obras. Seus poemas são saladas de palavras, contêm obscenidades e tudo que se possa imaginar de detritos verbais. Igualmente os seus quadros, sobre os quais eles colavam botões e bilhetes de passagens de ônibus, trens, etc. Chegaram ao ponto de privar radicalmente de qualquer aura as produções às quais infligiam o estigma da reprodução. Diante de um quadro de Arp ou de um poema de Stramm, não se tem - como diante de uma tela de Derain ou um poema de Rilke - o lazer da concentração para fazer um julgamento. Para uma burguesia degenerada, o reentrar em si mesmo tornou-se uma escola de comportamento associal; com o dadaísmo, a diversão tornou-se um

61 É importante lembrar que não havia uma unidade entre os dadaístas, como aponta a crítica e historiadora Dawn Ades (1974), e, evidentemente, não havia um estilo. Seus membros "seguiram suas próprias direções. O Dadá [dadaísmo] também teve um caráter ligeiramente diferentes nos diferentes lugares". Isto porque o fim da 1ª Guerra Mundial fez com que muitos dos participantes retornassem para seus países de origem ou migrassem para outros países.





97. Marcel Duchamp

Fonte, 1917.

Alfred Stieglitz (fotografia).

98. Hugo Ball

Leitura do Manifesto Dada no Cabaret Voltaire, 1916.

Performance.

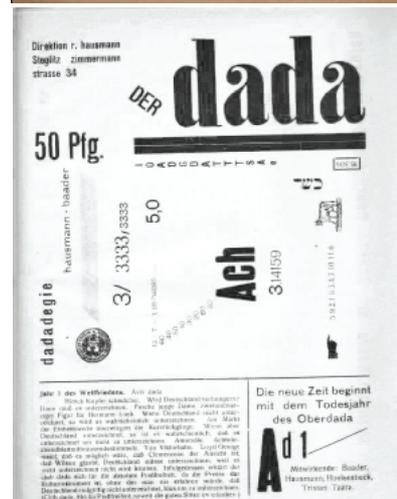
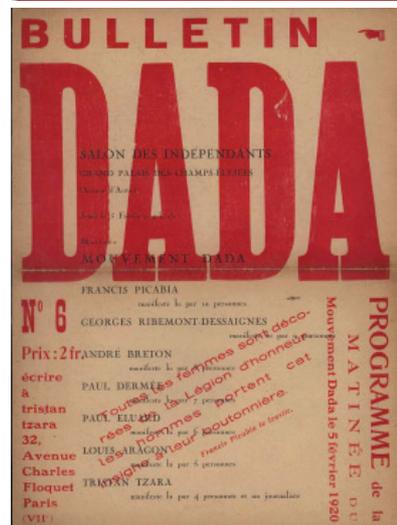
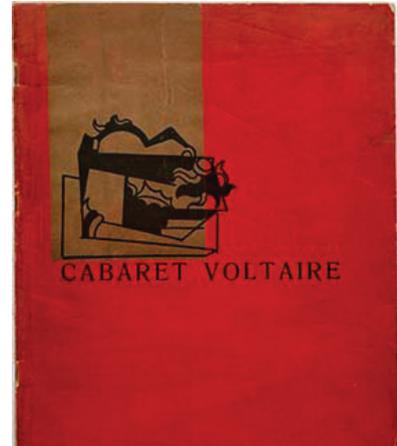




99. Kurt Schwitters
 Imagem do *Merzbau*, 1923.
 Instalação construída em Hanôner (1918), Noruega (1937) e Inglaterra (1947).

100. Hugo Ball (editor)
 capa da revista *Dada* n.6, 1920.
 Bulletin Dada, 7 numeros (1917-1920).

101. Raoul Haussmann, John Heartfield e George Grosz (editor).
 capa da revista *Der Dada* n.1, 1919.
 3 números, 1919-1920.





exercício de comportamento social. (BENJAMIN: 1934:30)

Desprezar os aspectos mercantil, empático e material das obras, foram atitudes também pretendidas pelo Surrealismo, incorporadas nas intenções de Bruscky na sua arte correio. Para Bruscky, a arte correio não significava “mais um ‘ismo’, e sim a saída mais viável que existia para a arte nos últimos anos. As razões são simples: antiburguesa, anticomercial, antissistema”⁶². Poderíamos também acrescentar, pensando no vocabulário dos anos 1960-70 sobre a América Latina, o Brasil e as suas cidades: “antidesenvolvimentista” e “antiperiférica”. (BRUSCKY, 1976)

Para Cristina Freire (2006b), entre as vanguardas históricas, as maiores heranças para a arte correio foram deixadas pelo Dadá, e Duchamp foi, indubitavelmente, um dos indivíduos mais importantes neste processo. Ele contribuiu com o seu marcante espírito libertador e de revolta, tanto em relação ao modo de viver do homem, como no seu modo de relacionar-se com a arte. Mas deve-se lembrar, porém, que algumas de suas ideias e procedimentos e, sobretudo, a provocação que visava o despertar do público, tiveram origem no futurismo, por exemplo, o tratamento das palavras, das letras e sinais tipográficos, bem como as imagens presentes nas revistas ou postais, que apontam para um desejo de trazer a Arte para perto do cotidiano, banalizando-a e retirando a aura que a distanciava da vida ordinária. Ver imagem 99-102.

O desejo de se manter distante das regras do mercado da arte não aconteceu. As instituições artísticas absorveram como obras de arte as manifestações de repúdio e crítica à submissão às regras vigentes, que algumas vanguardas históricas realizaram no início do século XX.

Ainda que sem continuidade, as vanguardas históricas, sobretudo o Dadaísmo e o Surrealismo, introduziram um processo de mescla e de fusão entre técnicas diferentes artísticas. Algumas obras de arte incorporaram o espaço do cotidiano, abrindo discussão sobre os espaços da arte e a arte no espaço.

As ideias e obras deixadas por esta geração de artistas históricos mostraram novos caminhos e possibilidade, é uma arte que ainda ecoa e faz-se presente nas gerações seguintes. É sob um espírito “antiartístico” e “contracultural” que o século XIX construiu as noções de arte e cultura e que uma nova geração de artistas começou a amplificar o legado dos anos 1920 e a fazer proposições e discutir uma nova arte em meados dos 1960.

⁶² Trecho do texto *Arte Correio: hoje a arte é este comunicado* (1976-1981). Escrito por Paulo Bruscky, o texto circulou na rede de arte correio e foi parcialmente publicado em 1981 no jornal *Diário de Pernambuco*.





Hoje, a arte é este comunicado⁶³

Durante o Segundo Pós-Guerra, configura-se, como denomina Reyner Branham (1960), a *segunda idade da máquina*, impulsionada pelos novos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão, e por novos meios de circulação, com a massificação do automóvel e a expansão da aviação comercial. As questões levantadas pelas vanguardas históricas são lembradas. E as ideias e atos de Duchamp dão o tom, ainda encaradas por muitos como uma posição de 'antiartista', como afirma a filósofa e crítica de arte Anne Cauquelin (1992).

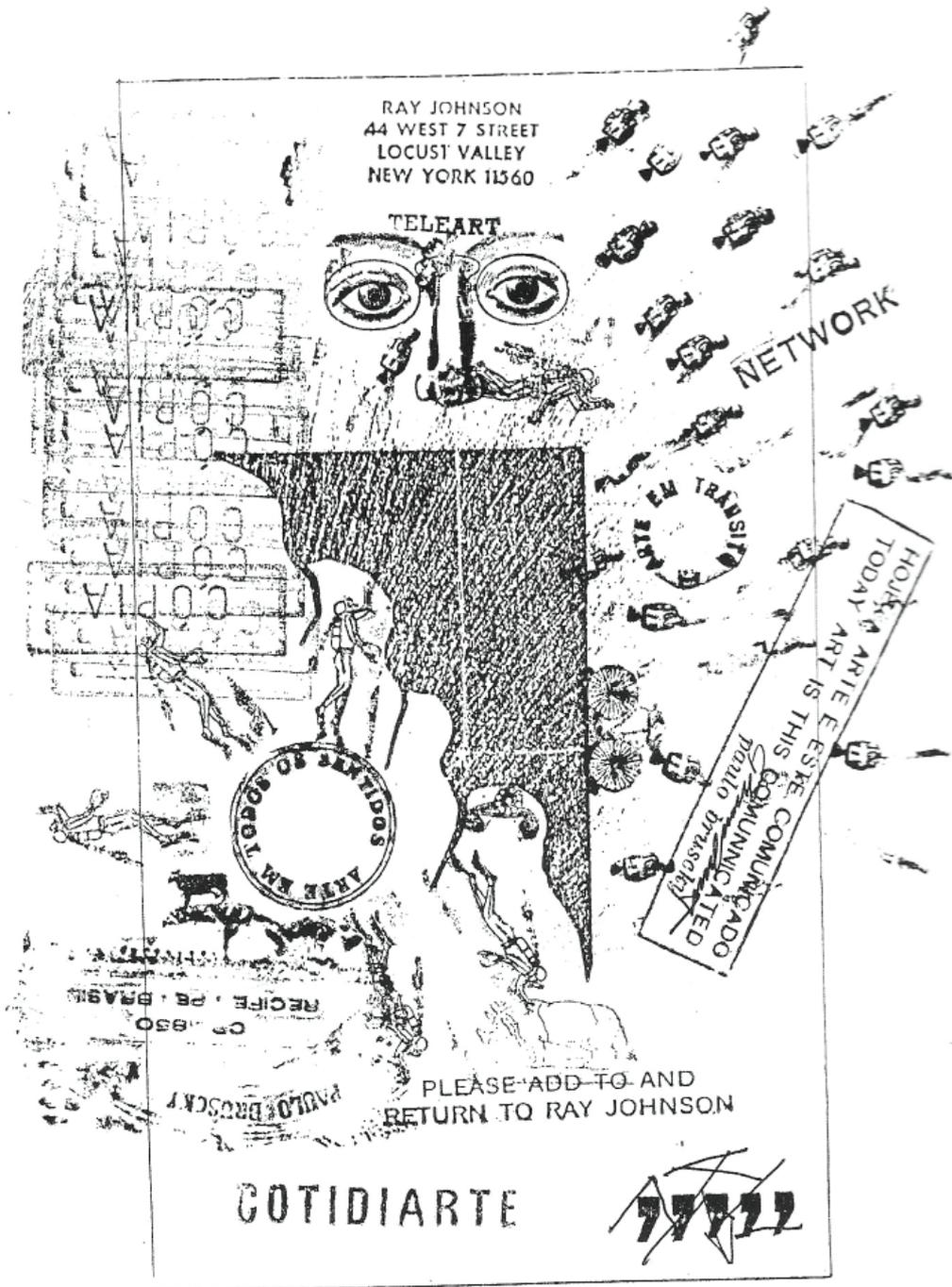
É um período de forte desenvolvimento das tecnologias de comunicação, informação e transporte, cujos efeitos são sentidos e apropriados pela arte, agora claramente, em prol de uma nova situação. Sem uma denominação específica ou definida, alguns artistas começam a ensaiar uma arte que transbordava os limites convencionais do sistema de arte. Tal entendimento foi antevisto pela Pop Arte, e desenvolvido por vários outros movimentos como a Arte Processual e a Arte Correio.

A arte agora é um comunicado, define Bruscky, ver imagem 103. De acordo com as ideias de Marshall McLuhan (1964), *o meio é a mensagem*. Artistas dos anos 1960, como Bruscky, antecipam através das artes uma discussão sobre o impacto da comunicação nas experiências artística e urbana. É aquilo que, segundo Cauquelin (1992), Duchamp estabeleceu da arte não ser mais uma questão de conteúdos (formas, cores, visões, maneira ou estilo), "mas de continente", e que McLuhan considera, duas ou três décadas mais tarde. Não haveria mais distinção entre a 'mensagem' (conteúdo intencional) e o seu canal de transmissão, para estabelecer a unicidade da comunicação através do meio. "É o mesmo apagamento feito por Duchamp do conteúdo intencional da obra diante do continente, bastando este último para afirmar que se trata arte". (CAUQUELIN, 1992:91-93)

A perda da aura da arte, que, para Benjamin (1936), escrevendo no início dos 1930, conduziu-a de única e não-reproduzível a uma peça de jogo mecânico de reprodução técnica, sofre aqui um desvio potente e redefine suas práticas. Se a arte não estava mais associada ao objeto - embora não sendo tampouco um reflexo do meio - ela emergia do contexto em que ela existia. Tal contexto era tanto social, como político e formal, e as questões sobre política e identidade, tanto culturais quanto pessoais, passam a ser fundamentais para grande parte das

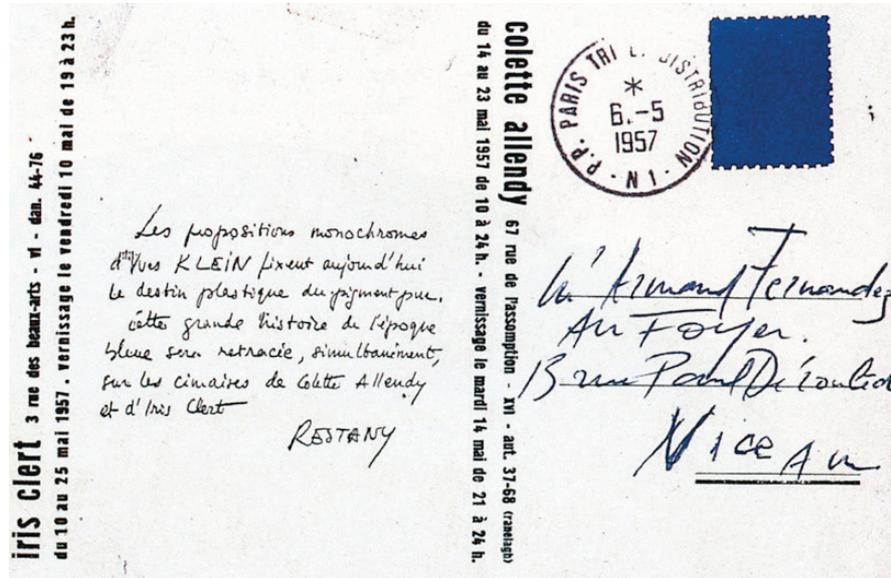
⁶³ Título extraído de um dos carimbos criados por Bruscky que identificou e marcou sua participação em vários dos envelopes, cartões postais e cartas trocados na arte correio.



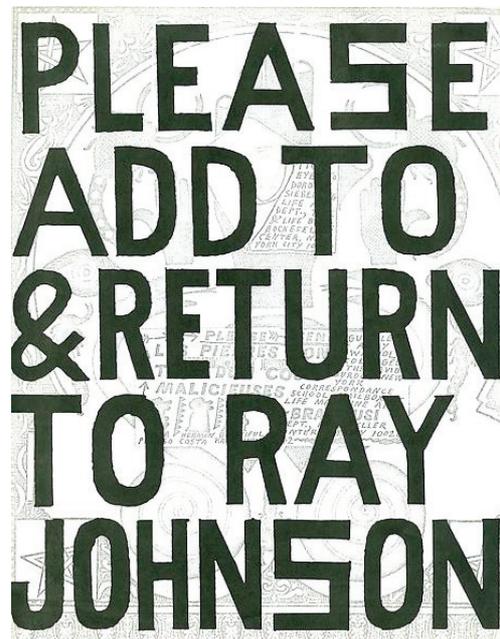


103. Paulo Bruscky

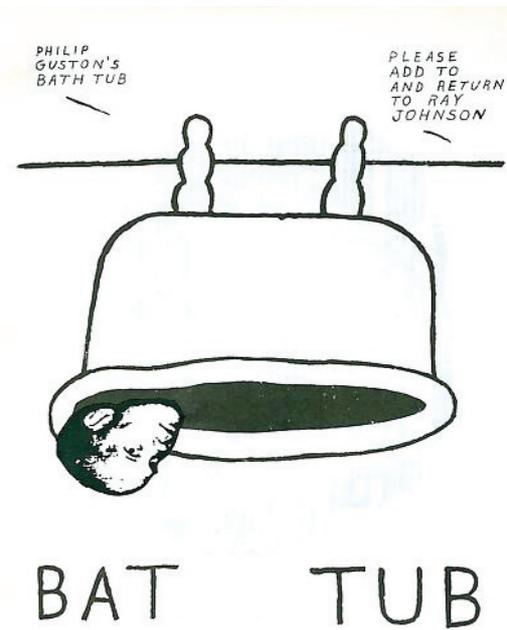
Arte Correio Paulo Bruscky e Ray Johnson, década 1970.



104. Yves Klein
Postal da exposição, 1957.
Blue Stamp (selo azul)



105. Ray Johnson
Série Add to Return, 1958.



106. Ray Johnson
BAT TUB, 1958, cartão postal.



novas vanguardas artísticas.

A arte correio, a arte por correspondência, a arte a domicílio ou a *mail art*, surge como movimento neste mesmo contexto. Entender como se deu sua formação, seus participantes, suas intenções e, sobretudo, o conteúdo que circulava, torna-se importante para se analisar a obra de Paulo Bruscky, uma vez que ele foi um dos sujeitos mais atuantes para expansão do movimento no Brasil.

As iniciativas partiam de vários lugares de tendências diversas e não havia uma unidade - um modo - como destaca Pianowski (2003). Ainda sem a noção de rede tão claramente definida, as ações de um grupo francês liderado por Yves Klein, em meados dos anos 1950, começa a trilhar os caminhos da arte correio. Sob o pretexto de ampliar as ideias e atos de Duchamp, o *Nouveau Realism* buscou uma arte feita de "elementos reais", isto é, de materiais tomados diretamente da "vida cotidiana e não pictoricamente" (FRIEDMAN, 1995).

Yves Klein, como aponta o artista e crítico norte-americano John Held Jr. (1990), fez isto quando criou o *Blue Stamp* (selo azul). O selo, colocado nos convites de sua exposição em 1957, continha um 'carimbo azul' que causou um certo estranhamento em seus convidados, ver imagem 104. A interferência de Klein tornou-se "ponto de referência para a arte correio", e sua marca azul influenciou alguns artistas a criar seus próprios selos e carimbos, que aos poucos passaram a ser conhecidos como "selos de artistas" e "carimbo de artistas". Entretanto, foi a partir da utilização dos selos artísticos pelo Fluxus e pelos membros da *New York Correspondance School* que o movimento tomou corpo. (HELD, 1990)

De fato, como já mencionamos, as experiências vinham de diferentes artistas, de diferentes lugares, e estavam abertas a todos, mas foi em Nova York, em 1962, que o artista Edward Plunkett introduziu a palavra *correspondance* ao nome de uma escola de *New York que ensinava arte por correspondência*. O gesto foi, assim, uma "referência humorística tanto à escola que oferecia estes cursos de arte e pintura por correspondência" quanto à *chamada New York School (NYS)*, que reunia grandes nomes norte-americanos em museus e galerias e que se dedicavam à pintura abstrata, em ruptura com a "escola de Paris", 'naturalista" e "hegemônica" até a segunda guerra. (STILES, 1996:291)

Na verdade, desde 1955, Ray Johnson - considerado um pioneiro na *mail art*⁶⁴ e o idealizador do grupo da *NYS of correspondance* - começou a enviar

64 Em 1977, ao ser entrevistado por John Held Jr., Ray Johnson afirmou não pertencer ou seguir um grupo específico como o Movimento Dada ou Fluxus, mas sublinhou a "importância em relacionar-se com qualquer movimento se houver interesse ou necessidade para um relacionamento". Ver, *Illogical as an Instructive Process: an Interview with Ray Johnson*. Disponível em: <<http://www.rayjohnsonestate.com/research/articles>>. Acesso em maio, 2012.





desenhos e trabalhos gráficos para artistas e celebridades, alguns com instruções - *Add and Pass* ou *Add, Alter and Return* (imagens 105 e 106) - para que os mesmos fossem continuados e devolvidos a ele. Em 1962 essa rede de troca de trabalhos se consolidou e passou a ser efetivamente conhecida como a *New York Correspondance School*.

A nova palavra que Johnson buscava chegou sete anos mais tarde graças a Edward Plunkett, quem chamou a rede postal surgida, *New York Correspondence School of Art* - um jogo entre a vigente Escola de Nova York de pintores em atividade naquele momento e as escolas de arte por correspondência e nas que famosos artistas ensinam arte comercial através dos correios. Pouco depois, a escola por correspondência passou a ser *New York Correspondance School, -dance*, em português, dançar, em referência assim às relações entrelaçadas que Johnson havia criado através do correio.⁶⁵ (HELD, 1990, tradução e grifo da autora)

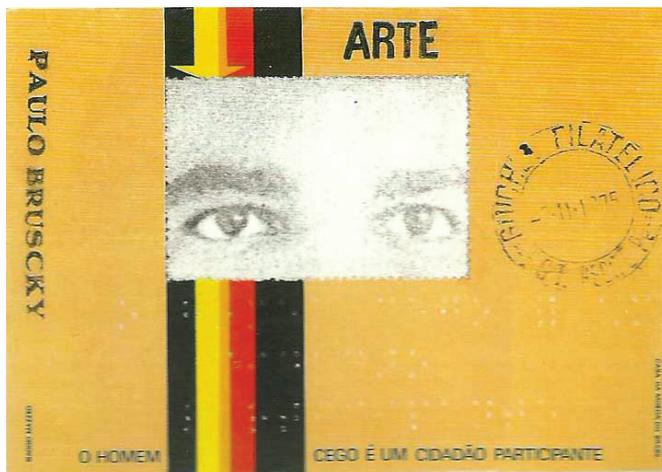
Foi a partir das iniciativas de Ray Johnson que se criou a “prática da arte correio”, afirma HELD (1990). Se a princípio o grupo não se definiu como escola, uma vez que nada era ensinado nos moldes da NYS, a constante troca das experiências artísticas via correio se tornou um meio por onde artistas (ou não) podiam exercitar e aprender uma nova arte, transformando o serviço postal em meio alternativo de exibição e divulgação de arte.

A *New York School Correspondance* e Ray Johnson se tornaram grandes referências para arte correio, que uniu diferentes nacionalidades via postal. Trocavam-se ideias, experiências, e trabalhos artísticos em diferentes suportes (cartões postais, envelopes, caixas, fitas magnéticas, fotografias, projetos, livros de artistas, etc. Não havia restrição às pessoas participantes da rede, nem ao tipo de material artístico trocado. A NYSCS possibilitava aumentar a lista de envios e de trocas entre os artistas. Logo, definia-se a comunicação interpessoal - em escala urbana e internacional - como a essência da arte correio, questionando-se, com isso, muitas das normas da arte até então.

Nova York atraía e era território livre para vários artistas que ali tinham a oportunidade de ver, trocar ideias e experiências, afirma Bruscky ao falar de

65 *La nueva palabra que Johnson buscaba llegó siete años más tarde gracias a Edward Plunkett, quien llamó a la red postal surgida, New York Correspondence School of Art -Escuela de Arte por Correspondencia de Nueva York- un juego entre la vigente Escuela de Nueva York de pintores en activo en aquél momento y las escuelas de arte por correspondencia en las que famosas artistas enseñan arte comercial a través del correo. Poco después, la Escuela por Correspondencia pasó a ser la Correspondance School -dance, en español, bailar/baile-, recalando así las relaciones entrelazadas que Johnson había creado a través del correo.* (HELD, 1990)





107. Paulo Bruscky
Envelope, 1979.

108. Paulo Bruscky
Quando as artes "entopem", 1977.

109. Paulo Bruscky
O homem cego é um cidadão participante, 1975.



sua estadia na cidade, vinte anos mais tarde, como bolsista da *Foundation Guggenheim*, em 1982-1983.

Entretanto, uma das causas da arte correio ter se tornado um movimento internacional, ativo até os dias atuais, foi justamente o fato de não se vincular a nenhum lugar específico. Como a arte correio respondia a um descontentamento generalizado com a política institucional e comercial no campo da arte, os artistas ampliavam a sua atuação em projetos internacionais, em publicações e em exposições, contornando processos de seleção viciados e predeterminados. Em resumo, pode-se dizer ainda que “para a arte correio, a arte é um produto de comunicação” e não uma mercadoria (PIANOSWKI, 2003).

A arte correio criou sua própria linguagem, beneficiando-se dos meios de comunicação de massa, em prol da comunicação direta entre indivíduos. Caracterizando-se, ainda, por ser uma maneira rápida e ampla de difusão artística, cuja facilidade de armazenamento e deslocamento possibilitaria uma manifestação artística doméstica por excelência e, ao mesmo tempo, ao alcance de qualquer um. O intercâmbio internacional de arte, ideias e amizades, pelo instrumento de comunicação do correio, é o que norteia o movimento. (ver imagens 107-109)

Na verdade, os correios atendiam perfeitamente às necessidades dessa geração, que durante os anos de 1960-80 *tinha pressa*⁶⁶ (imagem 113). Bruscky propunha ações que transformassem situações vividas no *aqui e no agora*, como afirma:

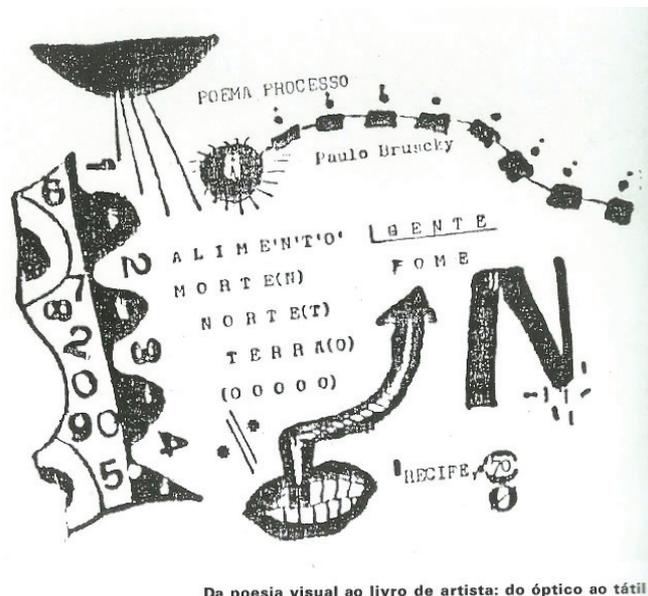
Então como tinha optado em ficar em Recife, já tinha alguns contatos, e com a Arte Correio sabia o que o mundo pensava em uma semana! O correio brasileiro era eficiente porque era só correio, [...]. Naquela época, acompanhava os carimbos, então via a resposta dos artistas o tempo que levava, tanto de ida como de volta. Como dizia McLuhan, o mundo tornou-se uma aldeia global. (BRUSCKY, 2011:19)

O próprio artista “relembra que, já no final dos anos 60, refletia sobre a arte ser informação, mesmo quando dedicava horas à produção de desenhos e não usufruía de interlocução local sobre a contemporaneidade”, afirma Cristiana Tejo (2009). Nesse mesmo período, em 1968, participava do *movimento poema/processo*, quando entra em contato com Robert Rehfeldt, membro do grupo Fluxus e figura-chave na arte correio na então Alemanha Oriental. Foi Rehfeldt que o introduz no movimento da arte correio.⁶⁷ A poesia visual ou poema-processo foi

66 Arte do meu tempo, tenho pressa! . Frase de Paulo Bruscky (que caracteriza a ânsia do artista para que sua arte chegasse a outros atores, não apenas aos museus e galerias, mas a quem se interessar. RIBEIRO, M. A. (org), **Paulo Bruscky: depoimentos**. Belo Horizonte: C/Artes, 2011.

67 Os primeiros contatos com Robert Rehfeldt se deram através do poema/processo e da arte correio, mas foi





Da poesia visual ao livro de artista: do óptico ao tátil

111. Paulo Bruscky
Poema Processo, 1970.

112. Vicente do Rego Monteiro
Poema 100% Nacional, 1941.

POEMA 100 %
NACIONAL

123456

12345678

1234567890

1234567890

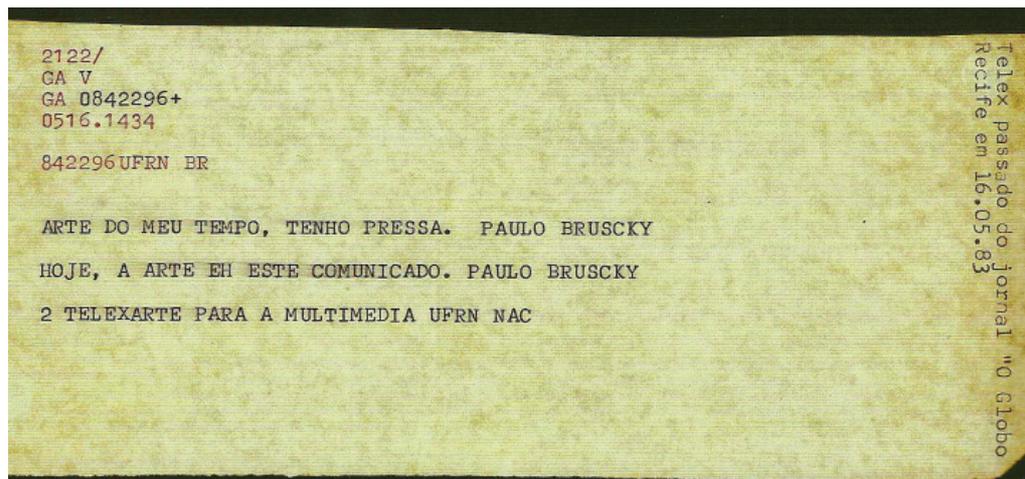
1234567890

PARA



HOJE

VICENTE DO REGO MONTEIRO
Poema Tipográfico - 1941



113. Paulo Bruscky
Telexarte, 1982.



seu passaporte de entrada para o grupo Fluxus e para a arte correio. Foi um meio, também, pelo qual Bruscky trouxe para seus envelopes e cartões postais uma linguagem que entrelaçava as artes visuais e a poesia - a poesia visual - como uma forma de comunicação e arte. Ver imagens, 111-112.

Aqui é importante ressaltar a linguagem das décadas de 1930-40, herdada do pernambucano Vicente do Rego Monteiro, pelo artista. Rego Monteiro, como ressaltava Bruscky, foi um pioneiro na realização do primeiro poema tipográfico brasileiro (Poema 100% Nacional, de 1941), ver imagem 112. Como poeta visual, Bruscky traz “seus exercícios com as letras” para a arte correio no lúdico dos signos, “sugerindo as convergências com uma parte da obra de seu ilustre antecessor”.⁶⁸ (FREIRE, 2006:32)

O final da década de 1960 é um período de intensos encontros para Bruscky, quando filia-se ao movimento da arte correio, em 1972, e também começa a corresponder-se com Walter Zanini, então diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP e figura que o projeta nacionalmente. Cristina Freire aponta a importância fundamental que o MAC-USP, sob direção de Walter Zanini, teve no circuito de Arte correio no Brasil, como fomentador, isto é, polo de recepção, distribuição e principalmente exposição desses trabalhos. (FREIRE, 2006,p.138)

O trabalho de Bruscky com as linhas, fios, barbantes e cordas remete um pouco à ideia de rede de comunicações que a arte correio estabelecia e que ele próprio começou a alimentar, a partir do recife, ver imagem 114. Em *Cartão Postal* (1977), Bruscky “passa dos cartões postais, nos quais a linha enrosca-se na imagem carimbada de um carretel às fotografias e filmes de redes elétricas, além de delicadas colagens, nas quais constrói pautas com os fios cuidadosamente colados à página” (FREIRE, 2006:152). Cada artista é uma *linha* que se emaranha em uma só, os artistas estão conectados, estão num mesmo processo. A arte é coletiva, em vez de produzida por um único indivíduo. É, agora, um processo desencadeado por um grupo de pessoas, ver imagem 115.

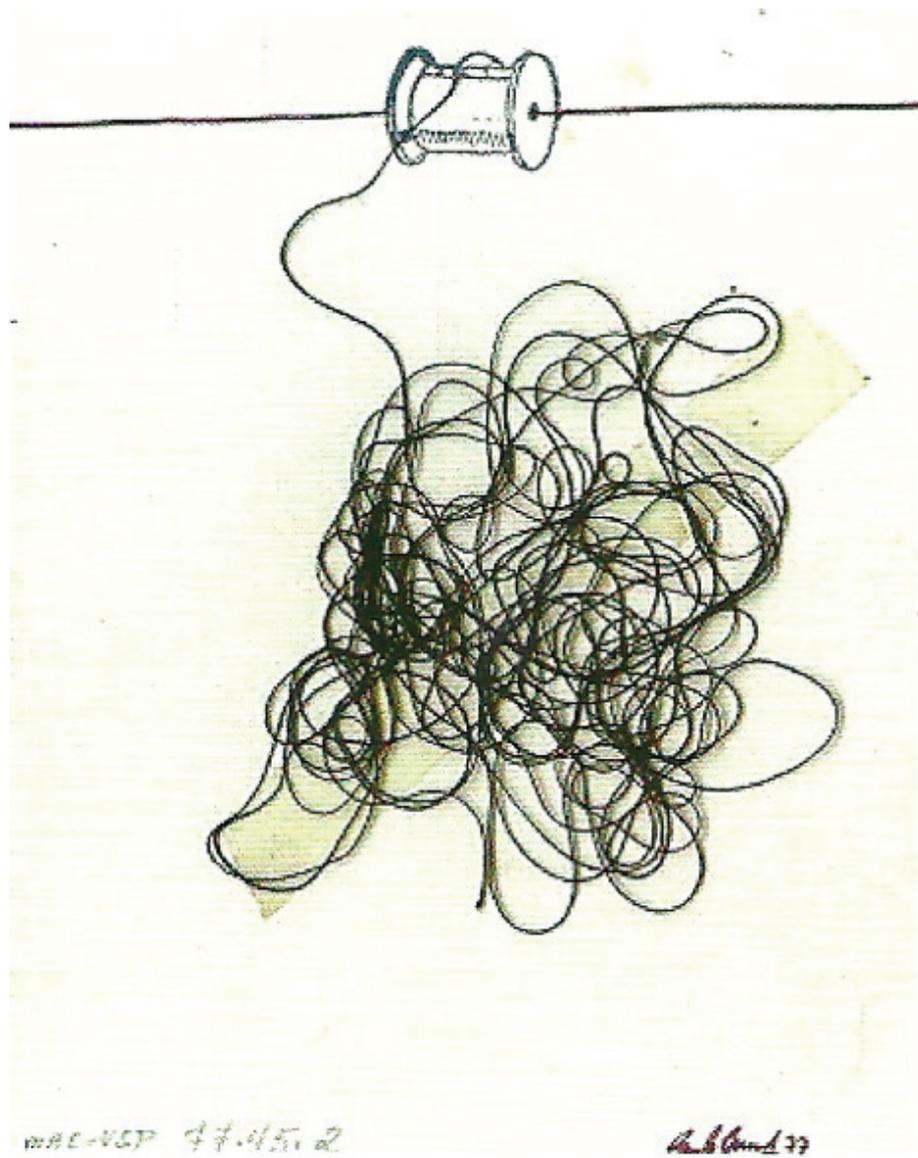
Estabelecer correntes, trabalhar em rede, são, a princípio, as tarefas que Bruscky se dá, conectando-o na *Eternal Network*, à qual o artista Robert Filliou, integrante do grupo Fluxus, já fazia referência desde 1963⁶⁹. Este conceito, segundo o artista

apenas no final de 1982, após o término da Bolsa do Guggenheim em Nova York, que Bruscky o conheceu pessoalmente quando pôde visitá-lo na Alemanha.

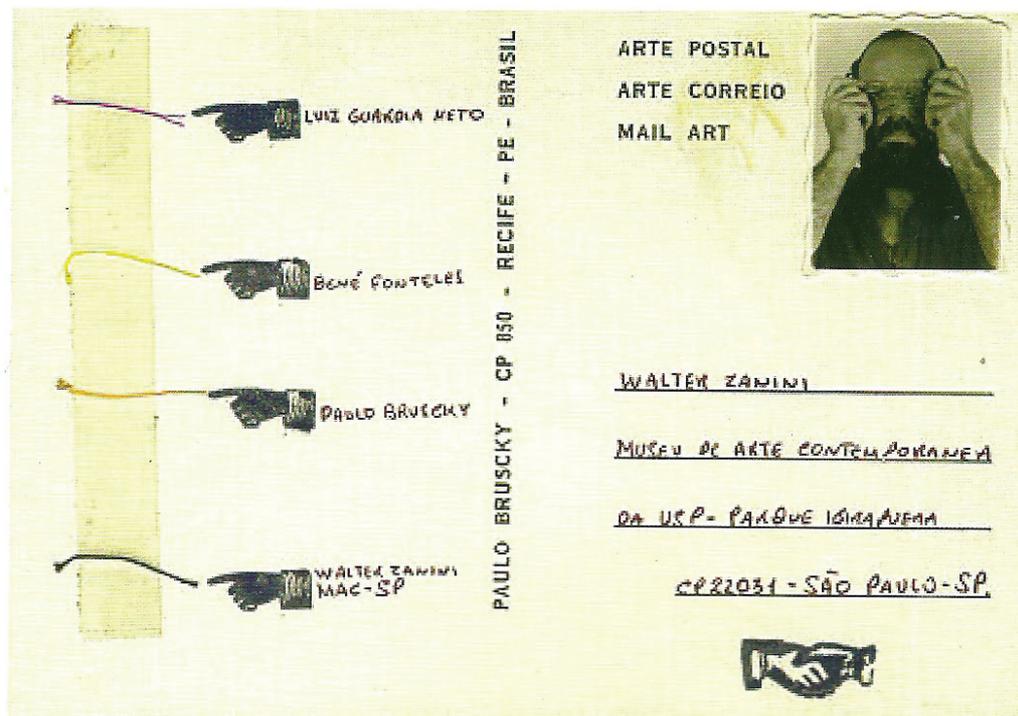
68 Cristina Freire (2006:153) afirma que alguns artistas brasileiros ensaiaram sobre o poema postal, como fez em 1970 o poeta cearense Pedro Lyra, com quem Bruscky se comunicava. “Lyra divulgou o poema postal que tinha como objetivo tirar o poema do livro e massificá-lo. No Brasil, o envio postal sedimentou uma rede de artistas, que já vinha operando com o poema/processo dentro de uma linha experimental na poesia e em tantas outras linguagens artísticas. Nesse contexto, é notória a ampla gama de questões investigadas por Paulo Bruscky em seus poemas visuais”.

69 Este conceito foi publicado seu livro *Teaching and Learning as Performing Arts. Köln*. New York: Verlag.





114. Paulo Bruscky
Cartão Postal, 1977.



115. Paulo Bruscky
Cartão Postal, 1977.



Clemente Padín (1995), “seria um modelo utópico da comunicação em perpétua expansão, valendo-se de todas as formas e meios expressivos” qualquer um poderia, livremente, entrar e sair, a qualquer momento, sendo este fluxo contínuo, seu movimento vital. A lista de endereços dos participantes parte das *linhas* que alimentam a rede e atua em sua expansão, pois através delas, aumentam as possibilidades de contato entre indivíduos de interesses afins.

Cada artista – *linha* – contribuía com sua arte, e unidos por um fio condutor – os correios – teciam uma grande rede de intercâmbios e poesia. Logo, as *linhas do Cartão Postal* (1977) remetem ao processo que congrega artistas de diferentes localidades na arte correio. A única referência fixa de cada participante é o endereço do remetente. Mais do que uma experiência estética, este grupo internacional, furou bloqueios, aproximou realidades e ideais diferentes; Recife e São Paulo, Alemanha, Brasil ou os Estados Unidos - cidades ou países diferentes, agora estão no mesmo plano para a arte.

A interação entre indivíduos não é mais localizada. Na arte correio, o seu pertencimento não está mais fundado na proximidade física nem na importância atribuída a um lugar de origem.

Este processo afirma a dissociação entre a aliança *urbs* e *civitas* como tão bem percebeu Choay (1985), em que *urbs* definiria a materialidade das povoações - o traçado de suas ruas, seu conjunto de edifícios; e *civitas*, as instituições que as governam, suas leis, seus pactos coletivos que asseguram a vida social.

Para Choay (1985), a *dissociação* se traduz pelas diferenças entre a forma física e material das povoações e sua forma política e social. Segundo Margareth Pereira⁷⁰ (2011), esta associação se refletiu não apenas pelo uso de certas palavras como “cidade” ou “urbano”, uma vez que essas palavras são entendidas quase “como sinônimas” até os anos 60, período em que escreveu *L’Urbanismo: Utopie et Réalités* (1965), mas que “pouco a pouco Choay entende que exista; mas implicou também em uma diferença que não é apenas de termos mas de maneira de pensar as formas de vida coletiva”.

É a ideia de civilização urbana, levantada por muitos artistas como Paulo Bruscky, nos anos 1960, quando esses conceitos começam a ser debatidos. São os anúncios da configuração de uma ‘comunidade’ desligada do território. As relações da arte correio são diversas e numerosas e não mais dependem de implantações espaciais. É nessa dimensão que a arte correio se insere, ao criar redes e “comunidades”

Gerbl. König, 1970.

70 Notas de aula realizadas pela autora durante a disciplina Seminário Teórico Avançado (STA) Historiografia e crítica historiográfica; Françoise Choay, ministrado pela professora Margareth da Silva Pereira: realizado no PROURB/FAU/UFRJ nos meses de maio, junho e julho de 2010.





117. Paulo Bruscky
 Série *Sem Destino*, 1975-83.
 Registro das várias etapas e atores envolvidos na série.



desvinculadas de um lugar fixo ou sem lugar – *le urbain sans lieu* – deslocado da ancestral *urbs*; mas que, tendo em vista o posicionamento político de seus membros, continua a buscar cultivar os valores coletivos e éticos da *civitas*. Tem-se, desta forma, uma configuração de um espaço global compreendido como urbano em sua máxima desterritorialidade.

Este espírito de comunicação inerente à arte correio teve grande papel para expansão do Fluxus, uma vez que a grande rede postal permitiu que diferentes artistas se unissem por uma internacionalização de propósitos de arte. Foi “através das ações do grupo Fluxus”, afirma Bruscky (1976:377), que a arte correio “tomou corpo” como movimento. Não mais importava de onde vinham as proposições, o Fluxus incorpora a máxima do serviço postal, em que as fronteiras e limites geográficos eram relativizados. O Fluxus incorpora os meios de comunicação como parte do processo criativo e prático, admitindo-os como arte.

Com o Fluxus formou-se “uma comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas radicalmente contrários ao *status quo* da arte” (ZANINI, 2004). No Japão, Estados Unidos, Alemanha, entre outros lugares, essa comunidade em sua cena inicial contou com integrantes como George Maciunas, Ben Vautier, George Brecht, John Cage, Dick Higgins, Alison Knowles, Yoko Ono, Joseph Beuys, Ken Friedman e Wolf Vostell. O Fluxus articulou noções relacionadas à vivência do espaço cotidiano, das formas de contato direto com a experiência cidadina e urbana-como parte intrínseca da experiência artística.

As ações do grupo procuravam interrogar as condições em que os indivíduos atuavam (e atuam) com os elementos do seu entorno, produzindo, assim, significados sociais, com aleatoriedade e humor e reflexões a respeito da vida cotidiana e de suas singularidades. É justamente quando questionam as convenções sociais através de práticas subversivas em sua essência que as ações Fluxus se aproximam dos trabalhos de Bruscky, como afirma Freire:

A realidade vivida pauta a poética de 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. (2006:27)

Este espírito faz-se presente na série *Sem Destino* (1975-83). Realizada incontáveis vezes, Bruscky se dispõe a questionar o sistema de funcionamento dos próprios correios, ver imagens 116 e 117. Segundo a lei da União Postal Universal, toda correspondência deve retornar ao remetente, caso o destino da carta não





seja encontrado. Baseando-se nessa premissa, a ação artística de Bruscky consistiu no envio de envelopes com a inscrição “sem destino” no local reservado ao destinatário. Os participantes, seus colegas da rede de arte correio, postavam os envelopes por caixas de correio de diversos países, como relata:

O correio é o único meio de comunicação incontrolável... Realizei uma operação em 1975 a 82 que eu exporei no Centro Cultural de São Paulo, chama-se “Sem Destino”. Imprimi alguns envelopes sem destino no local do destinatário e no remetente meu endereço [...] Mandei para vários Estados do país os envelopes já selados, para a pessoa não ter trabalho com a cartinha, pedindo que jogasse em qualquer caixa do correio. Despacharam e comecei a receber esses trabalhos, e depois mandei para algumas pessoas do exterior. [...] pude observar o respeito que as pessoas tem, a nível internacional, pelo correio, muitas foram violadas a nível internacional, abertas, isto mostra também o comportamento do correio em relação ao país ... É uma Arte correio bumerangue.⁷¹

Interessante perceber o espírito libertário desta ação, a subversão do funcionamento do próprio meio - os correios - e a tentativa de aproximar os “cidadãos comuns” – no caso, os funcionários dos correios – com o movimento artístico, mesmo que eles não percebessem tal situação. Esta intenção é a mesma que Joseph Bueys (1973: 633,634), membro do grupo Fluxus, chamou de “escultura social”. O conceito de escultura é aqui entendida como ação que pode ser “estendida a materiais invisíveis usados por todos”.⁷²⁻

A reintegração da arte à vida, proposta pelas vanguardas históricas, segue aqui caminhos ainda mais amplos e imprevisíveis, uma vez que o desenvolvimento da *escultura social* não depende do propositor (o artista), mas daqueles que dão continuidade ao processo. O artista *partilha o sensível* com um campo social, indeterminado, desconhecido e impreciso, e ao se estabelecer a arte explicitamente como um processo desenvolvido por cada um, isto é, como uma experiência *moldada* coletivamente, ele também explicita seu processo de mutação permanente, já que os desejos da sociedade não são fixos.

71 Trecho do depoimento do artista ao Instituto de Pesquisa da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) - Setor de Arte, em maio de 1985. Fonte: PECCININI, Daisy (Org). **Arte novos meios/multimeios - Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010, p.169.

72 Trecho completo e original: *My objects are to be seen as stimulants for the transformation of the idea of sculpture, or of art in general. They should provoke thoughts about what sculpture can be and how the concept of sculpting can be extended to the invisible materials used by everyone.(...) That's why the nature of my sculpture is not fixed and finished.* (BUEYS, 1973:633-34)





PostAção⁷³

As ações do Fluxus tiveram considerável influência para arte correio praticada por Bruscky. Além de criar uma cadeia homogênea na qual todos os componentes são iguais e se eximem às regras do mercado da arte, Bruscky rompeu com a tradicional dicotomia entre artista/público. O mesmo caráter *intermediático*⁷⁴ postulado por Dick Higgins (1966), exposto no primeiro capítulo, aparece no que Bruscky chamou de “ação postal”, na qual o registro fotográfico do próprio deslocamento do artista até a caixa do correio já compõe um dos meios da arte.⁷⁵

Pode-se dizer que, se a arte correio permitiu a internacionalização dos meios em prol de uma arte livre, para Bruscky isto foi além. Resgatando o hábito ordinário de ir postar uma carta, o artista incorporou o percurso até a caixa de correio ou agência postal como parte do processo da arte correio. A *ação postal* propõe romper e diluir as próprias definições associadas a cada um dos meios, como se fosse um circuito fechado. Nesta compreensão do processo artístico, a “obra” de arte tem seus meios articulados e misturados dentro de uma mesma ideia, em uma oposição à combinação simples dos meios. Não se consegue isolar e definir cada meio utilizado e os limites entre os suportes são relativizados ou desaparecem. Ver imagem 118.

Em consequência desta premissa, e do caráter performático e interdisciplinar do seu projeto, Bruscky promove uma associação de arte e vida cotidiana a partir de uma visão explicitamente democrática e lúdica, como define Freire:

não hierárquica ou premeditada. Isto é, em qualquer lugar, qualquer pessoa, ou qualquer pessoa pode fazer parte do jogo. E o jogo sintetiza aqui o caráter aleatório de muitas dessas ações artísticas [do Bruscky]. (FREIRE, 2006:72)

Tal postura assemelha-se também ao que o grupo Gutai desenvolveu, na qual o inter-relacionamento arte e sociedade é evidente⁷⁶. O grupo, com o qual

73 Título extraído de uma obra de Bruscky, realizada em 1975.

74 Cristina Freire (2006:71) define como intermediático, o plano em que as ações de uma obra de arte têm conjunção com o teatro, a dança, a performance e instalações, por exemplo, como foi na ação *Poesia Viva* (1977) de Paulo Bruscky e Unhandejara Lisboa. “Nesse poema evento, cada participante veste uma letra que se torna viva com seu usuário”.

75 Bruscky denominou de *ação postal* a série *Sem Destino e PostAção* (1975).

76 O grupo formado em Osaka, 1954, e liderado por Jiro Yoshihara manteve suas atividades até 1972. Participaram do grupo: Shozo Shimamoto, Tsuruko Murakami, Ysuo Sumi, Kazuo Shiraga, Sadamasa Motonaga, Atsuko Tanaka, Tsuruko Yamazaki, entre outros. Paulo Bruscky trocou trabalhos de Arte correio com os integrantes do *Gutai Shozo Shimamoto e Saburo Murakami* durante vários anos, e o contato entre eles perdura até os dias atuais.





Bruscky trocou trabalhos de arte correio, foi um dos pioneiros a realizar suas ações performáticas integradas ao espaço urbano Ver imagem 117 e 118. As atividades realizadas misturavam teatro, artes plásticas, música e ambiente. Para Jiro Yoshihara (1956:695), líder e autor do *Manifesto Gutai*, sua obra é

(...) o resultado das possibilidades investigativas dos materiais inseridos na vida. (...) o grupo Gutai não modifica o matéria (o material da arte), mas a traz para a vida. O Gutai não falsifica o matéria. Para o grupo, o espírito artístico humano e o material chegam em nossas mãos um ao outro, mesmo que estejam opostos um ao outro.⁷⁷ (YOSHIHARA, 1956: 698,695, tradução da autora).

A ideia de processo é enfatizada, mas, ao contrário das investigações de Bruscky, aqui a materialidade da obra de arte (tinta, pedaços de pano, barro, metais, mármore) continua sendo o centro das pesquisas do grupo: como explorá-la, experimentá-la e relacioná-la a determinados ambientes ou acontecimentos. Segundo a crítica e historiadora de arte norte-americana Kristen Stilles, isto se fez através da

experimentação do corpo [humano] 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.⁷⁸ (STILES, 1996:680, tradução da autora)

De fato, as experimentações do grupo permitiram alargar os limites dos espaços físicos e institucionais ocupados pela arte, assim como Bruscky conduziu sua arte correio para um viés performático (experiência corporal), recuperando um laço com um território que a arte correio desconsiderava, o deslocamento físico pela cidade.

A sua arte correio chamava a atenção para a experiência do sujeito na cidade, tanto a partir da figura do artista que posta, como do carteiro que a entrega e do remetente que a recebe. A ação da documentação da postagem chama a atenção para uma arte integral, que não é apenas arte visual ou teatro (igualmente ação

77 (...) our work is the result of investigating the possibilities of calling the material to life. (...) Gutai art does not change the material: it brings it to life. Gutai art does not falsify the material. In Gutai art the human spirit and the material reach out their hands to each other, even though they are otherwise opposed to each other. (YOSHIHARA, 1956: 698,695).

78 Trecho original e completo. *Their use of the body as material, creation of events, emphasis on process over product, and introduction of natural materials and ordinary objects into the art context anticipated aspects of installation art, conceptual art, performance art, and 'arte povera' and was aimed at reinvesting matter with spirit.* (STILES, 1996:80)



AÇÃO POSTAL - POSTAÇÃO 1975

EXPOSIÇÃO GALELIA ANTENUEVO: O ENVELOPE FOI PEGUNDO NO MEIO DA GALERIA E OS SLIDES DOCUMENTADOS A AÇÃO POSTAL FORAM DOBROS JORNAL E PAPER GENTE QUE JÁI DE DEBATE DO MEIO ATÉ SE PROLOGAR P/CHÃO.



Paulo Bruscky - Recife - PE - Brasil, 1975

HOJE, A ARTE É ESTE COMUNICADO
TODAY ART IS THIS COMMUNICATED
paulo bruscky

Via Aérea

POSTAÇÃO 1975 AÇÃO POSTAL DE PAULO BRUSCKY

O ARTISTA CONFECCIONOU UM ENVELOPE DE 1,80 X 0,90M CONTENDO UMA CARTA DE 5 METROS. A AÇÃO POSTAL FOI DESENVOLVIDA NA CIDADE DO RECIFE, EM 1975. O ENVELOPE FOI CONDUZIDO PELO ARTISTA E OUTRAS PESSOAS DESDE A LIVRARIA LIVRO 7, NA AVA 7 DE SETEMBRO, PERCORRENDO A AV. CONDE DA SOA VISTA E AV. GUARARAPEI ATÉ CHEGAR NO EDIFÍCIO CENTRAL DOS CORREIOS. A SITUAÇÃO COM A CHEGADA DO ENVELOPE ARTISTA PUSILO FOI DOCUMENTADA EM SLIDES, QUE SEGUIRAM JUNTO COM O ENVELOPE PARA A GALERIA ANTE NUEVO, EM BUENOS AIRES ARGENTINA, ONDE SE REALIZOU A "ÚLTIMA EXPOSICION DE ARTE POR CORRESPONDENCIA 75", ORGANIZADA POR HORACIO ZAPALA E ROGERIO VIBO.

118. Paulo Bruscky
PostAção, 1975.
Registro do artista da ação artística.



performática), mas a fusão entre elas. Ver imagem 117 e 118.

O local e o ato de postar, para Bruscky, têm equivalente importância àquela atribuída ao objeto em si, na medida em que o objeto enviado também é um corpo físico que percorre a cidade e território(s). Em *PostaAção* (1975), o artista mobiliza várias etapas que já são pensadas em termos do processo artístico e caracterizam a sua forma de ação no campo da arte correio, desde o projeto até sua exibição, como descreve:

O artista [o próprio Bruscky] confeccionou um envelope de 1,80 x 0,90m, contendo uma carta de 5 metros. A ação postal foi desenvolvida na cidade do Recife, em 1975. O envelope foi conduzido pelo artista e outras pessoas desde a livraria Livro 7, na Rua 7 de Setembro, percorrendo a Av. Conde da Boa Vista e Av. Guararapes até chegar no Edifício Central dos Correios. A situação com a chegada do envelope/ artista/público foi documentada em slides, que seguiram juntos com o envelope para a Galeria de Arte Nuevo, em Buenos Aires/Argentina, onde se realizava a “última exposição de arte por correspondência 75”, organizada por Horácio Zabala e Eduardo Antônio. (...) Exposição na Galeria Arte Nuevo: o envelope foi pendurado no meio da galeria e os slides documentando a ação postal foram projetados sobre o papel/ carta que sai de dentro do mesmo até se prolongar para o chão.⁷⁹

Um formato incomum para os “padrões” de envelopes ou cartas, que os artistas e os correios estavam acostumados a trabalhar (1,80 x 0,90m), reforçava a ideia de uma arte que explorava os limites físicos dos meios para poder circular e existir. Isto porque, mesmo não havendo na época uma regra específica que impedia o envio de objetos de tais dimensões, o ato da postagem dependeu de grande negociação para sua execução, já que a carta gigante não se encaixava nos parâmetros comuns dos correios no Brasil. Ver imagem 118.

Não foi apenas o formato que impressionou e chamou a atenção do público que acompanhou o percurso do artista até os correios, ou foi conferir sua exposição na *Galeria Nuevo*, foi sobretudo a combinação dos meios utilizados por Bruscky para compor sua obra de arte. Um percurso performático, pode-se assim denominar, uma vez que foi além de uma caminhada até os correios, foi um acontecimento que reuniu o artista e seus amigos e outros indivíduos que transitavam e pararam para assistir o ato no Recife. Bruscky rompe com a rotina cotidiana do centro, e faz dos cidadãos testemunhas e atores da ação artística. Os slides que acompanharam o envelope e carta enviados à Argentina documentam esta relação entre o público nas ruas e a ação artística, e, quando exposto na galeria de arte, passam a ser vistos

79 O trecho escrito por Bruscky faz e compõe parte da ação postal, *PostaAção*.





como arte, sem separação. É uma “arte em transito, e em todos os sentidos” (TEJO, 2009).

Ora, Bruscky assume uma postura original e contraditória na arte correio, a de exibi-la ao público em galerias e museus de arte. Pois havia controvérsias entre os artistas quanto ao exibir o resultado das trocas da arte correio. Uma vez exposta, a arte correio materializava-se como objeto - envelopes, cartas, postais - e passava a ter um valor econômico e material para os colecionadores e instituições. Esta questão da arte ser comercializada e assumir um valor econômico era duramente criticada pelos artistas que praticaram a arte correio.

No entanto, as obras de arte correio foram absorvidas pelo mercado e adquiriram aura de obra de arte, como já sublinhado, da mesma forma que aconteceu com as propostas das vanguardas históricas.⁸⁰

Ainda sob uma iniciativa “ingênua” de divulgar o trabalho da arte correio nos espaços formais ou não de arte, foram os próprios artistas que organizaram as diversas mostras, exposições e bienais, afirma Bruscky (1976). Estes eventos tiveram grande importância na divulgação e trajetória de afirmação da arte correio, principalmente de que a livre circulação acontecia; mas tiveram um papel estratégico, sobretudo nos países sob estado de exceção, incluindo-se as ditaduras latino-americanas e os países do leste europeu.

A circulação livre e *desterritorializada*, construída pela rede de artistas da arte correio, era a essência da ideia das correspondências *Sem Destino* que partiam de qualquer cidade, qualquer lugar e retornavam para a referência fixa de Bruscky, seu endereço no Recife⁸¹.

Sua cidade natal, onde mora até os dias atuais, foi uma referência na maior parte de suas obras da arte correio, o que a inseriu no circuito internacional das artes: de Recife para o mundo e do mundo para Recife.

Paulo Bruscky, como um sismógrafo, registrava as mudanças pelas quais passava a cidade. Em *PostAção*, o artista levou para Buenos Aires o cotidiano das ruas do centro do Recife. Os meios a tornavam internacional, mas a arte de Bruscky era localizada e territorializada. Como se vê na *PostAção*, o cortejo partiu da livraria que frequentava e encontrava outros artistas e amigos, e passou pelas ruas por onde o artista circulava cotidianamente até a agência postal escolhida, a central. Todas as etapas transparecem uma relação simbólica, subjetiva e física do artista com a cidade.

O centro do Recife, como foi visto no capítulo 2, foi palco de importantes reformas urbanas que o esculpiram em temporalidades diferentes. É este território

80 Bruscky sempre negou o mercantilismo. Suas obras pertencentes a instituições museológicas são majoritariamente doadas pelo artista, sendo sua primeira participação em uma feira de arte ocorreu em 2008, na edição da Feira Arco de Madri, dedicada ao Brasil. A guarda da maioria de suas obras, assim como sua preservação e manutenção, ainda está sob sua responsabilidade.

81 Na série *Sem Destino*, Bruscky também utilizou outro endereço, em Nova York, durante o período (1982-83) em que morou na cidade.





que tem em sua materialidade - nas suas esquinas, ruas, edifícios - as marcas das tentativas de modernização e internacionalização da cidade, que Bruscky enviou como arte para Buenos Aires.

Internacionalizar o Recife através das artes foi o mesmo desejo que Cícero Dias teve em relação à cidade ao pintar o painel *Eu vi o Mundo... Ele começava no Recife*, e que Bruscky persegue, agora através da arte correio.

Neste sentido, Bruscky resgata a importância dos correios para a internacionalização da cidade, seja por possibilitar a livre e rápida circulação de informações com o mundo, seja por aquilo que a arquitetura de seu edifício central havia passado a representar para a cidade, como um dos grandes emblemas de sua atualização.

O edifício central, que vai sair do papel apenas uma década mais tarde, teve sua volumetria, plantas e fachadas inspiradas em uma série de procedimentos formais e construtivos que sublinham a modernização e internacionalização da cidade, a mesma desejada por Cícero Dias.-

O movimento moderno havia buscado soluções que estabeleciam uma correspondência com os novos padrões de vida trazidos pelos avanços tecnológicos da primeira idade da máquina. O edifício Central dos Correios trazia esta questão para a paisagem do Recife, marcando a memória de seus cidadãos até hoje em dia, como fez na de Bruscky.

PostAção traz uma dupla reflexão sobre como em temporalidades diferentes a cidade sofreu o processo de internacionalização. A primeira é ditada pela escolha do edifício que rememora um primeiro momento no qual a arquitetura foi portavoza da internacionalização e da libertação dos padrões do passado, ainda que algo defasado da modernidade de suas vanguardas no campo das artes plásticas - como Cícero dias.

Nas décadas de 1960-70, a segunda idade da máquina ainda não havia chegado à arquitetura no Recife, colocando-a em uma situação de lateralidade cultural que, agora, havia se tornado - ou foi ressentida por Bruscky como tal - talvez mais grave do que na época de Cícero dias devido à situação política. De todo modo, como Dias, Bruscky insiste em quebrar barreiras, abrir espaço e recolocar o Recife no eixo das discussões internacionais, através da arte.





Arte do meu tempo, tenho press.⁸²

Além de experiência estética, a arte correio também foi um chamado das questões locais para o mundo. Por se tratar de um grupo internacional, em cada localidade da qual partia teve um papel importante de denúncia para o mundo sobre as condições sociais, políticas e culturais dos indivíduos vivendo em certas cidades, em certos países. Entender como estas questões aparecem nos envelopes e cartões postais de Bruscky e o seu contexto torna-se fundamental para desvendar qual a ideia de cidade, e até de país, que Bruscky afirma, isto é, faz questão de não esquecer e não deixar que seja esquecida.

Na América do Norte, os Estados Unidos ainda empunhando a bandeira do capitalismo em contraposição ao bloco socialista, buscava sair do desgaste do Vietnã, da crise do petróleo, e da crise econômica. Mas para a América do Norte, a arte correio se expressou principalmente por um alargamento dos horizontes estéticos, em que, como vimos até uma escola havia sido fundada, em 1962, a *New York Correspondance School*.

Já para a América Latina, nos países controlados pelas ditaduras militares, a arte correio teve importância além da experimentação estética; significou um meio de denúncia da situação de terror que abatia os países. Não muito diferente também se encontrava a Europa: Portugal e Espanha estavam sob ditadura, a Inglaterra em meio a forte crise econômica, a Alemanha com o muro dividindo-a em dois regimes e a França em meio aos grandes protestos; onde também a arte correio representou uma possibilidade de interconexão entre disparidades políticas. Ver imagens 119 e 120.

Em um mundo cujas fronteiras estão divididas entre dois blocos, o capitalismo e o socialismo, a arte correio parece se tornar porta-voz da realidade vivida pelos artistas em seus países, onde as ditaduras controlavam a expressão dos ideais estéticos e políticos.

Com os países comunistas isolados pela Guerra Fria e, de modo geral, com parte do Ocidente não podendo se expressar e comunicar-se; o mundo vivia uma contradição. Se por um lado o período era de grandes avanços tecnológicos e econômicos, o estado de exceção, ou a repressão, e o controle político controlavam a comunicação e a informação, sobretudo no campo da cultura. Esta situação, todavia, não calou os artistas, mas acabou por movimentá-los, reunindo-os em

82 Título extraído de um dos carimbos criados por Bruscky que identificou e marcou sua participação em vários envelopes, cartões postais e cartas trocados na arte correio.





119. Paulo Bruscky
S.O.S, 1977.

120. Paulo Bruscky
Série Envelopes (frente
e verso), 1976.





torno de uma série de grupos em uma forma explícita de “politização da arte” (FREIRE, 2006b).

A rede da arte correio teve papel fundamental, pois criou “vínculos de solidariedades entre muitos artistas” (FREIRE, 2006:137). No Brasil, os anos 1960-70 - justamente quando Bruscky começa sua ação artística - foram um tempo de grande repressão, quando a ditadura militar através da censura, atuava amplamente sobre os meios de comunicação e informação (jornais, revistas, filmes, novelas, telejornais, museus, galerias, exposições, isto é em todo o circuito cultural).

O início da carreira de Bruscky na arte correio coincide com a instauração da ditadura militar e o período mais intenso de produção de arte correio. Bruscky vivenciou todo este período de controle, quando suas mensagens circulavam pelo mundo e chamavam atenção para a situação política do Brasil. A arte do seu tempo tinha pressa, e os correios eram o meio mais rápido de comunicação e menos visado pelos fiscais da linha dura. Esta realidade uniu através da rede postal vários artistas da América Latina e do leste europeu.

O artista uruguaio Clemente Padín (1988) levanta uma série de causas, relações e características dessa rede de solidariedade latina. Foi um elo de intercâmbio de experiências cotidianas estéticas, mas também uma rede de compartilhamento de preocupações sociais.

A novidade reside no plano da comunicação, a relação pessoa-pessoa através do correio que se manifesta como revolucionária frente a falsa comunicação ou monólogo dos meios de comunicação de massa: televisão, rádio, cinema, entre outros. Se a eles adicionamos o caráter anticomercial e anticomunista que tive desde seus começos veremos que estamos frente a um fenômeno artístico de ruptura.⁸³ (PADIN, 1988, tradução da autora)

Na América Latina, esta forma de manifestação começa na Argentina em 1969, através de Liliana Porter e Luiz Camnitzer, e Clemente Padín, no Uruguai. No Brasil, o poeta visual Pedro Lyra publica em 1970 o *Manifesto do Poema Postal* no Jornal de Letras, no Rio de Janeiro. Mas foi em 1974, todavia, que o movimento ganharia força no continente sul-americano: é neste ano que se realizou, em Montevidéu, o

83 *La novedad reside en el planteo comunicacional, la relación persona-persona a través del correo que se manifiesta como revolucionaria frente a la falsa comunicación o monólogo de los medios de comunicación masivos: la televisión, la radio, el cine, etc. Si a ello sumamos el carácter anticomercial y anticonsumista que tuvo desde sus comienzos veremos que estamos frente a un fenómeno artístico de ruptura.* (PADIN, 1988)





*Festival de la Postal Creativa*⁸⁴. Freire (2006) destaca outros artistas que através da arte correio furavam os bloqueios políticos, territoriais e estéticos: os argentinos, Antonio Vigo e Horácio Zabala, o uruguaio Jorge Caraballo, os mexicanos Felipe Ehrenberg e Ulises Carrión residentes em Amsterdã, os venezuelanos Damasco Ogaz e Diego Barbosa, o chileno Guillermo Deisler entre outros. Os chamados vinham também da Alemanha por Klaus Groh, que publicou lista de artistas e edições marginais que furavam o bloqueio imposto pelo muro e alcançou os poloneses Jaroslaw Kozlowski, Ana e Romuland Kutera, Krzystof Wodiczko.

No Brasil, a *Primeira Internacional de Arte Correio* foi a primeira mostra do país, realizada em São Paulo por Ismael Assumpção em setembro de 1975. No mesmo ano, ocorreu a *Primeira Exposição Internacional de Arte Correio*, organizada por Ypiranga Filho e Paulo Bruscky - que já mantinha contato com Assumpção - em um hospital público do Recife. No ano seguinte, como integrante ativo da rede, Bruscky organizou com Daniel Santiago a *Exposição Internacional de Arte e Correio* no Edifício Central dos Correios no Recife. Essa exposição foi fechada pela polícia no dia da abertura, todo o material foi confiscado e os artistas foram presos, recorda Bruscky em depoimento no *Jornal da Cidade*, 1978:

(...) abriram inquérito, disseram que iam telefonar para todo o Brasil para saber se arte-correio não tinha ligações comunistas internacionais. Mil insinuações, mil tolices, mil bobagens. E, no fim, disseram: “você não tem nada, vocês vão ficar sob vigilância e não façam arte-correio”. No fim eu me recusei a assinar que não tinha sofrido torturas físicas e psicológicas. Física, eu não sofri, mas psicológica, eu sofri muita. De madrugada, chegava um cara na cela gritando: vamos embora, vamos embora. Quando eu me lamentava, ele dizia: ‘não pode ficar’. Não me deixavam dormir direito. Ameaçavam fazer coisas com a minha família. Entraram na minha casa quando eu estava preso e estragaram um bocado de coisas. Tenho trabalhos até hoje anexados ao meu inquérito.. quem documentou a exposição foi a Polícia Federal.⁸⁵

A perseguição dos militares a Bruscky e outros artistas aponta, como lembra ele próprio, para a “obtusidade do regime que, sem poder assimilar o que o

84 Esta seria a primeira exposição documentada de arte correio na América Latina. A partir de então, inúmeras mostras começam a ocorrer, como na Argentina com *Ultima Exposição Internacional* de Vigo e Horácio Zabala. Ver: PIANOSWSKI, Fabiane. **Arte correio Arte**. Fonte: <http://www.merzmail.net/artepostalarte.htm>. Acesso em 2 fev, 2012. Os artistas tinham pressa de trocar experiências artísticas, como também de se informarem mutuamente sobre as situação que viviam. O título da exposição argentina denota a sensível percepção deste grupo de artistas que anunciava à população uma nova situação política e social, uma vez que no mesmo ano ocorreu o golpe militar na Argentina. Na verdade, a arte tinha pressa de circular e informar, afim também de antever-se ao controle dos fiscais dos governos ditatoriais.

85 Trecho citado por Cristina Freire (2006:140).





artistas vinham fazendo, taxava-os de subversivos” .⁸⁶ Essa subversão pode ser compreendida sob dois pontos de vista, um como reação à ditadura militar, mas também de maneira mais sutil ao sistema de arte instituído em seus espaços tradicionais. Freire (2006:140) ressalta a importância da exposição coletiva para tornar público esse circuito marginal de comunicação. “Organizar exposição de arte correio é dar a ver a rede e reforçar sua pertinência num contexto opressor, haja vista a importância da arte correio nos países latino-americanos durante os anos de chumbo”.

Bruscky, ao longo dos anos 1970, manteve sua rede criada pela arte correio em seu apartamento/acervo como trincheira. Se a memória coletiva estava enfraquecida nos espaços públicos, sob controle da linha dura, esta situação acabava por reforçar a expansão da arte correio, uma vez que ela não dependia de um espaço físico para poder existir. Na cidade sitiada, obriga-se a arte e seus cidadãos a abandonarem a função essencial dos espaços públicos - como lugar do encontro, da comunicação - em benefício de um espaço urbanizado, virtual e nebuloso, que a rede postal estabelece, criando o meio de uma grande fuga para fora do controle da repressão.

A recusa do presente - imerso na ditadura militar desde o início de sua trajetória nos anos 1960 e ao longo das décadas seguintes - nunca significou para Bruscky a busca do isolamento. Foi nas redes de comunicação entre artistas das mais diversas partes do mundo que Bruscky expandiu suas possibilidades de interação artística, social e política.

Sua forma de arte correio era uma arte com fins socialmente construtivos que expandiu-se e desterritorializou-se e que, na globalidade, “integra um enfoque democrático da cultura e da vida” (FRIEDMAN apud ZANINI, 2004:18). O contexto histórico, que é assim compartilhado por intermédio de correspondências, amplifica a conscientização da situação cotidiana, permitindo a reflexão e a discussão sobre o próprio modo de vida e a de seus parceiros.

Entretanto, se Bruscky salienta a existência de uma posição política entre os participantes, ele também declara; “Eu jamais farei parte de um partido político, grupo econômico ou facção religiosa, porque ser artista, já é uma atitude política”

⁸⁷.

De fato, talvez prevaleça nas ações de Bruscky não só esse caráter político mais amplo, como também um desejo contínuo e permanente de experimentação, de ironia, de desvio e de *detournement*. Na sua produção *Envelopes*, por exemplo,

86 Trecho de Conversas com Paulo Bruscky 01, realizada em 03 de março de 2011.

87 Trecho foi citado por Cristina Freire (2006:140).





de Paulo Bruscky, o humor dá o tom em boa parte dos envelopes com trocadilhos, ironias, cenas do dia-a-dia. A série *Envelopes* traz o tom, ainda, das iniciativas de Kurt Schwitters, nas colagens como suporte, também utilizadas por Bruscky. Schwitters recusa materiais tradicionais em favor de materiais “menos nobres”, como bilhetes usados de ônibus, selos, rolas, trapos, botões, pedaços de cartas, recortes de jornais, o que aproxima a ambos das práticas dadaístas. A técnica ou suporte como os meios se confundiam nas colagens, nas quais o cotidiano desprezado torna-se matéria para a arte.

Crítico e preciso nas temáticas que abordam, os envelopes acabam por representarem chamados para o aqui e agora que Bruscky vivia e via. Era uma internacionalização dos meios, no caso, através da arte correio, para falar de uma situação local. Um chamado do Recife para o mundo. O Recife não mais isolado geograficamente e culturalmente, caricaturado, folclórico, mas uma cidade que dialoga com o resto do mundo e se mantém ligado ao seu enraizamento regional.

Longe de produzir trabalhos leves e despreziosos, os envelopes tinham forte apelo visual, através do qual tornaram universal temas globais, locais e pessoais do artista. Os carimbos, desenhos, selos e colagens transmitem uma mensagem a quem os vê e interrompe o encontro habitual com o padrão de correspondência. Ao realizar uma quebra no cotidiano, pela inserção de um “outro” cotidiano, Bruscky leva da surpresa e da perplexidade à posterior interrogação ou descoberta das próprias condições de vida da pessoa que se depara com aquelas imagens.

Aberto a todos os materiais e linguagens disponíveis para fazer sua arte que comunica, Bruscky mergulha no vocabulário dos correios e de todas as suas possibilidades de expressão. O artista concilia, assim, os propósitos de uma arte que tem na circulação livre e rápida um meio de aproximar realidades e distâncias de forma planetária, com um mesmo objetivo: fazer e discutir uma arte que é urbana e também cidadina, aquela onde começa o mundo e Recife.







CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se viu, o espaço urbano tem sofrido transformações operadas por extensões, expansões e simulações tecnológicas, que incidem sobre a própria constituição física da cidade, sobre o modo como se fala dela como espaço da vida coletiva e sobre o imaginário e as ações daqueles que a habitam.

Procurou-se, ainda que rapidamente, mostrar que os meios de transporte e de comunicação e informação – como a organização do sistema de correios, do rádio, da televisão tal como hoje da web – provocaram uma “revolução” levantada pela evolução dos meios de transporte, comunicação e informação que reconfigurou em diferentes modos e temporalidades a vida coletiva. Os efeitos dessa relação - tempo-espaço - foi percebida, recebida e transferida sob a forma de diversas ideias, projetos ou especulações de como seria a cidade do futuro. Sob as várias maneiras e modos de ver essa relação, nota-se que desde Ildefonso Cerda, passando por Le Corbusier ao Archigram, começa-se a levantar o que Melvin Webber e Françoise Choay chamam de o advento do urbano, e que em outros termos levaria a uma extinção da cidade como lugar privilegiado da vida coletiva.

Se por um lado esta nova tendência que apontava para uma morte eminente das cidades levantou propostas que tinham no fluxo, na passagem ou no movimento o seu motor de novos cenários para a vida em sociedade, o desejo de sua permanência continua forte e também permanece. Assim várias outras propostas relativizam a questão dos fluxos, mas não as negam. Ao contrário, elas lutam em favor da valorização da própria situação cotidiana que, na vida em cidades, a cada dia, funda a urbanidade.

Tentamos mostrar que esta separação ou distinção entre cidade e urbano que parece ainda nebulosa no campo do urbanismo emerge no campo das artes de modo melhor- definido. Os artistas, como bons sismógrafos, percebem os sismos e os traduzem e transferem sob forma de arte. Foi assim com Cícero Dias, um sismógrafo que percebeu os sismos da internacionalização, preconizada pelas vanguardas históricas, e levou para o mundo o Recife, e trouxe o mundo para o Recife; colocando lado a lado o homem simples do nordeste brasileiro e o sofisticado cidadão parisiense do início do século XX. Como ondas ou movimento pendular, estes sismos são sentidos décadas depois por um outro nordestino. Paulo Bruscky, um funcionário público que, valendo-se dos avanços das tecnologias de





informação e transporte, conseguiu fazer uma arte que relativizou fronteiras e distâncias, levando para o mundo tanto as suas questões como as coletivas, em um momento político grave e em um movimento local-global sem distinção.

Ora seguindo tendências que inspiram ações artísticas que não mais necessitam vincular-se ao território, ora enaltecendo as ruas, esquinas, pontes, edifícios que preenchem memória pessoal e coletiva; Bruscky traz uma visão híbrida sobre a vida coletiva. São situações urbanas que rememoram não apenas a sua cidade, o Recife, mas outras cidades por onde suas cartas, envelopes ou cartões postais circularam.

Vimos que como sismógrafo o artista e sua obra são também atores na construção e representação do desejo de cidade. Dias e Bruscky elegem a cidade não apenas como suporte, mas como obra de arte. Um desejo de internacionalizar uma cidade, mas não necessariamente pela sua forma (edifícios e traçado urbano), mas torná-la universal pela sua essência, pelo que cada cidade é. É evidente que os sinais dessas mudanças (sismos) foram recebidos e ganharam forma na arquitetura e nos traçado das ruas que também modificaram o modo de vida coletiva no Recife. O novo Recife, que começou a ser remodelado no início dos anos 1920 e seguiu até os anos 1950, representou o novo desejo de cidade que Cícero Dias anteviu e trouxe aos recifenses, do mesmo modo que levou sua cidade natal mais longe. Os novos edifícios e ruas configuraram um novo modo de vida coletiva, o qual décadas mais tarde seria percebido e valorizado como símbolo de um mesmo desejo de cidade, agora sob a poética e sensibilidade de Paulo Bruscky.

As ações artísticas podem auxiliar a geração a manter-se vigilante, crítica e poética. Reino do urbano, escala territorial única, desaparecimento da cidade, são as evidências que se observa ao se estudar a obra de artistas como Bruscky, que, em vez de cobrir o rosto diante da situação de isolamento e censura que vive, tira partido das consequências.

Mais do que pelas suas conclusões, o trabalho aqui apresentado pode ser traduzido sob a forma de questões que deixa em aberto.

A escala local que o artista rememora do centro do Recife é compatível com a escala global reticulada que evolui junto com as técnicas de transporte, comunicação e informação? Se o urbano não é sinônimo de cidade e nem sua propriedade exclusiva, pode-se pensar hoje em núcleos de cidadania e urbanidade de tamanhos e formas múltiplas, como fazem pensar as vogas que tentaram mostrar o quanto o campo e a cidade, o regional e o que estava fora dele se ligavam?

Ao se olhar e analisar o que a obra de Bruscky incita - e através dela se perguntar sobre a (im)permanência das referências de cidade remanescentes àquelas mesmas



anunciadas por Dias -, não se poderia pensar em um “delay” em relação à visão simbólica e construída da cidade, que seria ainda mais forte do que às construções e os próprios estilos? Isto é, não se poderia pensar sobre a não existência - ou impossibilidade - de se fixar em imagem as propostas que representem esta nova situação de vida comum que sua obra traz? Seria papel da arte e do artista arcar com a responsabilidade do rumo da cidade e/ou do urbano? De todo modo, o que se percebe é que a cidade - ou o urbano - não é simplesmente definida por um objeto que justapõe um estilo novo àqueles do passado.

Seria justamente o novo e o arcaico a se definirem mutuamente e se entrecrocarem, provocando revoluções e mudanças que atingem transversalmente toda a vida social. Em face das novas tecnologias de informação, comunicação e transporte, a questão do urbano demandou uma série de indagações que, ainda enunciáveis, demandam do arquiteto, urbanista, administrador, artista – dos habitantes - uma experiência direta tridimensional do espaço, vinculado ou não a um lugar. Reino do Urbano, desaparecimento da cidade ou escala única de ordenamento parecem ser, entretanto, evidências do amanhã que continuam a tecer o hoje.



[160]





BIBLIOGRAFIA

ADES, Dawn. (1974) **Dadá e Surrealismo**. In: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

ANDRADE, MÁRIO. (1931) Carta a Tarsila do Amaral. In: AMARAL, Aracy. (Org.). (1931) **Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, 2001. v.1; v. 2. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade).

ANJOS, Moacir dos. **Gilberto Freyre Crítico e Pintor**. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/docs/eventos/gilberto.html>. Acesso em maio de 2011.

ANJOS, Moacir; MORAIS, Jorge Ventura. Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de Paris em março de 1930. In: **Revista do Instituto de Estudos Avançados da USP** [online]. 1998, vol.12, n.34 , pp. 313-335 . Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141998000300027&script=sci_arttext. Acesso em 2 junho de 2012.

ARCHER, Michel. (1999) **Arte Contemporânea**. Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BANHAM, Reyner. (1960) **Teoria e Projeto na Primeira Idade da Máquina**. São Paulo: Editora Perspectivas, 1979.

BENJAMIN, Walter. (1934) O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. (1936) A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: **Textos de Walter Benjamin**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BEUYS, Joseph, (1973) Untitled Statement. In: STILES, K. E SELZ. P. (Ed.). **Theories and documents of a contemporary art: a sourcebook of artist's writings**. London: University of California Press, 1996, p. 633-634.

BRADLEY, F. **Surrealismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BRITTO, Ludmila da Silva Ribeiro de. **A poética multimídia de Paulo Bruscky**. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. Salvador, 2009.





BRUSCKY, Paulo. (1976) Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília.(Org). **Escritos de Artistas: Anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BRUSCKY, Paulo. Em Outra Vida Acho que Fui Arquivista (19 de junho de 2009) – Entrevista por MICHELIN, S., SCOVINO, F., TAVORA, M., REINALDIM, I., DUARTE, R., In: **Arte & Ensaios**, n. 19. Rio de Janeiro, PPGAV/UFRJ, Dezembro de 2009. p.7-25.

BRUSCKY, Paulo. **Depoimento**. / [Paulo Bruscky; organização e coordenação de Marília Andrés Ribeiro e Fernando Pedro da Silva ; pesquisa de Carmem Marques Rodrigues]. Belo Horizonte: Circuito Atelier, 2011.

BRUSCKY, Paulo. AR-RECIFES de POESIA de PBY. In: RASIA, R.S.; FERREIRA, A.P.; BRASIL, I.M.C. **Coletânea Fantasia**s: poesias, contos e crônicas. Porto Alegre: Alternativa, 2011b, p.200-201.

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

CABRAL, Cláudia Piantá Costa. **Grupo Archigram: Uma fábula da técnica**. Tese de Doutorado. Barcelona: UPC, 2001. Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/5245>. Acesso em dezembro de 2011.

CABRAL, Cláudia Piantá Costa. Plug-in City: em algum lugar do passado, era uma vez um futuro. **ARQTexto**, n. 3-4, Porto Alegre, UFRGS, 2003.

CAUQUELIM, Anne. (1992) **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CHOAY, Françoise. (1965) **O Urbanismo**: utopias e realidades, uma antologia. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CHOAY, Françoise. (1994) Destinos da cidade européia: séculos XIX e XX (Le régime de l'urbaine et la mort de la ville). **Rua**, n. 6, Salvador, 1996, p. 8-21.

CHOAY, Françoise. (1996) Preface et annotations. In: WEBBER, Melvin. (1964) **L'urbain san lieu ni bordes**. Paris: Les éditions de l'Aube, 1996. p.5-26.

COOK, Peter (editor). **Archigram**. Princenton: Architectural Press, 1999.

CONSTANT; DEBORD, Guy-Ernest. (1958) A Declaração de Amsterdam. In: JACQUES, Paola Berestein. (Org.). **Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p.95-96.





COSTA, Lucio. (1984) Prefácio. In: VIEIRA, Lucia Gouvêa. **Salão de 1931**: marco da revelação de arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. 147p.

CRUZ, Cláudio. Uma anedota Gentil. In: **Revista Continente Multicultural**. Recife. Ano 3, n.27, março. 2003. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/85-homenagem/1091-uma-anedota-gentil.html>. Acesso em 02 abril de 2012

D'ELIA, Anna. La Ville selon les Artistes 1919-1945. In: DETHIER, Jean; GUIHEUX, Alain. (org.). **La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.

DEBORD, Guy-Ernest. (1957) Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional. In: JACQUES, Paola Berestein. Org. **Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a Cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p.43-59.

DIAS, Cícero; DIAS, Raymonde (co-autor). **Eu Vi O Mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

DUCHAMP, Marcel. (1957) The Creative Act. In: STILES, K. E SELZ. P. (Ed.). **Theories ans documents of a contemporary art: a sourcebook of artist's writiings**. London: University of California Press, 1996, p. 818-819.

DUCHAMP, Marcel. (1961) Apropos of "Readymades". In: STILES, K. E SELZ. P. (Ed.). **Theories ans documents of a contemporary art: a sourcebook of artist's writiings**. London: University of California Press, 1996, p. 819.

FREYRE, Gilberto. (1948) Presença de Cícero. In: **Cícero Dias: oito décadas de pintura** (cat.). Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2006.

FRIEDMAN, K. (1984) **Os primeiros días da Mail Art: unha visión histórica**. 1995. Disponível em: <http://www.terra.es/personal3/tartarug/cdc/cdc002.htm>, Acesso em dez, 2011.

HELD, J. Jr. (1990) **Tres Ensayos Sobre Arte Correo**. Disponível em: <http://www.merzmail.net/held.htm>. Acesso em 01 de fev, 2012.

HIGGINS, Dick. (1966) Declarações sobre intermedia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org). **Escritos de Artistas: anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

HUYSEN, A. Memórias do modernismo. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. da URFJ, 1997.





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

JACQUES, Paola. **Breve histórico da Internacional Situacionista** – IS. In: Arqtextos n. 035.05 ano 03, abr 2003. Disponível em <http://vitruvius.es/revistas/read/arqtextos/03.035/696> . Acesso em 02 fev 2012.

KIRKEBY, Per. "George Maciunas, 1981". In: HENDRICKS, Jon (org.). **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. (What's Fluxus? What's Not! Why). Brasília, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil / Detroit: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 2002.

KOPP, Anatole. (1978) Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa. São Paulo: Nobel, 1990.

KRAUSS, Rosalind. (1979) A escultura no campo ampliado. In: Gávea: **Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil**, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984.

KRAUSS, Rosalind. (1977) **Caminhos da Escultura Moderna**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LIRA, José Tavares Correia de. Naufrágio e Galanteio: viagem, cultura e cidade sem Mário de Andrade e Gilberto Freyre. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais – ANPOCS. v.20, n.57. p.143-176, fev. 2005.

LORETTO, Rosane Piccolo. **Paraíso & Martírios: histórias de destruição de artefatos urbanos e arquitetônicos no Recife**. Dissertação de Mestrado – Mestrado em Desenvolvimento Urbano (MDU)/ Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2008.

MACIUNAS, George. (1962) "Neo-Dada na Música, Teatro, Poesia, Arte". In: **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. (cat.). Brasília, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil / Detroit: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 2002.

MACIUNAS, George. (1964) Letter to Tomas Schmit. In: STILES, K. E SELZ, P. (Ed.). **Theories and documents of a contemporary art: a sourcebook of artist's writings**. London: University of California Press, 1996, p. 726-728.

MATOS, Lidice. Arte é este comunicado agora – Paulo Bruscky e a crítica institucional. In: **Concinnitas Virtual – Revista do Instituto de Artes da Uerj**. Rio de Janeiro, ano 8, v.1, n.10. p.119-132, jul. 2007. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br/arquivo/revista10.htm>. Acesso em 4 maio, 2012.





MEDEIROS, J. (1985) Arte/correio, arte postal, mail art: a Idéia em Processo. In: PECCININI, Daisy . Org. **Arte novos meios/multimeios** - Brasil 70/80. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010, p. 287-288.

MCLUHAN, Marshall; CARVALHO, Leonidas Gontijo de. (1962) **A galáxia de Gutemberg a formação do homem tipográfico**. São Paulo: Nacional : USP, 1972.

MCLUHAN, Marshall. (1967) **O meio é a mensagem**. Rio de Janeiro: Record, 1982.

MCLUHAN, Marshall. (1964) **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1996.

MCLUHAN, Marshall; CARPENTER, Edmund (Orgs.). (1971) **Revolução na comunicação**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981, p.220.

MENEZES, José Luiz da Mota. O moderno e o modernismo em Pernambuco: Arquitetura e Urbanismo. In: **Pernambuco Moderno** (cat.). Recife: Instituto Cultural Bandepe. Recife: 2006. Curadoria: Paulo Herkenhoff.

MOREIRA, Fernando Diniz. A aventura do urbanismo moderno na Cidade do Recife, 1900-1965. In: LEME, Maria Cristina da Silva (Org.). **Urbanismo no Brasil: 1895-1965**. São Paulo:

Studio Nobel/ FAUUSP/ FUPAM, 1999.

MOREIRA, Fernando Diniz. A construção de uma cidade moderna: Recife (1909-1926). Recife: Dissertação de Mestrado – Mestrado em Desenvolvimento Urbano (MDU)/ Universidade Federal de Pernambuco . Recife, 1994.

NASLAVSKY, Guilah. **Modernidade Arquitetônica no Recife**. Arte, técnica e arquitetura, de 1920 a 1950. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

NUNES, Andrea 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.

PADIN, Clemente. (1988) **El arte correo en Latinoamérica**. Disponível em: < <http://www.merzmail.net/latino.htm> >. Acesso em 2 fev.,2012

PECCININI, Daisy (Org). **Arte novos meios/multimeios - Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010.





PEREIRA, Margareth da Silva. **Os correios e telégrafos no Brasil**. Um patrimônio histórico e arquitetônico. São Paulo: MSP/Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, 1999. 242p.

PEREIRA, Margareth da Silva. Notas sobre o urbanismo no Brasil: construções e crises de um campo disciplinar. In: MACHADO, Denise B. Pinheiro; PEREIRA, Margareth da Silva; SILVA, Rachel Coutinho Marques da. **Urbanismo em questão**. Rio de Janeiro: UFRJ/PROURB, 2003, p.55-83.

PEREIRA, Margareth da Silva. O olhar panorâmico: a construção da cidade como experiência e objeto do conhecimento (1800-1830). **Revista de Urbanismo e Arquitetura**, América do Norte, 7, out. 2008. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3182/2290>. Acesso em: 13 jul.2012.

PEREIRA, Margareth da Silva. Dos conceitos de cidade ou pequeno manifesto em favor de objetos múltiplos, indecisos e flutuados. In: **Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**, 10, 2008, Recife. Anais... Recife, 2008.

PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e linguagem de ruptura**. Trad: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EdUSP, 2003.

PERLOFF, Marjorie. The avant-garde phase of American Modernism. In: KALAJIAN, Walter. **The Cambridge Companion to American Modernism**. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Collections Online), 2005. Disponível em: http://cco.cambridge.org/extract?id=ccol052182995x_CCOL052182995XA012. Acesso em maio de 2012.

PIANOWSKI, Fabiane. **Arte Postal Arte**. Monografia (Trabalho de conclusão de curso em Arte Visuais - Licenciatura Plena) - Departamento de Letras e Artes, Fundação Universidade Federal do Rio Grande. Porto Alegre, 2003, 97p.. Disponível em: <http://www.merzmail.net/artepostalarte.htm>. Acesso em novembro de 2011.

PONTUAL, Virgínia. **O saber urbanístico no governo da cidade: uma narrativa do Recife das décadas de 1930 a 1950**. São Paulo: Tese de Doutorado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.

PONTUAL, Virgínia. O Urbanismo no Recife: entre idéias e representações. In: **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, Ano 1. n. 2. Recife, 2000. (p. 89-108). Disponível em <<http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/rbeur/article/view/39/25>>. Acesso em 2 maio, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. (2000) **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Ed.34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. Entrevista. In: Revista Cult. São Paulo, ano 12, n.139, 2009, p.17-23.





REZENDE, Antonio Paulo. **(Des)encantos Modernos. Histórias da cidade do Recife na década de Vinte**. Recife: FUNDARPE, 1997.

RICHTER, H. **Dadá: arte e antiarte**. Trad. Marion Flüsher. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RONCAYOLO, Marcel; CHESNEAU, Isabelle. L'Abecedaire de Marcel Roncayolo, introduction à une lecture de la ville. Paris: INFOLIO, 2008. p.246-247.

STANGOS, Nikos (org.). (1974) **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

SHERER, Fabiano de Vargas. **Expondo os planos. As exposições universais do séc. XX e seus planos urbanísticos**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR), Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/3832/000404744.pdf?sequence=1>. Acesso em 2 fev, 2012

STILES, Kristine. (1996) Material Culture and everyday life. In: STILES, K. E SELZ. P.(Ed.). **Theories and documents of a contemporary art: a sourcebook of artist's writings**. London: University of California Press, 1996, p.282-295.

STILES, Kristine. (1996) Performance Art. In: STILES, K. E SELZ. P.(Ed.). **Theories and documents of a contemporary art: a sourcebook of artist's writings**. London: University of California Press, 1996, p.679-694.

TEJO, Cristiana. **Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos**. Recife: CEPE, 2009.

WEBBER, Melvin. (1964) **L'urbain san lieu ni bordes**. Paris: Les éditions de l'Aube, 1996.

WEBBER, Melvin M.. (1968) **The Post-age City**. Cambridge: The MIT Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/20013413?uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47698763870157>. Acesso em 2 fev, 2012.

YOSHIHARA, Jiró. (1956) The Gutai Manifesto. In: STILES, K. E SELZ. P. (Ed.). **Theories and documents of a contemporary art: a sourcebook of artist's writings**. London: University of California Press, 1996, p.695-698.

ZANINI, Walter. (1977) **Arte Postal na busca de uma nova comunicação internacional**. In: PECCININI, Daisy (Org.). **Arte novos meios/multimeios - Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010.





ZANINI, Walter. A Atualidade em Fluxus. In: **Revista Ars**. São Paulo, n.3, 2004, p. 10-21.

ZANINI, Walter. A arte de comunicação telemática. A interatividade no ciberespaço. In: **Revista Ars**, Revista do Departamento de Artes Plásticas, ECA/USP, ano1, n.1, São Paulo, 2003, pp. 11-34.

CATÁLOGOS E REVISTAS

Cícero Dias: oito décadas de pintura (cat.). Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2006.

Arquiteturas do Imaginário (cat.). Garanhuns: SESC Pernambuco, 2010. Curadoria: Cristiana Tejo.

La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994. Curadoria: Jean Dethier; Alain Guiheux.

O que é Fluxus? O que não é! O porquê?(What's Fluxus? What's Not! Why) (cat.). Brasília, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil / Detroit: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 2002.

Paulo Bruscky, Arte Correio (cat.) Recife: Centro Cultural dos Correios, 2011. Curadoria: Cristiana Tejo.

Paulo Bruscky. Uma obra sem original (cat.). Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010. Curadoria: Marconi Drummond.

Pernambuco Moderno (cat.). Recife: Instituto Cultural Bandepe. Recife: 2006. Curadoria: Paulo Herkenhoff.

SITES

ARCHIGRAM. Disponível em: <<http://www.archigram.net/>>. Acesso em: 8 jan, 2012.

ARCHIGRAM. Disponível em: <<http://archigram.westminster.ac.uk/>>. Acesso em 2 fev, 2012.

CÍCERO dias. Disponível em : <http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=179:cicero-dias&catid=44:sala-de-impressa&Itemid=183>. Acesso em 2 fev, 2012.



_____. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <[http:// basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/)>. Acesso em: 02 fev 2012.

_____. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/artistas/cicero/index.htm>>. Acesso em 02 fev 2012.

_____. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=669>. Acesso em 02 fev 2012.

DICIONÁRIO HOUNAISS. Disponível em: < <http://houaiss.uol.com.br/>> Acesso em 15 maio 2012.

JOHNSON, Ray. Disponível em: <<http://www.rayjohnsonstate.com/research/articles>>. Acesso em 2 maio, 2012.



[170]



ILUSTRAÇÕES

INTRODUÇÃO

1. Xeroperformance NY, Paulo Bruscky, 1982, Performance. TEJO, 2009, p. 8.
2. Imagem do atelier de Paulo Bruscky, Cristina Freire, 1996. FREIRE, 1996, p. 5.
3. Imagem do atelier de Paulo Bruscky , Cristina Freire, 1996 FREIRE, 1996, p. 4.
4. Imagem do atelier de Paulo Bruscky , Cristina Freire, 1996 FREIRE, 1996, p. 10.
5. Imagem do atelier de Paulo Bruscky , Cristina Freire, 1996 FREIRE, 1996, p. 6.
6. Imagem do atelier de Paulo Bruscky , Cristina Freire, 1996 FREIRE, 1996, p. 7.
7. Imagem do atelier de Paulo Bruscky , Cristina Freire, 1996 FREIRE, 1996, p. 12.
8. Imagem do atelier de Paulo Bruscky , Cristina Freire, 1996 FREIRE, 1996, p. 16.
9. Imagem do atelier de Paulo Bruscky , Cristina Freire, 1996 FREIRE, 1996, p. 15.
10. Imagem do atelier de Paulo Bruscky , Cristina Freire, 1996 FREIRE, 1996, p. 13.
11. Postal da Série: Autum Radium Retratum, Paulo Bruscky, 1976, acervo MAC-USP FREIRE, 1996, p. 56.
12. Diagnóstico: Arte, Paulo Bruscky, 1977, acervo MAC-USP. FREIRE, 1996, p. 62-63.
13. Carimbos, Paulo Bruscky, 1976, acervo MAC-USP, Postal



FREIRE, 1996, p. 55.

14. Anúncio no Jornal do Comercio, Paulo Bruscky, 31/08/1986, Recife.

FREIRE, 1996, p. 49.

15. Performance Postal, Paulo Bruscky, 1981, Performance, Galeria Passacale, Recife.
Bruscky, 2011, p.8.

16. Poesia Viva, 1977, Paulo Bruscky e Unhandeijara Lisboa, Performance, Biblioteca Pública Estadual, Recife.

FREIRE, 1996, p. 55.

17. Ego, 1973, objeto

TEJO, 2009, p.104.

18. O olhar dos Críticos de Arte, Paulo Bruscky, 1978,

TEJO, 2009, p.24.

19. Num futuro bem próximo, os fetos serão pratos de primeira, Paulo Bruscky, 1974,
Coleção do Artista.

BRUSCKY, 2011, p.61. repercussão

20. Arte/Pare, Paulo Bruscky, 1973

FREIRE, 1996, p. 88

21. Arte/Pare, Paulo Bruscky, 1973

FREIRE, 1996, p. 88

22. Atitude de Artista/Atitude de Museu, Paulo Bruscky, 1978, Recife.

TEJO, 2009, p.22

23. Atitude de Artista/Atitude de Museu, Paulo Bruscky, 1978, Recife.

TEJO, 2009, p.23

24. O que é Arte? Pra que Serve?, Paulo Bruscky, 1978

FREIRE, 2006, 42

25. O que é Arte? Pra que Serve?, Paulo Bruscky, 1978

TEJO, 2009, 110

26. O que é Arte? Pra que Serve?, Paulo Bruscky, 1978

TEJO, 2009, 110

27. Exponáutica & Expogente, Paulo Bruscky e Daniel Santiago, 1970.

TEJO, 2009, p.114 e 115.

28. Cinema de Inversão/Invenção, Paulo Bruscky, 1982, Projeto

FREIRE, 2006, p.133.

29. Cinema de Inversão/Invenção, Paulo Bruscky, 1982, Projeto

FREIRE, 2006, p.135.

30. Cinema de Inversão/Invenção, Paulo Bruscky, 1982, Projeto

FREIRE, 2006, p.132.





PARTE UM

Capa do capítulo

Mapa Mundi, 1482, Claudio Ptolomeu.

Fonte: <http://www.fcsh.unl.pt/cham/eve/content.php?printconceito=923>. Acesso em 2 out. 2012.

31. Plano de Barcelona, Ildefons Cerdá, 1859, litografia
http://www.cccb.org/ca/album-imatges_any_cerda-32984. Acesso em 2 fev. 2012.
32. Cidade Linear, Soria Y Mata, 1839.
<http://www.arquitetonico.ufsc.br/cidade-e-utopia-%E2%80%93-novos-modelos-sociais-eespaciais>. Acesso em 2 fev. 2012,
33. Croqui do projeto da Ville Radieuse, Le Corbusier, 1933.
<http://www.fondationlecorbusier.fr>. Acesso em 3 fev. 2012.
34. Imagem da Maquete da Ville Radieuse.
<http://www.fondationlecorbusier.fr>. Acesso em 3 fev. 2012.
35. Imagem da Maquete da Broadacre City, Frank Lloyd Wright, 1935.
http://www.mediaarchitecture.at/architekturtheorie/broadacre_city/2011_broadacre_model_en.shtml. Acesso em 3 fev. 2012.
36. Recorte do Plano da Broadacre City, Frank Lloyd Wright, 1935.
http://www.mediaarchitecture.at/architekturtheorie/broadacre_city/2011_broadacre_model_en.shtml. Acesso em 3 fev. 2012.
37. Capa da revista Archigram n.1, 1961, Ron Heron.
<http://archigram.westminster.ac.uk./magazine.php?id=96&src=mg>. Acesso em 25 maio 2012.
39. Capa da revista Archigram n.2, 1962, Peter Tylon.
<http://archigram.westminster.ac.uk./magazine.php?id=97&src=mg>. Acesso em 25 de maio 2012.
40. Capa da revista Archigram n.3, 1962, Peter Taylor e Archigram.
<http://archigram.westminster.ac.uk./magazine.php?id=98&src=mg>. Acesso em 25 de maio 2012.
41. Capa da revista Archigram n.4, 1964, Warren Chalk.
<http://archigram.westminster.ac.uk./magazine.php?id=99&src=mg>. Acesso em 25 de maio de 2012.
42. Capa da revista Archigram n.5, 1964, Rae Fether e Ben Fether.
<http://archigram.westminster.ac.uk./magazine.php?id=100&src=mg>. Acesso em 25 de maio de 2012.
43. Capa da revista Archigram n.6, 1965, Geoff Reeve





<http://archigram.westminster.ac.uk./magazine.php?id=101&src=mg>. Acesso em 25 de maio de 2012.

44. Capa da revista Archigram n.7, 1966, Autor desconhecido.
<http://archigram.westminster.ac.uk./magazine.php?id=102&src=mg>. Acesso em 25 de maio de 2012.

45. Capa da revista Archigram n.8, 1968, Autor desconhecido. <http://archigram.westminster.ac.uk./magazine.php?id=103&src=mg>. Acesso em 25 de maio de 2012.

46. Capa da revista Archigram n.9, 1970, Autor desconhecido. <http://archigram.westminster.ac.uk./magazine.php?id=104&src=mg>. Acesso em 25 de maio de 2012.

47. Capa da revista Archigram n.9 1/2, Autor desconhecido. <http://archigram.westminster.ac.uk./magazine.php?id=105&src=mg>. Acesso em 25 de maio de 2012.

48. Mapa tipo 1 da Plug-in City na Inglaterra, Archigram, 1965, Arquivo do Archigram. <http://archigram.westminster.ac.uk./project.php?id=74>. Acesso em 25 de maio de 2012.

49. Perspectiva da Plug-in City, 1965, Archigram, Arquivo do Archigram. <http://archigram.westminster.ac.uk./project.php?id=74>. Acesso em 25 de maio de 2012.

50. Plug-in-capsule, Archigram, 1965, Arquivo do Archigram. <http://archigram.westminster.ac.uk./project.php?id=58>. Acesso em 25 de maio de 2012.

51. Plug-in City Max Pressure Area, Archigram, 1965, Arquivo do Archigram. <http://archigram.westminster.ac.uk./project.php?id=56>. Acesso em 25 de maio de 2012.

52. Páginas da Revista Archigram n.4, Arquivo do Archigram. <http://archigram.westminster.ac.uk./magazine.php?id=99&src=mg>. Acesso em 25 de maio de 2012.

53. Páginas da Revista Archigram n.4, Arquivo do Archigram. <http://archigram.westminster.ac.uk./magazine.php?id=99&src=mg>. Acesso em 25 de maio de 2012.

54. Páginas da Revista Archigram n.4, Arquivo do Archigram. <http://archigram.westminster.ac.uk./magazine.php?id=99&src=mg>. Acesso em 25 de maio de 2012.

55. Páginas da Revista Archigram n.4, Arquivo do Archigram. <http://archigram.westminster.ac.uk./magazine.php?id=99&src=mg>. Acesso em 25 de maio de 2012.

56. Walking City in New York, Ron Herron, Archigram n.5, 1964, Arquivo do Archigram. <http://archigram.westminster.ac.uk./project.php?id=161>. Acesso em 25 de maio de 2012.

57. Gráfico de Intermídia, Dick Higgins, 1965, http://georgemaciunas.com/?page_id=1903. Acesso em 25 de maio de 2012.

58. Gráfico do Fluxus, Dick Higgins, 1981.
http://georgemaciunas.com/?page_id=1903. Acesso em 25 de maio de 2012.

59. Manifesto Fluxus, George Maciunas, 1963.
http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/30/unpacking-fluxus-an-artists-release/. Acesso em 25 de maio de 2012.

60. Fluxmanifesto on Fluxamusement, George Maciunas e Ben Vautier, 1965.
http://georgemaciunas.com/?page_id=42. Acesso em 25 de maio de 2012.





61. Simultaneous performance, George Maciunas, 1965, Nova York, fotografia, 51 x 40.5 cm.
<http://historyofourworld.wordpress.com/tag/america/>. Acesso em 25 de maio de 2012.
62. Performance, Hartmut Rekort, 1962, Weisbaden, Alemanha, fotografia.
<http://historyofourworld.wordpress.com/tag/america/>. Acesso em 25 de maio de 2012.
63. Charlotte Moorman with Human Cello, Charlotte Moorman e Nam June Paik, 1965, performance.
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/womeninfl ux/>. Acesso em 25 de maio de 2012.
64. Capa dos 12 volumes da revista Internationale Situationniste (IS) .
<http://www.museumjorn.dk/en/journals.asp>. Acesso em 26 de maio de 2012.
65. Naked City, illustration de l'hypothèse des plaques tournantes, Guy Debord, 1957.
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>. Acesso em 02 jun. de 2012.

PARTE DOIS

Capa: Artexporcorponte, 1972.
FREIRE, 2006, p.87.

66. Pernambuco – Banco River Plate – Av. Rio Branco/ Av. Marques de Olinda, Recife, dec. 1920, Autor desconhecido, cartão postal, col. José Luiz Mota Menezes.
PERNAMBUCO MODERNO, 2006:6.
67. Porto do Recife, Cícero Dias, dec. 1930, óleo sobre tela, 89 x 88 cm. Acervo do Museu do Estado de Pernambuco.
PERNAMBUCO MODERNO, 2006:74.
68. Recife visto do mar, Tarsila do Amaral, 1925, lápis sobre papel, 15,4 x 23,2cm, Col. Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros – USP.
PERNAMBUCO MODERNO, 2006:74.
69. Recorte da inauguração do Cinema Pathé, 28 julho de 1909, Recife, Diário de Pernambuco. Arquivo do Diário de Pernambuco.
<http://blogs.diariodepernambuco.com.br/diretodaredacao/2012/07/19/a-1%C2%AA-vez-noescurinho-do-cinema/>. Acesso em 2 junho de 2012.
70. Figuras da Actualidade (Capa da Revista do Norte), J. Ranulpho, 1924. Acervo Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco.
PERNAMBUCO MODERNO, 2006:34.
71. O chá do Cavé, 1910, Emílio Cardozo Ayres, desenho, 20 x 32cm, Col. Particular, Rio de Janeiro.
PERNAMBUCO MODERNO, 2006:35.
72. Público no Cine Royal, 1910, Autor Desconhecido. Arquivo Diário de Pernambuco.
<http://blogs.diariodepernambuco.com.br/diretodaredacao/2012/07/19/a-1%C2%AA-vez->





noescurinho- do-cinema/. Acesso em 2 junho de 2012.

73. Campo de pouso do Graf-Zeppelin – a aeronave aproximando-se da torre de amarração, 1933, Alexandre Berzin, Fotografia a PxB, Acervo Museu da Cidade do Recife. PERNAMBUCO MODERNO, 2006:32.

74. Chegada do Hindenburg em Recife, 1936, Alexandre Berzin, Fotografia a PxB, Acervo Museu da Cidade do Recife. PERNAMBUCO MODERNO, 2006:78.

75. Eu vi o mundo... Ele começava no Recife, Cícero Dias, 1929. Col. Particular – Rio de Janeiro. CICERO DIAS, 2006.

76. Montagem da exposição da Escola de Paris no Teatro Santa Isabel, 29 mar. 1930, Autor desconhecido, Fotografia. Revista Pra Você. ANJOS; MORAIS, 1998.

77. Vernissage da exposição da Escola de Paris no Teatro Santa Isabel, 29 mar. 1930, Autordesconhecido, Revista P'ra Você, ANJOS; MORAIS, 1998.

78. Obras do porto do Recife – Demolição dos quarteirões entre as ruas do Bom Jesus e do Pelourinho, 1913, Francisco du Bucage, fotografia a em chapa de vidro, Col. Benício Dias- FUNDAJ. PERNAMBUCO MODERNO, 2006:79.

79. Obras do porto do Recife – Construção dos novos armazéns, 1914, Francisco du Bocage, fotografia em chapa de vidro, Col. Benício Dias-FUNDAJ. PERNAMBUCO MODERNO, 2006:32.

80. Mapa do Recife – Levantamento do Geômetra Mermoud, séc. XIX, Arquivo Público de Pernambuco. PERNAMBUCO MODERNO, 2006:68.

81. Mapa do Recife pela Prefeitura Municipal (detalhe), 1932, Cromolitografia, Col. José Luiz da Mota Menezes. PERNAMBUCO MODERNO, 2006:68.

82. Bondes na Ponte da Boa Vista, 1914, cartão postal, Col. Allen Morrison – Estados Unidos. <http://www.tramz.com/br/re/re29.html>. Acesso em 2 junho de 2012.

83. Recife – Rua do Bom Jesus, déc. 1920, cartão postal, Col. José Luiz da Mota Menezes. PERNAMBUCO MODERNO, 2006:70.

84. Recife – Av. Martins de Barros – Ponte Maurício de Nassau, déc 1920, cartão postal, col. José Luiz da Mota Menezes. PERNAMBUCO MODERNO, 2006:66.

85. Administração postal em Recife, 1908, cartão postal, Acervo GEREN PE PEREIRA, 1999:53.



86. Nova instalação da repartição dos Correios em Recife.
PEREIRA, 1999:77.
87. Detalhe da fachada da nova sede dos Correios em Recife.
PEREIRA, 1997:77.
88. Fotografia a a partir do Zeppelin, meados do séc XX, col. José Luiz da Mota Meneses.
PERNAMBUCO MODERNO, 2006:76.
89. Av. 10 de Novembro, déc. 1920, cartão postal, col. José Luiz da Mota Meneses.
PERNAMBUCO MODERNO, 2006:77.
90. Vista a partir da Ponte Duarta Coelho para Av. 10 de Novembro, meados do séc XX, cartão postal, col. José Luiz da Mota Meneses.
PERNAMBUCO MODERNO, 2006:76.
91. Nova Sede da DR dos Correios em Recife, meados do séc XX, acervo Museu Postal.
PEREIRA, 1997:151.
92. Hall do edifício dos Correios, acervo do Museu Postal.
PEREIRA, 1997:151.
93. Hall do edifício dos Correios, Zeca Linhares.
PEREIRA, 1997:151.
94. Artexpocorponete, 1972, Paulo Bruscky.
FREIRE, 2006:87.

PARTE TRES

Capa: montagem com carimbos presentes nos envelopes do Paulo Bruscky.

Autoria própria.

95. La colombe poignardée et le jet d'eau (a pomba apunhalada e o jato d'água), 1912-1917, Guillaume Apollinaire, Caligrama.

http://www.apollinaire-thiais.ac-creteil.fr/accueil_guillaume_apollinaire.htm. Acesso em 26 de maio de 2012.

96. Le mots en liberté futuristes, 1919, Filippo Marinetti, livro (capa e ilustrações).
<http://www.my-os.net/blog/index.php?2006/11/15/570-le-manifeste-du-futurisme>. Acesso em 26 de maio de 2012.

97. Fonte, 1917, Marcel Duchamp e Alfred Stieglitz (fotografia).
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>. Acesso em 26 de maio de 2012.

98. Leitura do Manifesto Dada no Cabaret Voltaire, 1916, Hugo Ball, Performance.
<http://www.dada-companion.com/ball/>. Acesso em 26 de maio de 2012.

99. Kurt Schwitters, Merzbau, 1923, instalação, Hannover.

http://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau/. Acesso em 27 de maio de 2012.



100. Capa da revista Cabaret Voltaire, 1916, Hugo Ball (editor).
<http://digital.lib.uiowa.edu/cdm4/document.php?CISOROOT=/dada&CISOPTR=28837>.
Acesso em 26 de maio de 2012.
101. Capa Revista Dada n.6, 1920, Tristan Tzara (editor). <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/index.htm>. Acesso em 26 de maio de 2012.
102. Revista Der DADA n.1, 1919, Raoul Hausmann, John Heartfield e George Grosz (editor).
<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/derdada/>. Acesso em 26 de maio de 2012.
103. Arte Correio Paulo Bruscky e Ray Johnson, década 1970, Paulo Bruscky.
TEJO, 2009:37.
104. Bleu Stamp, 1957, Yves Klein, selo postal (cartão postal).
http://www.yveskleinarchives.org/documents/bio_us.html. Acesso em 27 de maio de 2012.
105. Please, Add to & Return, 1958, Ray Johnson, cartão postal
<http://www.rayjohnsonestate.com/art/from-ray-johnson/works/3/>. Acesso em 27 de maio de 2012.
106. BAT TUB, 1958, Ray Johnson, cartão postal.
<http://www.rayjohnsonestate.com/art/from-ray-johnson/works/2/>. Acesso em 27 de maio de 2012.
107. Envelope, década 1979, série envelopes, Paulo Bruscky.
FREIRE, 2006:61
108. Quando as artes "Entopem", 1977, Paulo Bruscky, cartão postal.
TEJO, 2009:42
109. O Homem Cego é um Cidadão Participante, 1975, Paulo Bruscky, cartão postal
TEJO, 2009:42
110. Aerograma (frente e verso), 1975, Paulo Bruscky
TEJO, 2009:57.
111. Poema Processo, 1970, Paulo Bruscky
FREIRE, 2006:152.
112. Poema 100% Nacional, 1941, Vicente do Rego Monteiro.
BRUSCKY, 2005:34.
113. Texarte, 1982, Paulo Bruscky
TEJO, 2009:64.
114. Cartão Postal, 1977, Paulo Bruscky.
FREIRE, 2006:151.
115. Cartão Postal, 1977, Paulo Bruscky
FREIRE, 2006:151.
116. Série Sem Destino, 1975-83, Paulo Bruscky
FREIRE, 2006:144.



117. Série Sem Destino, 1975-83, Paulo Bruscky
TEJO, 2009: 69.

118. PostAção, 1975, Paulo Bruscky.
FREIRE, 2006:149.

119. S.O.S, 1977, Paulo Bruscky.
FREIRE, 2006:149.

120. Série envelopes (frente e verso), 1976, Paulo Bruscky
TEJO:2009, 49.



[180]



ANEXOS





CONVERSAS COM PAULO BRUSCKY

Convencionou-se utilizar o texto em itálico e entre parênteses, para dados acrescentados às transcrições, e ponto de interrogação e texto entre colchetes, para palavras ou nomes cuja compreensão não foi possível ou não tem certeza da grafia. O sinal “#” indica interrupção.

Diversas conversas foram gravadas durante os dias que estive no atelier novo de Paulo Bruscky, alguns trechos da gravação não foram transcritos por escaparem do assunto da dissertação, ou por derivarem em conversas pessoais.

1. Recife, 3 de março de 2011.

AC – o que é arte correio?

PB- Do mesmo ponto de vista que a arte-correio surgiu, exatamente, no momento que o subterrâneo estourou, quer dizer, paralela a arte então oficial – compreendida com o mercado especulativo e capitalista -, e onde em decorrência à vários movimentos, a crítica foi deixando esse movimento à margem. Você tem, durante a trajetória, desde os futuristas com experiências, mas não com conceitos – porque eu separo muito as coisas com o “conceito de”, porque senão tudo já foi feito. Foram feitas experiências, mas não com o conceito de uma grande rede. Isso começa com o Fluxus. E algumas pessoas do Gutai, o grupo Gutai do Japão, eles trabalharam mais com land arte, com performance. A arte-correio algumas experiências vem mesmo com o conceito de um grupo internacional, onde tinha pessoas de vários países, com o Fluxus na década de 60, com Ray Johnson, na New York Correspondance School, que suicidou-se.

Surgiu exatamente porque eram artistas que trabalhavam dentro de uma mesma linha de pensamento, tanto é que a obra é também essa troca de idéias, quer dizer, não existe a preocupação de uma obra em si, materializada. É uma troca de idéias, onde você sabe o que o mundo pensa e o mundo sabe o que você pensa. Então você troca idéias e, principalmente na década de 70, com a ditadura – regimes totalitários, que hoje é disfarçado-, mas naquela época era uma coisa como a ditadura na América Latina. As questões raciais e outras que afetam até hoje a humanidade, era tratado por nós.

Tínhamos muitos contatos, você não tinha correspondência com todo mundo, mas você tinha, eu mesmo tinha com Robert Rehfeldt, na Alemanha oriental, com Vigo – que morreu também, aliás, quase todos com quem eu mantinha contato já morreram. Com





Zaballa, que estava na Itália e vários outros de vários países. Com o Ken Friedman, do Fluxus, em que havia essa troca. Existia as correntes onde se ampliavam as informações e o níveis de contato, é a vida na arte, o que Joseph Beuys explora mais contínua. Existia as correntes onde se ampliava as informações e os nível de contato, e era importante sempre você responder para não quebrar essa rede. O que hoje, quer dizer a rede tem ampliada, poque foram surgindo novas mídias e foram sendo incorporados, mas não deixa de existir a questão do correio. Ainda hoje eu uso, vários artistas, o Padín e vários artistas continuam usando paralelamente à internet – que, por exemplo, não está sendo bem utilizada, as pessoas estão botando obra pela internet e não criando obra pela internet. É uma questão de analisar a obra em relação ao meio.

AC- E como você definiria a arte?

PB – Até hoje eu não sei. Acho que quando souber, paro.

AC – Quando começou e como você entrou nessa rede do arte-correio?

PB - Eu participei do poema-processo, que foi o movimento que utilizou o correio, como o concretismo utilizou em alguma publicações. Desde o final da década de 1960, quando participei do poema-processo, eu mantive contato com alguns artistas. E o Julien Blaine, da França, ele vai ao Rio, vê um trabalho meu, com endereço, em algumas das publicações e me escreve. Ele estava organizando um trabalho sobre a América Latin, que saiu no início da década de 70.

Foi por essas correntes que eu recebi, depois dessa publicação e outros contatos, a partir de 73 é que eu intensifico muito da minha participação, e em 75 eu organizo a primeira mostra internacional no Brasil, em Recife, juntamente com Ypiranga Filho. Nós realizamos no hospital, onde nós trabalhávamos e tinha um público muito grande porque era num hospital público com muita gente circulando.

O importante, eu acho, desse movimento, como outros na década de 1970, é que os artistas, como ficavam à margem da critica, você vê, não existe praticamente nada publicado. Os artistas, então eles foram teorizando, sendo obrigados a teorizar sobre seu próprio trabalho e sobre o movimento. Então, por isso tem-se publicações feitas pelos artistas.

A Glória Ferreira, lá no Rio (de janeiro) fez um livro, “Escrito de Artistas”, que saiu em 2006, que inclui um texto meu sobre a arte-correio. Porque eu fui preso por fazer arte-correio eu fui sequestrado pelo SNI, a Polícia Federal e fui mantido isolado, incomunicável, e eu escrevi todo um artigo mentalmente, porque eu não tinha direito nem acesso à nada. E depois de solto, quando cheguei em casa, eu morava com minha mãe e estavam uns amigos, eu disse: “Me dê papel e caneta. Tomei um banho e saí, fui num barzinho qualquer na praia e escrevi todo o artigo que estaca na minha cabeça. Foi, então, que fiz uma grande reflexão, porque eu passei um dia trancado numa cela escura, sobre a arte-





correio e passei a valorizar muito mais ainda. Isso me encorajou, ao invés de amedrontar, me encorajou ainda mais de continuar fazendo e mantendo os contatos, que, para eles, era uma arte subversiva.

AC- Como você vê a arte-correio produzida na América Latina e no resto do mundo? Como é/foi essa passagem nos anos 60 -80 e assim em diante?

PB – é uma passagem interessante, em 81, eu tinha ganho a (bolsa) da Guggenheim, e eu passei uma parte nos Estados Unidos e outra fui para a Europa. Da Alemanha ocidental, eu tinha escrito para Robert Rehfeldt avisando que iria encontrar com ele. Quando chego lá, liguei para o trabalho dele, e ele não tinha recebido a minha correspondência. Então, ele marca na casa del, ele sai do trabalho e falava rápido como se estivesse com medo. Apesar dele já ter representado a Alemanha oriental na Bienal de São Paulo, por exemplo, ele era proibido de sair do país. Ele já havia sido preso e sabia que eu também havia, porque no artigo que eu fiz denuncia, quando publiquei, eu denunciei a minha prisão e conto tudo. Chego na casa dele, olho e está tudo fechado, e penso atrasou-se. Enquanto esperava, comprei uma linguiça e uma cerveja, e aguardo na frente num gramado e fico esperando e comendo. Entao, um pouco depois, abre a cortina e ele me faz um gesto. Aí eu vou ao encontro. Percebi ele receoso, ele abre a porta, a primeira coisa que me diz, quando me acomodei:

AC - Bruscky é uma coisa engraçada, você foi preso no seu país como comunista, eu fui aqui como democrata, e no entanto, nós pensamos a mesma coisa.

Claro, pela nossa correspondência, eu concordei, eu disse. O nosso diálogo começou então. E também o que a gente falou há pouco, a rede cresceu. Eu trabalho muito em função, eu analiso o meio, não só a técnica, a coisa científica, como também a questão da veiculação pelo meio. Eu acho que é uma coisa que você precisa ter conhecimento para poder adequar a sua mensagem à aquele meio. McLuhan já falava e hoje essa rede, é uma grande rede, surgiu depois o fax, a internet, a audioarte já existia, a poesia sonora, a radioarte também, arte por telefone – que foi na França onde aconteceram as primeiras experiências. Vai abrindo mais meios de expressão, inclusive, sintonizando imagem, voz.. o que possibilita que essa rede aumente cada vez mais. Mas tudo vem em decorrência da arte-correio que não morre. Ela continua, porque embora esses meios acrescentem à essa rede, eu mesmo mantenho correspondências frequentes, cartas frequentes porque me preocupa estar discutindo essa questão. Pra mim, a arte está sempre em processo.

A historia da arte-correio está nas mãos dos artistas, porque foi quem preservou os acervos porque os museus, críticos, galeristas, eles passaram à margem. Agora, eles estão correndo atrás do tempo perdido.

AC- Então você diria que existe uma diferença ou algo que diferencia a arte-correio das demais artes?





PB - Não, o que é muito bom no artista-correio, é que ele sabe o que o mundo pensa e o mundo também sabe o que ele pensa, porque há uma troca de informação. Porque as pessoas, as vezes, fecham dentro de si. É uma questão de mercado, essa questão da especulação capitalista da obra-de-arte, que os artistas acham importante pois a crítica dá importância, quer dizer, porque os trabalhos são vendidos 'caros'. É uma questão muito discutida, muitos artistas – colegas meus da arte correio – tiveram uma atividade paralela, um trabalho para poder se manter. É claro que todo trabalho vai terminar no museu, esse é o processo natural. Embora exista uma defasagem de tempo, os museus estão agora atrás dos acervos pessoais. Mas para mim, enquanto puder caminhar a margem disso é melhor.

O que nos coloca numa posição estratégica ou diferente é o fato de podermos conhecer situação dos artistas de uma forma não só local, mas regional, ...

PB – O Fluxus hoje, seus trabalhos são valorizadíssimos. É a questão que comentei, tudo vai terminar no museu, e acaba no mercado, se seu trabalho tem alguma importância como testemunho. Então, acho que você tem que ser contemporâneo de si mesmo, esta, eu acho, que é uma função do artista. Cada época é um testemunho. Daí, você sendo contemporâneo de si mesmo, você deixa uma contribuição em relação a que é sua época, ao pensamento de sua época. Eu acho que é por aí. Mas é claro, que há o hoje, principalmente, as pessoas morreram, do Fluxus e outros artistas-correio a cotação... e colecionadores particulares. Aquele casal da Alemanha, que tem quase tudo do Fluxus (da exposição do CCBB). Eu tenho certeza de cento e oitenta trabalhos do Fluxus. Eu mantive contato com parte deles e conheci pessoalmente alguns deles. E tenho do Gutai também que é anterior à década de 50, que até hoje mantenho contato com Shimamoto uma correspondência frequente. É um grupo que pouca gente conhece, anterior ao Fluxus, eles antecipam, quer dizer, na contemporaneidade eles são os pioneiros, eles são os pioneiros, fazem coisa na floresta, performance, coisas fantásticas, antecipam muita coisa do land art.

AC – E no Brasil, com quem você mantinha contato? E é até hoje?

PB – Eu, praticamente, no Brasil, não mantenho contato com o pessoal do início porque eles praticamente pararam. Agora a nível exterior, eu mantenho com Blaine, conversamos muitos em 1998, em BH (belo horizonte). O Padín também estava lá, Hugo Pontes. Foi um encontro internacional de poesia, foi bom porque pudemos nos reunir e trocar idéias. Mantenho contato ainda com César Espinosa do México. Mas aqui no Brasil, esta coisa praticamente parou, mesmo com as outras mídias.

AC – e como era exposto? Hoje em dia esta havendo muito exposição temática sobre ..

PB – Hoje eu acho que as coisas estão mais centradas para a rua. Digo, é uma coisa cíclica, a performance viu que estava atingindo um público pequeno e está voltando para os espaços públicos. E uma coisa legal que você falou da questão da documentação, porque são coisas efêmeras. Tem artista que trabalha com fogo, eu trabalhei com gelo, no início





da década de 70. Mas eu sempre tive a preocupação de documentar as minhas coisas.

Então eu trabalho com livros de artista, tenho uma produção grande, já fiz uma mostra individual na década de 1980., pegando toda minha produção, eu tenho cerca de 200 livros de artistas produzidos. Fiz também uns 30 filmes de videoarte e de filme de artista. Estou sempre produzindo, sempre trabalhando. Estou sempre executando as minhas coisas, passo o dia no atelier e, organizando meu arquivo, que como eu lhe disse é um dos maiores arquivos de registro que existe. Hoje ainda parte do meu acervo está no meu atelier antigo, onde guardo cerca de quinze mil trabalhos dessa área, multimeios, arte-correio, performance, filme de artista, vídeo arte, livro de artista.

Eu também organizei muito, na década de 70, um Festival Internacional, na Universidade Católica – onde estudei. Eu fiz muita coisa, poesia sonora e outras coisas, organizei muitos eventos internacionais em Recife, daí vem muita coisa do meu acervo. Trouxe também pessoas, sempre havia debates. O próprio Aguilar e Granato ficaram pasmos, quando eu levei eles, eu levei Oiticica, Regina Vater, Ulises Carrioque.

Em uma das vezes que estive preso, o Daniel Santiago - que foi meu parceiro por quatorze anos – presenciou, estávamos em interrogatório, porque eletinha organizado comigo a exposição do correio , que lhe falei, que a policia federal fechou em 1976. Porque no interrogatório eu dizia, você deve conhecer o livro de Jean-Jacques Lebel, que é quem escreve sobre o happening, McLuhan, Umberto Eco, na época tinha publicado a “Obra Aberta”. E o cara disse, seu conceito de arte é muito aberto, para você tudo é arte, Quer dizer que se eu perguntar um pedaço de chão e jogar na parede é arte? Eu disse”

- Não, se você jogar e botar. Agora, se eu pegar e botar, é. Está aí a grande diferença entre nós dois.

Foi até bom, eu levei umas porrada, mas acabou o interrogatório.. Me devolveram para a cela, que era o momento onde eu tinha mais tranquilidade, porque eles faziam a mesma pergunta de várias formas pra você cair em contradição. #

AC – Muito obrigada, Paulo.





2. Recife, 3 de março de 2011.

AC - comecei a partir disso: Mas, porque no meu trabalho eu faço meio que uma pequena biografia pra entender esse seu caminho. Aí comecei a pesquisar como é que você começou, como que começaram as suas experiências na Rosartes, sempre teve... Foi uma coisa herdada do seu pai...

PB - É. Desde pequeno entrei no ateliê do papai. Fotografia. E eu ampliava umas fotos 3X4. Naquela época não tinha foto colorida e eu ampliava com lápis de cylon lápis fotográfico. E então eu desenhei desde cedo, né. E depois, quando você domina uma técnica, é da índole do ser humano, fui procurando outras coisas. Então eu passei a trabalhar com o #, intervenções urbanas, performances...

AC - Mas...

PB - Proposta de intervenção, a cidade como suporte, porque Recife é uma das cidades brasileiras mais propícias para se trabalhar a cidade como suporte como móbile. Então eu utilizei o ar que sopra na esquina de São Luiz, gente que passa com e outras coisas e tal. E, aproveitando as coisas do clima, a geografia, tudo como cidade.

AC - Então o Sr Foi desde o começou mesmo?

PB - Desde o final dos anos 60.

AC - Então foi em paralelo com o início do Arte Correio.

PB - É. Foi. Exatamente. Entrei no Arte Correio porque eu já trabalhava com essas coisas, com outras mídias, né?

AC - Mas você teve... Como é que foi esse entrar? Eu li no livro da Cristina que foi através do encontro que iniciou o processo, que você realmente...

PB - Não. Eu já tinha contato na América Latina sim, mas não era a questão da rede que a Arte Correio tinha. O processo era outra história, não tinha o conceito de rede. Arte Correio que criou o conceito de rede. Daí é uma coisa nova que surge. Porque troca de correspondência com alguma coisa trabalhada, isso aí você tem desde 1800 e tanto que o museu dos em Paris me enviou, assim, artistas que trabalharam. Mas a diferença é que não existia o conceito de rede. Marcel Duchamp mandou um telegrama como resposta. Mas não tinha um conceito de rede, não se trabalhava em rede, que é outra história. Assim a pintura vem desde as cavernas, mas não tem esse processo diferente. É questão de conceito sobre as coisas e como as coisas funcionam. Arte Correio era... Antecede a internet, já da era da internet, mas eu já trabalhava em rede. Então, tem essa diferença. E rompe com as fronteiras da nacionalidade, acaba com essa questão. A arte é uma arte não localizada, que até então você tem o dadaísmo, o futurismo que surgem em alguns países, em algumas cidades de forma simultânea, mas são coisas isoladas. E a Arte Correio não tinha nacionalidade, é um movimento internacional. É a história do mundo todo, subentende a história do mundo todo ao mesmo tempo. E começa então essa troca sobre conceito, sobre a vida, sobre tudo. Daí é diferente entre outros movimentos, essa questão.





Eu estou trabalhando agora para da Polônia agora a questão da internacionalidade, mas comentar uma coisa não óbvia. Eu jogo pegas-varetas e tem um filme e doze bandeiras, e tem duas ... do ano de 2012. E então eu jogo para a o pegas-varetas com as cores da bandeira. Pegas-varetas é vermelho, verde, azul, vermelho e não tem branco. A bandeira da Polônia é vermelha e branca, a do Brasil tem o Branco, mas é verde, azul e amarelo. Então, a bandeira vai ser esse pega-vareta, trabalhando essa questão da internacionalidade, exatamente pela experiência da Arte Correio. É uma dupla internacionalidade internacional. Eu faço até metáfora sobre isso, de que não existe. Tem um filme que eu estou fazendo pra bienal com esse pega-vareta.

E é isso, quer dizer: Acabam-se as questões de fronteiras, não só de cidades, na questão de geografia, mas também a questão de países. Tanto é que na exposição dos correios, eu fiz retrospectiva: Um mapa-múndi não tem divisórias, eu lembro pros artistas, tem os continentes só. E eu não botei a divisão por país, botei só o nome dos artistas corrido sem ser localizado em cima de seus países. Então porque não tinha fronteiras, não tinha nacionalidades.

AC - Vocês se situavam sem...

PB - Sem essa questão. O problema não é a geografia do mundo.

AC - É a máxima de direito livre.

PB - Geografia não tem destino. A bíblia diz, tem um trecho... Eu não tenho religião não, mas tem um trecho que fala "As línguas foram criadas, que o homem ao construir Babel queria chegar no céu". Torre de Babel. Quer dizer, são coisas, metáforas assim que você pode adaptar pra essas situações. Que diz: nem fronteiras de linguagens, hoje você viaja o mundo com símbolos... Você tem conhecimento de símbolos, não precisa falar. Você lê tudo. Você faz a leitura de tudo. Não só pra sobreviver, mas também pra entender a cidade. E o povo que habita essa cidade. Leitura silenciosa. E de símbolos.

AC - Entendi. Mas no Arte Correio, o conteúdo das ideias? Porque, quando eu tava pesquisando, havia uma variedade assim.

PB - É diversificado.

AC - Mas...

PB - Era tão livre que não limitava nada, não censurava nada.

AC - Mas, pela pesquisa que eu fiz aqui, você e mais tantos outros artistas da América Latina, tinha um conteúdo político mais forte.

PB - Sim, porque como existe a questão racial, a questão nacional, a questão sexual, existiam questões temáticas. Mas é que na América Latina, nós vivíamos num período de ditadura, então você não vive além das coisas que lhe cercam no país em que você mora, das pessoas que você vê sofrendo, não é? E do cerceamento da liberdade de expressão inclusive. E um artista tinha um caminho... Por isso que os artistas sempre foram os intelectuais de maior limite pra qualquer governo, porque os governos não existem com uma grande aplicação em educação, alimentação e outras coisas e eu não falo nem em





coisas básicas como moradia, alimentação, mas a questão da educação. Porque, quando o povo não é burro, é mais interesse do governo a manipulação do pensamento. Quer dizer, então... E na Arte Correio você tinha, aqui na América Latina, era um trabalho político, porque tinha uma ditadura violenta, assassina porque cerceava com a liberdade de expressão.

AC - Então era quase um...

PB - Nos países socialistas existia um cerceamento aos meios de reprodução naqueles lados. Na Alemanha Oriental e outros países. Existia esse problema da não permissão do múltiplo, do meio de reprodução, como em Cuba. Então é... Existia toda a discussão sobre isso, em todos esses países tinha artistas da Arte Correio, então você tinha que discutir conceito de arte também, que a gente extrapole, não sabe nem mais o que é arte, e nem tava interessado. Tava interessado na arte, que era essa troca de informações.

AC - Mas, a Arte Correio então respondia como quase que uma saída mais rápida pra esse controle que estava em cima de vocês.

PB - Exatamente!

AC - Vocês não podiam...

PB - Sempre se arranjava um meio nos países socialistas... Qual era o meio de divulgar e fazer arte? Fotografia e gravura. Por isso que eu fiz uma análise, não existe nos países socialistas. São os melhores em gravura e fotografia também, eles são geniais. Por causa disso: Eles pegavam a fotografia, eu tive uma reunião com eles lá, e arranjaram um meio de reprodução e de fazer esse # circular pelo mundo todo. Então sempre existia uma saída pra você fazer suas # nesse país aqui era menos perigoso de você ter uma metralhadora do que um # praticamente. #. Tanto é que depois dos anos 70, você pra comprar um # você tem que registrar. De tanto medo que eles tinham. Ele tinha que ser registrado, como a arma. É porque se discute pouco sobre isso, mas... E até então também os concretistas tinham o domínio sobre a informação, de fora pra dentro, de dentro pra fora. Então houve um pequeno grupo de São Paulo. Tem isso também, e a Arte Correio explora esse domínio não só no Brasil como em vários lugares. Você cruza o mundo daqui... Eu nunca me preocupei com esse eixo Rio-São Paulo porque eu conhecia o mundo, o mundo me conheceu com eu morando aqui. Geografia pra mim nunca foi um problema pra mim.

AC - É... Então o seu caminho foi primeiro Recife e o mundo e depois que...

PB - É.

AC - Você foi construindo...

PB - Adoro a minha cidade. Fiz um poema, quando a TV Cultura foi fazer um especial sobre mim, eles ligaram pro Sérgio Britto do Rio, que é um cineasta genial que a TV Cultura contratou, ele veio aqui, a gente # se podia escrever alguma coisa sobre, não como roteiro, mas como base de roteiro pra gente. Eu saí pra um bar, isso era de tarde, de madrugada eu tava com um... Recife em prova, todo mundo diz, é prosa, tá errado, não. É prova e verso. Então eu fiz um texto longo, uma prosa, falando dos meus trabalhos, que tem título, onde





eu faço um jogo né, com tudo isso. A questão da cidade e a questão da minha vivência aqui. Essa coisa de ao mesmo tempo eu ser do mundo...

AC - Você "ser do mundo" é essa coisa de você ter essa ligação muito forte com...

PB - É uma cidade... Porque eu sempre analisei... Porque, como toda cidade, eu chego em ônibus à esmo, saio andando á esmo, sem saber pra onde eu estou indo, só me preocupo na hora de voltar. E já tive um problema por causa disso porque fiquei hospedado num hotel no exterior. Não pedi cartão, saí andando a esmo, tomei uma cachaça e esperei o dia amanhecer, pra passar a cachaça e eu me lembrar de onde eu tava hospedado. Então, quer dizer, tem esse... Que não deixou de ser uma vivência legal. Mas eu não sabia onde eu tava, quer dizer, pra onde eu voltava. Continuei bebendo até umas seis, porque... Eu ia fazer o que? Fui retomando os sentidos e, na hora do almoço mais ou menos, me localizei. Eu senti desespero, tem essas coisas, faz parte. #. Nunca tive.

AC - Mas tem outra coisa: As suas proposições, assim... Desde a Arte Correio, você postar num correio central as suas ações, os happenings que você fala no livro da Cristina, a diferença do happening e da performance também...

PB - Da estação

AC - Da estação! É sempre aqui no centro...

PB - Aquela performance "Aqui #. Para Correio"

AC - E essa sua área é aqui pelo Centro da cidade assim...

PB - Sim. Eu trabalhei muito sobre...

AC - E você cresceu aqui no Centro?

PB - Sim. Aqui em Recife. De vez em quando eu ia pra Rio e São Paulo, mas ia pra passear.

AC - Mas essa sua relação com o Centro da cidade, até pela escolha do seu ateliê aqui no Centro...

PB - É muito importante pra mim...

CELULAR TOCA

PB - Desculpe, viu?

AC - Não, essa da escolha dos lugares, do Centro, do...

PB - É, como eu disse, é essa geografia aqui favorece mais. A questão do rio que corta a cidade, #, a própria arquitetura de Recife, né? Agora que estão se propondo a essa conservação, inclusive, agora que tem aqueles #. Mas eu gosto da minha... Eu fiz um... Eu recuperei a memória de FH Klaus. Um editor alemão, não tinha sido nada publicado, foi o cara que mais retratou Recife, então não existia biografia dele... Inclusive, um historiador daqui conhecido, que ele não era artista e eu provei que ele era um puta artista, dos desenhos originais que eu consegui revitalizar e publicar quase 70 litografias. E no álbum vêm grandes... Inclusive, com litografia a gente encontra aqui no Brasil, em 1800 e 60 e





poucos. E vem do # de Recife até o #. Que eram as gravuras dele. Então foi o cara que mais retratou Recife.

Então, me interessou por dois aspectos: Por ele nunca ter nada e eu pensei mais esse Recife que eu não conhecia. Na medida em que eu estava pesquisando ele, eu estava lendo a iconografia do Recife em 1800 e publiquei # pra você ver.

Então tem tudo isso: Eu tenho todos os álbuns de gravuras que foram lançados, que foram feitos aqui de artistas viajantes e artistas daqui. Então sempre me interessou essa questão da arquitetura e da geografia, que eu conheço muito bem. As coisas como existiram eu conheço muito bem. Então eu # nenhuma e reflete no meu trabalho. Você não... as coisas que você vê que lhe doem e que satisfazem, que entram pelos olhos, que você vê pela rua, refletem no seu trabalho. Imagine a história da sua cidade: Se você está imbuído de coisas #.

AC - Essa... Essa # conversa com as performances no Centro, anos 70, 80, é quando o Boa Viagem começa a crescer, verticalizar.

PB - É. Nos 70 quando eu fiz exposições pelo Boa Viagem ainda era muito tranquilo. # pelo mar, pelo Recife. Pra mim uma das importantes exposições que eu fiz foi #. As pessoas também estavam expostas também. Eu sempre relatei o trabalho com a própria pessoa exposta, as relações como obra, isso também sempre esteve presente. Naquela época existia também uma faixa de areia que era propícia. Hoje você quase não pode mais fazer uma exposição dessas. #. E já utilizando a questão da comunicação com #.

AC - Mas, é... Eu queria que você falasse um pouquinho da diferença: Você fala do happening, da performance, e também quando você fala da arte postal, arte mail...

PB - E-mail.

AC - E-mail arte, todos esses... Você acha que tem uma diferença em cada...

PB - Não. Cada um tem uma linguagem específica. Você tem que analisar o mail, o # que você vai trabalhar até pra desvirtuar ele do caminho que foi criado. Você tem que conhecer a história do movimento pra poder você trazer... Até do propósito que ele foi criado. E fazer arte em conjunto com você, quer dizer, você é coautor. Eu como aproveito o acaso, que vem da ousadia, a lógica (que eu chamo lógica e acaso de uma palavra só. O ato da lógica forma o acaso). Então... Mas isso tudo é muito bem compartimentado na minha cabeça porque eu to trabalhando com mídia # não existe. Eu não tenho uma metodologia de trabalho, o meu trabalho é feito da minha vida. O que eu faço é o que me dá na telha, na cabeça. E não me interessa o conceito de se é bom ou se é ruim, isso é coisa de conceito do cristianismo. Eu não faço religião, eu faço arte. Então isso não fica ligado na minha lógica.

AC - O que a Cristiana fala um pouquinho sobre as rodas, e que você fala que é só mais um rótulo.

PB - É! Então eu nunca tive, quero dizer, preocupações com o que eu faço: Se é aceito, se é bom, se é ruim, se a crítica acha boa, se não gosta, se outras pessoas gostam, se





não gostam. Isso pra mim está em segundo plano. E faz parte por causa disso, é pra não endoidecer (risos)

AC - Eu estou com curiosidade: Você trocou cartas com o pessoal de Nova York, da New York Correspondance?

PB - Com o Ray Jonhson.

AC - Você chegou a conhecer ele?

PB - Pessoalmente não. Ele suicidou-se

AC - Ah sim. Antes de você ir para...

PB - Pra Nova York, sim. Se suicidou... Não, eu acho que eu já tinha ido. Não lembro.

AC - Nova York foi a primeira viagem internacional?

PB - Foi. Foi. Foi a primeira viagem internacional. Fui o artista mais novo, tinha 31 anos. Apresentei com 30 anos o projeto.

AC - É, eu olhei que antes de você tinha ido o Oiticica né?

PB - Oiticica, é.

AC - Um ano antes.

PB - Dom Case apresentou três vezes, na #, porque tinha # sobre o presidente da fundação. Tem a interna e a externa. Tem uma exposição pros americanos e pros canadenses e tem outra pro resto do mundo. E # ganhou na terceira vez, eu ganhei na primeira vez que eu apresentei, inclusive, tive sorte. E fui o artista mais novo até hoje que ganhou na história da #. Eu era muito novo.

E pra mim faz uma diferença muito boa. Eu achei Nova York, como acho São Paulo provinciano.

AC - Provinciano?

PB - É, porque tudo é carro de bombeiro, não é vitrine. Pior é a questão do incêndio, você ouve barulho de sirene toda hora. O povo de São Paulo olha muito pro umbigo, o nova-iorquino também. Aquelas vitrines cafonas, coisas assim. Eu achei o povo, um dos povos mais provincianos que eu achei foi o nova-iorquino. Mais do que aqui, o modo das pessoas, a seriedade das coisas é fechada. E mesmo o provincianismo, umas coisas kits, os divertimentos, essas coisas, são solitários. Ficava todo mundo só, assim, e eu ficava observando isso em lugares diferentes pra observar...

Então, quer dizer: as vitrines, as decorações, as festas, são tudo muito kits. Um índice de alcoolismo grande nas ruas, que você tem lá. Então tudo isso eu observei muito, e o comportamento das pessoas também: muito provinciano, muito pra eles mesmos, entendeu? Assim, como se o mundo não existisse, fossem só eles mesmos. E isso é coisa provinciana. Como o comportamento também. Entre os artistas não, que eu convivi não. Mas eu observava o povo em geral nos parques, nos lugares públicos, eu ficava sentava observando, então, quer dizer, tem todo um esquema provinciano. Pior do que em Recife, eu acho.





AC - E a gente tem a ideia de Nova York cosmopolita.

PB - Não, é uma grande cidade, mas as pessoas, no metrô, tudo de cabeça baixa, lendo alguma coisa para não olhar os outros. Pra não encarar os outros, ninguém olha pra ninguém. É impressionante, as pessoas sempre da mesma forma, grande parte.

Então tudo isso resume a impressão que me deu. Eu fiz um trabalho sobre isso, tem um filme meu, sobre isso tem aquela história dos elevadores. Que é em cima do teto. As pessoas entrando e saindo, que é um elevador mesmo, de comunicação em massa, de transporte. E que ninguém se fala.

Daí eu fiz um filme, consegui convencer o porteiro a me deixar filmar os monitores do lado de fora dos elevadores, de onde eu poderia observar todos. Foi um trabalho que eu recebi muita #. E pra mim # filme não é #. Então eu fiz esse filme que é exatamente abordando esse aspecto. Entre outros alguma coisa que eu fiz. Já trabalhei muito, assim, e não senti. Tenho lembrado de Recife mas eu não tenho saudade. Não faz parte do meu repertório alguma coisa, entendeu?

AC - Mas você tem uma ligação muito forte com Recife.

PB - Tenho. Mas eu tava trabalhando, assim... entendeu? Eu tava trabalhando, eu não tenho raízes, eu tenho uma ligação muito forte com a cidade mas eu não tenho raízes. Eu me sinto bem em qualquer lugar.

AC - Você tava aberto para...

PB - É, porque eu nunca tive ambições, então qualquer lugar pra mim tá bom. Eu nunca tive grandes ambições, eu sempre procurei... Assim, saber viver com o mínimo, não é? Até pras circunstâncias assim, eu nunca tive o que fez mal pra mim. E isso me fez com que eu visse a vida de uma forma mais simples, sem grandes ambições assim. É claro que eu posso ter a minha produção grande, mas tudo bem. Eu não tenho ambição nenhuma, e não é... O negócio pra mim é a minha arte. É um testemunho que eu deixo da minha época. Eu posso fazer uma leitura do que foi a minha época. O meu trabalho, em muitos aspectos, reflete isso, sobre a questão das pessoas e da cidade.

AC - Mas por isso que é #. Que você pode se distanciar disso? Dessa resposta? Você pode criar o que você estava querendo sem se preocupar o que...

PB - É.

AC - Se julgar disso... Mas foi difícil, assim, não deixa de ser difícil.

PB - Sim, claro.

AC - Você, com todos os livros, reclamou assim, das pessoas não entenderem, ou demorarem pra...

PB - Eu sei, pode ser difícil, eu posso #.

AC - Mas... Em um dos livros ali você também fala da amizade com o Zanini e da importância dele pra sua obra...





PB - Pra minha geração toda. Eu acho ele um cara que foi... Ele é um crítico, era um crítico, assim... Ele pra mim é um dos maiores críticos da história da arte brasileira. É um cara que entende de posicionamento, ficou do lado da gente na época da ditadura, o povo foi... A maioria dos artistas mesmo, ele é... Um certo dia que ele me disse: "Eu admiro você e outros. Alguns poucos da sua geração valem # porque vocês voltaram retinho e os outros voltaram... retomaram a pintura..." Não que ninguém seja contra a pintura mas você chega num nível que não dá pra você encontrar, você negar você mesmo. É feito um sapateiro, mas o sapateiro vai procurando criar novas formas, tentando. Em qualquer profissão. O médico vai tentando descobrir novas coisas... A ciência é isso. E arte é uma ciência. Então você procura sempre evoluir, e não estacionar e negar. É o normal do ser humano, a estrutura normal do ser humano é essa, pelo menos eu penso assim. O ser humano não existe para estacionar, você tem que usar as coisas que caíam nas mãos e tenha que desvirtuá-las do consumismo, da massificação, incluindo a arte sim, e devolve pra essa massificação. É você pegar as coisas e desvirtuar, reintroduzir elas numa sociedade de massas de outra forma, questionando a própria função das massas. Isso é importante, mas até determinado ponto. Você saber lidar com ela, combina com outras coisas normais é bom. Isso é um grande... Assim, aparato. Como a vida, sem grandes...

E muita discussão de arte e tecnologia me parece mais um showroom do que arte e tecnologia.

AC - É, isso que eu ia te perguntar: Porque...

PB - Artista tem muita ansiedade de fazer as coisas e não analisa muito a ideia em relação dele e às vezes termina fazendo um "show", uma demonstração de técnica. A arte passa a...

AC - Eu li... Agora eu não me recordo, mas uma autora criticando como que são feitas até as exposições do Arte Correio. Que se perde muito do que é o Arte Correio quando você expõe.

PB - Não, bom... É porque hoje...

AC - Não sei... Ela falou da década de 70, 80, na década de 70, 80.

PB - Não, era exposto em qualquer lugar. Daí criou-se um negócio chamado espaço. Por que passou a ser além de museus e galerias, esse novo espaço, a gente tinha utilizado qualquer espaço. Como todo movimento, vai havendo uma museificação... A Arte Correio, muito tempo depois vai ter um reconhecimento. Agora, recente. Quer dizer: E é assim. A história museifica tudo, assassina tudo, vai fazer o que? Quando você diz assim "não estou história da arte", você acabou de entrar.

Então a Arte Correio, as pessoas procuram enquadrar, emoldurar. Mas aí vem a questão, porque a gente sempre pega a rua, vitrine, lugares de conferência. Primeiro porque a galeria de museus não estava interessada numa política #.

AC - Então vocês queriam que as pessoas vissem.





PB - E é uma coisa que os carteiros, a partir do momento, era uma coisa em aberto. Eles acabam com o conceito de privado quando eles pegam as cartas deles do lado de fora do envelope. Então quer dizer, até então # era tido que como uma coisa privada, fechada, guardada, proibida, e as pessoas... Na Arte Correio não. A coisa começa com o carteiro. A pessoa que recebe dos correios, que custeia, que manda tudo, a correspondência, o carteiro que entra com ela... Quer dizer, a Arte Correio começa a circular a partir do momento em que você entrega. A pessoa que recebeu as referências, já custo, já. Aí tu fez muitas exposições, é uma conferência de todo dia, no dia todo, as pessoas... Então começava pelo manuseio e tal, pra circular. O carteiro que ia entregar, no país onde recebia a correspondência. E naquela época não era eletrônico, era tudo manual. Você tinha que pegar, você tinha que olhar, saber pra separar. O país, pra onde ia, e hoje é tudo um processo eletrônico, então, quer dizer, naquela época não, existia manipulação.

AC - Então era mais do que só a troca de cartas, era...

PB - Claro. Era todo esse processo, faz parte desse percurso, por isso que eu digo assim: A arte é um percurso também. Onde eu digo, eu mando um telegrama e digo: "Hoje a arte é um percurso, por causa disso". Eu fui convidado pra um tema num festival de arte que ia ter, a minha obra, eu disse, a minha obra e a minha peça é o percurso em si, Recife – Campinas. A partir do momento, quando se chegou no destino acabou-se a obra. Era esse o conceito, então a minha obra que eu propus era só a trajetória. #. Hoje existe um registro da obra. O que se tem hoje em Arte Correio é um registro dessas ações, da obra, entendeu? Porque a obra era essa comunicação, não era uma coisa física, a gente aprofundou numa coisa física, mas o grande conceito era isso, essa comunicação universal, esse conceito de comunicação, essa troca de informação. O resultado é o que fica.

AC - Então eu acho que é por isso que ela criticou esse...

PB - Mas tem muita gente que não sabe o que é Arte Correio que vive falando sobre Arte Correio. E isso é bom. Porque a Arte Correio é aberta até pras pessoas falarem mesmo sem conhecer. Então, muita gente fala, muitos artistas # sem entender o conceito. Isso daí é um mal. Quer dizer, você reproduzir uma pintura e circular não é Arte Correio, você poderia fazer isso por revista, por jornal, a divulgação de sua obra. Então é uma coisa mais ligada a marketing, a publicidade e a propaganda. Então não tem nada a ver com a Arte Correio. Claro que muita gente não entendeu, mesmo quem entrou na rede, na Europa, pensava que era outra coisa, que era pra se promover. Então, se enganaram rapidamente.

AC - Então a autoria perde um pouco a...

PB - Perde

AC - Perde o destaque, é uma coisa que os fluxos...

PB - E você interferia no trabalho dos outros, tinha as coisas circulantes, as correntes que você circulava e mandava, quer dizer, você tirava da própria e mandava mais dez pra outras pessoas interferirem. Você perde o domínio de sua obra.





AC - A obra é não era mais...

PB - Eu, se você olhar na internet obras da minha vida, você vê obras que eu nem sei nem de quem foi. Porque tá ali um #, não... Você perde o controle, eu não sei mais onde estão. Eu fazia pra circular, não me preocupava onde é que iria parar. E a história da Arte Correio está nas mãos dos artistas, que os artistas foram quem ficaram com os arquivos interessantes.

AC - É, o # tá com o acervo do #. Quer dizer, o acervo dele.

PB - Ah! O #. Tá lá

AC - Tem tudo na internet.

PB - Me respondi muito com ele. O que eu acho que foi um advento foi... Ele fez um livro legal.

AC - Ele é um importante colecionador, não é?

PB - É. Ele foi um artista que #. Ele ajudou a # a fazer correspondência, se não me engano é ele que tem um livro que fala disso, sobre isso, que era o mais importante que já tinha feito. Com pesquisas, com... Eu não sabia # não. Eu sei que tem um no Texas que até um brasileiro está pesquisando lá, mandou dizer que essa obra é minha, mas é um outro, eu esqueço o nome dele. Está numa instituição lá importante do estudo da arte, no centro, eu não vou me recordar agora, mas não sabia que # tava lá não. Ah, então foi esse acervo que ele recebeu não é? Recebeu agora também umas coisas do # que #. O problema é que ele não sabe o que fazer com isso, como catalogar e tal, porque é uma obra problemática de catalogar.

AC - Na internet está o que eles têm. Não tem as imagens ainda.

PB - Ah eu vou olhar... A Franklin Furnace de Nova York. Eu cheguei a participar de uma exposição, era perto de onde eu morava ali em #. E fechou e doou um acervo importante e eles ficaram sem saber o que fazer. A questão política que pega todas as #, todas as... E assim o pessoal de catalogação é muito formal, eles tem que trabalhar talvez com bibliotecários que entendam talvez mais que os curadores de museu e o pessoal de conservação que é muito bitolado com preservação desses... # até agora, uma menina do #, ela vem de longe, Susan. Ela ta fazendo a tese dela sobre Arte Correio e já teve aqui. Passou três meses lá no ateliê, ela ta voltando agora, acho que em abril. Ela me disse que é, o grande problema, que não é só acontece com uma #. Já tinha obra minha lá, em outros acervos do fluxo de [TOMBA] e alguns outros que eu já tinham exposto. Eles compraram obra minha agora. E ela me disse que está uma parte de Arte Correio dessa questão do fluxo e tudo como obra em acervo e outra em arquivo. Então a briga é de umas pessoas que querem que não seja manipulado, porque estando em arquivo você manipula e se for catalogado como obra mesmo você não tem acesso. Então eles estão nesta discussão. Como foi uma coisa particular e ser manipulada, então a discussão é grande que eles provocam. Eu acho isso ótimo ne, engraçado isso. Quer dizer, até hoje estão suscitando essas questões, essa dúvidas do que é que a gente não fez para ser obra ne, então. Do





como tratar essa coisa que restou da obra da gente pela troca de informação. Eles, é feito uma instalação, para você catalogar problemático, porque você, por exemplo, lá a obra de Joseph Kosuth quando o doador foi procurar para a surpresa dele a fotografia estava em fotografia que era a da cadeira famosa. A cadeira e o mobiliário de design e o texto de literatura, quer dizer, você tinha cada coisa em cada lugar.

CHEGA A ESPOSA

PB - Socorro, minha mulher.

AC - Oi, tudo bom?

Socorro: # estou suada.

AC - AC.

PB - Senta aí. Então tem isso, quer dizer, tem essas, essas que não era, que terminou sendo obras nesse resultado dessa troca de informação. Quer dizer, que hoje é tido como obra e é o registro da troca da gente de informação que era grandiosa, resulta nisso.

AC - É...

PB - E você circulava coisas tridimensionais, quer dizer, não existia uma limitação, nenhuma proposta, nenhum.... Arte Correio era uma coisa em aberto, não era uma coisa fechada. Podia veicular tudo, garrafas, tudo, quer dizer, não existia.

AC - Não existiam em forma...

PB - O correio é que tinha problemas com as obras, com essas coisas, com essas proposições. A gente não.

AC - Vocês já protestavam # uns limites do #.

PB - E questionava o próprio correio. Aquele envelope grande meu, ele, união postal universal, ele não limitava o tamanho do correio, do envelope. A partir daquela proposição minha eles fizeram uma limitação.

Era até uma coisa muito aberta, quer dizer, não existia uma definição, uma proposição fechada. Acho que a # no # que eu me correspondi muito com ele. E eu tenho muita coisa dele.

AC - Ah tem?

PB - Dele? Muita.

AC - Eu vi os desenhos dele ne, na internet para pesquisar assim, só achei desenhos.

PB - Desenhos? Ele foi um cara ativo na Arte Correio. E ele de vez em quando me mandava uma coisas recentes, não era sempre....

AC - Então ele, ele participou mesmo?

PB - Participou, ele participou...

AC - Ele participou e colecionando assim?





PB - Participou. E ele ajudou o Mike, a ele fazer o livro mais importante Correspondências, que hoje não sei porque não foi feita uma reedição. É esgotadíssimo, procurado. Todo mundo vive louco atrás desse livro. Você não acha nem no Amazon, nem em lugar nenhum você acha esse livro. Porque não foi uma tiragem grande, ninguém sabia, quer dizer, foi uma coisa que. Hoje você tem uma procura grande, mas naquela época você não tinha. Hoje, quer dizer, existe uma procura. É uma bibliografia escassa. Porque os livros que saíram, eu publiquei um texto muito cedo ne, em decorrência da minha prisão, então, eu refleti o movimento. E então saíram poucas coisas porque a pessoa mais indicada não era a crítica, a crítica passou a margem, então as pessoas mais indicadas eram os artistas. E os artistas quando eles falam sobre arte ou sobre o trabalho deles fala mais a verdade do que qualquer crítico. O que ele faz ele sabe.

AC - É, aquele seu texto que você escreveu depois de ter sido preso?

PB - Foi experimentalmente na prisão.

AC - Ah o senhor já começou na prisão.

PB - Eu comecei a refletir porque eu tava preso, ne. O que era o movimento, ne? E eles não me deram, eu pedi lá, eu não tive direito a nada, então eu fiquei escrevendo. Eu tinha lido um conto russo "Os Sete Enforcados", onde cada preso é submetido a um tipo de tortura psicológica e seis endoidam. Só um que não endoia porque ele começa a jogar xadrez com ele, então ele esquece #, e quando começa a jogar xadrez com ele, você tem que voltar as jogadas, então ele esqueceu a tortura e se absorveu no xadrez. Quer dizer, isso é genial.

AC - [TOMBA]

PB - É, então quer dizer, existe uma, é uma... praticamente eu participei de tudo, praticamente todos os livros eu tenho porque tem obra minha ou eu colaborei com um texto das exposições e os catálogos nem todos tem um texto. Então, a bibliografia até hoje é escassa, até porque agora que está saindo coisas sobre o [TOMBA]. E saiu um livro que eu estou até # que é um capítulo sobre mim mostrando como um dos pioneiros na telecomunicação, não só Arte Correio, mas como fax também em 80 trabalhando com fax que era a questão da imaterialização e a rematerialização da obra em qualquer parte do mundo. Quer dizer, você imaterializava, que me lembrou o filme # que vai sair um livro agora, e eu falo que me lembro de "A Mosca" que é o primeiro filme, um dos primeiros filmes de ficção científica, quando o cara, entra uma mosca quando ele vai se desmaterializar para se materializar em outra. Foi quando eu criei a telearte, a expressão, porque, claro, naquela época eu já dizia, como eu previ o que Cristina diz no livro dela, a televisão você imprimia as folhas depois eu me antecipei a isso. E como, a telearte é uma coisa que você vai fazer pelo pensamento.

AC - #

PB - Sem mistério, não tem espiritismo, não tem essas frescuras. É uma coisa mesmo de intelecto, de desenvolvimento intelectual, não é nada de sobrenatural, nem de ligado a religião, nem... é uma coisa, ne... Como acontece de os artistas estarem trabalhando numa





mesma pesquisa ou os cientistas, isso faz parte da ciência e dos artistas, dos cientistas e dos artistas. Estarem pesquisando uma mesma coisa em lugares diferentes, simultaneamente. Você vê isso desde a história da aviação com Santos Dumont e os irmãos... me deu um branco. Na grande descoberta da fotografia # e aqui em Campinas estava sendo feito simultaneamente uma pesquisa. Então, você vê muito isso na arte e na ciência. Os artistas e os cientistas deviam trabalhar mais em conjunto, porque eles pensam, eles seguem um pensamento normal. Tem um neurologista japonês, que ele diz que o eletroencefalograma dos artistas não pode ser lido de uma forma convencional. # alguma coisa, algum # que você tiver é normal. E é um cara conceituadíssimo em termos da neurologia interacional. Ele diz que essa diferença que pode dar nos exames é que faz a genialidade dos artistas, com que eles sejam, não sejam normais, exatamente por isso que eles são geniais. São as palavras dele que lançou um livro recente. Eu estou atrás desse livro. Então quer dizer, e os cientistas pra mim também tem muito a ver com isso, quer dizer, porque eles não pensam de uma forma unilateral. Se o artista pensa assim, o cientista também. É como você arranjar uma solução. As pessoas que jogam xadrez. Na Rússia o xadrez é introduzido antes de aula de matemática onde se pressupõe que existe uma maior dificuldade de aprendizado. Aqueles alunos tem aula de xadrez antes porque o xadrez você joga com várias alternativas sempre, todo jogo você tem que pensar várias formas. A mesma coisa é quando você tem um problema para resolver, uma situação, se você sabe jogar xadrez você não vai pensar numa única forma de resolver, você vai pensar em várias, várias formas de resolver uma questão. Daí essa importância do xadrez por exemplo, entre outras coisas que servem como exemplo pra importância do não pensamento unilateral onde só lhe leva pra desistir de determinadas coisas ou se apavorar diante de determinadas situações.

AC - São como videntes.

PB - Ah?

AC - São como videntes vocês artistas assim... A gente quando, na arquitetura a gente sempre vai um pouquinho depois, umas décadas depois, aí a gente começa a pensar coisas que vocês já pensavam muito tempo antes.

PB - # é uma coisa mais formal arquitetura ne, tem que ser porque lida com certos aspectos, vai lidar com cálculo, com sustentação, e não pode pensar uma coisa que não seja, quer dizer, embora Niemeyer faça umas coisas que desfaz até, quer dizer, era preciso um cara genial como Joaquim Cardoso para fazer os cálculos daquelas coisas geniais dele. Mas é sempre um cálculo que tem eu ter sempre uma resposta física ne. É diferente, tem que ter uma estrutura física que sustente aquilo ali. A arte não precisa de nenhuma estrutura física, como a literatura, qualquer tipo de arte, a literatura ainda acho mais difícil porque é mais abstrata. Hoje meu trabalho é abstrato, mas ainda há muitos artistas que trabalham com a coisa mesmo da imagem ou como representatividade, sem metáforas, sem... Isso tudo pesa na leitura e... É por isso que exige, determinadas artes contemporâneas exigem ter um conhecimento, exige um conhecimento # grande na questão #. Por quê? Porque as pessoas não entenderam. E tudo que você não entende você rejeita. Você repele para não

[200]





ser chamado de burro. Essa é uma grande questão da arte contemporânea. E eu sempre me acostumei, que eu sei que as pessoas não sabem, grande parte, da arte contemporânea. Então, nunca me incomodei com isso, nunca deixei de fazer. Pelo contrário, eu vou até fazendo coisas mais simbólicas e provocativas atrás de uma reação e uma repercussão, ou não.

AC - Aí... e outra coisa. Outra coisa, eu queria que o senhor falasse um pouquinho do seu ateliê Que você gosta de juntar coisa...

PB - É, ainda está tudo lá.

AC - Está tudo no ateliê?

PB - Está. Porque não é só uma mudança, eu estou, assim, como minha obra é extensa e eu estou achando muita coisa, eu estou, assim, procurando montar de uma forma mais visível. Pra mim, pra eu analisar e pra quem vem organizar exposições ne. Eu estou com uma grande mostra no Museu do Bronx de setembro de 2013 a março, eles vão deixar seis meses em cartaz, lá em Nova York. Então, é obra pra danar, toma todo o museu. Aí vem o diretor, vem umas outras curadoras, vem um pessoal pra cá, tem que ver mais ou menos. Fora os que estão por aí em outros [TOMBA] que eu dei... Aí facilita, assim, para organizar exposições e pra eu estar analisando meu próprio trabalho que eu sempre analisei. Então, com espaço é bom e eu estou fazendo alguns projetos... fazer não, revendo, de esculturas grandes, e que aqui eu tenho espaço e é tranquilidade, é uma área que tem um silêncio. Para eu fazer uma coisa é silencioso e eu tenho espaço aqui pra fazer. É melhor pra trabalhar e preservar esse acervo que eu tenho, principalmente o internacional que está com cerca de 70 mil itens de arte contemporânea, é um dos maiores do mundo. Nenhum museu jamais vai ter o que tem lá.

AC - Os trabalhos que você trocou e tudo?

PB - Tudo. Livro de artista e todos os vídeos, cenografia... tudo foi feito lá, vídeo, filme de artista, tudo lá. Então, tem de tudo.

AC - O que você fez e também o que você recebeu...

PB - Que eu fiz e o que eu tenho do mundo todo. Do fluxo até obras dos dadaístas tem. Então, quer dizer, você não faz um acervo, você não pode voltar ao tempo para adquirir e coisas que não tem mais, os artistas morreram. Os arquivos que os museus estão recebendo algumas doações, como essa, que eu não estava sabendo do John Harris, mas é um pedaço. E nenhum museu tem, porque como eu disse passou a margem. Com o # passou a margem, como a história passou a margem. Então, quer dizer vai ser sempre um pedaço...

AC - Um acervo de alguém...

PB - Um dos maiores que existem é o meu. Eu frequentei... eu visitei todos os arquivos que existem. O # hoje, em Budapeste, é um dos mais organizados, o # está muito bem de vida, então, deu a ele um edifício fantástico, foi construído só com o acervo dele e foi um cara que foi perseguido, um cara que não tinha nada publicado. Saiu um livro sobre ele recente.





E o acervo dele está assim, deram toda a estrutura, bibliotecários, o pessoal montou toda a equipe pra ele. Aqui no Brasil jamais vai ser, pelo contrário, foi criado o # Postal no Centro Cultural de São Paulo, chegou uma diretora lá e acabou tudo e encaixotou e estragou tudo porque a água entrou no subsolo e acabou com tudo. O acervo que foi aquele da bienal de São Paulo de 81. Então, no Brasil é o contrário, se faz e se destrói.

AC - A diretora do MAC? Que é o MAC ne?

PB - Não... Centro Cultural São Paulo. Zanini aqui na Bienal de 81. Zanini que foi curador, que tinha de tudo. Que foi a maior exposição de Arte Correio que já houve, que tem um catálogo especial e foi criado o # postal que inaugurou uma construção minha em 85. A Bienal foi em 81 e em 85 foi inaugurado. E hoje você não tem praticamente nada do Centro Cultural São Paulo, por causa dessa água. Encaixotaram, isso tudo pra fazer duas galerias. Botar uma parede no meio aonde era o escritório, pra fazer duas galerias, com mais um pedaço. Era mais importante uma galeria, duas galerias do que um acervo internacional fantástico de Arte Correio.

AC - Então, ainda é marginal, no sentido do...

PB - Até hoje ainda é... Então... mas isso que é bom, que ficou a margem, ainda está a margem. Eu acho bom. Porque quanto mais # vai...

AC - Vai encaixotando...

PB - As pessoas não vão tendo acesso, é muito raro... Agora que está sendo feito um levantamento, o Reina Sofia fazendo um grande # focando a América Latina, mais pro lado político..

Eu vou ter que ir porque eu vou pra uma performance.

AC - Tudo bem.



