

Elisa Biassio Telles Bauer

**POÉTICA DO
INACABÁVEL**

**Bancos de Ideias
de Paulo Bruscky**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Elisa Biassio Telles Bauer

POÉTICA DO INACABÁVEL:

**Bancos de Ideias de
Paulo Bruscky**

Porto Alegre

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Elisa Biassio Telles Bauer

POÉTICA DO INACABÁVEL:

**Bancos de Ideias de
Paulo Bruscky**

Dissertação apresentada ao programa de Pós- Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica.

Orientadora: Prof.^a Dra. Mônica Zielinsky

Porto Alegre

2014

Elisa Biassio Telles Bauer

POÉTICA DO INACABÁVEL:

Bancos de Ideias de Paulo Brusky

Dissertação apresentada ao programa de Pós- Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Visuais.

Aprovada em ____ de _____ de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a. Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)

Prof. Dr. Edson Sousa (UFRGS)

Prof. Dr. Paulo Silveira (UFRGS)

Para meus pais, meu amor e meus amores.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à CAPES, pelo auxílio que permitiu esta pesquisa, e à UFRGS, pelo privilégio de poder ter estudado em uma universidade pública, gratuita e de qualidade.

À minha orientadora Prof^a Dr^a Mônica Zielinsky pelas pontuais palavras e presença, e também pelos tantos ensinamentos e compreensão;

Aos grandes professores da UFRGS que tive o privilégio de conhecer durante esses dois anos de percurso. Um profundo agradecimento àqueles que aceitaram ler este trabalho e fazer parte do seu processo final de avaliação: Edson Sousa e Paulo Silveira (cujo acompanhamento desde o exame de qualificação trouxe novos e inusitados caminhos para esta pesquisa), e Neiva Bohns por prontamente aceitar o nosso convite. Sem os senhores não seria possível.

Aos laços, estes encontros de afetos que desconhecem limites para a gratidão:

Um agradecimento especial ao artista Paulo Bruscky, cuja obra inspirou esta pesquisa: a sua generosidade e amizade tornou-a pulsante.

A todas as pessoas encantadoras que tive a sorte de conhecer na turma 20. Aos risos, aos sonhos, às inquietudes, aos momentos de desabafo e cuidado e pelos poucos (mas tão significativos) momentos de descanso. Em especial às “pequenas grandes trocas estrangeiras”, que deram cor a esta travessia. À querida Janaína, pelo sol que trouxe das ladeiras de Minas Gerais (e ao Marcelo); ao mar dos olhos da Lilian e a profundidade de suas palavras (também ao Édio e a pequena Marcela, esta surpresa que pôde trazer cores ainda mais inesperadas à escrita destes meses/vida compartilhados!); à Carol pela sutileza do olhar e beleza de sua existência (também ao Ale e à Ale); à Márcia pelo carinho; à Alice pelos cuidados, à Paulinha, Lívia, Letícia, Viviane... sem as quais nada seria tão engraçado.

À Rosane Pereira, que me deu uma casa, um lar no mais amplo sentido: uma permanência. E ainda, as tão belas inquietudes surgidas deste nosso encontro... À Dominique, cuja alegria da presença atravessa fronteiras.

Aos meus queridos e amados amigos do Paraná.

Aos queridos padrinhos JM e Marcos L. Müller, pelos encontros e palavras, sempre profundos e certos acerca da vida e de suas travessias e por todo o carinho que, ao longo de muitos anos, tem nos acompanhado. Ao querido Dieter Nohlen e a Andrea Ebbecke-Nohlen que recentemente nos presentearam com lembranças tão vivas de um passado que tanto me cativa. Com vocês reaprendi sobre a amizade, o respeito, a Política e o amor.

Aos meus três amados irmãos, Lara, Maíra e Bruno, cuja presença, amizade e respeito, inclusive pelas minhas ausências, foram imprescindíveis. À Lara pelo mais profundo companheirismo (e incontáveis revisões); à Maíra pela alegria e dinamismo; ao Bruno por ter nos ensinado que talvez sejam mesmo nestes momentos em que o medo da perda nos assombra com sua evidência, que o sopro da vida devolve ao instante a percepção do seu inesperado (e por que não, tantas vezes esquecido) brilho... Obrigada. (Aos digníssimos também).

Aos meus pais, com quem aprendi o mais profundo amor.

Ao meu amor, Guilherme, por nós.

*O que você disser, não diga duas vezes.
Encontrando seu pensamento em outra
pessoa: negue-o.
Quem não escreveu sua assinatura, quem
não deixou*

*[retrato
Quem não estava presente, quem nada falou
Como poderão apanhá-lo?*

*Apague os rastros!
Cuide, quando pensar em morrer
Para que não haja sepultura revelando onde
jaz*

*Com uma clara inscrição a lhe denunciar
E o ano de sua morte a lhe entregar
Mais uma vez: Apague os rastros!*

(Assim me foi ensinado.)

Bertolt Brecht

RESUMO

Esta pesquisa discute o processo de criação artístico de Paulo Bruscky a partir do uso insistente de arquivos, documentação e registros na formulação de seu pensamento estético, cuja dialética entre a efemeridade e o registro encontra presença decisiva na confecção dos seus *Bancos de Ideias*. Estes cadernos, construídos ao longo de décadas e continuamente atualizados, armazenam um arsenal de esboços, pensamentos e rascunhos das mais diversas obras – materializadas ou não. Anotações, frases, catalogação de sua vasta produção coabitam com obras vindouras, ainda em registro. Uma série de obras não realizadas pela recusa em Salões ou demais órgãos institucionalizados, a partir dos bancos e documentos, são revistos e analisados, trazendo à luz a atualidade do seu pensamento estético e sinalizando, de forma decisiva, fendas históricas e *outras narrativas possíveis* dentro dos sistemas hegemônicos. Com um posicionamento de resistência *ético* e *político* frente à Ditadura Civil Militar Brasileira e o capitalismo, as discussões impulsionadas pela documentação e arquivamento de Paulo Bruscky oferecem um viés alternativo que pode ampliar as reflexões sobre a arte contemporânea.

Palavras-chaves: **Arte Contemporânea. Paulo Bruscky. Bancos de Ideias. Arquivos. Obras não realizadas.**

ABSTRACT

This research discusses the process of the artistic creation of Paul Bruscky from the insistent use of files, documents and records in the formulation of his aesthetic thought, in which the dialectic between the ephemeral and the record has a decisive presence in the making off of his Banks of Ideas. These notebooks built for decades and continuously updated , store an arsenal of sketches, thoughts and drafts from various works - materialized or not. Notes, phrases, cataloguing of his vast production cohabit with future works, still on record. A series of works not carried out for being refused by Salon of Arts or other institutionalized bodies are reviewed and analysed from the database and documents, bringing to light the relevance of its aesthetic thought, and signalling, decisively, historical gaps and other possible narratives within the hegemonic systems. With an ethical and political resistance position against the Civic-Military Dictatorships and capitalism, the discussions driven by Paul Bruscky's documentation and archiving offer alternative bias that can broaden the discussions about contemporary art.

Keywords: **Contemporary Art. Paulo Bruscky. Banks of Ideas. Files. Works not performed.**

LISTA DE IMAGENS

*Capa: Guilherme Brandão Daldin. Detalhe de anotações contidas em um Banco de Ideias. Fotografia: Elisa Bauer.

Imagem 1 – Aépta . Xerofilme Super 8, 1982.....	20
Imagem 2 – Greve . Livro de artista, 1989.....	21
Imagem 3 – É arte, confirmado . Fotografia e carimbo.....	21
Imagem 4 – Cópia conforme Original . Gravura, 2013.....	21
Imagem 5 – Quadro a Óleo , 1971-2004.....	22
Imagem 6 – Marcel Duchamp x Rose Selavy . Escultura, 2010.....	22
Imagem 7 – Protetor para Identidade , 1978.....	25
Imagem 8 – Alto Retrato , 1978. Autum Radium Retratum . Radiografia e fotografia, 1976, e Dados Bibliográficos . Fotografia, 1978.....	26
Imagem 9 – Pelos nossos desaparecidos . <i>Outdoor</i> , 1985.....	28
Imagem 10 – Pelos nossos desaparecidos . Livro de artista, 1986.....	28
Imagem 11 – Pelos nossos desaparecidos . Livro de artista, 1986.....	29
Imagem 12 – Pelos nossos desaparecidos . Arte correio.....	30
Imagem 13 – Amortecedor . Escultura, 1971.....	33
Imagem 14 – Amortecedor . Escultura, 1971.....	34
Imagem 15 – O Governo . Arte Classificada, 1994.....	35
Imagem 16 – Máquina de filmar Sonhos . Arte Classificada, 1977.....	36
Imagem 17 – Máquina Tradutora . Arte Classificada.....	36
Imagem 18 – Telegramarte . Arte Correio, 1977.....	37
Imagem 19 – Telegramarte . Arte Correio, 1977.....	38
Imagem 20 – Telegramarte . Arte Correio, 1991.....	40
Imagem 21 - Xeroperformance . Super 8, 1980.....	43
Imagem 22 – Persona . Fotografia, 1993.....	44

Imagem 23 – Persona/Autorretrato . Fotografia, 1993.....	44
Imagem 24 – Isto é uma droga . Objeto, 1971.....	45
Imagem 25 – Fotografia do Ateliê de Paulo Bruscky, s/d.	47
Imagem 26 – Capa de Banco de Ideias (1982 – 1993), 1993.....	49
Imagem 27 – Página de Banco de Idéias.....	50
Imagem 28 – Paulo Bruscky folheando um dos seus cadernos. Fotografia, 2014.....	50
Imagem 29 – Detalhe de anotações que compõem os cadernos.....	51
Imagem 30 – A Etiqueta: da Identificação à obra . Grupo de Imagens do projeto, 1983.....	55
Imagem 31 – Armadilha , fotografia/xerox de maquete. Projeto, 1983.....	56
Imagem 32 – Detalhe da proposta Ilusóide , 1989.....	57
Imagem 33 – Detalhe da proposta Ilusóide , 1989.....	57
Imagem 34 – Proposta Estrada de Belém, 3535 , 1977.....	59
Imagem 35 – Pendura , proposta, 1977.....	61
Imagem 36 – Detalhe da proposta Poem limited to sixty lines , 1977.....	66
Imagem 37 – Proposta Cinema de Inversão/Invenção , 1980.....	67
Imagem 38 – Grupo de Imagens com detalhes da Proposta Cinema de Inversão/Invenção , 1980.....	68
Imagem 39 – Telex com as propostas enviadas ao 30º Salão Paranaense, em 1973.....	72
Imagem 40 – A atitude do Artista , fotografia de intervenção urbana no muro do Museu do Estado de Pernambuco (Recife, PE), 1978.....	75
Imagem 41 – A atitude do Museu , fotografia de intervenção urbana no muro do Museu do Estado de Pernambuco 1978.....	76
Imagem 42 – Desenho para proposta de A arte é a última esperança , 1983.....	77
Imagem 43 – A arte é a última esperança , fotografias de maquete, 1983.....	78
Imagem 44 – Fotografias tiradas durante a entrega do prêmio do Salão do Estado, 1983.....	80

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 DA POÉTICA À POLÍTICA, DO TRAUMA À CRIAÇÃO	15
2 TEMPO DO ARQUIVO: RASTROS DA ARTE POLÍTICA E ÉTICA	41
3 PROJETOS RECUSADOS EM SALÕES	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS	87
APÊNDICE	99

INTRODUÇÃO

Toda experiência de pesquisa e escrita deveria se iniciar com a pergunta: de onde parte o trabalho? O que o motiva? Das respostas possíveis, difíceis de serem ancoradas em uma, na investigação aqui apresentada pode-se dizer: provém de um dito silêncio que ficou na história. Um *silêncio* que, em contrapartida, é arraigado a uma reflexão política e ética suscitada por muitos processos artísticos *ainda em aberto* de Paulo Bruscky. Obras e processos que pedem para serem (re)visitados, trazendo à luz da consciência quanto da arte reverbera na vida (ou, pode reverberar), e torna-se nela um acontecimento que não se esvazia de sentido. Ao contrário, entra em um mecanismo capaz de provocar um contínuo estremeamento. Fabricação que não cessa.

Aventurar-se em terrenos desconhecidos, fabular com a vida, transformar realidades para lhes dar uma significação mais ampla são ações persistentes da poética de Paulo Roberto Barbosa Bruscky. Este artista multimídia e poeta, nascido em 1949 na cidade do Recife, Pernambuco, delineia uma produção consolidada nas interfaces, nos deslocamentos e nas reconfigurações dos meios. “Poética camaleônica”, dirá Adolfo Montejo Navas (NAVAS, 2014), travestida de múltiplas faces, suportes, usos e materiais.

Suas ações plurais escapam a qualificações determinantes dentro da “narrativa oficial” da arte contemporânea, embora o seu reconhecimento venha sendo cada vez mais pleiteado por profundos estudos que resultam tanto na publicação de livros, teses, dissertações e artigos acadêmicos, quanto na frequente presença dos seus trabalhos em bienais e em inúmeras exposições de caráter nacional e internacional. Mas a compreensão crítica da produção de Paulo Bruscky não pode ocultar as tensões que acompanham a história, muitas ainda a serem expostas, sobre a qual o contexto é delineado por um traço singular que, em seu processo de criação, ganha texturas variadas.

Comprender a produção do artista, iniciada na década de 1960, é perceber o conturbado solo sobre o qual esta precipitou. Atrelado à problemática e paulatina rigidez dos estados autoritários latino-americanos e às controversas lacunas deixadas pela Ditadura Civil Militar Brasileira, observamos que o esforço de Bruscky para *arquivar, guardar e manter* ideias, percursos, obras e ações (por mais fugazes, por mais efêmeras ou improváveis que possam ser), são gestos constitutivos do seu processo de criação. O que este gesto poderia nos dizer?

No primeiro capítulo questionamos, como forma de apresentar a sua obra ao leitor, de que modo o artista busca em diferentes formas de expressão (como fotografia, livros de artista, xerografias, publicações em jornal, intervenções em *outdoors* e trocas via correio) elementos poéticos e formas alternativas de registro. Quais influências os meios e o contexto político, econômico e sócio cultural podem trazer à sua composição estética? Observamos, desta forma, algumas facetas de sua vasta produção que ajudam a perceber os modos pelos quais esta vem se construindo. São trabalhos selecionados especialmente por trazerem em si um traço de transitoriedade, que refletem a presença de um pensamento estético onde a dialética da efemeridade perdura no corpo dos registros. Registros que se expandem para a prática de arquivo de seu ateliê, onde o pensamento estético sobre a participação do tempo, da memória e das possibilidades de acontecimento nas artes visuais é mantido através de documentos.

No segundo capítulo, averiguamos o gesto de arquivar como forma de resistência e de memória – que apesar de trazer um tempo *passado* para uma reflexão presente, parece *manter vivo* um lugar de fala da arte. Traço de criação que na envergadura de seu desenvolvimento, junto à resistência à lógica mercadológica da venda e da funcionalidade, aponta para uma questão ética de ação diante do mundo. Um pensamento imagético, onde a capacidade de transmutar as coisas, operar deslocamentos, encontra ressonância ímpar nas ideias não executadas – que perduram e ganham visualidade em algumas centenas de páginas dos *Bancos de Ideias*, cadernos de anotações, e outros documentos catalogados pelo artista –, fazendo refletir, com o humor irônico próprio da sua obra, sobre a materialidade e a imaterialidade dos procedimentos artísticos.

O terceiro capítulo enfoca propostas recusadas. Muitas são obras não realizadas que conhecemos pelas anotações nos *Bancos* e por uma pasta que guarda parte dos documentos enviados como projetos a Salões ou bienais. A maioria são ideias criadas em parceria com o artista Daniel Santiago, também pernambucano, com o qual formou a Equipe Bruscky & Santiago. São esboços poéticos (possíveis ou impossíveis), que mesmo em registro tem a potência de uma narração que, não há muito, passou a ser explorada.

Partindo da singularidade das obras ainda não realizadas do artista, algumas questões são disparadas: *Seu método de trabalho, o arquivamento de referências e interesses que transbordam o espaço de seu ateliê, e a ação de registrar ideia a ideia as produções artísticas vindouras ou já executadas apontariam um esforço de manter documentado silêncios e vazios que contaminam tanto a história quanto a crítica contemporânea da arte? Quais vestígios encontrados nestes esboços podem estimular um maior aprofundamento sobre a poética do artista?*

Na última parte do texto apresentamos as considerações finais da dissertação. Observar o processo de trabalho de Paulo Bruscky sobre este enfoque é rever discursos e conceitos consolidados, o que se mantém e se modifica, a partir de uma narração pouco explorada, mas que trata de um fenômeno atual e insistente da sua obra. Questões inacabadas ou transitórias que encontram a dimensão política da pesquisa no elaborar das dúvidas e no desejo de mantê-las pulsantes. História – memória – criação, então, são camadas constituintes da poética estudada e serão esboçadas aqui como fontes latentes de conhecimento: a crítica como demanda ética do artista, traçada sob um contínuo exercício de retomada.

1 DA POÉTICA À POLÍTICA, DO TRAUMA À CRIAÇÃO

– *Eu fui preso três vezes na ditadura.*
– *Foi muito tempo?*
– *Não, eu fiquei escondido né... Passei uma época em que eu raspei minha barba, tudo. E fiquei escondido. Depois eu me entreguei... É que eu não ia passar a minha vida fugindo do testemunho. Eu me entreguei no quarto exército. Para quem viesse depois de mim encontrasse um pouco da coisa toda...*¹

“Nós sorrimos, mas pagamos caro por isso”, disse Paulo Bruscky enquanto percorria as imagens do seu trabalho produzidas no auge da Ditadura Civil Militar Brasileira², no ciclo de debates intitulado “Arte/ Estado”, que ocorreu em junho de 2013, no Centro Cultural São Paulo. Em uma série de encontros que sucederam o evento, o artista pernambucano abriu mais de sua trajetória, parte da qual se encontra no fragmento de diálogo com o qual iniciamos este texto. E é a partir daí que nos pomos a pensar sobre a estrutura que viria *atrás* da sua produção, não com o intuito de dissecá-la, mas antes, colocá-la em movimento.

A palavra trauma vem do grego *traûma*, que significa ferida, dano, avaria. Em sua raiz etimológica, o termo designa lesão causada por um agente externo. Ligada à psicanálise através da teoria freudiana, a noção do trauma psíquico aproxima-se de um afluxo pulsional excessivo³ que ultrapassa a capacidade do psiquismo de elaborá-lo. Assim, o traumático apresenta-se como aquilo que ultrapassa a possibilidade de representação – o que é dado através de um

¹ Entrevista com o artista Paulo Bruscky, concedida à autora no dia 25 de junho de 2013.

² O termo “civil” é utilizado para referir-se à “Ditadura Civil Militar Brasileira” com a intenção de mencionar a necessidade de busca por aqueles que, além de muitos militares, auxiliaram nos crimes cometidos pelo Estado (como alguns grandes empresários; além da promoção ou conivência de setores da imprensa em relação ao regime), e tornar clara a sua responsabilidade. Diante da recente e paulatina abertura dos documentos do período, o recobrar dessa História se mostra urgente.

³ O conceito passa a ser entendido como tal no período mais tardio da teoria freudiana, a partir da virada dos anos 20, e desde então numerosos autores tem avançado na pesquisa sobre o tema.

acontecimento inassimilável para o sujeito (ALMEIDA, 2010, p. 90), ainda que tenha deixado marcas inapagáveis na memória. Como uma erupção do real, espécie de “inominável”, para Lacan o vivido traumático seria da ordem da irrepresentação⁴. Não que a experiência vivida seja indizível, nos aponta Seligmann-Silva (2000, p. 84), ela seria, antes, “invivível”.

Mas o que se pode fazer quando a sombra do trauma é visivelmente embutida na estrutura política e social dominante, como durante a Ditadura Civil Militar brasileira? Pensando de forma metafórica, toda ferida requer cicatrização. E cicatriz deixa sempre alguma marca. É preciso então buscar nela os restos que podem transmutar os sentidos. Pesquisar a poética de Paulo Bruscky, fundada num período de repressão e terror, é também perguntar *o quê pode a arte hoje?* Pois do mínimo que resta, para além das marcas que nos chegam, algo sempre pode escapar. E é este mínimo que nos faz continuar a procura. Assim, é preciso revolver o terreno fecundo onde a produção de Bruscky emergiu, pois refletir a sua poética é apreender a partir de qual cenário sócio-político e cultural essa se desenvolveu, e como o contexto penetrou e interferiu decisivamente na sua concepção estética. Pois o jogo da pesquisa se constrói justamente na tentativa de perceber, na experiência comum, aquilo que é próprio ao artista e à sua obra.

As polaridades das propostas artísticas da América Latina, principalmente entre as décadas de 1960 e 1970, assim como as singularidades, entremeadas às diretrizes de sufocamento impostas pelos militares, incidiram sob uma atmosfera opressiva que passou a se abrigar no corpo das experiências cotidianas. Mas, partir da análise de um processo de produção artístico engendrado no Brasil em meio ao autoritarismo do regime ditatorial⁵ é penetrar em uma reflexão sobre a complexa estrutura que envolve, por um lado, a institucionalização e a reorganização da área

⁴ Lacan aproxima o trauma do real, pois o real é “apresentado na forma do que nele há de inassimilável – na forma do trauma” (Lacan, 1990 [1964], p. 57).

⁵ Sobre o conceito de autoritarismo no Brasil, ver: CARDOSO, Fernando Henrique. “Impasses do Regime Autoritário, O caso brasileiro”. In *Estudos Cebrap*, nº 26, São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

cultural, e a execução de práticas e atrocidades injustificáveis, por outro. É preciso reconhecer a crescente relação da figura do artista junto ao Estado (já que parte significativa da cultura de oposição foi “apoiada” pela política cultural do regime através de incentivos estatais) e que, de um modo geral, o cerceamento (não sobre as suas piores vestes, a censura prévia) se perpetrava mais pelo controle dos circuitos socioculturais pelos quais as obras deveriam circular, do que pelo seu próprio conteúdo⁶. Neste sentido, é preciso prestar atenção na radicalidade de Bruscky diante da livre utilização dos sistemas de circulação e reprodução, e da coerência poética que o fez manter-se quase excluído da historiografia oficial da arte e distante dos circuitos museológicos.

No campo da arte, a elaboração artística do período tornou-se muitas vezes capaz de fundir em potência de linguagem tanto o posicionamento ideológico frente à institucionalização da cultura, quanto frente ao autoritarismo (ROLNIK, 2009). As tensões geradas na sociedade pela consolidação do capitalismo e o fortalecimento progressivo da indústria foram acompanhadas por manifestações culturais muito variadas, que encontraram respostas criativas à contradição do Estado em várias facetas artísticas: cinema, teatro, fotografia, música, poesia, literatura, dança, etc. É perceptível, então, que a camada política revestiu a busca poética, uma vez que a experiência sensível, moldada pela repressão, movimentou fortemente a necessidade de criar (ROLNIK, 2009).

Tais tensões, apontadas por Suely Rolnik, intensificam-se também no próprio corpo do artista, já que a experiência da ditadura reflete no seu próprio fazer, levando-o a vivenciar o autoritarismo na “medula” de sua atuação. Contudo, a dimensão do trauma, que nos parece mais cristalina na censura ao resultado de criação, aparece ainda mais tragicamente no “efeito de inibição da própria emergência deste processo” (ROLNIK, 2009, p. 158). Ou seja, além da censura às produções artísticas já criadas, haveria ainda uma camada de pré-censura, incutida

⁶ Tais observações surgiram a partir da explanação do historiador Marcos Napolitano acerca do tema *Cultura e Estado durante o regime militar*, palestra realizada no dia 25 de junho de 2013, na mesa “O Artista e o Estado Autoritário”, do Evento Arte/Estado já citado neste texto. Seu artigo escrito também foi utilizado na concepção deste trabalho.

no medo e nas delineações que pré-configuram ou inibem parte do próprio trabalho criativo.

Tal associação inscreve-se na memória imaterial do corpo, memória física e afetiva da sensação (distinta, embora indissociável da memória da percepção das formas e dos fatos, com suas respectivas representações e as narrativas que as enlaçam). Desentranhá-la é uma tarefa tão sutil e complexa quanto o processo de recalque (ROLNIK, 2009, p. 100).

E o silêncio, ainda presente na cultura de nosso país, revela este traumatismo como um sintoma social, e mesmo como a “amnésia institucional” de que já nos falava Ricoeur (1995, p. 205-6)⁷. Uma ferida em que não se quer mexer – para, inclusive, não ter que sobre ela pensar.

O que queremos mostrar é que tão ou mais brutal do que a violência da eliminação física pode ser a violência da eliminação simbólica, como pontualmente colocou Vladimir Safatle no livro de sua organização intitulado “O que resta da Ditadura” (2010). Mas ignorar um fato através da imposição do esquecimento, como vimos perdurar no Brasil desde a Lei da Anistia⁸ até o início da recente formação da Comissão da Verdade (que de certa forma ainda insiste no “ocultamento”)⁹, engendra uma forma *única* de lembrar. E, como aponta Jeanne Marie Gagnebin, o retorno desta memória sem o devido esclarecimento (daquele e do nosso tempo) coloca o passado num contínuo ciclo de retomada (GAGNEBIN, 2010).

O ponto de partida necessário para uma formulação crítica contundente a respeito da produção artística de Paulo Bruscky, então, é estar advertido da complexidade desta problemática. Pois percorrer as veredas da sua poética não seria percorrer a história? E estar ciente, diante dela, não apenas das suas omissões e silêncios, mas perceber os mecanismos possíveis para a arte tomar caminhos, hoje, de fala e de reflexão?

⁷ Referindo-se ao termo “*amnésie institutionnelle*” utilizado por Ricoeur, em *Le juste* (Paris, Editions Esprit, 1995).

⁸ Lei da Anistia: Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979.

⁹ A Comissão da Verdade foi formada em 2011, contudo, ao que parece, mesmo que desconheçamos o seu funcionamento, tal Comissão parece ir atrás da verdade somente sobre os casos declarados, e os que não se conhece – como o caso dos indígenas, dos camponeses e demais vítimas – permanecem na escuridão.

Paulo Bruscky foi preso três vezes durante o regime militar, ameaçado, perseguido e, por certo tempo, paralisado. Contudo, viu na criação poética uma forma de enfrentamento e a possibilidade última de sobrevivência. É curioso pensar, que aquilo que o colocou em risco, a saber, a sua produção, é igualmente o único meio pelo qual o artista pôde resistir. Não é raro, hoje, ouvi-lo dizer que cria para não enlouquecer: “é a forma que tenho de manter-me vivo”, ele nos diz¹⁰.

Para entender quais questões disparadas pela vasta poética do artista são centrais nesta dissertação, se faz necessário, de saída, apresentar ao leitor algumas facetas da sua obra.

Se a partir de 1969 as suas pesquisas se aprofundavam no campo da arte conceitual – onde há, como observa Cristina Tejo (2009), o protagonismo da ideia e da comunicabilidade em detrimento do resultado formal do trabalho –, o interesse de Bruscky pelas vanguardas históricas se alia ao interesse pelas técnicas de reprodutibilidade e pela noção de múltiplo, resultando em *outro* entendimento do fazer estético. A opção pelo múltiplo visa aumentar a circulação, a acessibilidade e a permuta da autoria decorrente da troca das responsabilidades artísticas (que junto à liberação das habilidades manuais, passaram a ser delegadas ao olhar e à mente). Humor, brincadeiras de linguagem, metáforas ácidas ou lúdicas abrem espaço para a ironia e a reflexão. Com meios nada convencionais, tais propostas tomarão forma através de colagens, outdoors, vídeos, livros de artista, fotografia, *copy art* (eletrografia), gravura, *áudio art*, manifestações na rua, performances. Mecanismos híbridos muitas vezes incompreendidos, e, ainda mais por isso, temidos.

Implodindo a ideia de unicidade (cujo pensamento radical é apresentado no texto de Walter Benjamin publicado em 1936¹¹, que acompanhará toda a reflexão estética do artista), os procedimentos de Bruscky frequentemente partem de uma

¹⁰ Em conversa com a pesquisadora.

¹¹ *A obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin, foi um texto inicialmente publicado em 1936, em francês. Contudo, esta versão continha muitos cortes, e três novas versões contendo notas foram publicadas após a morte do autor, em 1940, e vastamente traduzidas. A importância de sua reflexão filosófica será muitas vezes mencionada pelo artista Paulo Bruscky em artigos e nas entrevistas concedidas para esta pesquisa.

matriz para uma tiragem limitada, como através do uso de xérox, carimbo, impressão digital, papel carbono, fax, heliografia, fotografia, etc. Muitas vezes não interessa a ele ter uma matriz pré-estabelecida, mas criar diretamente sobre os processos de reprodutibilidade, como, por exemplo, sobre o visor da máquina de xerografia, mantendo-se sempre aberto à surpresa do resultado.



Imagem 1 – *Aépta*, 1982.

Seus trabalhos inventam mecanismos próprios de operar sobre a linguagem, para criar novas formas de linguagens. Formas/ações que questionam a realidade e as suas representações legitimadas. A sua arte é plena de interesse pelas coisas do mundo, pelos problemas do homem e da sociedade em que vivem. Para além do museu, para além das questões do próprio discurso artístico.

No cerne dessa poética aplicada na vida, onde a facilidade de encontro, aquisição e contato são aspectos fundamentais, o modo de tomar a vivência como tecido contínuo de uma experiência genuinamente autônoma provocada pela arte está a irreverência do artista diante do grande sistema das artes, que culmina em uma produção que não visa uma inserção direta no mercado e na venda. Mediante o uso de carimbos ou autenticações em cartório, por exemplo, materiais de uso

burocrático (muitos retirados do ambiente de trabalho do artista, funcionário público¹²) serão transformados em objetos ou processos de arte.



Imagem 2 – Greve, 1989.



Imagem 3 – É arte, confirmado.

Testando maquinários, utilizando papéis, listas, documentos, folhas-ponto, a passagem do objeto para uma poética *processual*, cujo meio de pesquisa é tão integrante da obra quanto o resultado final, e *conceitual*, onde a “transitoriedade, o quantitativismo (no caso da arte postal), a reprodutibilidade, o sistema alternativo de circulação e distribuição (democrático na forma, mas nem sempre no conteúdo)” (FREIRE, 1999, p. 30) encontrará legitimação, muitas vezes, pelas próprias mãos do artista.



Imagem 4 – Cópia conforme Original, 2013.

¹² Paulo Bruscky trabalhou de 1965 a 1968 na Fundação Joaquim Nabuco. Preso na passeata dos 100 mil, aos dezenove anos, foi denominado “comunista” e demitido. Prestou concurso para ingressar no INAMPS, o Hospital Agamenon Magalhães, onde permaneceu desde 1971 até se aposentar, em 1996. O convívio e a amizade com profissionais da saúde permitiu que o espaço burocrático de trabalho se tornasse um ambiente profícuo para as mais vastas pesquisas poéticas.

Esta visão irônica e libertária que propõe uma nova relação entre os legados históricos, teóricos e críticos (agora não submetidos a qualquer encadeamento linear) tornou-se incompatível com o universo estético institucionalizado, onde o número de recusa em salões e o descaso de demais artistas foram frequentes.



Imagem 5 – *Quadro a Óleo*, 1971-2004.



Imagem 6 – *Marcel Duchamp x Rose Selavy*, 2010.

Quando preso pela última vez, acusado de propor trabalhos subversivos, Bruscky recebeu um ultimato: ou parava com as ações artísticas, ou sofreria um “acidente”. Recluso, deixa o convívio com as pessoas com quem mantinha relação bem como os lugares que costumava frequentar. Depois de alguns meses de enfrentamento do medo e isolamento, seguido diariamente por dois homens, retoma o desejo de fazer o que, nas palavras dele, era “a única coisa que sabia”. Convencido de que a morte chegaria, deixar de viver em troca de manter-se vivo era aniquilar a postura ética com a qual delineava o seu olhar poético. Mais do que um manifesto político, apresenta, então, um manifesto estético. Assim, convoca a assinatura de amigos e artistas e organiza uma exposição intitulada *Nadaísta*¹³, na qual, em uma galeria tradicional de Recife, não expõe obra alguma. Sobe em banco no centro da sala de exposições, lê o manifesto e denuncia a presença dos homens que o perseguiram, bem como as ameaças de Estado sofridas. Em entrevista o artista relata:

Então eu passei com dois “caras” no meu calcanhar por quase seis meses. Eu saía de manhã, onde quer que eu fosse, lá estavam eles, na universidade, nos bares. Aí eu comecei a inverter, cumprimentava eles. Então, marquei uma exposição em uma galeria, foi quando eu lancei o “Manifesto Nadaísta”. Chamei amigos e artistas e disse assim: “Posso botar teu nome? É uma exposição que não vai ter nada, é uma exposição denúncia. Eu vou distribuir os convites, como se houvesse”. [...] não tinha nada, vazio, subi no banco e fiz um discurso “[...] têm dois desses canalhas aqui dentro. Eu quero dizer a eles, que digam aos outros, que eu não tenho medo. Se eu for acidentado é um assassinato que o exército cometeu comigo. E, a partir de agora, posso dizer aos dois que estão aqui, que eu não sou dedo duro, nem para denunciar, mesmo sendo esses canalhas quem são. A partir de agora, eu vou voltar a fazer intervenção urbana e quero dizer que não tenho medo de morrer. A tendência de todo mundo é morrer.” (BRUSCKY *in* MARSILLAC, 2014, p. 45)

Mas por que apontamos esta proposta como “manifesto estético”? Segundo Eric Hobsbawm, *manifestos* são “declarações de grupos, representando algum “nós” coletivo, formalmente organizado ou não”, cujas falas são construídas no plural “almejando conquistar adeptos (também no plural)” (2013, p. 19). Hobsbawm aponta que, neste sentido, existe uma proximidade entre os manifestos

¹³ A exposição coletiva, organizada junto com Daniel Santiago, aconteceu na Galeria Nega Fulo, em Recife (PE). Embora tenha sido realizada com a galeria vazia, pode-se dizer que teve a participação de cinquenta artistas, cujos nomes acompanharam o catálogo com o manifesto.

artísticos (que se tornaram bastante populares depois de 1909 quando os futuristas introduziram a palavra no mundo da arte), e os políticos. Contudo, a diferença chave entre manifesto *estético* e *político*, como os apresentamos aqui, se refere à amplitude dos objetivos de *legitimação* ou de *deslegitimação* de uma ideia ou governo. No primeiro caso, o *estético*, a deslegitimação de uma ideia ou governo instituído, ou a legitimação de uma força disruptiva (e, portanto nova) apontada pelo texto do manifesto, é dada através de uma proposição poética, que pode estender-se do seu meio artístico para o político ou visar um objetivo estritamente simbólico. No segundo caso, contudo, a mudança ou exigência apresentada no texto visa uma alteração concreta de um poder instituído de governo, cujo almejo possui objetivos definidos, diretamente ligados a condições materiais ou de direitos. A este respeito, o pensamento de Suely Rolnik em seu texto, *Furor de arquivo* (2009), pode ser bastante elucidativo acerca das diferenças existentes entre um *militante* (ligado à macropolítica) e um *artista* (ligado à micropolítica). Mais do que um objetivo concreto, a experiência radicalmente nova proveniente das propostas estéticas geram, para a autora, um “estado de estranhamento em nossa subjetividade” que não pode ser ignorado, justamente por trazer o “germe de integração entre o político e o poético” – cuja vivência pode ser atualizada tanto em ações artísticas quanto na vida cotidiana. Segundo ela

[...] o estado de estranhamento constitui experiência crucial porque [...] ele é o sintoma das forças da alteridade que reverberam em nosso corpo e exigem *criação*. Ignorá-lo implica o bloqueio da potência pensante que dá impulso à ação artística e sua provável interferência no presente. (ROLNIK, 2009, p. 103).

Perceber a sutileza que difere um discurso artístico e sua força “aberta” de um discurso político e o seu objetivo direcionado é crucial para a compreensão do trabalho de Bruscky sob o enfoque desta dissertação. Pois observamos a poética artística enquanto possibilidade de *atravessamento*, que não é destinado ao alcance prévio de uma mudança e melhoria ou a sua posterior ação, mas que se funda enquanto força poética presente *de travessia* e *transgressão*. Emprestamos de Barthes a reflexão acerca da subversão da literatura para questionar a força de

subversão das artes: uma potência capaz de revolver o irrepresentável, de fazer pensar sobre ele e, assim, atravessá-lo.

Muito embora o trauma seja considerado um evento que excede as capacidades representacionais do sujeito, e persista sobre as formas de leis do presente (no que diz respeito à nossa justiça), ele também pode, sob determinadas circunstâncias, introduzir uma descontinuidade na narrativa do indivíduo, que sob algumas perspectivas, permite um “movimento positivo em vez de um efeito deletério mais agudo” (FAVERO, 2009, 178). Ao exigir uma reorganização em novas bases do eu, pode-se ter como consequência a “reconstrução direta da própria história do sujeito” (LACAN, 1993, p. 153-154), dada através de uma elaboração construtiva que tanto pode reduzir o sofrimento psíquico quanto subvertê-lo. Mas como produzir linguagens que cheguem ao outro, que intensifiquem o seu olhar crítico?

É preciso perceber que um dos processos mais perversos, a introjeção da autocensura, que inibia a elaboração e exposição de obras pelo receio do posicionamento opressor do Estado, tornou-se, para Bruscky, uma batalha estética: o ato de se colocar em relação à perseguição (desvelamento do medo e da paranoia) se torna um tensor que aparece de forma clara em muitos dos seus trabalhos. O artista encontra na expressão do corpo que se posiciona (ora medido, ora controlado), na disseminação de propostas experimentais, na circulação, na documentação e no arquivamento um modo ruidoso de marcar esta tensão e de atingir públicos diversos. Um mecanismo de elaboração contínuo.



Imagem 7 – *Protetor para Identidade*, 1978.

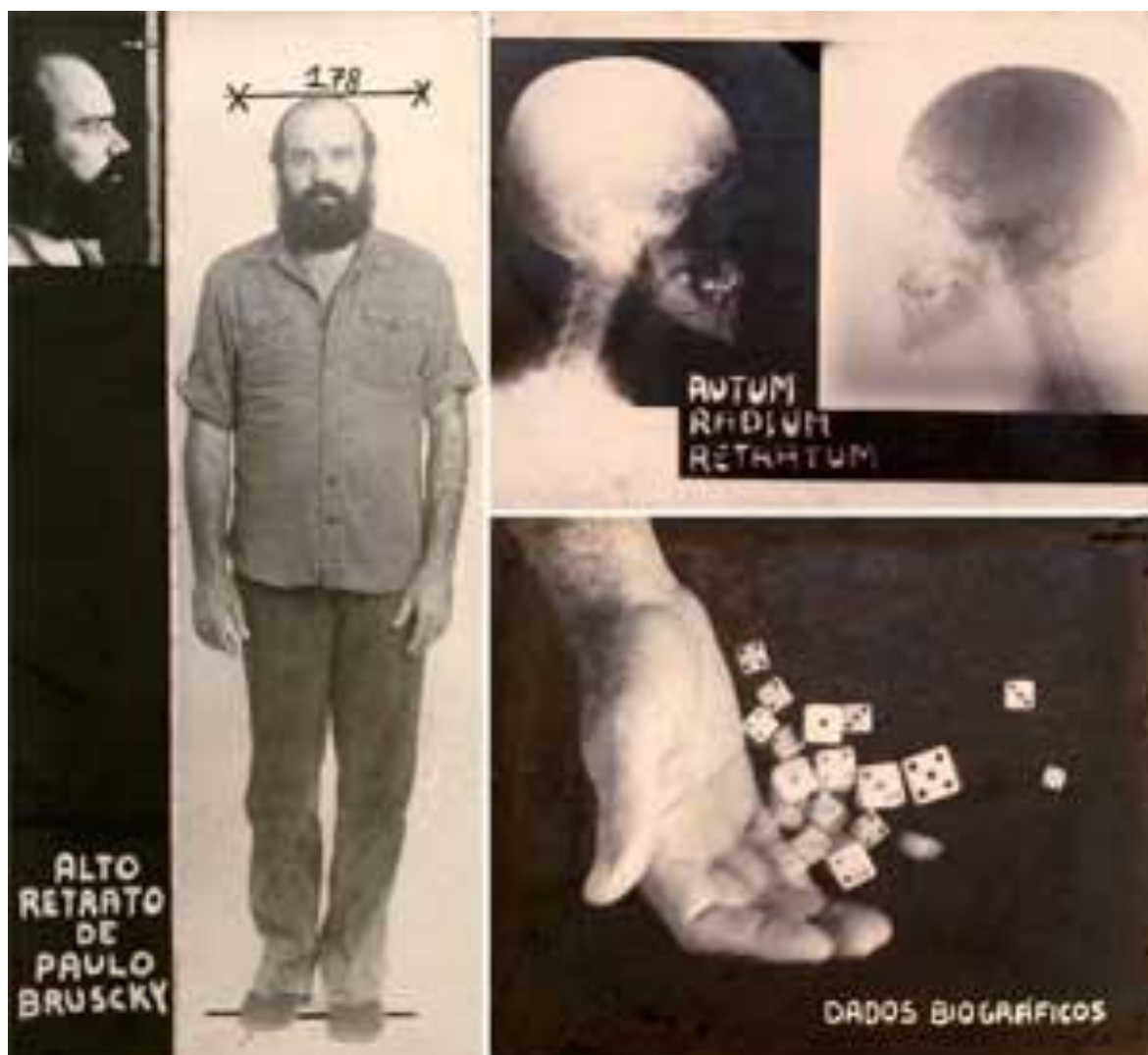


Imagem 8 – Grupo de imagens: *Alto Retrato*, 1978 (à esquerda). *Autum Radium Retratum*, 1976 (à direita, acima) e *Dados Bibliográficos*, 1978 (à direita, abaixo).

Ora, a História guarda suas memórias e fissuras. Arte e política, comumente narradas em separado, são apontadas no trabalho de Paulo Bruscky como um traço bastante evidente. Mas estudar o valor poético, a carga histórica que o seu processo de criação carrega, é interrogar as nuances e contradições que se inserem neste jogo complexo. É perceber a apropriação da memória desses inenarráveis anos e os traços da sua transposição para a esfera contemporânea da invenção e do enfrentamento artístico. Longe de um reparo, aproximamo-nos mais

de uma tentativa de *reconhecimento*. Por isso tomar em conta, sob a perspectiva do trabalho artístico de Paulo Bruscky, a desmemória sobre a Ditadura hoje. Pois reconhecer é possibilitar o luto, é viabilizá-lo. É trazer à luz a distinção do que ainda resiste, vivo. Não como forma de esgotamento, nem de vitimização, mas como forma de abertura para novos possíveis. Não como representação, mas antes como um *processo*. Processo no qual seguimos, ainda, tentando atravessar. Longe da paralisia existem vozes repletas de memórias, vozes que falam de uma a outra procurando por razões, por tentativas e por linhas de fuga.

Tomemos de saída o trabalho *Pelos nossos desaparecidos*, realizado desde 1976, tanto em *Artdoor*¹⁴ (como no exemplo da imagem, em 1985) quanto em livro de artista (1986), e veiculado à Arte Correio. Neles, fotos são apresentadas em negativo como meio imagético escancarado de denunciar marcas de uma ausência. Este material intermediário, tido como descartável por seus autores, os chamados Lambe-lambe¹⁵ (fotógrafos ambulantes que registravam pessoas nas ruas normalmente para a confecção de documentos), é apropriado pelo artista e o gradual

¹⁴ O termo *Artdoor* refere-se à arte feita sobre placas de *outdoor* (que em inglês significa “do lado de fora da porta”). A ideia de uma exposição de *outdoor* surgiu em 1971, quando os artistas Paulo Bruscky e Daniel Santiago desenhavam sobre folhas de papel em formato grande (3m x 1m) para o Concurso Formiplac de Pintura (pintura em fórmica) do mesmo ano. A ideia de levar a arte através dos grandes painéis de rua utilizados pela publicidade para fora das “requintadas galerias e dos arcaicos museus”, como escreve Bruscky em um artigo (BRUSCKY, 2010, p. 100), como muitos dos projetos elaborados pela equipe *Bruscky & Santiago*, permaneceu arquivado por muitos anos. Em 1977, a Bandeirantes Outdoor assume a responsabilidade pela montagem da exposição em Recife (PE), após o artista Cavani Rosas comentar com o diretor da empresa sobre a proposta dos dois artistas. Em março de 1980, com “anuência” da Polícia Federal, a exposição acontece, com a participação de 286 artistas de 25 países, que enviaram os seus trabalhos via correio (alguns do tamanho estipulado pelo convite, que fora distribuído pelo correio aos artistas integrantes da lista de Arte Correio de Paulo Bruscky, outros em pequeno formato, para serem posteriormente ampliados). Como alguns trabalhos eram fotográficos (principalmente os que vieram do Leste Europeu) e os processos de ampliação para estes eram restritos, organizou-se uma mostra paralela no *hall* da Prefeitura de Recife para que nenhum artista participante ficasse fora do catálogo. Ao total, foram 146 cartazes espalhados pela cidade, cujo intuito de comunicar as multidões através de uma exposição sem fins lucrativos, deixou a cargo da população o juízo das obras. Dentre os participantes da 1ª Exposição em *Outdoor* estava Shozo Shimamoto e Saburo Murakami, integrantes do Gutai. A este respeito, ver *Arte e Mídias*, de Paulo Bruscky.

¹⁵ Assim denominados porque em épocas passadas as fotografias para alguns documentos deveriam ser datadas e, como no instantâneo dos fotógrafos Lambe-lambe o negativo é em papel (que é refotografado), segundo muitos pesquisadores, uma pequena placa de papel fotográfico com a data era colada ao negativo através da saliva do fotógrafo. Seria proveniente daí a denominação “Lambe-lambe”. Estes fotógrafos de rua utilizavam mercúrio e outros fixadores neste processo, e devido à amizade de Paulo Bruscky com muitos deles, o artista aprimora seus conhecimentos em técnicas de reprodutibilidade que partem de uma matriz para uma tiragem, que serão auxiliares nas pesquisas com heliografia e mimeógrafo, por exemplo.

apagamento da imagem, que desaparece com o tempo neste tipo de fotografia, é utilizado como recurso metalinguístico. Além do questionamento sobre a originalidade e o uso da metalinguagem (recursos presentes em toda a sua obra), o artista apresenta a *efemeridade* como traço dialético do *registro*.



Imagem 9 – *Pelos nossos desaparecidos*, artdoor, 1985.

O apagamento dos rostos, das identidades, faz alusão à violência mordaz da clandestinidade. Reflexo do borrar de traços, nomes, vidas e, assim, da história, comum ao Estado de exceção vivido naquela época. Não seria o mesmo, guardadas as proporções, na nossa?

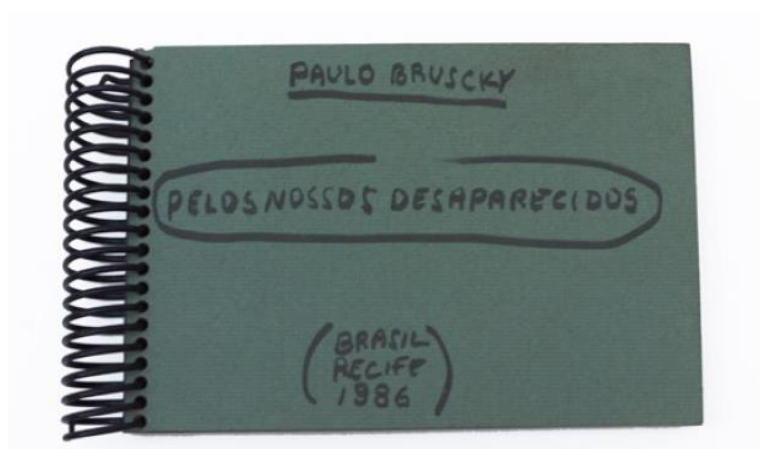


Imagem 10 – *Pelos nossos desaparecidos*, livro de artista, 1986.

Imagens que impactam por carregarem nelas a estampa de pessoas aniquiladas, impressão que é dada justamente através do efeito do negativo: espécie radiografia, raio-x, que ora escancara o desaparecimento, diluindo as vidas singulares cujas biografias e laços tornam-se indiferenciados no amontoado inominável e esquecido, ora clamam por nomeação e reconhecimento. Não seria difícil ligar esta obra ao pensamento de Primo Levi (1947), que, ao tratar da desumanidade dos campos de concentração, aponta para a nudez completa, a dessubjetivação dos afogados e sobreviventes da violência de Estado. Vidas que sofrem ataques, traumas, que são grandes demais para serem processados. Falamos então de poder trazer a simbolização, a subjetivação dos signos, dar sentido à dor, numa tentativa de sublimá-la através da criação... Perceber, assim, que fala é essa, como ela vem revestida e a quem ela é dirigida.

A escolha do material, neste caso, é fundamental: se no livro de artista as fotografias funcionam quase como um processo de catalogação documental (que lembram álbuns de fotografias), no *outdoor* a imagem do rosto que se assemelha às fotos de desaparecidos, por ser uma imagem típica de documentos, clama por identificação.



Imagem 11 – *Pelos nossos desaparecidos*, 1986.

Para pensar o hoje, talvez seja preciso tomar em conta que o tempo sempre se repete, mas revestido de novas máscaras. Diria Proust que são cem

máscaras afiveladas ao rosto, variantes do mesmo tempo que retorna continuamente. Nesse sentido, a reflexão de Giorgio Agamben, concedida em entrevista à Juliette Cerf talvez, seja elucidativa:

O poder público está perdendo legitimidade. A suspeita mútua se desenvolveu entre as autoridades e os cidadãos. Essa desconfiança crescente tem derrubado alguns regimes. As democracias são muito preocupadas: de que outra forma se poderia explicar que elas têm uma política de segurança duas vezes pior do que o fascismo italiano teve? Aos olhos do poder, cada cidadão é um terrorista em potencial. Nunca se esqueça de que o dispositivo biométrico, que em breve será inserido na carteira de identidade de cada cidadão, em primeiro lugar, foi criado para controlar os criminosos reincidentes. (AGAMBEN, 2010).



Imagem 12 – *Pelos nossos desaparecidos*, arte correio, 1986.

Pensemos agora no “testemunho” de que nos falava Bruscky em nosso diálogo de abertura. O tempo do testemunho é o do já acontecido, mas também do que pode, ainda, continuar a acontecer. Não seria, assim, repetição, mas uma nova e contínua potência criadora. Potência pensante, dirá Suely Rolnik (2009), uma vitalidade que se aciona a partir (e com) a obra.

Desta vitalidade emana o poder que terá uma proposta artística de ativar na subjetividade daqueles que a vivenciam a sensibilidade ao concentrado de forças que nela se presentifica, e, por extensão, às forças que agitam o mundo à sua volta. Se esta ativação ocorrerá ou não, é uma questão que extrapola o horizonte da arte, pois isso depende de uma complexa trama de

que são feitos os meios por onde circulará tal proposta. (ROLNIK, 2009, p. 155).

Se seguirmos a linha de Deleuze e pensarmos a linguagem enquanto produtora de sujeito, que “enuncia o possível, mas o faz preparando-o para uma realização” (2010, p. 68), poderemos observar na poética de Bruscky a possibilidade e o engajamento desta mesma construção?

O interesse do artista pela poesia concreta lega a coincidência e a simultaneidade da comunicação verbal e não verbal que, em seu trabalho, muitas vezes se consolida em uma estrutura-conteúdo. Uma estrutura-conteúdo, contudo, híbrida, aberta e mutável. Disposto a deformar os conceitos sobre arte, opera recortes estéticos do cotidiano que, aliado à potência do acaso¹⁶, transborda os limites da linguagem. São ações que pedem caminhos alternativos de produção e difusão. Ocupar o espaço público, encurtar o caminho entre a mensagem e o receptor é utilizar a visibilidade urbana como um suporte e interferir no imaginário popular de forma rápida. A dimensão política, dada pelo caráter comunicativo dessas atividades artísticas, leva a pensar as relações entre sujeito, linguagem e acontecimento.

São formulações que com frequência operam uma tensão crítica (pensada aqui sobre os termos psicanalíticos) entre *significado* (a ideia, o sentido), e *significante* (polissêmico e ligado ao simbólico¹⁷), cujo disparo visa disseminar e ampliar o olhar poético. Parece evidente que os discursos autoritários agem através dos signos junto à dimensão da imagem, mas o fazem através de uma rigidez que torna o signo significado, com a dureza da literalidade que determina que o signo é isso *ou* aquilo, impedindo qualquer possibilidade de encadeamento metafórico. Furar bloqueios, buscar modos de interferir no contexto, rearticular os sentidos para o deleite estético reflete uma virada de paradigma da arte ao entorno. Olhar para a vida de forma irreverente, “dinamizar a percepção para distanciar a alienação estética”,

¹⁶ Para o artista o acaso é atributo positivo à construção de seus projetos.

¹⁷ O significante, entendido pelo viés teórico da psicanálise, faz condensação: pluralidade de significação. Em outras palavras, é uma série, uma cadeia de significação. Ou seja, poderíamos dizer que o significante aqui, ao invés de ser tomado por isso *ou* aquilo, é isso *ou mais* aquilo.

como escreve Adolfo Navas, é “criar outro imaginário para o objeto” (2013, p. 104). Uma forma de levantar interrogações, indicar uma abertura entre causa e efeito da visualidade, e abrir o olhar para as fissuras existentes em nossas verdades tão solidificadas. Não se trata unicamente de buscar um resultado visual, mas de conferir espaço ao enunciado: de desconstruir discursos, de permitir construir e revelar estruturas, inclusive de poder que a eles se atrelam.

Muitos teóricos apresentam a linguagem como uso problemático de poder e de ordem, revelando nas convicções e estereótipos a ela ligados o desígnio de condutas, de modos de pensamento impostos e habituais. Instrumento para o alcance de um fim preestabelecido, a dinâmica social da linguagem, então, inclusive no seu uso corriqueiro, traz implícitas “palavras que impõem uma ordem na seara da comunicação”. (ALMEIDA, 2009). Neste sentido, Gilles Deleuze e Felix Guattari afirmam que

As palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma ‘obrigação social’. Não existe enunciado que não apresente esse vínculo, direta ou indiretamente. Uma pergunta, uma promessa, são palavras de ordem. A linguagem só pode ser definida pelo conjunto das palavras de ordem [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15).

Haveria, segundo os autores, um sistema majoritário, homogêneo e constante, ligado à rigidez do uso cotidiano da linguagem, uso padrão da ordem, da constância e do poder (ALMEIDA, 2009). Em contrapartida, algumas minorias de subsistemas, cujo uso minoritário se apresenta como via criativa a se posicionar frente aos desígnios da ordem, podem fazer uso da linguagem como resistência aos mecanismos de captura e controle. Como um “devir potencial e criativo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 52), são mecanismos que rompem com os limites nos próprios domínios da linguagem.

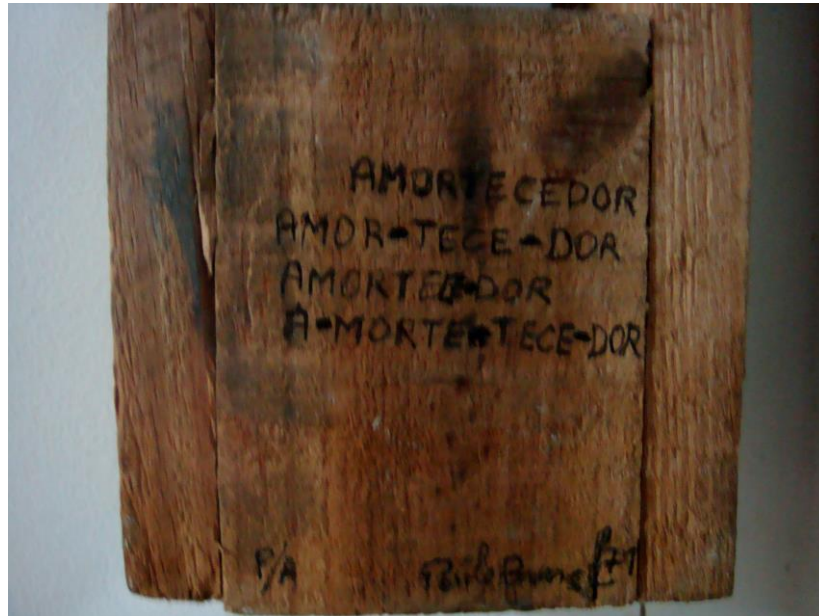


Imagem 13 – *Amortecedor*, 1971

No poema *Amortecedor* (1971) a fragmentação da palavra-título “amortecedor” em versos (*Amor-tece-dor/ Amortece-dor / A-morte-tece-dor*) torna evidente que a abertura dos significantes tem relação volátil com os significados (que não são fixos, mas escorregadios e mutantes). Aqui, colocar o significante como aquele que constitui a linguagem, e confirmar a presença de um leque possível de significados, é uma estratégia que se torna paradoxalmente visível quando os versos são transpostos para a formação de outra obra: uma escultura. Nela, os versos do poema são grafados em madeira, e o fracionamento que permite entender o recurso sonoro que ignoraria os hífen (o substantivo), se torna duplamente evidente pela presença do próprio objeto: um amortecedor. Mas essa dupla evidência só é dada por uma quebra: a quebra do signo amortecedor (o objeto) e do seu significado (dispositivo que serve para amortecer a violência de um choque, a intensidade de um som, a trepidação de uma máquina¹⁸), diante da abertura de seu significante.

¹⁸ Segundo o Dicionário *Príbe am* da Língua Portuguesa (DPLP).



Imagem 14 – *Amortecedor*, 1971

Ampliar espaços de intervenção é desarticular armações que a nós se desenham como estruturantes: revelar nelas a fugacidade da existência, desautorizar pela criação, subverter e abrir frestas no cotidiano para não somente desvendar, mas *convidar* para a desarticulação. Se o amor e a morte, engrenagens da vida, indelevelmente causam dor, como apresentado no poema e na escultura de Bruscky, *como é possível amortecê-las?*

Renunciar ao olhar usual, problematizar convenções sociais, transgredir a linguagem e os sistemas de comunicação, provocar o interlocutor, chamar a atenção para elementos cotidianos são práticas que incitam a conquista de novos espaços para a arte. O jornal, por exemplo, é utilizado como meio distributivo e suporte, veículo de documentação (a publicação impressa) e de apresentação (dada pela circulação e disseminação da ideia). Espaço poético para a invenção, que subvertido do uso comercial/informativo, visa encontrar novos e diferentes públicos.

Em um anúncio publicado em 1994, intitulado *GOVERNO*, Bruscky atesta: “[...] Brasileiro Adverte: Trabalhar, Estudar, Comer, Habitar, Ter Saúde e Viver, é Prejudicial ao Povo”. Este trabalho faz parte da extensa série denominada *Arte*

*classificada*¹⁹, que começou a ser veiculada por ele a partir da década de 1970, e que segue até hoje. Apropriando-se da folha impressa como espaço expositivo, as publicações pagas, muitas efetuadas em parceria com o artista Daniel Santiago²⁰, povoam as páginas com proposições poéticas e políticas.



Imagem 15 – *O governo*, Arte Classificada, 1994.

Neste caso, com o sujeito “O GOVERNO” grafado em letras maiúsculas, temos o seguimento do imperativo como uma forma crítica de enunciar interferências no “cotidiano bom senso” que nos cega e emudece²¹. Disposto no classificado do Jornal de Recife como “anúncio” de algo que se interessa comprar ou vender, a proposição de Bruscky, sob o grifo inicial, sugere um ruído diante da suposta tomada de voz “do” governo para “advertir” a população sobre as suas negativas.

¹⁹ É preciso frisar que em 1977 a Polícia Federal censura alguns dos anúncios da *Arte Classificada* de Paulo Bruscky porque, segundo eles, tratava-se de “mensagens cifradas”. Os classificados possuem temas conceituais que, nas palavras do artista, são apropriações das cidades, das geografias, dos bairros. A esse respeito, ler entrevista: *Paulo Bruscky: depoimentos*. Circuito Atelier, 52, p. 40. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

²⁰ Equipe Bruscky & Santiago.

²¹ O programa de estabilização da economia, impulsionado pela implementação da moeda Real naquele ano (1994), então sobre as égides do governo FHC (e de um vice-presidente que apoiou a ditadura), incentivava o país a combater a inflação – o que, junto à explosão de consumo, causou uma grande euforia na população.

Não são poucos os textos breves do artista que perfuram e se diluem em páginas classificadas. Muitas vezes solapando qualquer crítica social ou política como esta, a interferência visa espalhar desvios poéticos, utópicos, em que as palavras evocam a realização de obras ou, por que não, a abertura, inclusive, para o sem sentido, num mundo utilitarista em que tudo parece destinado a alguma finalidade.

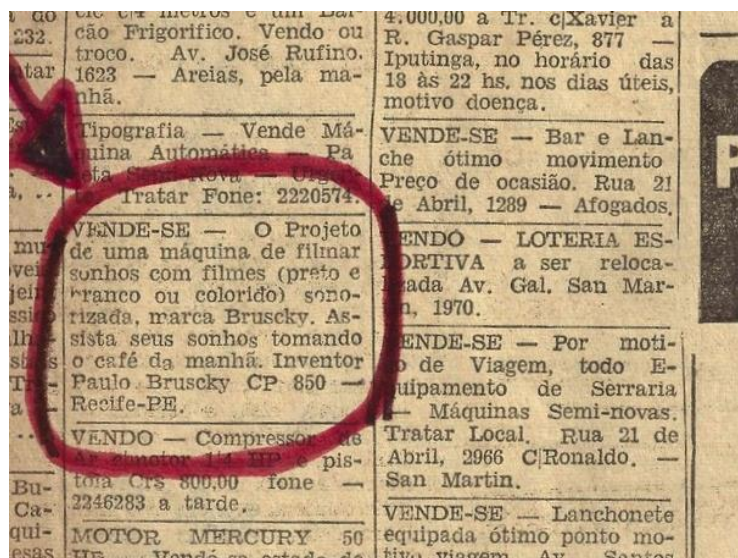


Imagem 16 – Máquina de Filmar sonhos, 1977.

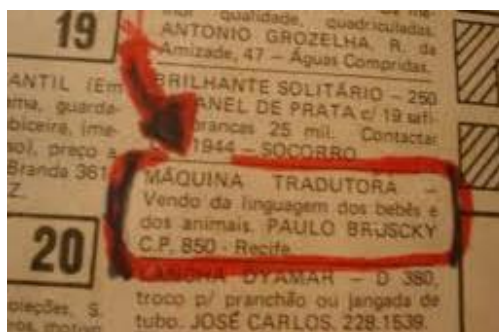


Imagem 17 – Máquina Tradutora, Arte Classificada.

Designar ruídos nos mecanismos de controle da informação, burlar cerceamentos e criar fora do circuito artístico, encaminhando-a ao público e inserindo-a na vida, não elabora uma forma essencialmente política de *registrar* o espaço para a criação?

Muitas ações de Bruscky tomaram o correio como base e a mensagem como obra. Seguindo a lógica de uma corrente postal²², se consolidou um circuito de contatos, informação e trocas que, a partir da década de 60, extrapolou o mundo artístico²³. A “indistinção do espaço da arte e do espaço da vida” (Tejo, 2009, p. 25) descobriu na Arte Correio uma força única. Abrangendo o selo, o envelope, tudo o que se veicula e o próprio meio, a troca de telegramas e telex com conteúdos político-estéticos foi frequente. Tomemos como exemplo o enviado a Edgardo Antônio Vigo, onde a sigla de emergência “S O S” ocupa a mensagem, e um busto de traços simples com duas marcas pretas circulares contornadas por vermelho apontam o sinal gráfico de tiros, que tanto marcam um alvo quanto um pedido de socorro.

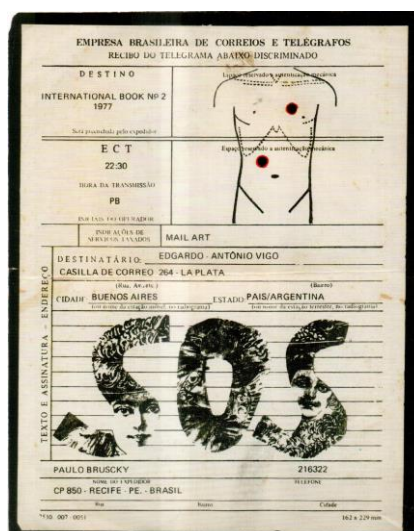


Imagem 18 – *Telegramarte*, 1977.

Em outra ocasião, uma moeda é utilizada como carimbo para ocupar o espaço reservado à autenticação mecânica, e a palavra “AR” é repetidas vezes

²² Paulo Bruscky inicia a participação na “Arte Correio” (que como conceito surge em 1960, pelos herdeiros das proposições de vanguardas históricas e, principalmente de Marcel Duchamp, Ray Jones e o Grupo Fluxus), através do Poema/processo. Integrado ao Uruguai e Argentina, o Poema/processo já contava com publicações do tipo envelope, que circulavam entre estes países. A partir daí, o artista pernambucano recebe um “correio” de Robert Rehfeldt, artista integrante do *Fluxus* na Alemanha, e no início da década de 1970 já faz parte do circuito. No Brasil, o termo “arte postal” é utilizado em maior consenso para denominar a prática, contudo “arte correio” e *mail arte* também são empregados. Optamos, assim como Paulo Bruscky, pelo uso do segundo, por entendê-lo mais amplo.

registrada sobre as linhas destinadas ao texto enviado a Unhandejara Lisboa em 1976 (que tanto pode sugerir um vazio visual em contraste ao grafismo exposto, quanto aludir a um espaço de respiro propiciado pelo livre envio de mensagens).

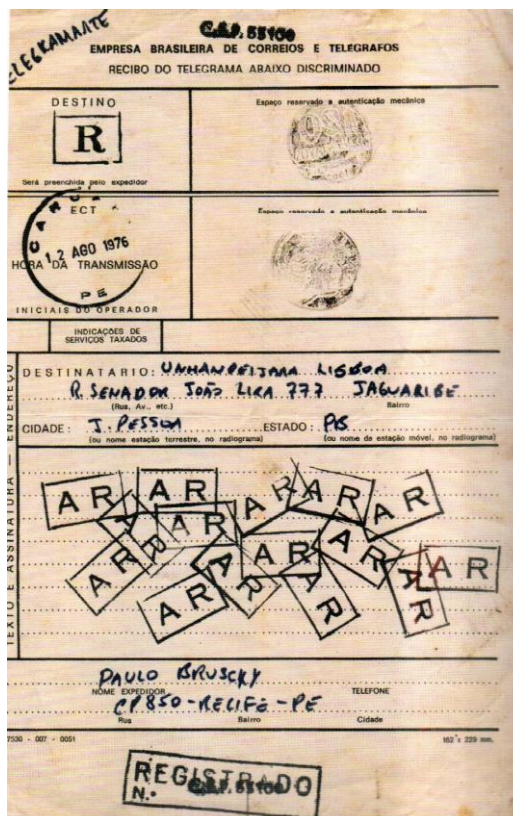


Imagem 19 – Telegramarte, 1977.

Esta prática também permitia respaldo para que certos indivíduos não fossem perseguidos pela polícia, pois havia uma noção geral de que os artistas poderiam fazer parte de uma rede de comunicação de alcance internacional. Em entrevista concedida a Antônio Sérgio Bessa, curador e diretor de programas do *Bronx Museum*, de Nova York, Bruscky afirma:

Naquela época, existiam comitês internacionais de anistia, que tinham conhecimento não apenas do que se passava em movimentos de resistência na América Latina como em movimentos políticos no mundo todo. E as notícias sobre perseguidos e exilados circulavam via correspondência. Se havia uma exposição da gráfica dos exilados chilenos, por exemplo, os comitês de anistia mandavam milhares de

correspondências para várias autoridades internacionais. E isso então funcionava como uma forma de denúncia, era a maneira de manter vivos aqueles artistas, porque os artistas sabiam que o mundo todo estava recebendo notícias de seus trabalhos. Isso tudo ajudou muito [...]. Outra coisa curiosa é que nos catálogos de arte postal sempre constavam endereços dos participantes, o que contribuía para aumentar a rede de contatos internacionais. Era uma espécie de corrente: alguém mandava um trabalho primeiro, e depois começava a receber novos contatos. Existia essa consciência de rede na resistência às ditaduras. (BRUSCKY in BESSA, s/d).

Mais do que constituir sistemas de rede antes da internet, que questionem as estruturas de produção, circulação e interpretação no acelerado processo de mutação no qual vivemos²⁴, trata-se de encontrar falas que *enunciem e permaneçam*, com resultados imagéticos e processuais alcançados pela troca coletiva, visando alguma transformação da ordem social. É sobre essa radicalidade que queremos nos ater. Pois não seriam as ações comunicacionais estratégias de utilizar o correio, o jornal, ou outros meios como forma de manter *registradas as narrativas forçosamente ocultas*, escritas por um testemunho artístico, mesmo a contrapelo da oficialidade?²⁵ E por que não, modos singulares de *ressignificá-las*?

Com o uso poético das linguagens da comunicação de massa, expandir ideias para o público não especializado é ampliar a relação com a obra de arte. É também alcançar a multiplicidade temporal e espacial, atingindo diversos espaços de interação, diversos públicos em diferentes tempos. Essa interferência implica na ampliação do lugar social da arte, onde a palavra, a imagem ou a ação são instituídas como atitude poética e informação, tanto como um *registro* quanto como um *acontecimento*, e o endereçamento incisivo ao público como desejo de tornar a arte acessível para qualquer pessoa.

A abertura do campo de ação experimental encontra, assim, um horizonte ético e poético em que a atuação acontece na dialética entre a *efemeridade* das propostas artísticas e a sua permanência através do *registro*. Procedimentos,

²⁴ A esse respeito ver *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias*, de Zygmunt Bauman (2008).

²⁵ Para Bruscky, em entrevista à autora em 2014, “a produção da Arte Correio retrata tudo o que houve na América Latina, principalmente no Brasil, na Argentina e no Uruguai”.

estratégias e processos do artista que elucidam o entrelaçamento entre o que foi e o que ainda está sendo.

Essa troca permitiu o intercâmbio de ricos materiais, que alimentam o arquivo de Bruscky, um dos mais intensos e vastos que o país conhece. É sobre ele e sobre a documentação enquanto *processo* do artista que nos deteremos a diante.

ECT		AUTENTICAÇÃO	
RECIBO DE TELEGRAMA			
FORMULÁRIO DE TELEGRAMA			
DATA ACEITAÇÃO	HORA ACEITAÇÃO	CATEGORIA/SERVIÇOS TAXADOS	PALAVRAS TARIFADAS
Nº NST/Nº CPS/Nº CARTÃO CÉDITO	TAXADOR	PREFIXO/Nº TRANSMISSÃO	Nº GENTEX
HORA TRANSMISSÃO	SIGLA ORIGEM/DESTINO	PRIORIDADE/TARIFA	OPERADOR
A SER PREENCHIDO PELO REMETENTE			
NOME DO DESTINATÁRIO OU ENDEREÇO TELEGRÁFICO		FONE, TELEX OU CX. POSTAL	
FIT-TELEANT-NÚCLEO ANTE DUTAL			
ENDEREÇO (RUA, AV., Nº, APTS., ETC.)			
PAIXA POSTAL 6071 - UNICAMP			
CIDADE		BAIRRO	DATA ENTREGA (SE TELEGRAMA PRÉ-DATADO)
CAMPINAS		CP	13081 1991
ESTADO DO PAÍS			
CEP			
TEXTOS/ASSINATURA			
RECIFE-CAMPINAS O TRAJETO			
HE A PEÇA PT ARTE DO MEU TEMPO.			
VS TENHO PRESSIA			
PAULO BRUSCKY			
DADOS DO REMETENTE - PREENCHIMENTO OBRIGATÓRIO			
NOME		FONE, TELEX OU CX. POSTAL	
PAULO BRUSCKY			
ENDEREÇO (RUA, AV., Nº, APTS., BAIRRO, ETC.)			
CP 850			
CIDADE/ESTADO		OUTRAS INFORMAÇÕES (SE SOLICITADAS)	
RECIFE-PE			

Imagem 20 – Telegramarte, 1991.

2 TEMPO DO ARQUIVO: Rastros da arte política e ética

Como é possível sustentar a qualidade de *efêmero*, este termo de origem grega usado para designar uma situação que dura tão pouco tempo, em uma poética marcada por *rastros* que se mantêm entre a fragilidade e a permanência em obras, documentos e registros? O quê estes rastros teriam a nos dizer? Que mensagens estariam por trás da prática de ateliê do artista?

Para escavar o terreno da produção de Paulo Bruscky é necessário refletir sobre a potência da documentação e do arquivamento. Questionar os modos pelos quais o sentido de arquivo se expande para a sua obra e buscar compreender a interferência desta prática na sua concepção estética. Interrogar, assim: *o quê gera a emergência deste desejo de arquivar?*²⁶

Sob o plano da história da arte, o hábito de formar arquivos tornou-se notório nas décadas de 1960 e 1970 quando, para inúmeros artistas, e dentre eles Paulo Bruscky, o poder do assim chamado “sistema das artes” se fortalece como eixo de investigação poética. Questionar a consolidação de um núcleo geopolítico da arte (centrado então nos EUA e Europa Ocidental), bem como a ordem institucional, crítica e histórica a ele vinculados significava, como escreve Suely Rolnik, manter-se atento à especificidade das experiências e singularidades que acompanharam a formação de um pensamento artístico onde o *político* se colocara “nas entranhas da poética” (ROLNIK, 2009, p. 156).

Interrogar territórios institucionais e seus espaços físicos (como notamos na abordagem de muitos dos trabalhos de Bruscky observados no capítulo anterior), assim como deslocar signos legitimados, constituir sistemas alternativos que ampliam as políticas de elaboração e produção de conhecimento através das trocas de

²⁶ Esta indagação surge da leitura de “Furor de Arquivo”, de Suely Rolnik. Ao observar as práticas de inventário nas artes desde a década de 1960, indaga-se: “O que causa a *emergência do desejo de arquivar* no atual contexto?” (ROLNIK, 2009, p. 97).

materiais artísticos e do armazenamento em arquivos, não por acaso, foram práticas frequentemente consolidadas em regiões que se encontravam, à época, sob regimes ditatoriais²⁷. Isto porque, sob essas condições evidenciam-se lacunas narrativas que, ligadas aos mecanismos estatais de silenciamento, encontram, na consolidação de práticas de troca, circulação e inventário, mecanismos que visam romper significados impostos e assertivas canônicas (FREIRE, 2009)²⁸, transformando o conceito de arquivo para além do sentido de estocar documentos. O ímpeto de criar frente à adversidade e documentar um incontável número de obras e ideias, propicia a engrenagem de uma força que se expressa em diferentes “políticas de criação” (ROLNIK, 2009). Ora, são ações que permitem à arte resistir ao esquecimento conferido pelos muros tanto da história quanto da crítica artística, trazendo à luz um testemunho do desamparo de uma longa história de normalização.

A nossa cultura, definida e assessorada pelos arquivos (atualmente produzidos e armazenados pelos bancos de dados da internet, apesar das inúmeras narrativas, gama infinda de informações e imagens que nos chegam), segue a tendência da criação de um “arquivo universal” que mapeie uma suposta História “oficial” da contemporaneidade. Este traço, embora atual, evidencia uma resistência constitutiva do humano: a resistência à simbolização, junto à necessidade de tornar a memória permanente e imutável. Contudo, a tecnologia global que incide sobre a concepção da memória e da subjetividade, através do crescente uso de aparelhos com os quais gravamos nossos próprios traços no cotidiano, encontra uma tensão ruidosa no gesto que revela a efemeridade do arquivo feito em tempo real: aquele que registra o mínimo rastro que nós deixamos em nossa passagem²⁹. Forjando necessidades, esquecidos daquilo que precisamos para uma vivência minimamente liberta da obediência, instituem-se em nossa subjetividade homogeneizações de formas, que diante da padronização do comportamento e do consumo aniquilam qualquer possibilidade de um fazer irreverente.

²⁷ Alguns países da América Latina, do Leste Europeu e da Península Ibérica.

²⁸ A rede formada pela Arte Correio dá o substrato inicial para a formação destes arquivos. Seu corpo artístico, internacional por princípio, extrapola barreiras políticas e sociais. Explora um princípio ético que visa transcender o individual em prol de uma produção construída em coletivo (FREIRE, 2006). Para Walter Zanini, é uma tendência ao anonimato e a desobjetificação (ZANINI, 1977).

²⁹ Nossa construção individual da memória.

Mas um trabalho que se modula a partir da imagem, não pode se ausentar de refletir criticamente sobre as imagens fotográficas cada vez mais presentes em perfis de sites como *Facebook*, ou de recursos imediatistas de expor publicamente rápidas palavras que evidenciem impressões do dia através de *Twitter*s ou das alterações de “status”. Como se o mapeamento público – e só ele – assegurasse a veracidade das experiências! Este “acreditar ser o que se faz parecer” traduziria um paulatino esvaziamento subjetivo, ou, por que não dizer mais especificamente, a vitória de um direcionamento subjetivo cuja engrenagem cada vez mais é sustentada pelas assertivas do neoliberalismo - cada vez mais ligada à comprovação e não à vivência. Como resistir à tendência de um arquivo universal ou à padronização de nossos desejos e de nossa constituição de sujeitos?³⁰

Instigar novas significações, criar rasgos, linhas de fuga estéticas que desmontem a engrenagem do pensamento espesso e operativo das redes de comunicação e da expressão do corpo enquanto imagem são práticas frequentes de Paulo Bruscky (ADOLFO, 2013). Podemos observá-las, por exemplo, em *Xeroperformance* (1980), filme produzido com base em sequências de imagens de “diversos materiais obtidos por meio de experiências feitas no visor da máquina xerográfica” (BRUSCKY, 2003, p.83), e em inúmeros trabalhos onde a subversão dos registros do corpo torna-se potencialmente crítica.



Imagem 21 - *Xeroperformance*, 1980.

³⁰ Neste sentido, as reflexões acerca da sociedade do espetáculo, de Guy Debord, encontrarão paralelos com o criador da chamada “midiologia” (estudo crítico de signos e sua difusão na sociedade), Régis Debray, e o filósofo da era de informação, Eugenio Bucci.



Imagem 22 – *Persona*, 1993.

Na série *Persona* (1993), retratos fotográficos são recortados de modo que nariz, boca, orelhas e olhos desaparecem. Como resultado, temos imagens que causam estranhamento exatamente por evidenciarem um tipo de ser indiferenciado, irreconhecível, amorfo, “a-indenitário”. Com a ausência de nossos quatro órgãos sensoriais (tato, olfato, paladar e visão), sem sentidos, como se nos tornássemos inumanos.



Imagem 23 – *Persona*, 1993.

Sob esta perspectiva, o trabalho de Bruscky desperta para a ressignificação das coisas, a ressensibilização do olhar e do pensamento. Um contraponto às rápidas experiências de tempo vividas hoje, que, na contramão do uso disruptivo dos grandes meios (de arquivo, registro, rede e aparição coletiva) operados por Bruscky, encontram vivências diluídas num fluxo que parece não acarretar memórias duradoras.

No caso do artista, a atenção aos detalhes se confirma na intenção de transpor cada prática artística efêmera para outras materialidades que conservem, sob certa medida, algum resquício daquela experiência primeira (como nas performances, por exemplo, que são muitas vezes fotografadas e transformadas em livro de artista). Estas refletem um pensamento crítico em relação às *experiências* da vida e ao desejo de mantê-las abertas e pulsantes. Coletar o menor rastro, insuflar gestos absolutamente banais com a força da transgressão poética é adensar as forças de criação que nele se afirmam. Assim observamos a obra *Isto é uma droga* (1971 - 2004), e a criação de um sem número de livros de artista com as mais diversas trivialidades, que são percebidas como obra de arte: ressignificadas, reutilizadas; como anotações e rabiscos feitos aleatoriamente, em uma espécie de mata borrão, pelas pessoas que usavam o telefone no seu birô, na Galeria Metropolitana de Arte (hoje Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães), quando ele exerceu o cargo de diretor do Patrimônio Histórico do Recife.



Imagem 24 – *Isto é uma droga*, 1971.

Um modo de dar a cada pequena experiência um estatuto diferenciado, subversivo, sensível. Assim, pequenos gestos, muito mais ligados à percepção do olhar do que à criação de fato, são de algum modo mantidos através das obras.

Como percebemos, a arte contemporânea não foi poupada da presença do arquivo, e as proposições mais marcantes são justamente as que guardam uma relação crítica com este material. Derrida (2001), ao fazer uma arqueologia da palavra arquivo, nos mostra que o mesmo aquece, mantém e suporta. Contudo, não se libera por completo das experiências que tornariam possível o presente, nem se desfaz daquilo que possibilitaria a diferença. O arquivo revela, assim, o que torna possível o que acontece e, novamente, torna a possibilitar *outro* acontecimento, como uma *nova* experiência. É este traço de (re) construção que nos interessa.

Coletar, armazenar, catalogar e arquivar são gestos constituintes da produção; operam a resistência como mecanismo político e ético de legar acesso ao outro. Em seu ateliê, localizado na cidade de Recife³¹, o artista vem armazenando materiais, dados, livros, documentos, obras e cartas desde a década de 1960.

Por todos os seus cômodos (incluindo banheiro e cozinha) espalham-se estantes, gavetas e caixas. Nelas estão depositados livros (de arte, de história ou poesia), catálogos, trabalhos já feitos (de outros ou seus), projetos (concretizados ou não), fotografias, cartas, jornais, discos, fitas, documentos diversos, vídeos, dossiês de artistas e o que mais informe ou registre a sua obra. (ANJOS, 2004, p.272)

Não apenas a sua. No ateliê do artista, o que sustenta a fala é o ruído da multidão. Todo trabalho de arte, ali, completa-se no outro. Cristina Tejo afirma que é “por compreender o caráter efêmero de sua obra e a fugacidade da contemporaneidade [que] Bruscky alimenta diariamente o seu acervo documental como se garantisse a existência de um ser vivo que pulsa” (2009, p. 24). O “Ateliê/ Arquivo”, como denominado por Cristina Freire (2007) se apresenta, assim, como um espaço híbrido de construção e desconstrução, de propostas, de potência de ideias, onde cada parte que o constitui possui um papel particular que dialoga com o todo.

³¹ O ateliê situa-se atualmente no Bairro da Boa Vista, Recife.

Sem hierarquia. A disposição de seus elementos, que se expandem e convergem entre si, oferece um jogo de conteúdos, linguagens, nacionalidades, proposições e narrativas. Neste exercício anacrônico de aproximação, a história se constitui como *experiência*. A experiência da “história da História não escrita”, poderia ser dito por Bruscky³².

E então, vemos porque é necessário cumprir a “tarefa paradoxal de transmissão e reconhecimento da irrepresentabilidade” do que, “justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido” (GAGNEBIN, p. 79).



Imagem 25 – Ateliê de Paulo Bruscky.

Podemos desse modo pensar sobre os efeitos do silêncio de onde partimos, e dos aerados da história capazes de serem tocados com a produção e o arquivamento de Bruscky. Como possibilidade de retomada do conceito benjaminiano de *Eingedenken* (memoração): habituado à inevitável incompletude dos relatos, e

³² Em entrevista concedida à autora, Paulo Bruscky utiliza a expressão “A história da História não escrita” para se referir aos registros mantidos através da arte correio. Tais registros contariam uma história não oficial da arte brasileira, principalmente ao longo do período ditatorial. O conceito é ampliado e utilizado no texto para referenciar os “Bancos de Ideias” do artista como espaço híbrido de registro e documentação de múltiplos objetos e propostas artísticas.

atento às vozes que não puderam ser alçadas – nem pela lembrança, nem pela palavra³³. Seria, assim, a partir dos dispositivos artísticos que percebemos a necessidade de tocar neste passado cuja seiva é capaz de questionar os rumos do presente. Pois não seria a produção de fato um registro em potência de um tempo histórico, de uma tentativa de desvio ou de esclarecimento que carrega em si o fagulho aceso de uma época que se desfaz no breu da memória?

Diante da vontade de preservação do arquivo encontramos o reconhecimento da perda. Mas a atualidade crítica das obras de Bruscky permite pensar o originário como sendo, por um lado, uma forma de reconhecimento, e por outro, de descoberta. Esta prática que resiste à concepção do arquivo universal (unívoco) desafia a cultura hegemônica com testemunhos que questionam os arquivos enquanto espaços cindidos de poder, controle e morte³⁴. Além do intuito de proteção e preservação, o respeito pela memória torna-se, para Bruscky, um método poético: é seu processo de trabalho.

Bruscky, catalogador e arquivista por excelência, registra em cadernos os seus trabalhos artísticos. Ao longo de décadas vem anotando nos chamados *Bancos de Ideias* os projetos de obras - descritos com palavras e esboços. Ao lado deles, algumas informações (como, por exemplo, quando e onde algum trabalho foi exposto), ou ainda, novas sugestões, novos disparos que possam com eles surgir. Também são registrados poemas e pensamentos, colados desenhos feitos em guardanapos ou anotações em avião, tudo o que impulsiona o artista a criar. Muitas destas ideias encontram-se ainda imaterializadas. Guarda também pasta com propostas, retiradas de seus cadernos, que foram recusadas em salões. Mantém ali uma cópia ou originais de cada documento enviado.

³³ A este respeito, ler textos de Jeanne Marie Gagnebin.

³⁴ Referimo-nos à genealogia da palavra arquivo.



Imagem 26 – Capa de *Banco de Ideias* (1982 – 1993), 1993.

Tratar a questão destes “diários de ideias” é percorrer toda a sua obra. Separados às vezes por décadas, anos – até que se utiliza a última folha. Há, portanto, sempre presente um contraponto do realizado (obras já feitas, sempre passíveis de serem retomadas) e dos projetos à espera de realização – ideias possíveis, abertas, em germinação. Nas páginas de seus cadernos, o espaço está ligado à possibilidade de acontecimento. Não é a realização de um possível, mas a abertura do possível. É processo.

Estes projetos são vestígios e marcas de contínua diferença, cuja retomada no presente pode ser até disforme dos iniciais (podem encontrar reflexos do outro tempo neste novo contexto). Estar na margem do passado, sobre a leitura que evoca uma projeção possível da obra no futuro, materializando-a, ainda que virtualmente no presente. Arte da compilação, cujo estado de sua matéria livro refere-se ao de um tempo ainda não cindido – espaço utópico de uma ética desejan- te -, que engendra um regime de práticas que quebra os contornos da documentação, da catalogação da memória.

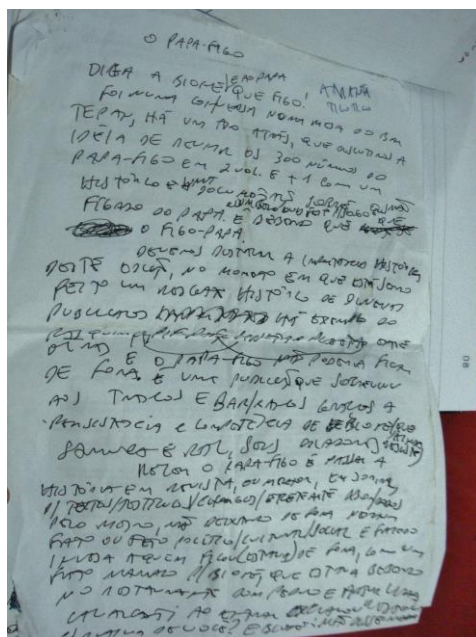


Imagem 27 – Página de um dos Bancos de Ideias.

Uma poética que despe as vestes implacáveis do tempo, e na qual, em breves momentos, contém a passagem escorregadia da temporalidade e da história. Tensão entre presente e memória, tempo como matéria e material. Trabalhos a serem feitos, onde o menor testemunho da criação, o próprio gesto que registra a ideia, é capaz de fazer chegar ao possível da língua sua impossibilidade.

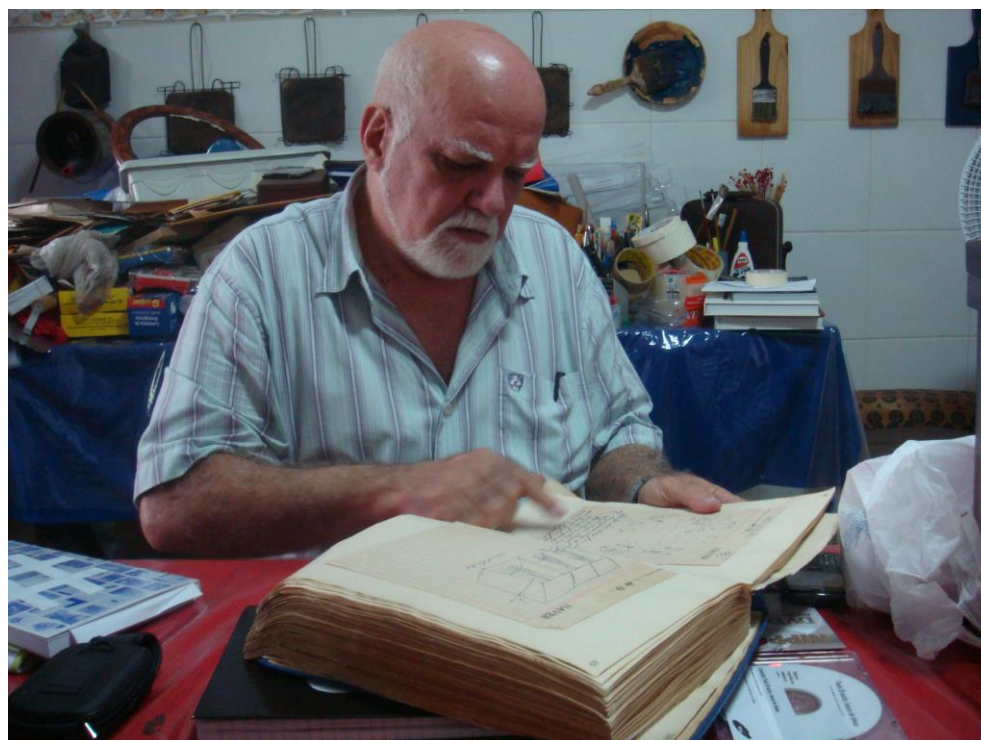


Imagem 28 – Paulo Bruscky folheando um dos seus cadernos

São desejos poéticos, esboços de uma produção que trazem à vista uma dimensão política e ética do seu trabalho. Rigor de notas, rigor da memória, junto à constante liberdade de (re)criação. Dentre as páginas que compõem os volumes dos Bancos de Ideia, encontramos o tracejar de uma antologia às avessas: ideias, ações realizadas e outras tantas por vir.

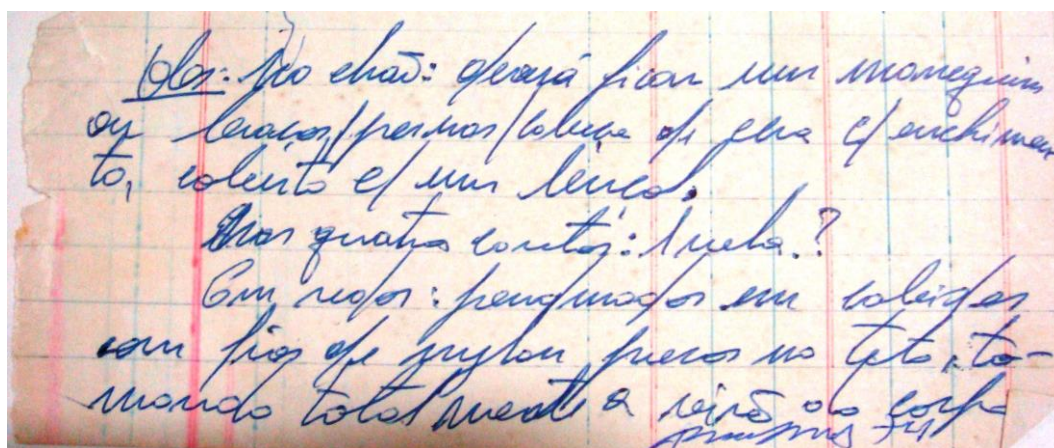


Imagem 29 – Detalhe de anotações que compõem os cadernos.

Desse modo, questionamos: qual a radicalidade destes rascunhos? O tempo não é reproduzível, mas a sua ressignificação pode ser atuante no presente.

Diante de uma existência possivelmente sufocante e traumática (retomada de um passado que, sem isso, desapareceria no esquecimento), as paredes e o conteúdo do ateliê remontam o desejo por um regresso a histórias que a arte pode ainda enunciar. Coletar o que foi descartado, recolher restos e rastros, lutar contra o esquecimento.

Nos *Bancos de Ideias*, o registro de cada projeto a ser executado corresponderá sempre a um ponto nodal e singular. Diário-território que abriga obras não unicamente como marcas que encaminham a um fim, mas como meio, um rastro que mantém em aberto pensamento, obras e tempos.

O rastro não é somente o desaparecimento da origem, ele quer dizer aqui (...) que a origem nem ao menos desapareceu, que ela não foi constituída senão em contrapartida por uma não-origem, o rastro que se torna, assim, a origem da origem (Derrida, 1967, p. 90).

Nesta antologia continuada das produções ou dos ensaios visuais ainda esboçados, os trabalhos não executados parecem oferecer o registro como inscrição possível de um corpo ausente. Repleto de processos não realizados, projetos fracassados pela imposição do tempo ou da história, estes diários de croquis são um berço de obras vindouras. Material, cuja inclinação sobre os esboços que acolhe, pode dar a ver potências onde já nada parecia subsistir.

*

3 PROJETOS RECUSADOS

Produzir uma obra de arte é, à primeira vista, estancar uma ideia: com ela criar dimensões (geralmente limites físicos, materiais ou temporais), e, a partir daí habitar, ocupar. Mas é principalmente abrir para uma correnteza de experiências. Contudo, pensar sobre obras não feitas e escrever sobre elas, documentá-las, é observar uma poética assinalada no registro do desejo. Habitar, portanto, *na* correnteza, na fluída correnteza da arte.

Como tecer uma reflexão crítica sobre obras que aparentemente não existem? Podemos torná-las presentes?

Observaremos aqui os trabalhos “recusados” de Paulo Bruscky. A maioria deles persiste enquanto projeto, em uma pasta onde o artista mantém as cópias de muitas das propostas enviadas para salões, bienais e concursos ao longo de sua vida. Algumas são ideias remetidas ao jornal, ora a espera de patrocinadores, ora a espera de “colaboradores artísticos” (o próprio público). Majoritariamente, são projetos elaborados em parceria com o artista Daniel Santiago³⁵, com quem Bruscky formou a “Equipe Bruscky & Santiago”³⁶, enviados a instituições durante as décadas de 1970 e 1980, os mais duros anos da Ditadura Civil Militar Brasileira. As datas em que foram esboçadas, contudo, quando existentes, encontram-se inscritas nas anotações dos Bancos de Ideias.

De forma geral, todas as propostas que escolhemos tratar neste último capítulo têm uma intenção comum: *apresentam modos de ampliar o manuseio do*

³⁵ O artista Daniel Santiago (1939), também pernambucano, inicia a sua trajetória como professor de desenho em São Paulo no início da década de 1960. Em 1973 ingressa na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Realiza vários trabalhos com Paulo Bruscky, como *Arte Classificada* (1974), *Exponáutica/Espogente* (1970), *Cosns(c)(s)(?)erto Sensorial* (1972), *Movimento/Manifesto Nadaísta* (1974), entre outros. Juntos montam várias mostras coletivas como a 2ª Exposição Internacional da Arte Correio, realizada no hall da Sede dos Correios do Recife (1976).

³⁶ Em alguns momentos utilizaremos “P&B” para indicar a Equipe Bruscky & Santiago.

imaginário, de despertar para uma sensibilização maior. São propostas irônicas, questionadoras, que problematizam não só o sistema da arte, mas as estruturas políticas e culturais da contemporaneidade. Estão dispostas de forma não cronológica, respeitando o entrecruzamento poético que liga uma ideia a outra.

Abrir os Bancos de Ideias e abordar as suas obras não executadas ou não aceitas em Salões, Bienais e demais exposições, é depositar o olhar sobre trabalhos nos quais a passagem temporal faz surgir elementos que estão localizados *entre* o visível e o invisível; *entre* passado, presente e a sua incerta efetivação no futuro. Colocam em questão os modos como as obras de arte podem explorar a nossa concepção da *transitoriedade* em contraste com o desejo de *permanência*, já que os processos abertos nestes registros permitem uma retomada, à primeira vista, inacabável.

Percebemos, pois, que nos “estágios intermediários entre a presença e a manifestação das ideias” (CHAIMOVICH, p.5), estas obras existem independentes de sua realização. Passaremos, então, a abordar algumas delas.

Para o 6º Salão Nacional de Artes Plásticas da FUNARTE, de 1983, os artistas Paulo Bruscky e Daniel Santiago enviam *Etiqueta A; Etiqueta B; Etiqueta C*, solicitando que as *etiquetas de inscrição* para o Salão (com anotações) fossem mantidas conforme o anexo enviado. Sobre elas, segundo os artistas, deveria estar inscrita (pelas mãos da comissão) uma das seguintes letras: “A”, para indicar aceite, “R” para indicar recusa. Supondo ser este o procedimento corrente para a escolha de trabalhos em exposições deste porte, os artistas se apropriam da sua burocracia com o intuito de pervertê-la. A ideia era fotografar, ampliar e apresentar cada etiqueta como obra. Portanto, caberia ao júri o trabalho de finalizá-las. A participação da comissão, atentavam os artistas, teria início a partir da entrega do material no local e, em seguida, durante toda a sua avaliação. Com o título *A Etiqueta: da identificação à obra*, o trabalho ironicamente legava à instituição (por sua participação na manufatura da obra) o mesmo resultado – tendo esta sido aceita ou não.

No campo referente aos dados curriculares, Paulo Bruscky escreve:

Paulo Bruscky (Recife (PE) - 21.03.1949) e Daniel Santiago (Bom Conselho (PE) [?]. [?]. 1939); a Equipe se expressa através de qualquer meio, desde as acadêmicas Belas Artes até linguagens contemporâneas, de zero à 4ª dimensão. Usa como material expressivo os sólidos, os líquidos e os gasosos, os raios, as ondas e os espíritos, o tempo e o espaço, os fenômenos percebidos pelos sentidos e as emoções despertadoras do processo artístico, tais como a esperança, o nacionalismo ou a solidão. [...] (BRUSCKY&SANTIAGO, 1983).

Com o breve currículo, Bruscky apresenta uma descrição também irreverente da produção da dupla, e ao seu final, deixava em evidência a preocupação com a participação do público.

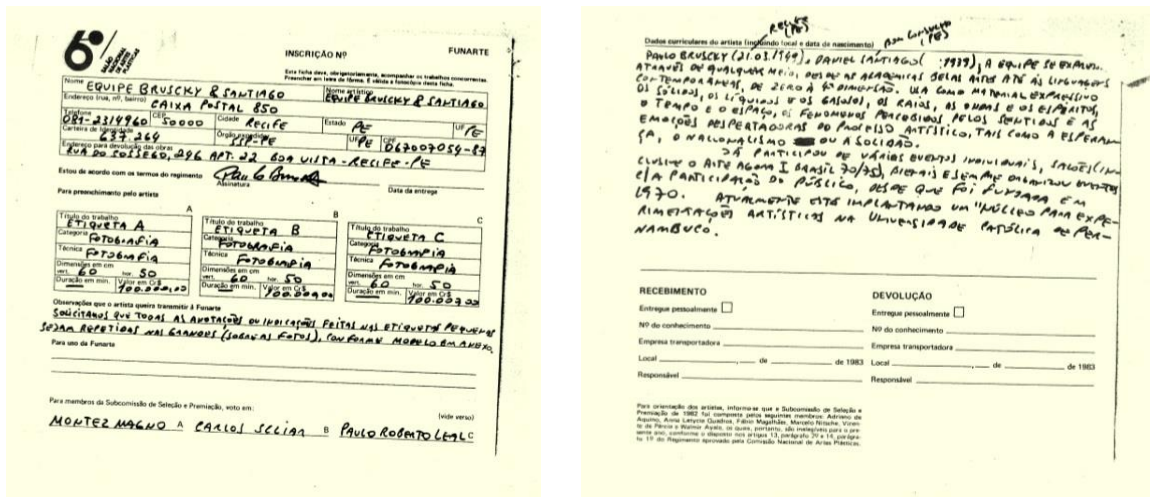


Imagem 30 – A Etiqueta: da Identificação à obra. Grupo de Imagens do projeto, 1983.

*

Em 1983, para o 6º Salão Nacional de Artes Plásticas, Bruscky apresenta *Armadilha*. Na proposta, uma observação: “A apresentação da maquete em anexo dispensa maiores comentários.” O anexo levava um xerox colorido de uma ratoeira branca/dourada em fundo preto. A obra foi recusada. Em 1985, contudo, a Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), sob a curadoria de Daisy Valle Machado Peccinini, apresenta “Arte - novos meios/multimeios - Brasil 70/80”, uma exposição que contribuiu significativamente para desenvolver o circuito de arte no país (GASPARETTO, 2014). A fundação patrocina a construção desta obra, e *Armadilha* é feita em escala humana: no lugar do esperado queijo o artista coloca uma pintura.

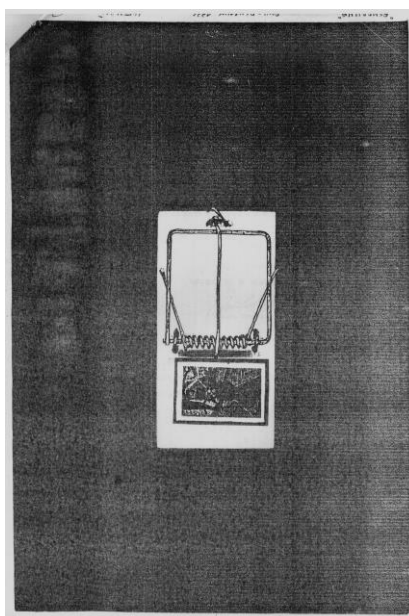


Imagem 31 – *Armadilha*, fotografia/xerox de maquete. Projeto, 1983.

*

Apresentado para a 20ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1989, *Ilusoide* seria uma sala escultórica composta por dois painéis tripla face com pintura automotiva aplicada sobre ferro pintado (pinturas abstratas em cores variadas). Na aérea externa em frente à entrada da Bienal de SP (no jardim), seriam colocados grandes espelhos.

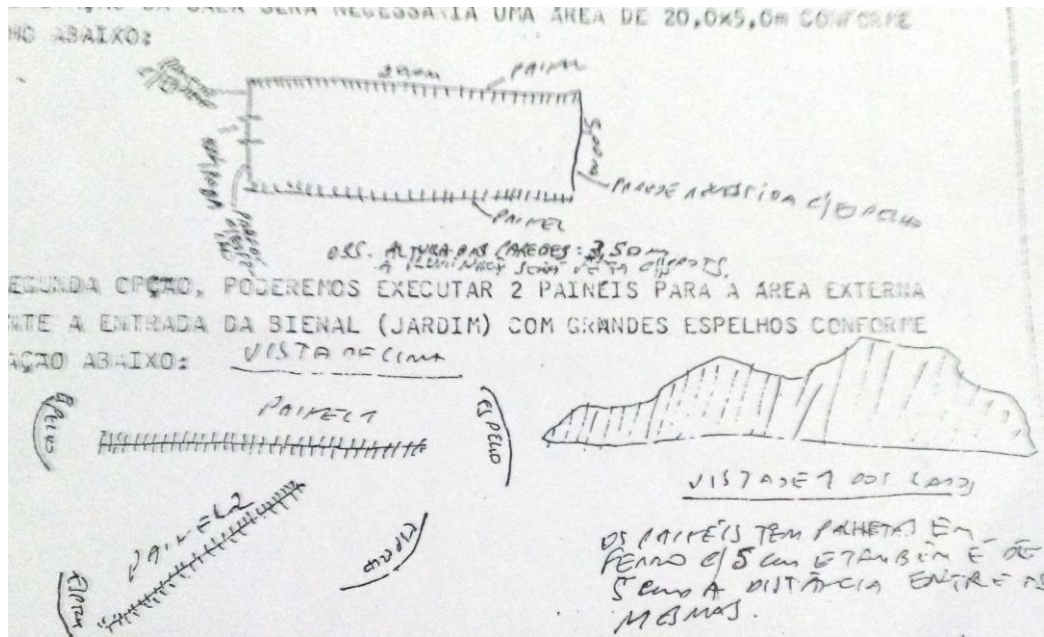


Imagem 32 – Detalhe da proposta *Ilusóide*, 1989.

Os espelhos seriam utilizados como elementos “multiplicadores/ilusionistas/integradores dos painéis”. Deste modo, o público veria diversas pinturas “em função do caminhar/espelhar/olhar simultâneos” (B&S, 1989). Dependendo da posição das pessoas em relação aos objetos ditos “reais”, junto à movimentação e às consecutivas projeções nos espelhos, os dois painéis poderiam ser vistos ao mesmo tempo, numa espécie de efeito caleidoscópico. Não era a primeira vez que a questão do olhar do público para a obra, devolvido através do reflexo (leia-se também: a devolução de uma possibilidade *reflexiva*) seria empreendida pelo artista.



Imagem 33 – Detalhe da proposta *Ilusóide*, 1989.

Em 1977, três propostas da dupla B&S são remetidas ao XXX Salão Oficial de Arte do Estado de Pernambuco. Delas, observaremos duas. A primeira, *Estrada do Arraial, 3535* concorria ao prêmio de escultura. Os artistas assim a descreviam:

Forma “descoberta” na Estrada do Arraial, 3535 esquina com a Rua da Harmonia (Casa Amarela), revelada depois de pintada com Amarelo-Limão. A obra, Impossível de ser transportada para o Museu do Estado, permanecerá onde foi criada. [...] (BRUSCKY&SANTIAGO, 1977).

Comprometidos a distribuir os convites antes da abertura e colocar uma placa junto à obra que referisse a participação no Salão e mencionasse os autores, a Equipe ficaria responsável também por transportar a comissão julgadora do Museu do Estado à Estrada do Arraial, número 3535.

Em anexo, a equipe enviava à comissão a cópia de uma carta endereçada a Tintas Diamante Indústria e Comércio S.A., em 24 de agosto de 1977:

ILMOS. SNRS. [...]

PROJETO ESTRADA DE BELEM

Com o objetivo de construir uma escultura para o XXX Salão de Arte do Estado de Pernambuco, apresentamos aos Senhores o resumo do projeto:

- a) A escultura será feita de uma ruína existente na Estrada Belém, nesta cidade.
- b) A escultura será pintada com tinta amarela “Diamante”
- c) Serão necessários cinco (5) galões de tinta
- d) A tinta será doada pela firma Tintas Diamante Indústria e Comércio S.A.
- e) A escultura será citada no catálogo da Exposição assinada por Bruscky, Santiago & Tintas Diamante (se for interessante para a firma). Gostaríamos de assinar o trabalho (a escultura) com tintas Diamante como no mundo inteiro está se fazendo assim, o artista criando com arte e com a indústria para oferecer ao público a atividade misteriosa do prazer estético.

Equipe Bruscky & Santiago

PAULO BRUSCKY – Desenhista premiado várias vezes em exposições oficiais de arte na cidade do Recife

DANIEL SANTIAGO – Escultor diplomado pela Universidade Federal de Minas Gerais. (BRUSCKY&SANTIAGO, 1977).

ANEXO - 2

TÍTULO DA OBRA: ESTRADA DO ARRAIAL, 3535 - ESCULTURA

● FORMA ● "DESCOBERTA" ~~REVELADA~~
~~NA~~ ~~ESTRADA DO ARRAIAL,~~
3535 (ESQUINA COM A RUA DA HARMONIA),
REVELADA DEPOIS DE PINTADA COM AMARELO-LIMÃO.
A OBRA, ^{IMPOSSÍVEL} ~~POSSÍVEL~~ DE SER TRANSPORTADA, PERMANECERÁ
ONDE FOI CRIADA. ● ^{NA ADVERTÊNCIA DO SALÃO DE ESTADO,} A EQUIPE SE COMPROMETE A DISTRIBUIR
CONVITES NOS SEGUINTES TERMOS:

CONVITE =
GRAFICA DIAGRAMA LTDA.
A EQUIPE BRUSKY & SANTIAGO CONVIDA PARA A EXPOSIÇÃO DE UMA
ESCULTURA NA ~~ESTRADA DO ARRAIAL~~ ESTADA DO ARRAIAL 3535 ESQUINA
COM A RUA DA HARMONIA. ~~ESTA ESCULTURA FIZ~~ ^{BRUSKY & SANTIAGO} PARTE
DOS TRABALHOS INSCRITOS PELA EQUIPE NO XXX SALÃO
ESTADO DE PERNAMBUCO.
RECIFE, 24 DE SETEMBRO DE 1977

A EQUIPE BRUSKY & SANTIAGO SE COMPROMETE A TRANSPORTAR
A COMISSÃO JULGADORA DO XXX S. ANO DO EST. AO LOCAL
DE PERMANÊNCIA DA OBRA.

ANEXO 2

TÍTULO DA OBRA: Estrada do Arraial, 3535 (Escultura)

FORMA "DESCOBERTA" na Estrada do Arraial, 3535 esquina com a Rua da Harmonia (Casa Amarela), revelada depois de pintada com amarelo-limão. A obra, impossível de ser transportada para o Museu do Estado, permanecerá onde foi criada. Na abertura do XXX Salão Oficial de Arte do Estado de Pernambuco, a Equipe Bruscky & Santiago se compromete a distribuir convites nos seguintes termos:

A Gráfica Diagrama Ltda. convidada para a exposição de uma escultura na Estrada do Arraial, 3535, esquina com a Rua da Harmonia. Esta escultura faz parte dos trabalhos inscritos pela Equipe Bruscky & Santiago no XXX Salão Oficial de Arte do Estado de Pernambuco.
RECIFE, 24 de Setembro de 1977

A Equipe Bruscky & Santiago colocará uma placa junto à obra nos seguintes termos:

Esta obra está inscrita como escultura no XXX Salão Oficial do Estado de Pernambuco.
Título da Obra: Estrada do Arraial, 3535.
Autor: Equipe Bruscky & Santiago.

A Equipe Bruscky & Santiago se compromete a transportar a Comissão Julgadora do XXX Salão Oficial de Arte do Estado de Pernambuco, do Museu do Estado à Estrada do Arraial, 3535.

BRUSCKY & SANTIAGO
CP 850-RECIFE-PE-BRASIL

TÍTULO DA OBRA: ESCULTURA

FORMA: DESCOBERTA

LOCAL DO TRABALHO: ESTRADA DO ARRAIAL, 3535

INSCRIÇÃO: 2314960

NOME DO TRABALHADOR: EQUIPE BRUSCKY & SANTIAGO

NOME DO ADVERTIDO: EQUIPE BRUSCKY & SANTIAGO

INTERESSADO: GUILHERME RINTO

NACIONALIDADE: (VER ANEXO 1)

TÍTULO DA OBRA: ESTRADA DO ARRAIAL, 3535

1) ESTRADA DO ARRAIAL, 3535 (VER ANEXO 2)

2) PENDURA (VER ANEXO 3)

3) NATUREZA CONVALESCENTE (VER ANEXO 4)

RECIFE, 24 de Setembro de 1977

RECIFE, 24 de Setembro de 1977

ANEXO 2

TÍTULO DA OBRA: Estrada do Arraial, 3535 (Escultura)

FORMA "DESCOBERTA" na Estrada do Arraial, 3535 esquina com a Rua da Harmonia (Casa Amarela), revelada depois de pintada com amarelo-limão. A obra, impossível de ser transportada para o Museu do Estado, permanecerá onde foi criada. Na abertura do XXX Salão Oficial de Arte do Estado de Pernambuco, a Equipe Bruscky & Santiago se compromete a distribuir convites nos seguintes termos:

A Gráfica Diagrama Ltda. convidada para a exposição de uma escultura na Estrada do Arraial, 3535, esquina com a Rua da Harmonia. Esta escultura faz parte dos trabalhos inscritos pela Equipe Bruscky & Santiago no XXX Salão Oficial de Arte do Estado de Pernambuco.
RECIFE, 24 de Setembro de 1977

A Equipe Bruscky & Santiago colocará uma placa junto à obra nos seguintes termos:

Esta obra está inscrita como escultura no XXX Salão Oficial do Estado de Pernambuco.
Título da Obra: Estrada do Arraial, 3535.
Autor: Equipe Bruscky & Santiago.

A Equipe Bruscky & Santiago se compromete a transportar a Comissão Julgadora do XXX Salão Oficial de Arte do Estado de Pernambuco, do Museu do Estado à Estrada do Arraial, 3535.

BRUSCKY & SANTIAGO
CP 850-RECIFE-PE-BRASIL

TÍTULO DA OBRA: ESCULTURA

FORMA: DESCOBERTA

LOCAL DO TRABALHO: ESTRADA DO ARRAIAL, 3535

INSCRIÇÃO: 2314960

NOME DO TRABALHADOR: EQUIPE BRUSCKY & SANTIAGO

NOME DO ADVERTIDO: EQUIPE BRUSCKY & SANTIAGO

INTERESSADO: GUILHERME RINTO

NACIONALIDADE: (VER ANEXO 1)

TÍTULO DA OBRA: ESTRADA DO ARRAIAL, 3535

1) ESTRADA DO ARRAIAL, 3535 (VER ANEXO 2)

2) PENDURA (VER ANEXO 3)

3) NATUREZA CONVALESCENTE (VER ANEXO 4)

RECIFE, 24 de Setembro de 1977

RECIFE, 24 de Setembro de 1977

Imagem 34 – Proposta Estrada de Belém, 3535, 1977.

Ampliando o espaço expositivo, a obra poderia ser “encontrada” fora do museu (este problemático espaço instituído), e lá permanecer. A arte estaria então na rua, disponível para que o público mais desavisado pudesse se surpreender com a percepção diferenciada sobre aquela casa. Nesse sentido, o deslocamento da comissão para observar o trabalho de arte, cujo verdadeiro construtor (o pedreiro) era desconhecido, experimenta uma lógica próxima e às avessas do emblemático envio da *Fontaine*, de Duchamp, ao museu (em 1917). Se por um lado a escolha do artista pelo objeto pronto e a sua inserção em uma galeria é o que o torna obra (no caso do urinol), por outro, junto à escolha dos artistas soma-se tanto a intervenção (a aplicação da tinta amarela sobre a casa) quanto o deslocamento do júri até o local, numa completa inversão do que poderíamos chamar de “lógica linear da legitimação”. Deste modo, o uso da expressão “descoberta” contida no texto da inscrição é bastante inteligente: ao cobrir as paredes com a tinta amarela do artista, *descobrimos* a obra e, simbolicamente, “desacortinamos” as do museu.

Percebemos assim que o tecido material da poética de Bruscky, nas suas diversas manifestações, é a abertura da linguagem: às vezes desmembrando ou ampliando palavras, mas continuamente sugerindo novas possibilidades de encadeamento metafórico. Seja em ações executadas, como carimbando envelopes de cartas com “Assim se fax arte”, “Cotidiarte”, “Envelopoema”, ou inserindo anúncios nos classificados dos jornais que falam de “Poesia Sonora” ou de “Saudade”, seja através dos registros, as palavras são situadas no jogo com as imagens, em um lugar ora de ancoragem, ora de diluição de sentido. Subverter a lógica habitual é manter um discurso, um impacto que persista, ou mesmo, desfazê-lo. O artista pernambucano possibilita que uma fissura na linguagem tenha lugar. Manejar estratégias para representar a ausência de um saber que, de alguma forma, nos permita entender a nossa época.

*

O segundo projeto enviado ao XXX Salão oficial de Arte do Estado, intitulado *Pendura*, também concorrendo ao prêmio de Escultura, tratava de legar ao público a sua confecção. Descrita como “escultura aleatória de forma mutante que

poderá ser alterada pelo espectador ao pendurar qualquer material sobre a sua estrutura”, a equipe B&S se comprometia a distribuir o convite no qual se inscrevia:

Participe do Monumento Coletivo “Pendura”, exposto pela Equipe Bruscky & Santiago no Museu do Estado de Pernambuco de 24 de setembro a 07 de outubro de 1977. Leve qualquer material para pendurar ou remeta para: Monumento Coletivo (BRUSCKY&SANTIAGO, 1977).

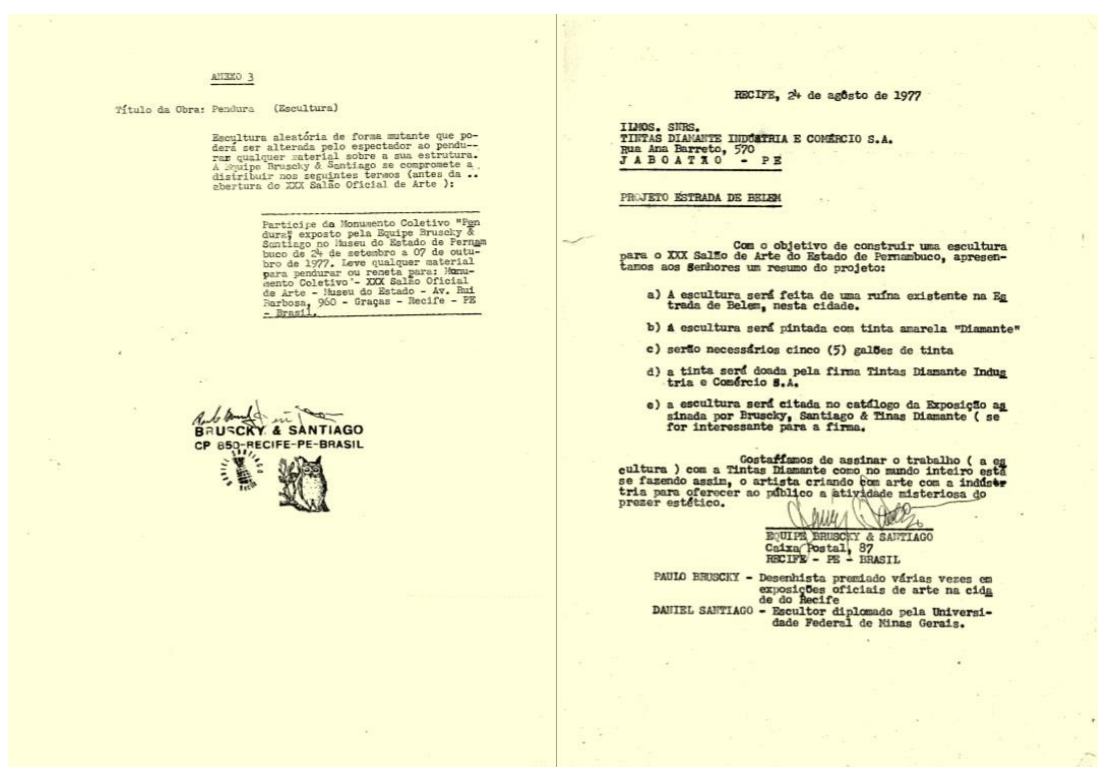


Imagem 35 – Pendura, proposta, 1977.

*

Quando presidente da Associação dos Artistas Plásticos de Pernambuco, da qual é sócio fundador, Paulo Bruscky consegue a publicação semanal de uma coluna no Jornal do Comércio³⁷. Por cerca de oito meses (em 1983), o “Caderno de Cultura”, publicado aos domingos, ganhava um tom diferenciado. Com o título de “Propostas culturais para Pernambuco”, a coluna era um espaço para o artista e

³⁷ Jornal do Comercio é um jorna brasileiro fundado no Recife, Pernambuco, em 3 de abril de 1919. “Dura” até hoje.

demais colaboradores escreverem projetos artísticos, atingindo o mais amplo e variado público.

Em “Propostas Culturais para Pernambuco (IX)”, publicado em março de 1983, a Equipe Brusky & Santiago propunha “Três projetos para a área de laser da ilha Joana Bezerra”:

1ª) *ARTE EM PARQUE*, convidando artistas do Recife para apresentarem seus trabalhos em painéis fixos numa cerca da área de lazer da Ilha Joana Bezerra, propunham uma “exposição descartável de arte em papel” (B&S, 1983). Sem caráter competitivo, a “curadoria” ficaria por conta de Brusky e Santiago. A exposição duraria de 15 a 30 dias, e em seguida seria substituída por outro evento envolvendo colégios locais.

2ª) Batizado como *BICICLEARTE*, convidava artistas e o público em geral para um “desfile de expressão plástica veiculada em bicicleta” (B&S, 1983). A ideia era fazer um concurso de bicicletas ornamentais que durasse uma tarde, com direito a um júri (composto por jornalistas e artistas) e prêmios para os três primeiros colocados.

3ª) O projeto *CORE – O – GRAFIA – H*, apresentado como uma “expressão corporal de massas”, pretendia ser um “espetáculo de dança espontânea com todas as escolas de dança do Recife, artistas de teatro profissionais e amadores, artistas plásticos, professores, estudantes e o público aficionado” (B&S, 1983). Dirigido por Edener Hampl (da Universidade Católica de Pernambuco), todos os participantes deveriam portar um lençol branco como “material expressivo”. Previsto no plano de ação, o convite ao público não se limitava a assistir o espetáculo, mas “participar ativamente” da exibição coletiva. Poucos meses antes, em dezembro de 1982, o projeto foi aceito para participar do V Salão Nacional de Artes Plásticas, do Instituto Nacional de Artes Plásticas do Rio de Janeiro. Não tendo sido efetuado, os artistas remetiam ao Instituto a seguinte carta:

PREZADOS SENHORES:

Declaramos que não apresentamos nosso trabalho “CORE – O – GRAFIA – H por falha técnica da nossa equipe de produção.

Cinco dias de trabalho no Rio de Janeiro não foi suficiente para executar nosso plano exatamente como estava programado. Optamos pela suspensão do projeto sem levar em conta nossa despesa superior a cento e cinquenta mil cruzeiros (Cr\$ 150.000,00) com transporte e hospedagem de pessoal. Agora, consideramos nossa proposta como um projeto a realizar e no dia qualquer em que for apresentada, será o mesmo “30 de novembro – abertura do “V Salão” e o lugar onde for será considerado “nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”.
Atenciosamente. (B&S, 1983)

O plano de CORE – O – GRAFIA – H, como vimos, não chegou a ser executado, e esta homenagem a Helio Oiticica, seguiu circulando como ideia por inúmeros salões.

*

Clube dos Pintores de Domingo – “Propostas Culturais para Pernambuco (IXI)”, visa despertar o olhar poético dos cidadãos do Recife, com o convite para a formação de um clube. Criando um ambiente favorável para todos que desejassem pintar ao ar livre, os então sócios, que se reuniram aos domingos, poderiam pintar como se estivessem em um grande ateliê:

A cidade do Recife possui ambientes de rara beleza plástica à espera de pintores expressivos. A transparência da nossa atmosfera é um convite insistente para admirar a massa colorida que compõe a paisagem urbana. O povo do Recife precisa se familiarizar com grupos de pintores trabalhando tranquilamente na rua como acontece em Veneza, Ouro Preto e Paris, é mais um sinal de civilização. Os artistas Paulo Bruscky e Daniel Santiago convidam uma entidade pública ou particular para patrocinar a fundação do Clube de Pintores de Domingo. Seria marcada uma reunião dos interessados para discutir e aprovar toda a estrutura do clube, inclusive a eleição democrática da diretoria. Os artistas já contam com a participação de muita gente que gosta de pintar e não tem tempo durante a semana. Não há limite de idade nem é necessário ser artista para se associar ao clube, basta querer pintar [...] (BRUSCKY in Jornal do Recife, 1983).

A reunião de pintores teria o poder de encorajar os artistas tímidos, “neutralizando a tensão causada pela presença do público curioso”. A escolha do material (óleo sobre tela, grafite, lápis de cor etc.), era aberta. O objetivo do clube era que, durante as sessões da pintura de campo, naturalmente se tirasse “o maior

proveito das trocas de informações técnicas e das experiências individuais”. Segundo o jornal,

[...] o pintor Daniel Santiago professor de artes plásticas diz que pintar é uma atividade que desenvolve todo o sistema de percepção do indivíduo, a pintura como lazer deve ser praticada por todos, tanto enriquece a sensibilidade estética como estimula a imaginação criativa. Pintar no campo é bom para a saúde. (BRUSCKY *in* Jornal do Recife, 1983).

Se o jornal não só anuncia à venda mercadorias ou informações, mas abre fissuras para errantes recursos expressivos, permite que sonhos e delírios alcem vôo. A reprodutibilidade da ideia aos modos de Walter Benjamin (1994), a virtualidade das imagens não materializadas, são apresentados como vácuos oxigenadores para novas interpretações e construções poéticas (NAVAS, 2013).

O pensamento utópico na obra de Bruscky impulsiona transformações – mesmo que estas não se concretizem. Porque talvez seja no plano da ideia, da vontade insinuante, que o desejo encontra sua força disruptiva. A arte então se coloca como espaço de autonomia, de irrupção do inesperado.

*

Para o 1º Salão Nacional de Arte Contemporânea da EMBRAER, em São José dos Campos (SP) a Equipe Bruscky & Santiago envia uma proposta de arte direcionada para a chamada “Categoria de Técnicas Especiais”, de 1983. A proposta inscrita deveria permanecer em um lugar visível, pois mesmo “no papel” ela já estaria completa como obra de arte. Tratava-se de *ARTEAERONIMBO*, um projeto de pulverização de nuvens com pó colorido, biodegradável, utilizado para colorir sorvete. A mesma proposta foi enviada à Fortaleza, cujo plano de ação para a *Composição Aleatória de nuvens no céu de Fortaleza* era assim descrito:

& Escolher um grupo de nuvens cumulus localizadas a quarenta e cinco graus do zênite. A composição deve estar iluminada de lado ou de frente, nunca a contra-luz.
& Vaporizar a anilina vegetal sobre as nuvens e aguardar o efeito na massa gasosa.

& Planejar a superposição de duas cores primárias para conseguir a cor secundária consequente.

& Evitar o cinza trivial de nuvem de chuva com a fusão das três cores primárias.

& Reunir a tripulação do avião com os artistas para definir o comando da operação, o roteiro da aeronave e o momento da pulverização.

& Comandar ou controlar da terra onde se percebe campo total do evento.

RECURSOS MATERIAIS

& Um avião equipado com pulverizador.

& Anilina vegetal em pó (diversas cores)

& Um rádio transmissor/ receptor. Tentar conseguir com uma rádio local a transmissão do evento “ao vivo”.

*

Poem limited to sixty lines (1977) é um poema visual criado para um concurso americano de “Poesia Livre”. O tema para tal concurso era livre, assim como a forma (com ou sem métrica, rima, ritmo) e o tamanho (*desde que* o poema não excedesse ao limite estipulado de 60 linhas). Percebendo a contradição entre a liberdade sugerida pela proposta e a normativa, o artista segue a orientação ao pé da letra e cola este exato número de fios na folha que envia pelo correio. Obviamente a proposta não foi aceita, mas o poema visual existe e trás à tona inúmeras significações.

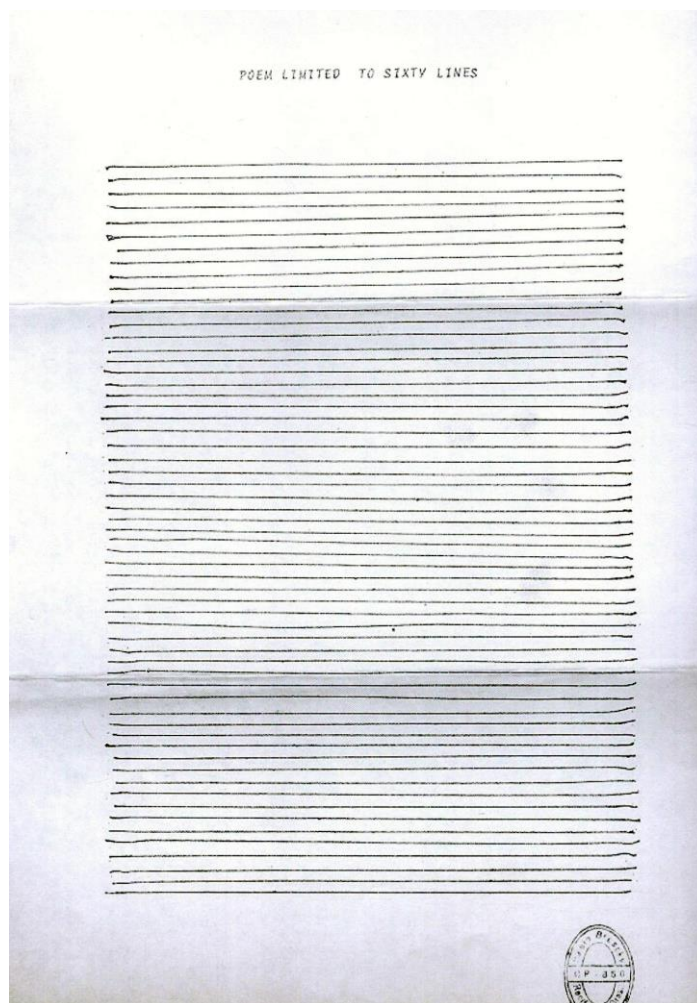


Imagem 36 – Detalhe da proposta *Poem limited to sixty lines*, 1977.

*

O projeto *Cinema de inver(n)(ç)ão* surge das experiências do artista com xerofilmes, onde se agregam em um único processo a produção da imagem, a paralisação da imagem e a reprodução do movimento (o revés do processo cinematográfico normal). Esta proposta, de 1982, que para Cristina Freire (2006) remonta os primórdios do cinema ao vincular a imagem a um trem se locomovendo, não foi realizada. Nela, Bruscky pensou os espaços entre os dormentes paralelos do trilho como fotogramas fixos, e o trem como projetor (num sistema de captura e projeção análoga a de uma câmera Reflex) (FREIRE, 2006). Por meio de um jogo de luz dado através de espelhos, as imagens resultantes (reveladas de acordo com

a velocidade da locomotiva), seriam projetadas para dentro do vagão através de um mecanismo que deveria ser aprimorado e discutido com engenheiros ferroviários e demais profissionais especializados.

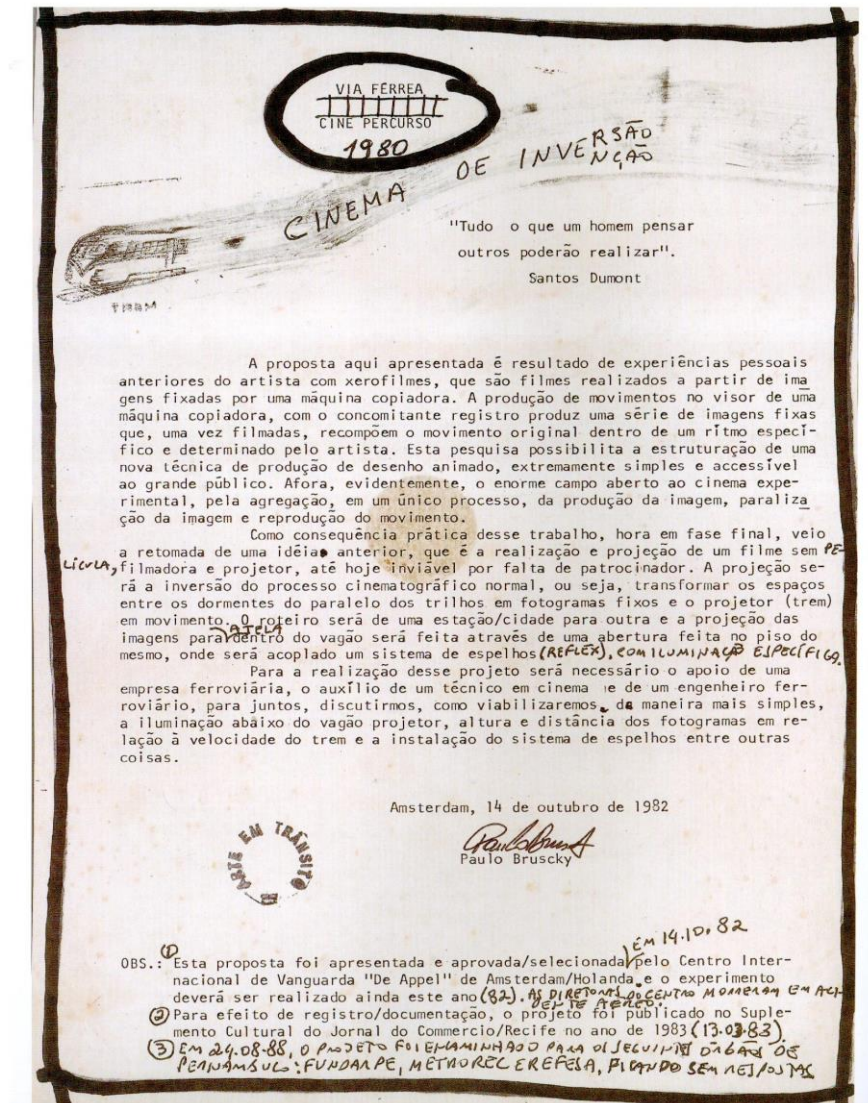


Imagem 37 – Proposta *Cinema de Inversão/Invenção*, 1980.

Em carta ao professor Walter Zanini, Bruscky relata que *Cinema de inver(n)(ç)ão* foi apresentado e aprovado para o Appel Arts Centre (Appel), em Amsterdam, instituto de arte contemporânea que trabalhava com ideias impossíveis. Contudo este não se concretizou porque um acidente aéreo matou as duas diretoras do Centro.

Para minha surpresa, no programa Fantástico da Rede Globo (18/06/95) foi mostrada a realização de um projeto similar ao meu, acho que no Japão, colocado em prática no metrô. Cheguei a apresentar o meu projeto à Fundação de Arte de Pernambuco e à Rede Ferroviária de Pernambuco em 1985, mas não me levaram a sério. Como dizia Santos Dumont, “tudo o que um homem pensar, outros poderão realizar”. (BRUSCKY, s/d)

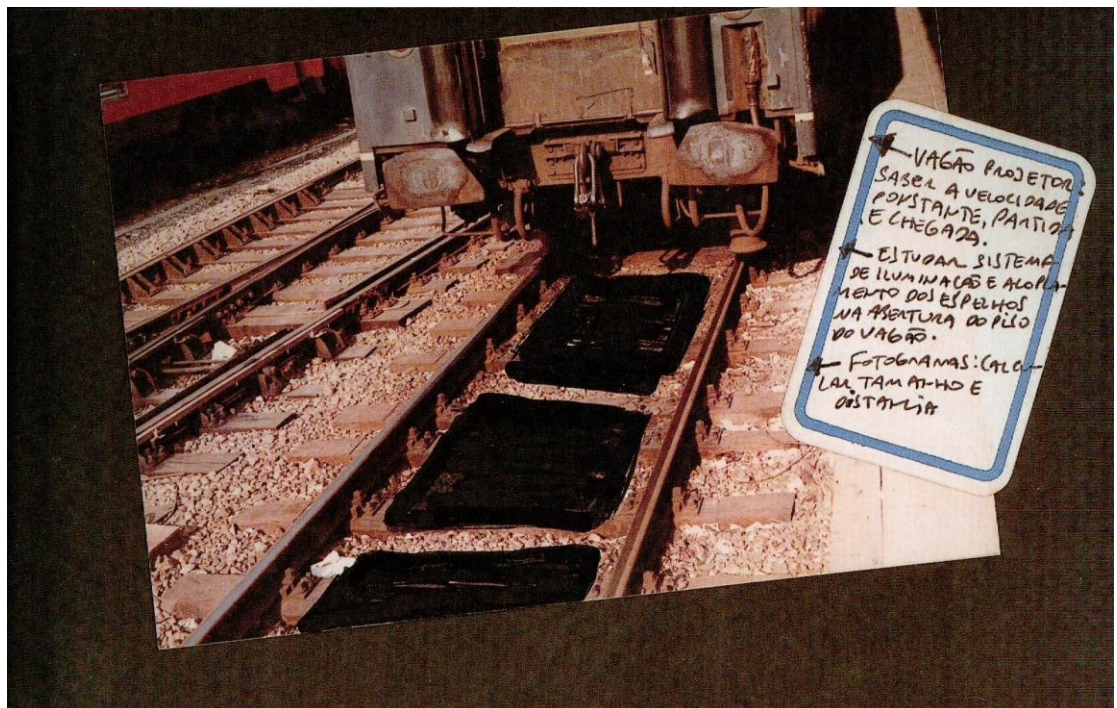
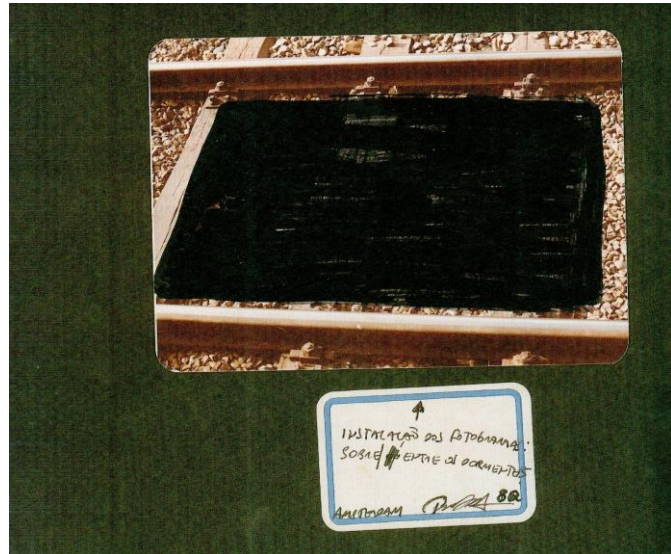
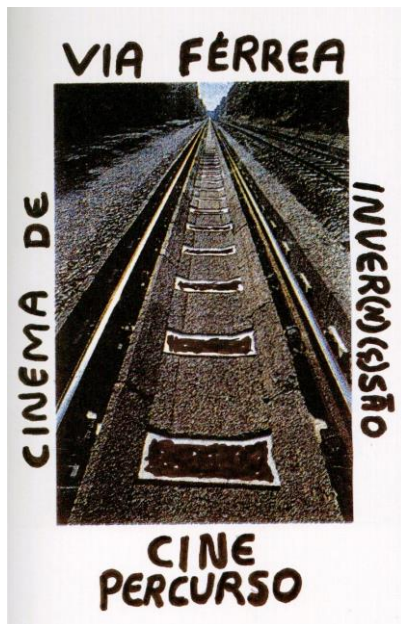


Imagem 38 – Grupo de Imagens com detalhes da Proposta *Cinema de Inversão/Invenção*, 1980.

*

Em *Livro Proposta* os artistas partiam de uma interrogação: *Qual a sua proposta para este Salão?* E respondiam:

A nossa intenção é que o público e outros artistas participem do salão através deste livro, onde poderão constar livros, colagens, desenhos, etc. (BRUSCKY & SANTIAGO, s/d*)

Cada participante do salão deveria responder à mesma pergunta. Após o término do mesmo, o histórico (júri, premiação, conceito, etc.) seria adicionado ao livro que passava a ser remetido para outro salão, e assim sucessivamente – até que a última folha fosse utilizada. Neste momento, completava-se o primeiro volume de uma série de “Livros Propostas”. A ideia era o revés do habitual catálogo de arte: não direcionado ao resultado (registro do espaço expositivo e dos trabalhos já realizados), o registro, em si, se comporia como obra (coletiva, diga-se de passagem: um livro de “artista(S)”). Nele, não contava a materialização, o corpo físico do trabalho artístico, mas a ideia que o impulsionava; não por acaso, exatamente o que permitia a participação no salão: *a descrição da proposta*. A atuação do público como presença constituinte fica evidenciada.

*

Opus Copus nº 1 – Con(c)(s)(?)erto sensorial propunha uma “exposição de ruídos no auditório do Centro de Convenções de Pernambuco”, em 1983. Enviado para o XXXVI Salão de Artes Plásticas do Estado, o projeto consistia em distribuir taças de vidro e instruções aos convidados na entrada do auditório do Centro de Convenções. Os convidados transformariam as taças em instrumentos de fricção/percussão e executariam ruídos musicais aleatórios. O experimento sonoro seria “regido pelos maestros Paulo Bruscky e Daniel Santiago, devidamente paramentados”. Garçons serviriam refrigerantes para os convidados umedecerem a ponta do dedo polegar e em seguida friccionarem “[...] vagarosamente sobre a borda da taça, obedecendo ao movimento circular, para obter os ruídos que, de acordo com o quantitativo do líquido e a velocidade da fricção” seriam diversificados. (P&B, 1983). Durante o Con(c)(s)erto(?) um músico, sem compromisso com ritmo, melodia

ou harmonia, tocaria alguns instrumentos, de improviso, ora *influenciado* pelos ruídos, ora *influenciando* os participantes.

A dúvida da grafia da palavra concerto apresenta uma interessante abertura: “Con(c)(s)(?)erto”. Se por um lado *concerto* refere-se à sessão musical, por outro, *conserto* sugere e interroga uma suposta reparação, restauração ou correção (por parte do músico que interpela a composição do público com seu instrumento, ou mesmo do público, que reage mas também influencia a intervenção do músico). Destituído de qualquer compromisso rítmico, a combinação dos sons que espontaneamente se integrariam, junto à grafia “(?)” que compõe o título, deixava em aberto uma dualidade sobre *aquilo que é considerado certo ou não*.

Similar a esta proposta, encontramos *Con(c)(s)(?)erto Sensorial*, realizado pelos artistas um ano antes, no auditório da Faculdade de Filosofia, em Recife. Na ocasião, 300 caixinhas coloridas de fósforo foram tocadas pelo público, que reagia tocando de acordo com as projeções de cores feitas nas paredes do teatro.

Em 1973, contudo, pretendendo explorar de forma mais ampla a percepção e criação coletiva através do novo concerto a proposta não foi aceita. Isso porque o paulatino endurecimento do regime, guiado por Médici de 1969 a 1974, encontrava justamente na passagem de 1972 a 1973 um fortalecimento significativo³⁸. Ações como esta, segundo Cristina Freire, onde artista e público se mesclam em uma prática de criação ao alcance de todos, tocavam em territórios visados pela repressão ditatorial: a cidade, o corpo, e as imposições. (FREIRE, 2006)

*

A defesa da emancipação do pensamento estético, onde estratégias de transgressão e deglutição metafórica colocam em cena questões relativas ao papel

³⁸ Nas duas eleições ocorridas durante o governo Médici, junto à promulgação do AI-5 em dezembro de 1968, o Arena (partido de sustentação do regime militar) saiu vitorioso na eleição do Congresso de 1970 (19 senadores contra 3 do MDB), e recrudescer ainda mais o regime em 1972, ao eleger quase todos os prefeitos e vereadores do Brasil. É importante ressaltar que no seu governo, com ampla autonomia, Delfim Neto era ministro da economia, João Leitão Abreu coordenador político, e Orlando Geisel o combatente da chamada ala subversiva.

da arte, da crítica e do público, como observamos, são frequentes nas ações do artista. Se a obra menciona de forma irônica a História e o Sistema da Arte, o faz com o intuito de ampliar as suas concepções e estruturas, visando transformações de conceitos e abertura de novos ciclos. Novos ciclos que permitam pensar criticamente o espaço de atuação da arte contemporânea.

Nas palavras de Helio Oiticica, é preciso tomar a compreensão e razão de ser do artista

[...] não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação – a criação se completa pela participação do espectador, agora ... participador [...] não há a proposição de um elevar o espectador a um nível de criação, a uma metarrealidade, ou impor-lhe uma ideia ou um padrão estético correspondentes àqueles conceitos de arte, mas dar-lhes uma simples oportunidade de participação para que ele ache aí algo que queira realizar – é pois uma realização criativa, o que propõe o artista, [...] isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas [...] (Oiticica, 1986, p. 77-78)

*

Em 1973, a Equipe B&S remete ao Trigésimo Salão Paranaense uma proposta que consistia em amontoar num canto qualquer da sala expositiva “todas as embalagens dos trabalhos remetidos [...]. Título da obra: Arte se embala como se quer” (BRUSCKY, 1973).

PRIMEIRA PROPOSTA: num canto qualquer do salão, amontoar todas as embalagens dos trabalhos remetidos para o 30º Salão Paranaense.

Título da Obra: Arte se embala como se quer.

SEGUNDA PROPOSTA: Em qualquer lugar do salão, um espanador pendente do teto por um fio a um metro do assoalho, um balde com água, uma vassoura em qualquer posição e um pano de chão, material utilizado para limpeza do salão.

Título da Obra: Salão limpo é salão desenvolvido.

TERCEIRA PROPOSTA: Sobre uma cadeira, distante dois metros de qualquer parede do salão: pregos, martelo, grampeador e um rolo de fita-adesiva. Material usado para a montagem do salão.

Título da Obra: Não toque, isto está em exposição.

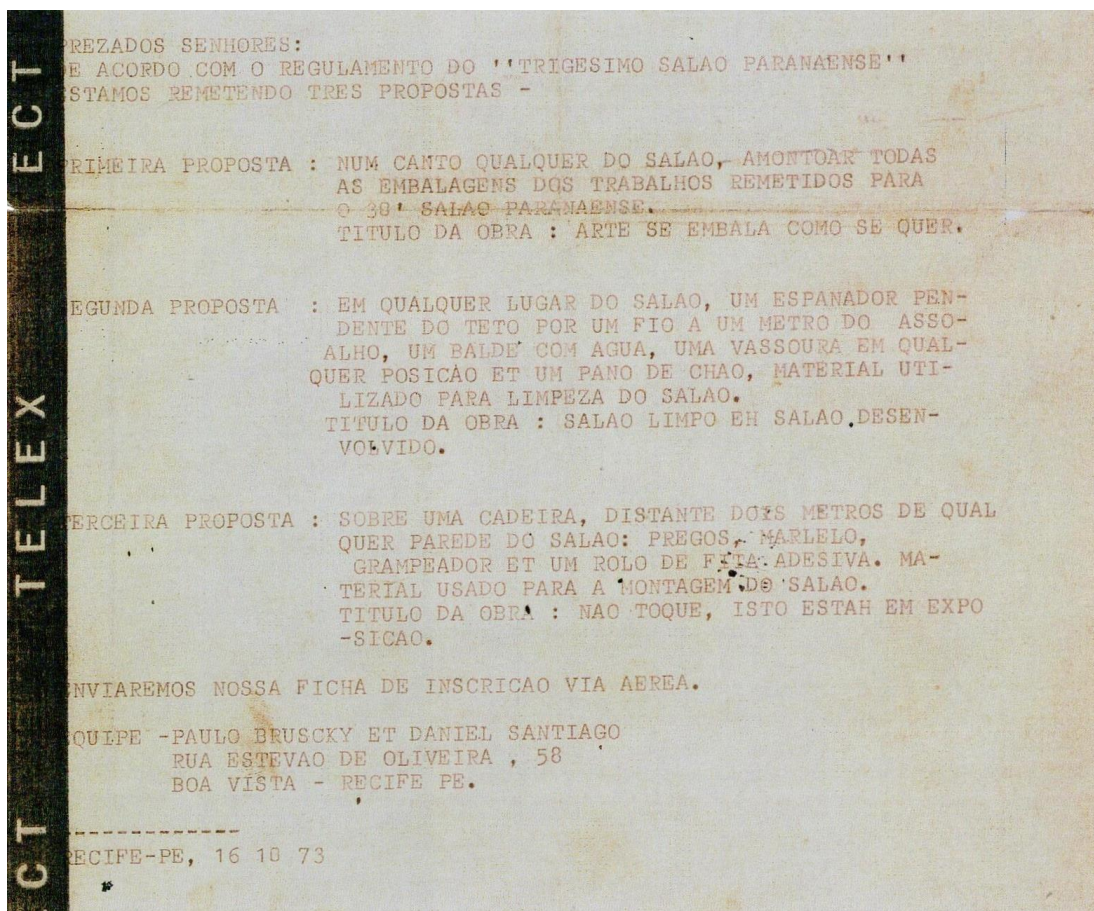


Imagem 39 – Telex com as propostas enviadas ao 30º Salão Paranaense, em 1973.

*

Em Tempestade Cerebral do Projeto *ARTE XAROPE*, Paulo Bruscky e Daniel Santiago apresentavam uma “Arte Campanha” com anúncios veiculados em jornais e rádios:

Arte xarope é um projeto intuitivo. Com este projeto, mais uma vez a Equipe Bruscky e Santiago tira a arte plástica dos seus suportes tradicionais para outro não convencional, transformando a obra numa performance não catalogada, oferecendo sensações a todos os sentidos, puxando pela imaginação “e dando nó cego”, atingindo o limiar do marketing, do teatro e da indústria, transformando este limite em arte. Arte xarope não é apenas um xarope doce, aromático e consistente, mas a composição de todos os componentes da campanha. O projeto arte e xarope é uma “campanha de arte”. (arte de campanha?). É a arte com os artistas PBY E DS oferecendo e vendendo o produto a domicílio e no meio da rua, à moda dos camelôs, é arte os anúncios nos jornais, no rádio e na televisão, as caixas “tipo exportação”, os rótulos com o retrato dos artistas

tomando xarope de colher, com a língua de fora, a bula com texto poético, o formato do frasco.

[...]

(BRUSCKY&SANTIAGO, s/d).

Na língua portuguesa a palavra “xarope” pode significar: 1. poção ou medicamento em solução concentrada de um açúcar e acrescido de água ou outra solução aquosa; 2. remédio caseiro; 3. figuras de linguagem que se referem a verbos como “amolar”, “cacetear”, “insistir”; ou ainda “uma situação aborrecida”, “um momento ruim” (nesse sentido, expressão tem uma relação “direta” com os xaropes medicinais, que muitas vezes são *difíceis de engolir*)³⁹.

Para a *ARTE XAROPE* todos os conceitos poderiam ser válidos. O líquido era apenas “[...] uma razão material para desencadear a série de motivos reais e imaginários” que comporiam “o projeto como obra de arte”. Carregado de vivências pessoais, propunha “a criação (?) de um estado de espírito enquanto provoca em outrem o prazer de pensar, de fantasiar e de inventar” (BRUSCKY&SANTIAGO, s/d).

Além das descrições iniciais, B&S apresentavam suas “METAS COM CRONOGRAMA”:

- 1- Manufaturar o xarope em ambiente próprio, com fórmula assinada, sabor próprio, cor e consistência.
- 2- Determinar o tipo do frasco tamanho etc. Fabricar ou usar um existente comércio?
- 3- Criar rótulo, embalagem da unidade e caixa com 12 vidros de xarope (tipo exportação)
- 4- Licenciar o xarope junto às autoridades sanitárias.
- 5- Criar a campanha publicitária.
- 6- Acompanhar a criação de anúncios para a rádio, jornal e tv.
- 7- Liberar a exportação no banco do Brasil.
- 8- Desembargar o ICM, ISS, taxas e impostos incidentes sobre os objetos de arte.
- 9- Remessa de amostra grátis ao INAP e outro órgão ?

PLANO DE AÇÃO

Documentar e trabalhar com o químico – com o fabricante de vidro, com o publicitário – c/o camelô – c/ o etc. [Museus etc.]. (BRUSCKY&SANTIAGO, 1977).

³⁹ Os significados aqui presentes são retirados do Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa; 4ª edição. Curitiba: Ed. Positivo, 2009 e demais pesquisas.

Observamos aqui a apropriação de diferentes papéis sociais, que são instituídos pela divisão do trabalho, operando o deslocamento das significações⁴⁰. Apropriar-se do sistema de mercadológico para ressignificá-lo.

*

Para o XXXI Salão Oficial de Arte do Museu do Estado de Pernambuco, Paulo Bruscky apresentou cinco propostas. A primeira intitulava-se *Expediente*, e era assim descrita:

De 2ª A 6ª feira, das 7:00 às 11:00 e das 13:00 às 17:00
A proposta consiste em colocar um bureau, máquina de escrever, cesto de lixo, etc. com um funcionário no museu no recinto interno da exposição.
O funcionário realizará suas tarefas cotidianas durante todo o período do XXXI salão oficial de arte, cumprindo seu horário de 8 horas por dia, dando uma visão ao público de um aspecto do museu em suas atividades.
(BRUSCKY,1978).

Com a escrivaninha transferida para o interior da sala expositiva, cumprir o horário regular de trabalho é colocar o espaço museológico (com o seu funcionamento burocrático evidenciado) às avessas. A lógica do trabalho do funcionário se desenvolve, agora, sob a dimensão de uma experiência ressignificada: artística. Questiona assim, o valor e o uso dos nossos próprios papéis, assumidos pela experiência constituída e constitutiva de quem somos.

A segunda proposta levava o nome *3m²*. Com o intuito de revelar o limite de uso permitido para cada participante dentro da sala expositiva, a descrição era sucinta, mas o seu significado bastante amplo: “[3m²]: utilização do espaço de um artista cortado”.

⁴⁰ Desde a mais tenra idade aprendemos a desempenhar papéis sociais: o de filho, menina, aluno, homem, mulher (BAUER, 2006). Os aprendemos pelo processo de socialização, nos adequando ao que a sociedade, a família, os colegas, a escola, a universidade, a lei, a ordem, a polícia, o regime, as convenções, os usos e os costumes esperam de nós. Segundo as concepções sociológicas de Peter Berger, cada indivíduo desempenharia a sua atividade dentro de seu papel social, de acordo com a finalidade do mesmo, o que distinguiria, por exemplo, um indivíduo do outro: o comprador não é vendedor, por exemplo. Nesse sentido, “um papel social pode ser definido como uma resposta tipificada a uma expectativa tipificada” (BERGER, 1998, p. 108). Romper com os papéis esperados é muito difícil. Bruscky, contudo, rompe, perfura a teia de controles que o regime procura impor, assumindo, parafraseando novas identidades, não as que o regime dele espera, mas a do artista, as do contestador subversivo.

A terceira, com o intuito de permitir o melhor esclarecimento do júri, narrava a seguinte história:

Numa terça feira (29/08/78) às 14:30, pintei ao lado de um cartaz do século XXI salão oficial de arte, a seguinte frase no muro do Museu do Estado (rua Amélia): A ARTE NÃO PODE SER PRESA. No dia seguinte fui convidado por telefone pela diretora do museu a comparecer no mesmo com urgência. Ao chegar lá, recebi a notícia que minha obra/proposta estava desclassificada antes mesmo de o júri tomar conhecimento sob alegação que o público já havia tomado conhecimento da mesma, perdendo assim o seu caráter de “inérita”. Em seguida, a diretora autorizou os funcionários do museu a rasparem a frase do muro. (BRUSCKY, 1978).

Diante destes fatos, Bruscky propunha então apresentar o trabalho “refeito”, expondo uma série documental de 15 fotos coloridas tiradas quando o artista pintava a frase “A arte não pode ser presa”. O título seria: *A ATITUDE DO ARTISTA*. Junto a ela, exporia outra série com 10 fotografias do muro já com reboco, com o título: *A ATITUDE DO MUSEU*. Em terceiro lugar, propunha escrever (poucos minutos antes da abertura do salão) uma nova frase; no mesmo lugar da anterior: “CONTINUO INSISTINDO: A ARTE NÃO PODE SER PRESA”.



Imagem 40 – Atitude do Artista, 1978.



Imagem 41 – Atitude do Museu, 1978.

Ao final do documento, o artista mencionava: “Como o júri pode constatar, a frase é diferente da anterior” (BRUSCKY, 1978). Como a proposta não foi aceita, a documentação fotográfica da nova frase (a última série que integraria o trabalho) não foi concluída. Ela traria o título *REATITUDE DO ARTISTA*.

As duas últimas propostas traziam o tom de irreverência comum à obra de Bruscky:

4ª proposta
Obra do artista
ou reatualizando duchamp
ou chocar pra nascer uma nova esperança
Ou
Há há há
Ou ainda Monumento ao XXXI SALÃO OFICIAL DE ARTE

5ª proposta
O QUE É A ARTE?
PARA QUE SERVE?

É da ambivalência que falamos aqui, da ironia, do ato de brincar quando tudo o que se pede é a omissão. E mais do que isso, é expor as nervuras de um tempo, e

sobre ele (re)construir. Aí está o viés de uma arte-política; uma arte, antes de mais nada, ética.

Em 1983, também para o XXXVI Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, a Equipe B&S propõe “retirar a arte dos ambientes fechados e colocá-las nas ruas” através de trabalhos de “*Artdoor/ Arte na rua*”. A ideia era transformar a cidade do Recife em um grande espaço artístico onde todos poderiam ter acesso às obras e opinar. Vinte *outdoors* iguais seriam afixados por vários pontos da cidade (escolhidos pelos artistas) e permaneceriam expostos durante todo o período do Salão, alternado consecutivamente os locais das tabuletas, que seriam indicados por meios impressos e publicações na imprensa (veículos e matéria de sua produção artística). O projeto não foi aceito, contudo, Paulo Bruscky ganhou o prêmio com uma obra distinta, inscrita e aceita para outra “categoria” do Salão. No dia da abertura, o artista leva sob o braço a maquete do *outdoor* recusado, fazendo com que o trabalho que levaria arte para as ruas da cidade adentre, mesmo que a contragosto, as paredes do museu.

Ao fim da proposta, como num manifesto (novamente mais do que político, estético) os artistas escrevem: “Diante de todos e de tudo que acontece em nosso país, A ARTE É A ÚLTIMA ESPERANÇA”.

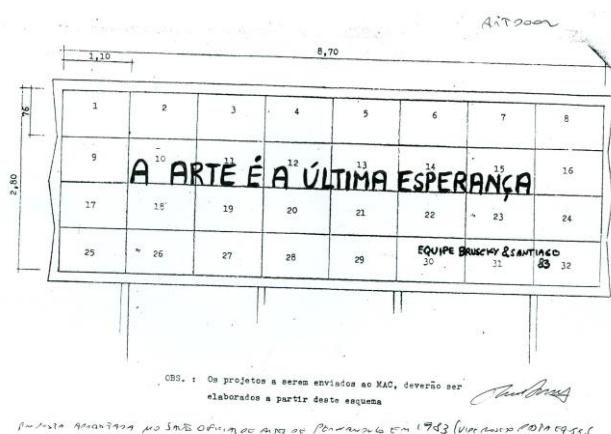


Imagem 42 – Desenho para proposta de *A arte é a última esperança*, 1983.

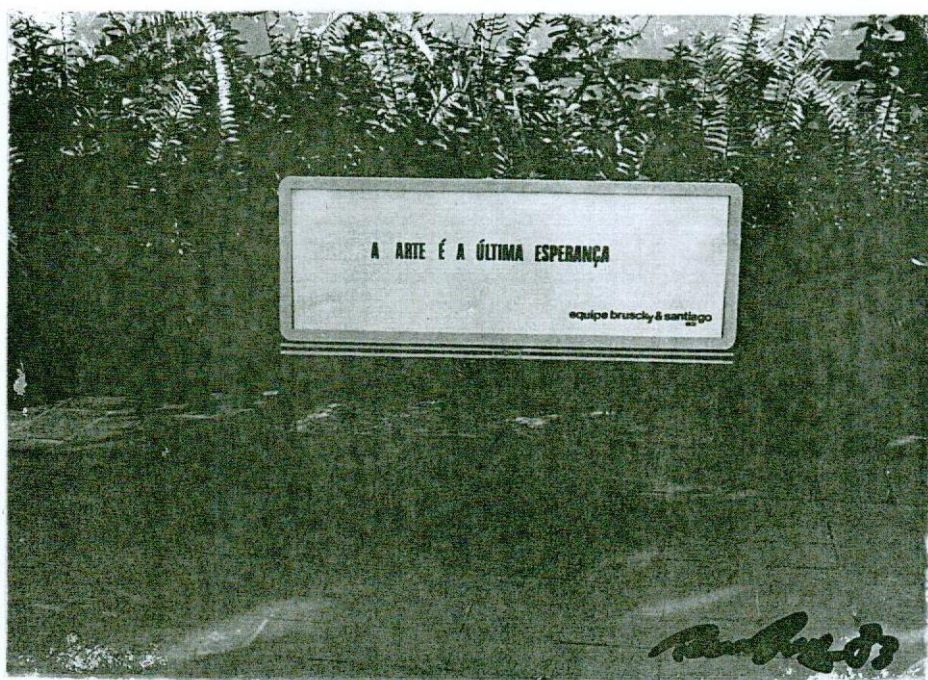
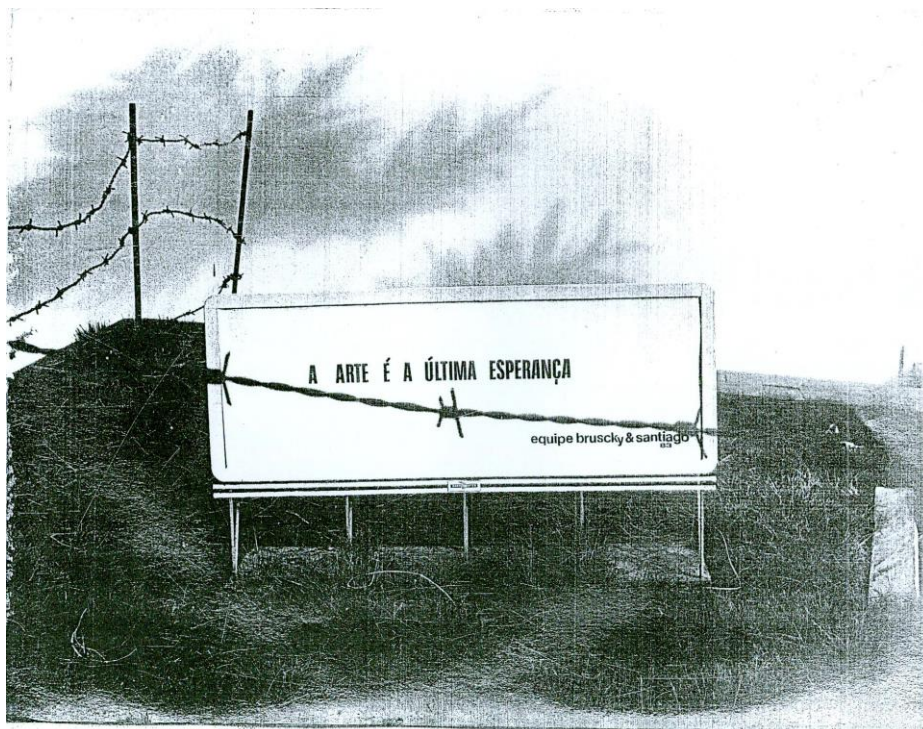


Imagem 43 – *A arte é a última esperança*, fotografias de maquete, projeto, 1983.

Pode levar anos até que uma instrução manuscrita nos *Bancos de Ideias* de Paulo Bruscky seja realizada. A execução de algumas delas, que começam a agir fora das linhas de seus cadernos e dos amarelados papéis que constituem o arquivo de projetos recusados, reconfiguram atualmente os papéis ainda tão cambaleantes dos espaços públicos instituídos e das reflexões acerca da arte, cujas linhas seguem ainda (e continuamente) a serem (re) escritas.

Algumas destas propostas ganham corpo hoje, e a sua atualidade encontra ressonâncias (inegavelmente radicais) em espaços como a 31^o Bienal de São Paulo (2014) intitulada: *Como falar de coisas que não existem?* Em paralelo a esta mostra, ao pé do pavilhão da Bienal, o Museu de Arte Moderna (MAM-SP) abrigava a exposição *Paulo Bruscky: descobrir a ideia*. Com curadoria de Felipe Chaimovich, algumas destas obras que até então sobreviviam somente enquanto projetos, depois de executadas permanecerão vivas – novamente só através dos registros.

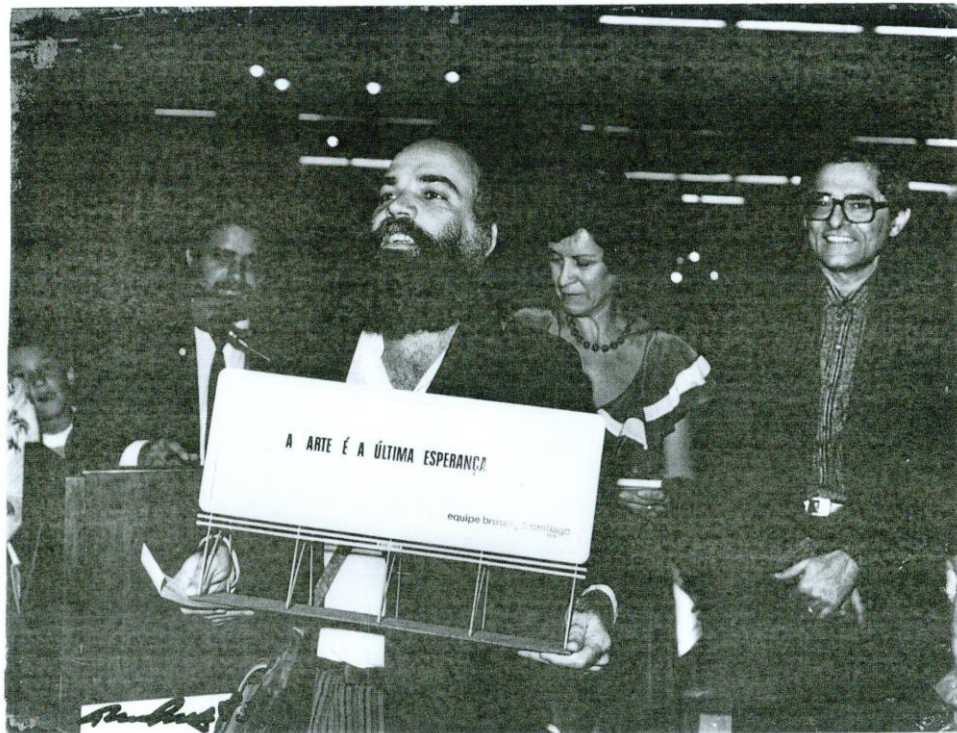


Imagem 43 – Fotografias tiradas durante a entrega do prêmio do Salão do Estado, 1983.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observar o trabalho de Paulo Bruscky sobre o viés aqui apresentado, que atenta para a dialética entre a *efemeridade* e o *registro*, entre a passagem implacável do tempo e o seu apagamento, entre as marcas arquivadas na memória e o silêncio do indizível, é encontrar como ponto nodal os seus “diários de registros”. Agendas de ideias, os cadernos de Bruscky têm o nome tirado dos chamados “Bancos de Ideias” das agendas comuns nas quais enumeramos sequencialmente as nossas atividades diárias (ou ainda, anotamos planos possíveis de desejos e vontades). Desejos, funções a cumprir que, quando “arquivados” nas plataformas do tempo (representado pelas linhas que compõe cada página), ganham certo tom de consistência: uma virtualidade, uma burocratização, que conferirá a elas matizes de uma certa veracidade.

Estes desejos e obrigações agendadas para o amanhã, que intercalam as funções cumpridas com tantas outras deixadas para trás (sempre em aberto), não por acaso, encontram ressonâncias ímpares com os Bancos de Ideias de Paulo Bruscky. Mas se por um lado as palavras escritas e não cumpridas em nossas agendas reais são esquecidas tão logo deixem de ser necessárias para o andamento natural do cotidiano; nos volumes dos *Bancos de Ideias* do artista, por outro, retratam um *dever ético a cumprir* – e não necessariamente obras ou projetos a se realizar. O que podemos perceber ao longo deste estudo sobre poética de Paulo Bruscky é a presença de um olhar crítico acerca da fragilidade da memória, que diante do implacável apagamento do tempo, se confronta com um desejo ético de *resistência* e de *retomada*.

Anunciamos, na introdução desta dissertação, que a pesquisa sobre a poética de Paulo Bruscky se originava de um suposto silêncio que atravessou a História. Um silêncio que encontrou ressonâncias audíveis na produção deste artista e que, de alguma forma, atestaram para a sua singularidade. Compreender esta produção, que se consolida em meio a mudanças de paradigmas tanto artísticos quanto políticos e sócio culturais, como vimos, é percorrer pelas lacunas e marcas deixadas pelos difíceis anos da Ditadura Civil Militar brasileira.

As diferentes formas de expressão artística situadas no início da dissertação são cruciais porque apresentam algumas vertentes distintas desta ampla poética, principalmente, por evidenciarem elementos que se mantêm e se modificam, mas que modulam o pensamento artístico de Paulo Bruscky. Indagar e questionar esse corpo de produções a partir da sua condição de prática da imagem – que reage e resiste aos vazios abertos pela imposição do Estado – é observar a intencionalidade do artista de criar e transformar sentidos, de expandir limites representacionais e mesmo de destituí-los. Encontrar o que sugerimos ser um dos pontos nodais de sua poética foi crucial para a nossa primeira investigação: a importância dos registros. Pois se buscávamos chegar aos silêncios e fracassos de onde partíamos (enquanto vontade política de pesquisa), só o poderíamos alcançar depois de exprimir quais mensagens emanavam desta poética e que poderiam ligar o realizado de sua produção aos trabalhos ainda mantidos em “berçários”.

Buscando elaborar as suas próprias imagens: imagens a resistir, por mais diversos os meios, por mais alternativos os processos de Bruscky, traziam a tona o esforço de permanência – mas uma permanência, contudo, que em seu próprio corpo-obra mantinha fissuras abertas de um possível escape: escorregadias evidências de uma transitória precariedade. São obras e processos que geralmente perduram em materiais secundários, no sentido de que são uma retomada de uma matriz provisória e um empréstimo para uma permanência mais durável (também precível) do trabalho. São registros. Assim pensamos em muitos de seus livros de artista, em que figuram com força renovada experiências distintas, como performances capturadas por fotografias, e que nesta outra proposta preservam um pouco de sua ideia matricial. Ou seria o caso dos xerox, dos heliografias, dos filmes de artista... Traziam às claras o esforço vão do arquivo. Para guardar e manter as ideias e percursos, mesmo diante de sua fugacidade. Interrogar uma série de produções enquanto formadoras e produtoras de memória e sentidos. A passagem do tempo deixa vazios. Confrontar e contestar estes vazios, estes silêncios, é buscar pelos rastros simbólicos que testemunham o interdito. Tais registros se expandem para a prática de arquivo de seu ateliê apresentadas no segundo capítulo, e nele averiguamos de que modo o pensamento estético de Bruscky sobre a participação do tempo, da memória e dos acontecimentos nas artes visuais são preservados e

atualizados através dos incontáveis documentos que mantém. Arquivar como forma de enfrentamento.

A atualidade crítica das obras de Bruscky permite pensar o originário (as propostas em registro) como sendo, por um lado, uma forma de reconhecimento, e por outro, de descoberta. As páginas de documentos, as obras preservadas, o acúmulo de materiais são exemplos de limiares onde o tempo se acumula. Mas são, sobretudo, peças constituintes e atuantes no *presente*. Diante de uma existência possivelmente sufocante e traumática, a retomada de um passado que, sem isso, desapareceria no silêncio e no esquecimento, encontra voz e testemunho não apenas através das paredes e conteúdo do seu ateliê, mas através desses volumes de cadernos. A vida contém silêncio em demasia.

A obra do artista ensina a suportar os brancos, os vazios, os aerados da história. Arquivar para não esquecer. Arquivar também para esquecer. E a arte então se formula como espaço para questionar novos percursos que podem atuar tanto no campo da política, quanto no da crítica e da estética. E é desse retorno que falamos.

Se de início a questão do registro vem para preservar traços do trabalho de arte executado, mas transitórios e passageiros (como modo de legar acesso ao outro), nos cadernos o resguardo se dá para obras *sementes*, processos que seguem ainda em *germinação*.

Tratar dos diários de ideias, portanto, é percorrer toda a atividade multiforme do artista. É ter sempre presente um contraponto entre o realizado e o ainda por vir. O questionamento sobre a aparição das obras, do seu esquecimento, e sua reintrodução no campo através das narrativas que aqui apresentamos, traz nas suas ambiguidades, nas suas mutações, a condição de imprevisibilidade, a possibilidade de cumprir o que considera e é sua criatividade artística, o seu engajamento político, mantendo-as arquivadas, preservadas no tempo e no espaço.

A dimensão política que ele espera haver encontrado, praticado e preservado está presente em toda sua ação artística, sobretudo em sua escrita, que atestam

para a fragilidade da existência, e o esforço de dizê-la através da sua arte. Ao correr os olhos sobre os trabalhos de Bruscky, percebemos a potência da arte de levantar questões do não dito pelo já dito, procurando, nos restos que insistem, rastros de utopia. Assim, a história das impotências talvez esclareça a imobilidade sobre a qual vivemos hoje sem nos darmos conta. Desse modo, sua poética leva a interrogar de que maneira a arte pode vir a contribuir para a configuração de novas formas políticas.

É preciso tornar a associar a noção de esfera pública ao "espaço da aparição", ou "tornar visível", como diria Hanna Arendt, o que os nossos olhos cansados ou bem treinados, esquecem-se de ver: uma proposição onde a política seja capaz de se colocar como processo de visibilidade e a visibilidade como práxis política. Junto ao firme e explícito compromisso artístico e político em relação ao narrar, ao pensar e ao agir, trata-se de não esquecer o passado, de suspender o seu esquecimento, tão pouco paralisá-lo. Mas pensar a ação do arquivo e da memória enquanto gestos radicais em um mundo onde as finalidades são tão determinadas.

O pensamento utópico, como nos ensina Benjamin, impulsiona a transformações, sendo, por isso, uma forma de resistência cultural. A arte se coloca como espaço de autonomia possível, de irrupção do inesperado, de *experiência*. Um modo de contar a História e, também, um mecanismo de transformá-la. O trabalho artístico de Bruscky, assim, nos aponta uma forma de resistir no lugar que é fazer arte. Onde o espaço está ligado ao acontecimento e onde o que importa não é simplesmente a realização de um possível, mas a *abertura* do possível. Não uma reprodução indefinida do passado, mas a invenção de novos presentes (GAGNEBIN, p. 57). É, desta forma, vida-processo. Isso pode a arte: construir, reconstruir, esburacar. Arte não é liberdade, é libertação. E antes de tudo, olhar... No caso de Bruscky, entender é construir, e construir já é, de alguma forma, desmoronar.

Algo de singular nestas propostas não realizadas, mas preservadas, exige uma alternativa também singular para expressá-las. Assim, ao arquivá-las, mantê-las registradas, expressa, quer revelar o seu caráter efêmero ou até improvável. Nossa tarefa política, como diz o poeta Manoel Ricardo de Lima, é inventar novos mundos

possíveis. É deslocar as coisas do cotidiano para torná-las, não funcionais, mas memoráveis.

Quando até os sonhos estão povoados do imaginário doentio do consumo, quando o território de nossas ações mais parecem concebidos para aniquilar as forças do desejo do que para expandi-las, questionar o hipotético universalismo das narrativas, interrogar o condicionamento histórico e os compromissos ideológicos da experiência, como faz o artista, é provocar em nós o desejo ético de resistir.

A resistência de preservar o registro das recusas, reivindicação de existência e de vida que contrapõe o apagamento, a banalização, e a burocratização (inclusive do amanhã, como ensina Edson Sousa), representam a necessidade de *mostrar* através da arte, quando o contar parece manter presença onde *restou* silêncio.

Esta série de obras não realizadas evidencia ressonâncias com a atualidade do pensamento estético e sinaliza não apenas fendas históricas no que diz respeito à História da Arte no Brasil, mas sugerem *outro* tipo de narrativa dentro dos sistemas hegemônicos. Com o esforço de contar, de manter registrados não apenas enquanto ideia, mas enquanto *documentos* marcados pelas recusas.

Desejo ético de registrar, de manter acesas as memórias e os fracassos como modo (talvez dos mais difíceis) de elaboração e enfrentamento que comportam por isso, criações artísticas que intentam testemunhar sobre o indizível do trauma, sobre a passagem do tempo, sobre a banalidade do cotidiano e a implacável finitude. Remontam o desejo por um regresso a essa história que a arte *pode* enunciar.

Quando os esboços e documentos não são tratados mais como marcas da incompletude, marcas de um fracasso e impedimentos do tempo e da história, e os tomamos, mesmo diante de sua inexistência material, como obras, tornam-se presentes, vívidos, testemunham.

A dimensão ética do constante exercício poético aqui encontrado recobra o conceito político de autonomia, onde a realização construtiva das exigências expressivas, consciente dos seus efeitos na organização dos discursos, questiona não só o lugar do artista, mas do sujeito no mundo. Com esta noção de responsabilidade, torna-se inegável pensar a reflexão crítica no campo da arte, do esforço crítico efetivo que se baseie não na tentativa pueril de desvendar o objeto estudado, mas de, a partir dele, problematizar a ação presente. Assim, os seus rascunhos arquivados, as obras e ações que “não” aconteceram trazem uma questão para a crítica: *como observar o que nos escapa?*

A obra de Paulo Brusky permite uma reconstrução crítica não apenas do passado, mas sobretudo do presente. Obras realizadas, irrealizadas ou irrealizáveis, abrem espaço para a percepção de uma ausência de sentido que formula o sistema capitalista e que, contraditoriamente, nos aparece como irrevogável constituinte da tessitura da sociedade contemporânea. Mesmo quando irrealizáveis, quando sem sentido, estas obras agendadas nestes cadernos de possíveis, nos Bancos de Ideias, são eficazes enquanto produtoras de uma mensagem que a nós pode chegar.

O esforço do artista para manter-se aberto, movente, anárquico, pleiteando inequivocamente a liberdade, pontua o ato de criar como um gesto genuinamente político. Não será preciso lembrar que este posicionamento como constituinte de sua atividade artística aponta para uma escolha que está para além da moral, visto que solapa pretensos universalismos, e indica a noção de responsabilidade que nos garante o reconhecimento como sujeitos nesta sociedade. Sua postura ética nos lembra Jean Paul Sartre, condenados que estamos à liberdade: à liberdade da escolha. Brusky escolheu sua forma de desenvolvimento artístico como *denúncia*, como *expressão crítica*, como *sobrevivência* irônica ao que aí está, de certo modo refletindo rastros do efêmero da sua própria arte, refutada, aceita, não concluída, sem fim como a própria vida.

*

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

AGAMBEM, G. **O que resta de Auschwitz?** (2008). São Paulo: Boitempo.

_____, **Profanações**. (2007). São Paulo: Boitempo.

ALMEIDA, Leonardo Pinto de. **Literatura e a experiência do escrever: algumas reflexões sobre a resistência no seio da linguagem**. Rev. Filos., Aurora, v. 21, n. 28, p. 87-106. Curitiba, 2009.

ARENDT, Hannah. **Compreensão e política** (1993). In *A Dignidade da política: ensaios e conferências*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

_____. **Eichmman em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **A Condição Humana**. Trad. Roberto Raposo. 10.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **O Que é Política?** Trad. Reinaldo Guarany. 6.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. 200 p. Tradução Carlos Alberto Medeiros.

BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**, São Paulo, Brasiliense, 1994.

BRUSCKY, Paulo. **Arte e multimeios**. Recife: Zoludesign, 2010. 276 p. Organização e apresentação Cristiana Tejo.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Leitores, espectadores e internauta*, 2008,¹ Ed. Iluminuras, São Paulo

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade* . Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos.

CARDOSO, Fernando Henrique. **Impasses do Regime Autoritário: o caso brasileiro**. In *Estudos Cebrap*, nº 26, São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

CARNEVALE, Graciela. **Pequenã História**. Texto de catálogo para a exposição Ex-Argentina, mimeo, 2003. In FREIRE, C. Paulo Brusky: arte, arquivo e utopia. (2007) Pernambuco: CEPE.

CAVALCANTI, Ana; TAVORA, Maria Luisa (Org.). **Arte & Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/ UFRJ, n.19. Rio de Janeiro: a/e, 2009.

CLARK, Lygia. in **Lygia Clark – Arte Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **O anacronismo fabrica a história: Sobre a inatualidade de Carl Einstein**. In: ZIELINSKY, Mônica (org.) *Fronteiras. Arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: UFRGS. 2003.

_____. **Cascas**. *Reevista Serrote*, n. 13, 2013.

DELEUZE, Gilles. **O esgotado** (2010). In *Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.

DERRIDÁ, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. (2001) Rio de Janeiro: Relume Dumará.

FERNANDES, Florestan. **A ditadura em questão**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

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

_____. **Paulo Brusky: arte, arquivo e utopia**. Pernambuco: CEPE, 2007.

_____. **Conceitualismos do Sul**. Cristina Freire e Ana Longoni (Orgs.). Annablume, 2009.

FREIRE, Cristina. **O presente-ausente da arte dos anos 70. in Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Iluminuras e Itaú Cultural, 2006.

FOUCAULT, Michael. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____. **Prefácio à transgressão.** Coleção Ditos e Escritos, organização: Manoel de Barros; Tradução: Inês Autran Dourado Bardosa. Rio de Janeiro: Forens e Universitária, 2001, p.32.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **O preço de uma reconciliação extorquida.** In *O que resta da ditadura*, Teles, Edson, Safatle, Vladimir (orgs), Coleção Estado de Sítio. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

GASPARI, Elio. **As ilusões armadas: a Ditadura Escancarada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GARROFE, Pablo. **Lacan, entre El arte y La ideologia: El nudo de La letra, La música y La voz.** Buenos Aires: Editora Quadrata, 2004.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada.** . São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOLDBERG, RoseLee. **Performance – live art since the 60's.** Nova York: Thames and Hudson, 2004.

GUARALDO, Tamara de Souza Brandão. (2010). **Ler, assistir e interagir: os hábitos culturais discutidos por Nestor García Canclini** (tradução de Ana Goldberger). Bibliocom: São Paulo, n.7

GULLAR, Ferreira. **Teoria do não-objeto.** In Cocchiarale, Fernando e Geiger, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal – a vanguarda brasileira nos anos cinquenta.* Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

HOBSBAWN, Eric. **Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Sobre História.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Era dos extremos – O breve século XX.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995

LADDAGA, Reinado. **Estética de la Emergencia.** Buenos Aires: Editada Adriana Hidalgo, 2006.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

- LUKÁCS, György. **Prolegómenos a una estética marxista**. México: Grijaldo, 1965.
- MAN RAY. **L'age de la lumière**, Revista Minotaure, nº 3-4. 1993.
- MÉSZÁROS, István. **Filosofia, ideologia e ciência social**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- MORAIS, Frederico. **Contra a arte afluyente – o corpo é o motor da obra** in Revista de Cultura Vozes. Vanguarda brasileira: caminhos e situações. Petrópolis, jan-fev. 1970.
- NAVAS, Adolfo Montejo. **Poiesis Bruscky**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- NOHLEN, Dieter. **Diccionario de Ciencia Política**. Ciudad de México: Porrúa, 2006.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. In *Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Editora Globo, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- RICOEUR, Paul. **Le juste**. Paris: Editions Esprit, 1995.
- _____. **Reflexion faite**. Paris: Esprit, 1995.
- ROLNIK, Suely. **Desentranhando futuros** In *Conceitualismos do Sul*, Cristina Freire e Ana Longoni (Orgs.). Annablume, 2009.
- _____. **Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Editora SULINA, 2011.
- SAFATLE, Vladimir. **O que resta da ditadura**, Teles, Edson, Safatle, Vladimir (orgs), Coleção Estado de Sítio. São Paulo: Boitempo.
- _____. **Do Uso da Violência contra o Estado Ilegal** (2010) In *O que resta da ditadura*, Teles, Edson, Safatle, Vladimir (orgs), Coleção Estado de Sítio. São Paulo: Boitempo.
- SELIGMAN-Silva, Marcio. **A história como trauma** (2000). In *Catástrofe e representação*, Netrovsky, A. & Seligmann-Silva, M. (orgs). São Paulo: Escuta.

SOUSA, Edson Luiz André de Sousa. **Uma invenção da utopia**. São Paulo: Lume, 2007.

SCHWARZ, R. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

TEJO, Cristiana. **Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos** = Paulo Bruscky: El arte en todos los sentidos. Recife: Zoludesign, 2009.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WARBURG, Aby. **L'art du portrait et la bourgeoisie fiorentine**. Op.cit., p. 101-135. Cf. G. DIDI-HUBERMAN. "Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vassari, *Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée*, p. 383-432. Roma: l'École française de Rome, 2004.

ZIZEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS:

AGAMBEN, GIORGIO. **Agamben: o pensamento como coragem**. Entrevista a Juliette Cerf à Verso. Tradução Pedro Lucas Dulci. Disponível em: <<http://outraspalavras.net/posts/giorgio-agamben-pensamento-como-coragem-de-transformacao/>> Acesso em: 10 set. 2014.

BAUER, Guilherme G. Telles. **Caminhos e descaminhos da Sociologia**. Revista Jurídica Mater Dei – Volume 2 – Número 2 – jan./jun. 2002 – semestral. Disponível em: <http://www.materdei.edu.br/Arquivos/Revistas/7/19_08_201310_45_46REVISTAJURDICAMATERDEIvolume2.pdf> Acesso em: 20 nov 2014.

BESSA, Antônio Sérgio. **A deseducação de Paulo Bruscky**. Disponível em: <<http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/03/?p=1213>>. Acesso em: 10 abr 2014. s/d.

CAVALCANTI, Raíza. **Pernambucano Global**. Revista O Grito. Disponível em: <<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2009/08/16/paulo-bruscky/>> Acesso em: 10 jan 2013.

CHAIA, Miguel. **No fio da navalha**. Entrevista de Albuquerque, Fernando. Revista Tatuí. Disponível em: <http://www.pucsp.br/neamp/eventos/entrevista_43.html> Acesso em: 12 dez 2012.

COSTA, Ana. **O amanhã como invenção**. Resenha de *Uma invenção da utopia*, Edson Luiz André de Sousa. São Paulo, Lume Editor, 2007, 49 p. Disponível em:

<http://revistapercurso.uol.com.br/index.php?apg=artigo_view&ida=75&id_tema=18>. Acesso em: 20 dez 2014>.

DIDI-HUBERMAN. **Cuando las imagenes tocan lo real**. Conferência disponível em: <http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf>. Acesso em: 15 out. 2013.

ALMEIDA, Maria Emilia Sousa. **O Trauma Do Absoluto E A Construção Do Desejo Na Família**. São Paulo: Alphagraphics, 2010.

CHAIVOVICH, Felipe. **Descobrir a idéia**. Disponível em: <<http://mam.org.br/exposicao/paulo-bruscky/>> Acesso em: 20 out. 2014.

FERRAZ, M. C. F. **De Mnemosyne à tecla save: memória, escrita e esquecimento** (2008), Resenha in *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 189-191. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_04/artefilosofia_04_06_resenha.pdf>. Acesso em 20 jun 2014.

FREITAS, Guilherme. **Formas de vida: Jacques Rancière fala sobre estética e política**, entrevista concedida em 12 dez. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/12/08/formas-de-vida-jacques-ranciere-fala-sobre-estetica-politica-478094.asp>> Acesso em: 16 out. 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin na era da reprodutibilidade técnica**. Ilustríssima. Especial Folha de São Paulo. São Paulo: Folha de São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1164782-walter-benjamin-na-era-da-reprodutibilidade-tecnica.shtml>> Acesso em: 2 nov 2012.

HIRSZMAN, Maria. **Paulo Bruscky e a coerência que brota da utopia**, reportagem publicada em 08 de novembro de 2007, no Jornal Estadão. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,paulo-bruscky-e-a-coerencia-que-brotada-utopia,77196,0.htm>>. Acesso em: 20 mar 2013.

MARSILLAC, Ana Lúcia Mandelli de. **Paulo Bruscky e a liberdade de olhar**. *Anais eletrônicos*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/ana_lucia_mandelli_de_marsillac.pdf>. Acesso em: 5 dez. 2012.

_____. **Cildo Meireles e Paulo Bruscky: sobre o despertar de uma arte política e utópica**.

_____. **A arte em rede de Paulo Bruscky: criação resistência e utopia**. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 4, n. 7, ano 4, julho de 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura e Estado durante o regime militar**. Artigo escrito para palestra realizada no dia 25 jun 2013 na mesa O Artista e o Estado Autoritário. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/247840761/Ciclo-de-Debates-Arte-Estado>> Acesso em: 30 dez 2013.

ORLANDI, L. **Choque de intensidade na ética** (2013). Disponível em: <http://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/tag/cada-uma-delas-marcada-pela-pulsacao-diferencial-de-nervuras-que-as-obras-recriam-e-modulam-a-seu-modoporem/>

POZZER, Katia Maria Paim. **Por uma Concepção de Arquivo - Reflexões acerca do Historiador e da Finitude**. Atualizado em 17 de jan de 2013. Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=professores&id=153> Acessado em: set de 2013.

ROLNIK, Suely. **Furor de arquivo**. 2009. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/162972203/Suely-Rolnik-Furor-de-Arquivo>> Acesso em: 20 jun 2014.

TESES E DISSERTAÇÕES:

FAVERO, A. B. **A noção de Trauma em Psicanálise** (2009). Tese de Doutorado. PUC – Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.lambda.maxwell.ele.puc-rio.br/13362/13362_1.PDF> Acesso em: 10 ago 2013.

BRITTO, Ludimila da Silva Ribeiro de. **A poética multimídia de Paulo Bruscky** (2009). Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós Graduação de Arte Visuais, UFBA. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9824/1/Ludmila%20.pdf>> Acesso em: 2 set 2013.

FREITAS, Artur. **Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha**. Tese de Doutorado. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/66168203/Tese-Doutorado-Artur-Freitas>> Acesso em: 13 mai. 2013.

NUNES, Andrea Paiva. **Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80**. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/7037/000494374.pdf?sequence=1>> Acesso em: 19 nov 2012.

CATÁLOGOS:

ANJOS, M. dos. **O ateliê como Arquivo**. São Paulo, 2004. 26ª Bienal de São Paulo. (Sala Especial). Catálogo apresentado em: Exposição.

BESSA, Antonio Sergio (Ed.). **Art is our Last Hope**. Arizona: Unit States of America, Library of Congress Cataloging-in-Publication: 2014. Catálogo apresentado em: Exposição; de 19 setembro 2013 a 13 abril 2014; The Bronx Museum of Arts / de 6

setembro a 28 dezembro 2014; Phoenix Art Museum. (Catálogo produzido posteriormente à exposição, novembro de 2014); The Bronx Museum of Art / Phoenix Art Museum: NY, USA.

CHAIMOVICH, Felipe. **Paulo Bruscky**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, Catálogo apresentado em: Exposição; de 01 de setembro a 14 de dezembro de 2014; MAM-SP: São Paulo, SP, Brasil.

JAREMTCHUK, Daria. **Foto/ Linguagens**. Recife: Amparo Sessenta, 2014. 82 p. Catálogo apresentado em: Exposição; de novembro de 2013 a março de 2014; Amparo 60 Galeria de Arte, Recife, PE.

NAVAS, Adolfo Montejo; WANDERLEY, Lula; BRUSCKY, Paulo. **Sem Título Algum**. Recife: Amparo 60, 2012. 32 p. Catálogo apresentado em: Exposição; de 28 de março a 28 de abril de 2012; Amparo 60 Galeria de Arte, Recife, PE. (Catálogo produzido posteriormente à exposição, entre junho e agosto de 2012).

_____. **Operação nas Cataratas do Iguaçu e outros trabalhos**. Foz do Iguaçu: Assessoria de Comunicação Social – Itaipu Binacional, 2012. 54 p. Catálogo apresentado em: Exposição; Ecomuseu de Itaipu; Foz do Iguaçu, PR, Brasil.

TEJO, Cristiana; BRUSCKY, Paulo. **Paulo Bruscky: Arquiteturas do Imaginário**. Recife: Sesc Pernambuco, 2010. 56 p. Catálogo apresentado em: Exposição retrospectiva de Paulo Bruscky; de 14 de agosto a 25 de setembro de 2010; Galeria de Artes Ronaldo White, do Serviço Social do Comércio, Sesc de Garanhuns, PE, Brasil.

Fundação Armando Álvares Penteado. Museu de Arte Brasileira. **Arte novos meios multimeios Brasil 70/80**. São Paulo: Editora FAAP, 2010.

ATIGOS PUBLICADOS EM JORNAL:

CARVALHO, Paulo. **Conversa entre amigos**: artistas Lula Wanderley, Paulo Bruscky e Adolfo Montejo Navas trocam tributos na exposição Sem título algum, que estreia hoje. Diário de Pernambuco. 27 de março de 2012; E6, viver; Recife – PE.

KREMER, Paola. **Não se pode prender a arte**. Jornal Tabare, n.19. Dez. 2012/ Jan. 2013; Poa – RS.

GUEDES, Diogo. **Bruscky estreia em poemas**: Primeira obra do artista neste gênero, *Arquivo impresso: poesia inédita* ganha lançamento hoje na Cultura. Jornal do comércio. 22 de junho de 2012; caderno C; Recife – PE.

ALMEIDA, Rodrigo. **Paulo Bruscky publica catálogo**: Lançamento é alusivo à mostra que está em cartaz no Centro Cultural Correios. Folha de Pernambuco. 18 de agosto de 2011; Recife – PE.

ANDRADE, Marina. **Arte de Paulo Bruscky sai em catálogo.** Jornal do commercio. 18 de agosto de 2011; Recife – PE.

ARRAIS, Antonio. **Parto de música livre do Nordeste.** Jornal da Semana, n.29. 1 a 7 de julho de 1973; Cinema-Teatro-Livro; p. 23; Recife – PE.

BEZERRA, Eugênia. **A imagem por Paulo Bruscky:** Galeria Amparo 60 abre mostra com obras do artista feitas a partir da fotografia e lança livro com seus escritos. Jornal do commercio. 28 de novembro de 2013; caderno C; Recife – PE.

MAIA, Luiza. **Arte postada para driblar a censura:** Exposição *Arte correio*, de Paulo Bruscky, lança catálogo e fica mais tempo em cartaz. Diário de Pernambuco. 18 de agosto de 2011; F4, viver; Recife – PE.

MARCHETTI, Alexandre. **Ecomuseu recebe exposição de Paulo Bruscky:** serão mais de 60 obras, entre esculturas em gelo, intervenções, fotos com resíduos de olhos refletidos em água, entre outras. A Gazeta do Iguaçu. 12 de novembro de 2012; a8 cidade; Foz do Iguaçu – PR.

PEDROSA, Adriano; MOURA, Rodrigo. **Artevida (arquivo): Paulo Bruscky e Graciela Carnevale.** Exposição Biblioteca Parque Estadual; Casa França Brasil; Escola de Artes Visuais do Parque Lage; Museu de Arte Moderna (MAM) período de: 28 de junho a 21 de setembro. Rio de Janeiro: Biblioteca Parque Estadual – RJ.

ITAIPU, Al. **Paulo Bruscky expõe obras inéditas no Ecomuseu de Itaipu.** A Gazeta do Iguaçu. 13 de novembro de 2012; b16; caderno 2; Foz do Iguaçu – PR.

Etc & Tal. Hoje em dia. 24 de novembro de 2012; Cultura; p. 7; Belo Horizonte – MG. Autor desconhecido.

PUBLICAÇÕES ARTÍSTICAS EM JORNAL:

BRUSCKY, Paulo. *Clube dos Pintores de Domingo.* Publicada no Jornal do Comércio. 17 de abril de 1983. Propostas culturais para Recife (XIX); Recife, PE.

FONTES DAS IMAGENS

Imagem 1 – in TEJO, Cristiana. **Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos.** p. 84.

Imagem 2 – Disponível em:

<http://www.catalogodasartes.com.br/Detailar_Biografia_Artista.asp?idArtistaBiografia=1720> Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 3 – Disponível em: <<https://www.carbonogaleria.com.br/obra/original-conforme-copia-copia-conforme-original-14>> Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 4 – Disponível em: <<http://gavetadosguardados.blogspot.com.br/2008/09/arte-breve-de-paulo-bruscky.html>> Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 5 – Disponível em: <<http://michellemarie.com.br/posts/8551-vale-a-pena-conferir>> Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 6 – Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/marcosespindola/tag/exposicao/?topo=67,2,18,,,77&status=encerrado>> Acesso em: 03 nov. 2014.

Imagem 7 – Disponível em: <<http://revistacontemporartes.blogspot.com.br/2009/12/primeiro-encontro-com-paulo-bruscky.html>> Acesso em 03 nov. 2014.

Imagem 8 – *in* TEJO, Cristiana. **Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos**. p. 33.

Imagem 9 – Fotografia: Elisa Bauer.

Imagem 10 – Fotografia: Elisa Bauer.

Imagem 11 – Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/marcosespindola/tag/exposicao/?topo=67,2,18,,,77&status=encerrado>> Acesso em 03 nov. 2014.

Imagem 12 – Fotografia: Elisa Bauer.

Imagem 13 – Fotografia: Elisa Bauer.

Imagem 14 - Disponível em: <http://www.anamappe.com.br/blog/2010/11/29-bienal-de-artes-paulo-bruscky/> Acesso em 03 nov. 2014.

Imagem 15 - Disponível em: <<https://www.jornaldafotografia.com.br/evento/mostra-3m-arte-digital-instituto-tomie-ohtake/>> Acesso em 03 nov. 2014.

Imagem 16 - Disponível em: <<http://tilintar.blogspot.com.br/2011/12/paulo-bruscky.html>> Acesso em 03 nov. 2014.

Imagem 17 – *in* TEJO, Cristiana. **Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos**. p. 63.

Imagem 18 – *in* TEJO, Cristiana. **Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos**. p. 62.

Imagem 19 – *in* TEJO, Cristiana. **Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos**. p. 62.

Imagem 20 – *in* TEJO, Cristiana. **Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos**. p. 62.

Imagem 21 – Disponível em: Acesso em 03 nov. 2014.

Imagem 22 – Disponível em: Acesso em 03 nov. 2014.

Imagem 23 – Disponível em: Acesso em 03 nov. 2014.

REFERÊNCIAS PROPOSTAS:

* Todas as propostas aqui apresentadas estão arquivadas e fazem parte do acervo pessoal de Paulo Bruscky.

Etiqueta A; Etiqueta B; Etiqueta C – *A Etiqueta: da identificação à obra*. Equipe BRUSCKY & SANTIAGO, 1983.

Armadilha. Paulo Bruscky, 1983.

Ilusóide. Equipe BRUSCKY & SANTIAGO, 1989.

Estrada do Arraial, 3535. Equipe BRUSCKY & SANTIAGO, 1977.

Pendura. Equipe BRUSCKY & SANTIAGO, 1977.

Arte em Parque. Equipe BRUSCKY & SANTIAGO, 1983.

Biciclearte. Equipe BRUSCKY & SANTIAGO, 1983.

CORE-O-GRAFIA-H. Equipe BRUSCKY & SANTIAGO, 1983.

Clube de Pintores de Domingo. Paulo Bruscky, 1983.

ARTEAERONIMBO. Equipe BRUSCKY & SANTIAGO, 1983.

Poem Limited to sixty lines. Paulo Bruscky, 1977.

Cinema de inversão/Invenção. Paulo Bruscky, 1982.

Livro Proposta. Equipe BRUSCKY & SANTIAGO, s/d*.

Opus Copus nº 1 – Con(c)(s)(?)erto Sensorial. Equipe BRUSCKY & SANTIAGO, 1983.

Arte se embala como se quer. Paulo Bruscky, 1973.

Salão limpo é Salão Desenvolvido. Paulo Bruscky, 1973.

Não toque, isto está em exposição. Paulo Bruscky, 1973.

Arte Xarope. Equipe BRUSCKY & SANTIAGO, s/d.

Expediente. Paulo Bruscky, 1978.

3m². Paulo Bruscky, 1978.

A arte não pode ser presa. Paulo Bruscky, 1978.

Obra do artista ou reatualizando Duchamp ou chocar para nascer uma nova esperança ou Há... há... há ou ainda Monumento ao XXXI SALÃO OFICIAL DE ARTE. Paulo Bruscky, 1978.

O que é arte? Para que serve? Paulo Bruscky, 1978.

A arte é a última esperança. Paulo Bruscky, 1983.

APÊNDICE

OBSERVAÇÕES QUE O ARTISTA QUEIRA TRANSMITIR À FUWARTÉ :

SOLICITAMOS QUE TODAS AS ANOTAÇÕES OU INDICAÇÕES FEITAS NAS ETIQUETAS PEQUENAS (NA PARTE DE CIMA, DO LADO DIREITO DO TRABALHO), SEJAM REPETIDAS NAS GRANDES (SOBRE AS FOTOS), CONFORME MODELO ABAIXO :

EXEMPLO: NORMALMENTE SE USA UMA LETRA PARA IDENTIFICAR A RECUSA "R" OU O "A" DE ACEITAÇÃO, ETC. NESSE CASO O JURI DEVE PROCEDER COMO ESTÁ DEMONSTRADO :


6/10/83

INSCRIÇÃO	
Nº	Local
Composto	FIA
Nome	ERNESTO MESTRE LANTINI
Título do Trabalho	14 A
Técnica	
Descrição	
Quantidade em	10
Quantidade em	10

A

A ETIQUETA : DA IDENTIFICAÇÃO A OBRA

A PARTICIPAÇÃO EM NOSSA OBRA SE INICIA QUANDO DA ENTREGA (Nº E LOCAL) E EM SEGUIDA DURANTE A SELEÇÃO (COM A IDENTIFICAÇÃO DO JURI, SE SELECIONADO OU NÃO).


EQUIPE BRUSCKY & SANTIAGO
Rec Fe 12.08.83

OBS.: O RESPONSÁVEL PELA EQUIPE É O ARTISTA PAULO BRUSCKY.

RECIFE, 24 de agosto de 1977

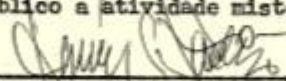
ILMOS. SRS.
TINTAS DIAMANTE INDÚSTRIA E COMÉRCIO S.A.
Rua Ana Barreto, 570
J A B O A T X O - P E

PROJETO ESTRADA DE BELEM

Com o objetivo de construir uma escultura para o XXX Salão de Arte do Estado de Pernambuco, apresentamos aos Senhores um resumo do projeto:

- a) A escultura será feita de uma ruína existente na Estrada de Belem, nesta cidade.
- b) A escultura será pintada com tinta amarela "Diamante"
- c) serão necessários cinco (5) galões de tinta
- d) a tinta será doada pela firma Tintas Diamante Indústria e Comércio S.A.
- e) a escultura será citada no catálogo da Exposição assinada por Bruscky, Santiago & Tintas Diamante (se for interessante para a firma.

Costamos de assinar o trabalho (a escultura) com a Tintas Diamante como no mundo inteiro está se fazendo assim, o artista criando com arte com a indústria para oferecer ao público a atividade misteriosa do prazer estético.


EQUIPE BRUSCKY & SANTIAGO
Caixa Postal, 87
RECIFE - PE - BRASIL

- PAULO BRUSCKY - Desenhista premiado várias vezes em exposições oficiais de arte na cidade do Recife
- DANIEL SANTIAGO - Escultor diplomado pela Universidade Federal de Minas Gerais.

EXPOSIÇÃO DE RUÍDOS NO AUDITÓRIO DO CENTRO DE CONVENÇÕES DE PERNAMBUCO

Os ruídos serão executados pelos convidados, com taças de vidro transformadas em instrumentos de fricção/percussão.

As taças, juntamente com as instruções, serão distribuídas aos convidados na entrada do Auditório.

Durante o Con(c)(s)(?)erto um músico, sem compromisso com ritmo, melodia ou harmonia, tocará alguns instrumentos, de improviso, ora influenciado pelos ruídos, ora influenciando os participantes.

O experimento sonoro será regido pelos maestros Paulo Bruscky e Daniel Santiago, devidamente paramentados.

As 200 taças terão o texto impresso em silk-screen na cor azul escuro.

Na noite do espetáculo, com duração inicial prevista de 5 a 10 minutos, e depois aberto a qualquer proposta do público, alguns garçons servirão refrigerantes para que os convidados unedeçam a ponta do dedo polegar e em seguida friccionem vagarosamente sobre a borda da taça, obedecendo ao movimento circular, para obter os ruídos que, de acordo com o quantitativo do líquido e a velocidade da fricção, serão diversificados.

Em anexo está uma taça para que o júri toque/ouvir e fazer uma idéia de composição aleatória que será executada.

A Equipe Bruscky & Santiago vai gravar e filmar o show.



5ª SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

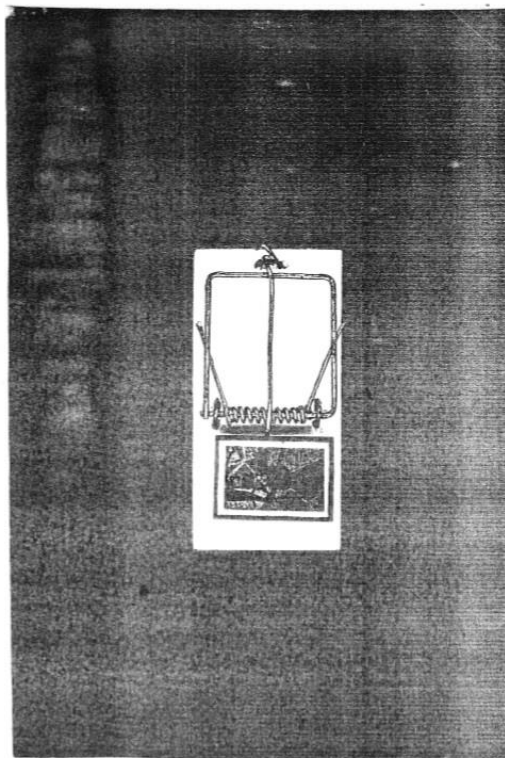
Artista: Paulo Bruscky
Categoria: Mídias Contemporâneas
Técnica: Instalação
Título do trabalho: Armadilha
Dimensões: A escala 6 de 1:10

OBS.: A apresentação do maquete em anexo é apenas na área comentário.

Rec. nº. 12 de agosto de 1983


Paulo Bruscky

Valor: R\$300.000,00
em anexo ao projeto seguiu uma caixa colorida da retortira
na cor branca/ocruada em fundo preto, além da maquete.



ANEXO 3

Título da Obra: Pendura (Escultura)

Escultura aleatória de forma mutante que poderá ser alterada pelo espectador ao pendurar qualquer material sobre a sua estrutura. A Equipe Bruscky & Santiago se compromete a distribuir nos seguintes termos (antes da abertura do XXX Salão Oficial de Arte):

Participe do Monumento Coletivo "Pendura" exposto pela Equipe Bruscky & Santiago no Museu do Estado de Pernambuco de 24 de setembro a 07 de outubro de 1977. Leve qualquer material para pendurar ou receta para: Monumento Coletivo - XXX Salão Oficial de Arte - Museu do Estado - Av. Rui Barbosa, 950 - Graças - Recife - PE - Brasil.

Bruscky & Santiago
BRUSCKY & SANTIAGO
CP 650-RECIFE-PE-BRASIL



RECIFE, 24 de agosto de 1977

ILNOS. SNRS.
TINTAS DIAMANTE INDÚSTRIA E COMÉRCIO S.A.
Rua Ana Barreto, 570
J A B O A T A O - P E

PROJETO ESTRADA DE BELEM

Com o objetivo de construir uma escultura para o XXX Salão de Arte do Estado de Pernambuco, apresentamos aos Senhores um resumo do projeto:

- a) A escultura será feita de uma ruína existente na Estrada de Belem, nesta cidade.
- b) A escultura será pintada com tinta amarela "Diamante"
- c) serão necessários cinco (5) galões de tinta
- d) a tinta será doada pela firma Tintas Diamante Indústria e Comércio S.A.
- e) a escultura será citada no catálogo da Exposição assinada por Bruscky, Santiago & Tintas Diamante (se for interessante para a firma).

Gostariamos de assinar o trabalho (a escultura) com a Tintas Diamante como no mundo inteiro está se fazendo assim, o artista criando com arte com a indústria para oferecer ao público a atividade misteriosa do prazer estético.

Bruscky & Santiago
EQUIPE BRUSCKY & SANTIAGO
Caixa Postal, 37
RECIFE - PE - BRASIL

PAULO BRUSCKY - Desenhista premiado várias vezes em exposições oficiais de arte na cidade de Recife
DANIEL SANTIAGO - Escultor diplomado pela Universidade Federal de Minas Gerais.

ARTEAERONINBO

COMPOSIÇÃO ALEATÓRIA DE NUVENS
COLORIDAS NO CÉU DE FORTALEZA



PLANO DE AÇÃO

- & Escolher um grupo de nuvens cumulus localizadas a quarenta e cinco graus do zenite. A composição deve estar iluminada de lado ou de frente, nunca a contra-luz.
- & Vaporizar a anilina vegetal sobre as nuvens e aguardar o efeito na massa gasosa.
- & Planejar a superposição de duas cores primárias para conseguir a cor secundária consequente.
- & Evitar o cinza trivial de nuvem de chuva com a fusão das três cores primárias.
- & Reunir a tripulação do avião com os artistas para definir o comando da operação, o roteiro da aeronave e o momento da pulverização.
- & Comandar ou controlar da terra de onde se percebe o campo total do evento.

RECURSOS MATERIAIS

- & Um avião equipado com pulverizador.
- & Anilina vegetal em pó (diversas cores).
- & Um rádio transmissor/receptor. Tentar conseguir com um rádio local a transmissão do evento "ao vivo".



CUSTOS:

Aluguel do avião laboratório em Fortaleza: Cz\$3.000 p/hora
Anilina vegetal em pó: preço por quilo: Cz\$400.00 (existe barril com 25 quilos). Firma que vende a anilina no Recife: Irmãos Maluli - Rua de Santa Rita, 224 (perto da Rodoviária), Recife-PE falar com Sr. Hélio Maluli - fone: (081) 224.2833 (À TARDE)



Quantidade de anilina para pulverizar cerca de 10 nuvens
Recife, 31.03.86
ficar a cargo (consulta) da Núcleo/EQUIPE BRUSCKY & SANTIAGO
Estado/CE.

EXPOSIÇÃO DE RUÍDOS NO AUDITÓRIO DO CENTRO DE CONVENÇÕES DE PERNAMBUCO

Os ruídos serão executados pelos convidados, com taças de vidro transformadas em instrumentos de fricção/percussão.

As taças, juntamente com as instruções, serão distribuídas aos convidados na entrada do Auditório.

Durante o Con(c)(s)(?)erto um músico, sem compromisso com ritmo, melodia ou harmonia, tocará alguns instrumentos, de improviso, ora influenciado pelos ruídos, ora influenciando os participantes.

O experimento sonoro será regido pelos maestros Paulo Bruscky e Daniel Santiago, devidamente paramentados.

As 200 taças terão o texto impresso em silk-screen na cor azul escuro.

Na noite do espetáculo, com duração inicial prevista de 5 a 10 minutos, e depois aberto a qualquer proposta do público, alguns garçons servirão refrigerantes para que os convidados uredeçam a ponta do dedo polegar e em seguida friccionem vagarosamente sobre a borda da taça, obedecendo ao movimento circular, para obter os ruídos que, de acordo com o quantitativo do líquido e a velocidade da fricção, serão diversificados.

Em anexo está uma taça para que o júri tocar/ouvir e fazer uma idéia de composição aleatória que será executada.

A Equipe Bruscky & Santiago vai gravar e filmar o show.



