

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

Marianna Silva Ferreira

**Meio é transgressão:
a performatividade de Paulo Bruscky em três atos**

**São Paulo
2023**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CENTRO DE ESTUDOS LATINO-AMERICANOS SOBRE CULTURA E
COMUNICAÇÃO

**Meio é transgressão:
a performatividade de Paulo Bruscky em três atos**

Marianna Silva Ferreira

**Orientadora: Profa. Dra. Claudia
Fazzolari**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de Especialista em
Gestão de Projetos Culturais.

São Paulo

Meio é transgressão: a performatividade de Paulo Bruscky em três atos¹

Marianna Silva Ferreira²

Resumo: Paulo Bruscky, singular multiartista pernambucano, foi detido três vezes durante os anos 60 e 70 devido às suas convicções artísticas contrárias ao padrão hegemônico de opressão imposto pela censura, pelo regime militar e pelo mercado de arte. Apesar disso, Bruscky nunca parou de se expressar publicamente. Sua produção artística é assim marcada pela experimentação em várias mídias, incluindo colagem, fotocópia, vídeo e performance, questionando os limites das instituições artísticas e das forças políticas de sua época. Esta pesquisa se concentra no caráter performativo de três ações de resistência política de Paulo Bruscky. O objetivo é congrega informações sobre essas três ações, explicitar as razões que levaram às detenções e compreender a estratégia subversiva elaborada pelo artista para confrontar o regime, enfrentando controles sensoriais, territoriais e políticos.

Palavras-chave: Arte Correio. Ditadura. Performance. Transgressão.

Abstract: Paulo Bruscky, a singular multi-artist from Pernambuco, was detained three times during the 1960s and 1970s due to his artistic convictions that opposed the hegemonic standard of oppression imposed by censorship, the military regime, and the art market. Despite this, Bruscky never stopped expressing himself publicly. His artistic production is thus marked by experimentation in various media, including collage, photocopying, video, and performance, questioning the limits of artistic institutions and the political forces of his time. This research focuses on the performative character of three political resistance actions by Paulo Bruscky. The goal is to gather information about these three actions, explain the reasons that led to the detentions, and understand the subversive strategy developed by the artist to confront the regime, facing sensory, territorial, and political controls.

Key words: Mail Art. Dictatorship. Performance. Transgression.

Resumen: Paulo Bruscky, un singular multiartista pernambucano, fue detenido tres veces durante los años 60 y 70 debido a sus convicciones artísticas contrarias al patrón hegemónico de opresión impuesto por la censura, el régimen militar y el mercado del arte. A pesar de esto, Bruscky nunca dejó de expresarse públicamente. Su producción artística está marcada por la experimentación en varios medios, incluyendo el collage, la fotocopia, el video y la performance, cuestionando los límites de las instituciones artísticas y las fuerzas políticas de su época. Esta investigación se enfoca en el carácter performativo de tres acciones de resistencia

¹ Trabalho de conclusão de curso apresentado como condição para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais.

² Graduada em Design Gráfico pela UNESP e pós-graduanda em Gestão de Projetos Culturais.

política de Paulo Bruscky. El objetivo es recopilar información sobre estas tres acciones, explicar las razones que llevaron a las detenciones y comprender la estrategia subversiva desarrollada por el artista para confrontar al régimen, enfrentando controles sensoriales, territoriales y políticos.

Palabras clave: Arte Correo. Dictadura. Performance. Transgresión.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Livro de artista, Exponáutica e Expogente, Paulo Bruscky e Daniel Santiago, 1970.....	14
Figura 2: Garrafa, Exponáutica e Expogente, Paulo Bruscky e Daniel Santiago, 1970..	14
Figura 3 e 4: Arte/Pare, Paulo Bruscky, 1973.....	15
Figura 5: Arte/Pare, Paulo Bruscky, 1973.....	15
Figuras 6, 7 e 8: Ação, Fotografia. Enterro aquático I, Paulo Bruscky e Daniel Santiago, 1972.....	17
Figuras 9 a 18: Ação, Fotografia. Atitude do Artista, Atitude do Museu. Paulo Bruscky, 1978.....	19
Figuras 19: Atitude do Artista, Atitude do Museu. Paulo Bruscky, 1978.....	19
Figura 20: Guerrilheiro I, Paulo Bruscky, 1969.....	21
Figura 21: Carta do Diretor Geral ao Sr. Superintendente Regional do D.P.P, em PE, sinalizando o encaminhamento das obras confiscadas, 1976.....	26
Figura 22: Carta de Guardiã a Paulo Bruscky em Setembro de 1976.....	27
Figura 23: Gravura da América Latina, Paulo Bruscky, 1976.....	28
Figura 24: Anexo 1 encontrado no processo. Uma gravura de Antonio Gomes.....	29
Figura 25: Anexo 5 encontrado no processo. Representa uma fotografia do rosto de Paulo Bruscky com um carimbo do brasão do Império do Brasil, tampando sua boca.	

INTRODUÇÃO

Paulo Bruscky, um multiartista pernambucano, com presença inquietante na cena contemporânea, foi detido em três ocasiões distintas no decorrer das décadas de 60 e 70, tendo sido perseguido e preso por suas convicções artísticas que contrariavam a corrente hegemônica da censura, dos desmandos do regime militar e os humores do mercado de arte. Ainda que as suas posturas artísticas o colocassem em posição contrária ao sistema vigente, incluindo tanto o político quanto o artístico, Bruscky jamais deixou de se expressar publicamente. De fato, tal oposição representava o combustível para suas obras e para suas ações. A produção artística de Bruscky é marcada por suas experimentações em variadas formas de mídia, incluindo colagem, fotocópia, vídeo e arte correio, além de performances. Nesse sentido, sua atuação artística foi permeada pela prática da subversão, questionando os limites das instituições artísticas e políticas de sua época.

Cristina Freire³ (2006) nos apresenta um artista que carrega consigo a recusa ao valor financeiro de seus trabalhos e a afirmação de um sistema alternativo de arte. De acordo com a autora, durante a década de 1970, Paulo Bruscky submeteu diversos projetos para participar de salões e exposições, mas a grande maioria deles foi rejeitada ou simplesmente ignorada. No entanto, ao serem revisitados na atualidade, esses projetos se tornam importantes exemplos de uma abordagem crítica ao institucionalizado sistema de arte. Eles nos mostram os limites de uma

³ Maria Cristina Machado Freire é professora titular e curadora aposentada do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Ela se formou em Psicologia pelo Instituto de Psicologia da USP em 1985, e posteriormente obteve títulos de Mestre, Doutora e Livre-Docente em Psicologia Social pelo mesmo instituto. Cristina Freire é pesquisadora do CNPq com Produtividade em Pesquisa de 2017 a 2023. Ela também atua como docente e orientadora no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte (PGEHA, USP), bem como professora visitante na Universidade de Princeton nos Estados Unidos, em 2019. Cristina Freire possui mestrado em Gestão de Museus e Galerias pela City University, em Londres, conquistando o título em 1996. Ela coordenou a Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo de 2005 a 2010, e foi vice-diretora do MAC USP de 2010 a 2014. Ela é coordenadora do GEACC - Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu - CNPq desde 2011. O trabalho dela tem sido fundamental para o desenvolvimento da teoria e crítica da arte contemporânea no Brasil e no mundo.

história da arte brasileira que se apoia em análises objetivas e, ao mesmo tempo, nos alertam sobre a influência do mercado e suas instituições associadas ao modo como a arte é vista e valorizada nos circuitos de poder.

A atitude crítica e de oposição às instituições que restringiram sua expressão artística torna-se evidente na obra do criador, e a imediata consequência dessa postura pode ser identificada, inclusive, em suas prisões, vividas por três vezes. Diante desse panorama, esta pesquisa tem como objeto o caráter performático de três ações de resistência política de Paulo Bruscky. O objetivo do texto visa reunir informações a respeito desses três momentos em que o artista foi detido, analisando as razões que levaram a essas detenções. A primeira prisão ocorreu em 1968, quando, ainda jovem, Bruscky trabalhava como funcionário público; a segunda detenção, em 1973, ocorreu devido ao projeto e exposição intitulada *Chantecler*, e, por fim, a terceira prisão, em 1976, ocorreu como consequência de uma exposição de arte correio realizada pelo artista, também em Recife.

Em sua pesquisa, voltada ao trabalho de Bruscky como uma forma de pensar a crítica institucional, Lidice Matos⁴ (2007) afirma que desde o início de sua produção artística e de manifesto, Paulo Bruscky se depara com a complexa tarefa de seguir adiante com os ideais de algumas vanguardas modernas, que buscavam lutar contra a lógica de transformar a arte em objeto reificado pelo sistema social. Também, de forma perspicaz, Bruscky entende seu lugar, ao mesmo tempo, como produtor e produto, o que traz consigo uma certa institucionalização. Além disso, sua criação funciona como um ato político e poético, uma mescla entre criação e artifício.

É notável que o brasileiro Paulo Bruscky subverte em sua prática a lógica de regimes opressores em suas obras, como a censura e o controle territorial. Em particular, nas três circunstâncias em que foi detido, Bruscky utiliza o espaço como meio para expressar sua inquietação. Um exemplo disso é o projeto *Chantecler* (1973), em que organizou uma exposição no bordel de mesmo nome localizado em uma antiga zona de prostituição no Recife. Ao fazer isso, proporcionou novas

⁴ Lidice Matos é mestre em História e Crítica da Arte pelo Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Formada em Arquitetura e Urbanismo e pós-graduada em Planejamento Urbano. Frequentou cursos teóricos e oficinas de arte na Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV. Atua como educadora no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e como professora na EAV.

narrativas e visões sobre áreas excluídas da cidade, o que acabou gerando tumulto e levando-o a ser preso novamente pela ditadura.

Além do projeto citado, em outras obras, Bruscky também utiliza as ruas como destaque e meio de personificação. É o caso da exposição-performance *Arte Cemiterial* (1971), na qual organizou seu próprio enterro com todos os ritos funerários brasileiros, incluindo uma carta de oração, um convite para o enterro e um cortejo fúnebre que terminava na Galeria Empetur⁵. No entanto, a exposição foi fechada pela polícia e Bruscky foi levado para prestar depoimento.

Dado o exposto, fica evidente que a obra de Paulo Bruscky representa uma forma de resistência à censura e ao controle territorial impostos por regimes opressores, visto que ela utiliza o espaço público como meio para a expressão de sua poética. Suas obras provocam novas narrativas e visões sobre áreas excluídas ou degradadas da cidade, o que pode ser considerado uma forma de intervenção artística e social.

Para acompanhar essa prática contestadora, teremos apoio dos estudos de uma tríade de autoras para seguimento teórico e cruzamento de análises: Cristina Freire e Ana Longoni (2009), que nos auxiliarão a compreender arte na América Latina no período ditatorial, bem como a vida e obra de Paulo Bruscky; Lidice Matos (2007), que nos fornecerá uma perspectiva crítica em relação às instituições políticas e artísticas; e Ana Maria Maia (2015), que nos ajudará a entender a apropriação do meio como elemento central do objeto de arte. Assim, a presente pesquisa se divide em três capítulos e abordaremos a perspectiva da crítica institucional nas performances de Paulo Bruscky, com foco nos três momentos em que o artista foi detido por insubordinação, afronta e denúncia atentatórias à ordem psicossocial e política da época.

⁵ Fundada ainda na década de 1960, a EMPETUR é uma empresa de economia mista subordinada à Secretaria de Turismo e Lazer do Estado de Pernambuco (SETUR). Seu objetivo é desenvolver o planejamento operacional das ações de turismo no Estado e realizar ações de fomento, articulação e gestão turísticas. A EMPETUR é a empresa responsável pela divulgação do Estado, seu patrimônio e cultura, fomentando a demanda por Pernambuco como produto turístico, promovendo o desenvolvimento do turismo e sua estruturação em estreita consonância com uma política de desenvolvimento social e econômico. Dessa forma, está incumbida de vender a imagem e oportunidade turística do Estado, possibilitando, através de sua estrutura, os variados segmentos do turismo, contribuindo inclusive para a economia do Estado.

1. CONTEXTUALIZAÇÃO

O Recife em Recife: respirando o Recife, a primeira lembrança é arte;

O Recife: hoje a arte é este comunicado.

(BRUSCKY, 2008)

Durante a década de 60 e 70, o Brasil viveu sob o regime militar que se instalou no poder em 1964, quando um grupo de militares derrubou o governo democraticamente eleito de João Goulart e instaurou um regime autoritário que durou 21 anos. O golpe foi marcado pela suspensão das liberdades civis, repressão política, tortura e censura à imprensa. O Recife, assim como outras cidades do país, estava sob intensa repressão e censura do governo. A cultura e a arte se tornaram espaços de resistência e luta contra o regime autoritário. Nesse contexto, a capital pernambucana se destacou como um importante centro de resistência cultural e política, abrigando uma cena artística vibrante e engajada.

Artistas, intelectuais e militantes políticos se uniram para promover eventos e manifestações que desafiavam a ordem imposta pelo regime. A arte foi usada como uma forma de expressão e luta contra a opressão e o conservadorismo. Paulo Bruscky, em entrevista a Madalena Zaccara⁶ em 2015, revela esse embate entre o conservadorismo e a vanguarda artística da cidade. Ele aponta que, apesar da forte presença da tradição, Recife foi palco de iniciativas revolucionárias e pioneiras tanto na política quanto na cultura.

O *Gráfico Amador*, movimento de artes gráficas voltado a abrir espaço para jovens autores e publicar tiragens curtas e artesanais, fundado por Aloísio Magalhães junto de seus amigos em 1954 e permanecendo em atividade até 1961 e o Movimento de Cultura Popular (MCP) são exemplos das movimentações culturais e artísticas que ocorreram na cidade antes mesmo da instalação do regime militar. O MCP, criado em 1961, teve como presidente o educador Germano Coelho, apoiado

⁶ Madalena Zaccara é professora Associada IV da Universidade Federal de Pernambuco, líder do grupo de pesquisa "Arte, Cultura e Memória" e membro de várias associações na área de artes visuais. Ela possui graduação em Arquitetura e Urbanismo, bacharelado em Direito, mestrado e doutorado em História da Arte, além de pós-doutorado pela Universidade de Porto, Portugal. Suas principais áreas de atuação são História da Arte e Crítica de Arte, tendo publicado diversos trabalhos sobre o assunto. Além disso, ela é editora da revista "CARTEMA" e representa a região da ANPAP.

pelo então prefeito Miguel Arraes. Tendo curta duração, foi extinto em 1964 com o advento da ditadura. O movimento tinha como objetivo promover a cultura popular e formar um público crítico e consciente.

Miguel Arraes, eleito governador de Pernambuco em 1962 pelo Partido Social Trabalhista, tornou-se uma das principais vozes de oposição à ditadura militar. Em 1964, após se recusar a renunciar ao cargo, foi deposto, provocando fortes reações populares, como a Marcha dos Estudantes. Nesse cenário conturbado, ocorreu a morte dos estudantes Jonas José de Albuquerque Barros e Ivan da Rocha Aguiar durante a marcha; o atentado com bomba ao Saguão do Aeroporto Internacional de Guararapes, onde estava presente o candidato à presidência da República Marechal Costa e Silva; e a defesa dos presos políticos pelo arcebispo de Recife e Olinda Dom Helder Câmara. Esses eventos aumentaram as tensões entre o governo militar e o Estado e, apesar da forte repressão, muitos artistas permaneceram com posições críticas em relação às circunstâncias políticas do período (BARCIK, 2017, p. 16-17).

Para Bruscky, Recife sempre foi um espaço rico e abrigo de diversos artistas e intelectuais. Essa efervescência cultural e intelectual foi importante para o desenvolvimento de sua obra crítica e experimental. A trajetória do artista se confunde com a história de resistência cultural e política da capital, tornando sua obra um importante registro desse período conturbado da história brasileira.

Em 1930 é realizado o Baile Surrealista do Recife, organizado por Percy Jan, Soares e Augusto Rodrigues. Este último fez toda a decoração do baile com rótulos de remédios conhecidos na cidade: do xarope Santo Antônio às pílulas reguladoras de prisão de ventre. As cadeiras foram coladas no teto e o baile foi encerrado antes da hora prevista. Ainda em 1930, Vicente do Rego Monteiro, com a colaboração de Geo-Charles, traz ao Brasil a exposição "A Escola de Paris," exibida no Recife, Rio de Janeiro e São Paulo, incluindo cerca de cinquenta artistas, entre eles, Picasso, Léger, Braque, Gris, Severini, Marcoussis, Lhote, Joaquim do Rego Monteiro e Fojita. Em 1937 surge o primeiro Jardim Ecológico do Brasil, projetado por Burle Marx, no Recife. No ano de 1952, antecipando-se ao Movimento da Poesia Concreta, Vicente do Rego Monteiro lança o seu livro Concrecion. Para finalizar, faço o registro do Manifesto/Boicote à Pré-Bienal de São Paulo, realizada no Parque da FECIN, na Jaqueira, no Recife, em 1970. O Manifesto foi organizado pela Associação dos Artistas Plásticos Profissionais de Pernambuco e assinado por 25 artistas que se rebelaram contra o evento: Josael de Oliveira, Thiago Amorim, Anchises, Ypiranga Filho, Paulo Bruscky,

Bernardo Dimenstein, Silvio Hansen e Wellington Virgolino, entre outros (BRUSCKY, 2015).

Em 1968, um evento que mudaria para sempre o curso da história brasileira ocorreu: o AI-5. O chamado “golpe dentro do golpe” foi o decreto que conferiu ao regime militar brasileiro poderes ainda mais amplos para reprimir a sociedade e as liberdades civis. A partir desse ato, os militares mais extremistas oficializaram o terrorismo de Estado, tornando o regime ainda mais ditatorial. O AI-5 resultou no fechamento do Congresso Nacional e das Assembleias Legislativas estaduais, bem como na suspensão dos direitos civis e políticos dos cidadãos brasileiros. As práticas de tortura, assassinatos e perseguições se generalizaram sob a justificativa de “segurança nacional”, supostamente necessária “para o desenvolvimento da economia, do posteriormente denominado milagre brasileiro” (RIDENTI, 2014, p. 25).

Os artistas e intelectuais brasileiros foram duramente afetados pelo AI-5. Marcelo Ridenti⁷, em seu estudo sobre o impacto do decreto na classe artística do país, destaca que muitos artistas foram perseguidos, presos, torturados e exilados. O regime viu a cultura como uma ferramenta de resistência e, portanto, como uma ameaça, impondo uma forte censura sobre a produção cultural e artística, limitando a expressão e a criatividade dos artistas.

Estava em movimento, também no terreno artístico e cultural, a reação que se efetivaria após a edição do AI-5. Houve repressão crescente a qualquer oposição à ditadura. Com o refluxo dos movimentos de massas, as derrotas sofridas pelas forças transformadoras no mundo todo, a censura, a ausência de canais para o debate e a divulgação de qualquer proposta contestadora, houve a adesão de alguns a grupos de esquerda armada, que foram logo desbaratados pela ditadura. Os projetos românticos revolucionários, políticos e estéticos seriam derrotados rapidamente (RIDENTI, 2014, p. 31).

A repressão crescente à oposição e a ausência de canais para o debate e divulgação de ideias acabaram por levar alguns indivíduos a aderir a grupos de

⁷ Marcelo Ridenti é um historiador brasileiro, nascido em São Paulo em 1959. É professor titular de Sociologia da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e um dos mais renomados historiadores do Brasil. Sua pesquisa se concentra na história da cultura brasileira e na relação entre cultura, política e sociedade no país. Ele é autor de diversos livros e artigos acadêmicos sobre o tema, incluindo “Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV” e “O Fantasma da Revolução Brasileira”. Seus estudos são frequentemente citados em debates públicos sobre a cultura e a história do Brasil.

esquerda armada. No entanto, esses projetos revolucionários foram derrotados rapidamente pela ditadura. A complexidade do processo de transformação social e política nos mostra que a luta pela democracia e justiça social não é algo fácil ou linear. É preciso buscar novas estratégias e formas de resistência para superar as adversidades impostas pelas forças conservadoras e autoritárias.

1.1 A obra do artista como processo crítico

No contexto político-cultural das décadas de 60 e 70 na América Latina, é fundamental abordar os movimentos artísticos a partir de uma perspectiva que não esteja ancorada em modelos anglo-saxões. Cristina Freire e Ana Longoni⁸ (2009) apontam a necessidade de se compreender criticamente a emergência do conceitualismo artístico nos países latino-americanos, que surgiram em conjunturas ditatoriais e como parte de movimentos sociais e culturais de resistência. Nesse sentido, esses movimentos artísticos exploraram as possibilidades subversivas de produção e distribuição artística.

Cristina Freire (2009, p. 165) define a arte conceitual como um movimento internacional que teve uma duração específica na história da arte contemporânea e o conceitualismo como uma tendência crítica à arte objetual que engloba diferentes propostas. Walter Zanini⁹, por sua vez, indica que o conceitualismo é a arte

⁸ Ana Longoni é escritora, pesquisadora do CONICET e professora da Universidade de Buenos Aires. Doutora em Artes (UBA), especializou-se nas interseções entre arte e política na Argentina e na América Latina desde meados do século XX até os dias atuais. Recentemente, publicou sozinha e em colaboração: *De Di Tella a Tucumán Arde, Traiciones. A figura do traidor nas histórias sobre sobreviventes da repressão, El Siluetazo, Conceptualismos del Sur/Sul, Romero, Roberto Jacoby. O desejo nasce do colapso, Leandro Katz e Vanguardia y revolución*. Desde sua fundação em 2007, lidera a Rede Conceptualismos del Sur. Ela curou várias exposições e duas peças teatrais de sua autoria foram estreadas em Buenos Aires. Entre 2015 e 2016, foi vice-reitora de Pesquisa da Universidade das Artes (Guayaquil). Entre 2018 e 2021, foi Diretora de Atividades Públicas do Museu Reina Sofía (Madrid). FREIRE, Cristina, Org.; LONGONI, Ana, Org. **Conceitualismos do Sul / Sur. / Organização de Cristina Freire e Ana Longoni**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

⁹ Walter Zanini (1925-2013) foi um importante crítico de arte e curador brasileiro, considerado um dos principais responsáveis pela atualização do circuito de arte contemporânea do país. Foi o fundador e primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), onde exerceu uma importante gestão entre 1963 e 1978, promovendo exposições e aquisições que consolidaram o museu como um dos principais centros de arte contemporânea da América Latina. Zanini também foi professor na Escola de Comunicações e Artes da USP, onde lecionou História da Arte Contemporânea e História da Comunicação. Além disso, foi um dos principais teóricos e promotores do conceitualismo no Brasil, tendo organizado diversas exposições e publicações sobre o tema.

conceitual experimentada e vivida. Os meios utilizados, a precariedade dos materiais, a postura crítica em relação às instituições e a maneira como a arte é criada, pensada e vivenciada exigem uma revisão das tradições artísticas internacionais no contexto latino-americano. Segundo Freire, é fundamental a busca por um conceitualismo do sul, que leve em consideração as particularidades históricas, sociais e políticas da região. A investigadora afirma:

Ou seja, não se trata aqui de importar um rótulo, que não se aplica, mas antes encontrar uma plataforma comum de intercâmbio para entender a emergência, ou nesse caso, a urgência da produção conceitual nos países periféricos (FREIRE, 2009, p. 165).

A psicanálise e as análises utópicas podem ajudar na reflexão sobre adversidades impostas. A psicanálise propõe uma análise crítica ampla e dialoga com outros campos para renovar seu potencial de intervenção social. As análises utópicas vislumbram um futuro melhor, sem homogeneizações (MARSILLAC, 2011, p. 62-64).

A arte política dos anos 70 foi um período de efervescência cultural, no qual os artistas buscavam romper com as estruturas estabelecidas e criar novas possibilidades de expressão. Paulo Bruscky se destacou nesse cenário ao conseguir identificar as imposições políticas e limitadoras sob o qual é imposto e deu um passo adiante, ultrapassando as limitações do momento. Suas obras são marcadas pela “força de despertar, pois trabalham sobre os vestígios, sobre restos culturais que são re-significados por seus atos” (MARSILLAC, 2011, p. 65). Bruscky conseguiu produzir novas formas de pensar ao modificar contextos e lugares, redefinindo o papel da arte e questionando as delimitações das instituições. Essa postura de contestação se intensificou nos anos 70, quando o cenário ditatorial se tornou mais agressivo. Nesse contexto, os artistas passaram a criar movimentações performáticas que criticavam os meios de reprodução da arte e os transformaram em parte integrante do processo e do lugar de suas obras.

Assim, o artista se insere nessa corrente crítica que, ao mesmo tempo em que reconhece a história que precede suas manifestações, é capaz de transformar e atualizar suas práticas para dar conta do momento presente e apontar para o futuro. Sua capacidade de reinventar a si mesmo e à arte, sempre mantendo um olhar

lúcido e reflexivo, é o que o torna uma figura singular e inspiradora no campo da arte política especialmente em toda a América Latina.

2. MEIO É TRANSGRESSÃO

2.1 A dimensão performática de Paulo Bruscky

Num mundo globalizado, sem utopia, guiado pelo individualismo, pela competição e pela indiferença, a mensagem poética de Bruscky, vista através da janela embaçada do Terceiro Mundo, parece tão mais exemplar. Sua postura remete ao duplo sentido do termo francês – *Prix*, isto é, preço e prêmio de uma opção como artista.

(FREIRE, 2006, p. 7)

Paulo Bruscky soube utilizar os recursos que dispunha e subvertê-los habilidosamente. Utilizando a ironia, o sarcasmo e a criatividade, ele propõe uma análise crítica da banalidade. Para Bruscky, tudo pode se tornar arte, como evidenciado em uma de suas prisões, quando foi questionado por um agente federal: 'Então se eu arrancar um pedaço desse piso e colocar na parede, isso é arte?', o artista respondeu: 'Se você colocar, não. Se eu colocar é que é arte'. A intencionalidade e a personalidade também são meios, os quais, por sua vez, são o (não) objeto artístico.

Observamos o uso do espaço como objeto artístico em performances como *Exponáutica e Expogente* (1970), a primeira intervenção urbana de Bruscky, que ocorreu na praia de Boa Viagem em Recife. A obra teve garrafas com mensagens-convites deixadas para serem encontradas por qualquer transeunte da cidade. A paisagem da praia é elemento da obra, os artistas se misturam com o público e fazem da cidade a protagonista das cenas que acontecem. A ponte faz parte de diversos projetos de Bruscky, ela é posta devido a seu simbolismo de permitir "passar de uma margem à outra, da contingência à transcendência e o gesto artístico funda essa ponte real e simbólica" (FREIRE, 2006, p. 38-39).



Figura 1: Livro de artista, *Exponáutica e Expogente*, Paulo Bruscky e Daniel Santiago, 1970.
 Figura 2: Garrafa, *Exponáutica e Expogente*, Paulo Bruscky e Daniel Santiago, 1970.

Ou na obra intitulada *Arte/Pare* (1973), quando Bruscky propõe uma reinauguração da Ponte da Boa Vista construída em 1633 por Maurício de Nassau, através do uso de uma fita, fechando a ponte. A inusitada situação resultou na paralisação de pedestres e veículos que se depararam com a obra. A ação foi mantida por cerca de quarenta minutos, até que um guarda do departamento de trânsito, pensando se tratar de um engarrafamento, tentou mudar as sinalizações, foi então que um motorista desamarrou a fita (FREIRE, 2006, p. 39).



Figura 3 e 4: *Arte/Pare*, Paulo Bruscky, 1973.

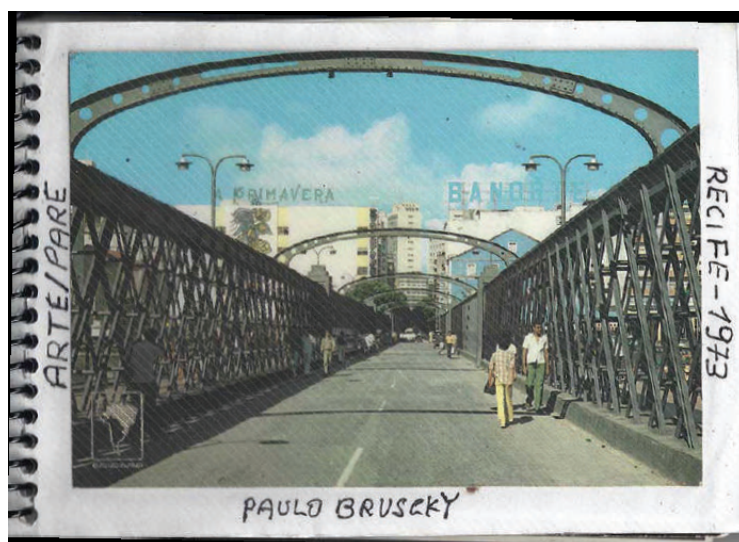


Figura 5: Arte/Pare, Paulo Bruscky, 1973.

Ana Maria Maia¹⁰ (2015), empresta o termo arte-veículo de Beuys colocando-o sob a perspectiva do meio de comunicação como arte, propondo caminhos diferentes não só para a propagação da arte, mas para tornar o caminho a própria arte. Essa inserção e percurso, concebem outro cenário no Brasil da ditadura, onde “a busca de um meio termo entre a autonomia política e epistemológica da arte e sua existência social, em veículos irrestritos e massivos” (MAIA, 2015) gerava um impasse na composição artística e performática de Bruscky. A arte designa a prática e veículo o lugar, tornando o meio também processo de experimentação e concepção de ensaios artísticos.

De acordo Maia (2015), foi após o Ato Institucional Nº 5 (AI-5), acirrando o regime militar no Brasil, que houve uma mobilização na busca de novos meios e circuitos de comunicação e táticas de inserção através dos caminhos já estabelecidos, porém buscando driblar a censura. Era preciso se inserir de maneira subversiva nos meios de comunicação de massa, tornando o objeto crítico também o seu próprio percurso.

¹⁰ Ana Maria Maia é pesquisadora, professora e curadora de arte contemporânea. Tem doutorado em Artes Visuais pela Escola de Artes e Comunicação da USP (2014-2018). Com a Bolsa Funarte de Crítica de Arte, escreveu o livro *Arte-veículo: intervenções na mídia de massa brasileira* (Editora Aplicação, 2016).

O jogo tenso de alojar-se no sistema que é objeto de sua crítica - nesse caso, as grandes corporações da imprensa, com suas alianças oficiais e ampla penetração social - e nele experimentar medidas de invisibilidade que, mais do que atestarem o tamanho diminuto das demandas artísticas frente ao real, tornam a ação parasitária atributo e função da arte (MAIA, 2015).

Nesse período, ocorre, além do desvio da censura e a interferência midiática, o questionamento do papel da arte na sociedade, se opondo aos moldes tradicionais de propagação artística, como a movimentação das galerias e das casas de leilão. Maia (2015) menciona a indagação presente no texto “Análise do circuito”, publicado na *Malasartes*, apresentando o questionamento: “como impedir a neutralização das suas propostas e como tornar a arte um instrumento que tenha o mínimo de eficácia social?”.

Durante a década de 1970, a pressão do regime mirava tanto a cidade quanto o corpo; no combate da criação cotidiana, Bruscky encontrou uma maneira humorada e irônica de enfrentar essa realidade. Utilizando a rua como matéria-prima para suas obras, o pernambucano realizou diversas intervenções que envolviam o espaço, o corpo, os transeuntes e os objetos do seu entorno. A rua se destacava “em todas as suas dimensões e funções: informativa, simbólica e lúdica” (FREIRE, 2013, p. 41), e foi esse lugar que colocou Bruscky em conflito direto com o regime.

Em 1972, em parceria com Daniel Santiago¹¹, Bruscky lançou um caixão com a inscrição ARTE nas águas do Rio Capibaribe, em um trabalho intitulado Enterro Aquático I. A obra fazia referência às diversas vítimas que frequentemente eram executadas em rios pelo regime militar, ao mesmo tempo que colocava a arte como morta, em duplo enfrentamento às instituições: a política e a artística. Embora as autoridades não tenham identificado os responsáveis e Bruscky não tenha sido detido dessa vez, em outros momentos isso ocorreu, com uso de violência.

¹¹ Daniel Santiago, artista pernambucano, foi parceiro de Bruscky em muitos projetos, especialmente os realizados na década de 1970, período em que eles se chamavam como Bruscky & Santiago. A parceria com Santiago começou em 1970 e perdurou até 1991, com um breve intervalo no início de 1980.



Figuras 6,7 e 8: Ação, Fotografia. *Enterro áquatico I*, Paulo Bruscky e Daniel Santiago, 1972.

2.2 1968: Arte e rua

A primeira prisão de Paulo Bruscky ocorreu em 1968, quando o artista participou da Marcha dos 100 mil. Bruscky havia cursado medicina por influência de seus irmãos e trabalhava na Fundação Joaquim Nabuco, que na época se chamava Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Sociais. Na faculdade, cursou até o segundo ano, participava do diretório acadêmico e “fazia parte da turma que pichava”.

[...] por eu ser artista, eu por exemplo, no quarto exército, embaixo da guarita em que fiz pichação, eu ia passando e com o spray muito rápido, eu tirava e shh da bolsa e botava e saía andando normalmente. Então, quer dizer, eu me arrisquei muito, eu ia incendiar, eu sabia fazer molotov, que meu pai me ensinou, [...] (BRUSCKY, 2013)

É possível imaginar que esse período inicial e transgressor da atividade de Paulo Bruscky reflita em outras experimentações mais adiante em sua obra. *Atitude do Artista, Atitude do Museu* (1978) é uma ação realizada pelo artista, onde picha no muro do Museu do Estado a seguinte frase: “A arte não pode ser presa”. Bruscky fez a pichação um pouco antes da abertura do Salão Oficial de Pernambuco. Tentaram apagar a frase, raspando a tinta que estava no muro, porém, apenas deixaram a arte mais viva. Em entrevista, conta o artista que é

(...) muito complicado essa coisa da arte e as instituições, essa dualidade. Meu trabalho tem muito a ver com a crítica às instituições,

inclusive, acho que de alguns artistas da minha geração, porque as instituições eram contra tudo, aprisionavam literalmente a arte. (KREMER, 2013)



Figuras 9 a 18: Ação, Fotografia. Atitude do Artista, Atitude do Museu. Paulo Bruscky, 1978.



Figura 19: Atitude do Artista, Atitude do Museu. Paulo Bruscky, 1978.

Sua primeira detenção é resultado do caráter rebelde e transgressor de Bruscky. Apesar de não ser uma prisão diretamente relacionada às performances artísticas, ela é fruto de sua inconformidade com os sistemas forçadamente

estabelecidos e talvez o prenúncio de suas performances que utilizam o espaço e o objeto do entorno, o meio de transgressividade. Em entrevista, o artista comenta:

[...] um dos carros que ficava nas passeata ali no São Luiz, no São Luiz, eu e Tobias, um poeta amigo meu, que morreu de câncer até, e a gente estava com aquelas bolsas de estudante de plástico com um molotov dentro e esperando, a gente tinha marcado com um pessoal para fazer uma confusão pra eles saírem e a gente sacudir embaixo do carro, e terminou o pessoal fazendo a confusão e eles não saíram. A gente estava sentado na beira do rio, o Tobias ficou apavorado, eu digo: “Vá soltando devagar a bolsa e vá, não se apavore, vá soltando”, porque o cacete começou a cantar, aí escorregou a bolsa para dentro do rio e a gente entrou na briga, foi a minha primeira prisão, foi na passeata dos cem mil, eu tinha 18 anos. (BRUSCKY, 2013, p. 5)

Após sua detenção, Bruscky foi demitido da fundação, considerado comunista. Fez um curso para INAMPS, atual Ministério da Saúde, passou como auxiliar operacional de serviços diversos, foi servente, vendeu livros e fez artesanato. Trabalhou no hospital no chamado “setor de pessoal”, foi para a área de comunicação e se aposentou como Coordenador Geral de Recursos Humanos no INAMPS em Pernambuco. Foi chamado para trabalhar em Brasília, mas sempre justificou seu apego ao Recife “eu amo muito aqui, minha cidade tem muito a ver com a minha obra” (BRUSCKY, 2013, p. 6).

A censura político-artística se manifesta pela primeira vez no trabalho de Paulo Bruscky em 1969 em Recife, quando o desenho *Guerrilheiro I* foi censurado pelo regime. Com notícias datadas desde antes da mostra do desenho, anunciando a participação do artista no Salão do Museu do Estado de Pernambuco,¹² Bruscky demonstrou ser figura recorrente nas colunas de arte nas páginas do Diário de Pernambuco. *Guerrilheiro I* concorreu na categoria desenho no XXVII Salão de Arte e recebeu elogios nas páginas do jornal pernambucano, a princípio, com o desenho estampado na folha e a seguinte legenda: “um dos bonitos desenhos que o talentoso Paulo Bruscky está expondo a partir de hoje no Salão do Museu do Estado”¹³.

¹² Flagrantes. **Diário de Pernambuco**. Recife, 27 de agosto de 1969. Segundo caderno, p.19.

¹³ Diálogo, Valdi Coutinho. **Diário de Pernambuco**. Recife, 14 de setembro de 1969. Suplemento social do Diário de Pernambuco, p.14 .

O desenho ganhou o 1º prêmio (aquisição) do 28º Salão Anual de Pintura na seção desenho¹⁴ e conquistou mais elogios na seção de João Gilberto no jornal do Estado. Em 14 de Setembro de 1969, fazendo menção à sua mãe, Graziela Bruscky, o assim chamado “jovem e talentoso desenhista” Paulo Bruscky é um dos motivos de felicidade e orgulho de Graziela naquela semana.

Entretanto, mesmo agraciado pelo gosto do público e críticos de arte, *Guerrilheiro I*, criação inspirada na obra *Viva Zapata*, não ficou no Museu, pois foi censurada pelo regime militar, obrigando Bruscky a substituir o desenho premiado (BARCIK, 2017, p. 20). O mesmo lugar, anos depois, recebeu em seu muro a frase “A arte não pode ser presa”.

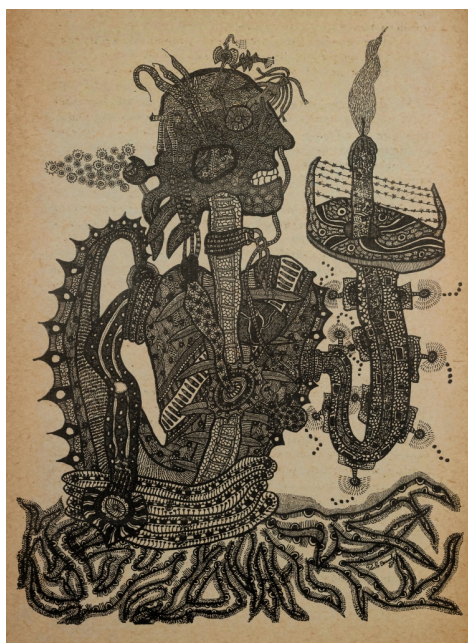


Figura 20: Guerrilheiro I, Paulo Bruscky, 1969.

2.3 1973: Arte e cidade

A segunda prisão de Bruscky se entrelaça com a história de um espaço à margem da cidade de Recife. *Chantecler* foi uma das boates mais famosas da cidade, funcionava em um edifício histórico, tombado atualmente pelo Instituto do

¹⁴ A Comissão Julgadora distribuiu ontem os prêmios de 28º Salão Anual de Pintura. **Diário de Pernambuco**. Recife, 24 de setembro de 1969. Terceiro caderno, p.12.

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN (BARCIK. 1970, p. 20).¹⁵ Na terceira década do século XX, Recife protagonizou a Revolução de 1930. A capital crescia, se modernizava, mas também se dividia entre o “Recife dos sonhos e o Recife das mazelas”. Em 1939, era inaugurada a boate *Chantecler* em meio ao clamor jornalístico da cidade em sua “mais alta pompa e prestígio”(DE SIQUEIRA, 2021).

Chantecler se transforma em boate posteriormente. A princípio, se inaugura como cassino, mudando de local mais de uma vez e, com o avançar da repressão governamental, a boate passa a operar cada vez mais na clandestinidade, principalmente após o Decreto Lei nº 2.848, artigo nº 22910, que punia a “prática do rufianismo e da cafetinagem, não inferindo sobre o exercício da prostituição em si, mas, na abertura e manutenção de prostíbulos, boates e pensões alegres” (DE SIQUEIRA, 2021).

O regime civil-militar operava de maneira menos incisiva e aberta perante a vigilância das prostitutas. “As mesmas não faziam parte da pintura dicotômica subversão/repressão da ditadura, estando localizada nas áreas cinzentas desse governo” (DE SIQUEIRA, 2021).

Tal medida, também fora utilizada na zona meretrícia da cidade do Recife, incluindo a Boate Chantecler, na qual as mulheres que se encontravam na rua, fazendo o trottoir após o horário permitido, eram recolhidas pelos chamados “cosme e damião”. Este fato é descrito pela senhora Nanci Maria Feijó de Melo, prostituta que trabalhou na referida boate durante a década de 1970, durante sua entrevista. Segundo dona Nanci: “dentro da boate era tranquilo, mas não podia sair, fiscalização existia por parte dos clientes” (MELO, 2021), esboçando que os clientes mantinham relações com as autoridades, ou, tais clientes pertenciam à corporação (DE SIQUEIRA, 2021).

Passando por essa censura velada, a boate *Chantecler* acabaria por ficar cerceada na cidade, destinada à forte pressão policial e quase fechamentos. Uma nota sem autoria, publicada no Diário de Pernambuco em 6 de outubro de 1973, chamada *De Afrodite a Orfeu*, nos apresenta um resgate dos períodos de glamour

¹⁵ Lista de monumentos e espaços públicos tombados em Recife pelo IPHAN, através do site <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1450/>>, acessado em 26 de março de 2023.

da boate. É nesse momento que a história de Bruscky se entrelaça à da casa noturna:

E assim manteve-se o Chantecler mesmo abalado pelo armistício, até outubro de 1968. Foi quando uma portaria vitoriana, da Polícia, ordenou o fechamento sumário de todos os lupanares do velho bairro do Recife. A sólida prostituição da zona portuária viveu dias (ou melhor, noites) amargos e acabou disseminada por ruas e becos sem nenhuma tradição no “ramo”.

Mas, como tudo passa sobre a terra e a vida continua (mesmo a “vida fácil”), o Chantecler reabriu em grande estilo na Avenida Marquês de Olinda, debruçando-se sobre os encantos do Capibaribe. Reapareceu camuflado de dancing, mas acabou rasgando a máscara e proclamando a validade do sacrifício recuperado da deusa Afrodite sobre o altar de Vênus...

Com toda essa bagagem, o Chantecler abriu ontem suas portas para um momento de **arte** e poesia, num inesperado encontro com Orfeu. Araruta tem seu dia de mingau.¹⁶

A arte mencionada se refere ao projeto *Chantecler* de Paulo Bruscky. Ele organizou uma exposição coletiva no Bairro Meretrício, no Cais do Porto do Recife, trazendo uma nova percepção sobre o espaço e, mais uma vez, utilizando-o como meio, processo e fim. “Nesse caso, o meretrício e a apreciação da arte misturam-se num mesmo solo dessacralizado e mundano” (FREIRE, 2006, p. 41). Esse evento atraiu a classe artística intelectual da cidade e foi destaque em notas e notícias de jornal por um tempo considerável. *A I Exposição de Arte Chantecler*, coordenada por Paulo Bruscky, lotou o salão de “prostitutas e boêmios” que “misturavam-se a jovens barbudos e universitárias tão curiosas em conhecer o ambiente, quanto admirar as obras expostas”¹⁷. Curioso notar que, em notícia divulgada na época, as prostitutas e boêmios estavam “retraídos em seu próprio meio”, enquanto os “invasores” da classe média estavam à vontade. Entretanto, era justamente esse o intuito de Bruscky, “mostrar essa realidade, de separação e de integração ao mesmo tempo”¹⁸.

Bruscky se entusiasmou com o sucesso da exposição e planejava as próximas em diferentes locais da cidade, pois, para ele, “não há diferença de lugar

¹⁶ De Afrodite a Orfeu. **Diário de Pernambuco**. Recife, 6 de outubro de 1973. Primeiro caderno, p.2 .

¹⁷ Exposição no Chantecler foi um êxito e artista quer repetir experiência. **Diário de Pernambuco**. Recife, 7 de outubro de 1973. Primeiro caderno, p.12.

¹⁸ Exposição no Chantecler foi um êxito e artista quer repetir experiência. **Diário de Pernambuco**. Recife, 7 de outubro de 1973. Primeiro caderno, p.12.

na hora de mostrar seus trabalhos”¹⁹. Mesmo com a boa repercussão perante a sociedade, o artista foi perseguido e preso por ter organizado o evento.

Aí, em 74, eu fui preso, exatamente por fazer trabalho de rua, intervenções, porque se você faz um trabalho na rua as pessoas, o happening é diferente da performance, no happening é um trabalho na rua, coletivo, que o artista, vamos dizer, ele dá o tiro inicial, ele não sabe a trajetória da bala e nem se ela vai chegar a algum alvo, o público é que tem uma participação fundamental, você lança a ideia inicial. Isso provocava qualquer uma reação, pensamento nas pessoas e para nenhum governo é interessante que as pessoas pensem, quanto mais pessoas sem pensar, quanto mais pessoas que não tão preocupadas com nada (BRUSCKY, 2013, p. 10).

Bruscky reafirma seu compromisso com a memória da cidade em seus trabalhos e, em entrevista, apresenta um poema. Junto com as demais interferências nos espaços da qual passou, seu poema traz um verso sobre a boate em umas das diversas facetas do Recife por ele citadas: “O Recife do baixo meretrício com boate Chantecler servindo de galeria e eu na prisão” (BRUSCKY, 2015).

2.4 1976: Arte e rede

Provavelmente a mais conhecida e bem documentada, em 1976 ocorreu a prisão de Paulo Bruscky por conta da *II Exposição Internacional de Arte Correio*. O artista, juntamente com Daniel Santiago, é pioneiro da arte postal no Brasil, tendo Walter Zanini reconhecido suas criações como expoentes do movimento no país. A rede criada e co-criada pelos artistas postais apresentava as passagens subterrâneas na história da arte e “reafirma em sua poética o primado da circulação sobre a forma, da rede sobre o artista isolado, do alternativo sobre o instituído, das margens sobre o centro” (FREIRE, 2006, p. 62).

As trocas de cartas na arte-correio usaram e ainda usam o correio como meio e ponto de apoio da prática artística. Essa rede não se prende às barreiras territoriais e não obedece às hegemonias dos centros artísticos, sendo uma prática, em geral, desconsiderada e omitida pelas instituições de História da Arte (FREIRE,

¹⁹ Exposição no Chantecler foi um êxito e artista quer repetir experiência. **Diário de Pernambuco**. Recife, 7 de outubro de 1973. Primeiro caderno, p.12.

2006, p. 64). Ela é citada em notícias dos jornais recifenses como uma arte que “não é competitiva nem comercial, daí porque nem sempre é entendida pelos críticos de arte e pessoas ligadas a setores da educação”.²⁰

De acordo com Clemente Pádin (1988), a arte postal surgiu devido à impossibilidade dos artistas de acessar meios ou estruturas de comunicação de massa por conta da alta monopolização e, assim, os artistas passaram a explorar os meios de vanguarda. A arte correio, possui como características a imprevisibilidade da informação estética, alteração dos modelos de sinais conhecidos, reorganização desses sinais em novas estruturas de comunicação e favorecimento de novas relações e conhecimentos da realidade, possibilitando a todos desfrutarem do privilégio de criar e apreciar a criação artística (PADÍN, 1988, p. 10).

Bruscky mais uma vez se apropria de espaço institucionalizado para as exposições de arte-correio. Ele organiza, em 1975, a I Exposição de Arte Correio, junto com Ypiranga Filho, em um hospital no Recife. A segunda edição rendeu-lhe a detenção. A exposição ocorreu no mesmo edifício do Serviço Nacional de Informações (SNI), porém o artista não sabia que a localização do SNI ficava no prédio dos Correios

Eu não sabia que o SNI era em cima, no quarto andar dos Correios, então, quando eles viram a exposição, eles desceram junto com a Polícia Federal, o diretor tinha autorizado, eu tinha feito um carimbo, já tinha saído na COF, que era a revista dos Correios, tudo, aí disseram: “Vai ter que tirar uma série de obras”, a exposição praticamente já aberta, cheia de gente, aí eu digo: “No dia que eu tiver autocensura ou censura eu me mato, eu não tiro nada”, “Então você está preso”, eu digo: “Então eu estou, mas não retiro nada” (BRUSCKY, 2013).

A exposição aconteceu no dia 27 de agosto de 1976 no hall do edifício sede dos Correios do Recife, patrocinador da mostra. A mostra contava com três mil trabalhos de 21 países e foi vista por poucas pessoas antes de sua censura. Após a prisão de Bruscky e Santiago, as obras foram confiscadas e liberadas em setembro, “afora os danos, várias peças de artistas brasileiros e estrangeiros ficaram retidas e anexadas ao processo” (BRUSCKY, 2006).

²⁰ Exposição reúne trabalhos sobre a nova “Arte Correio”. **Diário de Pernambuco**. Recife, 29 de agosto de 1976. Terceiro caderno, p.1.

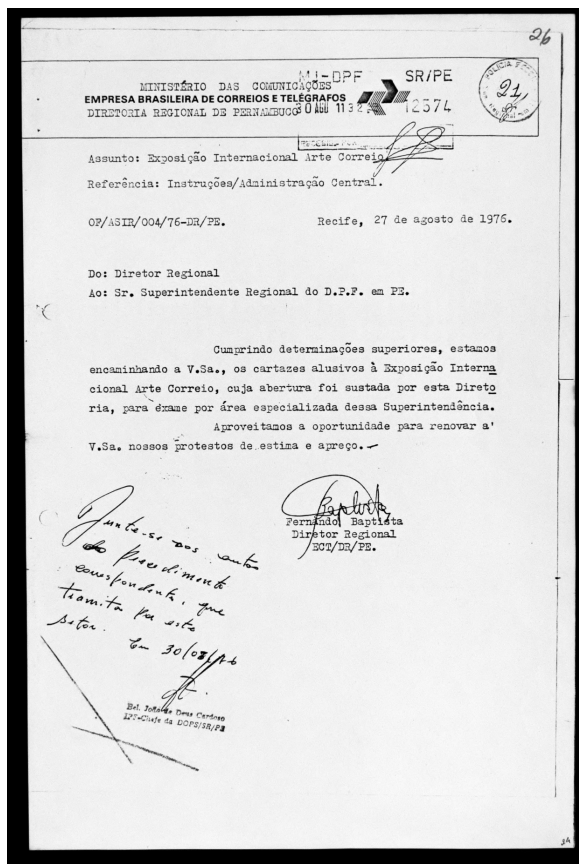


Figura 21: Carta do Diretor Geral ao Sr. Superintendente Regional do D.P.P, em PE, sinalizando o encaminhamento das obras confiscadas em 1976.

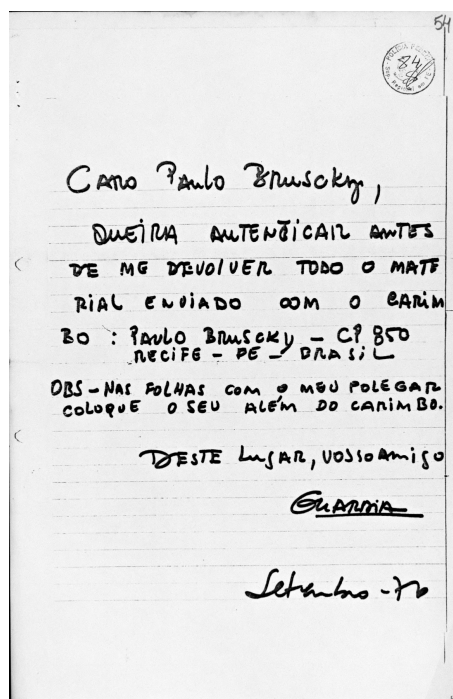


Figura 22: Carta de Guardia a Paulo Bruscky em Setembro de 1976.

No processo do fechamento da exposição, consta como justificativa à apreensão das artes o fato de estarem “simbolizando figuras críticas e atentatórias à ordem psicossocial e política” (DOPS/SR/DPF/PE, 1976, p.3). Além das obras expostas, foram confiscados jornais do Diretório Acadêmico da UFMG, biografias dos artistas, fotografias e folhetos da exposição encontrados na casa de Bruscky. No final, os artistas foram liberados, já que as “obras não são suficientes para permitir a adoção de procedimento penal correspondente”(DOPS/SR/DPF/PE, 1976, p.8).

Interessante notar as justificativas dadas por Bruscky em defesa de suas obras. Uma das obras se tratava do mapa da América Latina, onde um grande alvo colocado no centro do Brasil fazia alusão à repressão militar operante no país. Quando questionado, o artista afirmou que aquele era um elemento de beleza gráfica “cuja superposição do alvo no mapa nada representa esteja o Brasil sob a mira de qualquer conjuntura política, tendo aquele escantilhão se prestado unicamente como elemento visual e estético”(DOPS/SR/DPF/PE, 1976, p.6).



Figura 23: Gravura da América Latina, Paulo Bruscky, 1976.

Outra obra confiscada, essa de autoria de Antonio Gomes, tinha como desenho um soldado armado de fuzil, pisando sobre uma pessoa. Bruscky, no inquérito, esclarece que o artista Antonio Gomes havia exposto diversos trabalhos na exposição mas, justamente esse desenho, que já havia sido cortado pelos organizadores, ficou no balcão do setor de caixas postais do correio e foi recolocado no painel sem a autorização dos organizadores. Quando questionado sobre a figura repressora, Antonio Gomes, respondeu que havia sido inspirado por uma fotografia no Jornal do Brasil de uma policial feminina: uma mulher sorridente com um pé sobre um cadáver que, para o artista, representava a violência predominante naquela época. Justificou ainda que a figura era uma pesquisa da técnica de superposição de retículas e que não estava preocupado com seu conteúdo, mas com a forma. Confirma a versão de Bruscky, não sabendo dizer quem a colocou novamente na exposição e afirma que era um dos “poucos trabalhos seus que representam violência no mundo atual, apesar de a violência ser um dos temas que mais lhe desperta interesse do ponto de vista artístico”(DOPS/SR/DPF/PE, 1976, p.7).



Figura 24: Anexo 1 encontrado no processo, uma gravura de Antonio Gomes.

3. O ESPAÇO NA TRANSGRESSÃO DE BRUSCKY: O PROCESSO

Paulo Bruscky é conhecido por sua arte subversiva e sua insubordinação em relação ao uso do espaço público. Suas interferências na cidade são marcadas por um confronto direto com a ordem estabelecida, o que muitas vezes o colocou em situações de risco e de confronto com as autoridades. O objeto artístico de Bruscky não se restringe apenas ao resultado de um processo ou à sua composição inicial, mas se expande para além das fronteiras de seu entorno físico, característica marcante de sua poética. Para que sua criação tenha sentido e se faça presente, ela precisa se apropriar do espaço em que se insere. É através dessa apropriação que Bruscky cria uma espécie de simbiose entre a obra e o espaço, gerando um diálogo entre o objeto artístico e o meio em que ele se encontra.

Nas três prisões pelas quais passou, Bruscky deixou claro que o espaço, o lugar, é fundamental para a sua concepção artística e social. Suas obras estão intimamente ligadas à realidade social e política do país e é através da interferência

no espaço público que ele denuncia e critica as desigualdades e injustiças presentes na sociedade brasileira.

Emprestamos o pensamento do pesquisador Armando Corrêa da Silva²¹ para entendermos a noção de lugar, espaço e pertencimento. A relação entre o espaço e o indivíduo não se trata de propriedade econômica, “mas das determinações do lugar por seu valor imanente, valor esse que não se põe separadamente do uso que os grupos humanos fazem do lugar” (SILVA, 1985, p. 141). A fronteira como delimitação física, a linha do mapa, é a presença do Estado, já que são os Estados que estabelecem os marcos da fronteira,

Põe-se o problema da identificação, também o da vistoria. A partir da liberação, começa o entendimento do lado de lá. Sabe-se que o aqui é o território, que se manifesta como país. A fronteira é, então, ultrapassar o domínio territorial. Por isso, sua ideia confunde-se com a de limite” (SILVA, 1985, p. 140).

A identidade pessoal é indissociável do conceito de espaço vivido, que se manifesta através de uma rede de relações simbólicas. Nesse sentido, a perda de espaço está diretamente ligada à sobrevivência do indivíduo ou da comunidade (SILVA, 1985, p. 141). É por isso que o controle sobre o espaço e as pessoas que o habitam é uma preocupação constante. No entanto, o ganho de espaço implica na multiplicação de lugares e grupos, que se tornam mais diversos e complexos. O lugar, com todas as suas características, é um elemento fundamental na determinação da situação populacional, uma vez que sua expansão pode alterar significativamente a realidade social (SILVA, 1985, p. 141).

²¹ Armando Corrêa da Silva, natural de Taquaritinga (São Paulo) em 1931, é lembrado como um espírito livre e original, que não seguia os cânones acadêmicos. Apesar de ser poeta e músico, ele nunca deixou de ser rigoroso em suas reflexões e estudos, sempre costurando ideias com rigor científico. Embora tenha vindo da Sociologia, Armando acabou se tornando um filósofo que “habitou” a Geografia. Como professor titular do Departamento de Geografia da USP nos anos 1990, ele foi considerado provocador e plural em relação aos métodos e abordagens. Apesar de ter sido pouco lido em vida, seus escritos foram extremamente relevantes para a Geografia e outras áreas de conhecimento. Entre seus textos, que muitas vezes são difíceis de acessar, encontram-se ensaios, artigos, teses, divagações e poemas. Algumas de suas coletâneas publicadas em forma de livros contêm o núcleo duro de suas ideias, como “O Espaço Fora do Lugar” (1978), “De Quem é o Pedaco?” (1986) e “Geografia e Lugar Social” (1991). Além disso, ele também publicou em diversas revistas e boletins acadêmicos brasileiros e estrangeiros

Bruscky, assim como outros artistas de sua geração, estava em constante busca de novas maneiras de subverter o espaço, o entorno de suas ações. Para os artistas latino americanos nas décadas de 60 e 70, a singularidade das criações artísticas vai além do ato de militância em relação aos regimes ditatoriais, as obras estão presentes em seu cotidiano, em seus corpos, em seus espaços individuais e coletivos, assim como a opressão vivida pelos cidadãos através do Estado.

Tal atmosfera passa a constituir então uma dimensão nodal da tensa experiência sensível que mobiliza a necessidade de criar. Mais específico ainda é o fato de que estas tensões se agudizam no corpo do artista, já que a ditadura incide em seu próprio fazer, levando-o a viver o autoritarismo na medula de sua atividade criadora (ROLNIK, 2009)

O artista pernambucano, assim como a arte que representa, desloca o lugar e a mensagem, abre fronteiras e explicita barreiras. No Banco de Dados Memórias Reveladas, disponibilizado no site oficial do governo (gov.br), encontramos o prontuário da prisão de Paulo Bruscky, Daniel Santiago e Antonio Gomes dos Santos, detidos na abertura da *II Exposição Internacional de Arte Correio* em 1976. No processo, compreendemos toda a dimensão territorial que Bruscky carrega em si e as diversas manobras do regime para interditar suas ações.

Desde a abertura formal do registro, conhecemos o teor da investigação policial preliminar que menciona a autoria de obras com “figuras críticas e atentatórias à ordem psicossocial e política atual” (DOPS/SR/DPF/PE, 1976, p.3). As primeiras páginas do documento nos apresenta o suposto depoimento dos detidos mostrando toda a trajetória da exposição: sua aprovação pela Assessoria Filatélica da EBCT/RIO; sua prorrogação para o dia 27 de agosto; o início de sua montagem seguido pela sua suspensão por ordem da direção dos Correios “sob a alegação de existência de alguns postais com conotação política” (DOPS/SR/DPF/PE, 1976). Conotação esta que os artistas alegam jamais ter pensado, visto que a exposição tinha um caráter didático.

As páginas que seguem nos mostram o caminho percorrido pelas obras apreendidas na exposição: do Inspetor de Polícia Federal em plantão no dia da ocorrência, ao Coordenador Regional Policial chegando ao Superintendente Regional da Polícia Federal de Pernambuco. Para além do caminho físico

percorrido, encontramos no prontuário a diversidade de lugares compreendidos na exposição. Criações vindas de várias localidades da América Latina, Europa e América do Norte, como o postal enviado pela brasileira Teresinha Pereira a Bruscky vindo do Colorado.

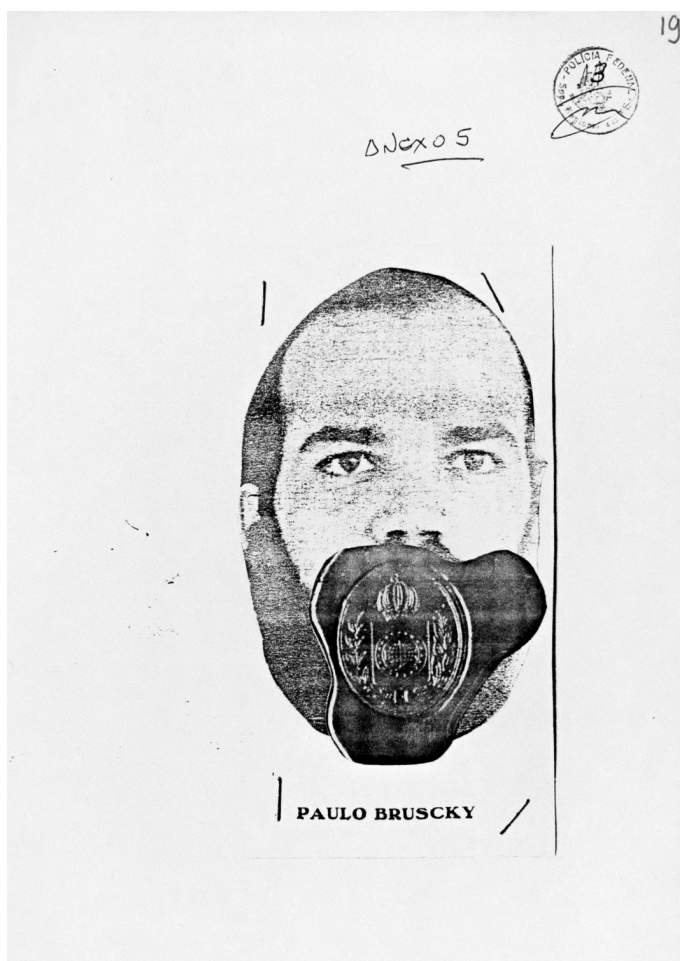
Nos autos, temos o registro das cartas enviadas por Bruscky e Santiago para a Assessoria Filatélica no Rio de Janeiro e aos Correios com a apresentação e regulamentação da exposição. Encontramos também diversos registros fotográficos da mostra, além de dezenas de artes postais, impressos, jornais, recados e selos de diversos artistas de várias localidades, todos apreendidos pela censura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar e colocar em perspectiva os três momentos em que Paulo Bruscky foi detido, é fundamental compreender a complexidade de sua trajetória em meio ao contexto do regime militar no Brasil. Bruscky consegue transformar o entorno e provocar o sistema com pequenas e temporárias fissuras no espaço. Nesses três emblemáticos momentos, notamos que essas práticas vanguardistas atraíam a atenção do aparato repressor do regime, evidenciando a delicada relação entre a criação artística e o rigor sufocante do controle estatal.

É em sua última prisão que podemos, de alguma maneira, resumir o caráter contestador da criação do artista, não só na construção e propagação da mostra de Arte Correio, mas em uma forma de acionismo revelada pelo material arquivado nos autos de uma sindicância registrada como Informação n. 844/76 SI/SR/DPF/PE Investigação Policial Preliminar 28/76. Encontrar e analisar o documento nos apresentou mais uma maneira de se entender o trabalho de artistas como Bruscky. A dura vigilância a que esses artistas foram submetidos nessa época culminou na necessidade de criação de brechas, utilizando diferentes meios de ludibriar a comunicação e ressignificar suas obras. Por vezes se utilizando de irreverências e ironias, por outras de maneira muito evidente, Bruscky escancara a patrulha ideológica constante do Estado.

Figura 25: Anexo 5 encontrado no processo. Ele representa uma fotografia do rosto de Paulo Bruscky com um carimbo do brasão do Império do Brasil tapando sua boca.



As obras de Bruscky também se apresentam como um registro temporal. Em uma entrevista concedida ao Museu da Pessoa, quando indagado sobre a razão de criar um acervo pessoal de correspondências recebidas, o artista respondeu de forma enfática: "preservar a minha vida, a minha história, eu tive propostas de compra milionárias, mas isso é a minha vida" (BRUSCKY, 2013). Os registros documentais da polícia de Pernambuco, por sua vez, guardam consigo as obras censuradas na exposição.

Atualmente tais obras arquivadas por meio de procedimento formal de interdição de uma mostra de arte correio ocupam o imaginário suspenso de um antigo registro confidencial. Nessa perspectiva, o artista, de forma subversiva, mais uma vez, desafia os meios de comunicação. De maneira consciente ou não, o artista transgride os limites do espaço, convertendo seu enquadramento na representação

desse tempo, desse ambiente vigiado e censurado. Por meio de pequenas frestas, Bruscky deposita sua denúncia e segue expandindo as forças transgressoras de cada uma de suas ações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARCIK, Deisi Beatriz. **Confirmado: é arte - Paulo Bruscky e a ironia na arte da década de 1970**. Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2017

BRUSCKY, Paulo. **Arte correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado**. In: FERREIRA, Glória (org.); COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.374-379. (Texto digitalizado pelo ICAA - International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston, disponível em <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110683#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-419%2C-1%2C3037%2C1700>)

_____. **O Recife em Prova e Prosa**. Poema de Paulo Bruscky em entrevista concedida a Madalena Zaccara. Recife, 2008.

_____. **Projeto Correios: 350 anos aproximando pessoas**. Entrevistado por Márcia Ruiz e Fernanda Paulo Prado. Recife, 2013. Realização do Museu da Pessoa, transcrito por Claudia Lucena.

FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia / Cristina Freire**. São Paulo, 2006. 272p.

FREIRE, Cristina, Org.; LONGONI, Ana, Org. **Conceitualismos do Sul / Sur. / Organização de Cristina Freire e Ana Longoni**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), Superintendência Regional (SR), Departamento de Polícia Federal (DPF), Pernambuco (PE). (23 de novembro de 1976). Exposição Internacional de Arte-Correio [Inquérito Policial]. Informação Nº 844/76 - SI / SR / DPF / PE. Recife, Pernambuco, Brasil. Disponível em <https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br>

DE SIQUEIRA, O. T. P. **A Casa da Luz Vermelha: Boate Chantecler e os espaços de prazer do Recife (1939-1984)**. ANPUH - Brasil - 31o Simpósio Nacional de História. Rio de Janeiro/RJ, 2021.

KREMER, Paola. **Não se pode prender a arte**. Jornal Tabaré, 2013. Disponível em: <https://jornaltabare.wordpress.com/2013/03/20/nao-se-pode-prender-a-arte/>. Acesso em: 09 abr. 2023.

MAIA, Ana Maria. **Arte-veículo: Intervenções na mídia de massa brasileira**. Recife: Editora Aplicação, 2015.

MATOS, Lidice. **Arte é este comunicado agora – Paulo Bruscky e a Crítica Institucional**. Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da Uerj, Ano 8, volume 10, julho de 2007. p. 119-132.

MARSILLAC, A.L.M. **Aberturas utópicas: Singularidade da arte política nos anos 70**. Tese (Doutorado em História, Teoria e Crítica) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2011.

NUNES, Andréa Paiva. **Todo lugar é possível: a rede de arte postal, anos 70 e 80**. Dissertação (Mestrado em Programa de Pós Graduação Em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

PADÍN, Clemente. **Arte postal en Latinoamérica. En las avanzadas del Arte Latinoamericano**. [ponencia leída en la Universidad de Baja California, octubre 1988]. Archivo pdf: 10 hojas.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV** / Marcelo Ridenti - 2 ed. rev. e ampl - São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 25

ROLNIK, Suely. Desentranhando futuros. *In*: FREIRE, Cristina, Org.; LONGONI, Ana, Org. **Conceitualismos do Sul / Sur. / Organização de Cristina Freire e Ana Longoni**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009. p. 156

SILVA, Armando Corrêa Da. **De quem é o pedaço?: Espaço e cultura**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

Sobre a inquietação das mentes insubmissas, fluências e confluências na obra de Paulo Bruscky: entrevista com o artista. Entrevista concedida a Madalena Zaccara. Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Arte ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO-MAC. **Sobre exposições: Conceitualismos em Mostras no MAC USP (2000/2015)**/ organização Cristina Freire. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019.