UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Tânia de Castro Araújo

CAIXA DE CORREIO:
LUGAR DE ENTRADA, DE PASSAGEM E DE ACÚMULO DE MEMÓRIAS



BELO HORIZONTE

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

CAIXA DE CORREIO:
lugar de entrada, de passagem e de acúmulo de memórias

Belo Horizonte
2016

Tânia de Castro Araújo

CAIXA DE CORREIO:
lugar de entrada, de passagem e de acúmulo de memórias

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e tecnologia da imagem

Orientadora: Prof[a]. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Coorientadora: Prof[a]. Dra. Daisy Leite Turrer

Belo Horizonte
2016

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Araújo, Tânia, 1959-
Caixa de correio [manuscrito] : lugar de entrada, de passagem e de acúmulo de memórias / Tânia de Castro Araújo. ï 2016.
208, 36 f. : il. + 1 DVD

Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso
Coorientadora: Daisy Leite Turrer

Tese (doutorado) ï Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Bruscky, Paulo, 1949- ï Teses. 2. Serviço postal ï Teses. 3. Arte postal ï Teses. 4. Artes e comunicação ï Teses. 5. Memória na arte ï Teses. 6. Arte e fotografia ï Teses. I. Veneroso, Maria do Carmo de Freitas, 1954- II. Turrer, Daisy, 1950- III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.

CDD 700.108

PPG Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes - UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **TÂNIA DE CASTRO ARAÚJO**
Número de Registro **2011711422**.

Título: **CAIXA DE CORREIO:**
lugar de entrada, de passagem e de acúmulo de memórias

Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – Orientadora - EBA/UFMG

Profa. Dra. Daisy Leite Turrer - Coorientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Vera Lucia de Carvalho Casa Nova - Titular – FALE/UFMG

Profa. Dra. Maria Elisa Mendes Miranda - Titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Marília Andrés Ribeiro - Titular – C/Arte

Prof. Dr. Eugênio Paccelli da Silva Horta - Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 22 de Fevereiro de 2016

“Nós nascemos sozinhos, vivemos sozinhos e morremos sozinhos. Somente através do amor e das amizades é que podemos criar a ilusão, durante um momento, de que não estamos sozinhos”.

(Orson Welles)

Arthur, Davi, Daniel e Sophie, sobrinhos- netos queridos, pequenos “pirilampos” que suavizaram as passagens.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Profa. Maria do Carmo de Freitas Veneroso, minha orientadora, pelo carinho e firmeza nas suas observações e condução criteriosas, seus questionamentos e sua generosidade no empréstimo de livros e catálogos.

Agradeço à Profa. Daisy Turrer, minha coorientadora, pela paciência, estímulo e pontuações incisivas que muito me auxiliaram. Chego nesse momento tão importante do meu percurso acadêmico ciente da “tarefa infinita” e da sua incompletude.

Agradeço às Professoras Marília Andrés Ribeiro, Vera Casa Nova e ao Professor Carlos Henrique Falci, membros da banca de Qualificação pelas críticas e sugestões valiosas.

Agradeço à Consuelo Salomé, pela sua competência, carinho e atenção na revisão da tese.

Aos coordenadores, secretário e funcionários do Programa de Pós-Graduação, ao Departamento de Artes Plásticas e aos funcionários da Biblioteca da Escola de Belas Artes por todo o apoio.

Aos amigos Antônio Signorini e Joice Saturnino que tantas e tantas vezes me ouviram com paciência e desprendimento ajudando-me com franqueza a clarear minhas incertezas. Ao amigo José M. de Carvalho, pela sensibilidade de apresentar-me o catálogo do artista Paul Critchley. Aos amigos Paulo André, Lincoln Volpini, Pedro Paulo e Afrânio, pela cooperação. Às amigas: Alcione, Tê, Ducarmo, Conceição, Bia e Edna, presenças constantes na minha vida. À amiga Rachel Leão, “fiel escudeira!”, pela alegria e leveza desde a Qualificação até este momento atuando no escaneamento de imagens, formatações e diagramação. Ao amigo Aldemar L. Souza, pela curadoria conjunta e projeto expográfico cuidadoso.

Aos meus amados familiares, em especial meu irmão Júlio César, sempre do meu lado, apoiando e torcendo por mim.

Emerson Ribeiro, obrigada, sempre!

Agradecimento especial a Paulo Bruscky, que carinhosamente me concedeu entrevista e abriu as portas do seu atelier/arquivo para que eu pudesse conhecer um pouco do “universo brusckiano”, numa brevíssima visita ao Recife, porém, imensa a generosidade do encontro.

À Natureza Divina pela conjunção de todos no meu caminho.

Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores.

Georges Didi-Huberman

RESUMO

A caixa de correio, um objeto antigo, ainda se faz presente em nosso dia a dia, apesar de ser pouco utilizada para receber as tradicionais correspondências pessoais e afetivas. Sua função vem sendo substituída pela comunicação eletrônica e virtual, propiciada pela emergência dos aparatos tecnológicos da contemporaneidade. Sua sobrevivência nos dias atuais atesta sua resistência frente às novas temporalidades.

A caixa de correio, como lugar de entrada, de passagem e de acúmulo de memórias, constitui, nesta tese, o motivo nuclear em torno do qual se examinam as relações entre o universo da arte e as questões ligadas aos campos da política, da escrita e do feminino a partir dos meados do século XX.

O registro fotográfico de sua presença na arquitetura urbana da cidade de Belo Horizonte[1] traduz a face poética inspiradora do percurso desta investigação, que procura dar ênfase ao movimento de Arte Postal / Arte Correio, contextualizando-o no cenário político e artístico, nacional e mundial, com destaque para a intensa produção, envolvimento e atuação efetiva do artista pernambucano Paulo Bruscky.

Palavras-chave: Caixa de Correio. Arte Postal. Micropolítica. Feminino. Novas Mídias. Paulo Bruscky.

[1] Capital do Estado de Minas Gerais, Brasil.

ABSTRACT

The mailbox, an antique object, is still present in our daily lives, despite being little used for the traditional personal and affective correspondences. Its function has been replaced by the virtual and electronic communication, made possible by the imminence of contemporary technological devices.

The mailbox as a place of entrance, transit and accumulation of memories, is, in this essay, the nucleus of the motif around which are examined the connections between the art world and questionings regarding the fields of politics, writing and the female world from the mid-twentieth century.

The photographic record of their presence in the urban architecture of the city of Belo Horizonte[2] translates the inspiring poetic face of the course of this investigation, which seeks to emphasize the movement of Postal Art / Mail Art, contextualizing it, both nationally and globally, in the political and artistic arena, highlighting the intense production, involvement and activeness of Pernambuco based artist Paulo Bruscky.

Keywords: Mailbox. Postal Art. Micropolitics. Female World. New Media. Paulo Bruscky.

[2] Capital of the state of Minas Gerais. Brazil.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tânia Araújo, Sem título, Da série *Lagoinha e arredores* 18

Figura 2 – Tânia Araújo, Sem título, Da série *Lagoinha e arredores* 18

Figura 3 – Tânia Araújo, Sem título, Da série *Lagoinha e arredores* 19

Figura 4 – Tânia Araújo, Sem título, Da série *Lagoinha e arredores* 19

Figura 5 – Tânia Araújo, Sem título, Da série *Lagoinha e arredores* 20

Figura 6 – Tânia Araújo, Sem título, Da série *Lagoinha e arredores* 20

Figura 7 – Tânia Araújo, Sem título, Da série *Lagoinha e arredores* 21

Figura 8 – Tânia Araújo, *Proibido para menores...,* Da série *Lagoinha e arredores* 21

Figura 9 – Tânia Araújo, *Cristos Populares – in memoriam*.....22

Figura 10 – Tânia Araújo, *Mercadorias,* Da série *Lagoinha e arredores*.....22

Figura 11 – Tânia Araújo, *Avesso das casas – Av. Antônio Carlos* 23

Figura 12 – Tânia Araújo, *Offline I* 24

Figura 13 – Tânia Araújo, Sem título 24

Figura 14 – Tânia Araújo, Sem título 25

Figura 15 – Tânia Araújo, Sem título, da série *Anônimas*.....26

Figura 16 - Tânia Araújo, Sem título, da série *Anônimas*.....54

Figura 17 - Tânia Araújo, Sem título, da série *Anônimas*.....54

Figura 18 – Tânia Araújo, Sem título, da série *Anônimas*.....56

Figura 19 – Tânia Araújo, Sem título, da série *Anônimas*.....58

Figura 20 – Tânia Araújo, Sem título, da série *Anônimas*.....60

Figura 21 – Tânia Araújo, Sem título, da série *Anônimas*.....61

Figura 22 – Tânia Araújo, Sem título, da série *Anônimas*.....62

Figura 23 – Tânia Araújo, Sem título, da série *Anônimas*.....63

Figura 24 – Tânia Araújo, Sem título, da série *Anônimas*.....64

Figura 25 – Par de brincos em ouro, ornados com Eros e pombo.....65
Figura 26 – Paul Critchley*, Rauric.12* 67
Figura 27 – Paul Critchley, *A sense of place* 68
Figura 28 – Paul Critchley*, The Lookout*.....69
Figura 29 – Paul Critchley*, Hand Delivered* 69
Figura 30 – Paulo Bruscky, *Arte/Paisagem,* Da série *Arte classificada* 70
Figura 31 – Tânia Araújo, *Para cartas de amor,* da série *Anônimas*.....71
Figura 32 – Túmulo de Abelardo e Heloísa 73
Figura 33 – Banca de cartões postais.....79
Figura 34 – Postal com cartão de visita 81
Figura 35 – Coleção de postais de Mário de Andrade 84
Figura 36 – Coleção de postais de Mário de Andrade 85
Figura 37 – Telégrafo.....87
Figura 38 – Fotografia.....87
Figura 39 – Gil Elvgren, Postal *Pin up* 89
Figura 40 – Nick Bantock, *Griffin & Sabine*.....91
Figura 41 – Nick Bantock*, Agenda de Sabine* 92
Figura 42 – Nick Bantock, *O caminho do meio*.....93
Figura 43 – Correspondência entre Guimarães Rosa e sua neta.....94
Figura 44 – Correspondência entre Guimarães Rosa e sua neta.....95
Figura 45 – Guimarães Rosa e Vera (Ooó...) 96
Figura 46 – Frame do filme *Central do Brasil* 98
Figura 47 – Regina Silveira, Cartão postal da série *Brazilian Birds*.....100
Figura 48 – Regina Silveira, *Mundus Admirabilis e outras pragas*.....101
Figura 49 – Matisse, Cartão postal 103
Figura 50 – Paulo Bruscky e Márcio de Almeida, *Op. cit #1* 105

Figura 51 – Ray Johnson, Cartões postais 106
Figura 52 – René Lalique, Vaso em cristal azul com pátina branca 109
Figura 53 – George Maciunas, Manifesto de Maciunas.....114
Figura 54 – Ben Vautier, *Flux box containing God*.....117
Figura 55 – Robert Filliou, *Idiot ici, idiot là, ample food for stupid thought* 118
Figura 56 – *Flux box,* conjunto de publicações do *Fluxus* 121
Figura 57 – Convite enviado aos artistas, Bienal Arte Postal, 1981.....126
Figura 58 – Luiz Fernando Borges da Fonseca, foto de Ney Matogrosso 137
Figura 59 – Logomarca ufanista 142
Figura 60 – Rubens Gerschman, *Fuga ou Fuja* 143
Figura 61 – Cláudio Tozzi, *Parafuso*.....144
Figura 62 – Bené Fonteles, Cartão postal 145
Figura 63 – Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Limpo e desinfetado* 146
Figura 64 – Julio Plaza, *Evolução/Revolução*.....148
Figura 65 – Hudinilson Jr., Cartão postal.....149
Figura 66 – John Cage, *Not Wanting to Say Anything About Marcel*.....151
Figura 67 – Paulo Bruscky, *Poesia Viva* 152
Figura 68 – Paulo Bruscky, *Entre o trem e a palavra*.....153
Figura 69 – Tânia Araújo, Arredores do bairro Bela Vista, Recife/PE.....155
Figura 70 – Tânia Araújo, *Graffitti* Paulo Bruscky no bairro Bela Vista, Recife/PE 156
Figura 71 – Tânia Araújo, *Graffitti* Paulo Bruscky no bairro Bela Vista, Recife/PE 157
Figura 72 – Tânia Araújo, Vista da fachada e arredores do ateliê de P. Bruscky. 157
Figura 73 – Tânia Araújo, Manequim utilizado em performance de Paulo Bruscky...158
Figura 74 – Tânia Araújo, Paulo Bruscky em seu ateliê, Recife/PE.....159
Figura 75 – Tânia Araújo, Paulo Bruscky em seu ateliê, Recife/PE.....159
Figura 76 – Paulo Bruscky, *Arte/Pare*.....163

Figura 77 – Notas sobre fechamento da exposição de Paulo Bruscky, ...165
Figura 78 – Paulo Bruscky, *Fac-Similarte* 167
Figura 79 – Paulo Bruscky, *Sem destino* 170
Figura 80 – Paulo Bruscky, *Sem destino* (detalhe do envelope) 170
Figura 81 – Paulo Bruscky, *E-Mail Art* 171
Figura 82 – Tânia Araújo. Detalhe do ateliê de Paulo Bruscky 173
Figura 83 – Paulo Bruscky, *Tratamentos fora de domicílio* 174
Figura 84 – Paulo Bruscky, *Tratamentos curtos e prolongados* 175
Figura 85 – Paulo Bruscky, Envelopes 175
Figura 86 – Paulo Bruscky, Envelopes 176
Figura 87 – Paulo Bruscky, *Frágil* 177
Figura 88 – Paulo Bruscky, *Amsterdam erótica* 178
Figura 89 – Gabriel Mascaro, *As aventuras de Paulo Bruscky* 180
Figura 90 – Paulo Bruscky, *Meu cérebro desenha assim* 181
Figura 91 – Seiko Mikami, *Desire of codes* 183
Figura 92 – Waldemar Cordeiro, *A mulher que não é BB* 186
Figura 93 – Roy Ascott, *LPDT3* 187
Figura 94 – Pandora com caixa 191
Figura 95 – Pandora com vaso 191

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO **16**

CAPÍTULO I: Aparições **36**

1.1 Da fenda à imagem revelada 50

1.2 Anônimas 53

1.3 A dialética da imagem 55

1.4 A caixa e o pombo: simbologia e ornamento 63

1.5 Representações da caixa de correio na arte contemporânea 66

CAPÍTULO II: Passagens: a evolução dos meios de comunicação e sua reverberação nas artes visuais e nas correspondências afetivas **75**

2.1 Das cartas e bilhetes às mensagens digitais: equivalências, divergências e pressuposições 78

2.2 O cartão-postal no desenvolvimento da comunicação 79

2.3 A conquista de espaço nos meios de comunicação: inovação e resistência 86

2.4 Correspondências circunscritas: cartas, cartões-postais e filme 89

2.4.1 Sabine Strohem & Griffin Moss 90

2.4.2 Oóó do vovô 93

2.4.3 Dora e Josué 96

2.4.4 Apropriação e ressignificação dos cartões postais por Regina Silveira 100

CAPÍTULO III: Arte postal: uma conexão entre o local e o global **103**

3.1 O surgimento da Arte Postal no contexto artístico e político mundial 106

3.2 O desenvolvimento da Arte Postal/Arte Correio no Brasil 124

3.3 Outras manifestações artísticas no Brasil, durante a ditadura militar, concomitan-

tes ao movimento de Arte Postal 127

3.4 A Arte Correio do ponto de vista da micropolítica 139

3.5 A Arte Postal no museu e/ou a Arte Postal subvertendo o museu 147

CAPÍTULO IV: Paulo Bruscky: inquietante, irreverente, audacioso 154

4.1 Revelando Paulo Bruscky 160

4.2 Interpretando alguns signos em Bruscky 174

4.2.1 A tecnologia na arte – ampliando a criatividade e a interatividade 179

4.2.2 Percepções: do objeto poético ao objeto abjeto 188

CONSIDERAÇÕES FINAIS 193

REFERÊNCIAS 196

APÊNDICE – Entrevista com o artista Paulo Bruscky 209

ANEXO – 1 DVD *Anônimas*

APRESENTAÇÃO

Quem não quebra a noz, só lhe vê a casca.
Marcos 4:28

As caixas de correio, camufladas na paisagem urbana, nas paredes descascadas, recobertas pelos *graffitti*, pichações, pela fuligem da poluição e tão imperceptíveis em meio ao barulho que desassossega e aliena, apresentaram-se a mim pela primeira vez, perdidas no percurso da Avenida Presidente Antônio Carlos, em Belo Horizonte, no bairro Lagoinha. Acidentalmente, ao ajustar a lente da câmera apontando para a parede de uma casa, deparei-me com uma caixa de correio. Diante de mim a imagem, com sua potência e sua nudez prenhe de rememorações. Aquele objeto que me olhava obrigava-me a pensar sobre a minha atração por ele.

Elas sempre estiveram ali, nos muros das casas, nos edifícios. Por que somente agora, reparei nelas? Veio-me à lembrança uma época na qual era frequente se esperar por receber cartas ou cartões postais e havia uma emoção que antecedia a leitura desses. Sendo que nos dias atuais as caixas de correio são depositárias, principalmente, de contas e de propagandas, já que a carta e o cartão postal já não são quase usados como forma de comunicação à distância, teriam elas que ser atualizadas em seu formato, adaptando-se ao novo uso? Vários pensamentos se sobrepuseram ou se alternaram; no entanto, meu desejo era o de registrá-las como se apresentaram a mim, emolduradas pelos muros, paredes, portões, grades e jardins. Essas molduras nos dão pistas sobre a sua história, o tempo no qual estão inseridas e as camadas de tempo que as sobrepõem.

Recortadas da paisagem urbana, as caixas de correio, através da fotografia, adquiriram uma visibilidade outra. Aflorou-me, então, o desejo de garimpá-las pelas ruas de outros bairros da cidade, despertando em mim o fascínio de decifrar a intermitência desses estranhos objetos ainda alocados na arquitetura urbana contemporânea.

Passei a fotografar esse objeto antigo, mas que ainda se faz presente, apesar de ser pouco utilizado atualmente, prestando-se, principalmente, ao recebimento de material comercial, visto que a correspondência particular tem

lançado mão de outros meios, dentre eles, sobretudo, a internet e a telefonia celular.

Meu interesse primeiro foi a sua imagem: a poética visual da caixa de correio, objeto curioso, impregnado de memórias.

Esta atração pelas caixas de correio surgiu quando eu realizava a pesquisa que resultou na dissertação de Mestrado em Artes, defendida na Escola de Belas Artes da UFMG em 2006, intitulada *Leguedê: um olhar sobre a Lagoinha e arredores*,[3] junto com a exposição de mesmo nome, na qual apresentei um arquivo fotográfico abordando certos elementos da cultura popular, particularmente concentrados nessa região de Belo Horizonte. Farei aqui um breve relato dessa experiência, para situar o leitor na minha pesquisa atual sobre o contexto da minha produção artística e o caráter ambíguo que permeia meus trabalhos.

De 1995 a 2005 fotografei esporadicamente no meu trajeto diário até a Escola de Belas Artes da UFMG a região do bairro Lagoinha e seus circunvizinhos: Bonfim, São Cristóvão, Cachoeirinha e São Francisco, tendo como fio condutor a Avenida Presidente Antônio Carlos perpassando esses bairros. Registrei singularidades da visualidade popular urbana: cartazes, anúncios, faixas e letreiros do comércio popular e das diversas igrejas, templos evangélicos, casas de oração e roteiros exotéricos que conviviam ecumenicamente nessa região, disputando os fiéis e também os curiosos, para os mais diversos cultos.

Minha atenção voltava-se para os desenhos que ilustram os anúncios e também para o texto, acompanhado, ou não, de imagens, que muitas vezes aparece ingênuo e em outras traz mensagens subliminares ou de sentido ambíguo, muitas delas impregnadas de certo grau de humor e ironia.

[3]Considerei como arredores os bairros: Bonfim, São Cristóvão, Cachoeirinha, São Francisco e parte do hipercentro de Belo Horizonte, próximo à Rodoviária.

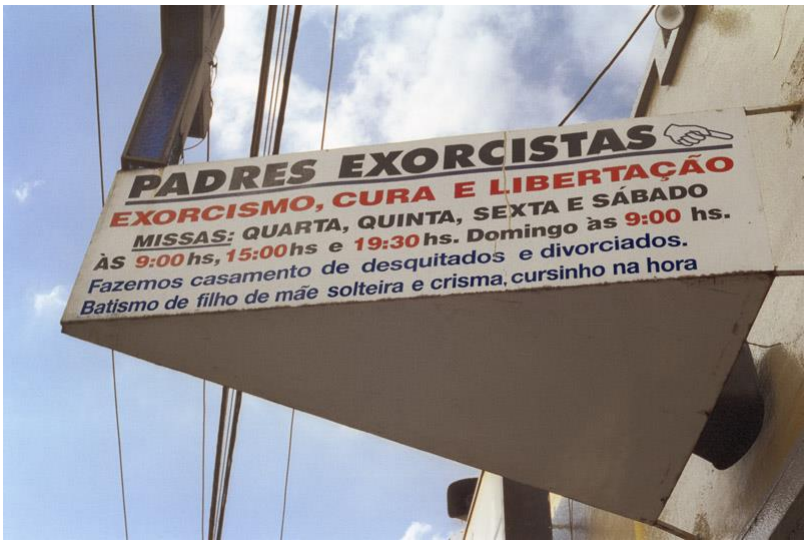


Fig.1 – ARAÚJO, Tânia. Sem título, da série *Lagoinha e Arredores*, fotografia 35 mm, 35x45cm, 1995-2005. Fonte: Tânia Araújo. Coleção da Artista.

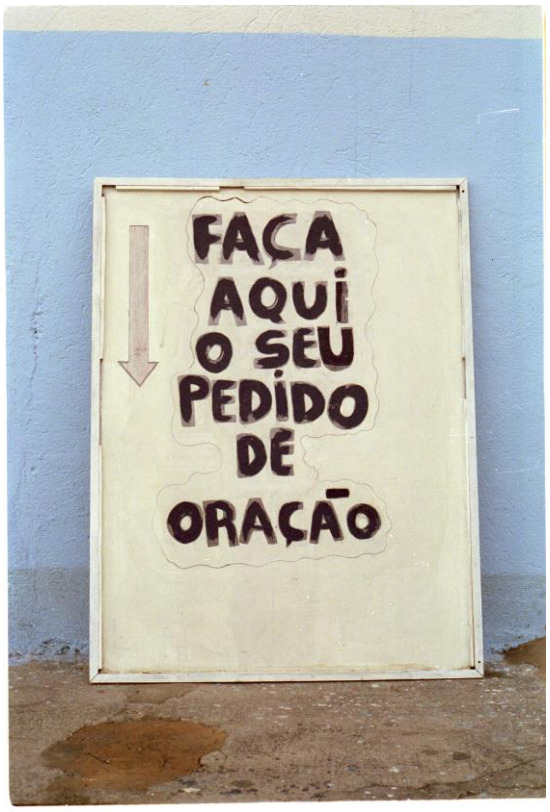


Fig.2 – ARAÚJO, Tânia. Sem título, da série *Lagoinha e Arredores*, fotografia 35 mm, 45x35cm, 1995-2005. Fonte: Tânia Araújo. Coleção da Artista.



Fig.3 – ARAÚJO, Tânia. Sem título, da série *Lagoinha e Arredores*, fotografia 35 mm, 35x45cm, 1995-2005. Fonte: Tânia Araújo. Coleção da Artista.



Fig.4 – ARAÚJO, Tânia. Sem título, da série *Lagoinha e Arredores*, fotografia 35 mm, 45x35cm, 1995-2005. Fonte: Tânia Araújo. Coleção da Artista.



Fig.5 – ARAÚJO, Tânia. Sem título, da série *Lagoinha e Arredores*, fotografia 35 mm, 35x45cm, 1995-2005. Fonte: Tânia Araújo. Coleção da Artista.



Fig.6 – ARAÚJO, Tânia. Sem título, da série *Lagoinha e Arredores*, fotografia 35 mm, 35x45cm, 1995-2005. Fonte: Tânia Araújo. Coleção da Artista.

Os registros fotográficos estenderam-se pontualmente até as proximidades da entrada do Campus-UFMG (especificamente para fotografar o “Motel *drive-in* para pedestres!”). Nessa deambulação alcancei também o hipercentro, próximo à Rodoviária da cidade antecedendo o acesso à avenida em questão, para capturar algumas imagens que saltavam aos meus olhos, dispersas nesse trajeto rotineiro, como os portões das casas de prostituição (BH, Maravilhoso, Imperial Palace e Aurora), com seus nomes recortados na porta de entrada.



Fig.7 – ARAÚJO, Tânia. Sem título, da série *Lagoinha e Arredores*, fotografia 35 mm, 35x45cm, 1995-2005. Fonte: Tânia Araújo. Coleção da Artista.



Fig.8 – ARAÚJO, Tânia. *Proibido para menores...*, da série *Lagoinha e Arredores,* fotografias 35 mm, 80x50 cm, 2005. Fonte: Tânia Araújo. Coleção da Artista.

Foi também meu alvo a exuberância estética das mercadorias e barracas dos vendedores ambulantes que se arrastavam em comboio pelas ruas. Barracas que, hoje, já eliminadas totalmente do cenário urbano, encontram-se alojadas nos *shoppings* populares.



Fig.9 – ARAÚJO, Tânia. *Cristos Populares- in memoriam,* da série *Lagoinha e arredores,* fotografia 35 mm, 75x115 cm, 2005. Fonte: Tânia Araújo. Coleção da Artista.



Fig.10 – ARAÚJO, Tânia. *Mercadorias,* da série *Lagoinha e arredores,* fotografia 35 mm, 75x115 cm, 2005. Fonte:Tânia Araújo. Coleção da Artista.

Realizei também uma série de objetos gravados – caixas de vidro com “palavras aquietadas”, advindas dos textos em profusão nessa paisagem. Todas essas imagens já denotavam uma situação de transgressão e ambiguidade, ressaltando aspectos que evocavam o sagrado, o profano, o irônico, o cômico, o marginal e o social, possibilitando-me especulações teóricas e plásticas sobre o assunto.

No período compreendido entre esses dez anos de observação e registros fotográficos, pôde-se presenciar a transmutação, a expansão e o apagamento de uma região-referência da capital mineira, marco de sua fundação em 1897 – a Lagoinha.

Demolições, construções, alargamentos, desvios e duplicações evidenciavam uma mistura de construção e ruína, não importando no que isso acarretaria aos moradores do local e nem à visualidade da cidade. Um novo “planejamento” se impunha e se instalava, deixando expostos os fundos avessos das

arquiteturas de casas e estabelecimentos, desprotegidos das roupagens que as encobriam.

> É um espetáculo curioso essas casas abertas com seus pisos suspensos acima do abismo, seus papéis de parede coloridos ou com motivos florais marcando ainda a forma dos quartos, suas escadas que não conduzem mais a lugar nenhum, seus porões expostos à luz do dia, seus desmoronamentos bizarros e suas ruínas violentas. (BENJAMIN *apud* GAUTIER, 2008, p.135).



Fig.11 – ARAÚJO, Tânia. *Avesso das casas- Av. Antônio Carlos,* fotografia, 2007. Fonte: Tânia Araújo. Coleção da Artista.

A intimidade das casas, de repente, transforma-se em exterioridade aberta ao público. Os fundos de algumas delas passam a ser, a partir de agora, a sua fachada. E, muros de arrimo foram erguidos para sustentar essa paisagem urbana desmoronada. Uma nova cartografia se instaurava.

No final da pesquisa de Mestrado foi que percebi esse outro elemento inerente à paisagem urbana – a caixa de correio.[4] Ela despertou-me para o aspecto estético e poético, e demandou uma atitude investigativa a seu respeito. Esta percepção motivou-me a prosseguir e delimitar o foco da atual pesquisa a partir da profusão de associações que foram se sucedendo, procurando conduzi-las sempre pelo viés da arte.

[4]As caixas de correio foram fotografadas inicialmente no bairro Lagoinha e depois em outros bairros da cidade, que aqui permanecerão anônimos, visto que meu interesse está nas imagens selecionadas, pelo que nelas me tocou. Foram escolhidas na paisagem urbana de Belo Horizonte e recortadas nos trajetos que percorro com frequência ou quando estou a "flanar".

A potência dessas aparições fez com que irrompesse o desejo de capturá-las através do recorte fotográfico. As fotografias foram, então, evocativas e potencializadoras de novas poéticas visuais, estimulando a criação de serigrafias, objetos, desenhos e produções em outras mídias.

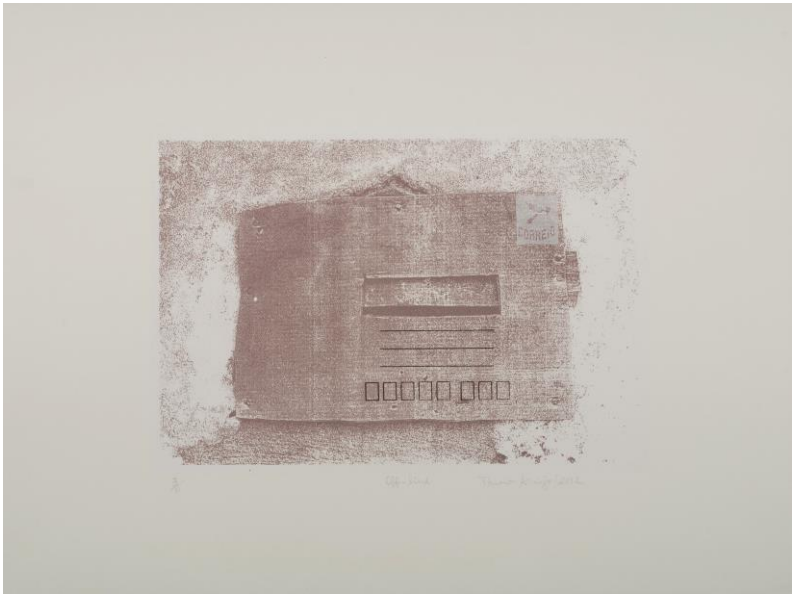


Fig.12 – ARAÚJO, Tânia. *Offline I* serigrafia sobre papel, 297x420 cm, 2012. Fonte: Tânia Araújo. Coleção da Artista.

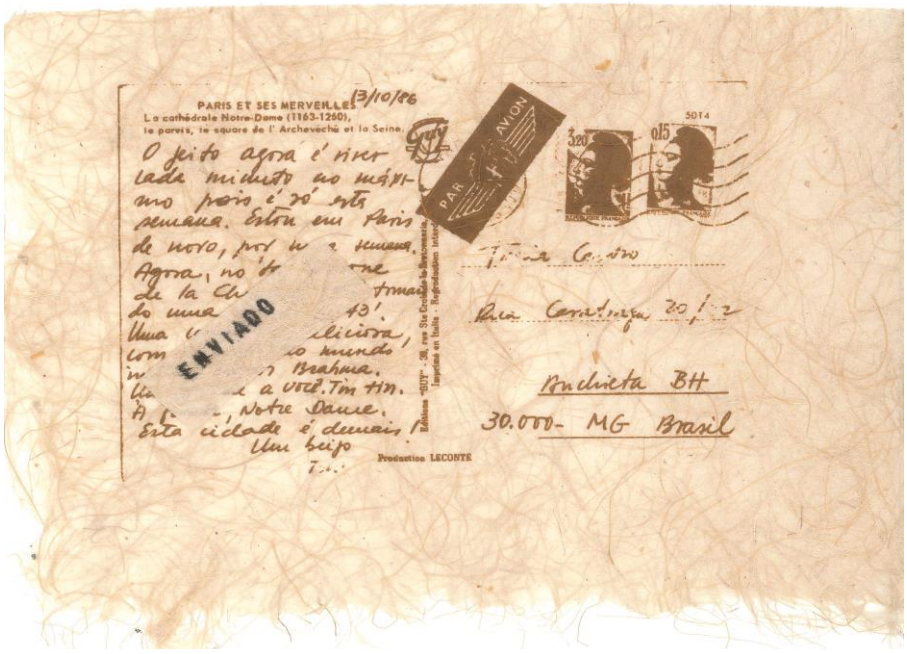


Fig.13 – ARAÚJO, Tânia. Sem título, serigrafia e carimbo sobre papel artesanal, 150x210 cm, 2012. Fonte: Tânia Araújo. Coleção da Artista.



Fig.14 – ARAÚJO, Tânia. Sem título, objeto (serigrafia sobre vidro/tipografia), 35x45 cm, 2005. Fonte: Tânia Araújo. Coleção da Artista.

A caixa de correio, retomada agora como tema desta pesquisa, tem como objetivo estabelecer cruzamentos, interlocuções, atravessamentos, provocações e associações acerca desse objeto, ou seja, perceber a caixa de correio como objeto poético, político e abjeto – lugar permissivo de entrada, de passagem e de acúmulo de memórias. Objeto esse que vem “testemunhando” até os dias de hoje a circulação de correspondências de diversas categorias e, de certa forma, personificando a mutilação da cidade, naquelas caixas que se apresentam muitas vezes danificadas, mal conservadas ou até mesmo arrancadas dos muros, permanecendo apenas o buraco onde estavam alocadas.



Fig.15 – ARAÚJO, Tânia. Sem título, da série *Anônimas*
fotografia 35 mm, 60x40 cm, 2005-2015. Fonte: Tânia Araújo.
Coleção da Artista.

A abordagem da caixa de correio como objeto mediador para pensar as questões que permeiam o universo analógico e digital da escrita e da arte nessa mudança de paradigmas, é um diferencial desta pesquisa, atestando o quase abandono do texto manuscrito para o *touch* digital dos aparelhos tecnológicos e, como consequência, o fato cada dia mais raro de se encontrar uma carta, nos moldes tradicionais, dentro delas. Optei por fazer um recorte, ou seja, fotografar apenas algumas caixas de correio da paisagem local da minha cidade - com o intuito de chamar a atenção para esse objeto que, de tão corriqueiro, é ignorado, não suscitando o interesse de quase ninguém - para, então, fazer as conexões com universos globais da arte, da política e da comunicação.

Apresentarei, portanto, um relato sobre o surgimento dos primeiros cartões-postais ilustrados à mão, aquarelados e, posteriormente, sua vertiginosa propagação após o advento da fotografia, que veio estimular a circulação desse tipo de mensagem e também agregar significado ao texto, que passa a ser breve, adequando-se ao pequeno formato do cartão.

Cartas, cartões postais, dentre tantas opções, escolhi para esse estudo, aquelas que me sensibilizaram por serem artísticas, ou tratarem de arte, serem literárias ou tratarem de literatura e por revelarem relações afetivas e pistas sobre a personalidade e a criatividade de seus autores, principalmente Nick Bantock*,* artista gráfico, ilustrador e criador de livros *pop-up* e João Guimarães Rosa, um dos mais notáveis escritores brasileiros, médico e diplomata. Em seus contos e romances sempre optou pelo ambiente sertanejo do Brasil, porém, nesse estudo revelar-se-á uma faceta de seu universo particular e familiar. No cinema será abordada a correspondência por meio de cartas e cartões-postais do filme *Central do Brasil,* do diretor Walter Salles.

Surgiram outras indagações a respeito das caixas de correio – ainda presentes na paisagem urbana: o *lócus* caixa de correio, sua importância como abrigo e manutenção da privacidade da circulação da palavra escrita, da sua "participação" no movimento de Arte Postal / Arte Correio e questionamentos acerca do que nela circulou e do que ainda circula nos dias atuais.

A escolha de aprofundar e ampliar este estudo em torno do artista Paulo Bruscky referenda sua importância como principal articulador da Arte Correio[5] no Brasil e no exterior, por meio da sua conexão com artistas nacionais e estrangeiros.

A ênfase dada à imagem da caixa de correio gerou associações, e desdobramento de sentidos. Um dos questionamentos surgidos nesta pesquisa é se as caixas de correio estariam fadadas ao desaparecimento, e em caso positivo, o que viria a substituí-las e qual o significado de tudo isso. Assim, interessa a este trabalho problematizar em que grau a desfuncionalização das caixas de correio apontaria para uma passagem de uma cultura que ainda apresenta traços analógicos, vinculados à escrita manual - utilizada na elaboração de cartas e mensagens em cartões-postais, a uma cultura digital, já inteiramente voltada para o texto eletrônico e para as mídias digitais.

[5]O termo Arte Correio foi criado por Bruscky, segundo ele, para ampliar as ações que se efetuavam via correios, pois, o termo Arte Postal, de certa forma, aludia ao suporte cartão-postal, que é um dos elementos que circulam nos correios, além do telegrama, do telex e outras possibilidades de comunicação e arte, através de transmissão por Fax, fotocópias em mimeógrafo, xerox, além de desenhos, colagens, gravações em fitas cassetes, gravuras e envio de pequenos objetos, todos possíveis de serem postados via correios.

Outro fator importante abordado é o fato de as mídias digitais, apesar de apresentarem diferenças com relação às mídias analógicas, continuarem a usar como referência alguns códigos ligados à cultura analógica.

Interessou-me também a questão da "desatualização" progressiva da correspondência manuscrita, pessoal e afetiva sendo substituída maciçamente, nos dias de hoje, pela comunicação virtual propiciada pelos aparatos tecnológicos. Poucos são os que optam pela escrita manual, por aderirem, em vez disso, às mensagens mais ligeiras e sem autoria definida, propiciada pelos aparelhos celulares, utilizando-se, na maioria das vezes, de textos já padronizados e/ou imagens instantâneas, e do *selfie,* que registra toda e qualquer circunstância dos personagens envolvidos na conversa. Os textos ficam cada vez mais abreviados, criando uma nova linguagem e novos códigos na maneira de se comunicar. Assim, é curioso que o antigo hábito de enviar cartas e cartões-postais – escritos de próprio punho e entregues pelo correio tradicional aos destinatários – e, por certo, considerado "retrógrado" pela maioria dos usuários das novas tecnologias, venha sendo retomado nas redes sociais, com a criação de sites "*Postcrossing*" e "*Corresponda-se*", que se organizam em "cadeias", para receber e enviar essas correspondências via correio tradicional. Busco enfatizar essa questão porque ela aponta para uma tendência de não abandonar um meio em detrimento de outro, mas de buscar novas formas de expressão utilizando-se de ambas as mídias. Esta reverberação também se processa na arte e pode ser observada nos trabalhos que se atualizam ao incorporar novas tecnologias às linguagens tradicionais.

Conceitos e *corpus teórico:*

Nesta pesquisa, as imagens das caixas de correio serão associadas aos conceitos de aparição, intermitência e lampejo, desenvolvidos por Georges Didi-Huberman (2011), no livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, inspirado pelo texto do escritor e cineasta Pierre Paolo Pasolini (1945), "*L'articolo delle luccio-le*" ["O artigo dos vaga-lumes"], metáfora para várias formas de resistência.

Em *O que vemos, o que nos olha* (1998), o mesmo autor lida com o duplo sentido do olhar, sua ambivalência e reciprocidade com o que é olhado, o que também será relacionado à caixa de correio. Partindo desse leque de co-

nexões é possível reconhecer as fotografias das caixas de correio como imagem crítica e imagem dialética, tendo como pressupostos, os conceitos de Walter Benjamin e Didi-Huberman.

A evolução dos meios de comunicação e a passagem para a cultura eletrônica e digital são pontuadas nesta pesquisa enfatizando como essas mudanças ecoaram e ainda continuam reverberando na arte, tendo como referência os livros *Escritas*: espelho dos homens e das sociedades de Ladslas Mandel, *A Palavra Escrita*: história do livro, da imprensa e da biblioteca, de Wilson Martins.

Outras questões pertinentes à contemporaneidade associadas aos antigos e novos processos abrangendo a escrita nas artes do século XX foram pesquisados e exemplificados em períodos da história da arte abrangendo a produção de gravuras e livros de artista no livro *Caligrafias e Escrituras* da pesquisadora, artista e professora da UFMG, Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

A progressiva desatualização da escrita manuscrita em detrimento da comunicação em rede será abordada pela ótica de Vilém Flusser, no livro *Escrita*: há futuro para a escrita?

A inquietação provocada pela percepção das caixas de correio na paisagem urbana e, a coincidência de acesso ao catálogo da exposição do artista contemporâneo, o inglês Paul Critchley – no qual a representação da caixa de correio se dá nas pinturas em *tromp l'oeil* que compõem o clima enigmático da instalação intitulada *A Sense of Place* (2012) – provocou-me a pensar a caixa de correio "de dentro para fora", partindo, porém, da imagem que lhe é anterior (Fig. 28).

Assim, novas questões foram se sucedendo em um turbilhão de lampejos e de associações com o universo da escrita, do feminino, da arte, da política e das novas mídias, tais como: a substituição progressiva das cartas e cartões-postais pelas novas formas de comunicação à distância; a expansão e o reconhecimento da Arte Postal como potente meio de subversão e veiculação da arte; o período da Ditadura Militar no Brasil que violou os direitos humanos por meio da censura, prisões, torturas e mortes, e a importância da circulação de informações por via correios, para tentar impedir a morte daqueles que estavam presos, divulgando seus nomes na rede de Arte Postal; a permissividade

que acontece nos meios de comunicação virtual em rede, que não consegue proteger totalmente o sistema da invasão de vírus que se instalam nos computadores para clonar informações pessoais e destruir arquivos; assim como os links duvidosos que aparecem disfarçados – violando as páginas visitadas – nas janelas e mais janelas que se abrem, aproveitando-se da ingenuidade e da curiosidade alheias para divulgar produtos, criar armadilhas e aprisionamentos aos usuários.

Estabelecer relações entre as caixas de correio e o universo da arte é um dos desafios desta pesquisa. Portanto, a conexão principal se fará através do movimento de Arte Postal, principalmente como forma de subversão ao regime militar durante os chamados "anos de chumbo" no Brasil. Um olhar macro sobre o objeto caixa de correio nos leva a pensar sobre a habilidade e versatilidade dos artistas ao se utilizarem de um meio lícito – os correios – para circulação da arte, burlando a censura imposta pela Ditadura Militar e dando vazão à sua criação e posicionamento crítico e político aderindo ao movimento de Arte Postal, como subterfúgio para escapar à castração de suas atividades artísticas e ao silenciamento de suas ideias.

Desta maneira, conseguiam se infiltrar dissimuladamente no sistema dos correios promovendo o alcance desta nova forma de fazer circular a arte em larga escala e também a troca de informações entre seus destinatários, criando um sistema de rede através da Arte Postal.

As caixas de correio tornaram-se, então, objetos depositários e local de trânsito para essas correspondências. As mesmas caixas de correio, utilitárias em outras décadas, passam a ser também essenciais na década de 1970 como veículo participante da arte.

A Arte Postal / Arte Correio é abordada principalmente nos estudos que relatam a situação política brasileira durante a Ditadura Militar e nas pesquisas específicas sobre o artista Paulo Bruscky. Marília Andrés Ribeiro, pesquisadora das neovanguardas brasileiras, fez um estudo pormenorizado da situação política nacional e dos movimentos artísticos em ebulição nesse período em Belo Horizonte*,* no livro intitulado *Neovanguardas:* Belo Horizonte – anos 60.

Na conjuntura política brasileira nas décadas de 1960 e 1970, o movimento de Arte Postal foi considerado por alguns autores como micropolítico e será discutido nessa pesquisa a partir dos conceitos de micropolítica e poder,

tendo como referência os escritos de Félix Guattari e Michel Foucault sobre o tema, complementados ainda, com os estudos de Gilles Deleuze.

Nessas duas décadas, concomitantemente ao momento político internacional e nacional – Maio de 68, na França, e Ditadura Militar, no Brasil –, surgiram os impactantes movimentos *Hippie*, Tropicalismo e Pós-Tropicalismo, sendo que também o movimento Feminista tomou novo impulso. Para uma maior compreensão desse contexto em que surgiu a Arte Postal foram consultados, como referência, os livros *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, *Assalto à cultura*, de Stewart Home, *Brutalidade jardim*: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira, do norte-americano Christopher Dunn e *A era dos extremos*, de Eric Hobsbawm. A disseminação da Arte Postal no Brasil foi investigada pela ótica dos trabalhos de Arte Postal / Arte Correio - tendo como foco específico o artista pernambucano Paulo Bruscky – a partir das pesquisas da curadora Cristiana Tejo, da historiadora da arte Cristina Freire, da pesquisadora Marília Andrés Ribeiro, do poeta e crítico espanhol Adolfo Montejo Navas e do historiador Walter Zanini - curador de várias exposições de Arte Postal e primeiro diretor do MAC/USP.

No livro *Paulo Bruscky*: depoimentos (coleção Circuito Atelier), Marília Andrés e Marconi Drummond entrevistam o artista enfocando diversas questões referentes à sua produção e experiência artística. Cristiana Tejo, no seu livro/catálogo *Paulo Bruscky*: Arte em todos os sentidos, mostra-nos o resultado de longos anos de pesquisa no acompanhamento do trabalho desse artista de maneira bem próxima em decorrência de serem conterrâneos. Também foi organizado pela autora o livro *Arte e multimeios*, uma coletânea de textos autorais de Paulo Bruscky. A historiadora Cristina Freire, no livro *Poéticas do processo:* arte conceitual no museu, analisa o acervo do MAC-USP, que contém, dentre outros, trabalhos de Arte Conceitual e uma coleção da XIV Bienal de Arte Postal ocorrida em 1981. Em outro livro, intitulado *Paulo Bruscky*: arte, arquivo e utopia, a autora mostra-nos o universo desse artista tão instigante, por meio de um grande número de registros fotográficos de seus trabalhos em diversas linguagens, apresentando também o seu atelier-arquivo. Serve-nos, ainda, de fonte o livro *Poiésis Bruscky* composto pelo artista e pelo poeta Adolfo Montejo Navas.

Pode-se dizer que Paulo Bruscky foi um dos precursores na utilização de novas mídias disponíveis na época para criar suas imagens, participando do que hoje é chamado “sistema de rede”, quando criou uma rede de Arte Correio, mantendo, inclusive, correspondências com artistas do movimento *Fluxus*. Movimento a que tivemos acesso através de pesquisas realizadas nos catálogos *O que é Fluxus, o que não é, o Por quê? Fiat Flux:* La nébuleuse Fluxus e no livro *Arte conceitual* de Paul Wood.

Quanto à atuação de Julio Plaza, servimo-nos da publicação feita pela Fundação Vera Chaves Barcelos denominada *Julio Plaza*: Poética Política contendo textos autorais do artista e de vários outros autores e artistas, dentre eles Regina Silveira, Vera Chaves Barcelos e o poeta Augusto de Campos.

O livro *Walter Zanini* – Escrituras Críticas, organizado pelo próprio Zanini em parceria com Cristina Freire, contém uma coletânea significativa de textos críticos escritos em diferentes épocas de sua atuação no MAC/USP e que foram fontes importantes para esta pesquisa. Alguns dados complementares foram extraídos dos catálogos das Bienais de São Paulo dos anos 1981 e 2004.

Deve ser ressaltada, ainda, a pesquisa sobre Arte Postal na América Latina e os seus principais representantes, que está sendo realizada pela pesquisadora e professora Almerinda da Silva Lopes, da UFES, que já publicou diversos artigos e proferiu palestras sobre a Arte Postal, Arte Correio ou *Mail Art*

Assédios criminosos que atingem a integridade moral e sexual acontecem via internet. Também ataques terroristas são passíveis de acontecer via correios, como aquele ocorrido após os atentados de 11 de setembro de 2011, contra os EUA, quando substâncias letais, como o Anthrax e a Ricina foram colocadas dentro de correspondências. A coletânea de textos do livro *Os valores do abjeto*, organizada pelas professoras da Faculdade de Letras da Universidade Federal Fluminense, Ângela Maria Dias e Paula Glenadel facilitaram a compreensão da alusão das caixas de correio ao conceito de abjeto.

Os dados sobre os avanços e o impacto das novas mídias na comunicação humana e outras questões pertinentes à contemporaneidade como o uso das novas tecnologias e aparatos tecnológicos na arte em geral e nos trabalhos de alguns *web-artistas* – foram fruto de pesquisa nos livros *As tecnologias da Inteligência* e *O que é o virtual*, de Pierre Lévy; *Novas Mídias na Arte Contem-*

porânea de Michael Rusche e no catálogo da Fundação Armando Álvares Penteado *Arte novos meios multimeios Brasil 70/80.*

Ao realizar a revisão de literatura sobre o assunto, constatei que não é tão vasto o número de publicações que abordam a Arte Postal mais estritamente, e a Arte Correio, no Brasil. Considerei mais relevantes para o meu estudo os artigos da historiadora e crítica de arte Caroline Saut Schroeder, *Arte em trânsito:* Arte Postal no cotejo entre intimidade e esfera pública; alguns textos publicados nas edições da revista *P.O.BOX Merz Mail* – 1994 a 1998 - Espanha, dentre eles: *De Moticos al Arte correo:* cinco décadas de Red Postal, John Held Jr.; *Fax Art* estrutura / definições, Guy Bleus. As pesquisas sobre o movimento de Arte Postal se valeram também de livros, teses e dissertações, mais especificamente sobre coletivos de artistas e sobre livros de artistas.

No livro de Paulo Silveira, *A página violada:* da ternura à injúria na construção do livro de artista, o autor faz uma análise desse tipo de linguagem na contemporaneidade, sua liberdade de apresentação - ora preservando características advindas do livro tradicional, ora subvertendo ou mesmo negando sua relação com este, até extrapolar a condição de livro; Ana Paula Mathias de Paiva, na obra *A aventura do livro experimental*, apresenta a história do livro em seus diversos suportes e formatos, as técnicas de impressão utilizadas, até chegar aos livros de artistas com as suas diferentes formas de apresentação. A tese de Amir Brito Cadôr, *Enciclopedismo em livros de artista:* um manual de construção da Enciclopédia Visual (UFMG, 2012), apresenta e defende a relação dos livros de artistas com a ideia de Enciclopédia, em edições ampliadas e/ou limitadas; a tese de Cláudia Teixeira Paim, *Coletivos e iniciativas coletivas:* modos de fazer na América Latina (UFRGS, 2009) focaliza ações coletivas que acontecem em espaços cotidianos não institucionalizados possibilitando interações e experimentações; na tese de Fábio Oliveira *Nunes*, *CTRL + ART + DEL:* contexto, arte e tecnologia (ECA -USP, 2007), o autor faz uma reflexão sobre a produção arte mídia em suas diversas esferas – social, pública, tecnológica e econômica.

Na realização da revisão de literatura, não encontrei estudos que, em algum momento, abordassem as caixas de correio correlacionadas diretamente aos assuntos de minha investigação, fato que garantiu o caráter original da pesquisa.

As caixas de correio, portanto, emergem como um elemento visual e simbólico – metáfora e pretexto para falar de arte, política, transgressão, privacidade, violação, memória e como um "atravessamento" para outras virtualidades. Há que se vislumbrar as inúmeras possibilidades de enredamentos e permeabilidades das janelas que se abrem nessa perspectiva.

Diante do exposto acima, apresento os capítulos da tese, que serão sempre precedidos pela imagem de uma caixa de correio iluminando o texto que a procederá.

No primeiro capítulo da tese, "Aparições", as fotografias autorais das caixas de correio em Belo Horizonte iluminam a abertura do capítulo e também da tese, criando a conexão com o livro *Sobrevivência dos vaga-lumes* através de metáforas utilizadas em momentos pontuais.

"Anônimas", exposição que acompanha a defesa de tese é aqui apresentada. As imagens das caixas de correio foram percebidas como uma forma de resistência nos dias atuais e como imagem dialética e imagem crítica. Suas aparições associadas a lampejos propiciaram reflexões sobre sua funcionalidade no passado e na contemporaneidade, sua "participação" na Arte Correio e a indagação de sua alocação futura na arquitetura das cidades. Nas artes plásticas contemporâneas, o tema "caixas de correio" é contemplado com as pinturas *Hand-Delivered* e *The Lookout*, do artista Paul Critchley, e com o livro de artista *Saudade*, de Paulo Bruscky.

No segundo capítulo, *Passagens*: a evolução dos meios de comunicação e sua reverberação na arte são abordados alguns movimentos das vanguardas artísticas do século XX que evidenciam o progresso e a rápida propagação dos meios de comunicação refletidos nas suas obras.

S*ão* exemplificadas algumas correspondências do romance trilogia: *Griffin & Sabine*, *Agenda de Sabine* e *Caminho do meio*, de Nick Bantock*,* onde nos deparamos com as trocas afetivas entre dois personagens, nas cartas de amor e nos cartões-postais que se revelam como objetos artísticos de sedução, fantasia e enigma. No livro póstumo *Ooó do vovô,* nos encantamos com cartas e cartões postais permeados de desenhos, carinhosamente enviados por Guimarães Rosa às suas netas Vera e Beatriz Helena Tess. No cinema, através do filme *Central do Brasil* são observados os afagos e conflitos das relações

humanas declaradas nas correspondências transcritas por meio de um interlocutor.

No terceiro capítulo, “Arte Postal: uma conexão entre o local e o global”, é apresentado um relato histórico sobre o surgimento do cartão-postal e sua rápida difusão após o advento da fotografia. Como eixo conceitual principal da tese, o movimento de Arte Postal / Arte Correio, no Brasil, é visto como micropolítico, no contexto dos anos de 1960 e 1970 – período de grande repressão das manifestações artísticas durante a Ditadura Militar concomitantemente a outros importantes acontecimentos políticos mundiais. Um destaque especial é dado à intensa produção do artista Paulo Bruscky como efetivo praticante da Arte Correio.

No quarto capítulo, “Paulo Bruscky: inquietante, irreverente e audacioso”, são apresentados e comentados diversos trabalhos de arte Postal desse artista que continua ainda atuante e inovador em suas proposições, e alguns trabalhos de outros artistas postais do seu acervo particular[6] incluindo os artistas *Fluxus*. É abordada e discutida também, a continuidade da Arte Correio nos dias atuais como E-mail Art[7] e apresentados trabalhos de Paulo Bruscky e outros artistas contemporâneos que se expressam por meio das novas mídias. Aponta-se ainda, a utilização das novas mídias e do objeto físico caixa de correio para finalidades escusas relacionando-as ao mito de Pandora.

No item Considerações finais, abordo o momento de finalização da tese, colocando em perspectiva os possíveis desdobramentos em novas produções artísticas e pesquisas que poderão advir de todo esse processo.

[6]Em abril de 2015 Tânia Araújo visitou o Atelier/Arquivo de Paulo Bruscky localizado no Recife, no bairro de Bela Vista e entrevistou o artista a fim de recolher material para esta pesquisa.

[7]Paulo Bruscky criou o termo E-mail Art, quando do argumento para justificar que a Mail-art não havia morrido com o surgimento de novas mídias, dizendo: agora... (É) mail-Art. Então, a partir de uma “brincadeira”, de um jogo de palavras, surgiu o termo E-mail Art.



CAPÍTULO I: APARIÇÕES

A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes.

Didi-Huberman

Pela fenda, [...], há também coisas que saem e se projetam no mundo. Aparições. Anúncios inesperados. Revoluções. Esse espaço uterino expele, explode, dando ao mundo a novidade que o renova.
[...] e mesmo aberta, fica sempre algo fechado, inacessível. Ou que nos faz olhar para fora e ver o que não tínhamos visto. Emoldurado.[8]

[8] Do catálogo *Tarefas infinitas,* Museu Calouste Gulbenkian – 2012, p.101.




CORREIO


597


CORREIO


CORREIO
M.S.L.&C.ª


CORREIO


CARTAS
CARTAS

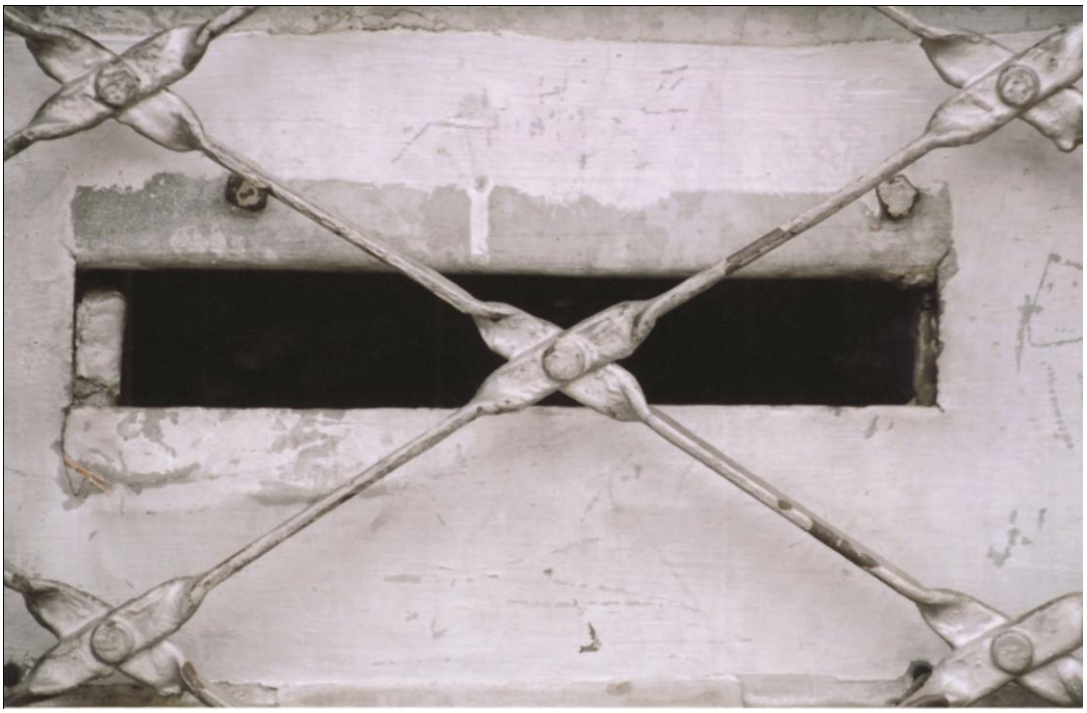

CORREIO JORNAL


CORREIO


CARTAS


CORREIO





1.1 Da fenda à Imagem revelada

A percepção da caixa de correio na paisagem urbana se deu como uma aparição, num momento em que minha atenção estava voltada para o ajuste de foco da câmera fotográfica. A caixa de correio surgiu então, como uma "intro-missão" no ato de ver. A partir daí, em lampejos, esse objeto passou a cintilar em determinados locais da cidade marcando sua presença.

As fotografias autorais do meu arquivo pessoal de caixas de correio em Belo Horizonte serão atreladas nesse estudo aos conceitos de aparição, lampejo e luminescência, como os utilizados por Pierre Paolo Pasolini em *L'articolo delle lucciole*, e discutidos e ampliados por Georges Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vaga-lumes*.

Aparição, lampejo e luminescência são palavras utilizadas por Pasolini para conceituar situações de resistência e expressar sentimentos atravessados por momentos de euforia ou de medo, de prazer ou de sofrimento, de alegria ou de angústia, de dor e desencanto.

Aproprio-me destas palavras para iluminar o objeto de pesquisa - caixas de correio – transcrevendo-o em imagens, palavras, percepções e diálogos.

O artigo de Pasolini, "*L'articolo delle lucciole*" foi inspirado pela observação de colônias de vaga-lumes para criar suas metáforas. É um desabafo político/poético escrito em fevereiro de 1941, numa carta ao seu amigo Franco Farolfi sobre o Fascismo na Itália, que conduziria o país à Segunda Guerra Mundial, tendo como aliada a Alemanha nazista. Formaram-se conchavos e alianças políticas entre Itália e Alemanha que tentam obter o apoio da Espanha em suas estratégias de invasão.

> [...] A guerra irrompe com violência. Os ditadores discutem: em 19 de janeiro de 1941, Benito Mussolini encontra Hitler em Berghof e, em seguida, em 12 de fevereiro, tenta convencer o general Franco a participar ativamente do conflito mundial. Em 24 de janeiro, as tropas britânicas começam sua reconquista da África oriental dominada pelos italianos: eles ocupam Benghazi em 6 de fevereiro, enquanto o exército da França Livre empreende sua campanha na Líbia. Em 8 de fevereiro, o porto de Gênova é bombardeado pela frota inglesa. [...] (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.16)

A Segunda Guerra Mundial iniciou-se com a invasão da Polônia pela Alemanha Nazista em 1939. E subsequentemente, a França declarou guerra à Alemanha, seguida pela maioria dos países do Império Britânico[9].

Estava aí formado o maior conflito jamais imaginado entre as maiores potências mundiais, e que duraria seis anos, culminando com a vitória dos aliados[10]. Emergiam desse cenário duas grandes potências rivais, representadas pela União Soviética e pelos Estados Unidos da América, desencadeando a chamada Guerra Fria, que prevaleceu de 1945 a 1991.

Pasolini demonstra a sua indignação e sua descrença da inocência perante os horrores das guerras e mortes e também suas inquietações e desejos próprios da juventude.

> Palavras de um jovem em plena treva, buscando seu caminho através da *selva oscura* e dos lampejos moventes do desejo (*Lucciola*, em italiano popular, significa justamente a prostituta: mas também essa misteriosa presença feminina nas antigas salas de cinema que Pasolini frequentava muito, evidentemente: a "lanterninha" que, no escuro, munida de sua pequena lanterna-tocha, guiava o espectador entre as fileiras de poltronas). Entre a euforia e a "pressa", entre o prazer e o erro, os sonhos e o desespero, esse rapaz espera que apareça uma claridade, ao menos o vestígio de um *lucciola*, senão o reino da *luce*. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.18-19)

Segundo Didi-Huberman, o entusiasmo com os estudos na Faculdade de Letras de Bolonha propiciaram ao jovem Pasolini descobrir a filosofia existencialista, conhecer a poesia moderna e também os textos de Freud. A releitura da *Divina comédia* de Dante Alighiere colaborou para inspirá-lo a escrever o *L'articolo delle lucciole.*

> Ele não se esquece de Dante, naturalmente, mas relê *A divina comédia* com novo olhar: menos pela perfeição composicional do grande poema, que por sua labiríntica variedade; menos pela beleza e pela unidade de sua língua que pela exuberância de suas formas de expressão, de seus apelos aos dialetos, aos jargões, aos jogos de palavras, às bifurcações; menos por sua imaginação das entidades celestes que por sua descrição das

[9] Era um império composto por domínios, colônias, protetorados, mandatos e territórios governados ou administrados pelo Reino Unido.
[10] Estados Unidos e Inglaterra.

> coisas terrestres e paixões humanas. Menos, então, por sua grande *Lucce* que por seus inumeráveis e erráticos *Lucciole*. (DIDI-HUBERMAN, p. 14).

No Canto do Inferno, que é o primeiro e o mais comentado dos três cantos da Divina Comédia, Dante escreve em primeira pessoa do singular e sempre acompanhado por personagens mitológicos, imaginários ou reais - situações vividas por ele, utilizando-se das metáforas religiosas de “inferno”, “purgatório” e “céu”. No início do *Canto I do Inferno* ele descreve:

> Nel mezzo del cammin di nostra vita
> Mi ritrovai per uma selva oscura
> Ché la diritta via era smarrita[11]
>
> No meio do caminho desta vida
> Desencontrei-me numa selva escura
> Que do rumo direito vi perdida.[12]

Didi-Huberman, na primeira parte do livro *Sobrevivência dos vaga-lumes*, denominada “Infernos?”, se utiliza de um fragmento do texto de Dante para se referir a Pasolini, dizendo: “[...] um jovem em plena treva, buscando seu caminho através da **selva oscura** [...]”. Ou seja, em tempos sombrios, sem esperança, Pasolini se agarra aos seus desejos e também à força da metáfora dos vaga-lumes, para tentar suportar a angústia que o invade.

No *Canto XXVI do Inferno* há uma alusão à pequena luz dos pirilampos:

> [...]e riusciva a malapena a vedere , stordito, incandescente,
> la pura fiamma che sembrava
> in questa nube onda stava sorgendo, [...]
>
> [...] e mal podia ver, pasmo, luzindo,
> a pura chama que lhe parecia
> que em vaga nuvenzinha ia subindo, [...] "[13].

Segundo Didi-Huberman, em Dante essas pequenas luzes, fracamente percebidas no Inferno, se refeririam aos pecados cometidos. Proposição revertida por Pasolini ao atribuir aos vaga-lumes uma esperança na *selva oscura.*

---

[11]ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Jorge Wanderley. São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções; v.6)
[12]*Ibid.*,p.47.
[13]*Ibid.*,p.323.

As caixas de correio nos dias atuais parecem atestar sua resistência frente às novidades dos meios de comunicação à distância. Às vezes a sua presença é quase uma ausência, deixando-se entrever apenas a fenda que insinua a sua abertura, como um rastro nos muros ou paredes da cidade. Esse pequeno sinal, “pequena luz” ou luminescência provoca cintilações e resulta na sua aparição em lampejos, para algum olhar sensível que se deixe levar pelo desejo de capturá-las.

1.2 Anônimas

O desejo de revelar às pessoas as imagens das caixas de correio se materializa no momento da exposição. Pequenas surpresas “luzes” que se escondem na paisagem urbana e no burburinho da cidade. Essas imagens reunidas em um mesmo ambiente expositivo se acrescem de força e expressam a sua individualidade e potência, reafirmando-se como forma de resistência na contemporaneidade.

As caixas de correio no meu percurso urbano foram objetos que se deram a ver – “aparições” –, que permitiram enquadramentos subjetivos e a captura pela fotografia – imagens que, muitas vezes, se aproximam do desenho, da pintura e da escultura. “O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível”. (ROUILLÉ, 2009, p. 287).

A exposição que tem como título “Anônimas”[14] acompanha a defesa desta tese, sendo composta por um conjunto de fotografias apresentadas no formato de 40 cm x 60 cm, agrupadas pela proximidade do “tema da moldura” natural - do muro ou parede que a circunda na paisagem - e que está presente na composição fotográfica das caixas de correio.

[14] Imagens da exposição *Anônimas,* apresentada no Espaço F da Escola de Belas Artes/UFMG, de 22/02/2016 a 10/03/2016, curadoria de Tânia Araújo e Aldemar L. de Souza, estão em DVD anexo a esta tese. Consta também no DVD a mostra de vídeos exibidos na fachada digital do Espaço do Conhecimento da UFMG, de 19/02/2016 a 04/03/2016, curadoria de Tânia Araújo e Rachel Leão.



Fig.16 – ARAÚJO, Tânia. Sem título, da série *Anônimas*
fotografia 35 mm, 60x40 cm, 2005. Fonte: Tânia Araújo. Coleção da Artista



Fig.17 – ARAÚJO, Tânia. Sem título, da série *Anônimas*
fotografia 35 mm, 60x40 cm, 2005. Fonte: Tânia Araújo. Coleção da Artista

O lugar das “aparições” das caixas de correio não será identificado por bairros, ruas ou avenidas de Belo Horizonte. O motivo de querer que permaneçam anônimas quanto à sua localização específica se dá pelo desejo de que os visitantes da exposição possam também experimentar, quem sabe, a sensação da reaparição dessas mesmas caixas de correio a eles, em suas andanças pela cidade.

1.3 A dialética da imagem

As fotografias das caixas de correio chamam a atenção por sua forma, seu silêncio: uma única abertura frontal que as assemelha ou as distingue, um corte, uma fenda no espaço; a possibilidade de contato do exterior com o interior, o que nelas está contido: o segredo. Pode-se perceber na caixa de correio uma potência dialética, “ambiguidade perfeita das passagens: rua e casa”. (BENJAMIN, 2009), pois ao mesmo tempo, que se abre para o exterior (a rua), se abre para o interior (a casa).

O “buraco” possibilita esse trânsito. O *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, define:

> **Buraco** – Símbolo da abertura para o desconhecido: aquilo que desemboca no outro lado (o além, em relação ao concreto) ou que desemboca no oculto (o além, em relação ao aparente ... O buraco permite que uma linha passe através de outra linha (coordenadas do plano dimensional)... (VIRI, 44).
> No plano do imaginário, o buraco é mais rico de significado que o simples vazio: é repleto de todas as potencialidades daquilo que o preencheria ou que passaria por sua abertura; é como a espera ou a súbita revelação de uma presença.
> [...] O buraco pode ser simbolicamente considerado como o caminho do parto natural da ideia (VIRI, 95).
> Entre ele e o vazio há a mesma diferença que entre a privação e o nada. Essa distinção é tão verdadeira que o buraco aparece como símbolo de todas as virtualidades. Sob este aspecto, está ligado aos símbolos da fertilidade no plano biológico, e da espiritualização, no plano psicológico. Os índios viam nele ao mesmo tempo a imagem do órgão feminino, por onde passa o nascimento do mundo, e uma porta do mundo, por onde a morte permite que se escape das leis daqui da terra.

> [...] Assim, o buraco tem um duplo significado: imanentista e transcendental, abre o interior ao exterior, abre o exterior ao outro".

Algumas imagens de caixas de correio incitam-me possibilidades de pensar sobre o segredo, a violação e a morte.

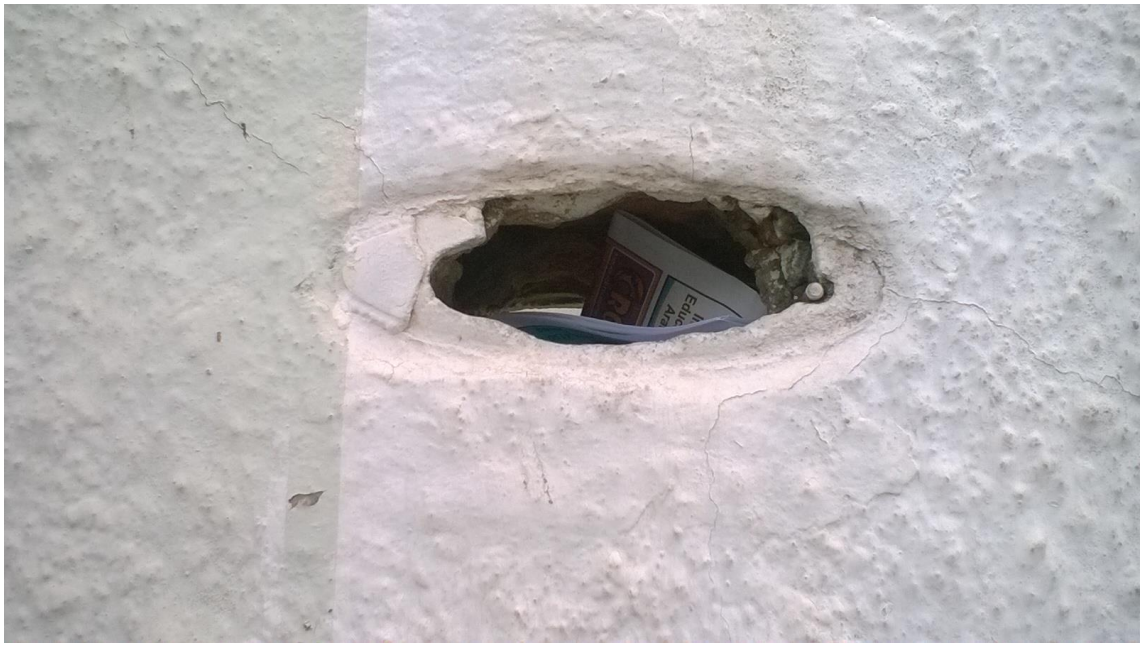


Fig.18 – ARAÚJO, Tânia. Sem título, da série *Anônimas*
fotografia 35 mm, 40x60 cm, 2016. Fonte: Tânia Araújo. Coleção da Artista

Didi-Huberman, em seu texto *O evitamento do vazio:* crença ou tautologia, já coloca a questão do receio humano de se confrontar com a morte:

> [...] É a angústia de olhar o fundo – o lugar – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38.).

A caixa de correio nos dias atuais foi esvaziada da sua antiga função de receber correspondências – na maioria das vezes cartas manuscritas, cartões-postais, jornais e revistas. Hoje, esse tipo de correspondência, inevitavelmente, não consegue disputar espaço com as mídias impressas digitalmente. Isso faz com que a caixa de correio torne-se um despojo estranhamente deslocado no seu tempo. O que nela habita é algo que nesse estranhamento se faz adaptar.

A imagem é sempre ambígua, afirma e nega ao mesmo tempo. E em lampejos, nos arrebata e remete para a sua dialética, a sua intermitência.

A caixa de correio configura-se como objeto de resistência na contemporaneidade - **“**por um lado, admirável visão dialética: capacidade de reconhecer no mínimo vaga-lume uma resistência, uma luz para todo o pensamento” - e, no entanto, mostra-se fragilizada para receber os novos formatos de impressos e de correspondências. Sua presença na paisagem urbana muitas vezes se explicita nas fachadas e, noutras vezes, se camufla entre heras. Ora aparenta-se grotesca, ou delicada, ora simples, ou sofisticada.

A metáfora dos vaga-lumes traduz esse aspecto da percepção humana de reconhecer no mundo as imagens, o que confere significado a ele. A fotografia possibilita selecionar o significante no recorte da imagem. E o olhar se renova a cada vez em que se lança sobre uma mesma imagem. É como se a víssemos pela primeira vez. Todas as vezes que retornamos a ela, um novo detalhe é percebido e outro se oculta. Camadas se interpõem entre aquele que olha e o que é olhado, ao mesmo tempo em que um espaço se abre entre os dois para ser preenchido. “Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.29).

Seriam as caixas de correio objetos auráticos?

> Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentariam umas às outras, dialeticamente. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.148.).

As imagens das caixas de correio abriram-se em constelações que provocaram movimentos ondulatórios do passado ao presente assim como associações e especulações futuras acerca desse objeto. Essas imagens, por vezes enigmáticas, ao provocarem esse movimento temporal de ir e vir nos conduzem a investigar e descobrir peculiaridades a seu respeito, o que a meu ver, caracteriza-as como um objeto aurático.

Uma dessas imagens, em particular, levou-me a ampliar a esfera de abordagem da pesquisa. Era uma fenda em um portão verde-azulado, de ferro, onde se podia entrever, sutilmente, a pontinha de uma correspondência ali depositada.



Fig.19 – ARAÚJO, Tânia. Sem título, da série *Anônimas*
fotografia 35 mm, 60x40 cm, 2005-2015. Fonte: Tânia Araújo.
Coleção da Artista.

A grande maioria das caixas de correio apresenta abertura horizontal e uma aba que protege a sua entrada. O fato de essa "caixa" de correio, especificamente, não ser propriamente uma caixa e somente uma fenda verticalmente aberta no portão, sem nenhuma inscrição correspondente à sua funcionalidade – *cartas* ou *correio* – como vemos habitualmente nas casas, e, ainda, a sua aparência chamou-me à atenção.

Cito Otávio Paz (2002, p. 103), "A aparência é a forma momentânea da aparição. A aparência é a forma que apreendemos com os sentidos. A aparição não é uma forma, mas uma conjunção de forças, um nó. O nó do desejo". A imagem dessa caixa de correio parecia remeter à genitália feminina. A partir de tal associação, surgiram outras questões relacionadas ao feminino e ao univer-

so da comunicação, como a proibição, no Brasil, do aprendizado da escrita às mulheres, no final do século XIX, a fim de impedi-las de se comunicar através de cartas ou bilhetes e mantê-las subjugadas pela ignorância, dedicadas apenas às atividades familiares e domésticas.

Essa situação teve os primeiros sinais de mudança no Brasil a partir da Proclamação da República (1889), quando da implantação das campanhas de alfabetização em massa no país.

> As mulheres, principalmente as de camadas sociais mais favorecidas, deveriam ser suficientemente alfabetizadas para que pudessem ler o livro de rezas, ensinar as primeiras letras e operações matemáticas aos seus filhos, como ensinava a cartilha positivista, adotada pelos republicanos brasileiros.
> Educadas por preceptoras estrangeiras ou por religiosas nas escolas de freiras que começavam a se instalar no Brasil, essas mulheres não chegavam a aprender um ofício, nem a praticar escrita e leitura plenamente. Ao contrário: temia-se que mulheres letradas pudessem ler romances considerados perigosos à boa conduta e pudessem trocar bilhetes amorosos. A leitura, portanto, deveria ser vigiada e controlada. De preferência, pelo marido, pelo pai ou pela Igreja.
> Já as mulheres de classes sociais mais rebaixadas não aprendiam a ler e a escrever nas escolas, uma vez que ainda não se havia implantado um sistema escolar em nosso país que atendesse a essa camada da população.[15]

Podemos constatar que para os homens, desde muito cedo foi concedido o privilégio dos estudos e de "escolha" de uma profissão, mesmo que essa fosse imposta pelo pai.

Em minhas andanças pela cidade, passei a observar que em algumas casas existia apenas o orifício onde deveria estar a caixa de correio; em outras, as caixas estavam quebradas ou foram violadas. Essa percepção foi desencadeando outras, relacionadas ao que hoje habita o interior de uma caixa de correio.

Materiais impressos são drasticamente enfiados nelas devido à pequena abertura que antigamente era adequada ao que nelas circulava (cartas, cartões-postais...).

---

[15]HELLER, Barbara. Ensaio "*Vossas filhas sabem ler?"* (título tirado de uma publicação – assinada com o nome Berenice Vieira – da Revista Feminina, ano 5, n. 45, 1918). In: XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Campo Grande – MS: setembro 2001.



Fig.20 – ARAÚJO, Tânia. Sem título, da série *Anônimas*
fotografia 35 mm, 2015. Fonte: Tânia Araújo. Coleção da Artista.

> Uma vontade de permanecer a todo custo no que vemos, para ignorar que tal volume não é indiferente e simplesmente convexo, posto que oco, esvaziado, posto que faz receptáculo (e concavidade) a um corpo ele próprio oco, esvaziado de toda a sua substância. (DIDI-HUBERMAN, 1998 p. 39).

Desvirtuadas, as caixas de correio tornaram-se o lugar onde são introduzidas revistas gratuitas com campanhas políticas: “cartas amigáveis” de candidatos ao poder, que nunca nos viram, mas querem nos seduzir para angariar nosso voto; folhetos de promoções de supermercados, e boletos de contas a pagar. Também as ofertas “generosas” de dinheiro rápido e fácil dos empréstimos sem burocracia disputam, junto a tantas outras futilidades, a privacidade e a intimidade das nossas casas.

Vejo nas caixas de correio uma síntese, imagem emblemática que condensa questões que já me instigavam e se apresentavam nos meus trabalhos artísticos: poética, ambiguidade, certo apelo erótico, sujeição e violentação da cidade, dos moradores, da paisagem e do indivíduo. Essa percepção motivou-me a prosseguir e direcionar o foco desta pesquisa para a profusão de associ-

ações que foram se sucedendo, procurando conduzi-las sempre pelo viés da arte.

Junto à solidão da imagem de uma caixa de correio, volto a perguntar: estariam elas fadadas ao desaparecimento? Intrigou-me a insistência de ainda se reservar a elas um espaço nas construções arquitetônicas atuais. Quase sempre, opta-se por aqueles modelos convencionais, adquiridos nas lojas de materiais de construção. Raramente encontra-se alguma com um *design* mais arrojado, como uma, há pouco tempo vista, na entrada de um prédio na zona sul da cidade de Belo Horizonte.

Era uma delicada caixa de vidro acoplada a uma porta *Blindex,* e, pela transparência do material, podia-se perceber que estava vazia. Esta imagem apontou para a "potência virtual" desse objeto.



Fig.21 – ARAÚJO, Tânia. Sem título, da série *Anônimas*
fotografia 35 mm, 2014. Fonte: Tânia Araújo. Coleção da Artista.

> O que se chama aparição é isso mesmo: é o "tudo desapareceu" que se torna, por sua vez, aparência. E a aparição diz precisamente que, quando tudo desapareceu, ainda existe alguma coisa: quando tudo falta, a falta faz aparecer a essência do ser que é de ser ainda onde falta, de ser enquanto que dissimulado... (BLANCHOT, 2011, p. 277)

A citação do livro *O espaço literário*, de Maurice Blanchot decifra em palavras o sentimento de quando me deparei com esta caixa de correio. O que este objeto viria a ser? Embora presente, sugere ausência, esvaziamento e

desaparição. Dialeticamente as suas “aparições” podem ser inferidas como uma resistência. Quem sabe, as caixas de correio sobreviverão amalgamadas ao seu tempo, permanecendo na paisagem urbana, nos bairros que ainda não cederam suas casas à especulação imobiliária para a construção empresarial de edifícios comerciais ou residenciais? Elas poderão talvez continuar ocupando temporariamente os tapumes dos canteiros de obras pela cidade, improvisadas pelos trabalhadores.



Fig.22 – ARAÚJO, Tânia. Sem título, da série *Anônimas*
fotografia 35 mm, 60x40 cm, 2005-2015. Fonte: Tânia Araújo.
Coleção da Artista.

Poderão ainda ser confeccionadas, mediante projetos, com um toque de requinte, num material nobre e *design* exclusivo para as edificações futuras, ou acionadas por comando vocal, leitura biométrica, ou de reconhecimento da íris?!

Talvez, as caixas de correio permanecerão apenas como um elemento simbólico: metáfora da espera. Um “fóssil urbano” – parasita incrustado nos muros das casas – sem nenhuma funcionalidade.



Fig.23 – ARAÚJO, Tânia. Sem título, da série *Anônimas*
fotografia 35 mm, 40x60 cm, 2005-2015. Fonte: Tânia Araújo.
Coleção da Artista.

1.4 A caixa e o pombo: simbologia e ornamento

Inúmeras são as tipologias das caixas de correio, porém, vislumbro uma possibilidade de desdobramento desta pesquisa pela catalogação dos diferentes adornos, símbolos e variações de seus modelos, não somente em uma localidade restrita, mas abrangendo outras cidades brasileiras e também outros países. Contudo, optei por incluir nesse momento, apenas a particularidade da presença do pombo correio como ornamento simbólico, presente em muitas caixas espalhadas pela cidade.



Fig.24 – ARAÚJO, Tânia. Sem título, da série *Anônimas*
fotografia 35 mm, 2005-2015. Fonte: Tânia Araújo.
Coleção da Artista.

A ave “pombo-correio” é uma espécie diferenciada de pombo, treinada para a função de encaminhar/conduzir uma correspondência até um determinado local, levando-se em conta a distância máxima alcançada, no tempo possível de voo deste pássaro. Segundo o pesquisador Dr. João Marcos Baroni, médico veterinário da UFPR (Universidade Federal do Paraná),

> Aristóteles, Plínio, Heliano e outros já falavam do instinto dos pombos-correio para retornarem aos seus locais de nascimento ou para os locais onde se aninhavam. Os pombais fixos e móveis dos romanos constituíam um importante recurso na estratégia militar de suas legiões. Havia pombais que possuíam seis mil pombos convenientemente treinados, segundo observa-se até hoje em baixos relevos esculpidos no Capitólio Romano. Os pombais fixos e móveis montados entre torres corriam por toda a costa do Mediterrâneo. Eram constituídos de jaulas de fácil transporte, assim se explicando como César e seus comandantes de legiões podiam ser informados tão rapidamente dos movimentos de seus inimigos sufragando a tempo conflitos e rebeliões. Devido a isso, no topo dos cetros usados pelos generais romanos em cerimônias triunfais, via-se um pombo correio entalhado em madeira rara, ouro ou prata.[...] Já no Egi-

> to, o governo anunciava as altas e baixas do Rio Nilo, usando o mesmo sistema de comunicação, objetivando alertar moradores e lavradores em suas margens. Como se vê a origem dos pombos correio é remotíssima. As primeiras referências que se tem conhecimento, além das bíblicas, remontam à quinta dinastia egípcia, cerca de três mil anos antes de nossa era. Na Síria, os pombos eram aves sagradas. Na Pérsia, sua criação era privilégio apenas dos maometanos, havendo cristãos que se convertiam de religião apenas para poder criá-los. (BARONI, 2007, RCMV-PR[16]).

Pode-se constatar que desde a antiguidade essa ave era representada em pinturas, adornos de objetos, gravações em ourivesaria, como destaque pela sua utilidade na estratégia de comunicação e ação política em diversos períodos.



Fig.25 – Par de brincos em ouro, ornados com Eros e pombo
Grécia antiga, séc. III aC.
Fonte:http://risdmuseum.org/art_design/objects/173_pair_of_earrings_with_eros_riding_a_dove

Mesmo no século XX, com todos os avanços dos meios de comunicação, ainda assim, os pombos-correio continuaram a ser utilizados durante a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, sendo treinados para levar mensagens aos comandantes nos campos de guerra. Também serviram aos EUA nas Guerras contra a Coréia e o Vietnam.

[16]Revista do Conselho Regional de Medicina Veterinária do Paraná.

Outra especificidade desse tipo de ave é a competição esportiva de pombos de corrida. No século XXI, apaixonados pela columbofilia[17] mantêm tradicionalmente essa modalidade esportiva. A Sociedade Columbófila do Paraná realiza durante o ano, torneios desse tipo. Ainda segundo o Dr. João Marcos Baroni, “A velocidade de um pombo correio é de 50 km/h, sendo que bem treinados podem chegar a 60km/h. Quando adultos, em torno de um ano, podem retornar de mais de mil quilômetros”. Isso ajuda a explicar o fato de os pombos-correios ainda serem utilizados atualmente, apesar da profusão de meios de comunicação existentes. Fato que se deve à resistência física e a aptidão especifica desse pássaro.

Várias temporalidades ligadas à comunicação coabitam no mundo atual. Isso parece certificar-nos de que não carecemos de temer as avalanches tecnológicas ininterruptas. Uma seleção natural vai se processando deixando permanecer aquelas que ainda se fizerem necessárias e/ou eficientes, não importando se são arcaicas ou contemporâneas. É o caso do apego ao pombo-correio.

1.5 Representações da caixa de correio na arte contemporânea

O artista inglês contemporâneo Paul Critchley cria pinturas de interiores de residências, nas quais os objetos em perspectiva podem ser vistos de vários ângulos, em vários cômodos, agregando um clima enigmático à composição da cena. Portas que dão acesso a lugares imaginários, a paisagens assombradas ou familiares, conduzindo o espectador de sua obra a criar uma narrativa a partir dos espaços que se abrem, ou apenas se entreabrem, deixando-lhe a sensação de estar sendo observado às escondidas por alguém, ou de estar clandestinamente observando algo. Um homem espreita através da porta de um alçapão; gavetas abertas de uma cômoda deixam objetos aparentes que sugerem pistas sobre um possível morador. Assim, o artista constrói ambientes visitáveis ou contempláveis, que transitam do real ao imaginário.

[17] Columbofilia - a arte da criação de pombos correios.



Fig.26 – CRITCHLEY, Paul. *Rauric 12, Barcelona*, óleo sobre tela, 283x255cm,
Fonte: CRITCHLEY, (1998, p. 25)

Critchley realizou em 2012 uma Instalação Panorâmica no *Mesdag Museum*, em Haia – Holanda, quando da ampliação da área ocupada por *Panorama Mesdag*[18]. A instalação denominada *A sense of place* ocupou o espaço correspondente a um apartamento. Em cada cômodo as pinturas em *tromp l'oeil* do mobiliário e de outros objetos correspondentes àquele local ocupavam os quartos, sala, cozinha e banheiro, ao lado de objetos reais inseridos nas proximidades das pinturas, completando sua composição e a do ambiente. Do lado externo da casa, janelas reais, ao serem abertas, apresentavam uma pin-

[18]O *Panorama Mesdag* é a maior pintura da Holanda, medindo 14 metros de altura e 120 metros de circunferência. Criada em 1881 pelo pintor Hendrik Willem Mesdag que retratou em 360° a praia mais famosa da Holanda - Secheveningen. A pintura, situada no andar superior do Museu Panorama Mesdag, fica inserida num cenário de areia, que esconde as bordas do painel simulando a praia, onde alguns objetos reais, como sapatos e cadeira são ali colocados para aumentar a sensação de que, a paisagem retratada na pintura circular é real.

tura da paisagem vista a partir do interior da “residência”, e, ainda do lado de fora, o *tromp l’oeil* de câmeras de segurança e caixa de correio propicia aos visitantes uma visão externa e interna ao mesmo tempo.

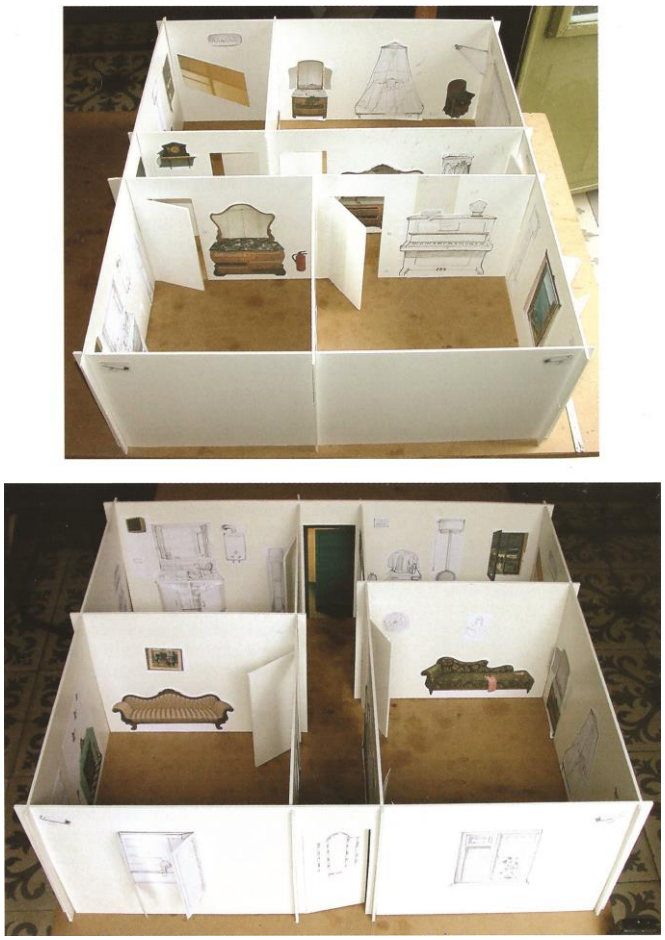


Fig.27 – CRITCHLEY, Paul. *A sense of place*, maquete da instalação, 2012.
Fonte: Critchley, (2012, p.7).

Nessa instalação, as duas representações da caixa de correio localizadas no painel externo (Figuras 28 e 29) são imagens instigantes e perturbadoras. Ambas mostram o olhar de dentro para fora: na primeira delas, entreaberta por um homem, do qual podemos ver apenas os olhos azuis expressivos espreitando o lado de fora, através da abertura da caixa; e na segunda, o mesmo homem anseia por pegar alguma coisa, estendendo a mão para fora da caixa de correio.



Fig.28 – CRITCHLEY, Paul. *The Lookout*, óleo sobre tela, 9x25cm, 2011.
Fonte: Critchley, (2011, p.45).



Fig.29 – CRITCHLEY, Paul. *Hand Delivered,* óleo sobre tela sobre alumínio, 14x27cm.
Fonte: Critchley, (2008, p.47).

As pinturas acima reproduzidas são provocativas para pensar o objeto caixa de correio de dentro para fora. O impacto causado por essa pintura levou-me a mergulhar no universo das caixas de correio para, a seguir, novamente retornar à sua imagem. Essa percepção desencadeou uma série de relações e conexões permitindo uma abordagem ampliada desse objeto. O artista

Paulo Bruscky contou em entrevista, que coincidentemente realizou um trabalho com fotografias de caixas de correio de um bairro de Belo Horizonte.

> [...] Eu vi um ônibus em Belo Horizonte no qual estava escrito "Saudade". Eu nunca tinha andado dentro da Saudade - peguei o ônibus e tirei umas fotos. Esse trabalho, na verdade, foi de 1989, feito durante aquele *Encontro Internacional de Poesia Visual*. No embarque foi que eu vi quando passou o ônibus do Bairro Saudade. [...] Então, quando fui ao bairro da Saudade, fiquei impressionado, porque quase todas as casas têm caixa de correio, assim, na fachada das casas. Eu fiz um *Livro de Artista*, documentando isso.[19]

A poética de Bruscky se faz sempre presente, até na maneira de falar - “nunca tinha andado dentro da Saudade” - que bela metáfora/metonímia essa, que nos transporta inevitavelmente para um lugar simbólico, que pode ser mais facilmente alcançado pelo poder que as palavras têm de provocar encantamento.

Esse trabalho levou-me a refletir sobre coincidências de percepção dos artistas acerca de um mesmo objeto, em épocas diferenciadas, fazendo com que se tornem elementos atemporais.

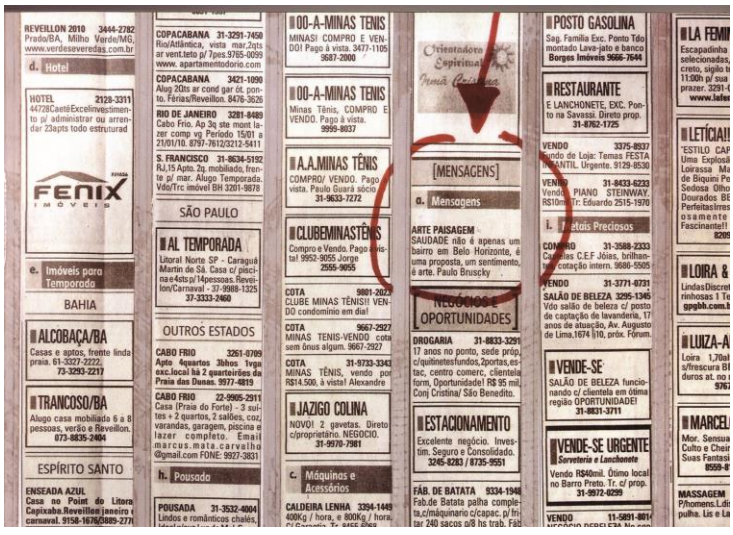


Fig.30 – BRUSCKY, Paulo. *Arte Paisagem,* da série *Arte Classificada*.
Foto: Eduardo Ekenfels. Fonte: Coleção Circuito Atelier – *Paulo Bruscky,*
Ed. C/Arte (2011, p.77).

[19]Entrevista à Tânia Araújo, abril de 2015. As citações da entrevista com Paulo Bruscky serão mantidas na forma coloquial em que foram gravadas.

Como curiosidade, apresento a fotografia de uma caixa de correio do bairro Lagoinha, que “obrigou-me” a dar-lhe o título: “Para cartas de amor”, devido à ação da grade que impede que dela nos aproximemos. E também por alusão poética à interdição que sofre a maioria dos amores referidos nos grandes romances da literatura universal.



Fig.31 – ARAÚJO, Tânia. *Para cartas de amor,* da série *Anônimas*
fotografia 35mm, 40x60 cm, 2005-2015. Fonte: Tânia Araújo. Coleção da Artista.

Algumas imagens exigem que o artista lhes dê um título. Muitas vezes, um título agrega a elas outra dimensão de sentido - entrando como um elemento constitutivo da imagem para assim, reafirmá-la ou negá-la ou, simplesmente, perturbá-la.

Creio que se pode aplicar à imagem dessa caixa de correio o conceito didi-hubermaniano de *imagem crítica.* Conceito que o autor derivou da afirmação de Benjamin de que "somente imagens dialéticas são imagens autênticas"[20]

Para Didi-Huberman:

[20] BENJAMIN, *apud* DIDI-HUBERMAN, 1998, p.171.

> [...] uma imagem autêntica deveria se apresentar como *imagem critica*: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem [...] e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para "transcrevê-lo", mas para construí-lo. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171-2)[21]

E a construção, referida pelo teórico, se faz aqui por palavras que buscam, em vez de explicar, inquietar o olhar que lançamos em sua direção.

Na imagem dialética, designada por Walter Benjamin – como imagem autêntica – essa autenticidade pode ser percebida nas imagens que provocam, num primeiro momento, a contemplação; tocando-nos através do reconhecimento – ainda que superficial – daquilo que já foi instituído ou caracterizado, e que vem à tona no instante em que a vemos. Em seguida, essas mesmas imagens se abrem à inquietação e à reverberação.

Portanto, o conceito de imagem crítica pode ser aplicado à imagem da caixa de correio em questão, pois, no seu aspecto literal, a simbologia da fileira de corações da grade remete a situações amorosas, mas remete também à interdição na medida em que a grade é algo que se interpõe à "correspondência" amorosa. Interdição que se acentua pelas pequenas setas/lanças que penetram verticalmente essas formas/corações, barrando o livre acesso à caixa.

Estariam essas formas insinuando o destino trágico dos grandes amores?

Ironicamente, a revelação de um dos mais famosos dos amores trágicos da vida real chegou-nos por intermédio das cartas que dão conta da intensidade, tanto do sentimento quanto do sofrimento do par amoroso. Trata-se da *Correspondência de Abelardo e Heloísa*[22]*,* cujas cartas se constituíram no único elo possível entre a donzela, enviada ao convento, e o sacerdote atingido em sua masculinidade, como estratégias de inviabilizar uma possível união[23].

> [...] Devo eu, com efeito, confessar-te toda a debilidade do meu miserável coração? Não consigo suscitar em mim um arrepen-

[21] DIDI-HUBERMAN, 1998, p.171-2.
[22] ZUMTHOR, 2000.
[23] "A Correspondência nos foi conservada por vários manuscritos dos quais o arquétipo parece ser aquele que pertence à biblioteca de Troyes sob o número 802, e que foi copiado em fins do século XII: cento e cinquenta anos depois dos acontecimentos que relata". In *Correspondência de Abelardo e Heloísa*, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

dimento capaz de aplacar a Deus. Não cesso, ao contrário, de acusar sua crueldade a teu respeito. Eu o ofendo com movimentos de revolta contra sua vontade, em vez de pedir, pela penitência, sua misericórdia. Pode-se dizer que se faz penitência, seja qual for a mortificação que se impõe ao corpo, quando a alma conserva o gosto do pecado e arde de antigos desejos?
[...] Os prazeres amorosos que juntos experimentamos têm para mim tanta doçura que não consigo detestá-los, nem mesmo expulsá-los de minha memória.
[...] Às vezes, os movimentos do meu corpo traem os pensamentos da minha alma, palavras reveladoras me escapam... [...][24]



Fig. 32 – Túmulo de Abelardo e Heloísa, no cemitério de Père Lachaise, Paris.
Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/AbelardHeloiseTomb.jpg

[...] Lembras-te também de que, quando durante tua gravidez enviei-lhe à Bretanha, tu te disfarçaste de religiosa para a viagem, e, para essa simulação, brincaste com a profissão que hoje é a tua? Vê então quanto a justiça, ou antes a graça divina, teve razão de te levar malgrado tua vontade a esse estado que não temesse tornar em escárnio.
[...] Considera os misteriosos desígnios que a divina Providência realizou em nós; com que misericórdia o Senhor fez de sua obra justiceira um meio de regeneração; com que sabedoria ele se serviu dos próprios maus para mudar em piedade a impie-

[24] Trecho extraído de carta de Heloísa a Abelardo, In *Correspondência de Abelardo e Heloísa*, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

> dade, e como um único ferimento, infligido por justiça a meu corpo, curou nossas duas almas.[...][25]

As cartas deixam transparecer o amor invalidado pelo pecado, pela punição e pela culpa. Nas palavras de Abelardo percebe-se claramente o dever da resignação e da obediência diante do poder Clerical. Já, Heloísa, não esconde a amargura pelo amor que lhe foi negado. Deixa claro em suas cartas que o seus desejos não foram abrandados pela condenação à ordenação ao Convento. A sua luta para aquietá-los é diária, insana e vã.

[25] Trecho extraído de carta de Abelardo à Heloísa, In *Correspondência de Abelardo e Heloísa*, São Paulo: Martins Fontes, 2000.


CARTAS

CAPÍTULO II: Passagens: A evolução dos meios de comunicação e sua reverberação nas artes visuais e nas correspondências afetivas

> O progresso nos dilacera; nós resistimos, contudo, para não perdermos totalmente o contato com a realidade, para não nos tornarmos completamente avançados e alienados.
>
> Vilém Flusser

A evolução da linguagem desde a oralidade até a escrita, através dos diferentes suportes utilizados pelo homem para abrigar a palavra, configura espaçamentos temporais que atravessam a passagem desde o códex até a tela.

> A pedra, a madeira, o tecido, o pergaminho e o papel forneceram os suportes nos quais podia ser inscrita a memória dos tempos e dos homens. No espaço aberto da cidade, no refúgio da biblioteca, na magnitude do livro e na humildade dos objetos mais simples, a escrita teve por missão conjurar contra a fatalidade da perda. Em um mundo no qual as escritas podiam ser apagadas, os manuscritos, perdidos, e os livros permaneciam sempre ameaçados de destruição, a tarefa não era fácil. Paradoxalmente, seu sucesso poderia criar, talvez, outro perigo: o de uma proliferação textual incontrolável, de um discurso sem ordem nem limites. (CHARTIER, 2007, p. 9).

As imagens das caixas de correio abriram espaço para pensar sobre a escrita nas correspondências postais de afetos ou conflitos; enviados ou aguardados. As caixas de correio como receptáculos de uma escrita viajante, sob os riscos de extravio, de esgotamento do tempo, de endereços inexistentes possibilitou refletir sobre os impactos das novas tecnologias. Sobretudo, na desestabilização provocada pela mudança de suporte do papel para a tela digital, que abala as antigas certezas, como a de que escrever é gravar e perpetuar na superfície o "mensurável, palpável, visível"[26]; decifrável ou não, o que muitas vezes não se podia falar.

> Cartas são escritos que não querem ser publicados, mas que podem penetrar involuntariamente na esfera pública anônima por meio da censura. O correio é uma caixa preta secreta que sofreu fendas. Redes que não têm de se apoiar mais na Terra,

[26]Do catálogo *Tarefas infinitas,* Museu Calouste Gulbenkian – 2012, p.19.

> mas que vibram sem apoio em campos, tornaram-se portadores de mensagens intersubjetivas. A solenidade e o mistério do escrever e ler cartas se dissolveram. A atitude existencial do esperar, do aguardar, do ter esperança tornou-se supérflua em virtude da simultaneidade cósmica das mensagens transmitidas eletromagneticamente. Ter esperança não é mais esperar, ter esperança tornou-se ser surpreendido. Escrever cartas perdeu todo e qualquer sentido. (FLUSSER, 2010, p.120).

No mundo contemporâneo, somos pressionados a não gastar tempo com as coisas ligadas a atividades manuais, que demandam paciência e um maior cuidado na manipulação e que por isso, passam a ser consideradas por muitos, como “perda de tempo”.

Cartas não existirão mais? Palpáveis, escritas no papel, seladas e impregnadas de significados emocionais agregados a elas pelo ato de enviá-las ou de recebê-las, sentir o seu peso, volume, cheiro e a surpresa de abri-las e desdobrá-las... Essas serão raridade. Na verdade, não aguardamos mais por elas e perdemos o hábito de escrevê-las. Mas, talvez, ainda possamos ser surpreendidos, como sugere Flusser, com o recebimento de uma carta de cunho pessoal, amigável e afetiva.

O artista e crítico de arte Ullisses Carrión[27], no texto “A Arte Postal e o grande monstro”[28], faz algumas conjecturas a respeito da Arte Postal, do sistema de envio através dos correios e ainda, sobre a carta. Com relação à Arte-Postal, ele escreve:

> A Arte Postal usa o correio como suporte, assim como as outras formas de arte usam tela, papel, ferro e madeira. [...] A Arte Postal existe quando um artista usa um ou mais desses meios e opta pelo sistema postal como suporte. [...] A prova de que o correio não é o meio é que para usá-lo o artista não precisa saber como ele funciona. [...] O que ele controla é a “obra”, a “correspondência” que envia. **Essa** é a criação. [...] E se um artista cria um trabalho em que o correio, os selos, um ou vários funcionários do correio ou qualquer outro elemento do sistema postal oficial representam papel importante? Nesse caso, todos concordaríamos em afirmar que o sistema postal é um meio ou,

[27]Ulises Carrión, artista mexicano residente em Amsterdam, Holanda, fundou a livraria *Others Books and So*em 1975, sendo esta considerada a primeira livraria a trabalhar com venda e divulgação de livros de artista. Contribuiu para a consolidação do livro de artista como gênero de produção artística na década de 1970, como também para a expansão do circuito alternativo para as artes nesta mesma década. In (O papel da materialidade nos livros de Ulises Carrión - Vicente Martínez Barrios. UnB – Encontro Nacional ANPAP (22) - 2013).

[28] O texto em referência, consta do catálogo da XVI Bienal de Arte postal de São Paulo (1981)

> ao menos, um elemento do meio. Além disso, pode ser que apenas através da incorporação do sistema postal como parte essencial do trabalho seja possível produzir um verdadeiro trabalho de Arte Postal. Na realidade, é isso mesmo – os melhores trabalhos de Arte Postal usam o correio como elemento integrante funcional do trabalho. (CARRIÓN, 1981, p. 12-13).

Essas observações são bastante pertinentes e compartilhadas por mim no que se refere à distinção de qualidade de uma obra de Arte Postal, quando essa envolve o sistema postal como um todo, ou seja, quando o sistema se torna obra. Como exemplo dessa situação, podemos citar o trabalho *Sem destino*, de Paulo Bruscky e *A escolha do carteiro*, de Bem Vautier, que serão apresentados em detalhes, no capítulo III dessa tese.

Quanto à carta, Ulisses Carrión exemplifica, distinguindo dois subsistemas presentes no serviço postal:

> [...] Quando mandamos uma carta que é apenas uma carta, usamos o correio como um sistema que permite a transmissão de mensagens. Esse sistema inclui dois subsistemas: a linguagem escrita ou visual e o dos serviços postais. [...] Quando você recebe uma carta da pessoa amada, não se interessa pelo que está escrito. Basicamente, seu interesse é por receber alguma coisa da pessoa. Ela poderia mandar flores, em vez de palavras, e você teria entendido perfeitamente. Flores ou palavras – tanto faz, desde que a pessoa amada mande alguma coisa. Nesse caso, a ênfase é no subsistema “postal”. Ocorre algo bem diferente quando você recebe uma carta do banco ou da polícia. Quem não se interessa pelo conteúdo do envelope? Não importa se recebemos a mensagem de um carteiro ou de algum espírito. Nesse caso, o subsistema mais importante é o da linguagem escrita, não o postal. (*Ibid*., 1981, p.12-13).

De fato, as situações, analisadas pelo artista, podem ser reconhecidas, ou, de certa forma, adaptadas para a realidade de cada um de nós. Quando, raríssimas vezes, recebemos uma carta, convite, ou cartão de felicitações, por alguma data especial, enviada por alguém da nossa estima, nos sentimos felizes antes mesmo de ler o conteúdo da mensagem. O contrário acontece quando recebemos um comunicado oficial, sobre algum assunto sério de nosso interesse, e sentimos a necessidade de ler e reler, com extrema atenção, o que está escrito.

Situação completamente oposta acontece quando recebemos as descar-

táveis correspondências de políticos interesseiros, que se dirigem a nós, para fins puramente eleitoreiros. Antes mesmo de lê-las, desdenhosamente as rasgamos. Reação semelhante ocorre em relação às ofertas de cartões de crédito bancários, ou de empréstimos sem avalista e, até mesmo, em relação às correspondências de cunho “religioso” que nos são enviadas, contendo ícones de santos (com nosso nome impresso na imagem para nos sensibilizar), ou terços e relicários, acompanhados da solicitação de um valor monetário, deixando evidente a intenção de induzir-nos ao sentimento de culpa, caso nos recusemos a aceitar tais “ofertas”.

Exemplos e situações semelhantes também ocorrem em relação às mensagens digitais, que chegam em profusão nos endereços eletrônicos de todo cidadão.

2.1 Das cartas e bilhetes às mensagens digitais: equivalências, divergências e pressuposições

No envio de uma carta pelo correio há um intervalo de tempo, às vezes, longo entre a postagem, o recebimento da mensagem, sua leitura e posterior resposta. No correio eletrônico, a mensagem poderá ser lida instantaneamente - caso o internauta esteja conectado à rede - e respondida de forma imediata. Através de *webcam* poderão dialogar vendo-se em tempo real, independentemente da distância geográfica.

Todas essas possibilidades e praticidades da rede podem, para alguns, favorecer o diálogo, até mesmo a conversação. No entanto, esse território torna-se muitas vezes lugar profícuo para fofocas, tagarelice, banalidades, “conversa fiada”, como classificaria Vilém Flusser.

O bom senso, a moderação, a privacidade e a preocupação com o limite de que a liberdade pessoal vá apenas até onde começa a liberdade do outro parece, para muitos, não ter mais nenhuma importância. O imediatismo das mensagens, o compartilhar sem critérios e a banalidade disputam adeptos.

Nessa transferência de território, ainda é possível perceber equivalências na mudança do papel para a tela virtual. Assim, como cartas muitas vezes se extraviam de seus endereços, ou não encontram seus destinatários, ou podem ser violadas e lidas por terceiros, ou então, simplesmente esquecidas em

seus receptáculos, também no mundo virtual, de maneira análoga, isso acontece. *E-mails* extraviados, olvidados ou não lidos, mensagens deletadas por engano, apropriações indevidas de textos e invasão de privacidade pelos *hackers* fazem parte do nosso cotidiano. A própria linguagem dos aparelhos digitais ainda mantém na sua configuração alguns termos da comunicação analógica - "correio", "arquivo" e ícones como carta dentro do envelope (para indicar a tecla de acesso às mensagens).

Nas redes sociais, a criação de sites "*Postcrossing*" e "Corresponda-se", parece querer resgatar do passado o velho hábito de escrever cartas, atualizando-o num primeiro momento, quando a convocação se faz pela internet e remontando a um passado não muito distante, quando como condição de participar do site, solicita-se o envio das correspondências exclusivamente via correios.

2.2 O cartão-postal no desenvolvimento da comunicação

Até a segunda metade do século XIX, o envio de correspondências em vários países "era dispendioso e demorado, utilizando o navio, o trem, o cavalo e a diligência como meios de transporte para cartas e encomendas" (DALTOZO, 2006, p. 13).



Fig.33 – Banca de cartões-postais, Harlingue-Viollet, s/d.
Fonte: ARIÈS; DUBY (1991, p.421)

> Durante a segunda metade do século, a circulação do correio – e especialmente, em torno de 1900, a expedição de 8 milhões de cartões-postais – contribui para esta acumulação de símbolos do eu e sinais de possessão individual; proliferação traduzida também, e estes são apenas alguns exemplos, na banalização dos cartões de visita e no uso da agenda pessoal. (ARIÈS; DUBY.1991, p. 421).

Segundo o pesquisador José Carlos Daltozo (2006), foi criado pelo correio da Áustria, em 1869, o primeiro cartão-postal, denominado *Correspondenz – Karte*, ou "inteiro postal", feito em cartolina no formato de 8,5 cm x 12 cm, contendo no anverso o selo do Império Austro-Húngaro e local para o nome do destinatário, e no verso, o espaço para a mensagem. Devido ao baixo valor da tarifa, esse tipo de postal foi adotado rapidamente em vários outros países da Europa, e também nos EUA, Japão e Chile. Posteriormente, foi fixada tarifa única para todos os países membros da União Postal Universal. Mas, "faltava ao postal, para popularizá-lo ainda mais, uma coisa importantíssima: a imagem" (DALTOZO, 2006, p.16).

Após o advento da fotografia (Niépce-1826) e do daguerreótipo (Daguerre-1839), novas tentativas se sucederam para reduzir o tempo da pose na captura da imagem. No final da década de 1850 chegou-se à descoberta do registro instantâneo da imagem, que tornou o processo fotográfico mais rápido e viabilizou a democratização do retrato.

Àquela época, era praxe oferecer para as pessoas às quais se era apresentado, um cartão de visita constando o nome e provavelmente a profissão da pessoa. Este hábito, muitas vezes causava certa confusão, quando se tratava coincidentemente de pessoas com mesmo nome e sobrenome. Assim, o novo cartão de visita foi incorporado ao formato postal e continha a fotografia do dono ou uma ilustração que o diferenciava dos anteriores cartões de visita, precursores do cartão-postal, que não continham imagens e, muitas vezes, apresentavam homônimos. Segundo Ariès e Duby (1991, p. 420), "o desejo de individualizar não é, verdade seja dita, o único elemento que explica o processo de diversificação em curso. O risco do homônimo e, portanto da confusão, incrementado pela urbanização, estimula a originalidade."

> A partir de então, a fotografia amplia estupendamente o mercado estabelecido pelo daguerreótipo. Em 1862, Disdéri vende sozinho 2400 cartões por dia. Vale dizer que já então alguns

> segundos bastam para uma imagem; e que o lote de doze retratos não custa mais que vinte francos (ARIÈS; DUBY, 1991, p. 425).

Depois da criação do cartão de visita, surge, como desdobramento do retrato, a foto postal no tamanho 9 cm x 12 cm em preto e branco, geralmente enviada pelos imigrantes aos seus familiares como forma de externar sentimentos de saudade e orgulho de vencer na vida.

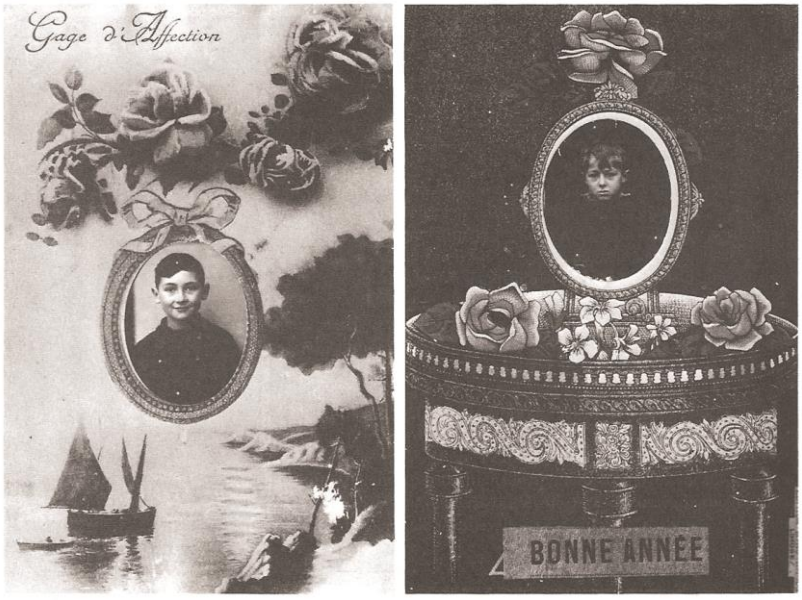


Fig.34 – Postal com Cartão de Visita, André Martin, s/d.
Fonte: ARIÈS; DUBY (1991, p.420)

Daltozo (2006) informa em seu livro *Cartão-Postal,* Arte e Magia - que algumas iniciativas particulares de ilustração nos postais já tinham aparecido em uma Exposição Universal na Alemanha (1882), apresentando uma pequena vinheta lateral, e na França (1889), postais com o desenho da Torre Eiffel.

> Em 1883 apareceram os primeiros postais ilustrados produzidos comercialmente nos Estados Unidos. Foram publicadas dez vistas cromolitográficas para comemorar a Exposição Mundial Columbiana, realizada em Chicago. A partir daí os postais foram se popularizando como difusores de imagens do cotidiano e de acontecimentos históricos. Na Alemanha surgem os primeiros cartões-postais turísticos, trazendo o nome da cidade aplicado sobre a imagem. Outros países foram aderindo a este modelo para propiciar aos turistas pequenas recordações dos lugares visitados (*Os Gruss aus...* “Lembranças de...”) (ARIÈS; DUBY, 1991, p.16).

O Brasil aderiu ao cartão-postal mais tardiamente, sendo adotado primeiro o bilhete postal (1880), impresso exclusivamente pelo Correio do Império Brasileiro e vendido em cores diferentes que designavam o destino das correspondências: locais, regionais ou internacionais (DALTOSO, 2006).

A grande aceitação e o crescente aumento no número de usuários fez com que o governo autorizasse a produção dos bilhetes postais pela indústria, e logo depois, autorizasse os postais ilustrados. Assim, surgiram diversos editores comerciais apresentando a novidade de inserir fotografias nos postais, como as do fotógrafo Marc Ferrez, e gravuras[29], muitas delas coloridas pelo processo da cromolitografia[30].

A inserção da fotografia no cartão-postal, no final do século XIX, destaca a importância da imagem incorporada ao texto – o que veio a estimular a comunicação por meio do apelo visual agregado à mensagem, confirmando essa nova maneira de se comunicar de forma mais sucinta e dinâmica, o que colaborou para despertar nas pessoas o interesse cada vez maior pela imagem e, consequentemente, aguçar a sensibilidade por elas.

> Bruscamente, no final do século, o cartão postal difunde-se aos milhões por todo o ocidente. Facilita a ampliação da rede de correspondência, contribui para estreitar os laços entre a parentela ou o círculo de amigos, estimula a coleção e a constituição do álbum de lembranças. Suas fórmulas estereotipadas economizam palavras; o postal permite a indivíduos que até então ignoravam a escrita epistolar exprimir à distância seus sentimentos. (ARIÈS, DUBY, 1991, p. 421).

Tornou-se modismo nessa época enviar cartões-postais turísticos e esse hábito ainda permaneceu intenso até a década de 1990. Era comum ver pessoas que colecionavam postais de vários estados brasileiros e também de países estrangeiros. Um fato corriqueiro era surpreender os curiosos lendo as mensagens afetuosas alheias grafadas nesses cartões, cuja característica era circularem sem envelopes.

A imagem inspira e desinibe, fazendo com que as pessoas sintam o de-

[29]Termo utilizado aqui, para designar as estampas que ilustravam o cartão-postal.
[30]Litografia colorida- processo de impressão patenteado pelo litógrafo franco-alemão Godefroy Engelmann em 1837 que permitia a impressão colorida por meio da separação de cores nas pedras litográficas (normalmente as três cores primárias) e posterior definição da imagem com o contorno do desenho impresso em preto.

sejo de adquirir um postal, para se fazer lembrado de alguém, ou, para compartilhar a alegria de uma viagem, ou a visão de uma paisagem. A imagem tem ainda, a faculdade de se abrir em várias outras, num movimento que vai ao encontro das imagens da memória pessoal, reverberando em viagens imaginárias.

> No cartão-postal, a imagem imbuída de um claro "valor de exibição" incita o destinatário a ver a paisagem pelos olhos do remetente, apelando para o uso da imaginação ou daquela faculdade que Mário de Andrade cunhou de "conhecimento sensível". (SCHAPOCHNICK, 1998, p. 457).

Por "conhecimento sensível" podemos interpretar a faculdade de percepção de um lugar ou de uma situação sem tê-la vivenciado.

O poeta modernista, Mário Raul Moraes de Andrade (1893-1945), possuía uma coleção de 246 postais enviados por seus amigos em viagens por diversas partes do mundo, principalmente pela Europa. Esses postais o faziam percorrer, através das imagens, países que ele nunca visitou. Além disso, a coleção dos postais torna possível ver os desdobramentos do Movimento Modernista em outros pontos do Brasil e saber notícias de exposições de seus artistas em países europeus, como aquelas de Anita Malfatti e de Tarsila do Amaral.

> A coleção de postais de Mário de Andrade presente em seu arquivo, por certo uma das mais importantes e mais representativas do gênero no Brasil, não se quis enquanto tal; na verdade, os cartões foram compreendidos como série, após a morte do escritor. Ao contrário das cartas, série em que a maior parte dos documentos ficou bem cuidada por Mário, os postais viram-se tratados com displicência: alguns postos em uma caixa, mas a maioria dispersa entre os livros de uma imensa biblioteca, utilizados como simples marcadores de página; às vezes, transformados em ficha para anotação de leitura [...]. (MORAES, 1993, p. XIII)

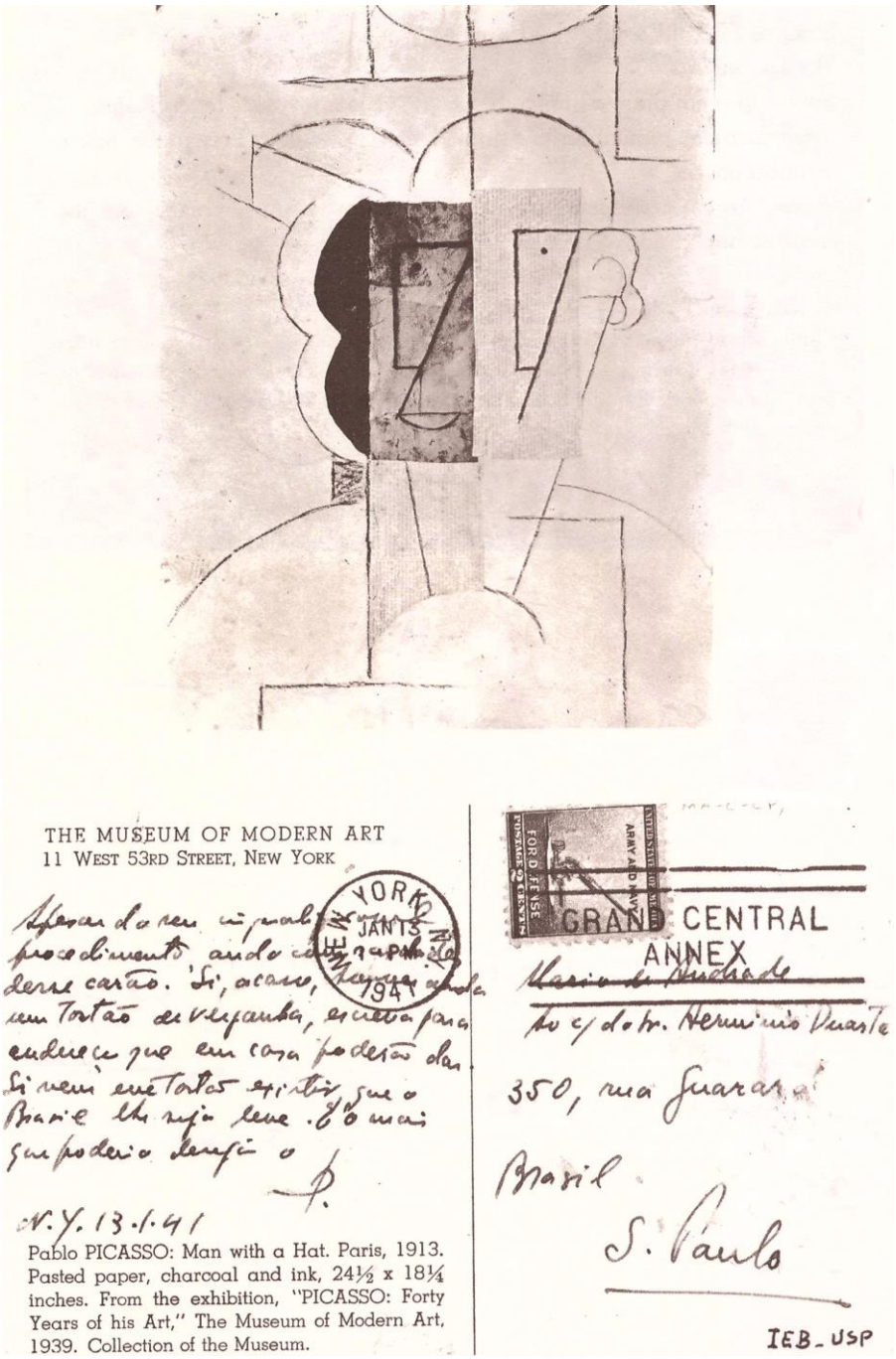
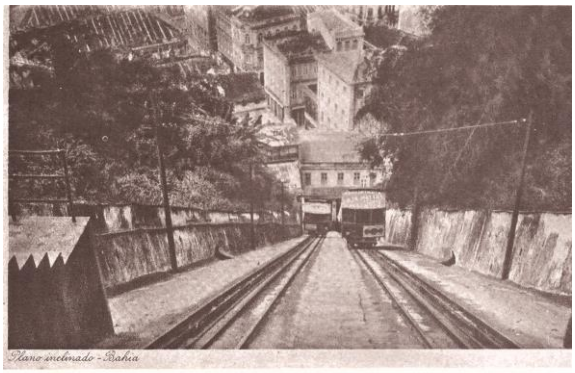
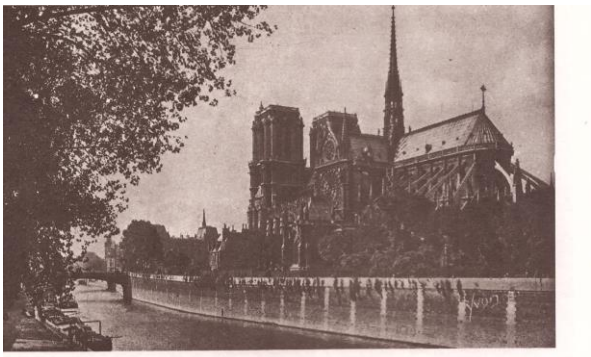
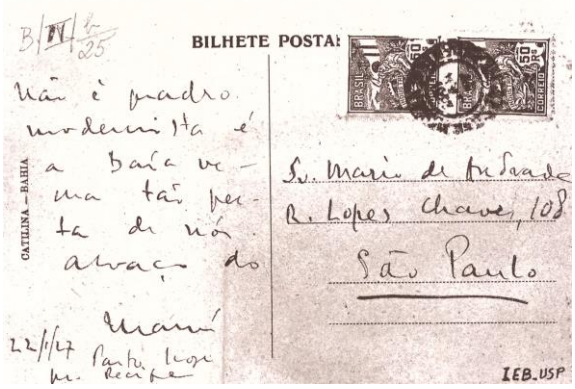


Fig.35 – Coleção de Postais a Mário de Andrade.
Fonte: ANDRADE (1993, p. 117).



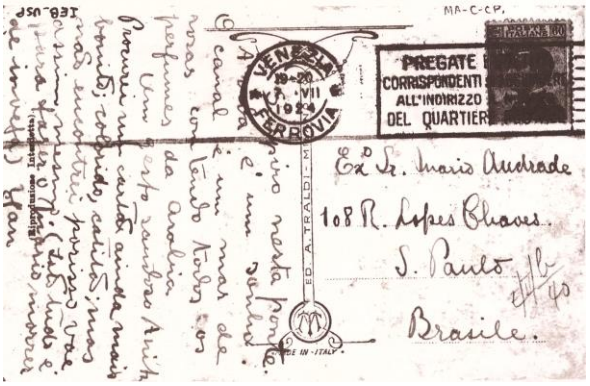












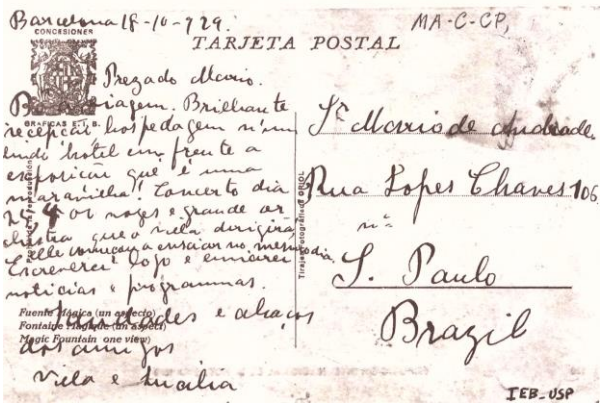


Fig.36 – Coleção de Postais a Mário de Andrade.
Fonte: ANDRADE (1993, p. 63, 83, 155, 221).

A displicência com que Mário de Andrade tratava esses cartões-postais deve-se, a meu ver, ao fato de eles, de certa maneira, atestarem a sua resistência em viajar, por insegurança ou medo. O poeta sentia-se incomodado com algumas provocações escritas por seus amigos, nas quais ressaltavam sempre que ele poderia estar naqueles lugares também. Quem remete um postal tem uma intenção, ou seja, “O viajante não escolhe as imagens ao sabor do acaso. Incita, relaciona, brinca. Conhece seu remetente, joga com a imagem: dá, enfim, a dimensão complexa do cartão ilustrado”. (ANDRADE, 1993, p.16).

Até mesmo durante alguma conversa em público, acontecia de Mário sentir-se constrangido quando alguém o provocava dizendo: “Você nunca foi à Europa!”, “Você diz isso porque ainda não esteve em Paris!”, visto que a Europa era considerada como o local de encontro “obrigatório” dos modernistas. (ANDRADE, 1993, p.13).

2.3 A conquista de espaço nos meios de comunicação: inovação e resistência

A imprensa exerceu um importante papel como meio de comunicação desde o Renascimento, promovendo a disseminação do conhecimento através da palavra escrita. Com o seu desenvolvimento posterior a impressão em série de jornais e revistas difundiu-se a partir do século XIX e início do século XX. Também o telégrafo foi um importante meio de comunicação à distância, desde os anos de 1855, quando foi lançado o primeiro cabo submarino entre Lisboa e Açores possibilitando a transmissão de mensagens cifradas em código Morse, por meio de dispositivos móveis.

Em situação muito semelhante à realidade de hoje, a nova tecnologia favoreceu tanto a prática ilícita dos fraudadores quanto as estratégias de vigilância da polícia. Um dos casos que mais impressionou os governadores e os motivou a aprovar o uso em grande escala do telégrafo esteve associado à captura de um ladrão de trens. Foi absolutamente elegante: o ladrão foi pego na estação seguinte da via férrea simultaneamente à transmissão da mensagem através do telégrafo. Antes disso, não havia nenhuma maneira de que a polícia ou a administração da estação de trem pudesse enviar uma mensagem com

maior velocidade do que do trem.[31]

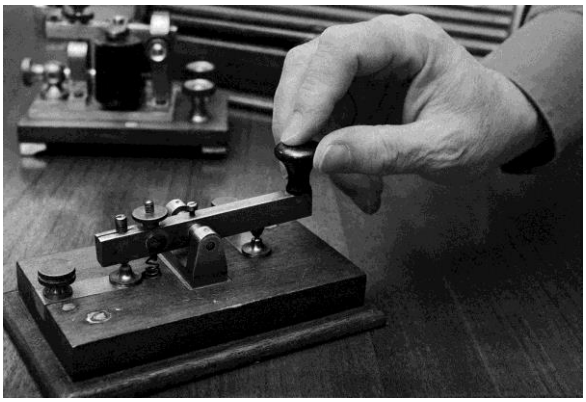


Fig.37 – Telégrafo.
Fonte: https://blog.kaspersky.com.br/telegraph-grandpa-of-internet/5431/

Com o desenvolvimento dos meios eletrônicos, surgem, nos anos 1920, os pesados rádios à válvula, que em 1950, é substituída pelos transístores. Pouco tempo depois, é a vez dos rádios a pilha, que podem sair do ambiente privado para qualquer lugar público.

> Esta revolução tecnológica teve consequências tanto políticas como culturais. Em 1961, o presidente De Gaulle apelou com êxito para os recrutas franceses contra o golpe militar dos seus comandantes, porque os soldados podiam ouvi-lo em rádios portáteis. (HOBSBAWM, 2014, p.488.)



Fig.38 – fotografia, L. Ionesco, 1958.
Fonte: ARIÈS; DUBY (1991, p.143)

31https://blog.kaspersky.com.br

Assim, as novidades que surgem nos meios de comunicação servem tanto às estruturas de poder, às de massificação, às de incentivo ao consumo, ao direcionamento de opiniões e à manipulação política, quanto ao lazer e à valorização do status social.

> O uso social do rádio se transforma**:** cada qual pode andar com seu aparelho. (...) Assim, os locais e os momentos da vida privada se abrem largamente aos sons do mundo; o rumor do planeta se faz ouvir no recôndito da intimidade. Nessa mesma época o rádio da família é destronado pela televisão (DUBY, 1992, p. 144).

Apesar de a TV não ter adquirido até então, a praticidade de tamanho e independência propiciados pelo rádio – principalmente aqueles que funcionavam à pilha – logo ela se tornou objeto de desejo, quase “obrigatório” para a grande maioria das pessoas, mesmo para aquelas de menor poder aquisitivo.

A imprensa, em contrapartida, remodela seu formato passando a focar agora em matérias mais interessantes e aprofundadas, para diferenciar-se do que é veiculado nos novos meios de comunicação e, dessa maneira, tentar reconquistar o interesse do público.

Essa concorrência entre as inovações tecnológicas propiciava novas tendências também para os já tradicionais cartões-postais. Imagens e ilustrações de apelo erótico passam a ocupar lugar de destaque nos cartões-postais nas décadas de 1940 e 1950, apresentando outro viés do envio postal. Modelos e atrizes famosas, na época, se exibiam em poses sensuais e insinuantes nas fotografias e ilustrações dos postais e dos calendários, que passam a ser muito utilizados, principalmente, por soldados na Segunda Guerra Mundial (1939-1945). O nome em inglês *pin-up*, “pendurar”, deve-se ao fato de que os soldados deixavam os calendários dependurados, à mostra, para manterem vivas as lembranças da sua cultura e extravasarem suas fantasias.



Fig.39 – ELVGREN, Gil. Postal *Pin up*, s/d.
Fonte: *Pin up – As Mulheres de Papel*, no site
http://lounge.obviousmag.org

Observa-se simultaneamente a essas imagens ditas profanas, outras de cunho sagrado, que também passam a figurar no suporte cartão-postal.

Nos anos de 1970 surgem os gravadores portáteis com as fitas cassete, que propiciavam tanto a gravação sonora e sua reprodução auditiva, quanto a cópia da gravação feita. Nota-se que essas novidades nos meios de comunicação e de reprodução da imagem e do som irão reverberar na produção de artistas, escritores, músicos e cineastas como se pode constatar, por exemplo, nos trabalhos de artistas do *Fluxus* e da Arte Postal.

2.4. Correspondências circunscritas: cartas, cartões-postais e filme

Muitos são os livros que tratam do tema “correspondência” – seja através de publicações de excertos ou de transcrições completas de cartas – entre escritores que se correspondem com seus tradutores, como por exemplo, Guimarães Rosa com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason, ou com estudiosos e/ou admiradores de sua obra; de artistas e poetas com outros artistas, poetas e escritores com os quais se compartilham ideias e experiências.

Há também aqueles que compilam em um mesmo volume, cartas de célebres personalidades públicas ou políticas, como no livro *Cartas extraordiná-*

rias do escritor Shaun Usher lançado em 2014, contendo dentre outras, correspondência de Gandhi a Hitler, da escritora Virgínia Wolf ao seu marido, e de governantes com ilustres escritores. São inúmeras as opções, mas, o recorte escolhido para essa pesquisa procura evidenciar relações mais intimistas, que resultem em envolvimentos afetuosos e, no caso do filme Central do Brasil, por exemplo. Procura ainda evidenciar os aspectos regionais e culturais brasileiros.

> Eu desconheço se já se desenvolveu alguma filosofia por meio de troca de cartas. Ela deveria partir de uma análise do esperar. Cartas são coisas por que se espera – ou que chegam inesperadamente. Naturalmente, esperar é uma categoria religiosa: significa ter esperança. O correio fundamenta-se no Princípio Esperança. Os carteiros, esses gentis funcionários medievais, são anjos (de "*angeloi*" = mensageiros), e o que eles carregam são evangelhos (mensagens felizes conforme a esperança amparada pelo correio). [...]. (FLUSSER, 2010, p.116).

Pode-se perceber que o tempo entre escrever, enviar, aguardar e receber uma correspondência acolhe sentimentos de esperança, dúvida, ansiedade, prazer e dor. Nos dias atuais, a morosidade para responder uma mensagem sobre qualquer assunto torna-se inaceitável. Tudo tem urgência e deve ser respondido imediatamente, (até as futilidades). Muitas vezes tomamos decisões precipitadas pela urgência, sem o tempo necessário para refletir ou amadurecer uma ideia e tomá-la com mais segurança.

2. 4. 1. Sabine Strohem e Griffin Moss

No romance trilogia *Griffin & Sabine*, *Agenda de Sabine* e *Caminho do meio*, o autor Nick Bantock cria uma atmosfera enigmática e de incertezas, conduzindo o leitor a se incorporar nos personagens, fazendo que se sinta, ora como Griffin Moss, ora como Sabine Strohem, ao abrir os envelopes anexados às páginas do livro os quais contém as cartas; ou ao virar as páginas para ver os desenhos nos cartões postais e ler as mensagens em seu anverso. O que intriga na trilogia é que Griffin nunca havia encontrado uma mulher chamada Sabine. Isso faz surgirem as questões: Como ela o conhecia? Como ela conhecia seu trabalho artístico? Quem é ela?



Fig.40 – *Griffin & Sabine*.
Fonte: BANTOCK (1994, p.3, 4, 5 e 6).

Assim, a trama revela que eles passaram a se corresponder sistematicamente - a carta de um era respondida com o cartão-postal do outro, ou às vezes, o contrário. Os livros que compõem a trilogia têm um acabamento primoroso, presenteando os leitores com uma coleção de cartões-postais em cores e cartas ilustradas, todos eles dentro de envelopes anexados às suas páginas. E o fato de estarem acondicionados dessa maneira resgata a sensação de abrir um envelope e, cuidadosamente retirar dele uma correspondência, descobrir um segredo. Um gesto tão simples, porém, impregnado de memórias.

O enigma não se desfaz ao final da trilogia. Permanecem as dúvidas. Sabine existiu, ou seria uma ficção? Teria ela morrido, e assim, Griffin estaria fantasiando um encontro? Em alguns momentos as mensagens indicam que

Griffin é quem está doente e, sendo assim, o medo da morte o faria buscar uma companheira imaginária. O autor figurado na personagem teria arranjado uma maneira de comunicar consigo mesmo, criando-a para preencher um suposto vazio em sua vida, relacionado a um amor não correspondido? Ou seria uma insatisfação – o desejo de ter um diálogo com alguém, um retorno, uma conversação sobre os seus desenhos? São algumas das possíveis indagações dos leitores desse romance.

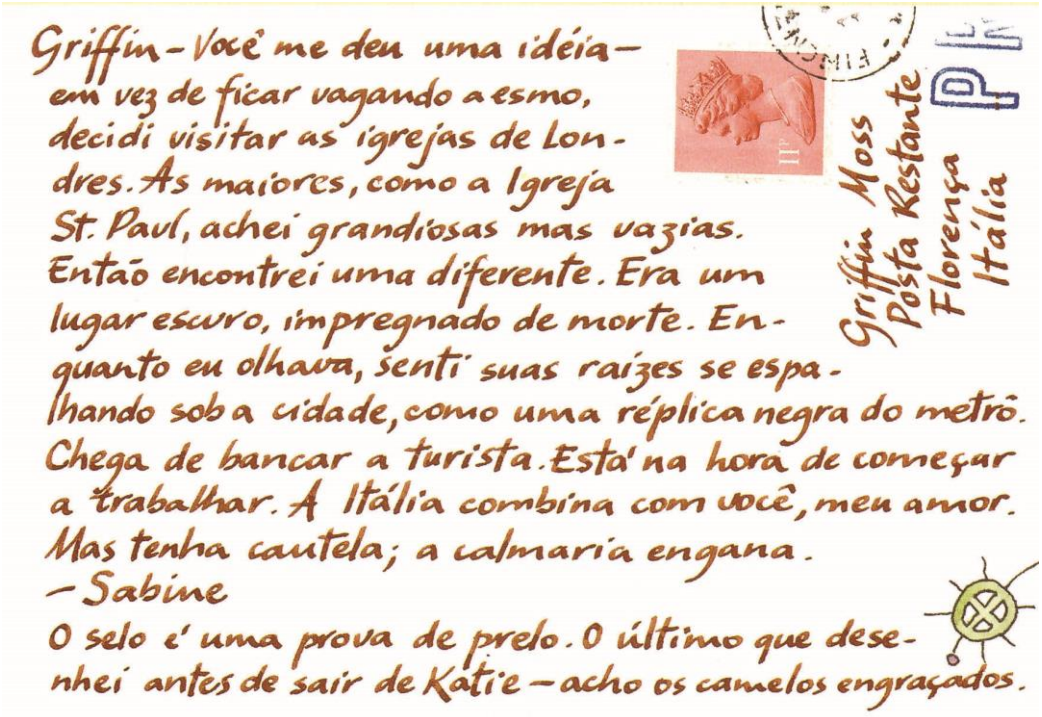


Fig.41 – *Agenda de Sabine*.
Fonte: BANTOCK (1995, p.14).

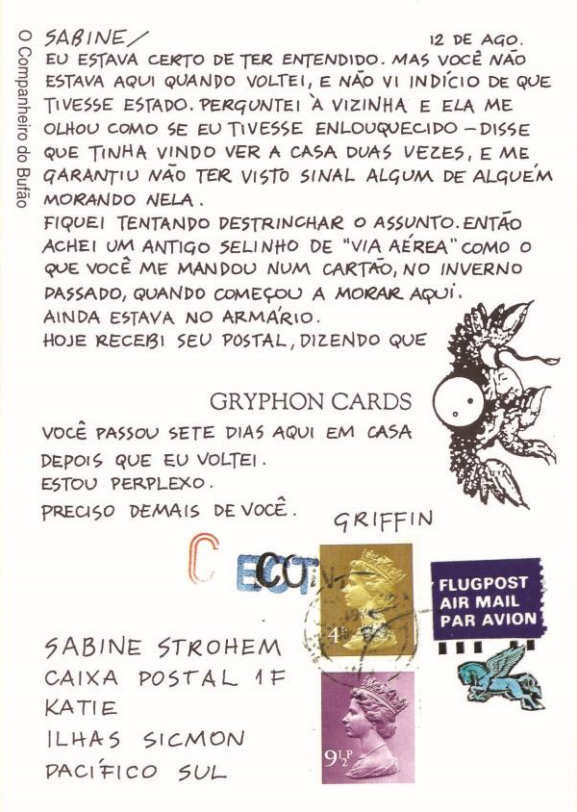


Fig.42 – *O caminho do meio*.
Fonte: BANTOCK (1995, p.4).

2. 4. 2. Ooó do Vovô

Por trás do intelectual e grande escritor Guimarães Rosa (1908-1967), desnuda-se uma faceta desconhecida na intimidade de uma escrita amorosa, em linguagem infantil permeada de desenhos. Uma surpresa somente revelada aos seus leitores após a sua morte.

O livro póstumo - *Ooó do vovô:* correspondência de João Guimarães Rosa, vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess – foi publicado por suas netas, orientadas pelo amigo do escritor, o bibliófilo José Mindlin (1914-2010).

> Não há palavras para definir o Guimarães Rosa que transparece nos cartões e textos aqui publicados, mas temos a certeza de que vai crescer, e muito, com a revelação desta faceta do escritor desconhecida de seus leitores, a admiração que todos temos, e que deixará de ser apenas literária, para se tornar também muito afetuosa. (CANDIDO; MINDLIN, 2003, p.14).

O habilidoso e amoroso vovô Joãozinho demonstrava a afeição especial que tinha pelas netas, principalmente a Vera, nos desenhos e cartões postais que lhe enviava com frequência.

> Demorei a falar (por pura preguiça, diziam), limitava-me a apontar para os objetos que eu queria pegar, chamando-os de "ooó". Daí meu avô "carinhosamente chamar-me de ooó do vovô". Nos cartões e nas anotações ele recriava um universo completamente familiar para nós dois, reproduzindo sons, imagens, objetos e personagens, numa linguagem sedutora. (TESS, 2003, p. 11).





Fig.43 – Correspondência entre Guimarães Rosa e sua neta.
Fonte: ROSA (2003, p.28).



Fig.44 – Correspondência entre Guimarães Rosa e sua neta.
Fonte: ROSA (2003, anexo da publicação).

Vera relembra o dia em que o avô teve o enfarte que o levou à morte:

> Todos os domingos, quando eu estava no Rio, minha avó e eu íamos à missa ao final da tarde, na igrejinha do Forte de Copacabana, que ficava justo ao lado do edifício. Na volta para casa, eu levava pipoca para ele. Naquele domingo, ao entrar no salão dos fundos, onde ficava seu escritório, encontrei-o parado em frente à escrivaninha e chamando-me... "ooó". Soube depois: estava tendo o enfarte. (TESS, 2003, p. 12).

As netas moravam em Belo Horizonte e os avós no Rio de Janeiro, e sempre que possível, as férias das crianças eram passadas junto aos avós. Beatriz e Vera não eram netas legítimas de Guimarães. Eram filhas de Eduardo de Carvalho Tess, filho único do primeiro casamento de sua mulher Aracy. O que torna mais significativas ainda, a meu ver, essas lembranças, visto que as meninas foram eleitas pelo coração do escritor, para serem suas legítimas netas.

A última lembrança que Vera tem do avô foi a imagem dele, deitado no quarto, vestido com o fardão da Academia Brasileira de Letras.

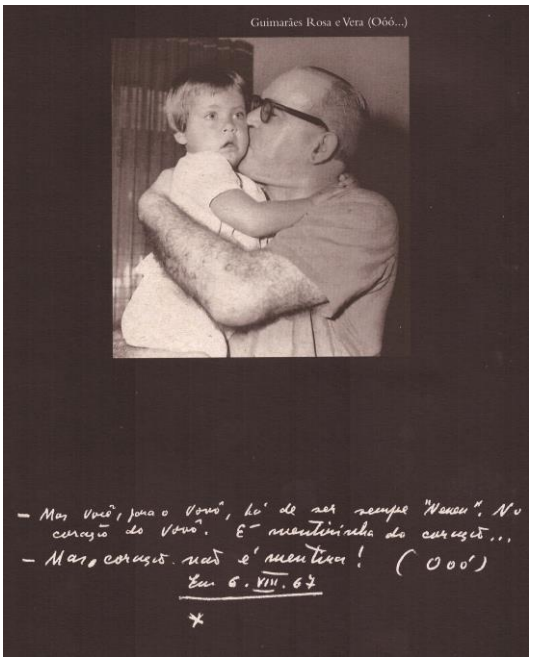


Fig.45 - Guimarães Rosa e Vera (Ooó...).
Fonte: GUIMARÃES (2003, p.67)

2. 4. 3. Dora e Josué

No filme *Central do Brasil* (1998) os dois personagens, Dora e Josué, representados pela atriz Fernanda Montenegro e pelo menino Vinícius de Oliveira veem seus destinos entrelaçados a partir do momento em que Ana Fontenele, mãe de Josué, procura a escrevedora de cartas Dora – que tem um ponto permanente na Estação Ferroviária Central do Brasil, no Rio de Janeiro – para que ela escreva uma carta a Jesus, pai de Josué.

> Jesus, o Josué, teu filho quer muito te conhecer e tá querendo ir aí pra Bom Jesus passar uns tempos com você. Mês que vem eu vou estar de férias e posso ir com ele pra ver o Moisés e o Isaías.
> Sinto muito a sua falta. Me dói acordar e não ter você ao meu lado. Queria deixar o último fio de cabelo preto da minha cabeça para você tirar.[32]

Nesse local, Dora escuta os relatos de pessoas analfabetas que a procuram todos os dias para transcrever suas palavras em cartas, prometendo enviá-las aos destinatários, e cobrando com antecedência pelo seu trabalho. Raramente cumpre o que promete; leva as cartas para seu apartamento onde as

[32] Carta ditada à escrevedora de cartas, Dora (personagem de Fernanda Montenegro).

relê para sua amiga Irene (Marília Pera) e depois, rasga a maioria delas, ou deixa-as amontoadas dentro de uma gaveta.

> Cada relato revela uma das inúmeras facetas que compõem a vida brasileira. Dora tem como cliente Ana, que sempre lhe pede para escrever cartas para o marido. Ana vem acompanhada de Josué, seu filho que aos nove anos ainda não conhece o pai. Numa dessas consultas, Ana é atropelada e morre. Josué fica abandonado.[33]

Após a morte da mãe, Josué procura novamente Dora e a interroga sobre o envio da carta para o seu pai Jesus, que possivelmente, morava no sertão do Brasil, em Bom Jesus do Norte. Insistentemente o garoto a procura, e Dora sentindo-se culpada e, de certa forma, tocada por aquela criança desamparada decide então levá-la para morar consigo. Pouco tempo depois, Josué encontra a carta de sua mãe junto a outras cartas que jamais foram enviadas por Dora. A revolta do menino com a situação faz que eles se desentendam, e Dora tenta livrar-se dele e ainda ganhar algum dinheiro em troca, vendendo-o para agenciadores de crianças para "adoção" por casais estrangeiros. Quando ela, alertada por Irene, descobre que os agenciadores não iriam entregar Josué para adoção e sim, para o tráfico de órgãos, desesperadamente arrependida vai salvá-lo, decide ajudá-lo a encontrar o pai. Dora se identifica com o menino, pois, também perdera o pai quando ainda criança e vai se afeiçoando cada vez mais a ele.

Uma narrativa comovente se desenvolve a partir de então, e uma amizade sincera e cheia de percalços – Brasil afora – vai unindo os dois e modificando aquela mulher que se mostrava tão insensível aos sofrimentos alheios.

> Josué,
> Faz muito tempo que eu não escrevo uma carta pra alguém!
> Agora tô escrevendo esta carta pra você!
> Você tem razão, seu pai ainda vai aparecer, e, com certeza, ele é tudo aquilo que você diz que ele é.
> Eu lembro o meu pai me levando na locomotiva que ele dirigia.
> Ele deixou eu, uma menininha, dar o apito do trem, a viagem inteira!

[33] www2.uol.com.br/fernandamontenegro/central.htm

> Quando você estiver cruzando as estradas no seu caminhão enorme, espero que você lembre que fui eu, a primeira pessoa a te fazer botar a mão num volante!
> Também vai ser melhor você ficar aí com seus irmãos. Você merece muito, muito mais do que eu tenho pra te dar. No dia que você quiser se lembrar de mim, dê uma olhada naquele retratinho que a gente tirou junto. Eu digo isso, porque eu tenho medo de que um dia, você também me esqueça.
> Tenho saudade do meu pai. Tenho saudade de tudo!"[34]

Esse belo filme explicita uma realidade ainda presente no interior do Brasil e também na periferia das grandes metrópoles onde, infelizmente, ainda é numerosa a população de analfabetos. Um contrassenso frente a tantas novidades tecnológicas: parte da população brasileira[35] não saber ler nem escrever. A importância da carta torna-se fundamental – mesmo que seja por intermédio de um transcritor - para propiciar algum tipo de amparo a essas pessoas desprovidas da palavra escrita. O cenário de fundo de *Central do Brasil* mostra o dia a dia de pessoas comuns que transitam na Estação Ferroviária de mesmo nome, no Rio de Janeiro: o anonimato em meio ao enorme fluxo de transeuntes, entremeado de cenas violentas, anúncios, placas e dizeres populares que evidenciam a diversidade do Brasil.



Fig.46 – Frame do filme *Central do Brasil.*
Fonte: http://www.papodecinema.com.br/filmes/central-do-brasil

[34] Carta de despedida de Dora a Josué.
[35] A taxa de analfabetismo brasileiro para pessoas de 15 anos ou mais foi de 8,5% em 2013. O percentual é menor do que os 8,7% registrados em 2012. O dado é da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) 2013, divulgada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). A porcentagem corresponde a 13 milhões de pessoas. (www.todospelaeducação.gov.br em 22/06/2015). O maior índice desde 1998, ano de lançamento do filme Central do Brasil.

Inspirada pelo filme de Walter Sales, a Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos decidiu convocar voluntários para o ofício de escrever cartas, a fim de atender a demanda dos analfabetos.

> Brasília, 26/08/2002- Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos - ECT - teve três projetos premiados no 7º. Concurso de Inovações na Gestão Pública - Prêmio Hélio Beltrão: O "Escreve Cartas", que lembra o roteiro do badalado filme de Walter Salles Jr., Central do Brasil, onde, numa parceria com o Governo do Estado de São Paulo, voluntários e funcionários da Empresa auxiliam analfabetos que frequentam os postos do Poupatempo (unidades integradas de serviços públicos) a manterem correspondência com seus familiares e amigos distantes.[36]

Uma iniciativa interessante, inspirada pela sétima arte, que deveria também ser implantada em outros estados brasileiros.

É impressionante constatar o poder que as imagens têm. Impregnadas de sentido, são capazes de promover reações inesperadas e, muitas vezes, substituir com mais eficácia as palavras. Por trás de uma imagem há sempre uma constelação semântica, propiciada pelos diversos estímulos que ela pode provocar. A relação que procuro evidenciar com os exemplos acima é a da simplicidade da intermediação e da aproximação que se pode estabelecer entre as pessoas utilizando-se do recurso de imagens, e também do texto. O desejo humano de tocar o outro reluz nas tentativas e se ofusca nas decepções, para novamente voltar a luzir, no eterno ciclo das relações.

Nota-se que nas artes plásticas há uma apropriação específica do cartão postal – desde as vanguardas artísticas e, retomado posteriormente pelos artistas do *Fluxus* – como veículo de uma rede *underground* de comunicação, propiciando o surgimento de um movimento artístico que reverberaria em várias partes do mundo no século XX, inclusive no Brasil – a Arte Postal.

---

[36]Publicado pelo Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão/Notícias em 07/04/2015 www.planejamento.gov.br/assuntos/gestaopublica/noticias/correios.

2. 4. 4. Apropriação e ressignificação dos cartões postais por Regina Silveira

A artista Regina Silveira, desde o início da década de 1970, veio incorporando nos seus trabalhos os avanços tecnológicos da serigrafia, do *off-set* da fotografia a partir da apropriação de imagens retiradas de cartões-postais e retrabalhadas por fotomanipulação, para posterior impressão serigráfica também sobre as imagens dos cartões-postais.

> Porém, por mais contundentes que pudessem ser tais gravuras (e realmente o são), elas ainda guardavam forte ligação com a tradição artística. Ainda eram, enfim, gravuras, estando, portanto, bastante arraigadas ao circuito das belas artes, mantendo ainda certo resíduo "estético" e autoral (a artista assinava e numerava cada um dos exemplares de cada tiragem). A virada mais radical dentro desse processo chegaria quando, ao invés de deslocar a imagem de autoria anônima, que encontrava nos cartões-postais, para o universo das "belas artes" (ou seja, para o âmbito da gravura), Regina Silveira transfere sua manipulação gráfica e/ou fotomecânica para o próprio objeto cartão-postal. (CHIARELLI, 2004, p. 120).



Fig.47 – SILVEIRA, Regina. cartão postal da série *Brazilian Birds*, 1977.
Fonte: http://asombradofuturo.org/Brazil_Today

A apropriação e a manipulação das imagens, a distorção da perspectiva de objetos, e outras novidades trazidas por Regina Silveira para a gravura, já

naquela época, prenunciavam o conceito contemporâneo de “gravura no campo expandido”.

Ainda segundo Chiarelli,

> [...] Um dos trunfos maiores das intervenções de Regina Silveira sobre as imagens fotográficas apropriadas é, justamente, a quebra da sintaxe da imagem base que se vê obrigada a conviver com a sintaxe daquela outra imagem que lhe é sobreposta. É dessa justaposição de sintaxes distintas que emerge uma nova sintaxe, e é aí que nasce a nova potencialidade semântica que, destruindo aquelas, cria outras possibilidades de significação. Tal característica efetivamente poderá ser percebida em toda a produção da artista nos últimos trinta anos [...]. (2004, p. 133).



Fig.48 – SILVEIRA, Regina. *Mundus Admirabilis e Outras Pragas*.
Visão da instalação na Galeria Brito Cimino, São Paulo/SP, 2008.
Fonte: http://www.re-title.com/exhibitions/archive_lucianabritogaleria4835.asp

Desde o final do século XX a artista vem extrapolando ainda mais a ideia de expansão dos limites da gravura, utilizando-se das novas tecnologias para impressões em grandes formatos. Através da manipulação digital da imagem e da utilização do equipamento plotter de recorte, torna-se possível transferir imediatamente, um desenho feito no computador para o plotter que fará o recorte da imagem sobre um adesivo, que, posteriormente, será afixado em grandes áreas internas ou externas de galerias, prédios públicos e museus. Outro recurso utilizado pela artista é o da projeção de imagens em prédios e

monumentos das cidades.

> [...] A virtualização representa a essência dessa mudança em curso – mudanças da técnica, da economia, dos costumes – que nunca foram tão rápidas e desestabilizantes. Toda essa revolução eletrônica, invadindo todos os campos da atividade humana, tem tido um poderoso impacto sobre a arte, fazendo com que a arte tecnológica assuma uma relação direta com a vida, gerando produções que fazem com que o homem repense sua própria condição humana [...]. (VENEROSO, 2012, p.1)

Os processos tradicionais da gravura se atualizam ao incorporar as novas tecnologias, o que possibilita extrapolar os limites da técnica e/ou apenas se beneficiar de alguns de seus recursos.



CAPÍTULO III: Arte Postal: uma conexão entre o local e o global

> Aconteceu até mesmo de as palavras mais sombrias não serem as palavras do desaparecimento absoluto, mas as de uma sobrevivência *apesar de tudo*, quando escritas do fundo do inferno.
>
> Georges Didi-Huberman

Desde o início do século XX, alguns artistas pertencentes aos movimentos: Cubista, Futurista, Dadaísta e Surrealista realizaram trabalhos com cartões-postais, experimentando essa novidade. Pablo Picasso, Henri Matisse, Marcel Duchamp, dentre outros –, empregaram recursos do desenho, da aquarela, da colagem e da fotografia para criarem seus próprios cartões-postais.

> Muito embora a *Mail Art* tenha se afirmado como poderosa estratégia artística nos anos de 1960, abrindo caminho para a arte conceitual, os elementos do correio já habitavam o campo da arte desde as vanguardas históricas. (SCHROEDER, 2012, p.40).



Fig.49 – Cartão postal de Matisse.
Fonte: http://paperaviator.blogspot.com.br/2012/07/matisses-postcard.html

Esse novo suporte experimentado pelos artistas das vanguardas históricas, de certa forma viria prenunciar o surgimento da Arte Postal como mais uma opção de circulação e de contestação para a arte:

> O crítico francês Jean Marc Poinsot, em seu livro *Mail Art Comunication*: a distance concept (1971), cita duas obras de Du-

> champ ligadas ao uso do correio, as quais podemos considerar precursoras da Arte postal: uma é “Domingo, 6 de fevereiro de 1916, Museu de arte da Philadélfia” que se constituiu de um texto datilografado sobre quatro cartões postais colados borda com borda (cf. Schwarz, 1969); a outra “Podeba/Duchamp” telegrama de Nova York, datado de 1º de junho de 1921, enviado por Duchamp ao seu cunhado Jean Crotti. (POINSOT *apud* MEDEIROS, 2005).

O formato diferenciado exigia desses artistas adequação para expressar suas ideias, aliada às características de mobilidade desse suporte inovador – e, por ter um custo menor – estimulava a sua circulação.

O Futurismo (1912) movimento que surgiu na Itália abrangendo artes como a pintura, a escultura, a música e até mesmo a arquitetura aderiu à novidade dos postais:

> Os futuristas esforçaram-se ao máximo para negar o passado. Entusiastas da publicidade, seu primeiro manifesto, redigido por Marinetti em 1909, louvava a juventude, as máquinas, o movimento, a energia e a velocidade. O segundo, um ano depois, atacava as técnicas clássicas na pintura e o que eles qualificavam de modernismo superficial da arte de Secessão. [...]
> A palavra-chave desse novo movimento era dinamismo, uma força universal, e era isso o que tinha de ser mostrado na pintura. Os futuristas usaram o dinamismo para glorificar a violência; seu manifesto propunha que se queimassem os museus, guardiões do passado, e eles viam a guerra como algo veloz, ruidoso e teatral. Essa tentativa de reconciliar-se com a máquina através de sua glorificação revelou-se vã, o que se evidenciou na Primeira Guerra, quando a metralhadora causou horrores jamais imaginados. A contribuição real dos futuristas parece agora ter sido a “simultaneidade”, um modo de reunir visualmente num quadro coisas que acontecem simultaneamente no tempo: som, luz e movimento. (LAMBERT, 1981, p.22).

O movimento implícito nas figuras lembrava a fotografia em alta velocidade, no qual a sequencialidade é percebida pelas fases sucessivas de um movimento. Segundo a historiadora da arte da Universidade de Cambridge Rosemary Lambert (1981, p.23), o escultor Umberto Boccioni falou da necessidade de decompor os rígidos contornos da figura, de criar uma continuidade dinâmica no espaço e de fundir a figura em seu meio ambiente.

Robert Delaunay, expoente do Simultaneismo na pintura, representa em suas telas elementos que remetem aos avanços da modernidade, tais como a

Torre Eiffel, que também aparece representada nos poemas de Guillaume Apollinaire. O simultaneismo é uma derivação do Cubismo, e esse, “coincide com o surgimento de uma cultura eletrônica, com o dinamismo da imagem em movimento do cinema, com uma nova oralidade”. (VENEROSO, 2012, p. 127).

Fato semelhante acontece na Arte Postal, na qual os artistas incorporam os novos meios tecnológicos nas suas produções ou realizam a sua arte através das novas tecnologias.



Fig.50 – *Op. Cit. #1,* intervenção em letreiro móvel, 2013. Paulo Bruscky e Márcio Almeida. Folder impresso, Acervo de Tânia Araújo.

Na década de 1950, as primeiras iniciativas da Arte Postal como possibilidade de uma rede de comunicação são atribuídas ao artista norte-americano Ray Johnson (1927-95).

> O trabalho de Johnson consiste basicamente de cartas, muitas vezes acompanhadas de rabiscos, desenhos e mensagens carimbadas. O trabalho é leve e bem-humorado; em vez de ser vendido, é geralmente enviado pelo correio para amigos e conhecidos (HOME, 2004, p.109).

O artista adotou o nome *The New York Correspondence School* para essa rede postal criada por ele. Johnson substituía propositalmente a vogal ”e” pela vogal “a” na palavra “*correspondence*”, pronunciando “*correspondance*”, para aludir à intercambialidade possibilitada pela troca de postais, como se fosse uma dança, uma ginga. Uma rede de artistas se configurou permitindo a troca de trabalhos de variadas vertentes: decorativos, críticos, cômicos, políticos ou não.

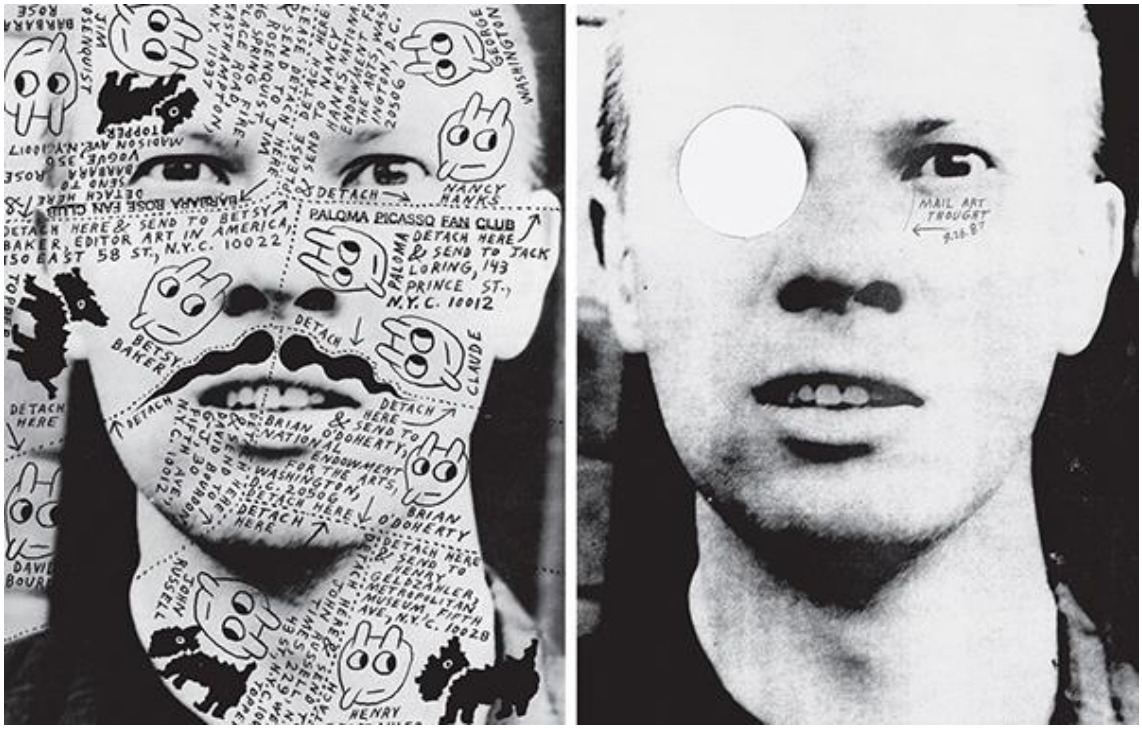


Fig.51 – Cartões-postais de Ray Johnson.
Fonte: http://sigliopress.com/ray-johnson-book-launch-moma-library/

Jota Medeiros (2005), cita no texto de sua autoria "*A ideia em processo*", um dado curioso: que a *New York Correspondence School of Art* foi transformada no *Marcel Duchamp Club*, em 1971.

3. 1. O surgimento da Arte Postal no contexto artístico e político mundial

O século XX chocou o mundo com as duas Grandes Guerras Mundiais, os horrores do Holocausto e a explosão das duas Bombas atômicas no Japão, nas cidades de Hiroshima e Nagasaki. Eventos que ecoarão para sempre atestando a monstruosa capacidade do ser humano de provocar atrocidades das mais abjetas.

Os reflexos e as ressonâncias dos tempos sombrios vivenciados na primeira metade do século XX, ou dados a conhecer através da História e revividos em outras proporções nos conflitos locais, nacionais, ou mundiais, na segunda metade desse século, reverberaram na arte como forma de indignação, questionamentos, posicionamento crítico e novas proposições.

Segundo Eric Hobsbawm, na primeira metade do século XX,

> As artes de vanguarda ainda eram um conceito restrito à cultura da Europa e seus entornos e dependências, e mesmo aí os pioneiros na fronteira da revolução artística voltavam-se muitas vezes ansiosos para Paris e mesmo - em medida menor, mas surpreendente – para Londres. Ainda não se voltavam para Nova Iorque. O que isto significa é que a vanguarda não europeia quase não existia fora do hemisfério ocidental, onde se achava firmemente ancorada tanto na experimentação artística como na revolução social. (HOBSBAWM, 2014, p.192.).

Essa situação se reverteu quando, em 1908, Robert Henri (1865-1929) criou a primeira escola das vanguardas norte-americanas, e que era contrária ao academicismo no meio artístico - a Escola de Arte de Nova York (*New York School of Art*) - ou *Ashcan School* (Escola da Lata de Lixo) - como foi chamada pela crítica na época.

Rosemary Lambert (LAMBERT,1981, p.63), relata que alguns artistas vindos da Europa juntaram-se aos dos EUA formando grupos de vanguarda artística, como “Os oito”, composto por: Arthur Bowen Davies (1862-1928), William Glackens (1870-1938), Edward Hopper (1882-1967), Ernest Lawsen (1873-1939), George Luks (1867-1933), Maurice Prendergast (1891-1953), Everett Shinn (1876-1952), John Sloan (1871-1951). Esse grupo foi bastante criticado nas exposições em 1908 e 1910, pelo fato de ter como temas de suas pinturas cenas banais do cotidiano das cidades.

Um segundo grupo de artistas reuniu-se em torno de Alfred Stieglitz e sua *Photo-Secession Gallery*, na Fifth Avenue, 291, em Nova York.

> As exposições realizadas na Fifth Avenue, 291, a partir de 1902, incluíam fotografia, pintura francesa de Cézane em diante, e pintura e escultura norte-americanas. Durante uma década, a Galeria 291 foi o centro da vanguarda. Desenhos de Rodin, expostos em 1908, constituíram a primeira mostra de um artista moderno na América; os trabalhos de Matisse também foram expostos nesse ano. Em 1911, foram expostas obras de Picasso; e em 1914, Brancusi teve aí a sua primeira exposição individual. (LAMBERT, 1981, p. 61/62.).

Essa e outras exposições nos anos seguintes contribuíram para divulgar e “apresentar” a arte europeia à América do Norte. A organização da exposição

Armory Show (1913), assim denominada por ter sido realizada no pavilhão de armamentos do 69^{0} Regimento, na *Lexington Street*, reuniu mais de mil e oitocentas obras européias do século XIX e artistas europeus e americanos do início do XX.

> Entretanto, o efeito dessa publicidade foi que a arte do século XX da Europa e da América do Norte tornou-se largamente conhecida em todos os Estados Unidos. Cartões-postais chegaram às mãos de pessoas que nunca tinham visitado uma exposição e, igualmente importante, a arte do século XX encontrou um novo tipo de cliente: pessoas cultas, com um interesse real nas obras de seu tempo, substituindo os milionários que tradicionalmente colecionavam arte européia. (LAMBERT, 1981, p.63).

A publicidade da arte por meio do cartão-postal, apresentando reproduções de obras dos artistas em voga e divulgando suas exposições, veio a contribuir para que outro tipo de público tivesse acesso a esse conhecimento e também atraiu novos interessados no mercado de arte. No entanto,

> A Primeira Guerra Mundial interrompeu inevitavelmente o desenvolvimento nas artes. Mas, quando terminou, em 1918, Paris tornou-se o centro da atividade criativa. Na França, na Inglaterra e na Alemanha, as indústrias de antes da guerra estavam quase paradas, com recursos humanos reduzidos. Mas a França começou a reorganizar-se com grande rapidez nas artes aplicadas, de modo que pôde voltar a ocupar uma posição destacada na produção de objetos que requeriam um elevado grau de qualidade, estilo e elegância. (*Ibid.*, 1981, p. 50.).

Como exemplo desse requinte, citamos as luminárias em cristal *Lalique* e peças de joalheria com desenhos exclusivos.



Fig.52 – LALIQUE, René. Vaso em cristal azul com pátina branca, cerca de 1932.
Fonte: https://www.pinterest.com/pin/39758409186853463/

Com o fim da Primeira Guerra Mundial, as artes aplicadas tomam novo impulso, chegando ao seu ápice com a fundação da Bauhaus (1919), por Walter Gropius, no Estado livre da Saxônia - Weimar.

> A pré-história da Bauhaus remonta ao séc. XIX. Ela inicia-se com as consequências devastadoras que a industrialização crescente teve nas condições de vida e nos produtos manufaturados dos artífices e dos operários, primeiramente na Inglaterra e posteriormente na Alemanha. A crescente mecanização trouxe consigo reestruturações sociais, e largos círculos populacionais foram proletarizados. [...] Paralelamente, desde os anos de 1850 que os ingleses vinham a reformar as vias tradicionais de formação dos artesãos e das academias de arte. Em vez de se limitarem a reproduzir modelos, os alunos tinham de ser autocriativos. (DROSTE, 2006, p. 10).

A criação da Bauhaus se efetuou da seguinte maneira: “Em Weimar existia a Escola Superior de Arte, cujo diretor, Fritz Mackensen, queria introduzir um curso de arquitetura, tendo pensado em Gropius para diretor” (ELGER, In TASCHEN, 2011). A Bauhaus se constituiu então, do envolvimento de Gropius da extinta Escola das Artes e Ofícios de Henry Van de Velde (1914), e do

desejo de Mackensen e de Gropius, na reformulação da Escola Superior de Belas-Artes, ampliando e atualizando a sua formação artística tradicional, com a formação em arquitetura e aliada às práticas artesanais.

A essas novidades surgidas no período pós-guerra, juntavam-se as vanguardas artísticas, como o Dadaísmo (1922) e o Surrealismo (1924).

> O Dadaísmo era, acima de tudo, a expressão de uma atitude mental através da qual a juventude internacional chegava às convulsões sociais e políticas da época. Eles formularam a sua oposição através de ações, reações e trabalhos artísticos visuais anárquicos, irracionais, contraditórios e literalmente sem sentido. (ELGER, 2011, p.255).

Ainda, segundo Dietmar Elger, “os dadaístas reagiram com terror e repugnância à brutalidade da guerra, à matança mecânica anônima, [...]”, principalmente, os membros dos grupos da Suíça, Berlim e Zurique. Os dadaístas europeus: Marcel Duchamp e Francis Picabia, que emigraram para Nova York, segundo Elger, “levaram o impulso anárquico para a cidade”, juntando-se a Man Ray, a Alfred Stieglitz e Walter Arensberg.

Segundo Stewart Home,

> O Dadaísmo e o Surrealismo são as duas correntes que marcaram o fim da Arte Moderna. Elas são contemporâneas, embora apenas de forma relativamente consciente, da última grande investida do movimento revolucionário do proletariado. O fracasso desse movimento, que os deixou aprisionados no mesmo campo artístico cuja decrepitude eles haviam anunciado, é a razão básica para a imobilização deles. O Dadaísmo e o Surrealismo são ao mesmo tempo historicamente ligados e opostos um ao outro. Essa oposição, que cada um deles considera sua mais importante e radical contribuição, revela a insuficiência interna de sua crítica, desenvolvida parcialmente em cada grupo. O Dadaísmo queria suprimir a arte sem realizá-la; o Surrealismo queria realizar a arte sem suprimi-la. (HOME, 2004, p. 181),

O Dadaísmo, semelhantemente ao movimento *Fluxus*, na década de 1960, “não era exclusivamente um movimento artístico, literário, musical, político ou filosófico. Na realidade era todos eles, e ao mesmo tempo o oposto” [...]. (ELGER, 2011, p.255).

> Os Surrealistas partilhavam algumas ideias dadaístas, mas es-

> tavam decididos a ser mais organizados e mais relevantes para o mundo real. André Breton, a figura unificadora e líder carismático, que durante os dois anos seguintes iria coordenar as atividades e organizar as tropas, visualizava um movimento que pudesse realmente fazer a diferença. (KLINGSÖHR-LEROY, 2011, p.321).

Se for possível vislumbrar características positivas nos períodos das guerras e dos pós-guerras, seriam essas: o florescer das vanguardas históricas, a propulsão de suas ideias e as formas subversivas de resistência delas, assim como as revoluções que elas promoveram e os mecanismos de transformação que elas operaram.

Podemos constatar historicamente que, com a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), acentuou-se o processo de mudança de centro das artes visuais de Paris, para Nova York - com a ascensão da economia norte-americana – buscando-se algo novo, para fugir do ambiente criado pela guerra. Museus para abrigar a arte de vanguarda foram criados nos EUA. Segundo Eric Hobsbawm (2014, p. 489), "Nova Iorque orgulhava-se de ter substituído Paris como o centro das artes visuais, o que significava ser o mercado de arte ou o lugar onde artistas vivos se tornavam os produtos de mais alto preço".

Surge em novembro de 1948 na Europa, o grupo COBRA, que segundo Stewart Home (2004, p. 23), "foi constituído depois de seis membros abandonarem uma conferência no Centro Internacional para a Documentação da Arte de Vanguarda em Paris, em protesto contra o nível superficial do debate". O nome derivou das iniciais das cidades Copenhague, Bruxelas e Amsterdã (cidades dos seus artistas fundadores e onde se formaram grupos representando seus respectivos países).

A Internacional Situacionista surgiu na França em 1957, tendo em Guy Debord seu pensador mais influente. Debord defende a ideia de que um programa revolucionário da cultura deve estar necessariamente ligado a uma política revolucionária.

> Os *Situacionistas* aparecem no bojo dos movimentos contestatórios do pós-guerra, sua existência alcança a década de 70. Com antecedentes no Dadaísmo e no Surrealismo, criam vários conceitos a partir de suas experiências: a deriva, o *détournement*, a psicogeografia são alguns deles. O *détournement* nos interessa mais diretamente aqui, pois trata de subverter

> uma imagem ou situação cotidiana, emprestando-lhe outro sentido, às vezes diametralmente oposto ao original. As publicações *Situacionistas* – basicamente jornais (fanzines) – estão repletas de *détournement*, gráficos onde a imagem não corresponde aos dizeres. Frases desconexas contradizem, à maneira dadaísta, o conteúdo da imagem (FREIRE, 1999, p. 139).

O recurso de desvio de sentido, das imagens e dos textos, foi bastante utilizado pelos artistas nos anos de 1960/70, potencialmente na Arte Postal, podendo ser considerado como estratégia refinada para criticar e ironizar os regimes políticos repressores. Uma forma de realizar a micropolítica, promovendo através das imagens e textos, ideias que são disseminadas e compartilhadas. As ações dos situacionistas podem ser comparadas, guardando-se as respectivas peculiaridades, à Arte Postal, e ambos apresentam aspectos da micropolítica.

A Internacional Situacionista que se formou em Strasbourg no decorrer dos anos 1960 se pronunciava pela "revolução integral na vida cotidiana", pelos conselhos operários, pela autogestão e pela inovação do surrealismo, o que leva a crer que os Situacionistas e os artistas do grupo COBRA forçaram a politização da arte.

Um importante evento na Universidade de Strasbourg conduziu às manifestações de Maio de 1968. Um grupo de estudantes incentivados pelos Situacionistas utilizou fundos públicos para a publicação de um texto, intitulado "A miséria da vida estudantil", que fazia uma crítica à universidade e à sociedade em geral em diversos aspectos: econômico, político, psicológico, sexual e intelectual, propondo algumas melhorias. O impresso circulou aos milhares e iniciaram-se as ocupações, primeiro da Universidade de Paris, em Nanterre, chegando até a Sorbonne.

> O Maio de 1968 não pode ser compreendido em tal grau de generalidade, pois perder-se-ia sua atualidade e sua originalidade. Além disso, seria esquecer que o Maio parisiense não foi um fenômeno isolado. Mais ou menos violento, mais ou menos organizado, mais ou menos reprimido, mais ou menos libertário, é o mesmo Movimento que acontece em Varsóvia, Berkeley ou Paris. E subsiste a interrogação: por que uma multidão, diversa segundo cada país, se torna explosiva simultaneamente? Questão tanto mais pertinente quanto não há nenhum centro de direção clandestino orquestrando unificadamente a agitação. Há simultaneidade, mas não coordenação. (MATOS,

1998, p.22.).

Pode-se constatar que uma insatisfação geral se abatia em diversas classes e setores, tanto na Europa quanto na América do Norte e nos países da América Latina.

As manifestações aconteciam sem ter vinculação com partidos ou autoridades que ditassem as regras ou que promovessem a sua organização, assumindo caráter de micropolíticas. Ações moleculares se formavam nos diversos segmentos da sociedade: cartazes, faixas e pichações nos muros das cidades, entoavam palavras de ordem, como “abaixo a Ditadura”; “liberdade, igualdade e fraternidade!”; “fora os Militares!”; “o pessoal é público”, dentre tantas outras. Todos esses acontecimentos acabaram por repercutir na arte.

Nos EUA acontecimentos ligados à música prenunciavam o surgimento do *Fluxus*. Em 1958, segundo Stewart Home (2004), um curso de composição musical conduzido por John Cage na Nova Escola de Pesquisa Social, em New York, teve entre seus participantes, diversos nomes, que mais tarde teriam participação efetiva no desenvolvimento do *Fluxus*. O próprio Cage (1912), George Brecht (1925), Jackson Mac Low (1922), Dick Higgins (1938), Allan Kaprov (1927) e ToschiIchijanagi.

George Maciunas (1931) participou de um curso de música eletrônica nesta mesma escola em 1960 e teve a oportunidade, nesse período, de assistir a uma série de *performances* e concertos no estúdio de Yoko Ono, de vários artistas que, futuramente, também viriam a participar do *Fluxus*.

Ainda segundo Stewart Home:

> Maciunas apresentou três palestras/demonstrações, intituladas “Musica antiquaet Nova”, em sua própria Galeria AG entre março e junho de 61. No convite a essas conferências encontrava-se a mensagem: “Uma contribuição de 3 dólares vai ajudar a publicação da revista *Fluxus*”. Essa foi a primeira vez que o nome apareceu. (HOME, 2010, p. 81).

A Revista *Fluxus* foi lançada em meados da década de 1960 e, posteriormente, o Manifesto no qual Maciunas esclarecia as características do que se poderia classificar como *Fluxus*:

> Livrem o mundo da doença burguesa, da cultura “intelectual”,

> profissional e comercializada. Livrem o mundo da arte morta, da imitação, da arte artificial, da arte abstrata... Promovam uma arte viva, uma antiarte, uma realidade não artística, para ser compreendida por todos, não apenas pelos críticos, diletantes e profissionais... aproximem e amalgamem os revolucionários culturais, sociais e políticos em uma frente unida de ação. (Manifesto de MACIUNAS *apud* WOOD, 2002, p.23).

O manifesto foi todo ele composto em forma de colagem com definições da palavra “flux” recortadas do dicionário e coladas sobre um papel branco, entremeadas com o texto manuscrito de Maciunas.

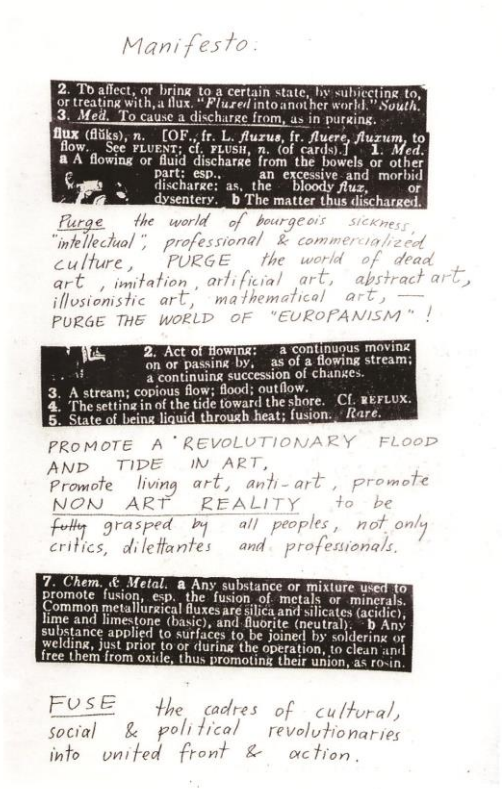


Fig.53 – Manifesto de Maciunas.
Fonte: WOOD (2002, p.23).

Surgia em 1966 o *Fluxus* - uma nova “filosofia”, um movimento que reuniu alguns dos mais brilhantes artistas conceituais, dentre eles: Yoko Ono, Walter de Maria, La Monte Young, Jonas Meka, Philip Corner, Al Hansen, Ray Johnson, com o propósito de realizar ações que incluíam Happenings, concertos e performances através de seus trabalhos no campo das artes plásticas e visuais incluindo, teatro, música e dança. A arte reencontra o lugar propício

para experimentações das mais diversas ordens.

Para George Maciunas, acontecimentos corriqueiros, sonoros, visuais, como a chuva, o vento ou ruídos de máquinas, carros, ou de vozes na multidão, eram profícuas provocações para o campo das artes.

Assim, novos paradigmas se apresentavam, e qualquer objeto ou circunstância, desde que eleito pelo artista, seria considerado arte. Um músico imóvel diante de seu instrumento poderia significar um concerto silencioso, ou qualquer objeto encontrado poderia adquirir o *status* de escultura, ou uma superfície pintada de branco designar-se uma pintura. No teatro, George Brecht, segundo George Maciunas, estende a ideia do *ready-made* ao domínio da ação quando constitui uma cena na qual o único ato consiste em acender e apagar uma luz. Essa revolução nos conceitos, já prenunciada no Dadaísmo por Marcel Duchamp, se revitaliza no *Fluxus* e na Arte Conceitual.

A arte exercida na vida, nas ações mais corriqueiras e percebida juntas: irônica, irreverente, séria ou brincalhona, atrevida ou tímida, política ou não; mas, indissociáveis.

Segundo Arthur Danto, citando o Manifesto de Maciunas, de1966:

> O que foi revolucionário no *Fluxus* foi que se removeu do conceito de arte o que se considerava que estabelecesse a distinção “Exclusividade, Individualidade, Ambição, Importância, Raridade, Inspiração, Destreza, Complexidade, Profundidade, Grandeza, Valor Institucional e de Mercadoria”. (DANTO, 2002, p. 26).

Qualquer ação diferenciada daquelas já conhecidas como arte nos padrões pré-estabelecidos, podendo-se utilizar de objetos de qualquer ordem, e que, pelo inusitado do ato causasse estranheza, ou fosse considerado desconexo, excêntrico, impertinente, ou que provocasse indiferença de alguns e atenção de outros, poderia ser reconhecido como uma atitude *Fluxus*. Essas características atestavam a reação contrária desse movimento ao Expressionismo Abstrato, como aconteceu também com os artistas da *Pop Art*, do Minimalismo e da arte Conceitual, com diferentes enfoques.

> [...] Os Minimalistas, por exemplo, estavam frequentemente dispostos a usar materiais comuns, como tijolos ou madeira compensada. Neste aspecto, o Minimalismo lembrava o *Fluxus*. Mas, o *Fluxus* afastava completamente o reducionismo da

> arte Minimalista. Artistas *Pop* eram atraídos por figuras descartáveis – rótulos de enlatados, embrulhos de chiclete, texto padronizado de anúncios, desenhos em histórias em quadrinhos ou revistas de filmes. Mas sua intenção era transformá-las em pinturas a óleo na mesma escala monumental promovida pelos Expressionistas Abstratos – torna-las "obras de arte" num sentido bastante convencional. O *Fluxus* também estava interessado nestas imagens, mas não tinha interesse algum em fazer qualquer coisa com elas. [...] (DANTO, 2002, p.23).

Os artistas do *Fluxus* não tinham nenhum interesse em comercializar seus trabalhos e muito menos queriam que fosse reconhecido neles qualquer atributo artístico que os valorizasse enquanto tal.

A *Mail Art* surgiu da iniciativa de integrantes do *Fluxus* como mais uma das formas de não-arte – além daquelas expressadas no teatro, na música, nos happenings e nas performances pelos adeptos dessa nova "filosofia –, para negar os padrões da arte que circulava nas galerias e museus. Os fluxistas abstinham-se da denominação "artista", adotando o termo "trabalhadores fluxus", negando tudo o que pudesse ser considerado arte separadamente da vida. A *Mail Art* assumia assim, o seu caráter político como disseminadora de novas ideias e ações.

O artista americano Ray Johnson realizou trabalhos postais que dialogavam com os princípios Fluxus. Segundo Stewart Home (2004), embora este artista nunca tenha se juntado ao *Fluxus*, seu trabalho é esteticamente próximo ao do grupo, e ele chegou a trocar, muitas vezes, trabalhos e ideias com os principais líderes do movimento.

> Johnson não foi o único contato estético que o *Fluxus* teve com o sistema de correios. Os próprios *trabalhadores fluxus* usavam o sistema postal para fins *estéticos*. O fato de o movimento ter se espalhado pela América do Norte, a Europa e o Japão forçava seus membros a usar o correio para a troca de notícias e ideias. Mas o *Fluxus* transformou a necessidade em vantagem, e logo desenvolveu carimbos e selos de *artistas* para adornar suas cartas e envelopes. [...]. Eles não substituíam nenhum selo postal oficial. Alguns fluxistas também sonhavam com métodos para subverter o sistema postal e aumentar o envolvimento dos trabalhadores do correio com sua correspondência. O exemplo mais conhecido disso é um cartão-postal de Vautier, intitulado *A escolha do carteiro* (1965): era impresso de forma idêntica dos dois lados, com linhas que acomodavam dois endereços diferentes e dois espaços para o selo. A decisão de escolher para qual dos dois possíveis endereços o cartão seria enviado ficava com o acaso e com as autoridades postais.

(HOME, 2004, p. 110).



Fig. 54 - *Flux Box containing God*, Ben Vautier, 1961.
Fonte: RUSH (2003, p.120)

O ato de “desacatar” de certa maneira atividades habituais, invertendo a ordem hierárquica já padronizada, cria uma situação, a meu ver, inquietante nessas ações corriqueiras, invertendo valores, questionando os meios e os objetos de apresentação e circulação, exigindo uma atitude por parte de quem é surpreendido pelo acontecimento. Analiso os envios postais e outras ações dos artistas *Fluxus* como micropolítica, pois interferem no cotidiano e provocam reações contrárias, ou de adesão a elas. De uma maneira ou de outra, estão produzindo atritos e novas formas de intervir na vida.

A principal característica da Arte Postal internacional era romper com os sistemas convencionais da arte e seus modos de exibição, comercialização e circulação, impostos pelas galerias e museus. Era proposição dos artistas uma arte não comercializada e acessível a todos. Assim, os correios tornaram-se o lugar ideal de trânsito para essa arte que se contrapunha aos locais reverenciados. Um novo espaço também se abria para a poesia no circuito da Arte Postal.

> Vale lembrar que Robert Filiou, artista francês ligado ao *Fluxus*, foi um dos precursores da Arte Postal internacional. Em 1961 envia, pelo correio, estudo para realizar poemas a pouca velocidade, no qual sugere a intervenção do destinatário, formando uma rede de Arte Postal pela poesia. (FREIRE, 2006 p. 79).



Fig 55 - *Idiot ici, idiot là, ample food for stupid thought*, Robert Filliou, 1977.
Fonte: RUSH (2003, p.150).

Os poemas passam a circular pelo sistema postal, libertando-se do livro e multiplicando-se nessa nova rede, permitindo uma interação entre o emissário e o destinatário. Ambos se sentem impelidos a participar, estabelecendo, assim, uma troca criativa. Freire (2006 p. 29) diz que “a ideia de *intermedia* está entre os doze princípios que compõem o espírito *Fluxus*, juntamente com o lúdico, o acaso, a unidade entre arte e vida, entre outros [...]”.

Fica evidente que as ações postais desenvolvidas pelos artistas *Fluxus* norte americanos, e, também por artistas de outros países, se definiam mais, contra o sistema instituído da arte, apresentando um caráter diferenciado das ações praticadas pelos artistas postais de países da América Latina e do Leste Europeu – que se pautavam prioritariamente, pela troca e circulação de informações e pela crítica ferrenha à Ditadura Militar e às ditaduras socialistas, respectivamente.

Segundo Paulo Bruscky,

> [...] Na Arte Correio a grande obra é a informação. [...] Lembro-me que fui visitar o Robert Rehdfeldt [...]. Estive com ele na Alemanha Oriental, ele morreu em 1996, mas tem um dos maiores acervos (de Arte Correio), junto com o do *Art Pool* do Leste Europeu. Na verdade Rehdfeldt é polonês, ele foi para a Bulgária e depois se fixou na Alemanha Oriental, onde teve toda sua formação. [...] ele me disse assim: “antes de qualquer coisa Bruscky, você foi preso no seu país por ser considerado comunista e eu fui preso no meu país por ser considerado democrático, e esses 10 anos que a gente se corresponde, nós temos

> um trabalho similar, um pensamento similar. Como pode acontecer isso?" [...] O que é política? O que é o governo? [...]. (BRUSCKY, 2011, p. 19).

Podemos considerar que todos esses artistas estavam praticando uma forma de micropolítica pelo fato de conseguirem divulgar suas ideias e realizar os seus protestos por meio de ações conjuntas ou individuais infiltradas na rede de Arte Postal alcançando os seus objetivos.

Ainda, segundo Bruscky,

> [...] Na Arte Correio, por exemplo, o trabalho político está na América Latina, o trabalho gráfico, que era uma forma de driblar o controle dos meios de multiplicação, está no Leste Europeu, porque existia um controle, então era a fotografia e a gravura utilizada como multiplicação dentro da Arte Correio. [...]. (*Ibid*., 2011, p.20).

A Arte Postal ou Arte Correio amplia os conceitos de expansão e universalidade quando se abstém da exigência da autoria e permite que a circulação das mensagens, desenhos, colagens, selos, carimbos e informações postadas recebam acréscimos e interferências do destinatário, que também, desapegadamente passará à frente o trabalho, para que outros receptores possam nele interferir. Essa rede de compartilhamento, de certa forma, já antecipava de maneira analógica, o que viria a ser hoje o sistema em rede da internet.

Stewart Home chama a atenção, em *Assalto à Cultura*, para outra derivação da *Mail Art* que não foi abordada pelos autores pesquisados nesse estudo:

> Enquanto grande parte da Mail Art era *inconsequente*, a rede – ou pelo menos uma boa parte dela – conduziu numerosas campanhas pela libertação de prisioneiros políticos e muitas contra as armas nucleares. O outro lado disso é que, desde o início dos anos 1970, existe um subgênero de Mail Art que se ocupa de extremismo, sadomasoquismo e pornografia. (HOME, 2004, p.112).

Esse subgênero de *Mail Art* entra em consonância com o conceito de abjeto, que foi aplicado nesta pesquisa nos exemplos relacionados a alguns *sites* da internet e às ações de bioterrorismo.

Ainda segundo Stewart Home (2004), ideias de alguns integrantes do *Fluxus* para ações mais violentas, de sabotagem, interrupção de tráfego e inter-

ferências na comunicação, também eram divulgadas nas publicações *Fluxus*. A propósito, uma dessas propostas de ações – que a meu ver, poderia ser caracterizada como micropolítica, por partir de um grupo menor e se expandir para outros setores e pessoas – envolveria o objeto caixa de correio: a ideia era transportar uma quantidade enorme de pacotes contendo pesados tijolos que seriam levados pelos carteiros até as caixas de correio de diversos jornais, galerias, órgãos oficiais, artistas e outros, tendo como remetente outras galerias, casas de espetáculos e museus. O peso das embalagens provocaria um congestionamento na entrega, devido à impossibilidade de os carteiros carregarem muito peso.

Estas e outras ideias que sugeriam o uso de bombas de efeito moral, violência e demais atos de confronto foram elaboradas por Maciunas sob influência de H. Flynt, que era considerado o mais político e radical membro do Fluxus. “Em uma carta a Maciunas, datada de 25 de abril de 1963, Jackson Mac Low descreve essas táticas como ‘sem princípios, antiéticas e imorais’”. (HOME, 2004, p.112). A opinião de Mac Low foi endossada por outros influentes artistas Fluxus, como: Ben Vautier, Dick Higgins e sua esposa Alison Knowles que também “incomodavam-se com a violência do trabalho de Nam June Paik e de Wolf Vostel”.

Maciunas cede à pressão e remove as questões políticas da agenda Fluxus, em 1963.

Home conclui:

> *Fluxus*, assim como a Internacional Situacionista, provou ser incapaz de sustentar-se como um movimento político e cultural ao mesmo tempo. O período “heroico” havia acabado e ao *Fluxus* só restava agora degenerar-se lentamente. (HOME, 2004, p. 112).

Ou seja, abandonadas as questões políticas consideradas como constituintes da fase heroica do movimento, houve dissidências, e alguns membros do grupo, como Flynt, se afastaram. O movimento, a partir de 1965, foi reduzindo os eventos e ações públicas e, em contrapartida, aumentando o número de publicações *Fluxus*.



Fig.56 – Conjunto de publicações do *Fluxus*.
Fonte: https://sifa.sg/theopen/blog/Dance-Marathon-OPEN-WITH-A-PUNK-SPIRIT-Nanako-Nakajima/

Sabe-se ainda, que as décadas de 1960 e 1970 foram de importantes convulsões em todo o mundo, as quais podem ser constatadas na China, África do Sul, passando por vários países da Europa e das Américas. A carnificina na Guerra do Vietnã transmitida espetacularmente pela TV impulsionou fortes protestos nos EUA pela saída americana do conflito. Organizaram-se os movimentos estudantis, e várias manifestações públicas de protesto irromperam em várias partes do mundo, como a Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, as barricadas de Paris, na França, dentre outros.

> Os anos 60 foram marcados por uma intensa efervescência cultural, tanto no plano internacional quanto no nacional. Após a Segunda Guerra Mundial e a euforia dos anos dourados que marcaram a década de 50, vem à tona uma geração de jovens que se posiciona criticamente frente à hegemonia política, social e cultural, buscando soluções alternativas para resolver os problemas gerados pelas contradições da modernidade (RIBEIRO, 1997, p. 35).

Os “anos dourados” foram caracterizados pela euforia do pós-guerra com a reconstrução das cidades e a retomada do desenvolvimento das indústrias, a chegada dos novos meios de comunicação, o estímulo das empresas na contratação de funcionários, o aumento do consumo e dos bens adquiridos para uma melhor qualidade de vida, após a chamada “era da catástrofe” – denominada assim por Eric Hobsbawm para designar o longo período de destrui-

ções, privações e inseguranças gerado pelas grandes guerras. Entre tantos acontecimentos surgidos nesse período, abordarei, principalmente, a Ditadura Militar no Brasil e o Maio de 68 na França.

O panorama brasileiro no início da década de 1960 mostrava-se tenso. Em 1961, toma posse o presidente Jânio Quadros, prometendo "varrer" as mazelas brasileiras: corrupção, inflação e comunismo (utilizava como símbolo de seu governo a vassoura). Após sua renúncia, em 1962, assume a Presidência o seu vice, João Goulart, visto na época como uma "ameaça comunista" ao país.

> Embora tenha sido empossado sob regime parlamentarista (que depois foi substituído em plebiscito pelo presidencialismo), Goulart governou num clima de radicalização e de mobilização dos movimentos sociais e sob ameaça constante de golpe. Sua proposta nacional-reformista defendia um projeto de desenvolvimento capitalista que pretendia redirecionar a expansão industrial e incentivar a política agrária. Seu Plano Trienal objetivava o controle da inflação, a redução das desigualdades sociais e a necessidade de reformas básicas – fiscal, eleitoral, bancária e agrária (RIBEIRO, 1997, p. 54).

Ainda segundo a historiadora Marília Andrés Ribeiro, Goulart foi considerado pela esquerda como capaz de levar adiante a luta anti-imperialista, realizando uma das etapas da "revolução" para a construção utópica do socialismo no Brasil.

No Brasil, com o Golpe de 1964, os militares assumem o poder e João Goulart é exilado. Toma posse o general Castelo Branco e tempos sombrios dão o tom da nova realidade brasileira. Foi criado o SNI (Serviço Nacional de Informação), uma rede do governo que gerenciava informantes que se infiltravam estrategicamente em todos os setores, monitorando desde os órgãos administrativos, os setores militares e, principalmente, os movimentos sociais, a imprensa e os meios artísticos. Os militares, rapidamente, vieram a ganhar espaço nos setores públicos e na administração das secretarias estaduais de segurança.

A cada sucessão presidencial se agravavam o cerceamento da liberdade de expressão, as prisões, as torturas, o desaparecimento de presos políticos e o exílio de importantes personalidades do cenário nacional. Um clima de terror assolava o país.

> Neste processo de dessubjetivação, o torturado deixa de ser sujeito para tornar-se objeto de dominação do outro. Os torturadores associam crueldade e engenhosidade para obter a dor física, acompanhada do sentimento de aviltamento a fim de aniquilar a pessoa humana, o que leva a vítima a perder a fé em seus semelhantes e também em Deus. (FIGUEIREDO, 2008, p. 178.).

No dia 26 de junho de 1968 surge, então, "A Passeata dos Cem Mil" – a maior manifestação pública em repúdio ao momento mais turbulento da Ditadura Militar –, após uma sequência de atos violentos ocorridos no Rio de Janeiro: o assassinato do estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto, no dia 28 de março pela Polícia Militar durante um confronto no restaurante Calabouço (RJ); a prisão do líder estudantil Jean Marc van der Weid, numa passeata que terminou no Palácio da Cultura seguida da prisão (dois dias depois) de 300 estudantes que se reuniram na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) para pedir a libertação de Jean e de outros alunos presos. Outro terrível acontecimento, que ficou conhecido como "Sexta-feira Sangrenta", ocorreu três dias após uma manifestação estudantil em frente à embaixada norte-americana, culminando na morte de 28 pessoas, deixando centenas de feridos, mil presos e 15 viaturas da polícia incendiadas. [37]

Nesse cenário sombrio, a Arte Postal se constituiu num forte instrumento para vários artistas brasileiros e, também, para os artistas de outros países da América Latina, que viam nesse meio uma brecha para continuarem realizando suas atividades, visto que as exposições de arte em galerias e locais públicos eram censuradas, interditadas ou "abortadas" pelo sistema opressor das Ditaduras. Os artistas se manifestavam contra a perseguição, a censura e o abuso do poder.

Dentre os artistas latinos-americanos, destacam-se na rede de Arte Correio os uruguaios Clemente Padín (1939) e Jorge Caraballo (1941-2014), o mexicano Jesus Caldamez Escobar (s/d), os argentinos Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) e Horácio Zabala (1943).

Paulo Bruscky, no livro *Arte e multimeios* cita um trecho do artigo *Arte Correio*: uma nova forma de expressão, escrito por Zabala e Vigo:

---

[37] www.cartografiasdaditadura.org.br/files/2014/03/cinelandia

> [...] fato absurdo ocorrido dentro das “repressões culturais” na América Latina foi o aprisionamento, pelo governo uruguaio, dos artistas-correio Clemente Padín e Jorge Caraballo, de 1977 até 1979. Em abril de 1981, o artista-correio Jesus Caldamez Escobar foi sequestrado pela força militar ditatorial de El Salvador e só não foi assassinado porque conseguiu fugir e exilar-se no México. É sempre assim. Os que pretendem ser “donos da cultura” tentam impor sempre os seus “métodos”. Na arte correio, principalmente na América Latina, os artistas não tinham medo de enfrentar a censura. (BRUSCKY, 2010, p.12).

Esses artistas, assim como Bruscky, mantiveram contato com as redes de arte correio mundiais – possibilitando a conexão da América Latina com as redes internacionais – o que vem reforçar o alcance dessa arte subterrânea, capaz de romper fronteiras, e interferir nos processos políticos e sociais dos países envolvidos.

3.2 O desenvolvimento da Arte Postal / Arte Correio no Brasil

O movimento de Arte Postal surge no Brasil fazendo circular na ambiguidade dos textos e imagens, a crítica, a ironia e o repasse subentendido de informações sobre os absurdos da Ditadura Militar. As mensagens, os desenhos, as colagens e as impressões circulavam em cartões-postais, cartas, envelopes, telegramas ou outro suporte passível de ser enviado como correspondência pelos correios.

Os envios postais eram realizados individualmente ou coletivamente por um grupo de artistas que se utilizava, muitas vezes, do recurso de fragmentação dos trabalhos, como num quebra-cabeças que ia se completando ao agregar consecutivamente, uma a uma as peças provenientes das mãos de cada destinatário, sendo essa uma das estratégias usadas para burlar o sistema sem que sua autoria fosse passível de punição, tendo em vista o anonimato decorrente de sua produção.

Uma particularidade específica do veículo cartão-postal é a de ele poder circular sem envelope, permitindo a sua leitura a qualquer curioso que a ele tenha acesso, antes de chegar ao seu destino. No entanto, os artistas optavam também por enviá-los lacrados em envelopes, sendo os envelopes, muitas vezes, uma continuidade da mensagem, ou mesmo uma provocação. Acredito

que estar, ou não, oculto em um envelope não era o que fazia com que as mensagens e desenhos passassem despercebidos pela censura, mas sim, o fato, de sempre apresentarem metáforas e textos lacônicos, próprios da linguagem e da habilidade dos artistas.

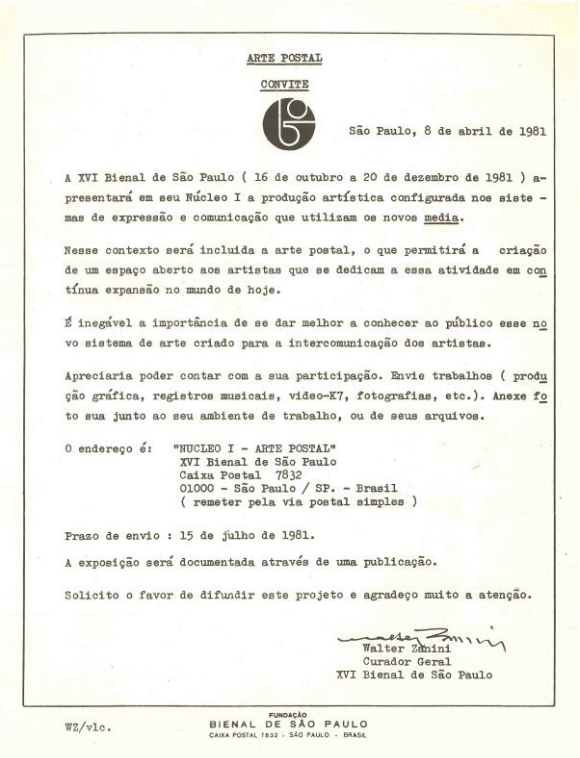
Nota-se na história da arte mundial uma lacuna nos estudos que se referem ao movimento de Arte Postal e à sua repercussão e desdobramentos, tanto no exterior, quanto no Brasil. Essa lacuna começa a ser preenchida no início do século XXI, graças ao empenho de alguns pesquisadores e historiadores que estão contando com a imprescindível colaboração de artistas postais que atuaram de forma contundente na época de sua maior efetividade – décadas de 1960/1970.

A pesquisadora e professora da Universidade Federal do Espírito Santo, Almerinda da Silva Lopes, vem realizando um importante trabalho de resgate dessas memórias. Em recentes publicações, apresentou os artistas postais capixabas que participaram ativamente da rede de Arte Postal.

Segundo ela,

> A efervescência criativa foi de tal ordem que mesmo no ambiente cultural periférico e retrógrado do Espírito Santo, onde a pintura e a escultura convencional ainda dominavam a cena artística, um irreverente grupo de jovens, entre os quais vale destacar: Paulo Herkenhoff, Alberto Harrigan, Atílio Gomes Ferreira (ou Nenna) e Pedro Philho (Pedro José Rodrigues Filho), se mostrariam afinados com o pensamento artístico internacional e com as novas modalidades expressivas engendradas por uma geração de ativistas brasileiros. Promoveram no início dos anos 70, ações artísticas que criticavam ou satirizavam a própria realidade e se imbuíam de forte sentido ideológico. (LOPES, 2011.).

Alberto Harrigan, dentre os artistas citados, participou da XVI Bienal de Arte Postal, em 1981.



ARTE POSTAL

CONVITE

São Paulo, 8 de abril de 1981

A XVI Bienal de São Paulo (16 de outubro a 20 de dezembro de 1981) apresentará em seu Núcleo I a produção artística configurada nos sistemas de expressão e comunicação que utilizam os novos media.

Nesse contexto será incluida a arte postal, o que permitirá a criação de um espaço aberto aos artistas que se dedicam a essa atividade em contínua expansão no mundo de hoje.

É inegável a importância de se dar melhor a conhecer ao público esse novo sistema de arte criado para a intercomunicação dos artistas.

Apreciaria poder contar com a sua participação. Envie trabalhos (produção gráfica, registros musicais, video-K7, fotografias, etc.). Anexe foto sua junto ao seu ambiente de trabalho, ou de seus arquivos.

O endereço é: "NUCLEO I - ARTE POSTAL"
XVI Bienal de São Paulo
Caixa Postal 7832
01000 - São Paulo / SP. - Brasil
(remeter pela via postal simples)

Prazo de envio : 15 de julho de 1981.

A exposição será documentada através de uma publicação.

Solicito o favor de difundir este projeto e agradeço muito a atenção.

Walter Zanini
Curador Geral
XVI Bienal de São Paulo

WZ/vlc.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO
CAIXA POSTAL 7832 - SÃO PAULO - BRASIL

Fig.57 - Convite enviado aos artistas, Bienal Arte Postal, 1981.
Fonte: CATÁLOGO XVI Bienal (Arte Postal) de São Paulo (1981, p.19)

Por ser a Arte Postal caracteristicamente um movimento *underground*, e, composta por envios postais nos quais se utilizam variados suportes e técnicas, inclusive as tecnologias emergentes nas décadas de 1960/1970, muitos trabalhos se perderam, mas uma grande maioria, ainda mantém-se preservada nos arquivos particulares de seus artistas participantes, que agora, os estão disponibilizando para pesquisas. Esta atitude é de extrema importância para incluir, definitivamente, na história da arte contemporânea, esse capítulo ausente.

O movimento de Arte Postal / Arte Correio, que durante tantas décadas foi negligentemente ignorado pela história da arte, retoma no século XXI, o seu lugar nas Bienais, nas galerias de arte, nos museus, e adquire o interesse de pesquisadores na academia, descortinando um período tão efervescente e contestador, do século XX.

Também, durante esse período, o livro de artista teve papel relevante como propiciador de um novo conceito e formato para a apresentação e circulação da imagem e da palavra escrita. Sua característica principal é a de extrapolar o conceito de livro. Segundo Paulo Bruscky:

> O que caracteriza o *livro de artista* é a sua apresentação como corpo físico, como ”objetobraberta”. Transforma-se, o livro, no próprio veículo/meio/fim e tem o percurso percorrido como parte/sendo (d)o trabalho, como é o caso do livro-envelope operacionalizado pela Arte Correio. Em oposição ao livro comum/industrializado com mera reunião de folhas impressas/co(s)(z)idas e orde/nada/mente, o “livrobjetobraberta” gera informações através do seu processo, permitindo novos ângulos de leitura; são criativos e exigem uma participação direta do manipulador, fazendo-o coautor da obra: livro Xerox, livro conceitual, livro comestível, livro processo, livro experimental, livro poema, livro carimbo, não livro, etclivro; de Mallarmé a Mirella Bentivoglio, das cavernas ao sensorial (via papiros). Colocadas essas questões, mostramos que existe uma diferença entre o livro de artista e o livro de arte. (BRUSKY, 2010, p. 85).

O livro de artista torna-se um livro-livre: sem censura, sem amarras, feito com materiais requintados, delicados, duradouros ou perecíveis, inodoros ou não, pesados ou leves. Sua prerrogativa, é fazer com que o observador sinta o desejo de manipulá-lo, investigá-lo e adentrá-lo desde a sua superfície.

3.3 Outras manifestações artísticas no Brasil, durante a Ditadura Militar, concomitantes ao movimento de Arte Postal

Os jovens inspirados pelos movimentos nacionais e internacionais e pelas novidades no campo das artes e da ciência sentiam-se estimulados a se rebelarem contra tudo que significasse opressão e sujeição de seus desejos ao autoritarismo vigente no país. Como colônias de vaga-lumes esses grupos de jovens pronunciavam-se nos diversos segmentos artísticos infringindo as leis, criticando os impropérios do poder e resistindo bravamente aos “ferozes projetores” da Ditadura Militar.

> Herdeira direta da rebeldia de 1968, a juventude dos anos 1970 manteve uma irreverência que foi marcante na cultura da década. Os jovens de então procuravam uma expressão mais livre, o que podia ou não incluir uma dimensão política. Com o rápido desenvolvimento da indústria cultural, o mercado absorveu esses gestos ingênuos e espontâneos. Assim, os jeans, o cabelo e a barba compridos, o amor livre, o sexo e o rock, disseminados no cotidiano jovem e nas artes, apareciam também nos *jingles*, nos cartazes e textos publicitários e na TV.[38]

[38]Anos 70: Trajetórias / Comportamento. In: Informe Publicitário Itaú Cultural, São Paulo, 2001.

O teatro foi dos primeiros entre as artes a se reorganizar e criar um "modelo" para a arte de resistência. Dando continuidade ao Teatro Arena iniciado por José Renato Pécora em 1953 em São Paulo[39], o dramaturgo, diretor e ator Gianfrancesco Guarnieri estreia em 1958 a peça *Eles não usam Black-Tie*.

> [...] O primeiro aspecto que, sem dúvida, chamou a atenção geral e despertou vivas polêmicas, foi o tema: era a estréia do proletariado brasileiro como protagonista de uma peça teatral, a surgir não como *original*, *folclórico*, *naïf*, ou outras adjetivações que costumavam diluir a característica de classe em meio a várias apreensões que confinavam o operário ao malandro [...] ; através dos sambas-exaltação que tão tipicamente marcaram os compassos da década de cinquenta. Especialmente aparentados com os proletários descritos por Jorge Amado e José Lins do Rego, os operários de Guarniere – herdeiros de uma tradição – chegaram à cena dotados não só de um cenário, mas de uma psicologia, de uma ideologia e um sentimento que os jogavam de encontro a um problema concretamente proletário: a greve. [...]. (MOSTAÇO, 1982, p.36).

O sucesso de público foi inusitado para o pequeno teatro da Teodoro Baima[40], que permaneceu durante um ano com lotação esgotada dos seus 150 lugares. O recorde de bilheteria possibilitou o surgimento do Seminário de Dramaturgia, criado por Augusto Boal e que se tornou um marco na revelação da produção de novos autores brasileiros.

Segundo Edélcio Mostaço, no livro *Teatro e Política*: Arena, Oficina e Opinião (1982), em setembro de 1959 estreia o segundo teatro de arena do país, no Rio de Janeiro, no Teatro da Sociedade de Arte, construído no *Shopping* Center de Copacabana.

O Arena sempre contou com a participação de estudantes no elenco e na plateia e, visto que fundiu-se ao TPE[41], esse fato veio inspirar a criação de vários outros grupos de teatro na década de 1960, destacando-se o Oficina.

Ao final de 1959 Boal toma a frente do teatro de Arena com a saída de Guarnieri do elenco permanente para a montagem de sua peça *Gimba* .

Em 1960, outro texto de Guarnieri – *A Semente*, dirigido por Flávio Ran-

[39] Posteriormente o Arena fundiu-se ao TPE (Teatro Paulista do Estudante, de onde vieram Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Flávio Migliaccio e outros), passando a atuar sob a denominação "Elenco Permanente de Arena".
[40] Sede do Teatro de Arena localizado na rua - Teodoro Baima, 94 – Vila Buarque - São Paulo – SP. Atualmente, Teatro de Arena Eugênio Kusnet – FUNARTE.
[41] Teatro Paulista do Estudante – grupo de teatro amador fundado por Vianinha e Guarnieri, orientado pelo diretor italiano Ruggero Jacobbi.

gel, foi censurado e proibido de ir à cena resultando na ocupação do espaço pelo diretor, o elenco e outros atores que solidariamente se uniram nessa causa, o que resultou na liberação do espetáculo.

"A trilogia *Black-Tie*, *Gimba e Semente*, constituiu-se num ciclo denso de preocupações com a realidade imediata, no sentido de retratá-la, compreendê-la e, também, modificá-la" (MOSTAÇO, 1982, p.37). A sua contribuição foi de suma importância para a dramaturgia brasileira.

Após o Golpe de 64 novos grupos se organizam: o Oficina e Opinião.

> [...] Atingido em cheio, o CPC[42] foi desmantelado. Seus remanescentes, [...] rapidamente se aglutinam num grupo teatral e partem para a produção de um espetáculo que se transformaria no mais acabado exemplo de arte participante e de "protesto" daqueles anos. *Opinião* é o melhor exemplo da corrente de resistência que se formou, e espetáculo-chave dentro da conjuntura de produção cultural da época. (MOSTAÇO, 1982, p. 76).

Ainda segundo Edélcio Mostaço, "a partir da aquisição de uma sede própria e da encenação de *A Vida Impressa em Dólar*, (...) inicia-se uma nova fase no Oficina, (...) distante das titubeantes atitudes dos primeiros anos" (MOSTAÇO. 1982, p.54).

Uma das mais polêmicas peças montadas pelo grupo, já na fase madura, foi o *Rei da Vela* (1967), tendo como elemento constitutivo o texto dramatúrgico de Oswald de Andrade[43]. "Nesta história satírica, os eternos amantes medievais, Abelardo e Heloísa, são retomados para compor um irônico painel da hipocrisia burguesa e dos vícios da classe rural decadente."[44]. Esse espetáculo provocou fortes reações tanto da direita quanto da esquerda, dividindo a opinião da plateia. Caetano Veloso disse ter sido influenciado por essa montagem de *O Rei da Vela*, quando escreveu a letra da música *Tropicália*.

Com a promulgação do AI-5, o Arena e Opinião vão se diluindo e o Oficina ainda se destaca nas montagens de *Galileu Galilei, Selva das Cidades e Gracias Señor*. O período compreendido entre 1969-1974 é reconhecido como "época de fraturas", ou seja: a repressão e a censura das ações criativas e da

[42] CPC – Centro Popular de Cultura – Guanabara – RJ (1961). Sua criação foi tutelada pela UNE – União Nacional dos Estudantes e pelo ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros.
[43] Foram necessários 30 anos para que O Rei da Vela fosse finalmente representado em terras paulistas. A façanha coube ao Grupo Oficina, sob a batuta do diretor José Celso Martinez Correa. www.infoescola.com/teatro/o-rei-da-vela.
[44] www.infoescola.com/teatro/o-rei-da-vela, por Ana Lúcia Santana.

liberdade de expressão às frentes de resistência da contracultura resulta no seu esfacelamento e desaparecimento do cenário teatral.

Em contrapartida, o cinema brasileiro na década de 1960 se emancipa como produção nacional, diferenciado do que até então circulava nas salas de cinema no país – cangaço e filmes estrangeiros comerciais – tendo em Nelson Pereira dos Santos (*O amuleto de Ogum* - 1974, *Tenda dos milagres* - 1977) e Glauber Rocha (*Deus e o diabo na terra do sol* - 1964, *Terra em transe* - 1967) os principais representantes do Cinema Novo.

> Outras denominações surgiram: Udigrúdi (avacalhação do *Underground* americano inventada por Glauber Rocha), Cinema Marginalizado (expressão sobre a qual Cosme Alves Netto, então diretor da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, insistia particularmente, e talvez a mais adequada), ou Cinema de Invenção (criação mais recente de Jairo Ferreira).[45]

Segundo o cineasta e crítico cinematográfico Jean-Claude Bernadet, “Um novo tipo de crítica e análise começa a se desenvolver após 1967- 68, com a criação de cursos de cinema de nível universitário”. (BERNADET,1979, p.63).

Em 1969 foi criado pelo Governo Militar a EMBRAFILME[46], incentivando potencialmente os filmes de caráter nacionalista: “[...] o Estado passa a ter um imenso controle sobre a evolução da produção cinematográfica, não só em termos industriais e comerciais, como ideológicos[...]”. (BERNADET,1979, p.66).

> A ditadura também mostrou seu lado opressor nesse período dourado do cinema nacional. Apesar de a EMBRAFILME ser uma empresa estatal, seus grandes responsáveis eram civis da classe cinematográfica, que em sua essência autorizavam o financiamento e coprodução de bons filmes, independente da abordagem política ali presente. Tal atitude fazia com que os filmes fossem produzidos e gerassem dividendos, mas quando chegava a hora de distribuir, precisavam se submeter à censura federal, como qualquer outra manifestação artística. (HELLER, 2001).

[45] BERNADET. In: www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_01.php).
[46] EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes: estatal criada no Governo do General Ernesto Geisel (1974-1979), propiciou a divulgação do cinema brasileiro no exterior e freou a entrada de filmes estrangeiros no país.

Os grandes sucessos cinematográficos desse período, como: *A estrela sobe* (Bruno Barreto,1974), *Xica da Silva* (Carlos Diegues,1976), *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto,1976) e *A Dama do Lotação* (Neville de Almeida, 1978), configuraram a consagração do cinema brasileiro, o que, consequentemente, favoreceu a diminuição expressiva da entrada de filmes estrangeiros no Brasil.

Ainda na década de 1970 foram criados os festivais de Música Popular Brasileira, em que os compositores apresentavam suas canções se valendo de metáforas e alegorias para denunciar e criticar o regime militar, demonstrando indignação quanto aos descalabros da Ditadura, ludibriando, assim, a censura.

Estreou nesse novo cenário musical Chico Buarque de Holanda, que Caetano Veloso exalta no livro Verdade Tropical:

> [...] era a grande unanimidade nacional, o jovem compositor-cantor excelente e sedutor, a estrela máxima desse público estudantil que lotava os auditórios dos festivais. Era também o grande sintetizador das conquistas modernizadoras da bossa nova com os anseios de volta ao samba tradicional dos anos 30 e de avanço no sentido da crítica social. Como letrista, ele era ao mesmo tempo Vinícius de Moraes, Caymmi, Billy Blanco e Noel Rosa; como músico, era um pouco Carlos Lyra, um pouco João Gilberto, um pouco Ataulfo Alves, um pouco Geraldo Pereira. Seu estilo de certa forma contrapunha-se ao de Edu cujo estrelato o seu rivalizou ao iniciar-se, e nitidamente se opunha ao samba-jaz de Elis e do Beco das Garrafas. Tudo isso compunha uma imagem preciosa que sua beleza física, sua educação naturalmente elegante, seu gênio pessoal só faziam realçar. Ele encarnava o melhor do melhor da história da música brasileira e era assim que todos o viam. (VELOSO, 2008, p. 168).

Chico Buarque sempre primou pela qualidade das rimas e pelo esmero composicional, dono de um humor ácido, ironizava o sistema ditatorial, como por exemplo, na música “Acorda Amor”, a qual assinava com o heterônimo Julinho de Adelaide e cujo refrão “chame o ladrão, chame o ladrão” indicava como opção mais segura estar em companhia de pessoa desonesta, ao invés de estar sujeito aos desmandos das autoridades. O compositor utilizou o heterônimo em várias canções contundentes para evitar que sua autoria fosse reconhecida. Buarque abandonou o Brasil e se autoexilou na Itália por vários anos,

para fugir da perseguição política.

Nessa mesma época, Caetano Veloso e Gilberto Gil criam o Tropicalismo, movimento inovador que integrou várias artes e mídias: cinema, teatro, artes visuais, música, poesia, vídeo e TV. O nome se referia à canção "Tropicália", de Caetano Veloso, que, por sua vez, inspirou-se numa instalação de mesmo nome, do artista Hélio Oiticica.

> [...] No pátio interno há uma piscina
> Com água azul de amaralina
> Coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis
> Na mão direita tem uma roseira
> Autenticando a eterna primavera
> E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira
> Entre os girassóis
> Viva Maria ia iaia
> Viva a Bahia ia iaiaia [...]
>
> (Trecho de *Tropicália*, Caetano Veloso, 1968)

A música *Tropicália* teve arranjo de Júlio Medaglia, maestro e compositor paulista que no início de 1960 integrou o movimento de vanguarda erudita *Música Nova* ao lado do também inovador músico carioca Rogério Duprat, dentre outros.

Outra canção de Caetano que marcou essa época foi *Alegria, alegria*:

> [...] Em caras de presidentes
> Em grandes beijos de amor
> Em dentes, pernas, bandeiras
> Bomba e Brigitte Bardot…
>
> O sol nas bancas de revista
> Me enche de alegria e preguiça
> Quem lê tanta notícia
> Eu vou…[...]
>
> (Trecho de *Alegria, alegria,* Caetano Veloso, 1968).

Segundo Christopher Dunn (2009, p. 88), "*Alegria, alegria* retratava a realidade confusa e fragmentada do Rio de Janeiro, caracterizada pela presença constante da mídia de massa e produtos de consumo", tais como o Jornal *Sol*[47], as Revistas *Manchete* e *O Cruzeiro e* a multinacional *Coca-Cola*.

[47] Em setembro de 1967 nasce a primeira edição do jornal alternativo *Sol*, idealizado pelo poeta Reynaldo Jardim e comandado pela jornalista Ana Arruda Callado, uma arma em papel e tinta contra a ditadura e a

Outro grupo surgido nesta época foi o dos Mutantes – formado em 1966 por Rita Lee, Arnaldo Batista e seu irmão Sérgio Dias – que além das apresentações nos festivais, orquestrou arranjos, introduzindo guitarras elétricas na MPB[48], que até então fazia uso apenas de instrumentos acústicos. O grupo tocou em algumas apresentações de Caetano e Gil, e especialmente para a apresentação de Gilberto Gil no FIC (Festival Internacional da Canção) de 1968, em São Paulo: *Questão de ordem* – influenciada pelo *slogan* "Faça amor, não faça guerra" apropriado do movimento *hippie* americano, que defendia o amor livre e era contrário à Guerra do Vietnã.

> [...] Se eu ficar em casa
> Fico preparando
> Palavras de ordem
> Para os companheiros
> Que esperam nas ruas
> Pelo mundo inteiro
> Em nome do amor
>
> Você vai, eu fico
> Você fica, eu vou [...]
>
> (Trecho de *Questão de ordem*. Gilberto Gil, 1968.)

Outros *slogans* se tornaram célebres nesta época e foram extraídos das faixas erguidas nos movimentos revolucionários mundiais, ou neles inspirados: *É proibido proibir!* – Canção de Caetano Veloso também apresentada no FIC de 1968 – teve o nome retirado de um *slogan* do levante estudantil de Maio de 68.

> Me dê um beijo, meu amor
> Eles estão nos esperando
> Os automóveis ardem em chamas
> Derrubar as prateleiras
> As estantes, as estátuas
> As vidraças, louças, livros, sim
> Eu digo sim
> Eu digo não ao não
> Eu digo
> É proibido proibir

---

iluminação dos opositores. Era inovador, contestador, e utilizava recursos cômicos para levar ao leitor as mais duras criticas. Era um jornal independente não existiam anunciantes e distribuição, não durou muito. Seu máximo foi apenas 70 mil exemplares e, em 1968, o *Sol* se 'pôs'. https://caminhosdojornalismo.wordpress.com/producão-em-impresso-2/novo-3/ acesso em 01/11/2015.

[48] Música Popular Brasileira

É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir

(Trecho de *É proibido proibir*. Caetano Veloso, 1968)

Tanto *Questão de ordem*, quanto *É proibido proibir* foram vaiadas pelos repressores moralistas infiltrados na plateia que arremessaram lixos ao palco fazendo com que ambas fossem desclassificadas pelo júri do Festival.

Na música internacional o *Rock* arrebata as multidões com a explosão na Inglaterra dos Beatles e dos Rolling Stones. Estas bandas inspiraram jovens do mundo inteiro.

No Brasil surge a Jovem Guarda - grupo criado por Roberto Carlos e Erasmo Carlos - trazendo novidades para o cenário musical, o Iêiêiê, apropriado do *rock* dos Beatles, chega agitando os jovens e introduzindo elementos inovadores nos costumes e na maneira de falar e de se vestir.

> Foi num domingo de setembro de 1965, às 16h30, que os então jovens Roberto, Erasmo Carlos e Wanderléa estrearam como apresentadores na TV Record. Antes de completar seis meses, o programa gravado em São Paulo teve que migrar do Teatro Paramount para um local bem maior, o Cinema Universo – que tinha capacidade para quase 5.000 pessoas. A estreia no novo espaço foi na comemoração do aniversário de Roberto Carlos. Nos arredores da Avenida Celso Garcia, palco daquela apresentação, os fãs se desesperavam para ver o novo ídolo, nem que fosse de relance, aos berros de “Ei, ei, ei, Roberto é nosso Rei” e “Asa, asa, asa o Roberto é uma brasa”. Estava consolidado o sucesso popular do programa “Jovem Guarda”.[49]

A Jovem Guarda foi vista durante um período, pelos Tropicalistas, como apologista dos modelos *ianques*.

Outros artistas advindos da influência da Bossa Nova, como Elis Regina, Nara Leão, Milton Nascimento, Maria Bethânia, Gal Costa e Tom Zé, ou da influência do samba, como Jair Rodrigues, continuaram suas carreiras engajando-se nos novos movimentos, fazendo parcerias e participando dos Festivais.

O poeta, letrista e jornalista piauiense Torquato Neto muito contribuiu para o Tropicalismo sendo parceiro de algumas canções de Caetano Veloso: *Mamãe coragem* e *Deus vos salve esta casa santa*, de Gilberto Gil: *Marginália*

[49] Jornal Pampulha, Belo horizonte. Caderno História - “Os Tais” de Minas.14 a 20 de março de 2015.

2 e *Geleia Geral*. Esta última serviu de inspiração para nomear a sua polêmica coluna no jornal *Última Hora*, intitulada *Geleia Geral* – "nesse espaço militou até a exaustão pelo cinema marginal, combateu o *Cinema Novo* e a música comercial e lutou pelos direitos autorais". [50]

O pesquisador norte-americano Christopher Dunn, em seu livro *Brutalidade jardim*, cujo título também foi apropriado de um verso da canção *Geleia Geral*, relata que:

> Até o advento da Tropicália, gestos performáticos entre os artistas da MPB se limitavam a balançar os braços, fazer discretos passos de dança e usar expressões faciais sugestivas. Até mesmo o festival de 1967 da TV Record parecia bem-comportado em comparação com festivais e shows subsequentes. Caetano e Gil romperam as convenções e usaram casacos esportivos e blusas de gola alta em vez dos ternos formais costumeiros até então. Em 1968, Gil vestia túnicas de cores vivas e jaquetas de couro no estilo *Black Panther*, enquanto Caetano usava ternos de plástico futuristas verde-limão, com gravatas marcadamente "primitivas" feitas de dentes de jacaré. Tom Zé e Gal Costa usavam roupas que lembravam os *hippies* de São Francisco (DUNN, 2009, p. 157).

A postura assumida por esses artistas repercutia na sociedade em geral, incomodando e desafiando os militares. As letras de suas músicas rapidamente eram memorizadas e passavam a fazer parte do repertório de jovens e adultos atentos às mensagens transmitidas por meio de múltiplas metáforas e alegorias. Essa maneira de disseminação de ideias, de ações e de contaminações propiciadas por esses movimentos pode configurá-los como micropolítica. Em dezembro de 1968, Caetano e Gil foram presos e posteriormente se exilaram em Londres.

> Caetano e Gil ficaram presos durante dois meses no Rio de Janeiro e depois condenados a prisão domiciliar em Salvador, antes de poderem deixar o país. Nas vésperas de embarcar, receberam permissão para apresentar um show ao vivo em Salvador, posteriormente lançado como o LP *Barra 69.* (DUNN, 2009, p. 176).

Caetano Veloso narra com detalhes, no livro de sua autoria, *Verdade tropical*, a agonia dos dias que passou na solitária da Polícia do Exército, na

[50] Tropicália.com.br/ilumencarnados – seres/ biografas/ torquato neto.

Rua Barão de Mesquita (Rio de Janeiro), “comecei a procurar por mim mesmo na pessoa que dormia e acordava no chão daquele lugar odioso cuja imutabilidade impunha-se como prova de que não havia – nunca houvera – outros lugares” (VELOSO, 2008, p. 352). Agonia parecida deve ter sentido seu amigo Gilberto Gil, que também fora preso nas mesmas condições que ele.

Com a prisão dos seus criadores, a Tropicália chega ao fim (como projeto coletivo), mas sua estética continuou a influenciar e inspirar novos artistas e grupos emergentes. Outras pequenas luzes passam a cintilar substituindo temporariamente aquelas que foram ofuscadas - para depois se juntarem a elas novamente.

Em 1973, ainda no auge da Ditadura Militar, surge um grupo ímpar no cenário musical: Secos e molhados.

> Uma banda, mixando MPB e *rock,* esquentava as frias noites paulistanas, incitando o público que comparecia ao rito musical que, a cada dia, se tornava um ato quase religioso: o show dos “Secos & Molhados”. O frêmito acontecia quando um estranho ser, que não parecia homem e nem carecia ser mulher, adentrava audacioso e solene naquele palco. A face pintada não fingia uma máscara. Esta também revelava dezenas de personagens exalando do corpo todo que cantava. Era a incomum ousadia de um deus/deusa que celebrava, pela primeira vez na música brasileira, uma extrovertida teatralidade e uma feminina e prazerosa forma de cantar. E tudo isso habitava num único ser humano: Ney Matogrosso. (FONTELES, 2002, p. 39.).

Na intimidade do palco, o cantor Ney Matogrosso exibia o corpo esguio e seminu, rebolando para a plateia e cantando com uma voz de timbre inigualável. Isso despertava uma curiosidade enorme sobre esse artista, que se inovava a cada dia, desafiando ou ignorando as proibições que recebia. Cada vez que a censura delimitava a idade permitida para assistir aos seus shows, ele os tornava mais picantes, e uma nova faixa etária era delimitada pela censura, para o show seguinte.



Fig.58 - Ney Matogrosso, s/d. Foto: Luis Fernando Borges da Fonseca.
Fonte: FONTELES (2002, p.248)

Ainda, segundo Bené Fonteles,[51]

> O mato-grossense Ney nascia ali, naquelas noites paulistanas; parido nobre Macunaíma entre uivos e vagidos entusiasmados de um público ávido, não só pela novidade, mas por alguém que facilitasse abrir a panela de pressão da ditadura e explorasse os limites, mostrando com claridade sensível o gosto e o desgosto real dos brasileiros (FONTELES, 2002, p. 43).

A exuberante performance desse artista no palco influenciou os outros integrantes da banda – João Ricardo (fundador do grupo) e Gerson Conrad –, que também passaram a adotar a maquiagem extravagante criada por Ney Matogrosso, assim como os gestos provocativos em cena. Em entrevista a Fonteles (2002, p. 170), Matogrosso reconhece que Caetano Veloso foi a sua primeira influência e que "o Tropicalismo foi o vislumbre de uma possibilidade de respirar, se expressar, dizer claramente quem você era e o que queria da vida".

Ney Matogrosso sempre chamou a atenção por sua irreverência, criatividade e postura crítica nos shows e nas entrevistas que concede, rompendo preconceitos, abrindo caminhos e inspirando gerações ao adotar uma atitude

[51] Artista plástico, jornalista, editor, escritor, poeta e compositor. José Benedito Fonteles – Bené Fonteles – durante as décadas de 1970 e 1980 integra anualmente diversas exposições coletivas, nacionais e internacionais, ligadas à Arte Postal e a pesquisas de novos meios de expressão. Nesse período, participa de quatro edições da Bienal Internacional de São Paulo (1973, 1975, 1977 e 1981).

de respeito com as diferenças humanas, com a natureza e com as crenças e de ter a coragem para promover mudanças, provocar inquietações e inovações, mantendo-se íntegro nas suas escolhas e convicções. Com toda certeza, posso afirmar que esse artista influenciou-me positivamente na percepção de muitas questões relativas à arte e à vida.

Outro acontecimento fundamental da década de 1960 no cenário mundial veio do campo da ciência com a criação da pílula anticoncepcional, permitindo à mulher controlar sua fertilidade e através desse método mais eficaz conquistar a liberdade sexual com segurança, ou optar por um melhor planejamento familiar na definição de ter, ou não, mais filhos.

O Feminismo não nasce em 1968, mas os acontecimentos desse ano lhe dão um inegável impulso que se manterá por muitos anos, o que não se observava desde a conquista do direito das mulheres ao voto no Brasil em 1932.

> As militantes do movimento se mobilizam a favor da legalização do aborto. Num nível mais profundo, o êxito do feminismo está relacionado com a reivindicação de igualdade total entre as mulheres e os homens. Trata-se não de uma guerra entre os sexos, mas de uma luta contra as discriminações sexistas. (...) Os papéis sexuais devem deixar de existir: eles impedem que a pessoa se afirme e se expresse. (...) O desaparecimento dos papéis sexuais pode ser lido com clareza na diminuição do uso de saias: em 1965, é a primeira vez que a produção de calças supera a de saias [...]. É o triunfo dos jeans, cuja produção quadruplica entre 1970 e 1976. (DUBY, 1992, p. 138).

O compositor Renato Teixeira foi o criador do *jingle* com o qual a marca *US Top* veiculava, em rede nacional de televisão, a publicidade de seu produto. Todo o Brasil conhecia e sabia cantar: “Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada! Que você pode usar do jeito que quiser! (não usa, quem não quer!). *US Top* desbota e perde o vinco (*denim índigo blue*)”. A ideia associa claramente o uso da calça jeans à liberdade, mas principalmente, estabelece, mais uma vez, uma direta crítica ao s*tatus quo*, ao vestuário tradicional, ao citar o inverso do que era voga na época, o *Tergal* e o *Nycron,* em calças que não amassavam e nem perdiam o vinco, no famoso “senta, levanta” - expressão utilizada na campanha publicitária desses tecidos para enfatizar que eles não

amarrotavam.

Ainda Segundo Duby (1992), “A roupa já não mostra a adaptação do indivíduo à vida pública: ela expressa, na própria vida pública, a personalidade reivindicada por cada um”. Assim, a calça jeans torna-se um ícone do século XX e peça fundamental no guarda roupa masculino e feminino da grande maioria dos jovens, estudantes e artistas, como signo de atualidade, liberdade rebeldia e resistência.

O novo feminismo articulado a partir de 1975 no Brasil, alia-se em torno do *slogan* “O pessoal é público”, em consonância com as novas perspectivas do movimento feminista europeu e norte-americano, e as mulheres passam a questionar a divisão social do trabalho, do poder, do conhecimento e do prazer.

Podemos constatar que as décadas de 1960/70 provocaram de forma substancial e abrangente uma reviravolta nas atividades artísticas, nas manifestações políticas e nos modos de vida da sociedade do século XX, no Brasil e no mundo.

No Brasil, mais especificamente, no momento em que a Ditadura Militar instituía a censura e o cerceamento da liberdade do indivíduo e da sociedade - restringindo as formas de expressão artística ou qualquer outra manifestação que indiciasse postura de cunho político – a Arte Correio serviu como instrumento subversivo para proteger os presos políticos de serem assassinados, para denunciar a sua prisão e para divulgar seus nomes na rede postal como forma de intimidar e enfrentar os militares.

Os artistas brasileiros, em consonância com o movimento da Arte Postal internacional, rompiam as fronteiras do idioma e se correspondiam com os artistas de diferentes partes do mundo.

3.4 A Arte Correio do ponto de vista da Micropolítica

Nos anos de 1970, a Arte Correio no Brasil assume um caráter extremamente político e abrangente. Ao mesmo tempo em que revela o posicionamento dos artistas contra o sistema de circulação e comercialização da obra de arte nos espaços institucionalizados das galerias e museus – posicionamento este que também acontecia no exterior com os artistas do *Fluxus* –, intimida também o Regime Milita, que naquela época definia por meio da censura o que

podia ou não circular nestes espaços expositivos elitizados.

O alcance possibilitado pela Arte Correio pode caracterizá-la mais assertivamente como micropolítica, pois há um encadeamento de etapas pelas quais passam as correspondências até chegarem aos seus destinatários; promovendo, uma contaminação da ação inicial, que vai se acrescendo das etapas de recepção pela agência dos correios, selagem, distribuição para as localidades a que se destinam e posterior encaminhamento ao endereço, e, ainda, a alocação desta correspondência, possivelmente, numa caixa de correio, para só então, chegar às mãos do seu destinatário. A historiadora da arte Marília Andrés Ribeiro alia o movimento de Arte Postal aos conceitos de micropolítica e poder, desenvolvidos por Michel Foucault e, por Gilles Deleuze e Félix Guattari:

> A micropolítica discutida por Guattari e herdeira do pensamento de Foucault, implica no questionamento filosófico do saber e do poder instituído, visando criar estratégias de subjetivação e espaços singulares de configuração de vida e obra. No campo da arte a micropolítica está presente nos projetos artísticos que visam questionar as categorias estéticas, o sistema de arte, o comportamento e as atitudes estabelecidas, através de propostas, intercâmbios, ações e *performances*, visando provocar o espectador ativo. (RIBEIRO, 2012, p. 317)

Segundo os autores (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 90), “Em suma, tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica”, visto que, movimentos ondulatórios iminentes de pequenas ações repercutem num âmbito maior, afetando-se mutuamente.

“Micropolítica” torna-se o termo mais pertinente para designar ações individuais ou coletivas referentes a questões de insatisfação, de protesto ou de transgressão relativas a diferentes causas. Através de ações disseminadas, estabelece uma modificação ou uma interferência no percurso dos acontecimentos, sem ter necessariamente filiação partidária ou bandeira política. A Arte Postal pode ser identificada como micropolítica por se infiltrar em um meio lícito – os correios – para organizar redes, disseminar ideias, conceitos e imagens, contrárias e de resistência à ideologia dominante.

> O encontro da poética e da política por meio da obra de arte, está presente nas reflexões contemporâneas sobre a micropolítica, substituindo a noção de política partidária, sindical, revolu-

> cionária ou reacionária, pela noção de uma política que leva em conta questões específicas e cotidianas referentes à comunidade, à ecologia, ao gênero, às minorias, aos desejos, afetos e subjetividades. (RIBEIRO, 2012, p.316/317)

Podemos reconhecer também como micropolítica os protestos e manifestações que eclodiram em várias partes do mundo – do Oriente ao Ocidente – relativos ao abuso de poder, ao racismo e a toda forma de discriminação social e ao cerceamento das escolhas e da liberdade de expressão, aplicando-se tanto a movimentos e manifestações da arte, quanto a outras posturas sociais.

Deleuze e Guattari concluem que,

> [...] do ponto de vista da micropolítica, uma sociedade se define por suas linhas de fuga, que são moleculares. Sempre vaza ou foge alguma coisa que escapa às organizações binárias, ao aparelho de ressonância, à máquina de sobre-codificação: aquilo que se atribui a uma "evolução dos costumes", os jovens, as mulheres, os loucos, etc. Maio de 68 na França era molecular, e suas condições ainda mais imperceptíveis do ponto de vista da macropolítica [...] (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p. 94).

Ainda, segundo os autores, molecular seria o movimento das massas, seus ideais diferenciados, representados por indivíduos ou grupos que se unem ou se subdividem, apoiando-se uns aos outros; e molar, o movimento de classes, seus segmentos; muito embora massas e classes se afetem mutuamente.

> Maio de 68 é a mesma coisa: [...] todos aqueles que julgavam em termos de macropolítica nada compreenderam do acontecimento, porque algo de inassinalável escapava. Os homens políticos, os partidos, os sindicatos, muitos homens de esquerda, ficaram com raiva; eles ficavam lembrando sem parar que as "condições" não estavam dadas [...]. (*Ibid*., 1996, p. 95).

Quando uma manifestação acontece sem obedecer a regras impostas por partidos políticos ou organizações de poder, causa surpresa e indignação, por quem julga ter o domínio e o direito de comandá-las. Portanto, o movimento Maio de 68, na França, foi molecular, podendo ser considerado micropolítico.

O movimento de Arte Postal pode ser considerado molecular, pela sua maneira de distribuição, que passa por diversas etapas até alcançar o destina-

tário e pela forma de circulação de textos, imagens e informações em rede, atravessando fronteiras. Essa característica favorece a disseminação de ideias e a agregação de sentido e de interação.

Em 1968, durante o governo do Marechal Artur da Costa e Silva, a Ditadura atinge o seu ápice com a implantação do Ato Institucional número 5 (AI-5). O mais duro golpe do regime Militar que veio se contrapor às contestações políticas, artísticas e mudanças dos costumes.

> A centralização do Executivo e o fortalecimento dos militares no poder alcançaram o clímax com o AI-5, decretado em 13 de dezembro de 1968, o golpe dentro do golpe, responsável pelo recrudescimento da repressão, pela implantação da censura e da perseguição aos estudantes, jornalistas, padres, operários, intelectuais e artistas (RIBEIRO, 1997, p. 55).

Alguns artistas decidiram abandonar o país sentindo-se castrados em suas atividades e desesperançados em relação ao Brasil. Viam nessa atitude radical a única possibilidade de continuarem suas pesquisas em arte. Sérgio de Camargo (1930-1990), Rubens Gerchman (1942-2008), Antonio Dias (1944) e Frans Krajcberg (1921) foram alguns que se decidiram a isso. Cumpria-se assim o *slogan* ufanista - “Brasil: ame-o ou deixe-o”.



Fig.59 - Logomarca ufanista.
Fonte: https://luizguilhermec.wordpress.com/2011/01/06/ufanismo-ditadura-militar-e-o-brasil/

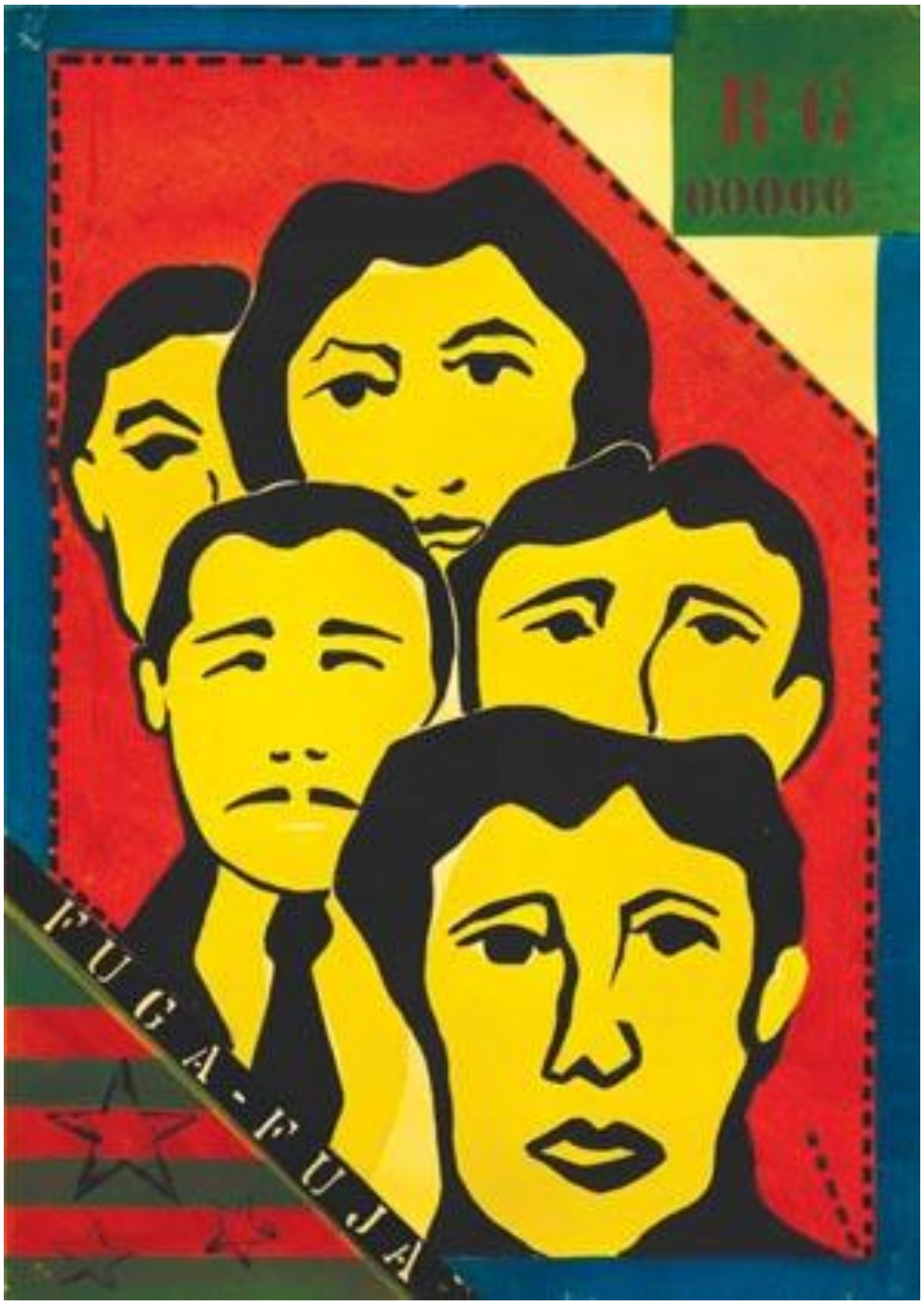


Fig.60 – GERCHMAN, Rubens. *Fuga ou* Fuja, pintura, 1966.
Fonte: www.acervodearte.com.br/acervo/ver_obra.php/acervo=5015

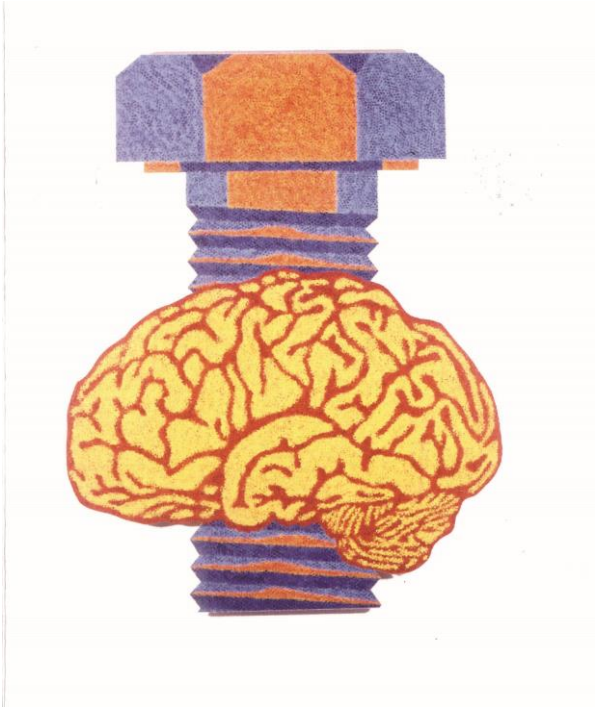


Fig.61 – TOZZI, Cláudio. *Parafuso,* tinta acrílica sobre madeira, 1972/1974.
Cláudio Tozzi. Coleção do Artista.
Fonte: Folder de Mediação *Resistir é Preciso,* CCBB Educativo (2014).

Outros artistas insistiram em permanecer no Brasil mesmo sendo constantemente perseguidos pelos "conselheiros pérfidos" da Ditadura, como Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Bené Fonteles, Cláudio Tozzi, dentre outros.

Bené Fonteles (1953), na década de 1970 participou ativamente do movimento de Arte Postal sempre demonstrando em sua linguagem plástica a preocupação com o ser humano e a sua convivência em harmonia com o planeta terra e o cosmos. Nos seus trabalhos, Fonteles procura agregar elementos encontrados na natureza, tais como: conchas, raízes, restos de redes de pescar, etc.

> Vendo a obra plural de Bené Fonteles, a sua diversidade e cosmovisão, um artista quase nômade (que tem percorrido grande parte do Brasil em seu itinerário artístico), é inevitável nos perguntarmos onde estamos?, que tempo vivemos?, já que todo seu trabalho artístico parece reconhecer, e declara, essa condição ético-estética *sine qua non*: querer converter essa mesma fissura em alento. Há com isso algo de desmitificação do tempo obrigatório – outra cozinha do tempo -, de volta a algumas matrizes neoprimitivas que nunca podem ser consideradas como estratégias *naif* ou ingênuas, e que passam por uma outra escuta diferente da idolatria da tecno-ciência, da entrega absoluta a seus domínios regidos pelo lucro. A arqueolo-

> gia contemporânea que se desenha na poética deste artista com objetos/signos de repertórios diferentes (erudito e popular, laico e religioso; conceitual e matérico, material e imaterial) oferece toda uma respiração estética, em nada pautada por um tempo e uma cultura só e mais perto de uma polifonia espiritual e cultural (sincretismo que o mesmo Brasil oferece ao mundo como entidade político-sócio-cultural), que longe de simplicidades ontológicas – sempre plausíveis de despotismos – abriga fascinação pela harmonia e ao mesmo tempo atenção pelo múltiplo. (NAVAS, 2008, p.76/77).

Este artista visual guarda um sentido todo especial da arte: desde os anos 70 ele atua no Projeto Artistas pela Natureza, tendo a amplitude de inserir a arte como prática de liberdade, valor este que está intrinsecamente relacionado à natureza, à qualidade de vida e combate às desigualdades sociais. [52]



Fig.62 – FONTELES, Bené. Postal, 1981.
Fonte: CATÁLOGO XVI Bienal (Arte Postal) de São Paulo (1981, p.32).

Daniel Santiago, fiel companheiro de Paulo Bruscky em diversos trabalhos de intervenção urbana, afirma com relação às novas tecnologias surgidas nos anos de 1950/1960: “A máquina só faz o que eu quero. Enquanto eu tiver língua e dedo, máquina nenhuma me faz medo. Meu trabalho é uma modesta

52Noticias.orm.com.br –Bené lança sua autobiografia artística – por Eduardo Rocha. Belém – 10/10/2015.

brincadeirinha com as linguagens, jamais dominarei os limites de uma linguagem". (SANTIAGO, 2010, p. 317).

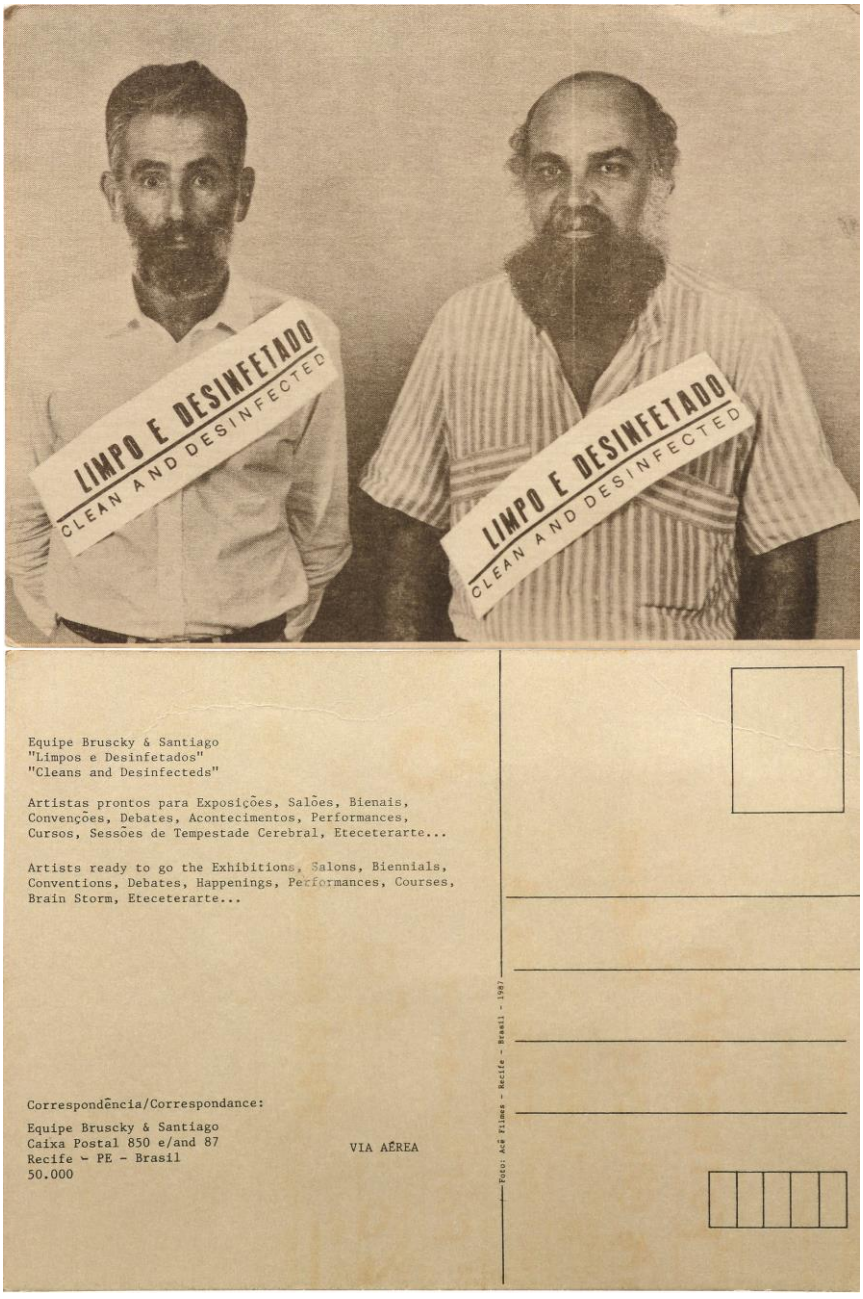


Fig.63. – BRUSCKY, Paulo; SANTIAGO, Daniel. *Limpo e Desinfetado*, *postal,* 1984.
Fonte: FREIRE (2006, p.43)

A permanência desses, e de outros artistas no Brasil contribuiu para manter atuantes as manifestações artísticas no país possibilitando a continuidade da Arte Postal em diálogo com os artistas nacionais e estrangeiros tendo em Paulo Bruscky um dos seus maiores entusiastas.

Apoiados por Walter Zanini e Julio Plaza os artistas postais adentram o museu participando de exposições e Bienais de Arte Postal.

3.5 A Arte Postal no museu e/ou A Arte Postal subvertendo o museu

No Brasil, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), nos anos de 1960/70, formou uma rede de comunicação mundial em Arte Postal por iniciativa do seu primeiro diretor, o professor Walter Zanini, que se tornou um dos mais conceituados pesquisadores da *mail-art*.

> É Zanini que reconhece em Paulo Bruscky um expoente desse movimento no Brasil, movimento no qual também tiveram papel importante Julio Plaza, Regina Silveira, Mário Ishikawa, Ivald Granato, Regina Vater, Anna Bella Geiger, Bené Fonteles, J. Medeiros, Unhandeijara Lisboa, Ângelo de Aquino, Gabriel Borba, Maurício Fridman, além dos mais jovens Tadeu Jungle, Walter Silveira, Mário Ramiro, Hudinilson Jr., entre outros participantes. (FREIRE, 2006, p. 138).

Julio Plaza foi artista residente e professor na Universidade de Porto Rico, no Campus Mayaguez, durante quatro anos (1969-1973). Lá organizou, em 1972, junto com Regina Silveira (na época sua esposa e também professora nessa Universidade), uma mostra internacional de Arte Postal.

> (...) o ponto alto foi a mostra internacional de Arte Postal *Creación, Creation...,* uma formidável reunião de artistas de todo o mundo, incluindo os do Leste Europeu, para celebrar uma arte transgressiva e descomprometida com o mercado e o pleno exercício de autogestão dos artistas, em rede aberta possibilitada, naquele tempo, pelo uso dos Correios como canal de comunicação artística (...).[53]

Segundo FREIRE, (2013), *Creación, creation* (1972), é considerada, uma das primeiras exposições de Arte Postal de que se tem notícia no mundo. Julio Plaza reuniu para essa exposição uma extensa lista de contatos interna-

[53]Texto extraído de depoimento por ocasião da homenagem a Julio Plaza (Madrid, 1938/São Paulo, 2003), no Simpósio de Arte e Tecnologia, Itaú Cultural, 2004, e que está no livro *Poética/Política*. Disponível em: <http://*fvcb.com.br/site/wp-content/.../Livro-Julio-Plaza-Poética-Política.pdf>.* A organização dessa mostra com a lista de participantes contribuiu para futuras exposições, quando ao retornar ao Brasil, Plaza passou a colaborar com Zanini no MAC-USP, inclusive no núcleo de Arte Postal da Bienal de São Paulo em 1981.

cionais que seria de grande valia, para as futuras exposições organizadas por ele e Zanini, em parceria.



Fig.64 – PLAZA, Julio. *Evolução/Revolução,* fotografia, 1971.
Fonte: FREIRE (1999, p.82)

A XVI Bienal de São Paulo, realizada em 1981 com curadoria geral de Walter Zanini, teve um dos seus núcleos exclusivamente dedicado à Arte Postal e, segundo ele:

> Este projeto da Bienal, sem preocupações de informação seletiva, visa essencialmente levar ao conhecimento [do] público os atuais estágios dessa ação que intenta à marginalidade apesar de mostrar flancos abertos às contradições. Quase quinhentos artistas do mundo inteiro aceitaram o convite para a exposição. Atividade de clara mobilização internacional, marcada pelo quantitativismo, com a dinâmica de seus gestos-signos e mais raramente com seus objetos-signos, a Arte Postal espraiou-se num espectro extremamente vasto de conteúdos, utilizando todo e qualquer veículo de comunicação disponível na sociedade de consumo. Se esse conglomerado anárquico de mensagens irreverentes transtorna, é porque a civilização está transformada. (Catálogo XVI Bienal, 1981, p. 7).

O núcleo de Arte Postal da Bienal contou com a participação de aproximadamente 500 artistas de diferentes países e, conforme conferido no catálogo, 114 artistas brasileiros, dentre eles: Alex Flemming, Bené Fonteles, Hudinilson Jr., Regina Vater, Regina Silveira e Paulo Bruscky, um dos mais atuantes artistas da Arte Postal, denominada por ele Arte Correio – para usar um termo de maior abrangência e que designasse com mais clareza essa "nova categoria" de arte, que pode se utilizar tanto dos formatos de envio padronizados pelos correios (cartas, telegramas e cartões-postais) ou de qualquer outro suporte passível de ser postado. Uma das características das exposições de Arte Postal é não haver seleção prévia das obras. Todos os artistas que enviaram trabalhos para essa Bienal tiveram suas obras expostas.



Fig.65 – JR, Hudinilson. Postal, 1981.
Fonte: CATÁLOGO XVI Bienal (Arte Postal) de São Paulo (1981, p.68).

O museu, contaminado por essa nova manifestação artística, ironicamente, a partir de então, deveria ser um local de "proteção e guarda" para essas correspondências. No entanto, explica Zanini:

> Como a Bienal não guardava acervo, não era museu, não havia um espaço para guarda e conservação permanente de obras, esse acervo de Arte Postal riquíssimo teve que ser transferido para outra instituição [...] o MAC não o aceitou. E esse material foi enviado ao Centro Cultural São Paulo (CCSP). (ZANINI, 2013, p.92).

Todo o empenho de Zanini, como membro do Conselho de Arte e Cultura da Bienal, para que esse vastíssimo material permanecesse no museu, foi vão.

No Brasil, os artistas da Arte Correio também passam a fazer circular a poesia visual nos cartões-postais e nos livros de artistas. A poesia visual brasileira agrega diversas linguagens poéticas, como a poesia concreta, iniciada com Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

Segundo Paulo Silveira (2008), dentre os caminhos que a poesia visual tomou,

> [...] está o do poema-processo brasileiro, lançado em 1967 e de curta duração, rompido inclusive com a poesia concreta, valorizando ao extremo o aspecto visual como elemento primordial da obra [...]. Entre seus representantes estavam Wlademir Dias Pino, Moacy Cirne e Álvaro de Sá. (SILVEIRA, 2008, p. 160-161).

A Arte Correio e a Poesia Visual sempre mantiveram estreita relação por terem características em comum, tais como: a colagem – o recortar/colar de textos apropriados de revistas e jornais, a utilização das mídias emergentes na época, como o xerox e o fax e o envio desses trabalhos via correios são algumas características tanto da Arte postal, quanto da Poesia Visual.

Cristina Freire (2006) refere também a exposição Poéticas Visuais (1977), organizada por Júlio Plaza, reunindo os artistas que se inspiraram no poema concreto e na poesia visual dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, dentre eles o próprio Júlio Plaza, Regina Silveira, Regina Vater e o artista norte-americano John Cage (EUA, 1912-1992). Essa influência pode ser vista nas obras em cartões-postais e em outros formatos de publicação, como o livro de artista, revistas artesanais e em trabalhos híbridos utilizando fotografias, *offset*, xerox, cartões e materiais industrializados, como as lâminas de *plexiglass*, da série de múltiplos de Cage. Esse artista, ao se utilizar desses materiais, reafirma o seu “espírito” *Fluxus* na poesia visual.

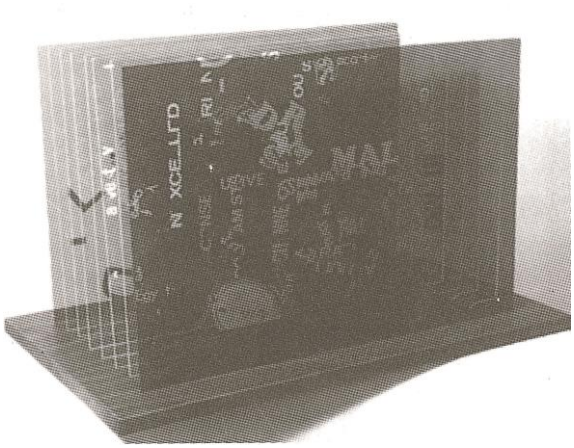


Fig.66 – CAGE, John. *Not wanting to say anything about Marcel,* objeto, 1969.
Fonte: FREIRE (1999, p.88)

Os poemas postais foram de grande interesse para o artista Paulo Bruscky e motivação para experimentá-los em outros meios, como anúncios em jornais, livros de artista, e motivo também para expandi-los em outros formatos (*performances* e intervenções urbanas). Junto com Unhandeijara Lisboa criou o projeto/performance *Poesia Viva*. O texto abaixo foi publicado no convite:

> Você sabia que hoje é Dia Nacional da Poesia? E que, além do dia das mães, dos namorados, do papai, da árvore, da criança e do "dia de todos os santos", existe o dia da Poesia? Hoje, dia 14, viva a poesia viva! Este "acontecimento" que estamos realizando é uma homenagem escrita em nosso corpo, falada em nossos gestos, amordaçada em nosso silêncio, percorrida em nosso cotidiano. Somos a própria obra, somos as letras móveis, somos o chão das páginas somos os versos mal-ditos. Faça alguma coisa (o mínimo que estiver a seu alcance) para que a poesia não padeça nos cursos de letras nem venha a morrer nos suplementos literários. Viva através de você a poesia viva no meio da rua, do anúncio da cartomante, do grito do camelô, nas pregações religiosas, nas vozes dos repentistas, na súplica teatral dos pedintes, como todos nós, Lea, Ângela, Arnaldo Tobias, Cavani Rosas, Marconi Notaro, Leonhard Duch, Marilene, Jomard Muniz de Brito, Carlos Cordeiro, Juarheiz Correia, Daniel Santiago, Sérgio Bernardo, Paulo Bruscky, Unhandeijara Lisboa, Jaci Bezerra, Alberto Cunha Melo, Marcos Cordeiro, Efrain, Rico, Flávio.
> Recife, Brasil, 14 de março de 1977.
> Dia Nacional da Poesia. (BRUSCKY, 2010, p.152).

A *performance* consistia da exposição da frase *"*POESIA VIVA*"*, grafada

em letras impressas em longas túnicas brancas que foram vestidas por um grupo de pessoas durante a ação. O inusitado nessa *performance* foi surpreender o público com a possibilidade de a poesia não necessitar de um suporte pré-estabelecido como o papel, para tornar-se legítima e legível.



Fig.67 – BRUSCKY, Paulo. *Poesia viva,* performance, Recife/PE, 1977.
Fonte: BRUSCKY; NAVAS (2012, p.90).

Romper paradigmas parece ser primordial para Paulo Bruscky, que sempre procura subverter os sentidos explícitos para criar poesia, ironizar e fazer pensar.

> Nessa nova materialização do poético, seria largamente ultrapassada a poesia linear, narrativa e bidimensional, não apenas com a inclusão de componentes plásticos, gráficos e icônicos, mas fazendo voar pelo ar o próprio registro ou suporte, tornando-a verdadeiramente espacial, performática, ativista. (BRUSCKY; NAVAS, 2012, p.90).

A faixa amarela de advertência na plataforma de embarque das estações sinalizando o local onde se deve aguardar em segurança a parada do trem, no olhar de Bruscky, transforma- se em poesia: “Atenção - cuidado com o

vão entre o trem e a palavra”. A palavra “trem” pode ser entendida literalmente, ou como metáfora; e a palavra “vão” é intensificada pelo espacejamento na frase. Esse jogo de palavras que, ora se afirmam, ora se contradizem assume lugar preponderante na obra irreverente e provocativa de Paulo Bruscky, assim como o uso do espaço público como suporte inusitado para a poesia, para as interferências e performances.

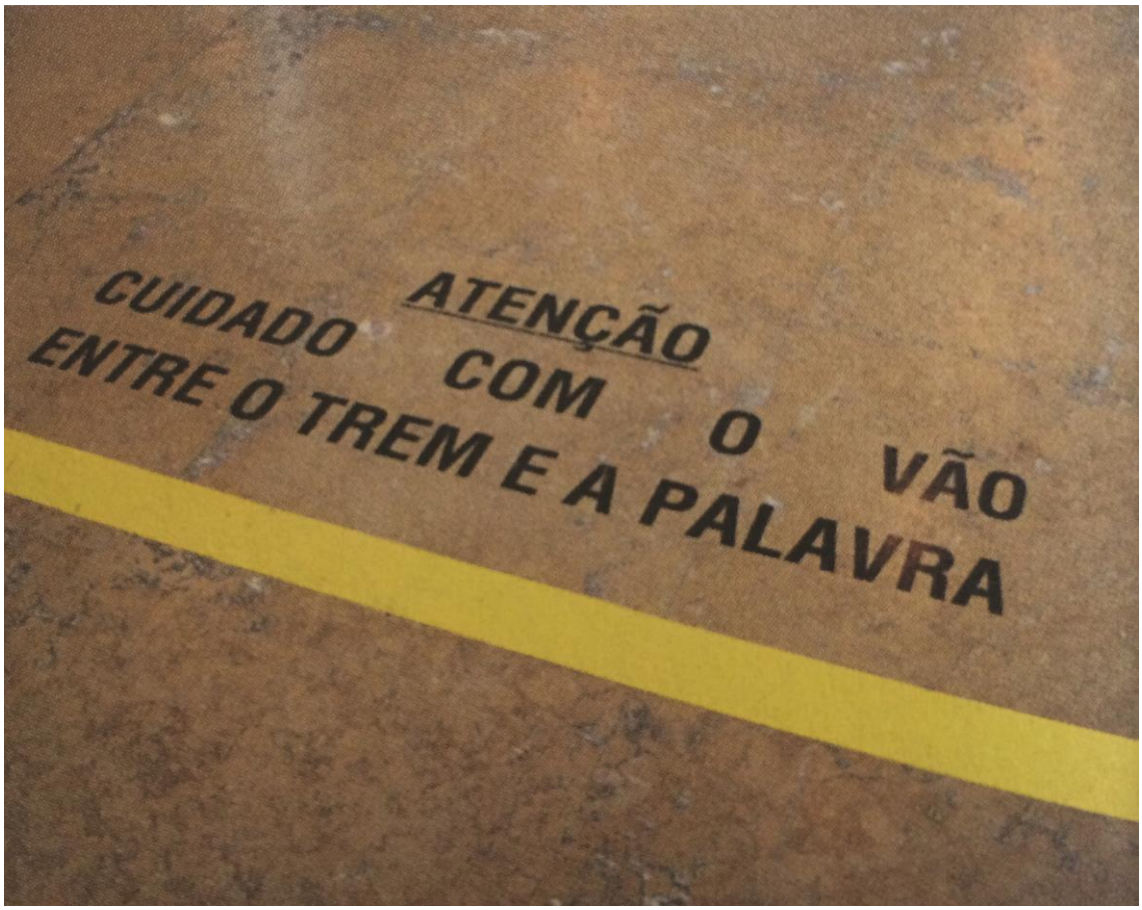


Fig.68 – BRUSCKY, Paulo. *Entre o trem e palavra*, intervenção urbana, não consta local, 2008.
Fonte: BRUSCKY; NAVAS (2012, p.90).


JORNAL
NIL ART

CAPÍTULO IV: Paulo Bruscky: inquietante, irreverente e audacioso.

> (...) É o saber ver mais do que o fazer, porque aí está a arte, nas várias direções, nos vários lugares. Esta captação pelo olhar é que é fundamental.
>
> Paulo Bruscky

As particularidades do universo de Paulo Bruscky que, com sua intensa e permanente mobilização artística, vem comprovar sua efetiva contribuição para as discussões e provocações das instâncias da arte, se manifestam nas mais diversas e improváveis ações.

A identificação com o trabalho do artista motivou-me ir até o Recife[54] para entrevistá-lo pessoalmente e conhecer um pouco do seu universo particular e do seu processo criativo em seu *atelier*/arquivo:

> O Arquivo foi constituído ao longo de cinco décadas e é composto por cerca de 70 mil itens de arte contemporânea, de aproximadamente mil artistas de sessenta países, abrangendo as mais importantes vanguardas do século XX, [...] Com relação a arte brasileira, além dos movimentos e grupos, o acervo possui obras de Cildo Meireles, Lygia Clark, Sônia Lins, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Vicente do Rego Monteiro. Aloísio Magalhães, Flávio de Carvalho, George Helt, Márcio Sampaio, Amir Brito, Antônio Dias e toda produção do Poema/Processo e Poesia Visual Mineira, entre outros. O Arquivo é um espaço de referência para artistas, críticos e pesquisadores do Brasil e do exterior, tendo participado com uma Sala Especial na 26ª Bienal de São Paulo de 2004 e sido objeto de artigos na revista Leonardo e no *Art Journal* (EUA) e de seminário no Walker Museum. Já cedeu, por empréstimo, obras/documentos para instituições como o Itaú Cultural, Bienal do Mercosul, MAC-USP, Instituto Tomie Ohtake, MAMAM-PE, e Casa França-Brasil, entre outras.[55] (BRUSCKY, 2014)

Também é nesse local – seu *habitat* – que Bruscky idealiza e realiza muitos de seus projetos, numa rua estreita do bairro de Bela Vista, onde entre algumas fachadas preservadas, ainda existem casas com azulejos portugueses, ao lado de outras casas descaracterizadas em sua arquitetura, que me

[54] Capital do estado de Pernambuco (PE) localizado na Região Nordeste do Brasil.

[55] Anais do Encontro Nacional ANPAP(23) – A concepção desse Simpósio foi estruturada na ideia de pensar o "arquivo" como elemento hegemônico de práticas artísticas na contemporaneidade – ocorrido no período de 15 a 19 de setembro de 2014 em Belo Horizonte – MG.

trouxeram à memória certa semelhança com o bairro Lagoinha em Belo Horizonte.



Fig.69 – ARAÚJO, Tânia. Arredores do bairro Bela Vista, Recife/PE.
Fonte: Tânia Araújo, 2015.

No entorno do *Atelier* de Paulo Bruscky, o mercado de Bela Vista, com comidas típicas; lojas populares que exibem suas mercadorias; bancas de jogo do bicho nas esquinas; uma drogaria e uma pequena agência dos Correios. No muro que antecede essa agência, a arte de Bruscky já se faz presente num

grafitti onde se lê “RECIFELIZ” e a palavra “Correio”, seguida de setas indicando a entrada da agência. (FIG.)



Fig.70 – ARAÚJO, Tânia. *Graffitti* Paulo Bruscky no bairro Bela Vista, Recife/PE, s.d.
Fonte: Tânia Araújo, 2015.

Um pouco mais adiante, no quarteirão seguinte a seu *atelier*, outro *grafitti* de cunho político se apresenta num jogo de palavras: “Política Fa(s)cin(a)ora”.



Fig.71 – ARAÚJO, Tânia. *Graffitti* Paulo Bruscky no bairro Bela Vista, Recife/PE, s.d.
Fonte: Tânia Araújo, 2015.

Pouco antes de me encontrar com o artista, fiquei “escaneando” as ruas vizinhas, fotografando singularidades daqueles arredores e, depois, o aguardei em frente ao ateliê. Uma casa de fachada reta, com uma simpática porta de treliça branca, um pouco recuada.



Fig.72 – ARAÚJO, Tânia. Vista da fachada e arredores do ateliê de P. Bruscky, Recife/PE.
Fonte: Tânia Araújo, 2015.

Bruscky chegou receptivo, como é característica sua – com um sorriso amigo – e convidou-me a entrar por um longo corredor entrecortado por dois espaços repletos de trabalhos nas paredes e também dispostos sobre os móveis. Caixas sobrepostas, uma estante/biblioteca com inúmeros livros. Na sala

que dá acesso ao segundo andar da casa, próximo à escada em espiral, encontra-se um manequim “mumificado” – totalmente enfaixado, da cabeça aos pés e que fez parte de uma *performance* realizada pelo artista.

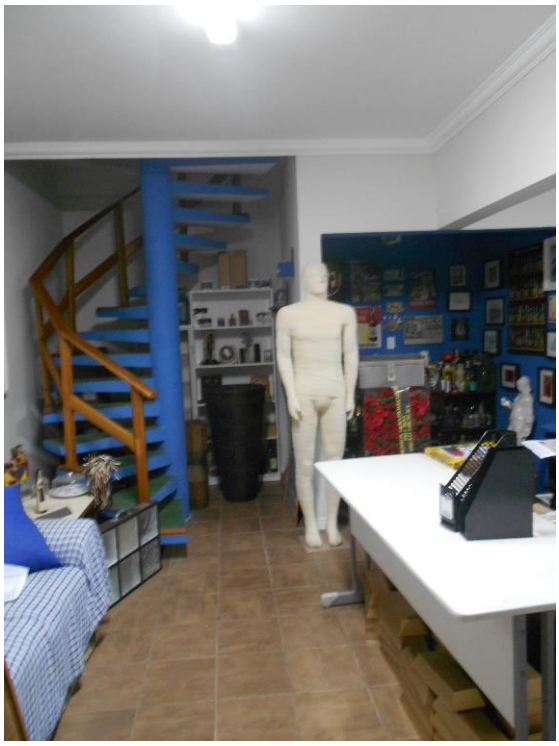


Fig.73 – ARAÚJO, Tânia. Manequim utilizado em performance de P. Bruscky.
Fonte: Tânia Araújo, 2015.

Prosseguindo no corredor de entrada, a copa/cozinha também totalmente ocupada por trabalhos, revistas, prateleiras com pequenas coleções de copos, garrafas, rolhas, de cortiça, de garrafas de vinho – que ele transforma em rostos, para presentear os netos. Ao fundo, uma porta de grade conduz a uma pequena área externa, composta por uma varandinha cheia de plantas e de trabalhos nas paredes e ainda um miniterreiro, com coqueiro, samambaias e outras plantas. Em tudo, fica explícita a relação arte-vida.



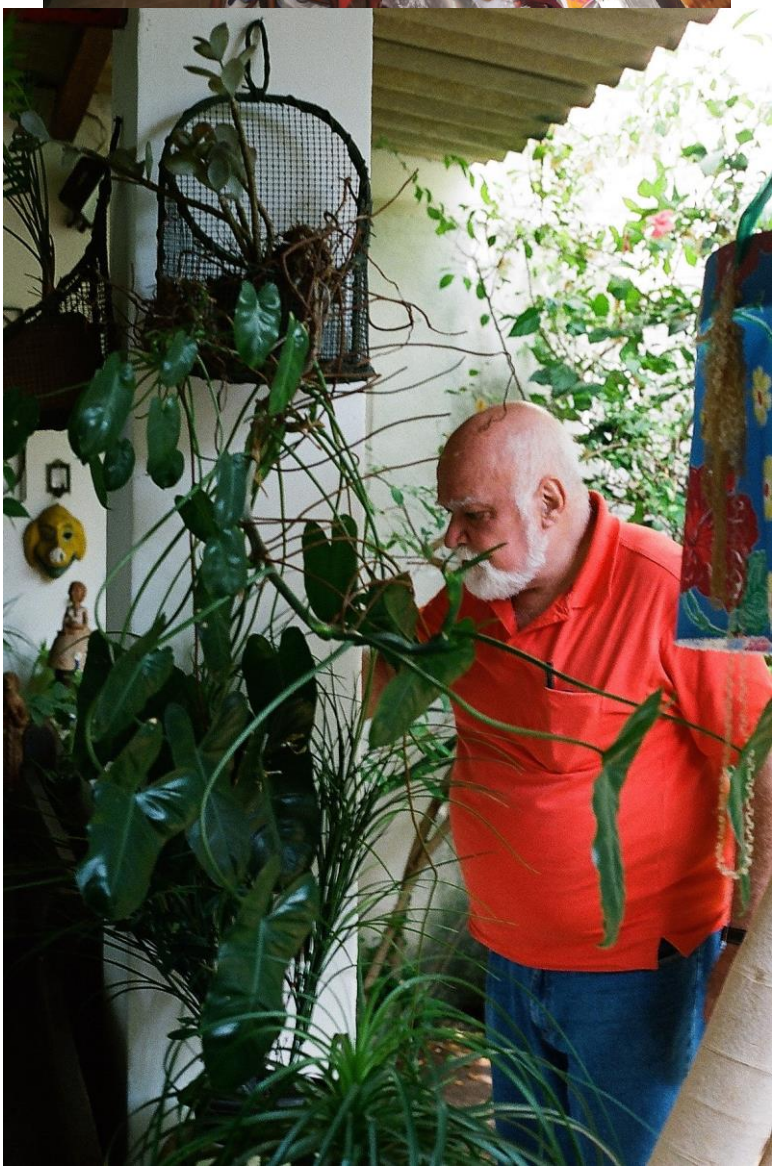


Fig.74 e 75 – ARAÚJO, Tânia. Paulo Bruscky em seu ateliê, Recife/PE.
Fonte: Tânia Araújo, 2015.

4.1 Revelando Paulo Bruscky

Desde o final do século XX alguns estudiosos da arte[56] vêm se empenhando na pesquisa da vasta obra do artista e colecionador pernambucano, documentando e revelando em publicações primorosas parte de sua produção artística, que até pouco tempo atrás permanecia desconhecida por muitos. O conjunto da obra de Bruscky é importante por integrar as relações entre arte e vida, arte e política nas principais manifestações artísticas nacionais e internacionais nas décadas de 1960 e 1970.

Paulo Roberto Barbosa Bruscky (1949) nasceu e reside na cidade do Recife. Trabalhou e se aposentou como funcionário público no Hospital Agamenon Magalhães (Recife-PE) e sempre conciliou arte e vida, fazendo experiências inclusive com materiais e maquinários utilizados no seu setor de trabalho, como carimbos, guias e formulários hospitalares, aparelhos de Raio X, Encefalografia, copiadoras Xerox, dentre outros. Continua trabalhando intensamente realizando exposições e palestras no Brasil e em diversos países.

Bruscky tem em Recife um gigantesco arquivo, composto por uma coleção de documentos das mais diversas ordens dentre os quais se destacam: obras autorais em Arte Correio, *E-mail Art*, livros de artistas, objetos encontrados, objetos de arte, trabalhos raros de artistas do *Fluxus*, catálogos, uma vasta biblioteca, fotografias, textos, cartas, entre outras coisas. Cristina Freire diz que “o artista seleciona materiais e objetos desde os anos de 1960 e vem utilizando-os em sua poética”. Com toda certeza, um vasto material ainda a ser pesquisado.

> Hoje estou com um projeto junto ao Itaú Cultural, que vai ser enviado para o Ministério da Cultura. Tenho cerca de setenta mil itens de arte contemporânea no meu arquivo, incluindo todo mundo que participou durante a década de 70. Só do grupo *Fluxus***,** tenho mais de 1000 (mil) documentos de carta que eu tive contato, não só por correspondência, como pessoalmente, com Dick Higgins, Ken Friedman, Klaus Groh, Felipe Ehrenberg, do México. Também mantive contato com o Shozo Shimamoto, um dos criadores do grupo Gutai, que, inclusive, mandou, junto com três ou quatro recortes de jornais que saíram na época, mais de

[56]Marília Andrés e Marconi Drummond*, Paulo Bruscky: depoimentos* (coleção Circuito Atelier), Cristiana Tejo, livro/catálogo *Paulo Bruscky:* Arte em todos os sentidos. Cristina Freire, livros *Poéticas do processo:* arte conceitual no museu e *Paulo Bruscky:* arte, arquivo e utopia. Adolfo Montejo Navas e Paulo Bruscky, livro *Poiésis Bruscky*.

> 150 documentos. E, ainda, de Saburo Murakami, que hoje é um dos artistas mais caros do mundo. Eu tenho quatro projetos originais, assinados por ele, que ele mandou pra mim, para uma exposição que eu organizei aqui. Então, eu tenho uma documentação assim, desta importância, que eu quero deixar preservado.[57]

Paulo Bruscky estava em negociação com o Itaú Cultural para catalogação de todo esse material. O artista não admite que seu acervo vá se instalar em outra cidade ou país e diz: "o acervo não está à venda, não me vendo. Já recebi inúmeras propostas".[58] A única concessão seria:

> Se algum dia eu chegar à conclusão que não tenho condições de manter por falta de apoio, prefiro que fique preservado em outro lugar, contanto que seja preservado. Eu tenho apego, não consigo me desfazer do meu arquivo. E é claro que, se um dia for para preservar, não por dinheiro, mais vai o pacote, como eu fiz com a Biblioteca de Caracas. Eu quero que seja preservado. Isso constará em contrato. Se um dia acontecer, nada pode ser vendido e nem desmembrado. Nada.[59]

Segundo o artista, quando ele saiu da prisão, em 1976, por causa da Exposição Internacional de Arte Correio organizada por ele, encontrou na sua caixa postal uma carta da Biblioteca Nacional de Caracas propondo comprar seus trabalhos de Arte Correio, porque estavam fazendo um acervo. "Fiz um pacote e mandei muita coisa minha pra eles, dizendo que estava mais seguro lá, de que no meu país (contei que acabara de ser solto), e que eu não aceitava nada em retribuição, porque aquilo para mim era gratificante"[60]. Eles aceitaram a doação, mas, como uma forma de retribuição, lhe mandaram publicações maravilhosas de arte e, até hoje, continuam mandando.

Paulo Bruscky informou em entrevista recente, que iniciará ainda em 2015 o processo de catalogação de todo esse acervo que permanecerá no Recife e será alocado em lugar específico para visitação e disponibilização para pesquisas.

---

[57] Entrevista de Paulo Bruscky a Tânia Araújo no Recife, em 07 de abril de 2015.
[58] Depoimento de Paulo Bruscky a Tânia Araújo em 28 de fevereiro de 2015, por ocasião da Exposição *Livro de Artista no Brasil*. Curadoria de Amir Brito Cador e Fernando Pedro da Silva. Galeria de Arte Paulo Campos Guimarães - Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa. Belo Horizonte.
[59] Entrevista de Paulo Bruscky a Tânia Araújo no Recife, em 07 de abril de 2015.
[60] *Ibid.*

> Eu criei siglas e números, a xerografia artística, a xerografia, claro, como reprodução de uma obra, mas a xerografia artística é tudo aquilo que você não pode fazer em outro meio de reprodução, como "*offset*" e outros tipos de impressão. São diferenças tênues, mas faço muito bem essa diferença, por mídia, para cada peça do acervo. Esse sistema vai ser colocado em prática para facilitar a pesquisa. E, a partir do momento que eu divulgar, outras instituições e pessoas vão utilizar esse método.[61]

Colecionador primoroso, Bruscky demonstra sua preocupação em preservar de forma correta e legível o acervo, a fim de então, disponibilizá-lo da maneira mais eficaz para ser pesquisado.

Sendo, um dos mais engajados artistas que atuaram durante o período da Ditadura no Brasil, era alvo constante da perseguição dos militares. Desafiador, ele elegia pontos da cidade do Recife para realizar suas provocativas intervenções urbanas. Essa cidade apresenta diversas pontes interligando seus bairros, que podem ser entendidas como metáforas: "(...) uma verdadeira arte-ponte, que não deixa de ser um 'não lugar', um espaço de trânsito, entre, como *Artemcágado*, 1972, *Enterro aquático*, 1972, *Arte/Pare*, 1973 realizada na ponte da Boa Viagem (...)". (BRUSCKY; NAVAS, 2012 p. 52).

> (...) É a "reinauguração" da ponte, construída por Maurício de Nassau (1633) no auge do período de ocupação holandesa. O artista amarra uma fita vermelha numa extremidade da ponte, interrompendo o fluxo de veículos e dificultando o trânsito dos pedestres, nas vias laterais. Os carros obedecem ao "comando" de contenção, sugerido pela fita. A ação termina quando um motorista rompe a fita e retoma seu percurso. (TEJO, 2009, p. 35).

[61] Entrevista de Paulo Bruscky a Tânia Araújo no Recife, em 07 de abril de 2015.

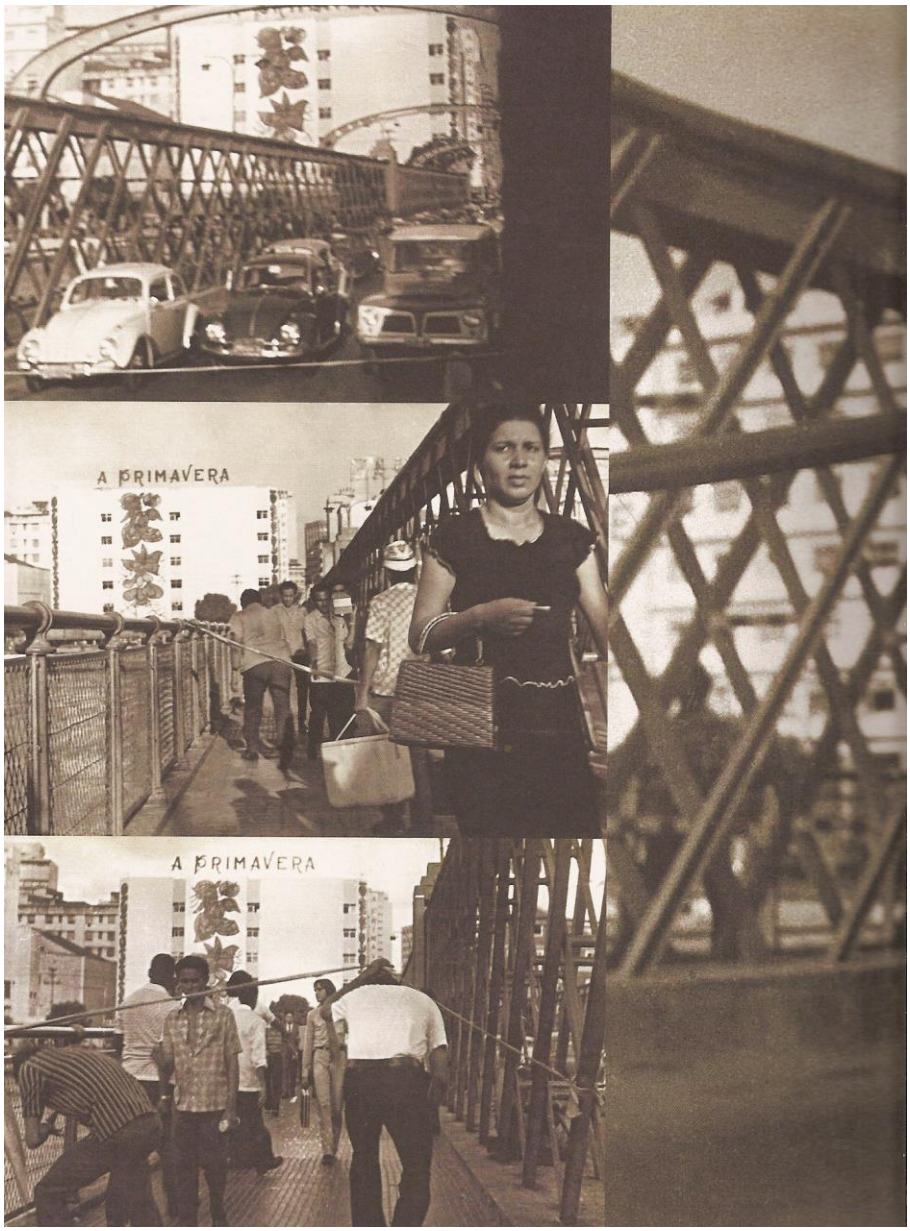


Fig. 76 – BRUSCKY, Paulo. *Arte/Pare,* intervenção urbana, Recife/PE, 1973.
Fonte: BRUSCKY; NAVAS (2012, p.190)

Esse tipo de ação provoca uma modificação na percepção dos habilitantes da cidade, que na maioria das vezes circulam pelos lugares sem atentar para nenhum detalhe da paisagem, nem tampouco se observam uns aos outros na intensa movimentação urbana. O estranhamento e o incômodo causados por essa ação, de certa forma, "força" uma comunicação entre os transeuntes naquele momento em que começam a indagar uns aos outros sobre o que está acontecendo.

Bruscky executou vários trabalhos junto com o artista Daniel Santiago: "durante dezesseis anos a dupla Bruscky & Santiago ou equipe Paulo Bruscky

e Daniel Santiago propôs diversos projetos". (TEJO, 2009, p. 11). Essa parceria foi fundamental para que ele pudesse realizar as intervenções urbanas citadas acima, no Recife, e também em outros lugares, ocupando espaços não convencionais.

Bruscky foi preso algumas vezes, sem, contudo, nunca se intimidar diante dos interrogatórios e das agressões físicas que sofreu. Com coragem, fazia da sua arte o local de denúncias.

Em 1976, juntamente com Daniel Santiago, organiza a Exposição Internacional de Arte Correio, realizada no Edifício dos Correios do Recife. Participaram da Exposição 130 artistas de diversos países.[62]

A Exposição foi suspensa no dia da abertura, e, os seus organizadores presos. Paulo Bruscky e Daniel Santiago não sabiam, que no quarto andar desse mesmo prédio dos Correios funcionava um Departamento do SNI (Serviço Nacional de Informação).

---

[62]BRASIL: Equipe Bruscky & Santiago, Silvio Spada, J. Medeiros, Unhandeijara Lisboa, Joaquim Branco, Ypiranga Filho, Carlos Barros, Ivanildo Rodrigues, Diógenes G. Metidieri, Aristides S. Klafke, Arnaldo F. Xavier, Marconi Notaro, Antonio Brasileiro, Ivan Maurício, Teresinha Pereira, Luis Guardia Neto, Gelton Carvalho, Marciano, Antonio Gomes, Oscar Keliner Neto, Odair Magalhães, Gastão de Magalhães, Vânia Lucila Valério, Samaral, João Carlos, Pauli, Juhareiz Correya, A. L. M. Andrade, Roberval Pereyr, Montez Magno, Ismael Assumpção, Anchieta Fernandes, Cláudio Ferlauto, Cremilda Barros, Aquiles Branco, Washington Queiroz, Paulo Portella Filho, Abraão Chargof, Pedro Osmar Coutinho, Angelo de Aquino, Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Arnaldo Tobias. AUSTRÁLIA: Terry Reid de Plume, Pat Larter. CZE-COSLOVAKIA: Juráj Melis, Helena Hátleova. Inglaterra: Pauline Smith, Robin Crozier, Robert Kelly, Dick Rivers, Coum Transmissions. ESPANHA: Francisco Pino, Daniel Culla, Ricardo Cristobal, Jaime G. Aledo, M. H. de Ossorno. CANADÁ: Opal I. Nations, Intermedia Press, Parachute Center For Cultural Affairs, David Zack (Art Cause Company,Limited), S. Higgins. FRANÇA: Daniel Dalogand, Julien Blaine (Doc(K)s), Jeannet, Daniel Maillet. Hungria: Tóth Gábor. VENEZUELA: Diego Barbosa (Buzon de Arte), Oscar Sjostrand, Villasmil, Damaso Ogaz, (Cisoria Arte), Luis Viyamiser. USA: Pat Tavenner, John Bennet, Unmuzzled Ox, Kennath Coutts Smith, Al Souza, Frank Fergusson (Siro), Tom Ockerse, John Evans, Ken Friedman, David Det Hompson, Whitson, Len Hollywood, James haining, Sub Maxin Haddock, Mary Jane Dougherty, Anna Banana, Bill Gaglione, DicK Higgins, Cook, Mike Dyar. ALEMANHA: Klaus Groh, (IAC), Horst Hahn, Rolf Staeck, Robert Rehfeldt, Horst Tress, Jub Monster, Angelika Schmidt, Harro Preiss, Albrecht D. (Refection Press), Rolf Nortman (Homenagem Póstuma). DNAMARKA: Knud Pedersen, Lomhot. ARGENTINA: Edgardo Antonio Vigo, Luis Iurcovich, Horácio Zabala, Graciela G. Marx, Renylevy, Romero, CAYC. HOLANDA: Ko de Jonge, Michael Gibbs, Peter Van Beveren. ITÁLIA: Michele Perfetti, Peppe Pappa, William Xerra, Romano Peli. COLOMBIA: Jonier Marin. Bélgica: Guy Schraenen, EduardBal, Johan Van Geluwe. URUGUAY: Jorge Caraballo, Clemente Padin (OVUM). SUIÇA: Janos Urban, Jacqueline Nicod, John Armleder, Gerald Minkoff, Muriel Olesen. YUGUSLAVIA: MiroljubTodorovic, Balint Szombathy. POLONIA: Henryk Bzdok. (In Convite da exposição Internacional de Arte Correio, 1976).



— DIARIO DE PERNAMBUCO

Recife, domingo, 29 de agosto de 1976

Exposição reúne trabalhos sobre a nova "Arte Correio"

A "Arte Correio" é uma das mais novas expressões da arte contemporânea, e o recifense terá oportunidade de conhecê-la no hall do edifício da Empresa de Correios e Telégrafos, através de exposição reunindo mais de 200 artistas.

A mostra foi organizada pelos inventores Paulo Bruscky e Daniel Santiago, com o apoio da ECT, reunindo artistas nacionais e internacionais, que apresentam uma síntese do movimento da Arte Correio em todo o mundo.

O aparecimento oficial da Arte Correio, segundo os artistas Vigo e Zabala, data de 1971, na Bienal de Paris, quando começou a entrar, simultaneamente, em algumas das principais cidades brasileiras.

Esse tipo de arte no Brasil apresenta todas as características do movimento em vários países, entre outros a França, Suiça, Polônia e Inglaterra. Em todo o mundo não é competitiva nem comercial, daí porque nem sempre é entendida pelos críticos de arte e pessoas ligadas a setores da educação.

Depois de apresentada no Recife, a mostra ficará à disposição de qualquer pessoa interessada em apresentar em sua cidade esse importante meio de expressão artística.

JORNAL DO BRASIL

Rio de Janeiro □ Terça-feira, 31 de agosto de 1976

Exposição Arte-Correio é suspensa

Recife — A Exposição Internacional de Arte-Correio, que deveria ter sido inaugurada na última sexta-feira, foi suspensa, sem que o diretor-regional da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, Sr Fernando Batista, e os autores da mostra, artistas plásticos Paulo Bruscky e Daniel Santiago explicassem os motivos.

A exposição estava marcada para o saguão do edifício-sede da ECT. A assessoria filatélica da empresa estava encarregada da promoção e foi concedida franquia postal para envio de 500 convites, inclusive para o exterior.

Fig.77 – Nota sobre fechamento da exposição. Excertos de publicações do Diário de Pernambuco (Recife/PE) e do Jornal do Brasil (Rio de Janeiro/RJ), ambos de 1976.
Fonte: xerox cedido por Paulo Bruscky

Segundo Bruscky,

> Na hora da abertura, já tinham pessoas circulando, chegaram dois caras, um da Polícia Federal outro do SNI. Um deles disse: "O Correio tá cercado, não tente fugir". Digo: "não fiz nada pra fugir". "Vão ter que ser retirado vários trabalhos, meus homens já viram que tem trabalhos que são contra o Governo, contra os Militares, vão ter que ser retirados". Eu disse: "Nada vai ser retirado não". "No dia que eu tiver autocensura, me mato". "Então você tá preso!". Digo: "Tô preso". "Mas retirar as obras, não. Nunca". E me diga o que é subversivo pra vocês, pra eu dizer se sou ou não".[63]

[63]Entrevista de Paulo Bruscky a Tânia Araújo no Recife, em 07 de abril de 2015.

Bruscky e Santiago foram presos e mantidos incomunicáveis por três dias. Após terem sido soltos, Bruscky passou a ser vigiado. Durante vários meses, dois policiais ficavam parados defronte à sua casa e o seguiam por todos os lugares aonde ele ia. Só não o mataram porque ele teve a coragem de denunciá-los em uma "suposta exposição" numa galeria do Recife, com a leitura do "Manifesto de Instrução Nadaísta". Bruscky subiu em um banco no meio da galeria, e declarou que se alguma coisa acontecesse a ele nos próximos dias, poderiam ter a certeza de que foi assassinado, pois o coronel do Quarto Exército havia dito a ele "que tinha gente especializada em provocar acidentes". Disse isso, se dirigindo aos dois policiais que o estavam escoltando, dentro da galeria – "E vocês dois canalhas, que estão aqui dentro, podem dizer lá, tudo que vocês estão ouvindo aqui". "E então eu saí". [...] "Nessa noite, eu pensei que ia morrer. Pensei que não ia amanhecer". [64]

Extremamente investigativo e criativo, Bruscky sempre se sentiu motivado a experimentar diversos meios que permitissem a reprodutibilidade a fim de se expressar: xerox, mimeógrafo, áudio, e atualmente, a arte digital.

[64] *ibid.*

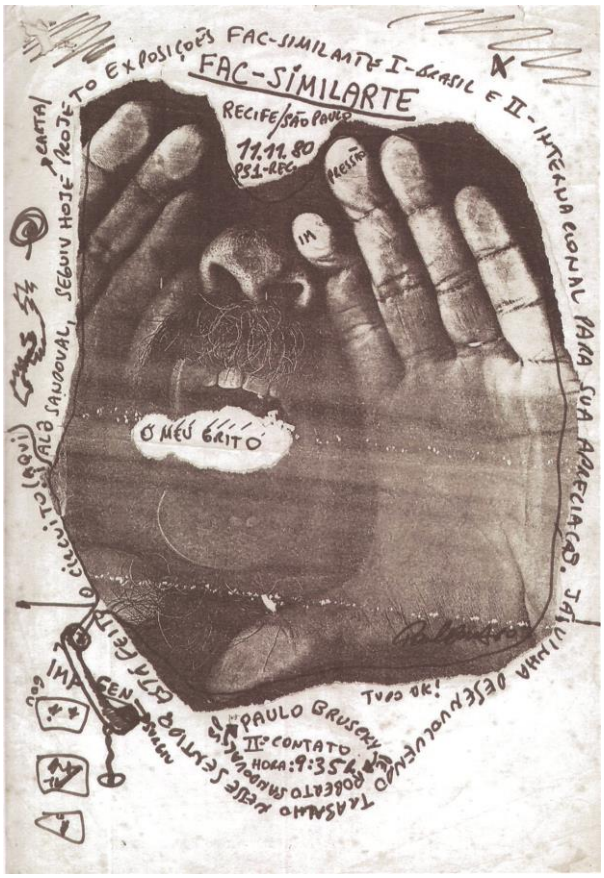


Fig.78 – BRUSCKY, Paulo. *Fac-Similarte*, reprodução corporal em xerox, 1980.
Fonte: FREIRE (2006, p.128)

> Não por acaso, a cotidianidade na dimensão histórica da existência, naturalizada na inconsciência dos hábitos, no ritmo de trabalho mecânico e nas ações que dão o enquadramento da vida, é ponto de partida para muitos dos projetos de Bruscky. (FREIRE, 2006, p. 27.).

Por isso, Paulo Bruscky se apropriava de objetos e maquinários a fim de fazer experiências que extrapolassem o uso convencional a que se destinavam, para se transformarem em expressão poética e política nas mãos do artista.

O mimeógrafo, quase obsoleto, torna-se poderoso instrumento para o artista, e, em certa ocasião, motivo para repressão dos órgãos de segurança como conta ele em entrevista:

> Em 1974, prenderam-me por causa das intervenções urbanas, fiz uma exposição no Chanteclair, no baixo meretriz, na zona do Recife, com apoio de todo mundo, inclusive de um poeta amigo meu, Arnaldo Tobias, que morreu de câncer. Grande poeta e poeta visual também. [...]. Ele fez um poema anônimo, claro, para a exposição que terminava dizendo assim: “enterrei

> o mimeógrafo no mangue.” E no interrogatório, quando estava preso, um daqueles homens chegou e disse: "em que parte do mangue? Em qual mangue o mimeógrafo está enterrado?” Então eu perguntei: “você sabe o que é metáfora?” Eu apanhava, mas não perdia a ironia, nem a lucidez. [...]. (RIBEIRO, 2011, p. 27).

Em outra situação, em que Bruscky esteve preso, respondeu novamente, com fina ironia, a um agente federal que lhe perguntou: “Então se eu arrancar um pedaço desse piso e colocar na parede, isso é arte?” Na época, o piso era de vulcapiso.[65] “Eu respondi: “Se você colocar, não. Se eu colocar, é que é arte. Passei perto de apanhar... ”. (FREIRE, 2006, p. 35).

Vistas de forma distanciadas, essas situações narradas pelo artista tornam-se engraçadas..., mas causa espanto saber que ele consegue, mesmo em momentos tensos, usar da criatividade nas suas respostas, desafiando as autoridades.

Paulo Bruscky sempre emprega o termo “Arte Correio” para se referir a seus envios postais e, a seguir, esclarece o motivo de sua escolha:

> Se a poesia visual reconhece como próprio o território dos “signos em rotação” (para usar uma expressão de Octavio Paz), é possível imaginar o vasto campo que se abre; a ponto de a própria terminologia de *arte correio* ultrapassar seus confins previsíveis, pois extrapola a Arte Postal, as ações através de registros do correio (telex, aerograma, telegrama, *e-mail Art*), ou seja, o envio de conteúdos e mensagens, de imagens e signos que buscam desfazer a função referencial, como um fardo teórico (BRUSCKY; NAVAS, 2012, p. 94).

A partir de sua explanação, observo que o termo “Arte Postal” remete-nos, num primeiro momento, à arte feita sobre o veículo cartão-postal, embora saibamos de tantas outras possibilidades. O termo “Arte Correio” seria, então, uma maneira de ampliar o conceito do tipo de expressão artística em qualquer suporte, desde que seja feito num formato tal que permita ser postado e entregue via correios: fitas de vídeo, fitas k7, CDs, DVDs, envelopes, outros tipos de papel, variedade de impressões, colagens e desenhos, além dos modelos padronizados pelos correios para o envio de mensagens, citados anteriormente.

[65] Tipo de piso em material sintético.

A caixa de correio e a caixa postal sempre tiveram um papel preponderante para Paulo Bruscky na realização de alguns trabalhos de Arte Correio, como ele relata:

> Lembrei de outro trabalho que eu utilizei a caixa, ou melhor, que só foi possível graças à caixa dos correios. Trata-se do "*Sem Destino"*, que comecei em 1975 e terminei no começo de 1983. Eu comecei no Brasil e, depois, quando ganhei a bolsa de artes visuais Guggenheim, continuei fazendo em Nova York, no México, Canadá. Também, joguei nas caixas de correio e, depois, pela Europa até a Escandinávia, que era o seguinte: no lugar do destinatário, eu fiz um carimbo escrito "Sem Destino", em inglês ou em português, de acordo para onde eu ia mandar, e botava o conteúdo num envelope. Mandei alguns postais também e, quando mandava no envelope, tinha sempre uma frase irônica relacionada com aquele regime, com aquele país ou com o próprio sistema arcaico-burocrático dos correios. E no remetente, tinha meu nome e a caixa postal. Interessante lembrar que a União Postal Universal, a UPU, em sua legislação diz o seguinte: "se o correio não achar o destinatário, é obrigado a devolver para o remetente".[66]

Nesse projeto, especificamente, o objeto físico caixa de correio foi imprescindível para que o trabalho se concretizasse, porque se os envelopes carimbados com a palavra "Sem destino" fossem entregues nas agências dos Correios, seriam recusados por falta do destinatário. E, omitir o destinatário era a estratégia usada por Paulo Bruscky para que os envelopes fossem devolvidos a ele, com as intervenções feitas pelos Correios.

[66]Entrevista de Paulo Bruscky a Tânia Araújo no Recife, em 07 de abril de 2015.



Fig.79 – BRUSCKY, Paulo. *Sem Destino*, ação em 1982, Londres/Inglaterra.
Fonte: FREIRE (2006, p.141)



Fig.80 – BRUSCKY, Paulo. *Sem Destino* (detalhe de envelope),1975-83.
Fonte: FREIRE (2006, p.145)

Bruscky cunhou também o termo *E-mail Art* para estabelecer uma diferenciação com a Arte Correio, pois a *internet* foi absorvida rapidamente pelos artistas postais e nestas circunstâncias utilizar o termo Arte Postal para a mídia eletrônica o incomodava, porque o postal é um elemento veiculado pelo correio tradicional. Segundo ele, “porque todo mundo dizia a *Mail Art* morreu, aí aproveitei e fiz um trocadilho, *E-mail Art*”. (RIBEIRO, 2011, p.14).

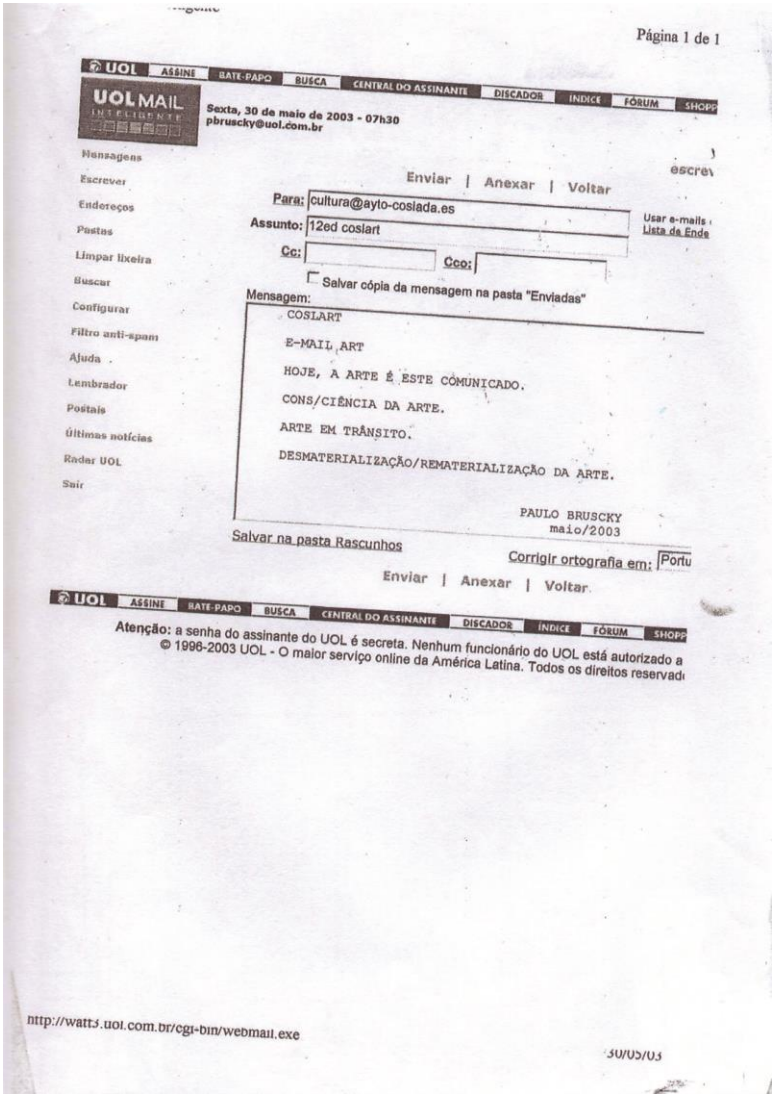


Fig.81 – BRUSCKY, Paulo. *E-Mail Art,* 2003.
Fonte: TEJO (2009, p.125)

Segundo Tejo (2009, p.16), “além de segurança financeira, as instituições públicas nas quais trabalha, contribuem para muitos projetos e obras do artista, que usufrui de máquinas, materiais e contatos para praticar seus expe-

rimentos e dar vazão à sua criatividade". Atualmente, Bruscky continua sua produção como *mail*-artista, sempre atento às novidades contemporâneas como instrumento de criação e de novas proposições.

> A Arte Postal substitui o valor de exposição pelo de circulação. Essa circulação de obras na forma de envios-postais cria um arquivo-conceito que oscila do permanente ao transitório, do público ao privado, do global ao local. A reprodução dos trabalhos que torna possível a circulação liga-se ao sentido do tato, fundamento da percepção tátil. Esse é um diferencial importante, sobretudo num tempo em que os arquivos físicos migram para o registro digital das redes virtuais (...). (FREIRE, 2007, p. 169).

Na 26ª Bienal de São Paulo, em 2004, o artista teve sala especial, onde foi apresentado ao público o seu Arquivo/*Atelier*, transportado em sua totalidade, da cidade do Recife para o Pavilhão da Bienal, no Ibirapuera, São Paulo. Tudo foi montado como uma réplica do local original. Até o piso do atelier foi reproduzido de maneira semelhante.

> Alfons Hug[67] esteve no meu ateliê com Moacir dos Anjos[68], Cristiana Tejo e Christoph, do Centro Brasil-Alemanha aqui do Recife. Ele não disse nada. Ele entrou, ficou olhando, andando, e tinha um refrigerador bem velho no qual tinha uma lata com a pedra pra poder segurar a porta, senão ela abria. E ele ficou olhando aquilo. Olhou, fotografou. Você mal caminhava, não tinha espaço, e ele disse assim: "eu tava procurando uma sala especial, se você me disser que aceita, eu volto, daqui, da minha viagem". Aí eu disse: "mas"... Ele disse: "eu tenho dinheiro, tenho gente e tenho tudo, é só você dizer "eu quero levar esse apartamento". E eu faço igualzinho. Depois a gente oficializa". Aí eu disse: "bom, se você diz que tem tudo, tudo bem". Porque o mais importante, pra mim, era mostrar o meu processo de criação, porque minha obra quase não foi vista, porque era meu processo.[69]

Percebo seu Arquivo/*Atelier* como um elemento mutante: ao ser exposto na Bienal de São Paulo transforma-se em "Instalação", ao abrir-se em Recife para visitação informal assume a característica de um peculiar "museu particu-

[67]Curador da 26ª Bienal de São Paulo – 2004.
[68] Pesquisador e curador de arte contemporânea da Fundação Joaquim Nabuco e professor-colaborador do Mestrado em Artes da Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza.
[69]Depoimento a Tânia Araújo, em maio de 2015, no Recife - PE

lar/público”.



Fig.82 – ARAÚJO, Tânia. Detalhe do ateliê de Paulo Bruscky, Recife/PE.
Fonte: Tânia Araújo, 2015.

Cristina Freire comenta:

> O apartamento/arquivo de Paulo Bruscky desconfirma a sina dos excluídos. Isto é, independentemente de sua localização física, opera uma extraordinária articulação entre polos emissor e receptor de mensagens artísticas. Essa ampliação da participação, independentemente da geografia, antecipa a lógica integradora da internet. (FREIRE, 2006, p. 170).

Motivador de atividades de pesquisa, ao se normalizar para atender às características formais de um Arquivo Público, aberto à população, o ateliê de Bruscky assumirá oficialmente o status de patrimônio artístico e cultural da cidade de Recife.

4.2 Interpretando alguns signos em Bruscky

Na composição dos postais/envelopes de Paulo Bruscky, são utilizados carimbos da burocracia hospitalar, selos e impressões permeados por colagens que conduzem às mensagens subliminares ao se sobreporem ou se intercalarem. A seguir, apresento uma interpretação pessoal de alguns desses signos.



Fig.83 – BRUSCKY, Paulo. *Tratamentos fora de domicílio,* 1976. Acervo MAC-USP.
Fonte: FREIRE (2006, p.57)

No trabalho reproduzido acima, a frase “Tratamento fora de domicílio” pode ser entendida como metáfora para: exílio, sequestro, prisão e tortura.

O carimbo hospitalar com os dizeres: “Atendimento prioritário” pode ser interpretado como uma ironia para se referir ao “tratamento” dado aos presos políticos que são mantidos em prisões ou isolados em “solitária”, submetidos a interrogatórios sob torturas físicas e psicológicas. A colocação de “Band-aid sobre gaze vermelha” alude ao corpo ferido, ensanguentado, ou morto.

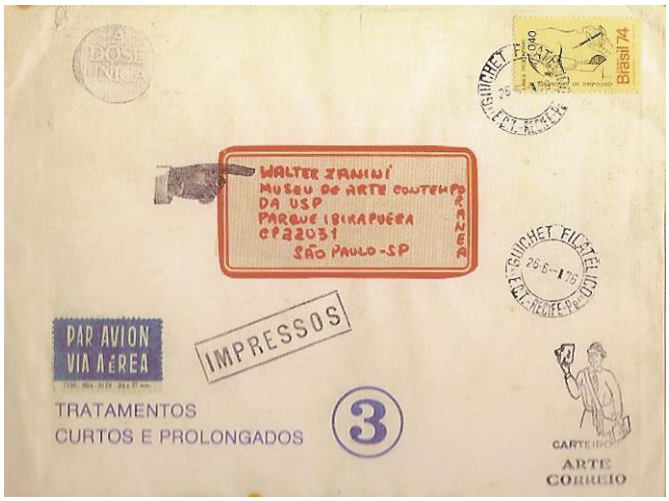


Fig.84 – BRUSCKY, Paulo. *Tratamentos curtos e prolongados,* 1975. Acervo MAC-USP.
Fonte: FREIRE (2006, p.57)

Neste outro envelope, a frase “Tratamentos curtos e prolongados” pode se referir aos efeitos das torturas, dos choques, da pressão psicológica. Dessa maneira cruel e covarde, os homens do poder conseguem obter rapidamente uma informação, e o medo e o trauma sofridos por quem foi torturado são prolongados deixando marcas indeléveis.



Fig.85 – BRUSCKY, Paulo. Envelopes, 1970.
Fonte: FREIRE (2006, p.61)

Vários signos compõem esse envelope: Brasil urgente – “Cópia conforme original” – metáfora para falar da realidade brasileira da época da Ditadura Militar: da censura, torturas, mortes, conclamando para uma reação da população.

“Bola no gol”- Há uma ideia implícita de que o alvo é o País do futebol! Talvez uma analogia ao conhecido *jingle* “Esse é um país que vai pra frente” - criado pelo compositor Miguel Gustavo (1922-1972) - para celebrar a vitória do Brasil na Copa do Mundo de 1970, no México, e que serviu como hino para a Ditadura Militar.

“Arte via aérea” – A arte que se expande como o ar – que penetra e escapa pelas bordas. A Arte Correio como nova materialidade para a arte, a informação e a crítica.

“Bananas” – um eufemismo para a Ditadura Militar – ou, a arte ludibriando os “bananas”.

O “Carretel” pode ser interpretado como indicação de uma pista para a ligação dos fatos.



Fig.86 – Envelopes, 1970. Paulo Bruscky.
Fonte: FREIRE (2006, p.61)

Nesse envelope a frase carimbada – “Gente, urgente urge” – desmembrando a palavra “urgente” em “gente” e “urge” parece acenar para as pessoas como um pedido de socorro e/ou uma convocação para agir.

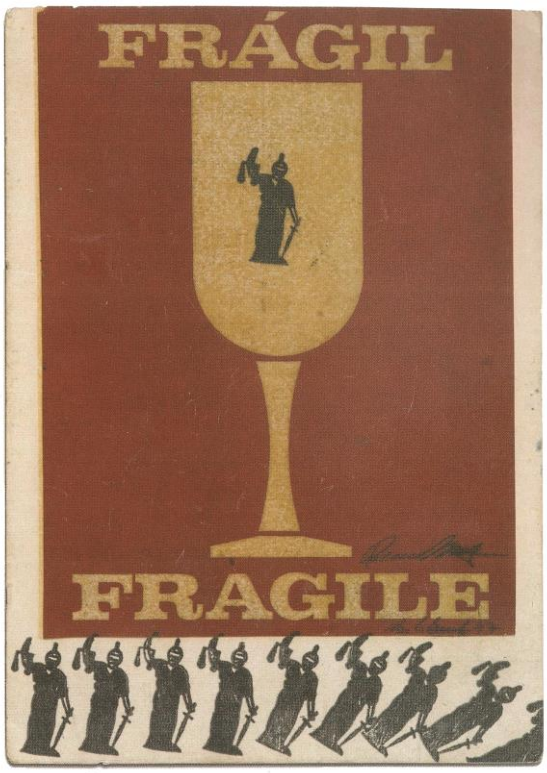


Fig.87 – BRUSCKY, Paulo. *Frágil*, 1977.
Fonte: TEJO (2009, p.43)

A imagem que representa a justiça, impressa em diversas posições no papel e também sobre a taça, adicionada das palavras: Frágil e *Fragile* enfatizam que “A Justiça é frágil”, e parece sugerir-nos que ela pode caminhar em várias direções, de acordo com os acontecimentos ou de acordo com os interesses do poder.

Pesquisar e conhecer mais sobre a obra de Paulo Bruscky foi estimulante e surpreendente, pela multiplicidade da sua arte, que se lança em todas as direções e experimentações possíveis. O jorro de ideias que emana de suas proposições inspira-nos e provoca-nos ao mesmo tempo.

> Em resumo, depois de quatro décadas de atividade, o polo artístico Bruscky, mais que uma cartografia instaurada, continua a responder a uma geografia artística experimental na qual o que se potencia não é o eixo regedor, à imagem e semelhança de um centro, mas uma periferia (de movimentos, de objetivos, de campos e de trabalhos). Uma poética dos arredores, que indica movimentos de translação mais que de rotação, que indica ou delata outro interesse. Uma posição estratégica e “um segredo em voz alta: é uma margem que não quer ser eixo, nem centro regedor. Melhor, obra libertária, para sempre margem”. (BRUSCKY; NAVAS, 2012, p. 175-176).

Foi impactante reconhecer no universo de seus trabalhos alguns aspectos com os quais tenho grande afinidade, cuja linguagem, sempre irônica, perspicaz e com pitadas de humor, evidencia a dialética dos textos e imagens. Percebi em sua maneira de elaborar um trabalho, o amadurecimento de uma ideia, que muitas vezes fica latente, anotada em cadernos ou em pedaços avulsos de papel, sendo cultivada, aguardando o momento de se materializar.

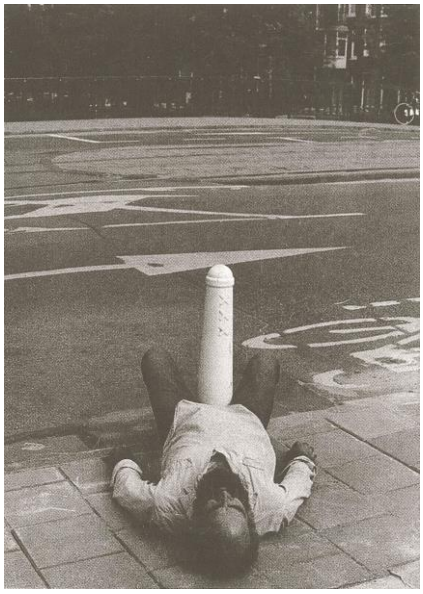


Fig.88 – BRUSCKY, Paulo. *Amsterdam Erótica*, fotografia, 1982.
Fonte: BRUSCKY; NAVAS (2012, p.54)

Paulo Bruscky se rende diante da impossibilidade de não realizar compulsivamente a sua arte ao dizer com humor: “eu só acredito em reencarnação porque tenho muitas ideias para uma vida curta” (BRUSCKY; NAVAS, 2012, p. 19). Mantém suas ideias registradas em cadernos que ele denomina “cadernos de ideias”. Uma possibilidade de que outros, no futuro, possam realizá-las, diz ele, parafraseando Santos Dumont “tudo que um homem pensar outros poderão realizar”. A partir dessa máxima, ele prossegue experimentando, nos dias atuais, as novidades às quais é apresentado.

> Essa irrupção do “novo”, que tanto Foucault quanto Deleuze chamam igualmente de “acontecimento”, torna-se, assim, o que caracteriza a atualidade. O presente, definido por sua continuidade histórica, não é, ao contrário, interrompido por nenhum acontecimento: ele pode somente oscilar e se romper dando

> lugar à instalação de um novo presente. (FOUCAULT, DELEUZE, Apud, REVEL, 2005, p.21).

E assim, a partir da experimentação do "novo", Paulo Bruscky se renova, atualizando-se frente às linguagens do seu tempo.

4.2.1 A tecnologia na arte – ampliando a criatividade e a interatividade

A atualização constante de Bruscky propicia uma liberdade de expressão sem limites, atestada na intensidade da sua produção. Pesquisador e experimentador de vários tipos de mídias, desde as consideradas obsoletas até as mais atuais, ele realiza seus experimentos artísticos. Como exemplo, a experiência com a plataforma *Second Life* e com eletroencefalograma.

Em 2009 experimentou o *Second Life*[70].

> Nos primeiros minutos do filme *As Aventuras de Paulo Bruscky* de Gabriel Mascaro, somos apresentados ao personagem título: um avatar é criado com as feições de um senhor careca, de barba e sobrancelhas grossas brancas, estatura baixa, pele morena e uma barriga um tanto saliente. O personagem aparece então submerso no fundo do mar virtual do *Second Life* e sai em direção à praia. Encontra-se logo com um rapaz moreno e magro, deitado em uma toalha tomando sol. Segue-se o diálogo: "Tudo bem camarada? Meu nome é Paulo Bruscky. Acabei de entrar no *Second Life*. Queria ver se conhecia algumas pessoas, alguns lugares interessantes e me divertir um pouco aqui. Vim ver qual é. Tem alguma sugestão?" (CRUZ, *Paulo Bruscky*: um artista nordestino? In: QUEIROZ, André (Org.) A reinvenção do Nordeste. Fortaleza: SESC, 2010, p. 138).

[70] *Second life* ou *SL* é um simulador da vida real, em um mundo virtual. Utiliza animação em 3D e avatares onde os limites de interação com o game vão além da sua criatividade. Em:
www.baixaki.com.br>Jogos>simuladores
https://pt.wikipedia.org'wiki/second_life



Fig.89 – MASCARO, Gabriel. *As aventuras de Paulo Bruscky*, filme, 2010.
Fonte: http://www.forumdoc.org.br/2011/?reviews=as-aventuras-de-paulo-bruscky

Essa experiência totalmente virtual, só foi possível devido à dinâmica desse artista, que não se deixa intimidar por desconhecer tecnicamente determinada mídia, mas, decididamente, procura assessoria para realizar a sua arte em qualquer tecnologia que o inspire a fazê-la.

A experiência com eletroencefalograma (1976 e 2007), a qual denominou *Meu cérebro desenha assim*, em 1976 resultou em um livro de artista, um vídeo e também um filme Super-8. Em 2007, essa experiência foi enriquecida pelo uso de aparelhos de eletroencefalograma mais avançados.

> [...] uma psicografia de pensamentos feita com eletroencefalograma, como uma partitura de signos, uma caligrafia mental que situa os gráficos resultantes na categoria de nova poesia visual, performática. Trata-se de um dos trabalhos mais emblemáticos do artista, [...] dando fruto a um universo gráfico e cromático da mente humana quando está sendo analisada e traduzida por uma máquina. (BRUSCKY; NAVAS, 2012, p.91)

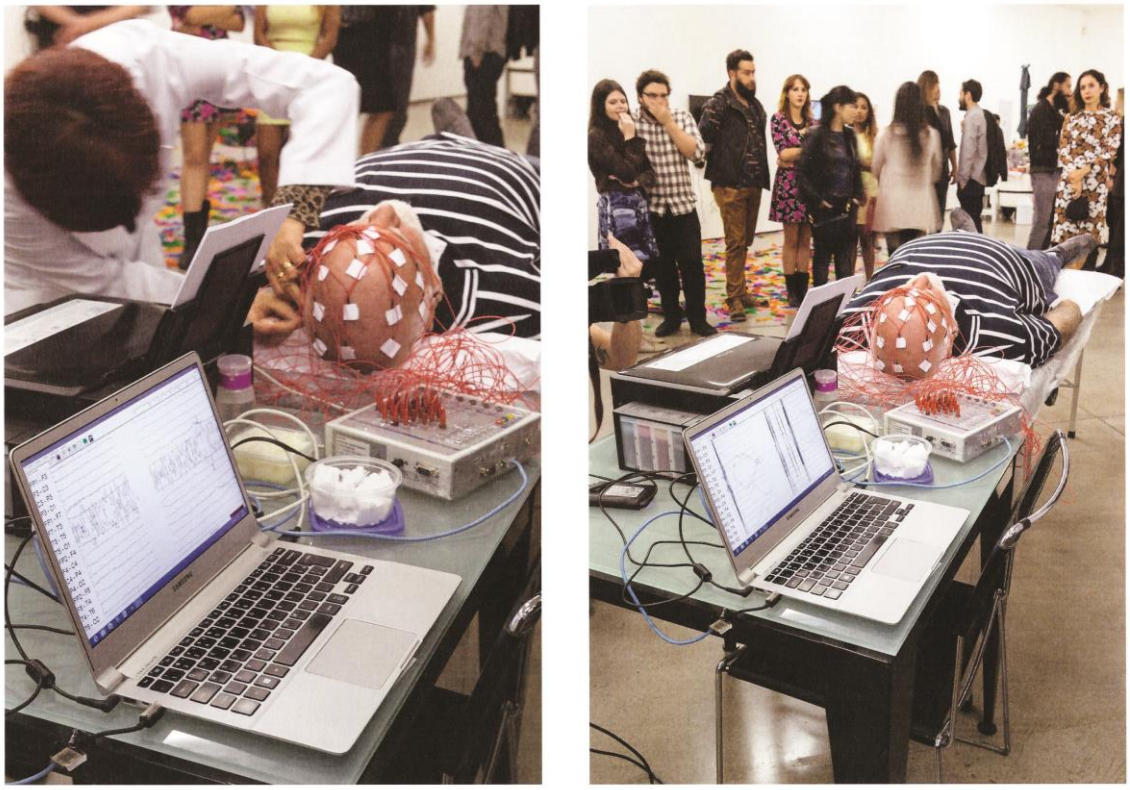


Fig.90 – BRUSCKY, Paulo. *Meu cérebro desenha assim,* performance, MAM-SP, 2014.
Fonte: BRUSCKY, (2014, p.67)

E comandando a máquina, através de pensamentos e expressões faciais – como sorrisos, gargalhadas, raiva - ele vai permitindo que o aparelho capte essas variáveis e as transcodifique em coloridos gráficos. Paulo Bruscky diz gostar muito de uma frase de Gilberto Gil: “Meu caminho pelo mundo, eu mesmo traço. A Bahia já me deu régua e compasso”[71].

A dialética sempre opera na arte. Paulo Bruscky, na *performance* acima, tentou subverter a máquina. Ao invés de submeter-se a ela, passivamente, produziu interferências e “provocou” a máquina, para que ela capturasse os registros cerebrais, comandados por ele.

A artista midiática, Seiko Mikami, se apropria de imagens capturadas por circuitos de segurança de diversos locais, para fazer uma mixagem e uma transcodificação a partir delas, recombinando-as com as imagens capturadas no momento em que o espectador entra na galeria, fazendo interagir também, o sujeito com a máquina. “Os projetores tomaram todo o espaço social, nin-

[71]Aquele abraço! Letra e música compostas por Gilberto Gil, disponível em: https://letras.mus.br/gilberto-gil/16138/

guém mais escapa a seus ‘ferozes olhos mecânicos’”. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.38).

Pode-se perceber que instantaneidade tornou-se a palavra de ordem! E máxima conectividade é o que se deve almejar. A criatividade de alguns artistas midiáticos parece dar conta de traduzir em ambientes instalados em galerias ou mesmo em ambientes externos, nas cidades, a efervescência das novas tecnologias, propiciando uma análise crítica favorável ou contestatória.

Segundo Didi-Huberman (2011, p.69), “Agamben vê o contemporâneo na espessura considerável e complexa de suas temporalidades emaranhadas”.

O trabalho *Desire of codes* (2010), de Seiko Mikami – a partir das imagens e sonoridades apresentadas na instalação – pode funcionar como exemplificação de temporalidades emaranhadas.

Códigos de desejo é uma instalação robótica dentro de uma galeria de arte. Uma enorme parede com 90 tentáculos – braços robóticos – cada um contendo uma pequena câmera instalada em sua ponta juntamente com elementos emissores de luz. Quando o visitante adentra a galeria, as câmeras começam a segui-lo e a se movimentarem acompanhando-o. Por meio de microfones instalados nelas, vão sendo gravados todos os ruídos provocados por seus passos, voz ou qualquer outro som que se precipite ali, assim como os sons emitidos por outros espectadores que entrarem no local, além de todos os seus movimentos. Os dados captados são enviados para um banco central de dados. Depois, essas imagens são apresentadas como uma nova realidade onde os aspectos fragmentados de tempo, espaço e sons são recombinados. Seis grandes braços robóticos centrais patrulham a área fotografando em detalhes os olhos, pele, boca das pessoas que por ali transitam acompanhados pelas noventa câmeras da parede, que se assemelham a armas, disparando registros de imagens no chão e transmitindo ao mesmo tempo para o banco de dados. No fundo da galeria, uma grande tela composta por várias facetas hexagonais (como o olho de um inseto), exibe em cada uma delas um vídeo diferente, ou seja: imagens captadas na parte 1 e 2 da instalação, mas também imagens de câmeras de vigilância de locais públicos de várias partes do mundo. Uma “colcha de retalhos” de fontes locais e remotas. O trabalho é um “olho composto”, um dispositivo para ilustrar a “geração automática de desejo” – a

relação entre o corpo humano e os meios de informação. O visitante controla e é controlado ao mesmo tempo.

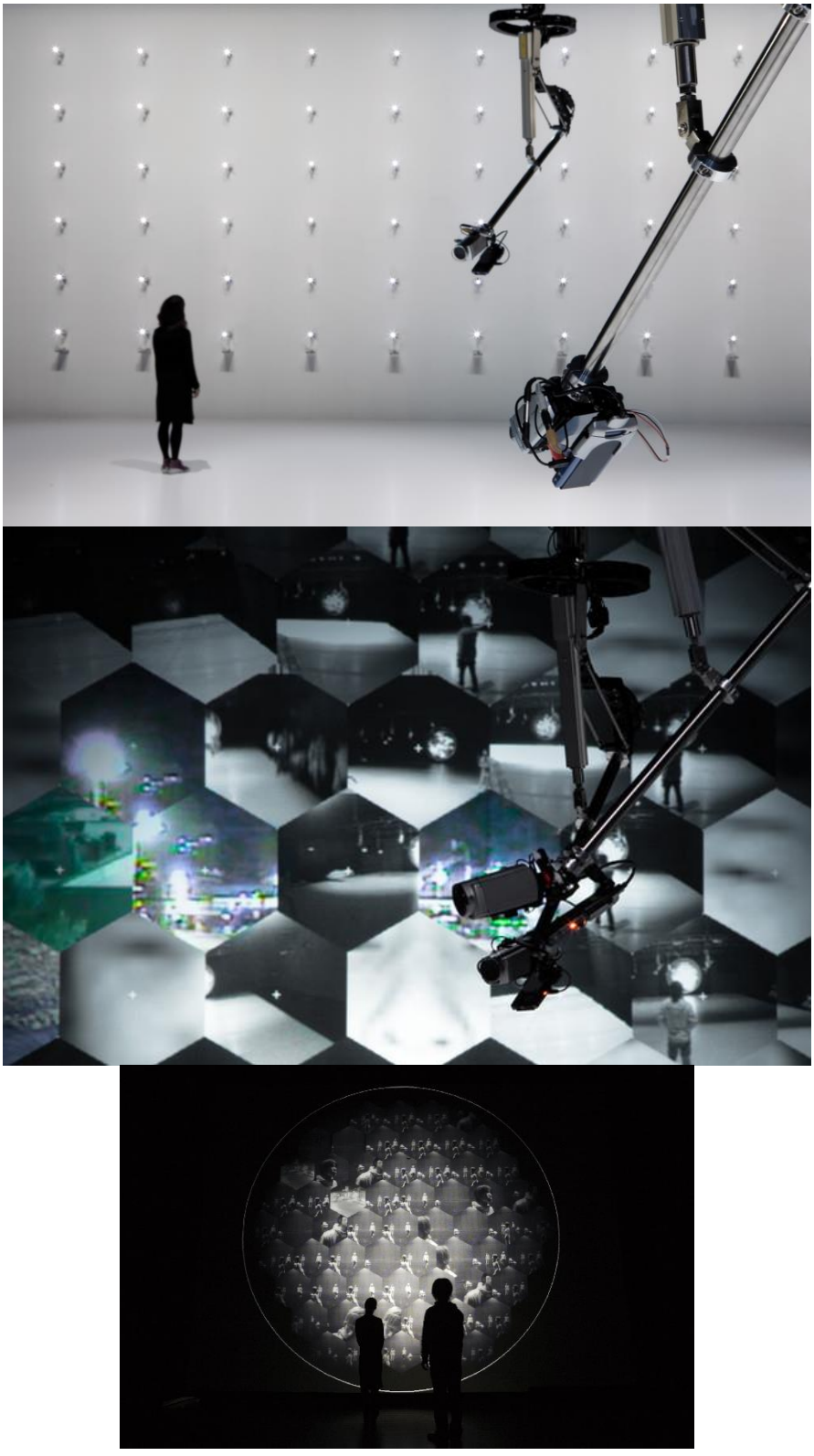


Fig.91 – MIKAMI, Seiko. *Desire of codes,* instalaçãoYCAM's Theatre Hall, Yamaguchi/Japão, 2010. Fonte: http://www.creativeapplications.net/events/seiko-mikami-desire-of-codes-ycam/

Dessa maneira, a *AR* (realidade aumentada) é inovadora quando sua situação se apresenta como paradigma perceptivo, não só estruturalmente, mas estrategicamente enraizado na ambivalência de destino adequado para conectividade. Os trabalhos de Realidade Aumentada conectam usuários. A solicitação de um destinatário anônimo e a ligação desse destinatário a outros – estrutura a ambivalência de destino em *AR* e suscita questões como: Você está aqui agora? Onde está você agora? Quem é você?

O trabalho de Mikami ilustra a simultaneidade proveniente dos múltiplos sistemas de rede que podem ser compartilhados em série e exibidos instantaneamente, ao mesmo tempo em que coloca o espectador numa situação de fragilidade, imponderabilidade e constrangimento. A exibição e a mixagem das imagens das câmeras de vigilância e segurança (des)personificam e (des)individualizam aqueles que estão sob a sua mira. Abre-se assim, uma percepção do quanto a conectividade global pode ser aglutinante ou desagregadora, protetora, ou, incômoda e invasora.

> A multiplicação contemporânea dos espaços faz de nós nômades de um novo estilo: em vez de seguirmos linhas de errância e de migração dentro de uma extensão dada, saltamos de uma rede a outra, de um sistema de proximidade ao seguinte. Os espaços se metamorfoseiam e se bifurcam a nossos pés, forçando-nos à heterogênese. (LÉVY, 2005, p.23).

Essa possibilidade de conexão quase infinita e labiríntica, propiciada pelas redes de comunicação digitais, de certa maneira, direcionam as pessoas a se enredarem em suas teias, levando-as a uma necessidade de conectividade, quase em tempo integral.

A tecnologia sempre influenciou a arte, provocando indagações, curiosidade e impelindo à experimentação. As primeiras iniciativas de experimentações artísticas utilizando tecnologias eletrônicas da computação datam dos anos de 1960. Roy Ascott, na Inglaterra e Waldemar Cordeiro, no Brasil, foram dos primeiros, a realizar trabalhos com as tecnologias emergentes na época.

> O suporte digital (disquete, disco rígido, disco ótico) não contém um texto legível por humanos, mas uma série de códigos informáticos que serão eventualmente traduzidos por um computador em sinais alfabéticos para um dispositivo de apresen-

> tação. A tela apresenta-se então como uma pequena janela a partir da qual o leitor explora uma reserva potencial. (LÉVY, 2005, p.39).

O computador torna-se o lugar de potência das possibilidades de combinações e de interações.

Waldemar Cordeiro utiliza-se das novas tecnologias eletrônicas da computação, inovando e questionando as maneiras de se fazer arte. O artista diz: “A arte por computador é resultado dos tempos: por que uma ética repressiva da arte limitando-a somente às “mãos do artista”? Segundo ele,

> A utilização do computador, portanto, pode ser considerada no âmbito da arte digital, iniciada no Brasil pela arte visual *concreta*, no fim da década de quarenta, e que apresenta na década de cinquenta a sessenta, o seu maior desenvolvimento e apogeu, influenciando outras artes, notadamente a poesia, e coincidindo com o maior índice de industrialização do país. (CORDEIRO, 2010, p.51).

Waldemar Cordeiro constrói uma peça de base digital binária, intitulada, *A mulher que não é BB*.

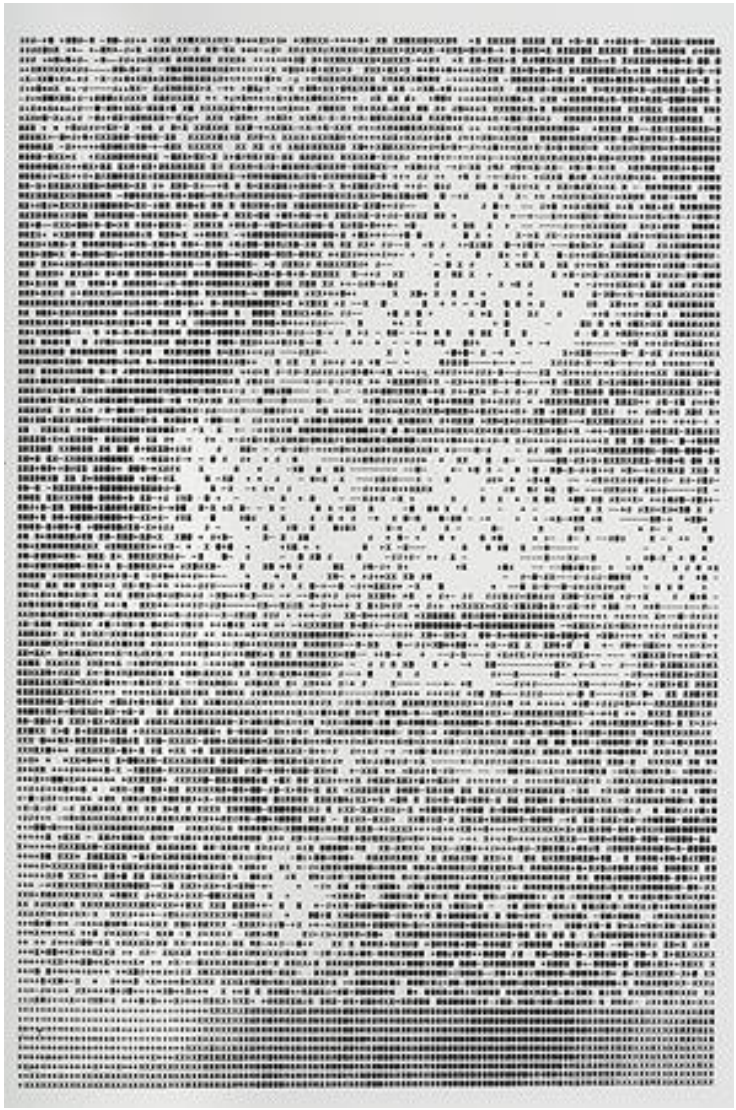


Fig.92 - CORDEIRO, Waldemar. *A mulher que não é BB,* imagem criada em computador, 1970. Fonte: http://www.itaucultural.org.br/projeto/material-educativo-waldemar-cordeiro-fantasia-exata/attachment/1330204591/

Nesse trabalho, a imagem codificada em *pixels* (des)vela/esconde a figura, dependendo da proximidade ou do distanciamento do espectador diante da obra. O título insinua certa ironia, ao negar a semelhança da possível figura de uma índia com a atriz Brigitte Bardot.

Roy Ascott afirma: “As mídias cibernéticas me permitiram identificar arte como um sistema combinando o artista, o trabalho artístico e o espectador num processo de interação experimental e semântico”.[72]

[72] ASCOTT, Roy. *Além das mídias interativas:* das cibernéticas às tecnoéticas. Tradução Cleomar Rocha e Júlio César dos Santos. Rio de Janeiro. In: Revista Z Cultural, UFRJ, 2011.

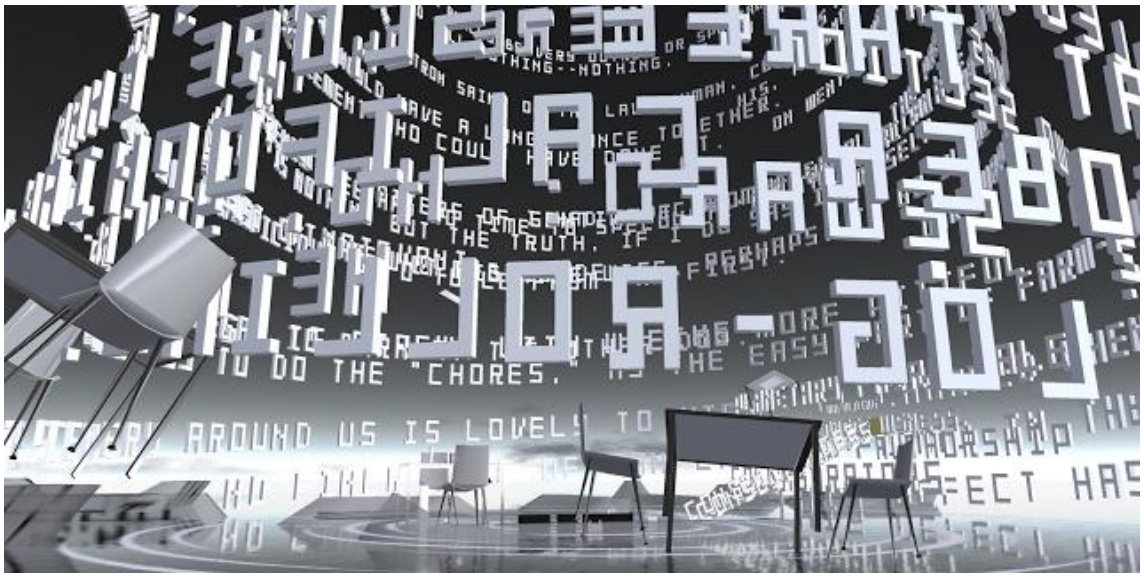


Fig.93 – ASCOTT, Roy. *LPDT3,* instalação colaborativa, 2012.
Fonte: ohselavy.blogspot.com.br/2012/10/lpdt3.html

As novas tecnologias trouxeram com elas a conectividade, a rapidez e a praticidade em tempo real. No entanto, a sociedade do espetáculo no mundo contemporâneo move-se por novidades, e o estímulo ao consumismo e à competitividade é inevitável.

> A supressão da personalidade acompanha fatalmente as condições da existência submetida às normas espetaculares – cada vez mais afastada da possibilidade de conhecer experiências autênticas e, por isso, de descobrir preferências individuais. (DEBORD,1997, p.191).

A todo instante surgem no mercado tecnológico novos itens nos aparelhos eletrônicos que desatualizam ou complementam os já existentes e, o desejo de possui-los, torna-se para alguns obsessivo e compulsivo. Não importa fazer uma análise reflexiva sobre se realmente é necessária tal atualização. Para algumas pessoas, o que importa é ser o possuidor dessas novidades; mesmo que não se saiba o que fazer com elas.

> A tecnologia trouxe um consumismo diferente, é mais presencial, porque vai direto pro cérebro, não é um prazer. Por exemplo, você comprar uma roupa, ou tem gente que gosta de sapato, tudo bem, é uma coisa que as pessoas usam, usufrui, mas, tecnologia, você vai fazer o que com aquilo? Se comunicar mais rápido? Mas seu raciocínio está atrasado, entendeu, não adianta, você não vai ter o raciocínio mais veloz, porque você

> tem o equipamento, não. Isso você vê, quando sai cada equipamento novo, as filas de Nova York onde é a sede das empresas, pessoas dormindo uma semana pra poder pegar o aparelho. É uma ansiedade... Não sabe nem o que vai fazer com aquilo, mas é para ter. [73]

Para algumas pessoas, o que importa é ser o possuidor dessas novidades; mesmo que não se saiba o que fazer com elas.

4.2.2 Percepções: do objeto poético ao objeto abjeto

Pode-se perceber que a cada inovação –, seja no campo da ciência, das novas tecnologias, ou das artes, surge também a possibilidade de direciona-la para fins realmente inovadores, evolutivos e pacíficos, que estimulem, beneficiem e tragam progressos à humanidade. Entretanto, pode-se usar a mesma novidade – redirecionada e desvirtuada – para fins escusos, indevidos e perniciosos.

> A profecia – realizada – de Pasolini se resume, finalmente, em uma frase: a cultura não é o que nos protege da barbárie e deve ser protegida contra ela, ela é o próprio meio onde prosperam as formas inteligentes da nova barbárie. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 41).

Aproveitando esse mesmo raciocínio e incorporando-o para pensar as caixas de correio, pode-se perceber a partir delas o objeto poético, pela singularidade de sua imagem e pela particularidade de algumas correspondências; o objeto de resistência que ainda persiste no mundo globalizado e o objeto abjeto, dos dias atuais, dados os eventos sinistros, dos quais elas foram coadjuvantes.

Um exemplo de abjeção foi o bioterrorismo - atentado terrorista utilizando arma biológica - como o Anthrax (*Bacillus anthracis*)[74] colocado dentro das correspondências enviadas através do correio de Nova Iorque a jornalistas,

[73]Entrevista de Paulo Bruscky a Tânia Araújo no Recife, em 07 de abril de 2015.

[74]Esta bactéria apresenta uma cápsula protetora que lhe confere tamanha resistência à fagocitose, vencendo as defesas do hospedeiro. Devido a esta alta resistência, fácil reprodução, baixo custo e grande poder de infecciosidade, o bacilo passou a ser estudado como arma biológica, desde o início do século XX. Foi usado com tal propósito na II Guerra Mundial e o principal objetivo da Guerra do Golfo (1991) foi a destruição das instalações onde estes armamentos estavam estocados. Em 2001 nos EUA, esporos de *Anthracis* foram enviados a dirigentes com o intuito de bioterrorismo. http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2013/04/substancia-ricina-enviada-em-carta-obama-tem-origem-na-mamona.html**.** Acesso em 08/11/2015.

políticos e empregados civis. Um total de 22 pessoas foram contaminadas. O FBI disse que a letra da carta enviada ao senador americano Daschle foi a mesma da carta contaminada enviada ao apresentador da rede de televisão americana NBC, Tom Brokaw.

As cartas traziam a seguinte mensagem: "Morte aos Estados Unidos" e "Deus é grande"[75]. Uma das cartas foi processada pelo Centro Postal de Brentwood (Washington DC) onde dois trabalhadores postais morreram devido à inalação de Anthrax.

Também a substância letal Ricina[76] (extraída da semente de mamona), foi enviada em carta a Barack Obama e ao senador republicano Roger Wicker, mas foram interceptadas pelo serviço secreto do país, em abril de 2013. A divulgação em massa, pela mídia, de ataques dessa natureza, após o clima de terror produzido pelos atentados de 11 de setembro de 2011, colabora para acentuar o sentimento de insegurança dos cidadãos, criando desconfiança no exercício das menores ações cotidianas. Esses tipos de ataques podem ser considerados como micropolíticas para a disseminação do terror.

Os incidentes foram registrados na mesma semana em que duas explosões atingiram participantes da Maratona de Boston, causando a morte de três pessoas e ferimentos em dezenas[77]. O pacote contendo as bombas foi deixado no chão, ao lado de uma caixa de correio na avenida onde estava acontecendo a maratona, conforme foi mostrado nas redes de televisão do mundo todo. Essa coincidência da "participação" das caixas de correio nesses eventos sinistros veio confirmar a minha associação desse objeto ao conceito de abjeto.

A internet também é lugar de penetração, de exposição sem critérios e de violação; onde "a abjeção é o espaço da dessemelhança e da não identidade". (VILLAÇA, p. 181, 2008). Lugar do interdito, do que não deve ser acessado, do obsceno, do pornográfico, da crueldade infantil nos sites de pedofilia, dos atos enganosos e vis. Em contraponto, dialeticamente, é também o lugar de bons compartilhamentos, de agregação, de solidariedade, de mobilização

[75] www.bbc.com/portuguese/noticias/2001/011017_anthrax303.shtml. Acesso em 08/11/2015
http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2001/011024_antraz4.shtml. Acesso em 08/11/2015.

[76] De acordo com Leila dos Santos Macedo, pesquisadora da Fundação Oswaldo Cruz e presidente da Associação Nacional de Biossegurança (ANBio), a ricina é uma proteína encontrada na mamona, presente em sua semente e no bagaço dela, resultante da produção de óleo. Segundo a especialista em microbiologia e imunologia, essa substância, mesmo em "pequeníssimas quantidades" pode ser letal.

[77] Eduardo Carvalho, Do G1, em São Paulo18/04/2013 14h57 - Atualizado em 18/04/2013 15h32 FONTE?

rápida das massas - lugar político; propiciador de conexões com pessoas, espaços e lugares do mundo todo.

A *internet* é lugar potencializador de exercício da micropolítica e, ao mesmo tempo, facilitador da macropolítica por meio do alcance de sua rede de ramificações e da rapidez com que consegue organizar grupos e manifestações das mais diversas ordens, e nessa dialética, torna-se canal de compartilhamento, tanto para atos extremamente duvidosos e/ou perigosos e também para atos incrivelmente solidários e estimuladores de novas experiências.

O mito de Pandora pode servir como metáfora para iluminar essas questões e elucidar melhor os efeitos positivos e negativos propiciados pela interatividade global.

Segundo Dora e Erwin Panofsky, autores do livro *A Caixa de Pandora:* as transformações de um símbolo mítico, *o* termo "Caixa de Pandora" é atribuído a Erasmo de Rotterdam que substituiu a palavra *píthos* (grande vaso), por *pyxís* (caixa), no seu livro "*Adagiorum chiliades três* (primeira edição em 1508), um dos livros mais populares e influentes em todo o mundo".

> A substituição de *píthos* ou *dolium* por *pyxís* converteu um grande vaso de mantimentos, que não pode ser movido de um lugar para o outro, em um pequeno vaso portátil; e a afirmação exata e reiterada de que Júpiter "enviou" esse vaso a Prometeu por intermédio de Pandora atribui explicitamente a Pandora a função de trazer o objeto para a terra. (PANOFSKY, 2009, p. 27).

Em várias representações nas artes plásticas, Pandora aparece segurando ora um vaso, ora uma caixa, devido a uma confusão na interpretação ou entrelaçamento com o mito de Psique, que tem por incumbência trazer num recipiente "um pouco da beleza de Perséfone". Ainda segundo Dora e Erwin Panofsky, Hesíodo interpretava que o vaso continha originalmente todos os males; e Bábrio, que o recipiente continha todos os bens.

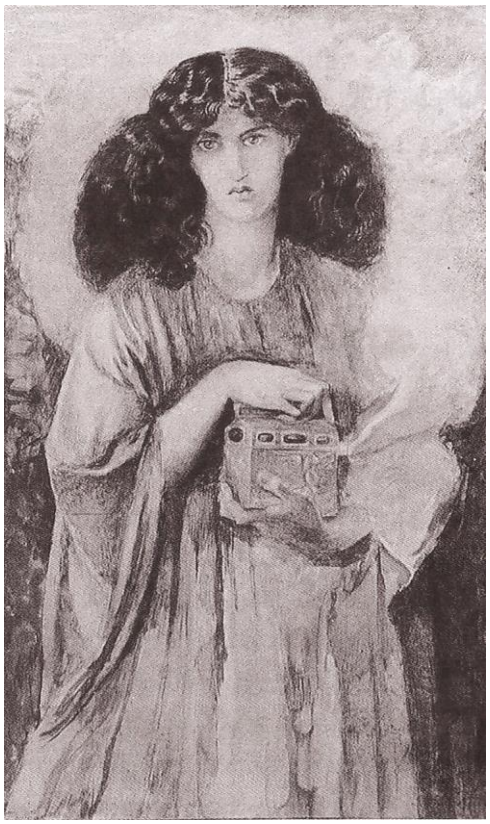


Fig.94 – Pandora com a caixa.
Fonte: PANOFSKY (2009, p.109)



Fig.95 – Pandora com a caixa.
Fonte: PANOFSKY (2009, p.109)

De acordo com Hesíodo e a quase totalidade dos autores, o vaso continha originalmente todos os males; de acordo com Bábrio e um escritor menos renomado, Macedônio, o Cônsul, o recipiente continha todos os bens, mas jamais se disse, até

> onde sabemos, que nele estivesse uma combinação equilibrada do bem e do mal. (PANOFSKY, 2009, p. 21).

Essas duas versões tornaram-se as mais incidentes e, segundo os mesmos autores citados, a de Bábrio, entende "o mito não como uma narrativa sobre a fragilidade feminina, mas como um comentário a respeito da escolha trágica do homem entre o conhecimento e o contentamento". Segundo ele:

> Zeus reuniu todas as coisas benfazejas no vaso e o entregou, fechado, ao homem. Mas o homem, incapaz de refrear seu desejo de saber, disse: "O que pode haver ali dentro?". E então, levantando a tampa, lhes deu a liberdade de voar de volta para a morada dos deuses, e elas assim fugiram da terra em direção aos céus. Só a Esperança permaneceu. (PANOFSKY, 2009, p. 21).

Apropriando-me do mito de Pandora, percebo que tanto as caixas de correio, físicas ou virtuais, assim como as experimentações com novas tecnologias interativas, de realidades expandidas ou qualquer outra denominação que as caracterize, permanecerão com todas as suas possibilidades esperadas e inesperadas, excessivas e contidas, destrutivas e construtivas, mas sempre intermediadas pela inteligência e/ou inconsequência do ser humano e da máquina.

> [...] O homem moderno volta para casa, à noitinha, extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes -, entretanto nenhum deles se tornou experiência. É esta incapacidade de se traduzir em experiência que torna hoje insuportável – como em momento algum do passado – a existência cotidiana. (AGAMBEN, 2005, p.21-22).

Ausência física. Seria esta a explicação para o vazio que às vezes nos preenche? Ou isto seria uma contradição? Estar presente superficialmente, e, extenuadamente é quase estar ausente. Ou, compartilhando de uma "solidão coletiva" [78].

[78]Referência ao conto de Ignácio Loyola Brandão "A mão perdida na caixa de correio", do livro *O homem que odiava a segunda-feira*.


3837

Considerações finais

Diante da possibilidade de acesso às tecnologias antes inimagináveis, pode-se presumir que as “caixas de correio” sofrerão adaptações. Atualmente, já são receptáculos quase que exclusivamente de folhetos de propaganda, convites, alguns poucos jornais, revistas e boletos de contas a pagar, a maioria deles impressos digitalmente, como já foi mencionado.

É importante destacar ainda, a nova funcionalidade dos Correios brasileiros – a entrega de compras feitas pela Internet. A movimentação intensa desse tipo de comércio, devido à comodidade de não ter de sair de casa para escolher e comprar algo, somado à oferta de preços, muitas vezes, mais competitivos do que os das lojas da cidade, tem gerado atrasos na distribuição e na entrega dos produtos, quando ocorre greve dos funcionários dos Correios brasileiros.

Percebo, também, com relação às novas mídias, que a primeira tendência das pessoas da minha geração (década de 1950) é a resistência, (ou, certa resistência) a elas. Mas na medida em que não podemos escapar de utilizá-las de alguma maneira, em algum momento das nossas vidas, isso faz com que aprendamos a “domesticar” o objeto. Ao experimentá-lo, nos deparamos com nossa falta de jeito: mãos que não obedecem ao comando do cérebro e insistem – acostumadas às teclas dos aparelhos analógicos – na falta de delicadeza no *touch* dos computadores, *tablets* e celulares, o que parece atestar a nossa inabilidade de lidar com as novidades.

Ao insistirmos e buscarmos acertar a suavidade do toque, um princípio de aproximação se estabelece. A repulsa e resistência iniciais começam a ceder o lugar à curiosidade, a certa simpatia, e, por fim, a constatação de uma praticidade e agilidade relevantes.

Sempre haverá a possibilidade de retornarmos ao papel, ao lápis, à caneta e à nossa forma mais confortável e apaziguadora de lidar com nossos velhos e conhecidos instrumentos de registro. Depois de certo tempo, convivendo com os aparatos tecnológicos, vendo sua profusão cada vez maior no mercado – que a cada dia lança um novo modelo, mais veloz, com mais funções e atrativos – novamente, iniciamos uma resistência, pois, já havíamos aprendido a

lidar melhor com aqueles que achávamos ser a versão mais atual. E diante de outra que novamente irá nos desestabilizar, a resistência retorna, num ciclo sem fim!

Um fato curioso: quando recorremos aos nossos conhecidos métodos de escrita e registro manuais (tão confortáveis anteriormente), verificamos que alguma coisa estranha começa a se manifestar. O “recortar e colar” que nos era familiar, se torna um pouco incômodo e, às vezes, confuso e demorado. Então, percebemos que estamos numa “transição” dos meios – não mais nos sentimos totalmente confortáveis nem em um, nem em outro. O que nos resta a fazer é recorrer a ambos, sem deles prescindirmos.

Verificamos que esse movimento do ir, do vir e do devir é contínuo e sempre se efetuou em nós, desde o aprendizado da escrita na infância e nos acompanhará para sempre. É o processo natural da evolução humana que se acelerou tanto, que passou a nos amedrontar. Então, “nem tanto ao mar, nem tanto à terra”: a procura será sempre pela zona de conforto.

Nesse momento, sinto-me impelida a fazer uma reflexão e tentar responder ao questionamento de Didi-Huberman:

> Quais são as chances de aparição ou as zonas de apagamento, as potências ou as fragilidades? A que parte da realidade – o contrário de um todo – a imagem dos vaga-lumes pode hoje se dirigir? (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.43).

A imagem dos vaga-lumes poderá surgir na direção que apresente qualquer indício de resistência, perenidade ou aparente submersão de uma ideia, de um objeto ou até, de um sentimento. No caso do objeto de minha pesquisa, em particular, eles se manifestaram nas caixas de correio.

A atual continuidade da coleção de imagens de caixas de correio de meu arquivo pessoal impulsionará novos trabalhos autorais em artes visuais e novas pesquisas acadêmicas, uma delas, já delineada por mim: um estudo sobre as tipologias das caixas de correio como um dos desdobramentos e lampejos a partir de suas aparições.

Ao dar por finalizada a pesquisa para esta etapa acadêmica, permanece ainda a inquietação quanto à sobrevivência das caixas de correio na paisagem urbana. Impossível afirmar sobre o seu futuro. As pressuposições foram aqui

colocadas apontando para a evidência de uma atualização ou de ainda podermos encontrá-las - do jeito que são – compondo os muros das casas e dos edifícios na paisagem urbana, por um período que não é possível determinar. Aos olhos atentos, mesmo de gerações que virão, sempre haverá a possibilidade de uma aparição ou de um lampejo que possa fazer fulgurar o desejo de “escavá-las".

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução e Coordenação de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABELARDO, Pierre. *Correspondência de Abelardo e Heloísa.* Paul Zumthor (Org.). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2009.

_____. *Infância e História:* destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de Jorge Wanderley. São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções; v.6).

AMANCIO, Tunico*. Artes e manhas da Embrafilme*: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). Niterói: EdUFF, 2000.

ANDRADE, Mário Raul de. *Tudo está tão bom, tão gostoso*... postais a Mário de Andrade. MORAES, Marcos Antonio de (Org.). São Paulo: Hucitec / Edusp, 1993.

ARAÚJO, Tânia de Castro. *Leguedê:* um olhar sobre a Lagoinha e arredores. 2006. 123 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea:* uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. *A história da vida privada:* da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Tradução de Denise Bottman e Bernardo Joffily. PERROT, Michelle (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BANTOCK, Nick. *Griffin & Sabine*: uma correspondência extraordinária. Tradução de Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Marco Zero, 1994.

_____. *Agenda de Sabine*: na qual a extraordinária correspondência de Griffin & Sabine continua. Tradução de Heloisa Prieto. São Paulo: Marco Zero, 1995.

_____. *O caminho do meio:* onde termina a extraordinária correspondência de Griffin & Sabine. Tradução de Márcia Serra. São Paulo: Marco Zero, 1995.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. (Coleção Filô/Bataille).

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.* Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011a. (Obras Escolhidas I)

_____. *Rua de mão única.* Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho *et al*. São Paulo: Brasiliense, 2011b. (Obras Escolhidas II)

_____. *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle *et al.* Tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Brasileiro*: Propostas para uma História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BROECKMANN, Andreas. Imagem, processo, *performance*, máquina: aspectos de uma estética do maquínico. In: DOMINGUES, D. (Org.). *Arte, ciência e tecnologia:* passado, presente e desafios. Tradução de F. G. Saretta *et al*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BRUSCKY, Paulo. Arquivo Paulo Bruscky. In:Encontro Nacional ANPAP: (23), *Ecossistemas Artísticos*. Belo Horizonte: 2014.

_____*. Arte e multimeios*. Organização e apresentação Cristiana Tejo. Recife: Zoludesign, 2010.

_____*. Paulo Bruscky*: depoimentos. Entrevista e organização: Marília Andrés Ribeiro. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. (Coleção Circuito Atelier, 52).

_____*. Paulo Bruscky.* (Inédito) Recife, 2015. Entrevista concedida a Tânia de Castro Araújo. Inédito.

BRUSCKY, Paulo; NAVAS, A. Montejo. *Poiésis Bruscky*: Paulo Bruscky, Adolfo Montejo Navas. São Paulo: Cosac Naify/APC – Associação para o Patronato Contemporâneo, 2012.

BUENO, M. L. *Artes plásticas no século XX*: modernidade e globalização. São Paulo: Unicamp, 1999.

BULHÕES, Maria Amélia. *Web arte e poéticas do território.* Porto Alegre: Zouk, 2011.

CADÔR, Amir Brito. *Enciclopedismo em livros de artista*: um manual de construção da enciclopédia visual. 2012. 557 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

CANDIDO, Antonio; MINDLIN, José. *Prefácio*. In: ROSA, João Guimarães (1908-1967). *Ooó do vovô*: correspondência de João Guimarães Rosa, vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess: de setembro de 1966 a novembro

de 1967. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora PUC / Minas; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

CANONGIA, Lígia. *O legado dos anos 60 e 70.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANTON, Kátia. *Da política às micropolíticas.* São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção temas da arte contemporânea)

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea:* uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro:* do leitor ao navegador. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora UNESP / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Colaboração de: André Barbault... [et al.]; coordenação Carlos Sussekind. Tradução: Vera da Costa e Silva... [*et al*.]. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2012.

CHIARELLI, Tadeu. A propósito ou a partir da série Brazil Today, de Regina Silveira. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone (Org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura/ Editora da UFRGS, 2004.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. Tradução de Waltensir Dutra...[*et al.*]. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção A).

COELHO, Teixeira. *Coleção Itaú Moderno*: arte no Brasil, 1911-1980. Apresentação Olavo Egydio Setúbal. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

COMTE-SPONVILLE, André. *Bom dia, angústia!* Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CORDEIRO, Waldemar. Arteônica. In: PECCININI, Daisy Valle Machado (Org.). *Arte novos meios/multimeios* – Brasil ‘70/80. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1985/2010.

COSTA, Luís César; MELLO, Leonel Itaussu. *História do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1999.

COUCHOT, Edmond. A arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real. In: DOMINGUES. Diana (Org.). *A arte no século XXI*: a humanização das tecnologias. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

_____. *A tecnologia na arte*: da fotografia à realidade virtual. Tradução de Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

_____. Automatização de técnicas figurativas: rumo à imagem autômata. In:

DOMINGUES, D. (Org.). *Arte, ciência e tecnologia*: passado, presente e desafios. Tradução de F. G. Saretta *et al*. São Paulo: Editora UNESP, 2009a.

_____. Automatização de técnicas figurativas: rumo à imagem autômata. In: DOMINGUES, D. (Org.). *Arte, ciência e tecnologia*: passado, presente e desafios. Tradução de Saretta, F. G. *et al*. São Paulo: Editora UNESP, 2009b.

CRUZ, Nina Velasco E. *Paulo Bruscky*: um artista nordestino? In: *Arte e pensamento*: a reinvenção do nordeste. QUEIROZ, André Luís (Org.). Fortaleza: Serviço Social do Comércio – AR/CE, 2010, p. 139.

DALTOZO, José Carlos. *Cartão-Postal*, Arte e Magia. Presidente Prudente - São Paulo: Gráfica Cipola, 2006.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte*: arte contemporânea e os limites da história. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

_____. O mundo como armazém: Fluxus e Filosofia. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê.* What's Fluxus? What's Not! Why. Centro Cultural Banco do Brasil – Brasília / Rio de Janeiro, 2002a.

_____. O mundo como armazém: Fluxus e Filosofia. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê.* (cat.) Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002b.

_____. *A transfiguração do lugar-comum*: uma filosofia da arte. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *O descredenciamento filosófico da arte.* Tradução de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. (Coleção Filô/Estética, 4)

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Conceitos essenciais.* Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil Platôs*: capitalismo e esquizofrenia, v. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et. al. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DIAS, Angela Maria; GLENADEL, Paula (Org.). *Os valores do abjeto*. Niterói, Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI*: a Humanização das tecnologias. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

_____. (Org.). *Arte, ciência e tecnologia:* passado, presente e desafios. Tradução de Flávia Gisele Saretta *et al*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus:* 1919-1939. Tradução Casa das Línguas. Köln: Taschen, 2006.

DUARTE, P. S. *Anos 60*: transformações da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

DUBY, Georges*. A história da vida privada:* da Primeira Guerra a nossos dias. v: 5. Tradução de Denise Bottman e Dorothée de Bruchard (posfácio). Organização Antoine Prost e Gérard Vincent. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim*: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

ELGER, Dietmar. Antes de Dada lá estar, lá estava Dada. In: DROSTE, Magdalena. *Bauhaus:* 1919-1939. Tradução Casa das Línguas. Köln: Taschen, 2006.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas*: anos 60 / 70. Tradução de Pedro Süssekind *et al*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FIGUEIREDO, Eurídice. Da tortura e outros demônios. In: DIAS, Angela Maria; GLENADEL, Paula. (Org.). *Os valores do abjeto*. Niterói, Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

FLUSSER, Vilém. *A escrita* – há futuro para a escrita? Tradução de Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011. (Coleção Comunicações)

_____. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. *O mundo codificado*: por uma filosofia do design e da comunicação. In: CARDOSO, Rafael (Org.). Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *O universo das imagens técnicas*: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. *Pós-História:* vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011. (Coleção Comunicações).

FONTELES, Bené. *Cozinheiro do tempo.* Brasília: Coronário Gráfica, 2008.

_____. *Ney Matogrosso*: ousar ser. Fotos Luiz Fernando Borges da Fonseca. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/SESC, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

_____. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo; Martins Fontes, 1987.

_____. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Paulo Bruscky*: arte, arquivo e utopia. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

GERALDO, Sheila Cabo (Org.). *Trânsito entre arte e política*. Rio de Janeiro: Quartet Editora: FAPERJ, 2012.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica*: cartografias do desejo. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HELD JR, John. Tres Ensayos Sobre Arte Correo. Texto anteriormente publicado em 1991. In: SOUSA, Pere (Coord.). *Mail Art: La Red Eterna*. Recompilação dos artigos publicados na revista *P.O.BOX* entre 1994 e 1999. Madrid: Reprográficas Malpe, 2011. Disponível em: <http://www.merzmail.net/laredeterna.htm>. Acesso em: 09 mar. 2014. p. 21-50.

HELLER, Barbara. *Vossas filhas sabem ler?* In: Congresso Brasileiro da Comunicação: 24. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 2001, Campo Grande - MS. *Anais*... Campo Grande - MS, 2001.

HIGOUNET, Charles. *História concisa da escrita*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos*: a história do Século XX (1914-1991). Tradução de Marcos Santarrita. Lisboa: Editorial Presença, 2014.

HOLZWART, H. W. Pós-Modernismo: um mundo mais completamente humano do que o velho. In: TASCHEN, B. (Org.). *Arte moderna 1945-2000*: do Expressionismo Absctrato à actualidade. v. 2. Barcelona: Editora Taschen, 2011.

HOME, Stewart. *Assalto à cultura*: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX. Tradução Cris Siqueira. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

HONNEF, K. *Pop Art:* a tensão entre a arte e a realidade. In: TASCHEN, B.

(Org.). *Arte moderna*: 1945-2000: do Expressionismo absctrato à actualidade. v.2. Barcelona: Editora Taschen, 2011.

KLINGSÖHR-LEROY. Uma nova declaração dos direitos do homem. In: DROSTE, Magdalena. *Bauhaus:* 1919-1939. Tradução Casa das Línguas. Köln: Taschen, 2006.

LAMBERT, Rosemary. *História da Arte da Universidade de Cambridge*: A arte do século XX. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*: o futuro do pensamento na era da informática. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

_____. *O que é o virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LOPES, Almerinda da Silva. Arte Conceitual: Ativismo Político e Marginalidade. In: COLÓQUIO DO CBHA: 31 [Com/Con] Tradições na História da arte. 2011, Campinas. *Resumo...* Campinas: UEC - Universidade Estadual de Campinas, 2011.

_____. A Arte Postal no Brasil e a contribuição de Alberto Harrigan. In: COLÓQUIO DO CBHA: 32. Direções e sentidos da História da Arte, 2012, Brasília-DF. *Anais*...Brasília-DF: Universidade de Brasília, 2012. v. 1. p. 1212-1229.

_____. A arte postal durante a ditadura militar e a ideia de arquivo. In: ANPAP/UFES/CNPq, Universidade Federal do Espírito Santo - Vitória, 2013.

_____. *Mail Art na América Latina*: rede marginal de comunicação em um mundo sem fronteiras. In: Colóquio do CBHA 35: Novos Mundos: fronteiras, inclusão, utopias, 2015, Rio de Janeiro. *Resumo...* Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 2015.

LOWE, Donald. *Historia de la percepción burguesa*. México. Fondo de Cultura Económica, 1998.

MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007.

_____. Máquina e imaginário. In: DOMINGUES, D. (Org.) *Arte, ciência e tecnologia*: passado, presente e desafios. Tradução Saretta, F. G. *et al*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

_____. Novas figuras da subjetividade. In: FRAGOSO, Maria Luiza (Org.). *[Maior e igual a 4D] arte computacional no Brasil*: reflexão e experimentação. Brasília: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, 2005.

MANDEL, Ladslas. *Escritas*: espelho dos homens e das sociedades. Tradução Constância Egrejas. São Paulo: Edições Rosari, 2006.

MARTINS, Wilson. *A palavra escrita*: história do livro, da imprensa e da biblioteca. Com um capítulo referente à propriedade literária. São Paulo: Gráfica Pa-

las Athena, 1998.

MATOS, Olgaria C. F. *Paris 1968*: As barricadas do desejo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

MARZONA, Daniel. *Arte Conceptual*: ideias, sistemas e, processos. In: TASCHEN, B. (Org.). *Arte moderna: 1945-2000*: *do Expressionismo absctrato à actualidade.* Barcelona: Editora Taschen, 2011. v. 2.

MEDEIROS, J. Arte/correio, arte postal, *mail art*: aldeia em processo. In: PECCININI, Daisy Valle Machado, coord. *Arte novos meios/multimeios Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o espírito*: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac &Naify, 2004.

_____. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates; 40 / dirigida por J. Guinsburg).

MINK, Janis. *Duchamp*: a arte como contra-arte. Tradução portuguesa de Zita Morais. Köln, Germany: Taschen, 2000.

MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas nos séculos XX e XXI*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e Política*: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta Editorial,1982.

NAVAS, A. Montejo. *Uma caligrafia objetual e espiritual*: a mitopoética de Bené Fonteles. In: FONTELES, Bené. *Cozinheiro do tempo*. Brasília: Coronário Gráfica, 2008.

NUNES, Fábio Oliveira; PRADO, Gilberto dos Santos. *CTRL+ART+DEL:* contexto, arte e tecnologia. 2007. Tese (Doutorado em Artes Plásticas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2007.

PADÍN, Clemente. Arte Correo em Latinoamérica. Texto anteriormente presentado em 1988. In: SOUSA, Pere (Coord.). *Mail Art: La Red Eterna.* Recompilação dos artigos publicados na revista P.O.BOX entre 1994 e 1999. Madrid: Reprográficas Malpe, 2011. <http://www.merzmail.

PAIM, Cláudia Teixeira; BRITES, Blanca. *Coletivos e iniciativas coletivas*: modos de fazer na América Latina contemporânea. 2009. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. *A aventura do livro experimental*. São Paulo: Autêntica / Edusp, 2010.

PAULA, Francisco Sebastião de. *Uma trajetória da xilogravura no Ceará*. 2014. 2 v. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

PLAZA, Julio. *Julio Plaza*: Poética política. BARCELLOS, Vera Chaves (Org.). Tradução de Helena Dorfman *et al*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.

POINSOT, Jean Marc. *Mail Art communication:* a distance concept. Paris: CEDIC, 1971.

PONTUAL, Roberto. *Arte Brasil hoje*: 50 anos depois. Rio de Janeiro: Atelier de Arte, 1973. (para Collectio Artes Ltda. São Paulo).

REIS, Paulo. *Arte da vanguarda no Brasil*: os anos 60*.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

REVEL, Judith. *Michel Foucault*: conceitos essenciais. Tradução de Maria do Rosário Gregolin *et al*. São Carlos: Claraluz, 2005.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*: Belo Horizonte – anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

_____. *Paulo Bruscky*: depoimentos. Belo Horizonte: C/Arte, 2011. (coleção Circuito Atelier).

_____. *A poética política de Paulo Bruscky.* In: colóquio CBHA. 32. 2012, Brasília. Anais... Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Süssekind. Porto Alegre: L&PM, 2007.

ROCKEBY, David. Espelhos transformadores*.* In: DOMINGUES, D. (Org.). *A arte no século XXI*: a humanização das tecnologias. São Paulo: Fundação Editora UNESP,1997.

ROSA, João Guimarães (1908-1967). *Ooó do vovô*: correspondência de João Guimarães Rosa, vovô Joãozinho, com Vera e Beatriz Helena Tess: de setembro de 1966 a novembro de 1967. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora PUC / Minas; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

_____*. Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Edição, organização e notas Maria Apparecida Faria Marcondes Bussolotti. Tradução de Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. Tradução Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2013. (Coleção mundo da arte).

ROUILLÉ, André. *A fotografia*: entre documento e arte contemporânea. Tradução de Constancia Egrejas. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau. (Org.). *História da vida privada no Brasil República:* da *Belle Époque* à era do rádio*.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3.

SCHROEDER, Caroline Saut. Arte em trânsito*:* arte postal no cotejo entre intimidade e esfera pública. Revista *Valise*, Porto Alegre, ano 2, v. 2, n. 4, dez. 2012.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada*: da ternura à injúria na construção do livro de artista*.* Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

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

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Tradução de Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 2014.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras*: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

ZANINI, Walter. Walter Zanini: *escrituras críticas*. Cristina Freire (Org.). São Paulo: Annablume / MAC USP, 2013.

ZUMTHOR, Paul (Org.). *Correspondência de Abelardo e Heloísa.* Paul Zumthor (Org.). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SITES

<http://caminhosdojornalismo.wordpress.com/produção-em-impresso-2/novo-3/>

< http://www.cartografiasdaditadura.org.br/files/2014/03/cinelandia>.

<http://www.correios.com.br>.

<http://www.creativeapplications.net/events/seiko-mikami-desire-of-codes-ycam/>

<http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2013/04/substancia-ricina-enviada-em-carta-obama-tem-origem-na-mamona.html>.

<http://enwikipedia.org/wiki/postcard>.

<http://www.itaucultural.org.br>.

<http://www.lume.ufrgs.br>.

<http://www.mac.usp.br/mac/esposicoes/2013/julioplaza/curadora.htm>.

<http://www.merzmail.net/laredeterna.htm>. Acesso em: 09 mar. 2014. p. 21-50.

<http://www.merzmail.net/laredeterna.htm>. Acesso em: 09 mar. 2014. p. 81-87.

<http://www.natalnet.br/palatnik/acervomultimidia.html>. Acesso em: 07 nov. 2015.

<http://www-periodicos-capes-gov-br.ez27.periodicos.capes.gov.br>.

<www.planejamento.gov.br/assuntos/gestaopublica/noticias/correios>.

<http://www.postcrossing.com>.

<http://*pt-br.facebook.com/Correspondase*>.

<http://www.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/86936/chan_fl_me_ia.pdf?sequence=1>

<www.todospelaeducação.gov.br>.

<www2.uol.com.br/fernandamontenegro/central.htm>.

FILME

CENTRAL do Brasil: Direção**:** Walter Salles. Ano: 1998. Duração: 113 min.

CATÁLOGOS

Anos 70: trajetórias. São Paulo: Itaú Cultural, 2001. 22 p. (Informe publicitário Itaú Cultural)

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 16, 1981. Arte Postal. São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo - MEC/FAE, 1981. (Catálogo de exposição)

BRUSCKY, Paulo. *Acervo Paulo Bruscky*: Fluxus. Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 2007. (Catálogo de exposição)

BRUSCKY, Paulo. *Foto/Linguagens*. Recife: Amparo 60 Galeria de Arte, 2013. (Catálogo de exposição)

_____. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2014. (Catálogo de exposição)

_____. *Paulo Bruscky*: uma obra sem original. Curadoria Marconi Drummond. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010. (Catálogo de exposição)

COCCHIARALE, F. *Inventivos alienados de hoje?* Herdeiros dos heróis de ontem*?* In: Catálogo da Exposição 40 anos depois. Galeria de Arte Copasa, Belo Horizonte, 2008.

Coleção Itaú Moderno: arte no Brasil, 1911-1980 / Texto e organização de Teixeira Coelho; Apresentação de Olavo Egydio Setúbal. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. 388 p. (Catálogo de exposição)

CRITCHLEY, Paul. *A sense of place*, en panoramische installatie. Holand: Panorama MESDAG Den Haag holland, 2012.

DUARTE, Paulo Sérgio*. Anos 60*: transformações da arte no Brasil. Campos Gerais: Edição especial para os amigos da Rede Globo, 1998.

FIAT FLUX: la nébuleuse Fluxus / the Fluxus nebula (1962-1978) –Musée Moderne Saint-Étienne Métropole. Milão: Silvana Editoriale, 2012.

FONTELES, Bené. *Palavras e obras,* 1998 a 2004. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004. (Catálogo de exposição)

HENDRICKS, J. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê.* Ensaio publicado no panfleto que acompanhava a exposição O que é Fluxus? O que não é! O porquê., no Bergen Kunst museum, Bergen, Noruega, 8 de setembro de 2000 a 12 de agosto de 2001*.*

Livro de Artista no Brasil. Curadoria de Amir Brito Cador e Fernando Pedro da Silva. Belo Horizonte: C/Arte, 2015. (Catálogo de exposição)

MOSTRA 3M DE ARTE DIGITAL: Canções de amor. 5. Curadoria de Paulo Miyada...[et al]. Tradução Petrizzi Soluções em idiomas. São Paulo: Elo 3 Integração Empresarial, 2014. (Catálogo de exposição)

PECCININI, Daisy. V. M. (coord). *Arte novos meios /multimeios*: Brasil ‘70/80. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985/2010. (Catálogo de exposição)

QUARENTA ANOS DEPOIS. Galeria de Arte da COPASA. *68*. Belo Horizonte: Governo de Minas, 2008. (Catálogo de exposição)

"*Resistir é preciso...*" Belo Horizonte: CCBB, 2014. (Folder de mediação)

Tarefas infinitas, quando a arte e o livro se ilimitam. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2012. (Catálogo de exposição)

TÉKHNE. Curadoria Denise Mattar e Christine Mello. Fundação Armando Alvares Penteado. São José dos Campos – SP: Salão Cultural – MAB-FAAP, 2010. (Catálogo de exposição)

REVISTAS, JORNAIS E APOSTILA

COFI – Correio Filatélico da ECT. Revista mensal de Filatelia, produzida, editada e distribuída pela assessoria Filatélica / AC-ECT. Rio de Janeiro: Ano V, 1981, n. 52.

Jornal Pampulha. 1*968*: 40 anos depois. Belo Horizonte: 2008, p.3.

Jornal Pampulha. A imprensa na ditadura militar. Caderno almanaque/ Artes Visuais. Belo Horizonte, 2014.

Jornal Pampulha. *Os tais de Minas*. Caderno História. Belo Horizonte: Ano XXVII, 2015, n.1285, p.3 e 4.

Apostila *Capacitação em Filatelia* - universidade Correios – DEFIP – CORREIOS – UniCorreios, 2011.

DVD (Anexo)

AMARO, Vitor. Curadoria: ARAÚJO, Tânia; LEÃO, Rachel. *Anônimas,* Fachada digital, 19 de fevereiro a 04 de março 2016 (16min23seg); SON; color.

FALIERE, Cleber. Curadoria: ARAÚJO, Tânia; SOUZA, Aldemar L. *Anônimas,* Espaço F, Escola de Belas Artes-UFMG, 22 de fevereiro a 10 de março 2016.



Fotografia 35 mm. Tânia Araújo. Coleção da Artista. Recife, 2015.
Para Paulo Bruscky.

APÊNDICE

Entrevista[1] com o artista Paulo Bruscky concedida à Tânia Araújo, em 7 de abril de 2015, Recife, PE, Brasil.

TÂNIA ARAÚJO:

Minha pesquisa de Doutorado surgiu da “descoberta” da caixa de correio na paisagem urbana. A imagem da caixa de correio é o que mais me interessa e, movida por ela, surgiram alguns questionamentos. Então, gostaria de saber se o objeto físico - caixa de correio - o instiga de alguma maneira.

PAULO BRUSCKY:

É o maior prazer recebê-la aqui! Admiro você como artista e pesquisadora. Gravura é uma coisa que a gente sabe que é muito difícil e você domina muito bem esta técnica. É como jogar xadrez. É técnica, mágica e técnica!

A caixa de correio sempre esteve presente, de certa forma, no meu trabalho dentro do movimento da Arte Correio. Eu tenho um trabalho no qual consta a seguinte pergunta: *Você sabia que existem tantas caixas de correio para você mandar arte por correspondência*? Tem também outro trabalho, que é um postal onde está escrito "*Arte Correio".* Tem a caixa e alguma pergunta. E tem, também, o número da publicação Commonpress*,* que surgiu na Polônia.

Em 1979, eu editei com Leonhard Frank Duch, um alemão que morava aqui, um desses Commonpress internacional que teve como tema *Post Office*. Vários artistas trabalharam sobre a caixa de correio, inclusive**,** o convite que a gente mandou - que eu tenho - era a caixa de correio, com eu e o Duch do lado da caixa de correio.

E fiz ainda um trabalho que resultou num *Livro de Artista*, um trabalho conceitual sobre a saudade. Eu vi um ônibus em Belo Horizonte no qual estava escrito "Saudade". Eu nunca tinha andado dentro da saudade - peguei o ônibus e tirei umas fotos. Esse trabalho, na verdade, foi de 1989, feito durante aquele *Encontro Internacional de Poesia Visual***.** No embarque foi que eu vi quando passou o ônibus do Bairro Saudade. Eu adoro Belo Horizonte e tenho ido muito lá! Até me considero um pouco de lá

[1] Transcrição da entrevista gravada: Maria da Conceição de Oliveira Fernandes; Edição: Schubert Araújo.

também, porque acho muito parecido com o Recife e gosto muito! Então, quando fui ao bairro da Saudade, fiquei impressionado, porque quase todas as casas têm caixa de correio, assim, na fachada das casas. Eu fiz um *Livro de Artista*, documentando isso.

A caixa de correio, a caixa postal é uma coisa importantíssima dentro do Movimento da Arte Correio. Por exemplo, quando eu morava na casa da minha mãe, mudava de vez em quando e, pra você atualizar o endereço, era um problema, porque além do custo você ia perder muita correspondência, ia retornar, porque você já não morava mais naquele local.

TA - E a caixa postal mantinha o número?

PB - É, mantinha o número. A minha, eu mantenho desde o início dos anos 70 até hoje. É a mesma caixa postal no Correio Central.

TA - Em sua opinião, o que será desse objeto daqui a alguns anos. Ele resistirá?

PB - Outro dia estava vendo televisão e assisti a uma entrevista de um filósofo americano que também tinha formação em jornalismo, mas que agora não me recordo o nome dele. E ele falava sobre essa questão da efemeridade, da questão das coisas que vão desaparecendo ou vão desaparecer. E a caixa postal vai sempre resistir**,** não só por essa questão de mudança, se a gente fizer uma comparação com o livro, o livro escrito não vai desaparecer. E, recentemente, me lembrei de que eu li uma matéria no jornal mostrando que o número de correspondência, curiosamente, aumentou nos últimos anos. Tinha caído muito, mas, no ano de 2014, o número de correspondência no Brasil aumentou. É aquela história, nem todo mundo tem acesso aos meios de informação. No Brasil, a acessibilidade você tem na escola, mas, na residência, as pessoas não têm. Então, acho que isso faz com que a carta continue existindo. O filme "Central do Brasil" mostra muito bem isso. Então acho que as duas coisas coexistirão sempre, o virtual com o real. Eles caminham juntos, uma coisa não inutiliza a outra.

TA - Na década de 1970, a Arte Correio circulava nas caixas de correio ou havia outra forma de distribuição? As caixas de correio eram vigiadas?

PB - Veiculava tanto nas caixas de correio, porque era normal - pelo motivo que eu falei na pergunta anterior, a caixa postal pra você manter o endereço -, mas circulava

também nas várias outras formas. E como a Arte Correio foi incorporando toda a tecnologia, por exemplo, começou a se usar telegrama, telex – o primeiro telex no Brasil foi eu e o Roberto Sandoval, Recife - São Paulo, em 1980 - até chegar na internet, mas nem por isso um meio inutiliza o outro. Por exemplo, você não pode mandar determinadas coisas pela internet, uma coisa tridimensional, determinadas coisas e, pelo correio, você continua mandando. Então**,** as publicações, livros de artista, tudo que sempre circulou dentro da Arte Correio, porque Arte Correio você circulava tudo, então, diversas coisas ainda continuam circulando.

Ontem, fui na minha caixa postal, havia uma quantidade razoável de correspondência. E o prazer de mandar, o prazer da escrita? Eu mesmo tenho o prazer da escrita, entendeu? Os meus projetos, depois de determinado ponto, é que são desenvolvidos no computador, mas tudo ainda é feito no processo manual, do desenho, entendeu? Da coisa mesmo mais visceral, porque a minha obra, por exemplo, é muito visceral, e eu gosto de trabalhar com as mãos mesmo, depois chega num determinado ponto que você vai pro computador. Quando é uma instalação, uma coisa mais complexa, você desenvolve, envolve arquitetura**.** Feito a performance, várias mídias numa coisa só, então fica mais fácil você juntar isso no computador, mas todo o esboço eu faço manualmente, primeiro.

Então acho que as coisas coexistem. E a caixa postal é vigiada! Não ela em si, mas os artistas**,** como eu, que foram perseguidos**:** Daniel, aqui no Brasil; Clemente Padin e Jorge Caraballo, no Uruguai; Vigo, Zabala, na Argentina; Guillermo Deisler, no Chile; Jesús Galdámez, em El Salvador, eram pessoas que eram perseguidas.

Lembrei-me que, quando saí da prisão, em1976, por causa de uma exposição nos Correios, na minha caixa postal tinha uma carta, um documento da Biblioteca Nacional de Caracas propondo comprar trabalhos meus de Arte Correio**.** Eles estavam fazendo um acervo, acho que por influência de Diego Barbosa ou Tomás Algaz. Os dois tinham ligação com a universidade e acho que eles tinham uma ligação também com a Biblioteca Nacional. Então, eu fiz um pacote e mandei muita coisa minha pra eles, dizendo que aquele material estava mais seguro com eles do que no meu próprio país. E que eu não aceitava nada em retribuição, porque aquilo pra mim tinha sido gratificante, e contei a história que eu tinha acabado de ser solto e tal. Eles não aceitaram meu argumento e começaram a me mandar publicações, como agradecimento! Aceitaram a doação, mas, como uma forma de retribuição, me mandaram publicações maravilhosas de arte.

TA - Eu fico olhando esse objeto físico - caixa de correio - nos muros das casas pela cidade e mesmo nos prédios de luxo. Há pouco tempo, no bairro Anchieta, zona Sul

de Belo Horizonte, me deparei com uma caixa de vidro numa porta *blindex* e a caixa vazia, totalmente vazia, e isso também me levou a pensar nessa mudança do manuscrito para o digital, para o virtual: uma caixa de vidro, mas ela estava vazia. E outra que vi, também de vidro, estava cheia de folhetos de propagandas de supermercado, essas coisas que agente não escolhe receber. E aí fico observando, em algumas casas, as caixas são num formato mínimo, que mal cabe um cartão postal. Então, fico pensando o que vai ser desses objetos; vão ser mantidos ali como meros adereços. Creio que a caixa de vidro vazia que eu vi pode servir como metáfora da espera. Para quem não conheceu, para as novas gerações, essas caixas de correio vão parecer um parasita incrustado na parede, um fóssil urbano.

TA - Paulo, eu poderia ter acesso a alguma correspondência sua com alguém que lhe foi muito significativo nesse período da ditadura? Se for possível exemplificar alguém ou só me contar.

PB - Claro. Primeiro eu queria só comentar o que você acabou de falar. Você disse uma frase que eu adorei, que é a "metáfora da espera" - a caixa postal era a metáfora da espera. Achei essa síntese genial! Outro aspecto que você abordou, a ausência e o excesso de informação, quer dizer, ausência de carta - que a música popular brasileira tem inúmeras letras como... “escreva uma carta meu amor e mande outro beijo...” - então tem... E o excesso de propaganda, principalmente nos momentos políticos, onde há um excesso, há uma sujeira, onde tem violação em todos os aspectos, inclusive à individualidade. Se você não quer receber essas coisas, empurram embaixo de sua porta, enfiam nas suas caixas postais e também pela internet um excesso de propaganda, ou seja, hoje você recebe mais lixo de que contato de pessoas.

E, dentro da Arte Correio, essa pergunta que você fez é uma pergunta superinteressante! Porque a rede era muito grande, claro, eram milhares de pessoas no mundo todo, uma história subterrânea. Um movimento que eu acho genial, porque não interessa a nacionalidade! Ao mesmo tempo é diferente de outros movimentos, como o Pop, o Dadaísmo, o Surrealismo, o Futurismo, que existiram, assim, em alguns países, de forma localizada, envolvendo poucas pessoas, mais entre um grupo ou outro. Na Arte Correio é a história do mundo todo. É claro que você tinha contato com diversas pessoas, mas existia uma correspondência mais constante com quem você mantinha um maior contato.

A pessoa com quem mantinha o maior contato e foi muito importante na Arte Correio foi o Robert Rehfeldt, do *Fluxus*, da Alemanha Oriental. Ele faleceu em 1996. A

propósito, está nesse momento, em Berlim, uma exposição de toda a minha correspondência com ele. Ruth - a mulher dele, que é também uma poetiza concreta e uma pessoa muito ativa na Arte Correio - preserva todo o arquivo dele. Foi Zanna Gilbert**,** que atualmente está no MOMA, e seu marido, que estiveram em Berlim, no arquivo de Robert Rehfeldt e, então, ela ficou impressionada com a quantidade de correspondência minha, cartas, inclusive. Zanna teve aqui e documentou toda a correspondência de Robert Rehfeldt para mim, para essa exposição que está acontecendo em Berlim, numa galeria, com toda essa troca de informação.

Principalmente na América Latina, pela resistência à ditadura - tenho uma correspondência muito grande com Edgardo Antonio Vigo, com Horácio Zabala, com Clemente Padin e Jorge Carabalo, com Guillermo Deisler - mesmo quando ele vai pra Bulgária, depois para a Alemanha, onde ele morre**,** e com Jesús Galdámez, no México. Eu mantive correspondência com várias pessoas e também com o grupo de resistência SOLIDARTE, além de Felipe Ehrenberg, do *Fluxus*.

Então, existia, uma rede muito grande, mas principalmente com pessoas da América Latina, onde você trocava esse tipo de informação, o que estava acontecendo, porque na Arte Correio, você veiculava tudo. A grande obra era a da informação, porque a documentação que existe é a comprovação que a grande obra era essa informação.

Posso lhe mostrar parte dessa documentação com Rehfeldt, com esses que lhe citei e vários outros que não me recordo.

E, aqui, no Brasil, claro, principalmente com o pessoal do Nordeste, que a gente sempre foi muito unido. Fazíamos muitas discussões, nos reuníamos em João Pessoa, que fica na metade do caminho entre o Recife e Natal. A gente se reunia na casa de Unhandeijara Lisboa. Eu, Leonardo Dusch, o Hansen, daqui do Recife, J. Medeiros, Falves Silva, o pessoal do Jaguaribe Carne, Pedro Osmar**.** Foi quando surgiu o C.A.M.B.I.U - Centro de Arte Marginal Brasileira de Informação e União, período em que eu cheguei a editar dois boletins e uma revista. Então existia essa troca.

E uma coisa engraçada é que, quando me encontrei com todos esses artistas de vários países, que eu ainda não os conhecia pessoalmente, foi como se já os conhecesse desde a infância, como se fossemos amigos de infância, justamente por conta desse tipo de relacionamento e troca de informação. A Arte Correio pra mim foi uma coisa importantíssima e muito gratificante, não só pela arte, mas também para minha vida.

TA – O termo Arte Correio que você criou, abrangia tudo que pudesse ser postado, xerox, vídeo, qualquer coisa... fita cassete, tudo que pudesse ser enviado via correio.

Já o termo Arte Postal circunscreve o veículo cartão postal, aparentemente ele restringe, mas tem a particularidade que eu acredito que burlava, de certa forma, esse sistema de policiamento da ditadura, por ele poder circular aberto, sem envelope. Então, talvez por estar aberto, ele conseguisse passar despercebido. Não sei, fiquei pensando nisso. O que você acha?

PB - Sim! E já era também uma forma de você tornar público aquilo que você tava fazendo ou comunicando, porque era o carteiro, o pessoal que trabalha nos correios, a partir da manipulação, tanto é que eu botava sempre na filatelia, porque eu gostava de escolher os selos. Porque tinha um selo de artista que a gente colava junto do selo convencional.
A propósito, tinha um artista da Suécia que falsificava o selo sueco e, nas correspondências dele, burlou os correios durante anos, botando selo falsificado, como se fosse oficial dos correios.
Era uma forma de denúncia, porque todo mundo participava daquela informação que você tava veiculando, seja em qual aspecto fosse, porque você tinha essa troca de informação. Tínhamos também discussões temáticas, muito comuns nos Estados Unidos e Europa, envolvendo a questão do negro, da homofobia, além das discussões gerais contra a ditadura.
Quando um artista era preso, por exemplo, os comitês de anistia, que eram uma coisa importantíssima, funcionavam mandando correspondência. Todos os artistas mandavam mensagens para o Presidente daquele país, para o Ministro da Justiça**,** para pressionar, para mostrar que o mundo todo tava sabendo que ele estava preso. Era mais difícil matar uma pessoa que o mundo todo sabia que estava preso. Acho mesmo que muitos de nós não morremos por causa disso, não fomos assassinados devido a essa união dos artistas. E essa comunicação, como você frisou, que circulava aberta, de certa forma também contribuiu para aumentar a visibilidade e denunciar as arbitrariedades dos regimes totalitários.

TA - Bruscky, você poderia falar um pouco mais sobre os trabalhos em que utilizou especificamente o objeto - caixa de correio?

PB - Como disse, tenho um que é um tamanho ofício que eu fiz, utilizando uma propaganda dos Correios que falava sobre o número de agências e que transformo em Arte Correio, indagando se **"***Você sabia que tem tantas caixas de correio pra você mandar arte por correspondência*?" Tem também um postal com uma caixa de correio escrito "*Arte Correio"*, com alguma pergunta embaixo; e, ainda, o "Commonpress" que

eu fiz com o Dush, chamado *Post Office*. Um número que a gente publicou, veiculou e mandou para os artistas de todos os países, alguns centros, e também esse *Livro de Artista*, que lhe falei que eu fiz e é o mais recente, lá no bairro da Saudade, em Belo Horizonte.

TA - Havia comentado, antes da gravação “fracassada” [risos], que esse objeto - caixa de correio - apareceu para mim num dia em que eu estava fotografando o bairro Lagoinha, que foi o tema da minha dissertação de mestrado, e que tinha como foco as imagens das placas do comércio popular daquela região. A caixa de correio apareceu ou "me chamou" quando fui ajustar o foco da câmera. Virei pra parede, pro muro de uma casa e dei de cara com ela. Aí eu fui capturada por essa imagem e**,** a partir daí**,** esse objeto passou a me provocar, passei a reconhecê-lo nos muros da cidade, nas casas...

PB - Conversando certa vez com José Mindlin - o grande bibliógrafo -, disse a ele: Mindlin, eu tenho sorte, eu cheguei num sebo e achei a edição da Gallimard, de *Apollinaire*. Ele disse: “nunca diga que tem sorte, Bruscky, depois de um certo tempo, as coisas é que nos procuram”. Acho que esse foco seu - virou-se pra parede e foi focar a máquina - não foi à toa, assim, entendeu? Acho que a caixa que tava lhe chamando, lhe chamou: Tânia, olha eu aqui!

Lembrei-me de outro trabalho que eu utilizei a caixa, ou melhor, que só foi possível graças à caixa dos correios. Trata-se do "*Sem Destino"*, que comecei em 1975 e terminei no começo de 1983. Eu comecei no Brasil e, depois, quando ganhei a bolsa de artes visuais Guggenheim, continuei fazendo em Nova York, no México, Canadá. Também, joguei nas caixas de correio e, depois, pela Europa até a Escandinávia, que era o seguinte: no lugar do destinatário, eu fiz um carimbo escrito "Sem Destino", em inglês ou em português, de acordo para onde eu ia mandar, e botava o conteúdo num envelope. Mandei alguns postais também e, quando mandava no envelope, tinha sempre uma frase irônica relacionada com aquele regime, com aquele país ou com o próprio sistema arcaico-burocrático dos correios. E no remetente, tinha meu nome e a caixa postal. Interessante lembrar que a União Postal Universal, a UPU, em sua legislação diz o seguinte: “se o correio não achar o destinatário, é obrigado a devolver para o remetente”. E eu sempre selava! Então, o correio era obrigado a devolver pra mim, no Brasil. Eu fiz uma lista, vários não chegaram, outros foram violados e até hoje não retornaram.

Outro fato interessante nesse projeto foi que eu fiz um “bookzinho”. Quando fui visitar Robert Rehfeldt, do *Fluxus* de Berlim, na época, eu comprei selo e botei no *Sem Destino*, no carimbo, e joguei na caixa de correio da Alemanha Ocidental. Devolveram, mas eles fizeram um grifo bem grande, assim, com lápis de cera, no entorno, no retângulo, no entorno dos dois selos que eu botei da Alemanha Oriental e postei na Alemanha Ocidental, quer dizer ...

TA - O grifo estava dizendo que eram duas Alemanhas?

PB - Sim! Esse projeto foi realizado graças à caixa de correio, porque se eu fosse entregar no correio, claro que o cara ia dizer: não tem destinatário, não posso receber, entendeu?

TA - Uma das caixas de correio que também me chamou muita atenção e que me fez pensar em outras questões relativas a esse objeto foi uma caixa... era num portão verde de ferro, uma fenda vertical e tinha uma pontinha de uma carta aparecendo. Então remetia à genitália feminina e aí eu comecei a pensar nessa questão da violação, das coisas que são recebidas indesejadamente, dessas cartas de políticos, folhetos e mais folhetos de propaganda e aí fui associando a outras coisas, à proibição da escrita às mulheres, para impossibilitá-las de se comunicar e, através dessa imagem, como que uma imagem vai desencadeando tantas outras. Li o livro do Didi-Huberman, chamado "*Sobrevivência dos Vaga-Lumes"*, e aí faço uma alusão dessas imagens do meu "arquivo" à *Aparições*, como se fossem lampejos.

TA - Seria possível definir o conteúdo do arquivo de Paulo Bruscky?

PB - Eu não acredito em outras vidas, mas digo, brincando, que se existir outra vida, na anterior eu fui arquivista. Eu até mandei buscar o diário, as anotações de Walter Benjamin, porque ele era super organizado com o arquivo. É a Arte Correio que cria esse espaço. Existem vários arquivos durante o período que eu morei na Europa e em Nova York. A Arte Correio ainda está muito nas mãos dos próprios artistas**.** Somente agora é que os museus, a crítica e as instituições estão correndo atrás, porque até então passaram décadas em brancas nuvens.
Eu sempre me preocupei em guardar todo esse material, justamente por isso, porque sabia da importância desse movimento e que não havia sistemas organizados de catalogação dos mesmos pelas instituições oficiais. Cheguei até a criar um sistema

multimeios, que vou colocar em prática, agora, de catalogação, que não existe. Eu estive recentemente na Tate, de Londres, e no MoMA, em Nova York, com os encarregados de documentação. O MoMA me entregou, através do responsável pela parte de documentação, um monte de obra minha de Arte Correio. Interessante é que está lá catalogada como "Correspondência" e, ao mesmo tempo, há uma, assim, disputa, porque se você botar como obra, não pode ser manuseado e como correspondência pode, ou seja, facilita pra pesquisa. Há ainda uma grande confusão em torno disso, que eu acho interessante. Nos museus e em algumas instituições, existem coisas completamente misturadas, coisas que eles veem como correspondência, o que não deixa de ser correspondência, mas que, no fundo, fez parte do Movimento de Arte Correio.

Hoje estou com um projeto junto ao Itaú Cultural, que vai ser enviado para o Ministério da Cultura. Tenho cerca de setenta mil itens de arte contemporânea no meu arquivo, incluindo todo mundo que participou durante a década de 70. Só do grupo *Fluxus***,** tenho mais de 1000 (mil) documentos de carta que eu tive contato, não só por correspondência, como pessoalmente, com Dick Higgins, Ken Friedman, Klaus Groh, Felipe Ehrenberg, do México. Também mantive contato com o Shozo Shimamoto, um dos criadores do Gutai, que, inclusive, mandou, junto com três ou quatro recortes de jornais que saíram na época, mais de 150 documentos. E, ainda, de Saburo Murakami, que hoje é um dos artistas mais caros do mundo. Eu tenho quatro projetos originais, assinados por ele, que ele mandou pra mim, para uma exposição que eu organizei aqui. Então, eu tenho uma documentação assim, desta importância, que eu quero deixar preservado.

Tem também "*Poesia Sonora"*. O Museu de Bremen, na Alemanha, fez o levantamento, em 1978. Em 1979, no I e II Festivais da Universidade Católica – que eu coordenei a parte de Artes Visuais –, levei ao ar, pela Rádio Clube de Pernambuco, o "*Poesia Sonora"*. Além disso, eu também sempre organizei muitas exposições, aqui, pioneiras, de Livro de Artista, de Arte Correio, de Xerografia**,** entre outras. Então, esse arquivo, além das correspondências, se formou também por exposições que eu organizei e, também, por meio do que sempre comprei. Outro dia eu comprei, em Londres, pela internet, um lote, vamos chamar assim, de obras do *Fluxus,* Mais recentemente eu fui expor em Londres e fui numa Art Books onde comprei coisas de 1962, de Nam June Paik, de Christo e outros por preços relativamente acessíveis. Eu me preocupo sempre em aumentar esse acervo e essa catalogação, porque quero deixar isso pro futuro, para pesquisadores. Eu não fiz isso pra mim, entendeu? Eu fiz

pra que sirva de pesquisa e que as pessoas tomem conhecimento de toda essa produção que passou à margem.

TA - Um garimpeiro. Garimpeiro da arte.
De certa forma você já respondeu, aqui: como, quando e porque teve início o arquivo e o que o levou a continuar a colecionar?

PB - São 70 mil itens do arquivo internacional e cerca de 50 mil De Arte Pernambucana, do qual eu fiz o livro que vou lhe dar, que você chegou a ver, lá em Belo Horizonte, *Arte e Multimeios*. Cristiana Tejo, que é crítica, disse: ”vai ter que publicar”, porque ela conhecia meus textos, que publiquei em jornais, revistas, ao longo de décadas, e eu escrevi aquele livro todinho, sem sair aqui de dentro do meu ateliê, por meio de levantamento. Eu faço um histórico dos 100 anos de Arte Pernambucana, uma síntese da mostra de um salão do qual fui curador. Eu tenho, do período holandês até hoje, documentação e informações.
Diariamente -acabei de ver essa sacola aqui –, tudo que eu leio, eu recorto, além do que recebo - mostrei aqui o que recebi. Moacir dos Anjos acabou de me dar 10 caixas - ele está se mudando - com catálogo, documentos, folder, dossiê de artista. E várias pessoas me fazem doações também. Vários artistas sempre estão me dando publicações, porque sabem que vão ficar bem preservadas.

TA - Tudo em ótimas mãos! Como você relaciona o arquivo ao seu trabalho artístico? Seriam duas faces de um mesmo trabalho? Seu trabalho artístico se funde com o arquivo e vice-versa?

PB - Sim. Há muito tempo eu não sei mais diferenciar uma coisa da outra. Tudo isso junto faz parte da minha vida. É tudo uma coisa só. Eu estou trabalhando, eu paro, aí começo a olhar. Eu gosto de olhar o trabalho dos outros artistas, de preservar o trabalho. Eu acho que há espaço pra todo mundo. Acho que o que mata muitos artistas é a ansiedade de reconhecimento, de mercado, de tudo. Eu nunca tive nenhuma preocupação. Eu faço porque eu gosto, senão "endoideço". E gosto de olhar o trabalho de outros artistas, de preservar.

TA - Seria, talvez, uma forma de se alimentar?

PB - Sim, de alimentar! Várias pessoas me perguntaram: “você já fez análise”? Eu digo “não, porque eu já faço minha análise no ateliê, estou sempre me revisando, me

revisitando". Assim, desde os meus primeiros trabalhos - minha formação é desenhista, que eu acho que é a base de tudo. Com 20 anos, eu ganhei o primeiro prêmio num Salão, daqui, Oficial de Arte, com 17 já tinha ganhado o terceiro prêmio, então comecei a trabalhar muito cedo. Entrei no Jovem Arte Contemporânea muito cedo... Foi até engraçado, eu fiquei amigo do Zanini (Walter Zanini) até a morte dele, porque no Jovem Arte Contemporânea, era um funil e eu entrei ainda bem jovem e meu desenho saiu de cabeça para baixo. Eu escrevi dizendo que estava muito gratificado de ter participado do funil, mas que o desenho tava de cabeça para baixo. Ele achou curioso e então me escreveu. A gente ficou amigo até a morte dele. Eu o ajudei num livro de Vicente do Rego Monteiro - acho que foi ano passado que o Zanini morreu, ele morreu no mesmo dia de Shozo Shimamoto, do Gutai.

TA - Arte, vida, casa, família, ateliê, arquivo, compromissos profissionais, pesquisadores e visitantes - como é administrar tudo isso?

PB - Eu gosto. Já faz parte da minha vida. Eu já publiquei, Tânia, cerca de 18 livros sobre outros artistas. Publiquei sobre Vicente do Rego Monteiro; estou publicando um, agora, sobre Benedito Monteiro**,** que foi um poeta do Modernismo, daqui, que morreu com 27 anos e ninguém conhece porque ele nunca publicou um livro; estou com outro livro pronto sobre Gato Félix**,** um grande caricaturista daqui; publiquei um sobre F. H. Carls**,** um gravador fantástico que veio da Alemanha pra cá em 1860. Acho que ele fez 65 gravuras, consegui levantar 62 e fiz um álbum belíssimo, porque ninguém retratou mais Pernambuco do que ele, Pernambuco e seus arrabaldes.
Estou sempre pesquisando e escrevendo. Não é apenas uma rotina, mas uma coisa que eu faço porque gosto. Nunca faço o mesmo caminho. Se tem várias opções, eu pego transversais, eu sempre fui assim.
Sempre trabalhei burocraticamente, minha obra começou a ser vendida há poucos anos e eu nunca precisei de muito para viver. Eu sempre vivi com o que eu tive, então, nada me fez falta. Nunca me aprisionei ao trabalho, porque o que eu tinha que fazer numa semana eu fazia em três dias e queria a minha folga, porque eu me sentava e só me levantava quando terminava o trabalho, às vezes levava para casa, às vezes eu fazia no fim de semana, contanto que eu tivesse a minha liberdade como artista. Então nunca me aprisionei a nada.
E aprendi a me **"**deseducar**"** muito cedo dentro da formação que a gente tem pra quebrar a estética, pra poder fazer, e eu sempre fiz o que eu quis, como quis e onde quis.

TA - Não separar essa questão de arte e vida é o que faz com que você seja tão receptivo e natural com as pessoas que o procuram. É Paulo Bruscky inteiro. Concorda?

PB - Eu acho que o conhecimento é uma coisa interior. Eu mandava buscar no Rio e São Paulo livros e discos clássicos, porque aqui não tinha praticamente onde você comprar. Então, o conhecimento pra mim é uma coisa interior, não pra você vomitar. Sempre procurei me informar muito pra não trilhar caminho já percorrido. E eu acho que o conhecimento é pra ser compartilhado, não é pra você usufruir só para você, entendeu? É uma coisa que é quase como obrigação você dividir e compartilhar com as outras pessoas. E, se eu tenho esse arquivo, tenho o maior prazer em receber as pessoas.

E a gente sabe que as instituições, principalmente no Brasil, não têm informação de nada. No seu próprio Estado, você não tem informação. Outro dia eu tava conversando com Marconi Drummond, aqui, quando ele foi fazer a curadoria de minha retrospectiva no Museu de Arte da Pampulha, e ele ficou pasmo. Eu tenho toda a história da produção de BH, no meu arquivo dos anos 70. Acho que só quem tem lá, que eu soube até que tava se desfazendo do arquivo, porque nem o Estado nem o Município tiveram interesse, é o Márcio Sampaio**,** que é um cara que aglutinou, que conhece essa produção, veiculou coisas geniais, fez um trabalho lá no Palácio das Artes e ali fazia uma publicação, dele, pessoal, genial! Então, nesse ponto, a gente sabe que é precária a instituição no Brasil. Você não tem praticamente nada, você quer levantar, no seu próprio Estado, um artista ou determinado movimento, você não tem informação nenhuma, por quê? Porque os órgãos culturais são ocupados por pessoas políticas e não por pessoas cultas, então, não há uma preocupação em preservar. As pessoas morrem, as bibliotecas são desfeitas, vendidas quase a quilo, porque não há interesse nenhum dos órgãos culturais desse país, entendeu? O Ministério da Cultura raramente funciona. Faz uma coisa política, tudo é um retorno imediato, mas não tá preocupado em fazer uma coisa mais efetiva, uma coisa de base mesmo e a preservação dessa memória. É preciso tudo ser vendido para se reclamar. É o caso do *Abaporu*, caso da coleção de Lerner, do Neoconcretismo, e que ele foi obrigado a mostrar a documentação que ele tinha oferecido, porque o pessoal começou a reclamar. Ele disse: “eu ofereci aos órgãos de cultura”. Foi aí que pararam de falar, porque ele disse: “não, eu ofereci”. Por exemplo, a catalogação do meu acervo, em quatro gestões, estadual e municipal - eu tenho as cópias dos ofícios que eu encaminhei - ninguém nunca teve a ética, a gentileza, a educação de me responder

ou devolver dizendo que não tinham interesse. É claro que eles não sabem o que é isso.

TA - Como tiveram início suas obras de Arte Correio? Por que decidiu utilizar esse meio para veicular suas obras? Teve a ver com a proibição de exibição de sua obra *O Guerrilheiro*, premiada no I Salão de Arte de Pernambuco, em 1969? Essa obra foi apreendida?

PB - Acho que tem uma junção de tudo. Sempre fui muito criticado. Aqui, me chamavam de louco. É claro que eu sabia que a maioria dos meus próprios amigos artistas não sabia o que eu fazia. E a discussão só ia até determinado aspecto, porque, senão, não tinha mais com quem beber, com quem conversar em bar. E eu respeito. Só ser artista, pra mim já é uma atitude política. Eu respeito o que os outros fazem, entendeu? Eu não sou um cara sectário, a arte não tem que ser vanguarda, nem conceitual. Acho que todo tipo de arte é válido. Eu tenho meu caminho, "eu mesmo traço", como diz a música de Gil, "a Bahia já me deu régua e compasso", agora, o meu caminho eu mesmo traço, uma coisa mais ou menos assim. Então, é claro, eu fui sempre criticado pela imprensa, ironizado, porque eles não entendiam o que eu fazia. Eu mesmo faço coisas que também não entendo, imagina eles!
Então *O Guerrilheiro* ganhou o primeiro prêmio de desenho. E é engraçado porque eu tinha acabado de ler *Viva Zapata* e comecei a fazer um esboço. Eu paquerava uma menina no edifício, e a gente ficava conversando na escada. E eu tinha acabado de ler e desci com um bloquinho do MEC e fiquei esboçando - tamanho ofício, mais ou menos 21x31cm. Mais tarde, a menina subiu e eu também fui pro apartamento da minha mãe e botei um papel grande na mesa. Eu não tinha prancheta nessa época, depois é que comprei quando ganhei esse prêmio. E eu trabalhava na hora que não estavam fazendo refeição, porque era o único lugar na casa que cabia uma folha industrial. E amanheceu o dia, e eu ali tentando ampliar aquele desenho. A força dele era tão grande que eu não consegui. Várias vezes, tentei, tentei, rasguei o papel e cobri e, como eu sempre dominei muito a pena, pena mesmo, daquelas de nanquim, aquelas que você molhava no tinteiro, e o papel era poroso, então tive um trabalho danado, acho que por isso ganhei o prêmio. E nunca eu gostava de repetir textura, tanto é que achei, recente, uns estudos meus de textura, num desses blocos. Então**,** fiz o desenho todinho, quer dizer, cobri o básico que tava feito, que era só a expressão do rosto, que é muito forte, e tem metralhadora, tem uma série de coisas, é um guerrilheiro mesmo, e consegui, sem um borrão, fazer esse desenho num papel poroso, porque você tinha que ser muito rápido, porque se demorasse um pouco

borrava. E ganhei o prêmio, então! Saiu publicado no Diário Oficial, *O Guerrilheiro* como obra premiada. Quando terminou o Salão e fui buscar a obra, o diretor Dr. José Maria Albuquerque Melo me chamou e disse: “olha, meu jovem, vou lhe dizer uma coisa, o Exército teve aqui e obrigou a mudar”. Então, o trabalho que está lá hoje é o da *Supratecnologia*. Recentemente aconteceram dois fatos: primeiro o pessoal do Museu me chamou para conversar a respeito da obra *O Guerrilheiro*... Eu contei a história e levei a documentação relativa ao prêmio, mas eles não entenderam, o pessoal de agora não tava sabendo da história e não entendeu porque no lugar de O Guerrilheiro tava a obra da S*upratecnologia*. E quando o Jarbas Vasconcelos foi Governador, ele, num dos encontros da gente com Ciro Pontual - um grupo de artista que sempre se reunia na casa de praia dele -, e o governador disse assim: “a gente pode fazer junto com Ciro Pontual uma reposição desse *Guerrilheiro*... um ato, no Museu, uma solenidade pra”... Eu disse, “não, eu agradeço a intenção, mas na História não se pode voltar atrás não. A História fica como foi”.

TA - Mas eles te devolveram o trabalho?

PB - No dia, o diretor me deu *O Guerrilheiro* e esse desenho está na minha casa. Eu tenho reproduzido num dos livros. Nesta época, a gente criou o Med Arte, um Movimento intitulado Arte do Meio**,** e eu criei a rede junto com outros artistas. A gente criou esse movimento e fiz a capa do livro com o Nagib Jorge Neto A gente botou a reprodução desse Guerrilheiro com medo que eles destruíssem, porque eles invadiram minha casa, depois de alguns anos, e destruíram obras minhas. Então a gente, com medo que esse trabalho fosse destruído, botou na capa do livro e num calendário que eu fiz com Daniel Santiago. Porque se eles destruíssem o original, já estava reproduzido, não tinha como eles acabarem com a edição de um livro.

TA - Todos esses fatos foram te levando a aproximar ainda mais da Arte Correio?

PB - Sim! Eu participei do Poema Processo, do Movimento, que já tinha contato na América Latina. Eu sempre trabalhei muito, então, tive contato, sempre, com gente de fora. E entrei na Arte Correio, tive sorte, no começo do movimento, no início dos anos 70, uma corrente que eu recebia, acho que de Robert Rehfeldt da Alemanha Oriental. Então era feito uma corrente de dinheiro na qual você riscava o primeiro da lista, mandava uma obra e botava seu nome embaixo. Eu sempre fui muito ativo na Arte Correio. Minha obra, eu disse, está sendo vendida há pouco tempo. O que eu tenho achado de obra minha no ateliê velho, que eu estou trazendo aos poucos, foi que eu vi

o quanto eu produzi, em todas as áreas, porque eu fiz gravura, pintura, escultura, objetos. Eu fiz a exposição *Objeto*, com mais de 100 objetos tomando todo o Museu de Arte Contemporânea de Olinda. Foi quando dei uma parada, em 74, Então, eu sempre trabalhei muito. Uma coisa foi juntando à outra, e a própria censura, fui muito perseguido durante a ditadura, fui proibido de ter trabalho publicado nos meios de comunicação, na arte classificada.

TA - Os livros de artista também circulavam nesse meio?

PB - Sim. Na Arte Correio eu fiz mais de 300 livros de artista, individualmente, que é uma das coisas que gosto muito. A maioria é claro, único, porque é difícil múltiplos, porque são livros que eu faço com coisas que eu acho na rua, lixo, e tudo eu transformo sempre em alguma coisa. Eu gosto também de apanhar objetos inúteis, que não servem pra nada. Essa mesa, aqui, tem um mundo de coisas inúteis que eu gosto de ficar olhando. Essa pedra trouxe ontem, que eu passei na rua, achei legal. Não sei pra que é, mas está aqui. Então eu gosto...

TA - Ela sabe! Como disse Mindlin: “depois de um certo tempo, as coisas é que nos procuram”.

PB–É. Ela sabe. É assim! E o livro é uma das coisas que me fascinam, livro de artista, mesmo. Tenho um acervo de livro de artista de outros artistas, desde obras originais do *Fluxus*, alguma coisa do Dadaísmo, do Gutai. O Shozo fez um livro único pra mim, um exemplar único. Então eu tenho mais de mil livros de artistas do mundo todo. Daqui do Brasil, tenho praticamente de todo mundo. No meu acervo tenho mil e não sei quantos livros.

TA– Poderia falar mais sobre como você lidou com a repressão durante a ditadura militar? Na época da ditadura houve algum tipo de perseguição a sua família?

PB - Sim, houve. Quem disser que foi preso e não foi torturado psicologicamente, de alguma forma, é mentiroso, entendeu? E houve, claro. Inclusive eles invadiram minha casa quando eu tava preso. Meus irmãos saíram correndo, enquanto um ficava conversando com eles, enrolando, outros dois iam jogando coisas por cima do muro e botando num carro pra levar, pra eles não terem acesso a determinado livro. Eles eram adestrados, feito os cães, pra ver subversão em tudo. Então, eu contava mesmo na prisão... Porque você podia manter, naquela época, três dias incomunicáveis, eu

fiquei numa sela incomunicável, escura, na solitária. E eles diziam “a gente pode matar pessoas de sua família, você fale a verdade, porque a consequência vai ser grande, e você nunca mais... a gente não sabe nem se você vai sair vivo daqui”, diziam coisas desse tipo. Certa vez, quando eu fui solto, pelo Quarto Exército, em 74, o Comandante do Quarto Exército, disse assim: “você ironizou todos os meus homens, não vem me ironizar, não”, porque ele começou a fazer umas perguntas e eu invertia. Aí ele disse: “tenho gente especializada em provocar acidente, você pode ser acidentado, você tá sendo solto hoje, mas você pode morrer de um acidente. É fácil! Eu tenho gente formada nisso nos Estados Unidos, especializada". E botou dois caras atrás de mim. Eu saia de casa de manhã, eles me cumprimentavam, estavam defronte, me seguiam o dia todo, nos bares, na universidade...

TA - Sob constante pressão, não é?

PB - É, era pra você desequilibrar. Isso é uma tortura, claro! E eles passaram vários meses, foi quando fiz o *Manifesto de Instrução Nadaísta*. A galeria não tinha nada, a não ser um banco pra eu subir e fazer um discurso. E fiz a denúncia, porque aqueles dois estavam lá. Eu disse: “esses dois canalhas estão aqui, eu quero dizer a vocês que, se eu for acidentado, eu fui assassinado pelo Exército. E vocês dois, canalhas, que estão aqui dentro, podem dizer lá tudo que vocês estão ouvindo aqui”. E então eu saí. Foi quando eu vi os poucos amigos que eu tinha. Nessa noite, alguns amigos disseram: “a gente vai com você”. Eu disse: “não adianta, é o Exército que eu tô enfrentando, tanto faz eles matarem um, como dez, vinte, então é melhor eu morrer sozinho do que vocês irem comigo”. “Nessa noite, eu pensei que ia morrer. Pensei que não ia amanhecer”.

TA - Como seus colegas da repartição pública lidavam com suas “estripulias”, utilizando-se de materiais e equipamentos do seu local de trabalho?
Havia alguma repressão por parte deles? Alguém dedurava você aos militares?

PB - Não sei. Acho que, de certa forma, sempre houve algum tipo de "deduração". Não sei se algum colega de trabalho, de repartição mesmo, porque eu trabalhei um período no Hospital Agamenom. Eu sempre utilizei equipamentos. Tinha o Ypiranga, um colega meu que também fazia Arte Correio e trabalhava no hospital. Ele era operador de radiologia e a gente fazia trabalho utilizando materiais da radiologia na hora do almoço. Trancávamos a sala. O médico, Dr. Paulo Uchoa, me procurou um dia e disse: “rapaz, tô notando ausências de materiais, porque você tem que prestar

contas, né?" Aí eu disse para o Ypiranga: “vamos lá e vamos confessar”. Dr. Paulo riu e disse: “rapaz, me avise pelo menos pra eu ver como ajudo vocês”, porque ele tinha uma clínica e podia nos dar este material. E essa subversão era muito boa! Também a minha chefe, a dona Aurora, quando fui preso ela escondeu meu cartão de ponto, porque sabia que eu trabalhava de manhã, de tarde e estudava de noite, então, eu ia fazer minhas coisas que horas? Quando formei, dediquei a minha formatura à minha mãe e a ela, porque ela sempre me liberava de bater o ponto. Quando eu fui solto, assinei aquele ponto do serviço. Nunca fui prisioneiro do trabalho. Sempre fiz meu trabalho, dei conta, nunca fui um funcionário relapso, eu antecipava tudo que eu tinha que fazer pra ter minha folga. Nesta época que trabalhei no hospital, também utilizei a propaganda médica pra poemas visuais, que, naquela época, eram propagandas geniais, e os laboratoristas já faziam pacotinhos e me entregavam lá.

TA- Tinha cumplicidade!

PB - Sim!

TA - Conte-me sobre a Exposição Internacional de Arte Correio que aconteceu no Recife, em 1976, junto com Daniel Santiago, a que foi censurada. Teve algum Catálogo? Algum folder, alguma coisa divulgando? Quais artistas participaram?

PB - Teve um. O próprio convite, eu utilizei a parte detrás pra fazer uma espécie de catálogo. E eu fiz a denúncia que a exposição tinha sido fechada e coloquei a relação dos artistas participantes. Foi uma exposição importante, porque tinham mais de três mil trabalhos de mais de 30 países.

TA - Não chegou a ter abertura?

PB - Chegou. Na hora da abertura, já tinham pessoas circulando, chegaram dois caras, um da Polícia Federal outro do SNI. Um deles disse: “O Correio tá cercado, não tente fugir”. Digo: “Não fiz nada pra fugir”. “Vão ter que ser retirados vários trabalhos, meus homens já viram que tem trabalhos que são contra o Governo, contra os Militares, vão ter que ser retirados”. Eu disse: “Nada vai ser retirado não". “No dia que eu tiver autocensura, me mato”. “Então você tá preso! Digo: “Tô preso. Mas retirar as obras, não. Nunca.” E me diga o que é subversivo pra vocês, pra eu dizer se sou ou não. Eles me interrogaram e soltaram, eu não sabia que o SNI era num andar do prédio dos Correios. Me soltaram pra me sequestrar no dia seguinte. Mamãe me

acordou e disse: “tem um amigo seu no telefone”. Quando atendi disseram: “olhe pelo basculante, sua casa tá cercada”. Tinha uma Veraneio azul, que sequestrava pessoas. “você tem 15 a 20 minutos para juntar umas mudas de roupa e a gente não sabe nem se você volta mais, e não tente fugir que tá cercado”. Eu digo: “não, eu não fiz nada, não tenho que fugir”.

TA - E sua mãe, como reagiu a tudo isso?

PB - Eu disse: “estou sendo preso, estou sendo sequestrado”. Aí minha mãe desmaiou, caiu no sofá passando mal. Eu pedi, “chame meus irmãos, liguem pra toda imprensa”. Aí, pronto, ligaram. Os jornais daqui não deram notícia – o único jornal que deu uma nota - que eu tenho - foi o Jornal do Brasil, que Letícia Lins, jornalista, era correspondente aqui, e a gente era amigo. Ela era casada com Tarcísio Pereira, da Livraria Livro 7, um dos focos da resistência, aqui, e foi a única nota que saiu da suspensão da exposição e que dos artistas ninguém sabia do paradeiro e tal. Aí fui sequestrado, Daniel também foi, e cada um ficou numa sela incomunicável.

TA - Gostaria de ver o convite dessa exposição. É possível?

PB - Sim, tenho e tá fácil. E tinham pessoas do *Fluxus*, do Gutai, já naquela época, participando da exposição.

TA - Quando lemos sobre sua atuação durante os “Anos de Chumbo” no Brasil, sobre sua resistência à censura, aos militares, chegamos a achar engraçadas as suas ironias com eles. Bem diferente do que quando te ouvi na palestra, naquele evento da Anpap. Sua fala deixava transparecer amargura, claro! É possível traduzir como era o sentimento naqueles momentos?

PB - Sim, é claro que essas marcas ficam, ninguém é de ferro! Todas as perseguições, todas as torturas, você supera, mas deixam marcas, claro. Eu sempre, como disse, nunca tive medo de morrer. Enfrentei, enfrentei mesmo. Nunca fugi nem tive medo de nada em relação a essa questão da ditadura, porque eu acho que, se você pode deixar uma porta aberta, você deixa pra quem vem, não só pra você usufruir, mas, principalmente, pra quem vem depois de você. Não é só o seu tempo, é quem vem em seguida usufruir e achar mais coragem pra continuar essa luta. Eu não chamo amargura, mas lembranças. Eu faria tudo de novo, entendeu? E é claro que, dependendo do dia, quando você fala, dói mais, dói menos, de acordo com seu estado

de espírito. Mas tenho orgulho. Nunca me arrependi. Eu sou o que sou por causa de tudo isso. Eu incorporo tudo. Pra mim não existe nada ruim, é feito na arte, não existe erro. Você, a partir daquilo ali, faz outra coisa. O erro é pra exatamente você achar o caminho, eu chamo o erro de “acaso”. Não existe erro, eu sempre trabalho com o acaso, com ousadia e intuição. Claro que não existe intuição sem raciocínio.

TA - Você não acha que no ensino de História da Arte houve exclusão da Arte Postal /Arte Correio do conteúdo desta disciplina, mantendo-a, como sempre foi, marginal, até o final do Século XX?

PB - Sim, não só no Brasil. A História da Arte, até pouco tempo atrás no Brasil, acabava na Semana de 22 e com exclusão. Por exemplo, Vicente do Rego Monteiro, por ser nordestino, era pouco conhecido, um dos caras mais geniais que trabalhou a questão indígena. Em 1917/18, ele já fazia desenhos, estudos sobre a arte marajoara e a questão indígena, tanto é que eu soube que, quando ele se encontrou com Oswald de Andrade, que o convidou para fazer parte do movimento de 22, teria dito ao Oswald: “já sou antropófago”, antes mesmo do Modernismo. Eu estive, inclusive, com Arden Quin que foi quem redigiu o Manifesto. Antes de ele morrer, eu tive a sorte de ir à casa dele com um amigo meu, nos arredores de Paris, e ele me disse dos encontros. O Arden Quin foi expulso daqui, do Brasil, por Getúlio. Quando me encontrei com ele, já estava com 90 e poucos anos e produzindo ainda. Ele era amigo de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral... Arden Quin, do Grupo Madí, um dos fundadores, foi ele que redigiu o Manifesto do Grupo Madí.

TA - A relevância da Arte Correio veio mesmo à tona no século XXI, inclusive com a divulgação do seu trabalho e da importância da sua atuação neste movimento. Como você vê isso? Fale da contribuição de Walter Zanini para o reconhecimento da Arte Correio.

PB - As publicações sobre Arte Correio, como eu disse há pouco, são praticamente recentes, inclusive, nem todos os textos são bons. Saiu um belo catálogo no México, que uma pesquisadora trouxe o ano passado - ela esteve aqui e trouxe pra mim - e tem grande parte dos textos que não diz nada com nada, porque não fazem uma análise mais aprofundada do movimento. São considerações superficiais. Toda a minha geração deve ser muito grata a Zanini. Eu mesmo sou muito grato a ele, que foi um amigo durante toda vida, por causa da história do desenho, no final dos anos 60. Apesar da diferença de idade, ele sempre ia a tudo que eu participava. Ele, já doente,

ia a todos os debates que eu participava quando ia a São Paulo. E acho mesmo que Zanini é quem abre de fato, no Brasil, uma via de mão dupla pro exterior. É um cara que eu admiro muito! Além de toda contribuição que deu como crítico, ele enfrentou a ditadura num catálogo de artista escrito por ele, individual. Ele nunca escreveu individualmente, a não ser sobre Vicente, assim, publicar livros, mas de fazer catálogo pra galeria, pra exposições de galeria com mensagem, eu desafio você mostrar um catálogo dele.

TA - Eu comprei, recentemente, um livro dele com Cristina Freire, *Escrituras Críticas*. Uma coletânea de textos dele...

PB - Diante do que foi Zanini, é um trabalho admirável de Cristina, ter dado essa contribuição, mas é muito pouco pro que ele já fez, o livro que ele publicou...

TA - Ele, inclusive, ajudou na organização e morreu antes do lançamento.

PB - Zanini tem uma infinidade de textos. Acho que daria uma enciclopédia o que ele escreveu e o que ele deixou inédito. É preciso que se levante e outros pesquisadores também tenham acesso a essa documentação e publiquem outros trabalhos sobre Zanini. Tem um texto importante que ele publicou sobre Arte Correio, no Estadão, que ele me mandou na época, e aquela Bienal que ele foi curador, da Arte Correio, junto com Júlio Plaza. Da Bienal geral e aquela parte da Arte Postal, que foi chamada assim, na época, em 81, que ele me levou pra uma das mesas. Então acho que ele é de uma importância fundamental, para toda minha geração. Uma vez ele me disse aqui, no aeroporto, quando Daniel Santiago estava conosco: “Bruscky, eu lhe admiro muito, porque poucos artistas da sua geração continuaram retilíneos. Admiro muito você, o Barrio, o Cildo, o Antônio Dias, porque vocês continuam retilíneos. Vocês nunca retrocederam, nunca voltaram uma coisa pra sobreviver ou por qualquer outra circunstância”.

TA - A sua participação nas Bienais foi o que desencadeou o interesse dos pes quisadores sobre o seu trabalho? Ou a Exposição em 2001, na Torre Malakoff? Foi a partir dela que teve o convite para a Bienal? Você passou um grande tempo sem expor...

PB - Passei, pelo que eu relatei, as perseguições, o total desprezo como eu era tratado como artista, aqui, pela imprensa. Uma coisa boa é que a gente não teve

crítico de arte, aqui, nunca. Tinha alguns colunistas, mas a gente veio a ter crítico de arte com Cristiana Tejo e mais recente com Moacir dos Anjos. Até porque, os melhores textos sobre Arte Correio, são escritos por artistas, porque ninguém sabe mais do que quem faz. Inclusive, Glória Ferreira deu uma contribuição grande com Cecília Cotrim - eu acho -, o *Escrito de Artistas*, porque elas pegam exatamente uma seleção, que foram publicadas em dois livros, lançados na Arco. Mas você disse um negócio que eu me esqueci...

TA - O que desencadeou esse interesse dos pesquisadores sobre seu trabalho...

PB - Ah, sim. Veja, não é que eu tivesse raiva, mas eu digo, “se é assim, então não exponho mais aqui”. E eu passei décadas sem fazer uma exposição

TA - Em lugar nenhum?

PB - Aqui, em Pernambuco. Aluizio Câmara vivia me convidando e disse: eu tenho grana para fazer não sei o quê. Aí, certa vez, Cristiana Tejo, que ainda era jornalista do Diário de Pernambuco, foi me entrevistar, lá no meu ateliê, no Torre I, no meu apartamento e, na saída, ela disse assim: “porque você não deixa de ser egoísta”? Eu disse: “o que eu lhe disse que você está me chamando de egoísta”? “Não, não é em relação à entrevista, não. Você não permite que minha geração conheça seu trabalho. Eu soube que você não quer mais expor aqui”. E saiu, bateu a porta e foi embora. Então me sentei, abri uma cerveja e fiquei...

TA - Remoendo...

PB - E bebendo. Depois de uma hora que eu refleti, liguei pra Aluísio, disse: “olha, se você vier aqui, agora...” E ele bateu lá em 20 minutos. Então a gente fez uma exposição, num tempo recorde, e eu tomei toda a Torre Malakoff com toda essa produção que tava guardada, mas acho que isso não teve influência na Bienal, não. Eu não conhecia o curador da Bienal, o Alfons Hug. Cristiana ligou pra mim: “Paulo, posso levar o curador da Bienal no seu ateliê,”? Falei: “pode”. Eu nunca procurei um crítico na minha vida, nem nenhuma galeria. Eu trabalho nas galerias, mas nunca procurei nenhuma galeria. Eles que me convidaram. E trabalhamos, amigavelmente, nunca houve atrito, porque nas duas galerias em que trabalho, os donos são pernambucanos. Nara, Alexandre, Daniel. A gente tem um relacionamento de amizade, acima de qualquer outra coisa...

TA–Isso foi desde 2001?

PB - Não, agora. Acho que 5 anos, 6 anos.

TA - Depois da Bienal?

PB - A Bienal pode ter tido certa influência, mas não tanto. Foi porque a minha obra sempre foi mais reconhecida e respeitada fora do Brasil. Eu participei de várias bienais no exterior.

TA - Nesse período você...

PB - Nunca divulguei, nunca, porque eu parei de dar informação pra imprensa, eu "enchi o saco". Eu participei de exposições super importantes, como a retrospectiva sobre o Movimento de Arte Correio, Arte Tecnologia. Lá no exterior, sempre tem texto meu e coisas sobre mim em inúmeros países e nunca me preocupei. Isso foi consequência do meu próprio trabalho.

Alfons Hug esteve no meu ateliê com Moacir dos Anjos, Cristiana Tejo e Christoph, do Centro Brasil-Alemanha aqui do Recife. Ele não disse nada. Ele entrou, ficou olhando, andando, e tinha um refrigerador bem velho no qual tinha uma lata com a pedra pra poder segurar a porta, senão ela abria. E ele ficou olhando aquilo. Olhou, fotografou. Você mal caminhava, não tinha espaço, e ele disse assim: "eu tava procurando uma sala especial, se você me disser que aceita, eu volto, daqui, da minha viagem". Aí eu disse: "mas"... Ele disse: "eu tenho dinheiro, tenho gente e tenho tudo, é só você dizer "eu quero levar esse apartamento". E eu faço igualzinho. Depois a gente oficializa". Aí eu disse: "bom, se você diz que tem tudo, tudo bem". Porque o mais importante, pra mim, era eu mostrar o meu processo de criação, porque minha obra quase não foi vista, porque era meu processo.

Tinha um projeto que não deu tempo, uma proposta minha que ficou acertada e que depois eu vi como era uma Bienal, porque eu passei um mês montando, fui antes, eu fui o primeiro artista que chegou lá e, junto com meu filho, montamos tudo, e eu vi a dificuldade que existe numa Bienal. O projeto era, catalogar uma parte do *Fluxus*, do Gutai e vários artistas e deixar um terminal, um computador no corredor. Uma das coisas que a gente discutiu muito foi o corte, o corte na sala separando dos quartos, e deixou o corredor largo. A arquiteta fez largo e eu disse: "quero estreito". "Mas o fluxo é muito grande, ela dizia." "No meu ateliê é pequeno, o fluxo tem que ser apertado

mesmo.” Então deu mais visibilidade para a minha obra, mas não foi a Bienal que... É claro, uma Bienal dá mais visibilidade, mas é o processo de criação. A Bienal foi consequência do meu trabalho, do meu processo de criação, e não a causa.

Nara Roesler tem colaborado muito nas feiras internacionais. Eu fui homenageado no *Spotlight*, da Frieze, de Londres: são 13, 14 artistas, escolhidos do mundo todo. Ganhei prêmio lá fora, ganhei a Guggenheim. Com 31 anos fui, naquela época, o artista mais jovem a ganhar a bolsa da Guggenheim com o projeto que eu mesmo escrevi.

TA - No Brasil é que o reconhecimento veio tardiamente...

PB - Sim. Mas isso pra mim não muda nada. Eu eduquei meus filhos sem depender de vender uma obra. Formei todos três sem depender de vender uma obra, então, não vai ser hoje que isso vai modificar minha vida. É claro, se eu tenho direito de ter uma condição, viajar, que eu gosto, e usufruir da vida mais um pouco, mas nunca tive grandes ambições, então, isso pra mim não modifica em nada. Eu fiz e faço porque preciso, não é “em função de”. Volto a dizer, o que mata grande parte dos artistas é a ansiedade das coisas.

TA–Ansiedade e egocentrismo.

PB - Há espaço pra todo mundo. É muito grande o espaço, cabe gente pra danar. O tempo é que é implacável. É feito Darwin quando fez a seleção natural, entendeu?. O tempo faz a seleção natural dele, não é só crítica, não.

TA - Creio que as coisas acontecem também...

PB - Acontecem. Tudo em consequência de seu trabalho. É claro que uma instituição, uma pessoa, ajuda, mas é consequência de seu trabalho. Você é o que é em consequência de seu trabalho. E eu sempre trabalhei muito, sempre pesquisei muito, sempre li muito para trilhar e me informar de tudo que já foi feito. Eu sou tudo... Alguns artistas dizem: “eu não tenho influência”. Eu tenho influência, eu sou tudo que vem antes de mim. Tudo. Se não existisse Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, eu não fazia o que faço. Agora, eu tenho minha peculiaridade no meu trabalho. Eu sou tudo isso, claro, dentro da vertente do que eu faço. Então eu sempre li, me informei sobre todos os grandes movimentos e grupos – o COBRA, por exemplo - eu conheço todos eles,

inclusive grupos menores, que quase ninguém conhece, eu tive contato - eu acho isto importante. Então, eu sou uma soma de tudo isso!

TA - Acho que você já respondeu. Como você lida com o arquivo até agora localizado no mesmo espaço do ateliê? Como faz para articular a convivência com os pesquisadores no seu local de trabalho?

PB - É bom que as pessoas vejam e compartilhem comigo. Porque é diferente você só imaginar. É bom que os pesquisadores vejam e tenham acesso.

TA - A proposta de catalogação do seu acervo pelo Itaú Cultural partiu de uma iniciativa sua ou deles? O que mais está previsto? Será criado um espaço cultural Paulo Bruscky?

PB - Partiu do Dr. Alfredo Setúbal. Ele me procurou na Galeria Nara Roesler. Eu fui lançar um álbum com Adolfo Montejo Navas e meu livro *Poiesis Bruscky*, junto com Adolfo também. Ele chegou no fim do lançamento e disse: “eu soube que o Estado de Pernambuco, o Município, Recife e o Governo do Estado nunca tiveram interesse”. Sim, eu disse, nunca tiveram! Eu tenho cópia do ofício: em quatro gestões, nunca tiveram a gentileza, a educação de me responderem”. Aí ele disse: “posso lhe fazer umas perguntas”? E fez, então, umas dez, quinze perguntas. Ele disse: “tá bancado”. Bateu no meu ombro e falou: “Eu tenho interesse que o seu acervo seja preservado e, no futuro, a gente pode, inclusive, ver um espaço físico”.
Espaço físico eu não tô preocupado, me preocupo é com a catalogação, porque é muita coisa e, às vezes, eu procuro algumas que não acho. E está sendo criado o Instituto por causa do repasse, pra pagar quem vai trabalhar. Ia ser uma empresa de São Paulo. Cobraram caríssimo, eu fui contra, tenho noção das coisas, não é pelo fato de ser o Itaú que vão querer cobrar o olho da cara, entendeu? Então toda equipe vai ser daqui mesmo do Recife, com exceção do Gabriel Moore**,** que organizou o acervo da Pinacoteca do Estado, que é um cara especializado em arquivo, um dos mais geniais do Brasil. Ele já esteve aqui e fez um diagnóstico. Eu visitei com ele, passei uma boa parte do dia todo com minha filha, lá na Pinacoteca, ele mostrando tudo como foi feito, cada etapa, tipo de material pra cada tipo de obra, de documento, entendeu? Então é um cara superespecializado. E eu fico contente de deixar isso aberto pro futuro.

TA - Como será feita essa catalogação, em linhas gerais?

PB - A gente já discutiu muito, tivemos reuniões tanto aqui como em São Paulo, nos reunimos com o pessoal da APC e do Itaú. Vai começar pelo *Fluxus*, Gutai, que já tá mais ou menos organizado, e Arte Correio, que é o grande volume. E a biblioteca, também, a biblioteca especializada em Arte Contemporânea. Eu tenho uma das melhores bibliotecas em termos de Arte Multimeios do Brasil. Estou sempre atualizando e comprando o que aparece, fora o que eu ganho. Então, paralelamente, vai ter também uma bibliotecária documentando, o que vai facilitar, porque criei um sistema de catalogação que não existe. Por exemplo, dentro da Arte Correio, você tem o selo de artista, o envelope, o postal, o telegrama, o telex, o fax, você tem milhares de coisas e o fax me impressiona, porque já era transmissão em tempo real.
Eu faço uma diferença muito grande entre o que é livro de arte e o que é livro de artista. É claro que um livro de arte pode ser um livro de artista. Eu cito, como exemplo, Cláudia Jaguaribe**.** O livro dela é fotografia. Isso é um livro de artista também. É uma diferença muito tênue, mas que eu considero muito grande.
Recentemente, eu conversei também com o pessoal da Getty Foundation, em Los Angeles. Eles estão organizando uma grande exposição da fotografia na América Latina e virão aqui para ver o meu arquivo. Eles querem ouvir a minha opinião sobre o que eu acho que é a fotografia? Se a fotografia documental pode ser considerada fotografia como arte etc.
Eu criei siglas e números, a xerografia artística, a xerografia, claro, como reprodução de uma obra, mas a xerografia artística é tudo aquilo que você não pode fazer em outro meio de reprodução, como “offset” e outros tipos de impressão. São diferenças tênues, por mídia. Eu criei esse sistema que vai ser colocado em prática. Isso vai facilitar e, a partir do momento que eu divulgar, outras instituições e pessoas vão utilizar esse método.

TA - Ouvi de você “não estou à venda, não me vendo. Meu arquivo/ateliê permanecerá no Recife”. É difícil não abrir mão dessa convicção? Você é muito pressionado a ceder?

PB - Sim. Já recebi inúmeras propostas. Se algum dia eu chegar à conclusão que não tenho condições de manter por falta de apoio, prefiro que fique preservado em outro lugar, contanto que seja preservado. Eu tenho apego, não consigo me desfazer do meu arquivo. E é claro que, se um dia for para preservar, não por dinheiro, mais vai o pacote, como eu fiz com a Biblioteca de Caracas. Eu quero que seja preservado. Isso constará em contrato. Se um dia acontecer, nada pode ser vendido e nem

desmembrado. Nada. Quando saí da prisão, em 76, por causa de uma exposição nos correios, na minha caixa postal tinha uma carta, um documento da Biblioteca Nacional de Caracas propondo comprar trabalhos meus de Arte Correio, porque estavam fazendo um acervo. Fiz um pacote e mandei muita coisa minha pra eles, dizendo que estava mais seguro lá, de que no meu país (contei que acabara de ser solto), e que eu não aceitava nada em retribuição, porque aquilo para mim era gratificante. Eles começaram a mandar publicações, como agradecimento. Então claro que já pensei nessas coisas, porque eu tenho apoio hoje. Não sei amanhã. Eu fico tranquilo, porque a minha família sabe o que é isso, entendeu esse arquivo, sabe de tudo e não tem esse negócio de proibição de divulgação, de reprodução. Eu cedo, por exemplo, imagens das minhas obras e de outros artistas que eu tenho numa boa. Quero apenas que me dê uma publicação. Agora, essa catalogação é importante, porque é claro que eu sei que eu tenho, mas não sei onde está tudo, que é muita coisa! Eu criei siglas e números, a xerografia artística, a xerografia, claro, como reprodução de uma obra, mas a xerografia artística é tudo aquilo que você não pode fazer em outro meio de reprodução, como "*offset*" e outros tipos de impressão. São diferenças tênues, mas faço muito bem essa diferença, por mídia, para cada peça do acervo. Esse sistema vai ser colocado em prática para facilitar a pesquisa. E, a partir do momento que eu divulgar, outras instituições e pessoas vão utilizar esse método.

Eu já recebi proposta recente do exterior de compra do meu acervo, principalmente dos Estados Unidos.

TA - Mas não cedeu! Posso ter o privilégio de apresentar na minha pesquisa seus trabalhos atuais e algum trabalho seu da época da ditadura que ainda não tenha sido divulgado?

PB - Sim, claro. Nunca fiz nenhuma restrição a publicar trabalho meu, como acabei de dizer, e de outros artistas, também, do meu arquivo. Está à disposição, o que você quiser.

TA - Muito obrigada. Poderia falar mais sobre a importância do *Fluxus* no seu trabalho?

PB - *Fluxus* é um estado de espírito. Isso não sou eu que defini, isso é muito dito. E a influência é porque a gente trocou conceitos. Quando morei em Nova York, estive pessoalmente, mais de uma vez, com o Ken Friedman. Ele deixou toda a obra dele com minha mulher. Eu tenho a obra dele, completa, de 55/56, não me recordo, até 81,

a obra completa dele, com bilhetinho que ele deixou, fora mil outras coisas que a gente manteve contato. Dick Higgins, também eu tenho correspondência. Então, existe, sim, a influência dele no meu trabalho. Ken Friedman é bem mais velho do que eu, é um cara que eu já admirava. Ele e Lawrence Weiner foram os pioneiros. Eu não esperava entrar em contato com essas pessoas nem muito menos manter uma convivência com eles. Mas aconteceu! Até hoje mantenho contato com ele. Recentemente, Ken Friedman mandou um e-mail pra mim - ele está na Austrália atualmente e esteve antes na China, ensinando como professor convidado. A mulher dele, Alison Knowles, morreu, o cachorro dele também morreu, ele ficou meio solitário. Eu sempre imprimo as coisas que ele manda. Ele tá fazendo uns textos, acho que é um livro novo sobre o *Fluxus*. Mantenho contato com ele até hoje e com alguns outros do *Fluxus*. Dick Higgins morreu, mas também me influenciou.

TA - Talvez não seja uma influência, mais uma identificação, uma afinidade.

PB - Sim, uma identificação. Você percebe que não está só, que tem várias pessoas que trabalham dentro de um pensamento parecido com o seu, de pessoas que lutam.

TA - Desde que tive acesso às publicações sobre seu trabalho, me identifiquei muito, porque sempre que me expressei na arte, foi movida pela observação da vida, do cotidiano, do que está nas ruas. Gosto do humor, da ironia e do humor com ironia, do que está à margem e é trazido para o centro. Gostaria que falasse um pouco mais sobre seu processo criativo.

PB - Eu penso muito sobre as coisas. O artista, eu acho ele parecido com os ursos. Eu gosto de ler sobre animais.

TA - Hibernam.

PB - Hibernam. Eu aprendi a ser mais humano através dos animais. Foi quando comecei a ler sobre os bichos. Eu estudei comunicação, então eu li sobre a comunicação animal. As abelhas se comunicam pela dança, isso sempre me fascinou e, na casa de minha mãe, sempre teve bicho, cachorro. Até hoje eu ainda tenho cachorro, e o cachorro sabe mais de você que você dele, por exemplo. Acho que o artista, se ele hiberna, é porque tem o período de criação, o período do recolhimento. E exposição também é assim. É claro que têm surgido mais convites. Acho legal participar de discussões, principalmente quando é uma coisa mais arrojada. Eu passei

muito tempo sem exposição, aqui, em Pernambuco, pelo motivo que lhe falei, mas lá fora sempre participei. Eu tive, no exterior, sempre uma participação muito ativa, mesmo através de exposições individuais. O *Centro Lavoro Arte*, de Milão, por exemplo, foi inaugurado comigo, com minhas obras .

TA - Nada disso foi divulgado aqui?

PB - Aqui não, porque é assim, então eu silencio. Ninguém conhece o que eu fiz até hoje, das exposições que eu participei lá fora, de livros - aquela parede todinha ali é de eventos que eu participei - e têm várias caixas, no ateliê velho, que tem trabalho meu publicado, coisas das quais eu participei.

TA - Muita coisa recente também?

PB - Sim! Eu tenho participado de muita coisa recente. Agora mesmo, estou indo pra Colômbia para conhecer o espaço da bienal. Eu fui convidado pra Bienal de Bogotá, que é em outubro, mas vou agora, nesse mês, para conhecer o espaço, porque será uma instalação. Não repito instalação a não ser uma coisa histórica numa retrospectiva, porque eu tenho todas elas embaladas. Um dia vou fazer uma instalação com elas todas e tocar fogo, porque tem a ver com espaço...

TA - Com o tempo, a época...

PB - O fluxo de pessoas, o entorno, sabe, acho que você tem que analisar tudo isso, não é você chegar e reproduzir em qualquer lugar. Tem a ver com arquitetura, com fluxo, tem uma série de coisas, o ambiente do bairro, do local, de tudo. Você tem que estudar...

TA - Ela é feita especificamente para aquele lugar.

PB - Sim, é específico. É como a performance. Em maio, eu vou pro SESC de Campinas. Serão quatro dias, e eu não repito performance.

TA - Paulo, você já se sente à vontade com E-mail Art? Domina os modos de fazê-la?

PB - Veja, esse termo *E-mail Art* eu criei em 2000. Eu tenho trabalho, de 2000, chamado *E-mail Art*. Acho que o e-mail está, inteligentemente, muito pouco utilizado.

Porque você reproduz o que você podia reproduzir em outras coisas. Acho que não é reproduzir uma obra, quer dizer, é um conceito e são coisas que não podem nem ser materializadas.

Eu fiz um projeto pra Bienal da Polônia, que acabou não acontecendo por falta de verba. Fiquei muito irritado, porque seria no *Second Life* a minha participação, toda no *Second Life*. Apenas ia fazer uma exposição virtual de todos os artistas poloneses do meu arquivo. A única coisa material que ia ter era um monumento que eu ia fazer e que ia doar depois. Eles não tiveram verba, eu retirei esse monumento que ia fazer. Era uma escultura gigantesca, sabe, e um pavilhão com bandeiras que eu ia criar, a única coisa que ia ficar permanente, por meu pai ter sido polonês. Todo o resto da obra era virtual.
Agora, o *E-mail Art*, vamos dizer, a Internet está sendo pouco usada inteligentemente. Nada contra quem está utilizando agora. Sempre vi a tecnologia em grandes exposições de Arte Tecnologia. É mais um showroom do que a máquina pode fazer, do que a ideia, entendeu? Pelo contrário, eu gosto do que a máquina não sabe fazer, pra eu fazer com ela.

TA - Subverter a máquina?

PB - Subverter. E agradeço sempre a parceria da máquina pro acaso e a ousadia. Porque a máquina tem que falhar, senão a gente não pode fazer arte com ela. Se ela não falhar, a gente não vai desvirtuá-la nunca. O cérebro que faz as máquinas falha, quanto mais as máquinas, que são feitas pelo cérebro.

TA - Como é o envolvimento da sua família com a sua arte? Gostei demais do trabalho "*PAZ",* do Yuri Bruscky. Está no sangue...

PB - É. A minha filha Raíza também faz poesia visual. O mais velho é neurologista, captou uns sons dos ossos, são umas coisas geniais - me mostrou. Então tá no sangue. Eles foram criados me vendo trabalhar. O meu ateliê começou dentro de casa, depois foi expulsando, expulsando, tanto é que me expulsou de um apartamento inteiro, aluguei o adjunto, já estou aqui nesta casa, cada vez mais aumentando e me expulsando, porque fui entrando pela cozinha, me desfiz do fogão, só tinha um refrigerador, esse velho com as latas e uns negócios segurando a porta. E então eles sempre gostaram, adoram, todos eles sempre participaram. A minha mulher também sempre me apoiou muito! Meus pais sempre me apoiaram. Papai era fotógrafo e

mamãe foi uma das primeiras mulheres - só tem ela e Zuleide - candidatas, aqui, apoiadas por João Goulart, por Arrais, quer dizer, isso, de certa forma, já vem no meu sangue.

TA - E com os novos aparatos tecnológicos, na sua produção atual você utiliza dessas novas mídias? Acho que você já respondeu, que você chama um técnico para realizar...

PB - Exatamente. Primeiro, eu analiso muito o que foi feito. Esse livro que eu publiquei, *Arte e Multimeios*, em cada mídia que eu trabalho, eu analiso o aparelho desde o invento do equipamento e as modificações que foram feitas, porque eu acho, e sempre digo, quando você vai trabalhar com tecnologia, você primeiro tem que dissecar a máquina, feito um estudante de medicina disseca um cadáver**,** pra você saber como cada pedaço funciona. Não é o todo, não é a reprodução do que ela faz em si. Primeiro, eu fico refletindo muito sobre o invento, conhecer quem inventou. Eu li praticamente todos os livros que saíram sobre os inventos, porque, como eu crio muito, sempre procurei saber como os inventos foram criados. E são todos ao acaso, o acaso dentro de uma pesquisa. O cara que esqueceu e entrou uma luz na fotografia, então existe o acaso dentro da pesquisa. E, devido a isso, eu analiso sempre cada equipamento que vou trabalhar. Comprei um scanner, ano passado, em Nova York, daqueles portáteis. Eu já conhecia o aparelho, porque o Franz, um artista alemão amigo meu veio fazer uma exposição comigo na Bienal do Centro Brasil-Alemanha. Ele já trabalhava com esse scanner, então reproduziu toda a galeria, ia fazendo os pedaços e colando em cima do que ele "xerocou", entendeu? Eu comprei o scanner mais pra pesquisa, inclusive pra ter acesso a determinadas coisas, como eu pesquiso muito, pra levar pra bibliotecas e também para o trabalho de arte, que não sei, ainda estou pensando.

TA - Como utilizar...

PB - É, como utilizar. Eu não tenho pressa em nada que eu faço, a não ser Na Arte Correio que eu escrevi: “arte do meu tempo tenho pressa”, parodiando Geiger.

TA - “Arte do meu tempo tenho pressa”. A agilidade e a instantaneidade jogam sempre a favor?

PB - Sim. Eu acho que você tem que ter agilidade no raciocínio, depois, você amadurece. Mas, nas anotações, por exemplo, eu acordo de madrugada e anoto coisas, senão, no outro dia, não me lembro...

TA - Não vem com a mesma força, apenas uma lembrança daquilo...

PB - Avião pra mim é um ateliê, um laboratório. As viagens longas, para mim, 10, 12 horas, passam rápido, porque eu trabalho sempre, estou sempre pensando. Eu levo um bloco, eu tenho muita coisa anotada e rasgada, as páginas de revista de bordo, eu anoto e depois rasgo, porque viagem é boa pra você refletir, pensar, desenvolver projetos. Faço revisão em textos meus, relendo.

*Poesias Sonoras***,** por exemplo, eu fiz quando expus nas Cavalariças. Eu fiz o *Poema Sonoro* no avião, daqui para BH. Eu já tinha anunciado que ia fazer, mas ainda não sabia o que fazer. No avião eu consegui. Quando cheguei em BH, levei pra rádio o manuscrito rasgado da revista do avião.

TA - Como está sendo o desdobramento da Arte Correio em e-mail Art? Como é esse sistema em rede atualmente? Eu soube que teve um bate papo em Brasília, no Museu dos Correios, com você, Bené Fonteles, falando que vai ser lançado um ...

PB -Um número especial da revista.

TA - Um programa na televisão, também?

PB - Houve até uma discussão minha com o Lucas Bambozzi, porque acho que uma coisa não anula a outra, entendeu? Se não existisse Caixa de Correio, não existiria esse desenvolvimento, essas pesquisas atuais. Esse trabalho em rede já existia antes e, às vezes, alguns artistas que trabalham com tecnologia querem ser radicais, como se muita coisa não pudesse ter sido feita antes do e-mail. Os dadaístas fizeram coisas ousadas, geniais, no estúdio. Não somente os dadaístas, os futuristas também. A questão sonora, a tecnologia foram eles que desenvolveram.

TA - Já eram muito ousados pra época, muito à frente do seu tempo!

PB- Sim, muito ousados! Ou seja, você não pode desconhecer essa história. Houve uma discussão salutar por isso, porque eu disse que nada me surpreende, nem nada

é novo não, claro, é desmembramento de coisas, de pesquisas, senão os cientistas não tinham inventado outros equipamentos, os artistas não estariam trabalhando em conjunto com eles ou desenvolvendo ideias a partir dos equipamentos criados por eles. É uma junção de tudo. Acho que a radicalidade peca, porque você tem dois olhos, senão a gente tinha um olho só, na testa, feito ciclope. Então, temos dois olhos exatamente porque é através deles que absorvemos a maior parte das informações. Você tem o lado direito e o lado esquerdo do cérebro, com funções diferentes. Acho que é por aí.

TA - Com relação a essas novas mídias, no texto que estou escrevendo, abordo as relações entre a correspondência manuscrita e a comunicação digital ou virtual. Da mesma forma que acontecem cartas extraviadas, violadas, têm e-mails que são violados, também, são mandados indevidamente, porque ali não pode ter um arrependimento, porque é tão rápido, que se você erra e envia antes da hora ou para outro destinatário, vai com erro...

PB - Essas confusões todas de espionagem. Eu li o livro *1984* nos anos 70. Foi um dos livros que mais me impressionou. E também *O Choque do Futuro*. No O *Choque do Futuro*, nos anos 70, Alvin Toffler já dizia que "pra você ficar atualizado, você teria que ler pelo menos 3 ou 4 malas do que saia publicado sobre a sua área, no mundo". Fiz até homenagem a *1984,* já pulando para George Orwel, que é um *Livro de Artista*, mostrando dois olhos mágicos, um de um lado e um de outro. O livro é isso, homenagem a George Orwell, 1984, porque ele já dizia que você vai chegar num ponto, que terá que procurar um ponto cego na sua casa, onde você não possa ser espionado. Então nada disso pra mim é surpresa. As pessoas terem acesso a tudo, isso é normal pra mim, porque isso já está no livro,*1984* já relata tudo isso.

TA - Tem um trabalho de uma japonesa chamada Seiko Mikami, um trabalho em realidade aumentada, que era assim: uma galeria com 90 câmeras instaladas e um braço robótico que perseguia todo visitante que entrasse naquele espaço. Então todos os gestos, os sons de passos, qualquer fala dentro da galeria e essas câmeras fotografavam detalhes do rosto, do corpo desse visitante e jogavam essas imagens numa tela, que era como um olho de inseto. As câmeras traziam imagens de câmeras de circuito interno de vários prédios de várias partes do mundo e, ali, mixava essas imagens com as da galeria. Trazia um questionamento sobre quem é você, o que é você agora e onde está você agora, nesse momento. Faço uma associação disso com a situação de hoje, onde tudo é vigiado, filmado.

PB - Eu tenho a minha filmografia. Quero lançar uma caixa com tudo, ela foi recuperada agora, a maioria filmada com câmara Super-8. Quando morei em Nova York, só tinham dois laboratoristas bons, naquela época, em preto e branco. E eu trabalhava com um deles, que morava num prédio numa área mais isolada. Este prédio, por exemplo, tinha câmera em cima, e eu nunca tinha visto isto aqui no Brasil. Eu fiz um filme, que do lado de fora era muito precário, eram as câmeras preto e branco que ficavam em cima das duas portas de dois elevadores, bem precário, prédio bem detonado, mas tinha essas câmeras que filmavam de cima. Então eu comentei com o porteiro e ele me deixou filmar. Eu fiz um filme mostrando a porta se abrindo, é um pouco precário, mas eu queria mostrar exatamente essa precariedade mesmo, porque a luz entra, invade. Eu me lembrei de *1984*, da espionagem.
E outro trabalho que eu acho genial de incorporação é o da Laurie Anderson, que é uma artista que eu acho fantástica. Ela fez um trabalho numa galeria, que à medida que você entrava naquele espaço, o som que você fazia, a conversa, é tudo incorporado, entendeu? A música dela...Tem uma faixa de um dos discos dela que é isso. E os Beatles, por sua vez, queriam fazer uma música ao contrário, que, na época, eles não conseguiram, detrás para frente. São essas pesquisas que eu acho genial.
E esse trabalho dessa japonesa, eu já tinha visto alguma referência. Você está me dando mais detalhes agora que eu acho genial. Porque acho que é um trabalho vivo... Ela mesclar essas imagens internas com as externas, é uma realidade de hoje, é um trabalho que mostra que você realmente não tem mais privacidade.
Eu acho que os artistas têm que trabalhar com essa realidade. Eu acho esse trabalho dessa japonesa, genial, porque uma das funções do artista é justamente deixar testemunho de sua época.

TA - Não tem como a gente se manter ausente disso. Eu escolhi a caixa de correio, esse objeto que tá aí abandonado. Teve muita gente que me falou: mas o que você vai fazer com isso? Mas ele está me provocando a pensar as coisas de agora. Esse objeto, tido como retrógado pra muita gente está me fazendo refletir sobre as questões atuais.

PB - É você pegar um viés e trabalhar esse viés dentro de uma realidade. O artista, no mínimo, tem que ser contemporâneo de si próprio, no mínimo!

TA - Inclusive, uma caixa de correio de vidro que vi numa porta blindex, me provocou pensar um trabalho com essas novas mídias; não sei ainda como será.

PB - Eu acho legal esta ideia, de você pegar um objeto desse e mesclar.

TA - Atualizá-lo!

PB - Mesclá-lo. Não chamo nem de atualizar, é acrescentar. Um trabalho mais conceitual. Acho que é mais ou menos isso que eu penso. Porque nada é inútil, entendeu? Marcel Duchamp já falou sobre isso, de você pegar um objeto e... Eu acho que a realidade de hoje é ainda muito mais rica pra esse tipo de trabalho. A gente tem um leque de informação incrível e coisas que a gente tem pra dizer sobre todas essas transformações.

TA - O que eu vejo é que tem uma banalização, é evidente, como você falou: “poucas pessoas estão usando inteligentemente os equipamentos”.

PB - Acho que é essa ansiedade - volto a falar na ansiedade dos artistas. Não refletir. por exemplo, eu quando penso uma coisa, quando vou desenvolver, às vezes, digo, não, essa outra mídia é melhor, ou eu faço nas duas. Quando eu estava em Nova York, eu fazia o mesmo filme em Super-8 e em vídeo, porque um é écran o outro são pontos luminosos. Então cheguei a fazer uma instalação usando essas duas coisas, porque, quando você faz um travo, a velocidade é diferente, que nem Nam June Paik utiliza, genialmente, quando ele sai da janela do carro filmando. Então você tem que analisar muito bem. Inclusive, dentro do próprio cinema, você tem duas linguagens num mesmo filme. Se você fizer em Super-8 e em vídeo, são duas realidades completamente diferentes. Acho que, muitas vezes, você tem que analisar muito aquele suporte mídia que você vai utilizar, se é adequado. Vale utilizar vários mídias numa mesma ideia. Às vezes eu rasgo um trabalho, ponho um visual, rasgo em três e faço, monto outro. “Aquele trabalho não tem mais não, rasguei, montei, fiz outro, tá aqui. Não existe mais não”. Já fiz muito isso.

TA - O último é mais atual.

PB - Mais atual! Terminou, acabou uma obra, isso não é proibido, não. Picasso - que é um cara que admiro, genial, né? - ele desenha com a luz, quando ele fez... Tem um trabalho aí no corredor que fiz em homenagem a ele, com aquela lanterninha de

médico examinar a laringe. Picasso faz um desenho com a luz, isso é um trabalho de tecnologia, ele desenha o Minotauro com a luz.

TA - Hoje eu vejo que as coisas são cada vez mais abreviadas, na escrita mesmo, a escrita manuscrita está sendo substituída por banalidades; *selfie* a toda hora, tudo tem que ser registrado ...

PB - Inclusive li uma matéria bem grande agora, que mostra as pessoas em diversas capitais registrando as coisas mais drásticas, sorrindo. As pessoas fazendo *selfie* da tragédia, rindo. O cinismo atingiu uma proporção impressionante!

TA - Penso que a tecnologia favoreceu isso...

PB - Favoreceu o cinismo...

TA - Essa banalização!

PB - É quando as pessoas mostram quem são realmente!, Filmar uma menina pegando fogo, que morreu nos Estados Unidos agora. Uma outra, uma brasileira, que é modelo, mostrando o corpo, assim, como se dissesse: “eu sou gostosa!” Que é isso?

TA - Até a escrita está se transformando em outra linguagem.

PB - Eu criei o termo "*palarva"*, que eu usei num trabalho meu, feito quando eu estava num consultório médico. Consultório médico é engraçado, ninguém olha pra ninguém, baixa a cara na revista, assim, lendo qualquer coisa, e eu li um artigo e, também, entrei na onda. Aí peguei uma revista e tinha um artigo sobre mineralogia. Nunca tinha lido nada sobre mineralogia e fiquei impressionado, a ponto de "roubar" a revista do consultório. A secretária entrou para atender, eu botei dentro da minha bolsa, porque eu queria esse artigo, entendeu? Aí, eu reli depois. Porque você trabalhar com texto, com a escrita, é mais difícil de que pegar a pedra bruta, na mina, até chegar na pedra preciosa. A palavra é muito mais difícil de você lapidar do que a pedra. A palavra é uma jóia muito mais difícil. Aí eu criei essa "*palarva"*. É baseado nisso, como as pessoas não sabem mais escrever, pela facilidade que têm de encontrar tudo pronto no Google, ninguém pesquisa mais. Você vai lá, no Google, e pega as coisas prontas.

TA - Sim. A tecnologia, na verdade, é bem vinda, veio para facilitar. O problema é o uso indevido que o homem faz dela, a sua desvirtualização. Neste sentido, abordo também a caixa de correio, um objeto aparentemente ingênuo, como sendo também uma caixa de terror. Pois, após os atentados de 11 de setembro, surgiu uma onda de ataques e ameaças utilizando as caixas de correio para colocar substâncias letais em cartas endereçadas a políticos e autoridades americanas.

PB - A tecnologia trouxe um consumismo diferente, é mais presencial, porque vai direto pro cérebro, não é um prazer. Por exemplo, você comprar uma roupa, ou tem gente que gosta de sapato, tudo bem, é uma coisa que as pessoas usam, usufrui, mas, tecnologia, você vai fazer o que com aquilo? Se comunicar mais rápido? Mas seu raciocínio está atrasado, entendeu, não adianta; você não vai ter o raciocínio mais veloz simplesmente porque você tem o equipamento mais veloz. Isso você vê, quando sai cada equipamento novo, as filas de Nova York onde é a sede das empresas, pessoas dormindo uma semana pra poder pegar o aparelho. É uma ansiedade... Não sabe nem o que vai fazer com aquilo, mas é para ter.

TA - É preciso filtrar! É muita tecnologia, muita novidade, a cada hora saindo um aparelho novo, com mais um item que você não domina, induzindo ao consumismo.
E o conhecimento também passa a ser superficial, porque você não dá conta de absorver tudo isso.

PB – Eu, por exemplo, só uso e-mail. Vários artistas amigos meus me dizem que querem me acrescentar no Facebook e eu sempre digo: “eu só uso e-mail, nem adianta, porque eu não tenho redes sociais”. Os e-mails eu tiro um dia e respondo. Eu não tenho ansiedade de tá olhando e-mail toda hora. Vejo apenas os que eu devo ler e deleto os demais. Criei até um carimbo meu que diz: *Clico, Logo Dele(i)to* - deleto e deleito.

TA - Mais deleto do que deleito.

PB - Deleto e deleito, só vou ler o que me interessa.

Tânia Araújo: Paulo, muito obrigada pelo seu carinho, por essa conversa franca.

Paulo Bruscky: O que você precisar... A gente já pode xerocar umas coisas de Arte Correio.