



Universidade Federal de Pernambuco UFPE  
Centro de Artes e Comunicação  
PPGAV- UFPE/ UFPB



ITAMAR MORGADO DA SILVA

**PERNAMBUCO À SOMBRA DO GOLPE:  
A ARTE-RESISTÊNCIA DE DANIEL SANTIAGO**

Dissertação apresentada à banca formada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba (Área de concentração: História, Teoria e Processos de Criação Artística), para obtenção de título de mestre.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Doutora Madalena de Fátima Zaccara Pekala

RECIFE-PE

2014

ITAMAR MORGADO DA SILVA

**PERNAMBUCO À SOMBRA DO GOLPE:  
A ARTE-RESISTÊNCIA DE DANIEL SANTIAGO**

Dissertação apresentada à banca formada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba (Área de concentração: História, Teoria e Processos de Criação Artística), para obtenção de título de mestre.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Doutora Madalena de Fátima Zaccara Pekala

RECIFE-PE

2014

Catálogo na fonte  
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S586p Silva, Itamar Morgado da  
Pernambuco à sombra do golpe: a arte resistência de Daniel Santiago  
/ Itamar Morgado da Silva. – Recife: O Autor, 2014.  
242 p.: il., fig.

Orientador(a): Madalena de Fátima Zaccara Pekala.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,  
Centro de Artes e Comunicação. Artes Visuais, 2014.

Inclui bibliografia.

1. Arte. 2. Política. 3. Governo militar. 4. Resistência ao governo. I.  
Pekala, Madalena de Fátima Zaccara (Orientador). II. Título.

700 CDD (22.ed.) UFPE (CAC2014-154)

**ITAMAR MORGADO DA SILVA**

**PERNAMBUCO À SOMBRA DO GOLPE: A ARTE  
RESISTÊNCIA DE DANIEL SANTIAGO**

Aprovada em 25 de agosto de 2014

**BANCA EXAMINADORA:**

---

**Professor Dr. Carlos Newton de Souza Lima Júnior**-Membro Titular Interno  
(UFPE)

---

**Professor Dr. Marcelo Farias Coutinho**-Membro Titular Interno  
(UFPE)

---

**Professora Dra. Maria Virgínia Gordilho Martins**-Membro Titular Externo  
(UFBA)

Dedicado a  
Ésquilo, Sófocles e Eurípedes,  
pais de todas as tragédias.

## **AGRADEÇO**

a Daniel Santiago, a generosidade;  
a Marcelo Coutinho, o estímulo ao gosto  
pela “fricção de imagens e palavras”;  
a Viga Gordilho, a cumplicidade;  
a Madalena Zaccara, a orientação;  
a minha mulher, Dora Lucena, o apoio  
e a compreensão.

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar a influência do contexto político na trajetória do artista pernambucano Daniel Santiago, iniciada em 1970, no auge da repressão política da ditadura militar (1964-1985). Interessa-nos entender a ocorrência, num momento particularmente adverso a práticas artísticas experimentais, de uma linguagem crítica e irreverente, capaz de dialogar com as ações artísticas contemporâneas, a partir de uma base afastada geograficamente do eixo Rio de Janeiro- São Paulo, principais polos difusores de arte no País. Com esse propósito acompanhamos a itinerância do artista ainda em formação pelo Sudeste, em meados da década de 1960, e analisamos suas escassas interações em eventos artísticos de alcance nacional, durante atividades para-acadêmicas na década seguinte. Já na fase profissional, a partir de 1970, além de trabalhos individuais, foram relatadas ações em parceria com Paulo Bruscky, que incluem o uso de linguagens híbridas e fronteiriças como a dança, cinema e o teatro e literatura, e a sua integração à rede internacional de arte postal, o que lhe permitiu uma visão política de alcance continental, a partir do contato com seus pares latino-americanos submetidos ao mesmo tipo de repressão. A análise abrange da eclosão do golpe militar (1964) até meados da década de 1980, quando se inicia a distensão política e o ocaso da sua parceria artística com Paulo Bruscky, que rendeu importantes dividendos artísticos e alguns ressentimentos no campo da autoralidade. Nesse ponto nos apoiamos nas reflexões dialógicas de Mikhail Bakhtin que, além da questão autoral, nos auxiliam a entender o papel da linguagem, elemento recorrente nas manifestações poéticas do artista.

Palavras-chave: arte. política. resistência. autor.

## **ABSTRACT**

This work aims to analyze the influence of the political context in the trajectory of Daniel Santiago, artist from Pernambuco, initiated in 1970, at the height of political repression of the military dictatorship (1964-1985). We are interested in understanding the occurrence, in a particularly adverse moment to artistic and experimental practices, for a critical and irreverent language, able to dialogue with contemporary art actions, from a geographically remote base from Rio de Janeiro and São Paulo, important centers of art diffusion in Brazil. With this purpose, we follow the roaming of the still forming artist, through the Southeast in the mid-1960s, and analyze its sparse interactions in artistic events nationwide, for-academic activities during the next decade. Already in professional stage, from 1970, in addition to individual papers, were actions reported in partnership with Paulo Bruscky, which include the use of hybrid and border languages such as dance, film, theater and literature, and their integration in the international mail art network, which allowed him a political vision of continental scope, from contact with their Latin American peers undergoing the same type of repression. The analysis covers the outbreak of military coup (1964) until the mid-1980s, when initiating political détente and the end of his artistic partnership with Paulo Bruscky, which yielded important artistic dividends and some resentment in the field of authorship. At this point we rely on dialogical reflections of Mikhail Bakhtin that besides the copyright issue, help us to understand the role of language, recurring element in the poetic expressions of the artist.

Keywords: art. politics. resistance. author.

## LISTA DE FIGURAS

1	Freyre e Monteiro em Paris. Desenho de Gilberto Freyre, 1922	25
2	Rua da Aurora, Recife, Fotografia. 1900	28
3	A Sinagoga <i>Kahal Zur Israel</i> por J. M. Escrivá. s/d.	31
4	O dirigível alemão <i>Graff Zeppelin</i> . Recife, 1930	32
5	Gregório Bezerra preso 1964	40
6	O relógio da Faculdade de Direito do Recife	41
7	Rua do Amparo, Olinda	48
8	Bienal da Bahia 2014	57
9	Monumento a Duque de Caxias. Victor Brecheret. SP, 1960	58
10	O diário de Santiago, SP. 1966	63
11	Sede do DEAC 1986	75
12	Daniel Santiago com Hélio Oiticica e Almandrade. UNICAP, 1979.	77
13	Décio Pignatari e Daniel Santiago Recife, 1979.	78
14	O Brasil é o meu abismo. 1982	83
15	Coluna de Meteorologia do JB. Rio de Janeiro, 1968.	92
16	Cartaz <i>Non a la Biennale de São Paulo</i> 1969	95
17	Seja marginal, seja herói. Hélio Oiticica 1968	100
18	Capa do disco <i>Ave Sangria</i> 1974	111
19	Jomard Muniz de Britto, Celso Marconi e Aristides Guimarães, 1968	115
20	Capa de Panis et Circensis 1968.	117
21	Gilberto Gil. "Sargento Pimenta" 1968	120
22	<i>Romance d'A Pedra do Reino</i> . Ariano Suassuna 1971	127
23	Ariano Suassuna por Sérgio Gomes(desenho)	130
24	Jomard Muniz de Britto, autor de <i>Atentados Poéticos</i>	135
25	Disposições Gerais: Currículo da Equipe Bruscky & Santiago, 1971.	137
26	De que é que eu tenho medo? Catálogo MAMAM, 2012	140
27	<i>A Democracia chupando Melancia</i> São Paulo 2011	141
28	<i>Quadro a óleo</i> . Paulo Bruscky. Recife, 1971-2004	143
29	Estatuto da Equipe Bruscky & Santiago. D.O.E. Pernambuco, 1982.	144
30	<i>Con(c)(s)(?)erto Sensasonial</i> . Recife 1972	147
31	<i>Exponáutica Expogente</i> . Intervenção urbana, 1971	150
32	<i>Artexpocorponte</i> . Intervenção urbana. Recife 1972	151
33	<i>Edifício Escultura de Natal</i> . Recife 1987	152
34	Grupo de fotos: <i>Exposição Internacional de Art Door</i> . 1981	154, 155
35	O Cartaz Vacina contra Tédio. 1976	159

36 Casa da Cultura (Antiga Casa de Detenção) Recife	159
37 Vacina contra tédio. Performance. Bruno Alheiros MAMAM, 2012	159
38 Fachada do MAMAM Expo <i>Acervo Fluxus</i> Recife 2008	159
39 Detalhe mostra <i>Fluxus</i> MAMAM 2008	159
40 Telexarte. Salão Paranaense de Arte, 1973.	161
41 Etiquetas. Fichas de inscrição do Salão Nacional de Artes PB, 1983.	163
42 <i>Luta contra Pignochet</i> . Instalação, 1987	165
43 <i>Poesia Classificada</i> . DP. 1977	166
44 <i>Artistas Limpos e Desinfetados</i> , 1984	167
45 <i>Fogueira</i> . Instalação. 1974	168
46 <i>Presépio Urbano</i> . Cartão Postal, 1987	168
47 a 49 <i>Composição Aurorial</i> . Anúncios classificados. 1976	170
50 <i>O Plasma no Interior da Magnetosfera</i> vídeo 2009	171
51 Caixa Postal 850 dos Correios Recife	181
52 <i>One and Three Chairs</i> . Instalação. Joseph Kosuth, MoMA 1965	184
53 Clemente Padin Klebnikov Carnaval Expo Bélgica 1992	188
54 a 59 <i>Transitado na rede: Arte Correio</i>	189
60 <i>Vidas Secas</i> . Cartaz de divulgação, 1963.	196
61 <i>Meninos do Recife</i> . Abelardo da Hora, 1962	197
62 <i>Biscoito Arte</i> . Colagem. Daniel Santiago, 1976	198
63 <i>Manifesto Fluxus</i> . George Maciunas 1963	207
64 <i>Drawing Hands</i> M.C.Escher 1948	211
65 Isto não é um Daniel Santiago. <i>Assemblage</i> . 2014.	216
66 Anotações de Santiago sobre livro de Bruscky	223
67 <i>Godot Esperando Beckett</i> . Performance. Recife 2014	227
68 <i>Godot Esperando Beckett</i> London 2014	228
69 Catálogo da exposição <i>O Brasil é o meu Abismo</i> . MAC- Niterói, 2014	228
70 <i>Yo no creo em brujas</i> Performance Lisboa 2014	229
71 Abertura da exposição <i>Rainhart Gallery</i> Bruxelas 2014	229
72 <i>Godot Esperando Beckett</i> SESC Sorocaba-SP 2014	230
73 Performance na 3ª Bienal da Bahia 2014	230
74 Abertura exposição individual MAC Niterói 2014	231
75 <i>Set</i> filmagem de <i>O Anjo da História</i> .Direção Rafael Schlichting 2014	231

## SIGLAS E ABREVIATURAS

ACAFAB	Associação dos Cabos e Soldados da FAB
CCC	Comando de Caça aos Comunistas
CHESF	Cia. Hidro Elétrica do São Francisco
CPC	Centro Popular de Cultura
D.A.	Diretório Acadêmico
D.O.E.	Diário Oficial do Estado
DP	Diário de Pernambuco
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes
ESDI	Escola Superior de Desenho Industrial
FAB	Força Aérea Brasileira
FAFIRE	Faculdade de Filosofia do Recife
FGV	Fundação Getúlio Vargas
FSP	Jornal Folha de São Paulo
JB	Jornal do Brasil
JC	Jornal do Commercio (Recife)
JMB	Jomard Muniz de Britto
MCP	Movimento de Cultura Popular
MPB	Música Popular Brasileira
SURSAN	Superintendência de Urbanização e Saneamento
MAC	Museu de Arte Contemporânea
MAMAM	Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MR8	Movimento Revolucionário 8 de Outubro
MAC-OLINDA	Museu de Arte Contemporânea de Olinda
NASA	National Aeronautics and Space Administration
TPN	Teatro Popular do Nordeste
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais.
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFRJ	Universidade Federal Do Rio de Janeiro
UnB	Universidade de Brasília
UNE	União Nacional dos Estudantes
UNICAP	Universidade Católica de Pernambuco
USP	Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

### I ATO

PRÓLOGO: Entrada do Coro	12
PRÊÂMBULO: Apresentação do tema: delinquências estéticas e conceituais	13,14
EPISÓDIO I: Em que Pernambuco revela a outra face do modernismo	20
1 Tempos modernos: o mundo começa no Recife	.21
EPISÓDIO II: Quando são evidenciadas as precursoriedades de Pernambuco	28
2 Do Observatório Astronômico à Escola de Paris	29
EPISÓDIO III: Onde o trotskista Mário Pedrosa é exilado e o comunista Cândido Portinari é ungido pintor oficial do Estado.	32
3 Cândido e Abelardo: O moderno quadro social	33
EPISÓDIO IV: Tensão no Palácio do Campo das Princesas.	36
4 O Palácio do Governo e o carrilhão da Faculdade de Direito	37
ESTÁSIMO I:Gregório Bezerra: Memórias	40, 41
EPISÓDIO V:Tanques no Sítio da Trindade	42
5 Ascensão e queda do MCP (e de outros movimentos)	43
EPISÓDIO VI: Desvio para A Ribeira	45
6 Olinda: Cidade dos artistas	46
ESTÁSIMO II : José Barbosa: Ditadura nunca mais!	51
EPISÓDIO VII: Em que o protagonista entra em cena, apesar das indefinições do roteiro.	52
7 Itinerâncias: Os caminhos de Santiago	53
7.1 Do Recife a Salvador	53
7.2 São Paulo: o avesso do avesso.	56
ESTÁSIMO III: O Diário de São Paulo: Parece que falta oxigênio no ar.	60
EPISÓDIO VIII: Onde o artista se depara com Ariano Suassuna e encontra Oiticica	69
8 Um <i>dadá</i> na Academia	70
ESTÁSIMO IV: A performance segundo D. Pero Fernandes Sardinha	78

### II ATO

EPISÓDIO IX: Quando se elaboram as táticas de resistência	79
9.1 O Brasil é o meu abismo	80
9.2 Resistência crítica	91
9.3 Outras táticas	96
ESTÁSIMO V: A Censura: <i>Terra em Transe</i>	98,99
EPISÓDIO X :O paradoxo dos 70's	100
10 Festa e resistência	101
EPISÓDIO XI: Tropicalismos & Armorialidades	109
11.1 Pernambuco Tropical	110
11.2 Da banda de pífanos de Caruaru à <i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> .	115

ESTÁSIMO VI: Manifestos Tropicalistas I, II e outros manifestos	118
I Porque somos e não somos tropicalistas	119
II. Inventário de nosso feudalismo cultural	120
III Inquérito Cultural Doméstico: Jomard Muniz de Britto:	122
11.3 Pernambuco Armorial	123
ESTÁSIMO VII: Freyre e Suassuna, ao modo de Jomard Muniz de Britto:	129
O Palhaço Degolado	130
EPISÓDIO XII: Daniel Santiago & Cia. Ilimitada.	132
12. Disposições Gerais	133
12.1: Afetações e Afetividades	134
12.2. A Equipe Bruscky & Santiago	138
12.2.1 Instalações e intervenções	145
ESTÁSIMO VIII Arte: Vacina contra tédio: O cartaz e as performances	152
12.2.2 Provocações: Uma atitude nadaísta	156
12.2.3 Limpos, desinfetados e ambientalmente engajados	162
12.2.4 Das utopias possíveis	163
EPISÓDIO XIII: Porque somos latino-americanos	167
13 A solidão da América Latina	168
ESTÁSIMO IX :Paulo Bruscky: Depoimento	173, 174
EPISÓDIO XIV: Caixa Postal 850	175
14 Hoje, a arte [postal] é este comunicado.	176
ESTÁSIMO X:Vigo & Zabala: <i>Arte-Correo: Una nueva forma de expresión</i>	185,186
EPISÓDIO XV: Cartografia da fome	188
15 Pernambuco legalmente árido	189
ESTÁSIMO XI: O ciclo do caranguejo	194,195
EPISÓDIO XVI: Contágios (externos) visíveis	197
16 <i>Fluxus</i> e contrafluxos	198
<b>III ATO</b>	
EPISÓDIO XVII: Autoralidades Sobrepostas	203
17 Todos os direitos reservados X <i>All rights reversed.</i>	204
ESTÁSIMO XII: Uma obra de procedência duvidosa é exibida em Berlim.	207,208
EPISÓDIO XVIII :Das verdades subjetivas: Todos os direitos revisados	211
18 Dissonâncias e Contradições	212
ESTÁSIMO XIII Manuscritos: Livre intervenção de Daniel Santiago sobre folha de rosto de livro de Paulo Bruscky	216,217
EPISÓDIO XIX: Epílogo :	218
19 Semeando a memória: <i>Sembrar la memoria para que no crezca el olvido</i>	219
20 Inventário provisório de obras	226
REFERÊNCIAS	230

**ATO I**

## PRÓLOGO

### ENTRADA DO CORO

#### Coro

Há uma noção convencional de “arte política” que denota o desejo, por parte do artista, de expor uma injustiça ou de afirmar a necessidade de reformas na maquinaria social. [...] Hoje vivemos num mundo em que o artista não pode antecipar as consequências do seu trabalho e há diversos modelos de arte política. O mais interessante me parece ser aquele no qual a arte não é apenas um meio para transmitir noções sobre a vida, e sim uma forma de vida ela mesma.

Jacques Rancière, 2012<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>RANCIÈRE, 2012. Entrevista concedida ao jornal *O GLOBO*, originalmente publicada no blog *Prosa de O Globo* em 8 de dezembro de 2012.

## **PREÂMBULO**

ONDE O AUTOR INTRODUZ O TEMA  
E PEDE CLEMÊNCIA AO PÚBLICO PELAS ERRÂNCIAS E INTERMITÊNCIAS

## Introdução a delinquências estéticas e conceituais

A trajetória artística de Daniel Santiago remonta ao final da década de 1960, em meio às excepcionalidades da ditadura militar (1964-1985), tempos marcados pela intolerância política e por severas restrições à liberdade de expressão.

Apesar do cenário desfavorável a experimentações, Santiago enveredou por caminhos estéticos que confluíram para o exercício de uma arte questionadora e independente, postada criticamente em relação ao momento político e capaz de ocupar os espaços urbanos de um território “mapeado e vigiado”, pelos agentes do poder, conforme atesta a curadora do MAC USP Cristina Freire (2007, p.43).

Valendo-se de linguagens alternativas como performances, *happenings*, instalações e intervenções urbanas, em detrimento do circuito comercial das artes, Santiago contrariava os padrões estéticos dominantes e transgredia a lógica da expografia formal. Mais do que isso, ao deslocar o foco de suas ações para pontos adensados de afluência pública, estabeleceu relações de cumplicidade com a dinâmica da cidade interferindo na rotina de seus habitantes anônimos, alçados momentaneamente à condição de participípedes da obra.

A rejeição a espaços expositivos formais naquele contexto era uma prática em si contestadora, identificada com a análise do crítico de arte Paulo Herkenhoff (2011) sobre *Caos e Efeito*<sup>2</sup>, que institui como ponto de partida “o anti-cubo branco: a estética do comércio informal, o improvisado, delinquências estéticas e conceituais que oscilam entre classificação e caos.”

Com raras exceções, as poéticas de artistas dessa geração vingaram sob a sombra do aparelho repressor do Estado que, a pretexto de coibir “ameaças à estabilidade do regime” decretou em 1968 o Ato Institucional nº 5<sup>3</sup>, legislação autoritária que vigeu por 10 anos e “legitimou” a aplicação de medidas coercitivas extremas contra os opositores do regime.

Remédio de amplo espectro, o AI-5 continha dispositivos que abrangiam desde o combate à guerrilha armada até a dispersão de passeatas estudantis e foi

---

<sup>2</sup> Mostra de que Daniel Santiago participou no Itaú Cultural de São Paulo, em 2011, com a performance *Godot Esperando Samuel Beckett*.

<sup>3</sup> A negativa do Congresso Nacional em conceder autorização para o governo processar o deputado Marcio Moreira Alves, que fizera um discurso considerado ofensivo às Forças Armadas, foi o estopim para a decretação da medida.

largamente utilizado como instrumento dissuasório das tentativas de articulação de grupos opositores que se vinham consolidando em meio a segmentos expressivos da sociedade.

Em Pernambuco, o recrudescimento da repressão trazida pelo AI-5 em 1968 avivava a memória dos primórdios da ditadura quando, por iniciativa dos militares, grupos organizados por artistas como o *Movimento de Cultura Popular*, no Recife, foram hostilizados e banidos <sup>4</sup>, por razões eminentemente políticas.

A mesma intolerância causaria a detenção de Daniel Santiago, em 1976, por ter participado da organização da II Exposição Internacional de Arte Postal, fechada liminarmente pelos militares sob a acusação vaga de expor “material subversivo”.

As intempéries não chegaram a abater o ânimo libertário do artista, que fez das parcerias e compartilhamentos plataforma para ampliar seu potencial estético e relacional e lastreou a estratégia de enfrentamento ao controle exercido pelo governo sobre o conteúdo das produções artísticas.

Inserir-se nesse contexto a sua adesão à Arte Postal, nascida do propósito de se criar um ramal de circulação de obras à margem dos espaços institucionais, rede que assumiu papel político importante na América Latina e em países do Leste Europeu, como via alternativa de expressão para artistas submetidos às práticas censórias vigentes em regimes ditatoriais.

A parceria mais importante e duradoura foi com seu conterrâneo Paulo Bruscky,<sup>5</sup> com quem desenvolveu ações artísticas multidisciplinares abrangendo pintura, instalações, performances, videoarte, videoperformances, poesia visual, arte postal, e uma gama de trabalhos experimentais, nem sempre percebidos como arte pelo senso estético comum.

A historiadora Madalena Zaccara (2009 p.38) comenta:

Em Recife, destacava-se Paulo Bruscky que, junto com Daniel Santiago, tornava-se um dos grandes agitadores culturais, questionando, irreverentemente, o sentido da vida e da arte e tornando-se a vanguarda conceitual do Nordeste. A atitude desses artistas era praticamente um monólogo. [...]

A parceria com Bruscky, iniciada em 1970, resultou da conjugação afirmativa de habilidades complementares e terminou após quase duas décadas, deixando

---

<sup>4</sup> Ver p. 43: *Ascensão e Queda do Movimento de Cultura Popular e outros movimentos*.

<sup>5</sup> Ver p. 138: *Equipe Bruscky & Santiago*.

muitos frutos, mas também ressentimentos, calcados em questionamentos de Santiago sobre a paternidade das obras, que adentram o terreno movediço da autoralidade compartilhada<sup>6</sup>.

As divergências tendem a se agravar na medida em que o produto dessas atividades, antes relegado a plano secundário no mercado das artes, vem adquirindo destaque e atingindo *status* de objeto de estudo de pesquisadores interessados no resgate de obras artísticas e documentais daquele conturbado período da política brasileira.

A efemeridade dessas intervenções e a indiferença do mercado das artes à época de sua realização levaram à formação de acervos pessoais, como o de Santiago, compostos por fotografias, cartas, postais, colagens, escritas caligráficas, poemas visuais, publicações de anúncios e artigos em jornais e revistas, cartazes, livros de artista, faxes, telexes, telegramas, vídeos, gravuras, desenhos, em suporte físico e arquivos armazenados em pastas digitais, em permanente expansão.

Integram ainda a coleção do artista catálogos de exposições, bobinas de filmes super-8, registro de performances em *DVDs* e postagens em mídias digitais (videoarte), foco de seu interesse a partir de 2005.

Em decorrência dos entrelaçamentos estabelecidos em duas décadas de parceria artística, o acervo de Santiago mantém uma ligação rizomática<sup>7</sup> com os conhecidos arquivos de Paulo Bruscky, onde estão depositados trabalhos de autoria conjunta realizados entre 1970 e 1991, durante a existência da *Equipe Bruscky & Santiago*. Cioso desses registros, Santiago, não deixa de externar alguma sensação de desposuimento, quando se refere a esse espaço como uma espécie de “reserva técnica” particular, ou a extensão virtual de seus arquivos<sup>8</sup>.

Bruscky, cujo ateliê-arquivo foi exposto em sala especial no pavilhão da 26ª Bienal Internacional de São Paulo em 2004, é um colecionador obstinado, que administra em torno de 70.000 itens, entre documentos e obras de arte, classificados pelo curador pernambucano Moacir dos Anjos Jr.(2004, p.272) como “acervo vasto de quase tudo”.

Raro entre artistas cujos trabalhos escoam regularmente pelas vias comerciais, o fenômeno de acumulação de obras em poder de seus autores adquire

<sup>6</sup> Ver p. 203: *Autoralidades Sobrepostas*.

<sup>7</sup> -No sentido deleuze-guattariano de conexão e de heterogeneidade, onde “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo.” (DELEUZE-GUATTARI, 1995, p.4).

<sup>8</sup> Depoimento ao autor (12abr2013)

foros de universalidade quando observamos a sua ocorrência em condições políticas semelhantes, independentemente da cartografia desses arquivos.

Referindo-se ao coletivo *Grup de Treball* (GdT) (1973-1976) surgido em “condições sociopolíticas e culturais prévias à transição democrática espanhola”, o historiador catalão Antoni Mercader (1999, in FREIRE; LONGONI [org.] 2009, p. 83) declara:

[...] ao longo dos mais de trinta anos que nos separam das realizações originais, foram se criando, de formas absolutamente espontânea e *suis generis* múltiplos arquivos particulares por parte dos próprios artistas ou de alguns críticos.

Mais do que ao apego colecionista dos artistas pelas próprias obras, devemos esses níveis de acumulação à lógica de mercado empregada por *marchands* e galeristas (às vezes seguidos por dirigentes de instituições oficiais), no processo de seleção de seus acervos, que priorizam obras com maior apelo aos seus objetivos comerciais.

Com isso, foram sonegados à apreciação crítica um sem número de documentos historicamente relevantes, mantidos inéditos ou em condições de baixa circulação em poder dos seus autores.

A distorção vem sendo corrigida pela revisão de critérios proposta pela historiografia contemporânea que rejeita a versão hegemônica excludente e empreende uma operação de resgate da verdade oculta nesses documentos, para além de sua utilidade meramente indicial e classificatória. .

Disso resulta que, aos olhos da crítica moderna, nenhuma abordagem histórica sobre a arte do último quartel do século 20 estará completa sem abranger a produção desses artistas marginais integrados a sistemas alternativos de circulação (como a arte-postal), historicamente “excluídos das coleções museológicas”, mas que, no entendimento de Cristina Freire e da pesquisadora argentina Ana Longoni, da Universidade de Buenos Aires, (2009, p.9) “foram cruciais naqueles anos difíceis.” .

Por outro lado, o crescente interesse nesses acervos pela crítica internacional tem provocado a valorização dessas obras no mercado de arte, inserindo-as, ironicamente, no mesmo circuito comercial que fora alvo de suas contestações e responsáveis por sua classificação marginal.

Isso leva a questionamentos, com base nos fundamentos genéticos do processo de criação artística, sobre os rumos contraditórios que podem assumir os objetos de arte diante de novos contextos, que alteram, por vezes, suas propostas originais.<sup>9</sup>

A fortuna crítica de Daniel Santiago reproduz as lacunas e sobreposições bibliográficas, exigindo, para a sua ampliação, incursão às publicações associadas à sua parceria com Bruscky, o que produz resultado substancialmente maior.

Da análise desses acervos, enriquecidos por declarações do próprio artista e de seus pares, das fontes informais, do diálogo com curadores e críticos de arte que atuam internacionalmente a partir de plataforma local como Moacir dos Anjos Jr., Cristiana Tejo, Joana D’Arc de Souza Lima; de jornalistas como Olívia Mindêlo e de outros personagens da cena cultural do Recife, de Olinda, e de João Pessoa, na Paraíba- cidade que manteve um interessante intercâmbio com os artistas pernambucanos nesse período-, procuramos identificar o ponto de inflexão que levou Daniel Santiago a uma práxis artística inovadora que, com suas experimentações coletivas, abriria caminho para grupos artísticos que dominaram a cena local nas décadas subsequentes:

Em 1996, o *Grupo Camelo*, formado inicialmente por Ismael Portela, Jobalo, Marcelo Coutinho e Paulo Meira, e depois abraçado por Oriana Duarte e Renata Pinheiro, foi um dos coletivos que ajudaram a “tirar” a arte local da sua “fase hibernar”, assim como outros artistas de assinaturas independentes que já agitavam a vida cultural de Olinda e do Recife – o caso do *Molusco Lama*, do *Carga e Descarga* etc. (MINDÊLO, 2008).

A proposta metodológica de buscar parentescos artísticos nas vanguardas históricas internacionais, sugerida pelo viés *duchampiano* de algumas obras de Santiago, perdeu força diante dos indícios de que as suas referências estéticas não transitam necessariamente por canais de comunicação instituídos pela historiografia oficial, mas, a partir da possibilidade de universalização dos sistemas de circulação de artes, como a proporcionada pela Arte Postal (*Mail Art*), que passa por redes capilares descentralizadas e pluridirecionais, consoante com a afirmação de Moacir dos Anjos Jr.(2005, p.7) de que “a cultura global deve incluir as recriações locais (intencionais ou não) que dela são feitas, com ênfases vernaculares diferentes”.

---

<sup>9</sup> Ver pag. 211: *Das Verdades Subjetivas: Todos os direitos revisados*.

Sem perder de vista o panorama nacional, resolvemos investigar prioritariamente os fatores que resultaram na construção da personalidade artística de Daniel Santiago observando as interações locais que permitiram a irrupção de um cenário cultural efervescente em plenos “anos de chumbo”, (cruciais para o desenvolvimento de suas poéticas), a relação do artista com seus personagens e conflitos, suas Itinerâncias, dissonâncias e contradições, e as contaminações havidas pela interpenetração de linguagens artísticas que conviviam naquele momento histórico.

No contexto, permitimo-nos digressões para contemplar fatos da história recente que influíram na formação estética da geração que Santiago representa (1939) e, pela natureza contestadora de sua obra, procuramos estabelecer correspondências fáticas entre as perseguições políticas encetadas no Estado Novo (1937-1945) e a repressão exercida pelos golpistas de 1964 contra seus opositores, especialmente os artistas, cujas poéticas foram significativamente afetadas pelos aspectos políticos dessas relações.

Ao contrário das expectativas geradas pelo contexto político sombrio, o resumo da obra de Santiago revela a leveza com que estabelece relações estéticas e afetivas com o mundo, fruto da singularidade de seu temperamento artístico descrito por Zanna Gilbert (2012)<sup>10</sup> como de “difícil categorização, como se fosse uma borboleta, ora aqui, ora ali [...]”

É provável que as alternâncias da carreira de Santiago, que passou por períodos de relativo ostracismo na primeira década deste século para ressurgir com vigor nos últimos anos, tenham se refletido na estrutura das narrativas.

Cabe ao leitor relevar, valendo-se do compasso natural das borboletas para acompanhar as errâncias dessa trajetória.

---

<sup>10</sup> Zanna Gilbert é pesquisadora de arte latino-americana e curadora do MoMA, NYC

## EPISÓDIO I

### EM QUE PERNAMBUCO REVELA A OUTRA FACE DO MODERNISMO

#### Coro

Em o meio desta obra alpestre, e dura,  
uma boca rompeu o mar inchado,  
que na língua dos bárbaros escura,  
Paranambuco, de todos é chamado.  
Bento Teixeira, 1601<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Excerto de *Descrição do Recife* do poeta barroco Bento Teixeira. (1972, p.31-33)

## 1 Tempos modernos: o mundo começa no Recife

Habitado ao protagonismo dos tempos provinciais, quando a produção e a exportação do açúcar eram o sustentáculo da economia brasileira, Pernambuco manteve-se atrelado às vanguardas artísticas e participou de experiências pioneiras nos campos, jurídico, filosófico, arquitetônico e literário, mesmo depois da crise financeira de meados do século 19 ter deslocado para o Sul cafeeiro os polos hegemônicos dessas relações. Estudioso do tema, o arquiteto José Luiz Mota Menezes (2006, p. 68), afirma que “o interesse pelo novo e as inovações, vinculado ao sentido de *progresso* pelos governantes e a classe dominante, sempre esteve presente no Recife”.

O jornalista e poeta paraibano radicado no Recife Mario Hélio (2006, p. 89) localiza o fenômeno no início do século 19, época da implantação dos primeiros cursos jurídicos do Brasil, quando se instalou em Olinda, a Faculdade de Direito que seria transferida para o Recife em 1854. A partir daí, segundo Hélio, “desenvolveu-se todo um pensamento jurídico e filosófico, garantindo (ao Recife) o *status* de polo de atração regional [...] uma espécie de *capital cultural* da região”.

Fundadas pela Carta de Lei Imperial de 11 de agosto de 1827, as Faculdades de Direito de Olinda e de São Paulo, integravam o plano de organização do Estado brasileiro, recém-emancipado de Portugal, que objetivava, segundo a antropóloga Lilia Schwarcz (1993, p.186), a “reestruturação do cenário intelectual, político e econômico” do País. Não obstante a origem comum, a pesquisadora paulista destaca as diferentes inclinações ideológicas seguidas pelas duas instituições:

São Paulo foi mais influenciada pelo modelo político liberal, enquanto a faculdade de Recife, mais atenta ao problema racial, teve nas escolas darwinista social e evolucionista seus grandes modelos de análise. Tudo isso sem falar do caráter doutrinador dos intelectuais da faculdade de Pernambuco, perfil que se destaca principalmente quando contrastado com o grande número de políticos que partiram majoritariamente de São Paulo.

Do movimento jurídico surgido nos corredores da Faculdade de Direito pernambucana, conhecido como a *Escola do Recife*, participaram Tobias Barreto,

Silvio Romero<sup>12</sup>, Clovis Bevilacqua, e Joaquim Nabuco, nomes que alcançariam destaque nacional, e influenciariam as concepções etnológicas do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, perceptíveis no clássico *Casa-Grande & Senzala*, publicado em 1933.

Aplicada ao plano urbanístico, a vocação progressista materializou-se nas primeiras décadas do século 20, num amplo projeto de requalificação urbana, que partiu da zona portuária em direção às praias e à periferia. Coordenado por Luiz Nunes, arquiteto mineiro que chegou à cidade em 1931 para ocupar a *Diretoria de Arquitetura e Construção* do município, o projeto contou com a colaboração do poeta e calculista pernambucano Joaquim Cardozo. De acordo com o historiador Antonio Paulo Rezende (2002, p. 95), as palavras de ordem deste período eram “urbanizar, civilizar e modernizar”.

O artista plástico e paisagista Roberto Burle Marx assumiu a diretoria de Parques e Jardins do Departamento de Arquitetura e Urbanismo, em 1934 e, numa atitude tipicamente modernista, investiu no conceito de “deseuropeização” dos jardins e parques públicos valorizando as espécies nativas em seus projetos paisagísticos, segundo Herkenhoff (2006, p. 60) inspirado em *Os Sertões* de Euclides da Cunha.

Diante das transformações promovidas na cidade, Paulo Herkenhoff (idem, p.28) considera esse momento “a partida crucial para sua modernidade” e particulariza as suas características:

Em 1922, Pernambuco já tinha sua lente moderna para ver o mundo e já tinha sua fala própria, com as mudanças urbanísticas, a pintura dos irmãos Rego Monteiro, a poesia de Manuel Bandeira, o cordel e o frevo modernos, e a sociologia de Gilberto Freyre<sup>13</sup> [...] *A Escola do Recife* foi um farol intelectual que, no final do século 19, se projetou no Brasil como uma base da cultura nas primeiras décadas do século 20. Ela criou o debate sobre correntes filosóficas, literárias ou jurídicas [...] (idem, p. 30).

---

<sup>12</sup> O africanista Alexandre Braga considera o lançamento da obra de Silvio Romero *A Filosofia no Brasil* (1876) e o jornal *Deutscher Kaemper* editado por Tobias Barreto em 1906, “o marco principal do início dos debates filosóficos no país.” (BRAGA, 2012)

<sup>13</sup> Em 1922 Gilberto Freyre recebe o grau de M.A.(Magister Artium) na Universidade de Columbia-USA. Sua efetiva reintegração ao Recife ocorre em 1924 quando conhece José Lins do Rego e os membros do Centro Regionalista do Nordeste. Fonte: FUNDAJ; dispon. em

[http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=373](http://www.fundaj.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=373). Acesso 20ago2014

Herkenhoff (2006, p. 28-38), afirma que “o Modernismo pernambucano, com seus fundamentos na modernidade, não passou necessariamente pelos canais da *Semana de Arte Moderna*”<sup>14</sup> e reconhece uma identidade modernista local, entrevendo o “ vestígio de uma ‘Semana de Arte Moderna pernambucana em Paris’” na caricatura do sociólogo Gilberto Freyre, feita em 1922, por ocasião de sua visita ao atelier parisiense do pintor pernambucano Vicente do Rego Monteiro. (fig.1)



1 Freyre e Monteiro em Paris. Gilberto Freyre, 1922

Não obstante a sua aproximação com o grupo de Freyre, Vicente do Rego Monteiro teve participação importante no evento comandado pelo escritor paulista Mario de Andrade no Teatro Municipal de São Paulo, ao lado dos nomes mais expressivos da pintura nacional.

---

<sup>14</sup> A *Semana da Arte Moderna*, também conhecida como a *Semana de 22*, ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo entre 11 e 18 de fevereiro de 1922, liderada por Oswald de Andrade e Mario de Andrade, congregando artistas de diversas linguagens.

Sobre a importância dessa participação, a historiadora Madalena Zaccara comenta em entrevista publicada no *Jornal do Commercio* em 17 de dezembro de 2012 que ele, [Monteiro] “influenciou muito mais a Semana do que foi influenciado. Seu trânsito parisiense e sua formação nas linguagens de vanguarda era muito maior que o dos paulistas”.

A ideia de um modernismo local autônomo, sugerida por Herkenhoff, implica na reavaliação do papel desempenhado por Gilberto Freyre e requer a depuração da carga de anacronismo contida nas adjetivações “regionalista” e “tradicionalista”, que geralmente lhe são atribuídas, por conta de posições assumidas em defesa da cultura regional do nordeste nos embates intelectuais com o escritor modernista Mário de Andrade.

Nesse sentido, convém atentar para as considerações da pesquisadora Lúcia Lippi de Oliveira do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil- FGV (2011, p. 140-141), que nos alertam sobre a importância da contextualização de leituras para o estabelecimento de juízos críticos:

Nas primeiras décadas do século XX, Recife, assim como outras cidades do Brasil, está passando por processos de modernização urbana. A cidade sofre remodelação de seu traçado urbano e de sua arquitetura com a abertura de grandes avenidas, derrubada de edifícios, como arcos e igrejas, edifícios sem nenhuma relação com o colonial. É frente a essas interferências que crescem as reações tradicionalistas voltadas a proteger monumentos e edificações do passado contra a sanha dos arquitetos e engenheiros que pretendiam dar uma feição moderna à Veneza brasileira.

Cotejadas em suas vertentes opostas (num polo a “reabilitação dos valores regionais e tradicionais” defendida por Gilberto Freyre no seu *Manifesto Regionalista* de 1926; no outro, a iconoclastia dos modernistas da primeira fase [1922-1930]) em relação ao que lhes era anterior), a questão parece integrar o rol dos antagonismos inconciliáveis. Porém, analisado pelo viés teleológico, como propõe Oliveira (2011, p. 141), o caso adquire contornos flexíveis e revela pontos de convergência entre as duas correntes:

Tanto Gilberto Freyre, quanto Mário de Andrade estão, cada um a seu modo, procedendo a um enfrentamento da modernização. Cada

um deles elabora respostas regionais ao processo - sempre desigual - de modernização.

Sugerindo que os conflitos residem mais no plano idiossincrático do que no ideológico, o sociólogo e professor pernambucano Fernando Mota Lima (2011), estudioso das questões relativas às identidades culturais, também admite que as duas correntes perseguem o mesmo objetivo, por vias autônomas:

Se possível, reconciliando de vez os irmãos brigados, conviria destacar que modernismo e regionalismo têm bem mais em comum do que tendiam a admitir nossos regionalistas ressentidos. Personalizando a questão, pois a briga foi encarnada nas figuras dominantes dos dois movimentos, Mario de Andrade e Gilberto Freyre. Mário e Gilberto seguiram linhas muito convergentes na obra que produziram e nos caminhos que trilharam, visando interpretar e valorizar a cultura brasileira.

Acompanhando a trilha da pacificação, Moacir dos Anjos Jr. e o professor Jorge Ventura Morais (1998, p.318) creditam a Vicente do Rego Monteiro - que transitava nos dois grupos- o papel de mediador, ao tempo que estabelecem paralelos entre a participação do poeta pernambucano Ascenso Ferreira, “pela natureza sincrética de seus trabalhos” e a capacidade de “estabelecer pontos de passagem e convergência entre os discursos regionalista e modernista”.

Em meio a divergências e ambiguidades, ganha força a definição colhida por Anjos Jr. e Morais (1998, p.315) que, aplicada à época, sintetiza o espírito local:

Em tal ambiente, as vozes que passam a se destacar são aquelas que conseguem articular, numa dicção eivada de sotaque moderno, os valores e tradições que inserem Pernambuco e o Nordeste no repertório de mundos possíveis. Dentre estas, ganha unânime destaque a do poeta Ascenso Ferreira. Inclassificável, Ascenso talvez tenha sido a melhor tradução da definição que, buscando explicar a si próprio, Gilberto Freyre havia formulado anos atrás: regionalista, tradicionalista e, a seu modo, modernista.

O ecletismo é favorecido pelos laços de amizade entre Freyre e Monteiro, que participou da Semana de Arte Moderna de 1922, e pelas ligações de Freyre com Cícero Dias, pintor modernista pernambucano que ilustrou a primeira edição de *Casa-Grande & Senzala*, em 1933.

Manuel Bandeira, com quem Freyre manteve extensa troca epistolar<sup>15</sup>, foi próximo de Mário de Andrade, colaborou com a revista modernista *Klaxon*, e é autor do poema antiparnasiano *Os Sapos*, “consagrado” por uma estrepitosa vaia, ao ser declamado por Ronald de Carvalho na abertura da *Semana de Arte Moderna* no *Teatro Municipal de São Paulo* (1922).

O mesmo Bandeira que em *Poética*, de 1928, se dizia “farto de todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo” escreveu em 1925, *Evocação do Recife*, uma elegia à “destruição modernista”, que ameaçava a paisagem tradicional da cidade, (fig.2) aliando-se, poeticamente, às preocupações conservacionistas de Gilberto Freyre:



2 Rua da Aurora, Recife, 1900.

Rua da União...

Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância.  
Rua do Sol. (Tenho medo que hoje se chame de Dr. Fulano de Tal).  
Atrás de casa ficava a Rua da Saudade...  
onde se ia fumar escondido.  
Do lado de lá era o cais da Rua da Aurora...  
onde se ia pescar escondido.

Recife...

Rua da União...

A casa de meu avô...

<sup>15</sup> Em *Cartas Provincianas: Correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira*, a pesquisadora Silvana Moreli Vicente (VICENTE, 2007, p.12-14), em tese de doutorado orientada pela doutora Viviana Bosi, da USP, registra 65 ocorrências datadas entre 1925 e 1966. (VICENTE, 2007, p.12-14)

Nunca pensei que ela acabasse!  
Tudo lá parecia impregnado de eternidade.  
Recife... Meu avô morto.  
Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro  
como a casa de meu avô.

Manuel Bandeira, 1925

## EPISÓDIO II

### QUANDO SÃO EVIDENCIADAS AS PRECURSORIEDADES DE PERNAMBUCO

#### Coro

Momento exemplar desse processo de construção identitária é o *Livro do Nordeste*, organizado por Gilberto Freyre em 1925, no qual foram inventariados, numa abordagem multidisciplinar, os negócios, as artes plásticas, a arquitetura, a geografia, a música, o artesanato de rendas e vários outros aspectos da região. Seu objetivo declarado, contudo, não era o de apenas mapear e demarcar, em diversas áreas temáticas, o especificamente nordestino; era também o de fixar a região como berço da nacionalidade brasileira. Moacir dos Anjos Jr. (1998, p.264).

## 2 Do Observatório Astronômico à Escola De Paris

No *Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife* (1934), Gilberto Freyre ressalta o espaço privilegiado reservado aos atos de pioneirismo na formação do imaginário pernambucano. Registram-se expressões como “o primeiro observatório astronômico das Américas<sup>16</sup>; a primeira sinagoga das Américas<sup>17</sup> (fig. 3); a primeira escala, nas Américas, do aeroplano que fez o voo transatlântico a partir de Lisboa, comandado pelos portugueses Gago Coutinho e Sacadura Cabral; a primeira cidade onde tocou o solo o dirigível Zeppelin (1930) (fig.4) em sua viagem inaugural da linha Europa-América do Sul” (PINTO, 2009), etc.



3 A Sinagoga, em desenho de José Maria P. Escrivá.

É lícito supor que o culto exacerbado a essas virtudes arrisca-se a resvalar perigosamente para o campo das ufanias e, partindo de quem a compara o Recife às mulheres “de graça arisca e seca, reservada e difícil” (FREYRE, 1934, apud

<sup>16</sup> O alemão Georg Marcgrave foi contratado pela Companhia das Índias Ocidentais para exercer no Brasil as funções de cartógrafo, naturalista e astrônomo, trabalhou em Recife entre os anos de 1638 a 1643, sob o comando do Conde João Maurício de Nassau. (PIVETTA, 2012, p.93)

<sup>17</sup> O prédio da Rua Bom Jesus onde funcionou a Sinagoga *Kahal Zur Israel* fundada durante o período de dominação holandesa (1630-1657), hoje abriga um centro cultural israelita. Na cidade comenta-se, não sem uma ponta de orgulho, que os judeus sefarditas expulsos do Recife com o término do domínio holandês, foram os responsáveis pela fundação do povoado de *Nova Amsterdam* na América, que originou a cidade de *Nova York*. (LESSA, 2010)

PEIXOTO, 2005, p.164), também pode ser interpretado como indícios de um conservadorismo lírico e passadista.

Entretanto, mais do que a mera evocação do rico passado nassoviano legitimamente reivindicado pela cidade como seu capital cultural, o apreço às precursoriedades pode ser entendido, além do sentimento genuíno de apego à terra do povo pernambucano, como mecanismo de compensação ao desinteresse atávico da historiografia oficial aos eventos realizados fora dos eixos hegemônicos.

Enquadra-se nesse figurino o episódio pouco conhecido da passagem pelo Recife, em 1930, da primeira grande exposição europeia de arte moderna montada em solo brasileiro.



4 O dirigível alemão *Graff Zeppelin* no Recife, 1930.

Trazida por iniciativa de Vicente do Rego Monteiro, a mostra exibiu no Salão Nobre do Teatro de Santa Isabel, quase uma centena de obras de artistas como Pablo Picasso, Georges Braque, Raoul Dufy, Juan Gris, Fernand Léger, Joan Miró, Gino Severini, Maurice de Vlaminck, e do próprio Monteiro, que a organizou.

Integrante do triunvirato modernista pernambucano, (juntamente com Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres), Monteiro alternava estadas no Recife com temporadas no Rio de Janeiro e Paris, onde conviveu com artistas que representavam o que de mais inovador se fazia em termos de artes na Europa. Sua aproximação com os artistas da *Escola de Paris*<sup>18</sup> facilitou a priorização do Recife como ponto inicial do

---

<sup>18</sup> *École de Paris*: designação dada ao grupo de artistas estrangeiros e franceses, não filiados a uma escola, baseados em Paris, durante a primeira metade do século 20.

roteiro da exposição, incumbindo ao Rio de Janeiro e São Paulo abrigá-la nas escalas subsequentes.

Moacir dos Anjos Jr. e Jorge Ventura Moraes (1998) recorrem a artifícios de estilo para reforçar a relevância do acontecimento, como instância de diálogo com o resto do mundo, classificando-o de “um evento de modo algum desimportante”:

Tendo vivido em Paris entre 1911 e 1915, volta ao Brasil após a deflagração da Primeira Guerra Mundial, aos 15 anos de idade e já com a experiência de ter frequentado várias escolas de pintura (entre elas a Academia Julian e a Academia Colarossi) e de ter participado, em 1913, do *Salon des Indépendants*. Entre 1919 e 1921, Monteiro faz várias exposições individuais no Recife, no Rio de Janeiro e em São Paulo, sendo, a partir de então, gradualmente reconhecido por seus conterrâneos como um dos poucos artistas de Pernambuco (e do Brasil) capazes de elaborar uma fusão entre o apego a tipos e motivos nacionais e a necessidade de dialogar com as experimentações artísticas em curso no mundo.

Apesar da fria recepção do público às obras expostas – fato que se repetiu em sua itinerância pelas duas capitais do Sudeste- a presença de obras de artistas das principais correntes vanguardistas da época, como o cubismo, o fauvismo e o surrealismo, provocou, mesmo que transitoriamente, o deslocamento de um acervo artístico importantíssimo para o Recife, inserindo-o no circuito nacional das artes, pensamento respaldado por intelectuais como Ferreira Gullar (2005) ao afirmar que a cidade do Recife “se distingue no contexto nacional, como núcleo de vida cultural e artística”.

Essa vocação explica a relevante participação de artistas pernambucanos nos movimentos artísticos nacionais, como o Modernismo, e pelo surgimento de críticos de arte como Mário Pedrosa e Mário Schenberg, para ficarmos no horizonte histórico do início do século passado.

### EPISÓDIO III

ONDE O TROTSKISTA MÁRIO PEDROSA É EXILADO, E O COMUNISTA.  
CÂNDIDO PORTINARI É UNGIDO PINTOR OFICIAL DO ESTADO.

#### Coro

Mas a evolução ulterior da personalidade de Portinari tem imposições maiores do que regras estéticas, por mais ponderáveis que sejam. O problema do homem, do destino do homem, da realidade do homem, continua a atormentá-lo. O homem de carne e osso, e não como uma forma abstrata.

Mário Pedrosa, (circa 1960)<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> PEDROSA, apud BARROS, 2008, p.51.

### 3 Cândido e Abelardo: O moderno quadro social

Os ímpetos regionalistas da década de 1930 foram arrefecidos pelos efeitos da política centralizadora da chamada *Era Vargas* que, entre outras passagens, foi assinalada pelo simbolismo da cerimônia pública de cremação de bandeiras estaduais e municipais, em 1937, em nome da unificação política e social do País (leia-se o enfraquecimento das oligarquias regionais).

Em Pernambuco, segundo André Rosemberg (2003, p.12):

[...] Agamenon Magalhães foi nomeado interventor pelo presidente Getúlio Vargas. E perseguiu os que se opuseram às ideias defendidas pelo regime a que servia. O movimento Sindical foi controlado e os cultos afro-brasileiros proibidos.

Simpatizante do ideário fascista, Getúlio Vargas, ascendera à presidência em 1930 por meio de um golpe, e reagia com violência às tentativas de apeá-lo do poder - como a *Intentona Comunista de 1935* - promovendo a perseguição impiedosa e o banimento de seus adversários políticos.

Em palestra proferida no *Memorial da Resistência*, em São Paulo, em setembro de 2011, a historiadora Anita Leocádia Prestes<sup>20</sup> (2011) aborda os desdobramentos desse episódio:

A repressão policial desencadeada pelo governo Vargas não se faria esperar. Em junho de 1935 a ANL (Aliança Nacional Libertadora) era posta fora da lei e as prisões, os desaparecimentos de antifascistas e comunistas, as invasões e depredações de sindicatos e de entidades populares e democráticas seriam uma constante daquele período. Com a derrota dos levantes antifascistas de novembro de 1935, a repressão policial assumiria proporções inéditas no Brasil, sendo digna de registro a criação de um tribunal de exceção para julgar os supostos “crimes contra a segurança nacional”, o Tribunal de Segurança Nacional. [...] Vale lembrar, como um dos mais hediondos crimes perpetrados pelo governo Vargas, a extradição, para a Alemanha de Hitler, de Olga Benário Prestes, sem culpa formada e de maneira totalmente ilegal, para ser assassinada numa câmara de gás nazista.

Na busca de uma identidade nacional e no intuito de utilizar a cultura como instrumento de legitimação do seu discurso político, Vargas adotou nessa área uma estratégia ambígua, que mesclava o recrutamento de intelectuais de diversas

---

<sup>20</sup> Filha do casal de comunistas Luiz Carlos Prestes e Olga Benário Prestes.

vertentes, dos simpatizantes do integralismo como Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo e Candido Motta Filho, aos modernistas Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Heitor Villa Lobos, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, mediados por Gustavo Capanema.

Dessa forma, enquanto o clima repressivo sugeria ameaças que obrigaram ao exílio o trotskista Mário Pedrosa, a temática social do pintor comunista Cândido Portinari, já ungido como pintor oficial do Estado, era alvo de comentários extremamente favoráveis do crítico pernambucano.

A relação de Portinari com o mecenato oficial atravessou governos, pois foi, em meados da década de 1950 que ele pintou, por encomenda do presidente Juscelino Kubitschek, o painel *Guerra e Paz*, doado à sede da Organização das Nações Unidas em Nova York.

O filho de imigrantes italianos Cândido Portinari, nascido em 1903, numa fazenda do interior do Estado de São Paulo, estava fadado a engrossar a mão de obra da lavoura cafeeira, a exemplo de milhares de conterrâneos de seus pais. Entretanto, tornou-se um dos principais nomes do modernismo brasileiro e influenciou artistas de sua geração e das subsequentes. Entre eles, o escultor pernambucano Abelardo da Hora nascido em São Lourenço da Mata- PE em 1924 e radicado no Recife desde a década de 1930. Da Hora confessa também influências de Picasso, Braque e dos muralistas mexicanos, mas as afinidades com o brasileiro Portinari iam além das questões estéticas. Ambos eram filiados ao Partido Comunista Brasileiro e mantiveram carreiras artísticas direcionadas à problemática social.

Juntamente com o pintor Hélio Feijó, Abelardo da Hora foi um dos fundadores da Sociedade de Arte Moderna do Recife, (1948) que congregou a nata da intelectualidade local, como “Lula Cardoso Ayres, Francisco Brennand, Reynaldo Fonseca, Darel Valença, Augusto Reynaldo, Ladjane Bandeira, Augusto Rodrigues, Delson Lima, Alexandre Berzin, Elezior Xavier, Gilberto Freyre, Edson Regis, Clovis Melo, Valdemar de Oliveira, José Gonsalves de Oliveira e Hermilo Borba Filho.” (ROSEMBERG, 2003, p.15).

Rosemberg (idem, p.20) lista ainda “Bernardo Dimenstein, Tilde Canti, Maria de Jesus Costa, Waldemar das Chagas, Gilvan Samico, Paulo Cavalcanti, Tereza Costa Rego, Zuleno Pessoa, Ionaldo Cavalcanti, Wellington Virgolino, e seu irmão, Wilton de Souza”.

Com o país em fase de redemocratização, após a queda do Estado Novo (1945) as atividades desenvolvidas visavam à exposição de trabalhos dos artistas e também a democratização do ensino de artes plásticas. Desaguaram no Atelier Coletivo, em 1952, onde também colaboraram, José Cláudio, Anchises de Azevedo, Antonio Heráclito Campelo Neto, Bernardo Dimenstein, Celina Lima Verde, Corbiniano Lins, Cremilson Soares, Genilson Soares, Guita Charifker, Leda Bancovski, e Rosa Pessoa, entre outros.

A década de 1950 abrigou outro movimento importante, o *Gráfico Amador* (1954-1961) uma editora experimental fundada por Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, José Laurênio de Melo e Orlando da Costa Ferreira, que se dispunha a publicar artesanalmente obras literárias em pequenas e bem cuidadas tiragens, e a abrir espaço para a publicação de textos de jovens autores. Para o pesquisador Guilherme Cunha Lima (1997), as experiências em *design* gráfico d'O *Gráfico Amador* influenciaram a moderna tipografia brasileira. Não por acaso, o pernambucano Aloísio Magalhães<sup>21</sup>, firmou-se como um dos mais importantes artistas gráficos brasileiros, participando ativamente da fundação da pioneira *Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI*.

Ainda segundo Rosemberg (2003, p.2),

O *Gráfico Amador* publicou 24 livretos, escritos por seus integrantes e por autores com quem mantinham contato, entre eles Carlos Pena Filho, João Cabral de Melo Neto, Mauro Mota, Carlos Drummond de Andrade, Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, Glauco Campello, Abel Acioly e Jorge Martins. Muitas dessas publicações foram ilustradas por Reynaldo Fonseca, Aloísio Magalhães e Adão Pinheiro.

O *Gráfico Amador* funcionou até o início da década seguinte, (1961), pouco antes da eclosão do golpe militar de 1964, quando a maioria de seus fundadores, malvistas pelo regime, passaram a morar na cidade do Rio de Janeiro.

---

<sup>21</sup> Magalhães empresta o nome ao principal espaço expositivo da cidade do Recife, O Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães- MAMAM.

## EPISÓDIO IV

### TENSÃO NO PALÁCIO DO CAMPO DAS PRINCESAS.

#### Coro

No momento em que eu falo, o Palácio do Governo está sendo ocupado por tropas do Exército que se insubordinaram contra o senhor Presidente da República [...] O povo de Pernambuco nunca veria o seu governador descer para negociar o mandato que honrosamente conquistou nas ruas do Recife e nas cidades do interior de nosso Estado.

Miguel Arraes, 1964.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup>Mensagem lida por Miguel Arraes ao ser deposto do governo de Pernambuco; áudio disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=irOuE-AZtJ8>

#### 4 O Palácio do Governo e o carrilhão da Faculdade de Direito

Conhecido pelos movimentos de caráter separatista do século 19<sup>23</sup>, Pernambuco tornou-se alvo natural de desconfianças, por motivos que estão além das razões históricas: haviam aumentado as tensões sociais no campo pela ação de movimentos organizados de trabalhadores, como as *Ligas Camponesas*, de contestação à estrutura fundiária secular que privilegiava os interesses dos grandes proprietários de terra. A partir do interior de Pernambuco, as *Ligas* expandiram-se para os estados vizinhos da Paraíba e Sergipe e revelaram lideranças políticas como Gregório Bezerra e Francisco Julião.

Ao contrário de estados do Sudeste como Guanabara (atual Rio de Janeiro), Minas Gerais e São Paulo, cujos governantes colaboraram na articulação do golpe, o governador Miguel Arraes recusou-se a renunciar, foi preso e exilado, tornando-se uma das principais figuras políticas na oposição à ditadura.<sup>24</sup> Arraes, eleito em 1962 com o apoio do Partido Comunista Brasileiro, adotara um programa de orientação socialista, apoiando os camponeses nos conflitos com usineiros e proprietários de engenhos da Zona da Mata do Estado.

. A pesquisadora Lucili Grangeiro Cortez (2005, p.44) comenta:

A questão social e a defesa dos direitos da população recifense refletiam na motivação da atividade política do advogado Miguel Arraes, desde o início da carreira política, ao participar do movimento da frente Popular do Recife, quando ainda não se vinculara a um partido político. Do conteúdo e dos objetivos desse movimento, Arraes consolidou um tipo de romantismo, cujo discurso populista se transformou na linha básica do seu pensamento, conforme pode ser identificado na concentração de mais de cem mil trabalhadores, no dia 28 de julho de 1963, no Recife, quando Arraes, então governador, na presença do presidente João Goulart, denunciou as desigualdades regionais, a necessidade de superar o subdesenvolvimento, o paternalismo político, a miséria, o analfabetismo, a estrutura agrária semifeudal, e afirmava que esse encontro tinha por objetivo o compromisso pelas reformas de base. Arraes entendeu que a forma de romper o círculo vicioso seria a realização da reforma agrária, embora o Estatuto do Trabalhador

---

<sup>23</sup> Confederação do Equador (1824) e Revolução Praieira (1848-50)

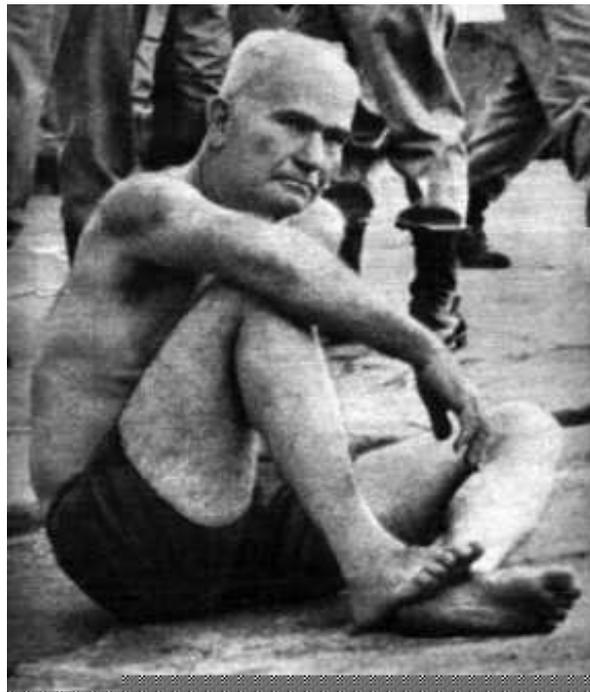
<sup>24</sup> Outro governador nordestino a resistir ao golpe militar foi João Seixas Dória, de Sergipe, encarcerado em Fernando de Noronha juntamente com Miguel Arraes.

Rural tenha sido aprovado em março desse mesmo ano, mas com erros e falhas e 'que só a luta política dos trabalhadores conseguiria corrigir e melhorar.

A deposição do governador provocou reações no campo e na cidade, como a tentativa de Gregório Bezerra de mobilizar camponeses em Palmares-PE, e a marcha dos estudantes que saíram do Ginásio Pernambucano em direção ao Palácio do Campo das Princesas, sede do governo do Estado, a essa altura já cercado por ninhos de metralhadoras e soldados do Exército (TV CLUBE, 2014:2'53).

No confronto com as tropas federais, morreram baleados os estudantes Jonas José de Albuquerque Barros e Ivan da Rocha Aguiar, tornando-se as primeiras vítimas fatais do regime recém-implantado.

Em Palmares, as tentativas de mobilização popular de Gregório Bezerra foram imediatamente reprimidas e ele foi capturado e conduzido pelas ruas do Recife atado por uma corda a um veículo militar. Bezerra foi preso, torturado e condenado, antecipando uma prática que se tornaria corriqueira nos anos subsequentes. (fig.5)



5 Gregório Bezerra preso. Recife, 1964

A perseguição sistemática a políticos e grupos de artistas em Pernambuco, desde a deflagração do golpe de 1964, não configura exceção do padrão nacional, mas fatos históricos relatados nos capítulos seguintes argumentam em prol da existência de uma fiscalização diferenciada no Estado.<sup>25</sup>

Roberto Franca (2014), membro da *Comissão Estadual da Memória e Verdade Dom Helder Câmara*, revela:

Nós temos tido muitas informações acerca das torturas praticadas no DOI-CODI, em Pernambuco, que se localizava em frente à Faculdade de Direito, na Praça 13 de Maio, no Comando do 4º Exército. Vários depoentes que foram ouvidos pela Comissão da Verdade comentaram e narraram as torturas e vários ex-presos torturados e sequestrados se reportaram ao sino, ao relógio da Faculdade de Direito que toca as horas. É o único local do Recife onde um relógio toca as horas. (fig.6)



6 O relógio da Faculdade de Direito do Recife-UFPE

---

<sup>25</sup> Para Ana Mae Barbosa (1997) o Nordeste, devido à sua condição política, era tido como “região ultraperigosa” aos olhos dos militares. In: (DINIZ;HEITOR;SOARES, 2012, p.219)

**ESTÁSIMO I**  
GREGÓRIO BEZERRA

**MEMÓRIAS<sup>26</sup>**

Gregório Bezerra

No golpe militar de 1º de abril de 1964, fui preso quando procurava mobilizar a massa camponesa pernambucana para defender a permanência, no governo, do Dr. Miguel Arraes de Alencar e resistir ao movimento insurrecional.

Estava em Palmares e fui levado ao Parque de Moto Mecanização, em Casa Forte, e espancado, pessoalmente pelo coronel do Exército Darcy Ursmar Villocq, a cano de ferro, no que este foi ajudado por três ou quatro sargentos.

Fui também amarrado e arrastado pelo pescoço, pelas ruas de Recife, num espetáculo de puro nazismo que horrorizou a toda gente. Hoje me encontro recolhido à Casa de Detenção do Recife, onde escrevo essas notas, aguardando meu julgamento pela justiça Militar da 7ª Região. Estou tranquilo, porque ao meu lado está todo o povo brasileiro, o proletariado, as massas camponesas, os intelectuais.

Não temo o futuro. Espero o dia em que serei libertado, que acredito próximo, se o povo souber unir-se para derrotar a ditadura que aí está. Então estarei outra vez, nas ruas, ao lado do meu povo, para lutar pela libertação nacional, do jugo da nossa Pátria pelos imperialistas norte-americanos, pelo progresso do Brasil, contra o atraso, e pelo bem-estar de todo o povo brasileiro.

Esta é a minha única aspiração.

Recife, 1967.

---

<sup>26</sup> BEZERRA, 1980. Excerto de *Memórias*, segunda parte: 1946-1969.

## EPISÓDIO V

### TANQUES NO SÍTIO DA TRINDADE

#### Coro

Mas, se um dia, as falanges do mal  
contra nós suas armas mover,  
por maior que se faça em perfídia  
não nos pode um covarde vencer.  
Hino do MCP.<sup>27</sup>

Maestro Nelson Ferreira

---

<sup>27</sup> Fonte: Site do Partido Comunista do Brasil do Recife; disponível em: <http://74.86.56.34/~lucianos/site2009-2/index.php/cultura-e-arte/363-mcp-universidade-popular>

## 5 Ascensão e queda do MCP (e de outros movimentos)

Com a dissolução do *Atelier Coletivo* em 1957, Abelardo da Hora reacendeu o antigo plano de transformar uma vasta área da zona norte da cidade em um centro cultural. O prefeito Miguel Arraes pretendia reduzir o elevado índice de analfabetismo entre adultos e crianças e o educador Germano Coelho voltava da França impregnado das teorias do sociólogo francês Joffre Dumazedier, criador do movimento *Peuple et Culture*.

Da junção desses interesses nasceu em 1960 o *Movimento de Cultura Popular*, presidido por Coelho, que teve Da Hora à frente da *Diretoria de Formação Cultural*, entre outros importantes colaboradores.

O MCP tinha como objetivo promover ações educativas comunitárias, baseadas na cultura popular regional e, além das atividades pedagógicas convencionais, promovia espetáculos de grupos tradicionais em praças públicas, com a participação de núcleos de teatro, dança, oficinas e cursos de arte, exposições, e tornou-se o principal instrumento de execução da política socioeducativa adotada pela Prefeitura.

Suas propostas inovadoras eram referendadas por educadores como Anísio Teixeira e Paulo Freire e pelo antropólogo Darcy Ribeiro (1962, apud GASPARG, 2009) então reitor da UnB, que se referia ao movimento como “instituição modelar de educação e cultura para o povo”.

Mais do que repassar conteúdos, o movimento buscava despertar a consciência política da população, utilizando práticas pedagógicas alternativas como educação radiofônica, cursos noturnos de alfabetização de adultos e impressão de cartilhas especializadas.

O MCP chegou a reunir 20.000 alunos, divididos em mais de 600 turmas distribuídas pela rede pública de ensino, prestando reconhecida contribuição social.

O perfil ideológico de seus organizadores, a entusiástica participação da juventude comunista, o apoio de facções políticas de esquerda como a UNE e o PCB, e a repercussão nacional obtida pelo movimento, passaram a incomodar setores alinhados ao governo, alarmados com a possibilidade da ruralização de movimentos urbanos fortemente identificados com as camadas populares. A situação é assim analisada pelo pesquisador Roberto Ramos Santos, (1996, p.56) da Universidade Federal de Roraima:

Além das ligas camponesas que representaram a luta dos foreiros, rendeiros e sitianteiros contra os usineiros, ficou notória, a participação dos trabalhadores urbanos que incorporaram com mais intensidade as manifestações de ordem trabalhista, sobretudo, as que estavam relacionadas com os aumentos salariais. Apesar desta especificidade, este processo reivindicatório colocado em marcha pelos trabalhadores pernambucanos, como escreve Jaccoud (1990:13), "incluía-se na questão mais geral da participação das classes trabalhadoras dentro dos limites da chamada 'democracia populista' que se desenvolveu no país entre 1945 a 1964".

Com o advento do golpe militar de 1964, o MCP foi sumariamente extinto, numa ação militar truculenta, aqui relatada pela pesquisadora Lúcia Gaspar (2009) da Fundação Joaquim Nabuco:

O Movimento de Cultura Popular do Recife foi extinto com o golpe militar, em março de 1964. Dois tanques de guerra foram estacionados no gramado da sua sede, no Sítio da Trindade. Toda a documentação do Movimento foi queimada, obras de artes destruídas e os profissionais envolvidos foram perseguidos e afastados dos seus cargos.

Apesar das intimidações, alguns artistas arriscavam-se a incorporar boa dose de irreverência aos seus trabalhos, como crítica ao autoritarismo militar, provocando situações insólitas como o episódio do sequestro das telas expostas na Faculdade de Direito do Recife, em 1965.

Rosemberg (2003, p.29) relata:

Três dias depois da abertura de uma exposição na Faculdade de Direito do Recife, os quadros *O Cristo Nu*, de Alves Dias, *A C(r)usada*, de João Câmara, e *Capitão Fandango* (que mostrava um militar com um penico na cabeça), de Wellington Virgolino, foram levados por "ladrões", que saíram em desabalada carreira, 'faculdade a fora', conforme noticiou, na época, o *Jornal do Commercio*. O sequestro dos quadros teve total apoio da imprensa recifense. O *Diário de Pernambuco*, em editorial, criticou a exposição considerando-a 'provocadora, de quadros destinados, visivelmente, a ferir os sentimentos religiosos e democráticos da sociedade brasileira'.

## EPISÓDIO VI

### DESVIO PARA A RIBEIRA

#### Coro

Olinda renasce das cinzas e está brilhando ao sol.  
E o seu coração bate na Ribeira. Nesse imenso  
coração que é o Mercado da Ribeira, com seu pátio  
como um adro de igreja.

Adão Pinheiro, 1965<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Extraído do texto de apresentação de catálogo da exposição coletiva na Galeria do Ribeira em 1965.  
PINHEIRO, 1965 in CÓRDULA, p. 110. *Memórias do Olhar*. Livro publicado em plataforma digital. Disponível. em  
[http://issuu.com/raulcordula/docs/mem\\_\\_rias\\_do\\_olhar](http://issuu.com/raulcordula/docs/mem__rias_do_olhar)

## 6 Olinda: Cidade dos artistas

A desarticulação de movimentos artísticos no Recife deslocou o foco das atenções para a vizinha cidade de Olinda<sup>29</sup>. Reduto de grandes nomes da arte pernambucana como João Câmara, Gilvan Samico, José Cláudio, Raul Córdula, Luciano Pinheiro, José Barbosa, Guita Charifker, Maria Carmen, Isa do Amparo, e muitos outros espalhados por ateliês em seu casario secular, Olinda faz jus ao epíteto *Cidade dos Artistas*.

Desde o final da década de 1950, diversos sobrados que compunham o seu magnífico (e então deteriorado)<sup>30</sup> conjunto arquitetônico, foram transformados em ateliês coletivos, abrigando jovens artistas atraídos pela atmosfera colonial da Cidade Alta, (fig.7) suas igrejas centenárias, e, sobretudo, pelo baixo preço dos aluguéis.



7 Rua do Amparo, Olinda: Foto Toni Abreu

José Barbosa, (2012 in: MORGADO [org.] 2012, p.214), artista local que testemunhou a chegada dos novos moradores, descreve assim as instalações do ateliê de Montez Magno, pioneiro da (re) colonização da cidade:

Depois aparece Montez [Magno], que voltava da Europa. Instalou-se no sobrado que hoje está em frente à *Bodega do Véio*. Um sobrado velho, caindo aos pedaços, que quem tomava conta era Seu Antão. Seu Antão era guarda do Museu Regional de Olinda, na Rua do

<sup>29</sup>O artista Raul Córdula refere-se a Olinda e Recife como “uma cidade dupla”. (CORDULA, 2013: 16)

<sup>30</sup>Somente em 1976 Olinda foi reconhecida como *Cidade Monumento Nacional* e, em 1982, elevada à condição de *Cidade Patrimônio Natural e Cultural da Humanidade* pela UNESCO.

Amparo. Só a sala tinha piso, o resto tinha que ter um cuidado danado pra não cair lá embaixo [...].

Além dos riscos físicos apontados por Barbosa, o pintor Anchises Azevedo, (2012, *idem*, p. 221) que dividia o ateliê com Magno e o também pintor Adão Pinheiro, identifica ameaças de outra ordem:

Era muito diferente. Só o lado poético daquilo é que ficou. E foi o mais forte de tudo. Ainda hoje, morar em Olinda é romântico. Ter ateliê em Olinda é romântico. E foi aí que eu saí. Esse romantismo para mim não é muito bom. Eu sentia, na época, que a “turba” parecia um pouco assim com o período impressionista. [...] As brigas, as discussões da época do Impressionismo. O próprio Toulouse Lautrec. Era essa a impressão que eu tinha do pessoal de Olinda. Viver isso. As pessoas que frequentavam o ateliê viam mais esse tipo de coisa que a arte em si mesma, o trabalho do pintor.

O artista visual e pesquisador Raul Córdula (2013, p.40) classifica o fenômeno *Movimento da Ribeira* como o “o cruzamento de variantes que se atraíam [...] fruto da interação dos artistas com a Prefeitura.” Na verdade, as variantes envolvidas excediam os limites geográficos de Olinda, posto que as lacunas deixadas pelo Atelier Coletivo e pelo MCP na classe artística da vizinha Recife, ainda não haviam sido preenchidas.

Segundo Córdula,

Essa necessidade transformou-se em um projeto estratégico que logrou transformar social e urbanisticamente uma cidade decadente, dando a ela novo interesse. A ideia era dotar Olinda de um espaço que abrigasse os artistas plásticos e os artesãos, que chamasse para cá o público do Recife através de exposições de arte e outras manifestações de cultura do povo, como música e dança e teatro, e capacitar novos artistas por meio de cursos de desenho, pintura, escultura, etc.

Com o beneplácito do prefeito Eufrásio Barbosa, amigo das artes e das letras, os artistas criaram uma galeria de artes e artesanato no antigo Mercado da Ribeira, e um bar anexo, o *Senzala*, frequentado principalmente pelos artistas. São realizadas exposições coletivas, com a participação especial de Vicente do Rego Monteiro, novamente radicado em Pernambuco.

Pode-se afirmar que os objetivos preconizados por Córdula foram atingidos e durante aproximadamente um ano o complexo galeria-bar conseguiu movimentar a

cena local. Mas, diante de denúncias de moradores da área, sobre a alegada impropriedade do comportamento de seus frequentadores, passou a ser questionada a conveniência de sua continuidade. Os comentários foram registrados por Valdi Coutinho no *Diário de Pernambuco* de 09 de outubro de 1997: “As madrugadas olindenses eram povoadas de transviados, artistas e intelectuais, alguns deles embriagados”.

Gilberto Freyre (1965, in CÓRDULA, 2013, p.60) manifesta-se a favor da manutenção do bar e do centro de artistas, não, porém, sem ressalvas:

Pois, ao que parece, o digno Prefeito andou cogitando de fechar definitivamente o *Senzala*, que ali existe, ao lado de um centro de pintores (*Movimento da Ribeira*). [...] Ou a solução seria fecharem, as autoridades competentes, de forma nitidamente legal, e definitivamente, o centro e o bar, o que seria, a meu ver, lamentável-ou, ao contrário- deixarem que continuem um e outro, de portas abertas, vivendo cada uma a sua vida [...] contribuindo para liberar Olinda da ‘apagada tristeza’ em que vinha resvalando. O que não excluiria- é claro- às autoridades zelosas dos bons costumes do dever da vigilância e da obrigação de prevenirem ou conterem, dentro de suas atribuições, excessos de boemia, além de livre, licenciosa, que viesse a degradar o centro de pintores e o bar, descaracterizando-os.

Com o acirramento da repressão, em 1965, caiu o prefeito Eufrásio Barbosa, arrastando consigo o seu secretário de Turismo Adão Pinheiro. O Movimento da Ribeira, que também contou com a participação de Ypiranga Filho, José Barbosa, Guita Scharifker, Humberto Magno, entre outros, extingue-se deixando o registro de um momento singular na história das artes pernambucanas.

Surgiram outros ateliês coletivos como o *Oficina 154* e o *Atelier + 10*<sup>31</sup> que, apesar de importantes, não tiveram o mesmo poder de mobilização. O poeta Marcos Cordeiro (2010), referindo-se à mostra promovida pelo Oficina 154, dá indícios dos participantes do grupo:

[A mostra] reuniu trabalhos de Ypiranga Filho, Cariri, Manoel da Silva, Emanuel Bernardo, Sylvia Pontual, Luciano Pinheiro, José Tavares, Tiago Amorim, Olímpio Bonald Neto, Guita Charifker, Mirella Andreotti.; o *Atelier + 10*, formado por João Câmara, Anchises Azevedo, Wellington Virgolino, Maria Carmen, José

---

<sup>31</sup> + 10 faz referência à localização do ateliê, no nº 164 da mesma Rua da Oficina 154.

Cláudio, Montez Magno, Liêdo Maranhão, e Vicente do Rego Monteiro.

Raul Córdula (2013, p.5), ao afirmar que “em 1965, por razões políticas, foi fechado o *Mercado da Ribeira*, em Olinda, sede do *Movimento da Ribeira*, formado por artistas locais”, confirma a suspeita de que o motivo real das perseguições não estava ligado apenas a questões comportamentais.

Entretanto, não se pode descartar a influência do estado policialesco na percepção dos indivíduos sociais, naquele contexto repressor, frente a grupos sujeitos a rotulações estereotipadas, como é o caso dos artistas.

Relembrando, José Barbosa (2012, in MORGADO [org.] 2012, p.217) participante do Movimento, declara: “Uma vez demos uma festa no sobrado- todo mundo via a gente como... sempre foi assim, artista é meio estranho. Foi assim que caiu a Ribeira, anos depois. Por causa da vizinhança.”

Acuados por preconceitos de ordem moral e pela repressão política, artistas pernambucanos, mesmo na fase mais rigorosa da ditadura militar, não deixaram de se posicionar criticamente, mesmo à custa do exílio voluntário em outras paragens.

A educadora Ana Mae Barbosa (1997 in: DINIZ; HEITOR; SOARES, 2012, p. 219) comenta a dificuldade enfrentada pelos artistas plásticos:

A condição política do Nordeste, considerado zona ultraperigosa pelos militares durante a última ditadura, provocou uma diáspora cultural espalhando jovens artistas e intelectuais por entre os polos dominantes do Rio de Janeiro e de São Paulo, centros historicamente mais preparados para receber literatos do que artistas plásticos.

José Barbosa (2012, in MORGADO [org.] 2012, p. 217-218) confirma o enunciado relatando sua própria experiência:

Depois as coisas pioraram. Veio a “rebordosa”<sup>32</sup>, a gente já tinha criado o *Movimento da Ribeira*, (Guita, Adão, eu, Ypiranga Filho, Humberto Magno) mas aí é outra história. Com a queda da Ribeira, muita gente se mandou, foi para o Rio de Janeiro [...] Eu fui morar lá em 1965. Eu e Montez [Magno] participamos de vários Salões no Rio de Janeiro. Salão de Arte Moderna.

---

<sup>32</sup> O artista refere-se ao golpe militar de 1964.

**ESTÁSIMO II**  
JOSÉ BARBOSA

### DITADURA NUNCA MAIS<sup>33</sup>

Depois do golpe, nos meus 15 para 16 anos, fui embora, peguei carona com um casal em lua de mel num “fusca”, eles tinham loja de artesanato no *Shopping Center* de Copacabana, o arquiteto pernambucano Artur Lício Pontual, me arranhou lugar para ficar, num escritório de arquitetura na Rua das Marrecas, que a noite virava zona, nesse escritório tinha um chinês Ted Wu, *designer*, que acabava de ganhar um prêmio por seu ferro de passar da Walita, era junto à *ESDI*, onde eu ia pegar um rango, ia trabalhar minhas talhas numa oficina dum português na Rua da Passagem, 98, Sr. Lima, ele me dava sobras de madeira.

Comecei a frequentar a *ENBA Escola Nacional de Belas Artes*, no centro da cidade, conheci muita gente, e às 5 da tarde, ali na naquela velha porta clássica, se reuniam os artistas, e quando era época do *Salão Nacional*, ficava a gente toda esperando o resultado, do Prêmio ao Estrangeiro e o Prêmio Nacional. Em 1965 ganhei a Isenção de Júri; ali se reuniam os professores Ubi Bava, Lito Cavalcanti, Mario Barata, Urian, Serpa, Germano Blum, Celita Vacani, Quirino Campofiorito, José Roberto Teixeira Leite junto com Goldberg e Elias Kaufmann, arquiteto, a marginália composta por Antonio Manuel, especialista em jogar pedra nos brucutus; Sorriso do Sax, Granato com sua pasta de couro, Aloísio Zaluar, Barrio, vestido com seu paletó *impecable* e aquele sorriso colgate, Isaura, Claudinha e Jorge Dias, irmão de Antonio Dias, Vergara e outros e outros, dali íamos todos pro bar do MAM, aquele camburão cinza com lista amarela sempre ali, estacionado, lá prá noite ia pegar o rango na Filosofia, com uma carteira de estudante do D.A., Sonia e Ana Maria Ladeira, tinha uma figura estranha no meio chamado Filósofo, ninguém sabia qual era a dele, as coisas foram piorando, o vazio cultural presente, perseguições, sumiços, mortes, uma noite no Jangadeiros, um desses camburões escrito SURSAN, quase que entra bar adentro, terminei na 14<sup>a</sup> no Leblon, prá salvar um amigo, sempre achei que não se devia levar um só, dois era mais seguro, era uma época terrível, o que ficou em mim, foi o medo, medo, a desconfiança, o *psiu psiu* do camburão atrás de você, eu já sabia que eram eles... nunca mais, nunca mais, acreditem na democracia viva a democracia- ditadura nunca mais!

José Barbosa da Silva, 2014

---

<sup>33</sup> BARBOSA, 2014. Postado em mural próprio do *Facebook* em 01abr2014: disponível em: <https://www.facebook.com/josebarbosad?fref=ts> Acessado em 02abr2014.

## EPISÓDIO VII

EM QUE O PROTAGONISTA ENTRA EM CENA,  
APESAR DAS INDEFINIÇÕES DO ROTEIRO.

### Coro

Diferentes autores têm destacado a experiência fundamental do exílio e da viagem coimo educação e reeducação do olhar. Olhar o outro possibilita uma comparação entre o familiar e o desconhecido, entre o similar e o diferente, o que favorece o conhecimento histórico e antropológico. A viagem, ao proporcionar uma separação brusca, possibilita um redimensionamento também do lugar de origem. No regresso, quem volta é um outro que, com olhos renovados, busca (re) conhecer as paisagens outrora vividas. A viagem é, portanto, uma reeducação do olhar. *Lúcia Lippi Oliveira*<sup>34</sup>, 2011.

---

<sup>34</sup> OLIVEIRA, 2011, p.119

## 7 Itinerâncias: Os caminhos de Santiago

### 7.1 Do Recife a Salvador

Os acontecimentos políticos de 1964 começaram a interferir na vida pessoal de Daniel Santiago imediatamente após a deflagração do golpe militar, quando, entre soldados perfilados no quartel da Aeronáutica em Salvador-BA, ouviu o oficial comunicar a vitória da Revolução<sup>35</sup>, e anunciar “o retorno imediato dos valores da hierarquia e da disciplina”.

O discurso não agradou ao cabo Santiago que, aos 24 anos, permanecia na Aeronáutica mais por conveniência do que por vocação e tinha aspirações que não incluíam a rigidez da vida militar. Nascido em Garanhuns-PE, em 1939, chegara ao Recife sem outra qualificação profissional que não o ofício de pintor de letreiros de publicidade, aprendido com o tio Saul Santiago. Essa condição era suficiente para livrá-lo da rotina típica do quartel, permitindo-lhe assumir a função de pintor de faixas, cartazes e letreiros para consumo interno. Depois, atraído pela simbologia dos códigos de sinalização do SAR- Sistema de Busca e Salvamento Aeronáutico, arranhou meios de exercer atividades de suporte nesse setor, incorporando um imaginário que iria influenciar a tipologia de trabalhos futuros, que exploravam o tema das comunicações. (ver *Daniel Santiago & Cia Ilimitada*, p.136)

Alçado à patente de cabo, associou-se à *ACAFAB- Associação dos Cabos da FAB*, instituição encarada com reservas pelo oficialato por apoiar, entre outras reivindicações de classe, o direito de voto para as patentes subalternas.

A medida constava das “reformas de base” propostas pelo presidente João Goulart, cujo teor foi um dos estopins para a execução do golpe militar, por incluir temas polêmicos como reforma agrária e controle sobre investimentos estrangeiros no País.

Essa ligação com a *ACAFAB* parece explicar a decisão unilateral que determinou sua transferência para Salvador- BA e pode ter provocado o seu desligamento compulsório, meses antes de atingir o tempo necessário para a estabilidade na corporação.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Termo usado pelos militares e simpatizantes para designar o golpe de estado de 1964.

<sup>36</sup> Santiago foi atingido pela Portaria 1.104/64, do Ministério da Aeronáutica, que impedia a estabilidade dos cabos na corporação. Com a redemocratização do País, a classe conseguiu na Justiça o direito à reintegração como suboficiais.

Desempregado e disposto a permanecer em Salvador, Santiago alojou-se precariamente na pensão indicada por um colega, na Rua José Duarte, 5 no bairro do Tororó, em Salvador.

Considerando-se a atividade que ali se desenvolvia, o ínfimo espaço que dividia com outros pensionistas no bairro do Tororó, podia ser considerado um “aparelho”<sup>37</sup>. Nele atuava o militante comunista Aderbal Caetano de Burgos (DEOPS, SP, 1969), ligado à organização de extrema esquerda *Vanguarda Popular Revolucionária*<sup>38</sup>, cuja missão era confeccionar folhetos de propaganda antigoverno com palavras de ordem e *slogans* revolucionários. A impressão era artesanal, cercada de sigilo, evitando-se recorrer a gráficas particulares pelo alto risco de “vazamento” e consequente delação. Paulo Bruscky (1998, in FREIRE; LONGONI [org.]. 2009, p. 78) lembra que, nessa época, o mimeógrafo era considerado equipamento de alto potencial subversivo, a ponto de ter a sua posse condicionada a registro prévio na Polícia Federal.

Instado a colaborar, Santiago usou suas habilidades, desta vez para a confecção de matrizes de carimbos de borracha, com uma única mensagem em caixa alta: “ABAIXO A DITADURA MILITAR”.

Extraíndo ao máximo as potencialidades do autodidatismo, Santiago dominava com facilidade as técnicas de desenho (grafite, lápis de cor, nanquim, bico-de-pena, aguada, aquarela e guache), atributos que lhe asseguraram a vaga de desenhista de publicidade em um grande magazine. O emprego lhe garantia, embora precariamente, a permanência em Salvador por mais algum tempo. Por diletantismo, fazia xilogravuras, influenciado pelos trabalhos dos artistas baianos Hansen Bahia e Emanuel Araújo.

A inquietude de espírito desperta em Santiago o antigo sonho de conhecer São Paulo, o que faz em 1966, deixando como legado estético em Salvador umas poucas xilogravuras e os desenhos de móveis e eletrodomésticos que ilustraram os cadernos de publicidade do *Magazine Mesbla*.

Entusiasmado com os preparativos da viagem não tomou conhecimento da movimentação que precedia a abertura da I Bienal de Artes Plásticas da Bahia,

---

<sup>37</sup> Termo que designava o espaço onde se reuniam ativistas ligados a facções políticas clandestinas.

<sup>38</sup> Em 1970, Burgos teve sua prisão preventiva decretada e foi declarado foragido pela Auditoria da 6ª Região Militar, acusado de participar do Partido Operário Comunista: Fonte: Prontuário 10.276. Fonte: DEOPS-SP.

realizada no Convento do Carmo com patrocínio do governo estadual, assinalando um período tão auspicioso quanto breve para as artes baianas<sup>39</sup>.

O evento, que contou com a participação de artistas da importância de Mario Cravo Neto, Emanuel Araújo, Calasans Neto, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Rubem Valentim, Rubens Gerchman Franz Krajcberg, João Câmara, Walter Smetak e de críticos de arte como Clarival do Prado Valladares e Mario Schenberg, deslocou temporariamente o eixo dos debates sobre produção de arte do Sudeste para o Nordeste do Brasil.

Enquanto isso ocorria, Santiago deslocava-se em sentido oposto, rumo à cidade de São Paulo.<sup>40</sup>



8 Bienal da Bahia 2014

<sup>39</sup> A II Bienal da Bahia (1968) já na vigência do AI-5, foi fechada pelos militares no dia seguinte à abertura, e 10 de suas obras, tachadas como “subversivas” foram confiscadas (MORAIS, 2013, p.339)

<sup>40</sup> Daniel Santiago foi convidado e participou da III Bienal da Bahia, em 2014.(fig.8)

## 7.2 São Paulo: o avesso do avesso.

Após enfrentar uma longa viagem rodoviária de Salvador a São Paulo a bordo de um ônibus comum, Santiago desembarcou na capital paulista em 11 de novembro de 1966, hospedando-se provisoriamente no *Hotel Tatuí*. Em entrevista concedida a um jornal literário<sup>41</sup>, Santiago declara ter-se transferido no dia seguinte para a *Hospedaria Tupinambá*, localizada “de frente para o cavalo do Marechal Deodoro”<sup>42</sup> (fig.9), expressão pomposa para designar ironicamente uma área degradada no centro da cidade, próxima à antiga estação rodoviária, cujo entorno abrigava a zona de prostituição e pontos de distribuição de drogas.



9. Monumento a Duque de Caxias- SP. Victor Brecheret, 1960

Sem outra fonte de recursos, Santiago apressa-se em conseguir emprego de auxiliar em um escritório próximo, onde cumpre rotina tediosa e estafante, em troca de um salário mensal que mal cobre suas necessidades básicas.

Em maio do ano seguinte, matricula-se na *Escola Nacional de Desenho*, e frustra-se ao perceber que o ensino oferecido pouco acrescenta aos seus conhecimentos autodidatas. Após alguns meses, resolve partir para novas experiências no estado vizinho do Paraná.

<sup>41</sup> *Revista Piauí*, 2010, ed. 41.

<sup>42</sup> Na verdade, a escultura em homenagem ao Duque de Caxias, de Victor Brecheret (1960).

Durante o tempo que morou em São Paulo-SP (1966-1967), Santiago seguiu a rotina da maioria dos habitantes proletários da cidade, consistente na jornada de trabalho intercalada por raras oportunidades de lazer nas folgas semanais. O orçamento apertado reduzia essas atividades a deambulações exploratórias pela cidade, caminhadas solitárias pelo Parque Ibirapuera, ou visitas esporádicas à Biblioteca Municipal. Num lapso de sorte, assistiu a um *show* musical grátis na inauguração de loja de uma rede de supermercados.

No palco, artistas iniciantes que se tornariam ícones da resistência na música popular brasileira: Nara Leão apresentava Chico Buarque de Hollanda como "um compositor jovem, que faz umas letras muito longas." (SANTIAGO in: Revista Piauí, ed. 41, fev2010).

Na única incursão ao teatro, foi ver, *Arena Conta Tiradentes*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. O roteiro da peça, de forte conteúdo político, transformava o mártir da Inconfidência Mineira em herói revolucionário. Como leitura, *Pastores da Noite* de Jorge Amado, um livro técnico sobre xilogravura e a biografia de Vincent Van Gogh.

Era pouco diante da efervescência cultural da cidade que, mesmo mergulhada em um contexto político opressor, vivia um de seus períodos mais férteis, gravitando em torno do MAC-USP, graças à ousadia e ao talento do seu diretor Walter Zanini. Por lá, transitavam os principais artistas daquela geração, ocupando um espaço dinâmico, transformado em território livre, em meio às ameaças e restrições da ditadura militar.

Como ocorrera em Salvador, o alheamento às movimentações artísticas circundantes era involuntário, pois os ventos soprados a partir dos jardins do campus da USP não alcançavam os espaços deteriorados do centro da cidade, onde ele dividia um quarto de pensão com outros companheiros.

Eram tempos famélicos, enfrentados estoicamente por Santiago, em que pouco tempo sobrava para fruições estéticas. Entretanto, a leitura de seu diário paulistano (fig.8) publicado na edição nº 41 da *Revista Piauí* em fevereiro de 2010 (transcrito na íntegra em capítulo posterior), revela que as adversidades conjunturais não chegavam a abalar a sua verve poética:

São Paulo, 13 de novembro (1966). Faz um frio bom como em Garanhuns. Suco de laranja, pão com manteiga, café com leite.

Comprei *O Estado de São Paulo*, engraxei as botas. Vou à Praça da República ler o jornal. Chove fininho: ninguém se importa, só eu. Os pombos davam um espetáculo: uma jovem mãe, de saia justa, joelhos redondos e sapato alto, estava agachada junto a um filhinho que admirava um pombo a bicar pipoca. Eram quatro seres deslumbrados: o pombo com a pipoca, o menino com o pombo, a mãe com o menino, e eu com a mãe do menino. Almocei macarrão com ovo. Jantei média com pão.

Encerrada a saga paulistana, comparável a um mero exercício de sobrevivência, Santiago atende a um anúncio de jornal que oferecia vaga de professor de desenho em uma escola de Curitiba-PR. Descobriu que o anunciante era a mesma escola que ele havia acabado de deixar como aluno, mas, autoconfiante, candidatou-se ao cargo de professor e ganhou a vaga. Foi prontamente contratado para uma temporada na capital paranaense.

Também em Curitiba passa ao largo de qualquer envolvimento com o mundo artístico local. Procura a *Escola de Belas Artes do Paraná*, onde lhe indicam o principal nome da gravura local, Nilo Previdi, e Guido Viaro, artistas que ele não consegue contatar. Após quatro meses, pede demissão na escola de desenho e deixa Curitiba, não sem antes publicar algumas xilogravuras em jornal local, como testemunho de sua passagem.

Cumprido o período de desterro voluntário, e sem conseguir explorar integralmente o potencial cultural das cidades por onde passou, Santiago encerra seu périplo pelo Sul-Sudeste e volta ao Recife, mais amadurecido, trazendo na bagagem maior experiência e planos de se dedicar ao estudo superior.

Enquanto aguarda o momento de submeter-se ao exame vestibular, emprega-se como auxiliar de escritório nas *Indústrias Cerâmicas Brennand* e depois como desenhista na *CIV- Cia. Industrial de Vidros*, empresa industrial do mesmo grupo econômico. Santiago interpretava seu dom para o desenho mais como *handicap* para uma profissão ligada à elaboração de projetos técnicos, do que como passaporte para a vida artística. Assim, presta vestibular para Arquitetura, na Escola de Belas Artes do Recife. Obtém classificação, mas, sem atingir a média mínima em Ciências Exatas, é-lhe oferecida a opção de matricular-se em curso afim, o curso de Licenciatura em Desenho.

Assim, por vias transversas, começa a ser traçado o destino artístico de Daniel Santiago.

**ESTÁSIMO III**  
O DIÁRIO DE SÃO PAULO

**O DIÁRIO DE SÃO PAULO** (fig10)  
PARECE QUE FALTA OXIGÊNIO NO AR

Daniel Santiago

**Sexta-feira, 11 de novembro de 1966:** \_Primeiro dia em São Paulo. Parece que falta oxigênio no ar. Tive enjoo durante todo o dia. No começo da noite já estava tudo em ordem, tive apetite.

**12 de novembro:** Acordei cansado. Suor, sede. Me mudei do Hotel Tatuí para a Hospedaria Tupinambá, de frente para o cavalo do Marechal Deodoro. Almocei uma pizza com um copo duplo de caldo de cana. Saí em exploração de reconhecimento pelo Vale do Anhangabaú, começando pela Rua Santa Ifigênia. Até agora, o que há de mais antipático são o cheiro de borracha das sandálias japonesas e a fala de certas pessoas.

Fui ao Correio mandar alguns postais e, grande coincidência, encontrei um amigo pernambucano, o Moacir. Nos conhecemos na Base Aérea do Recife, quando operei do joanete. Ele também estava internado, com um ombro deslocado. Conversamos durante horas, encontramos outros amigos dele, tiramos retratos. Comi de novo pizza com caldo de cana no jantar. Dormi mal. Cama horrível, cobertores fedorentíssimos. No quarto dormiam mais quatro rapazes, que chegavam acendendo a luz de duas em duas horas, até de manhã.

**13 de novembro:** Faz um frio bom como em Garanhuns. Suco de laranja, pão com manteiga, café com leite. Comprei *O Estado de S. Paulo*, engraxei as botas. Vou à Praça da República ler o jornal. Chove fininho: ninguém se importa, só eu. Os pombos davam um espetáculo. Uma jovem mãe, de saia justa, joelhos redondos e sapato alto estava agachada junto a um filhinho que admirava um pombo a bicar pipoca. Eram quatro seres deslumbrados: o pombo com a pipoca, o menino com o pombo, a mãe com o menino, e eu com a mãe do menino. Almocei macarrão com ovo. Jantei média com pão. Cama fedorenta.

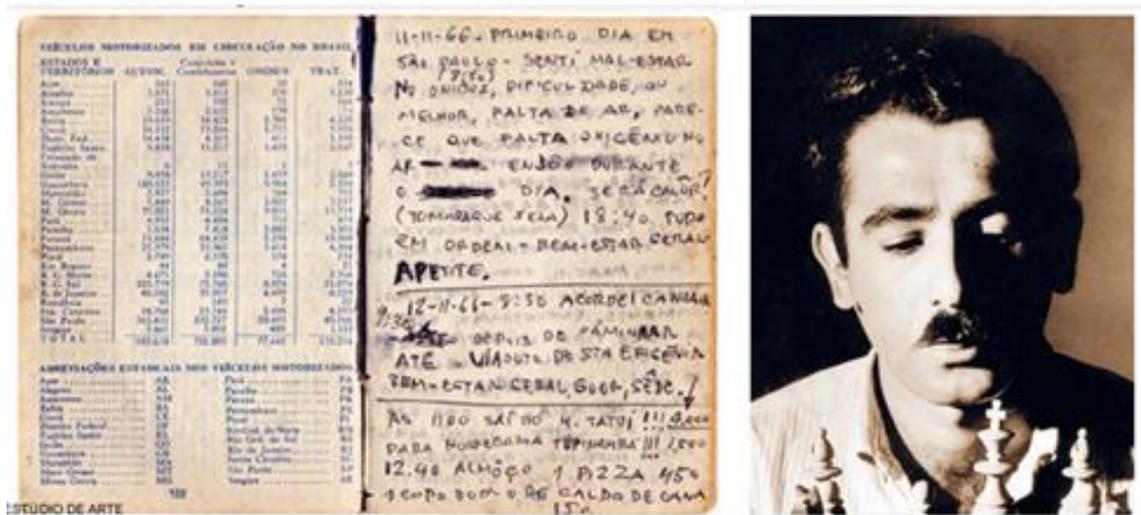
**14 de novembro:** Primeiro dia de atividades. Vou de calça preta de *nycron*, bota marrom engraxada, gravata e paletó. Foi uma miséria! Negativo em todo canto. (Depois eu soube que era assim porque eu dizia que morava na Hospedaria Tupinambá.) As recepcionistas das agências de emprego sorriam amarelo. Era o pior endereço de São Paulo: baixo meretrício, malandragem, drogas. Tarde péssima, estou sentimental. Chorei ao ver uma banda passar tocando a música de Chico Buarque.

Depois de observar uma moça bonita por mais de uma hora, perguntei se ela queria ajuda. Ela estava sozinha numa parada de ônibus, embaixo do Viaduto do Chá, era quase meia-noite. Ela respondeu que não, eu saí. No mesmo instante, chegou o namorado atrasado. Ainda vi a bronca que ela deu, e ele pedindo desculpa.

Morri de rir com uma piada na *Folha de São Paulo*. O juiz pergunta ao acusado: - Mas por que o prenderam? -Porque eu não corri o bastante, Sr. Juiz. Saúde: boa. Peso: 57-58 quilos. Jantar: média com pão.

**16 de novembro:** Almoço: pizza e caldo de cana. Jantar: idem. Alegria do dia: achei \$300 numa calça velha, que vesti para ir ver as vagas em uma oficina de pintura. Acertei o negócio: \$700 a hora, a partir das 21 horas. O serviço é pintar estatuetas de gesso à noite, quando o patrão chega do trabalho.

Tomei o ônibus errado e fui parar no Jardim Japão. Quando caí na cama fedorenta, já eram duas da manhã.



10 O diário de Santiago. São Paulo, 1966

**17 de novembro:** Uma semana em São Paulo. Bem-estar geral. Peso: 57 quilos. Dinheiro: quatro mil. Acordei às 11 horas. Almoço: esfirra na Praça da Sé. Fui até lá para tirar os documentos para cobrador de ônibus, mas a dona exigiu que eu pagasse 10 mil pelo boné. A exigência da garantia era porque muitos candidatos desapareciam com o boné e não assumiam o emprego. Desisti. Às 13 horas comprei um jornal e fui à Praça da República. Como é bonita!

Conseguí um emprego como auxiliar de escritório. Seu Felipe, o português chefe do escritório, me sugeriu que trocasse de pensão. Encontrei a de dona Santinha, uma senhora de 50 anos de idade, mais ou menos. Mas preciso pagar 30 mil, adiantado. À noite, tentei vender uns livros, mas não quiseram comprar.

**18 de novembro:** Ainda na Hospedaria Tupinambá, na Rio Branco. Acordo cedo, tomo banho frio, faço a barba. Junto do banheiro, uma senhora gorda e loura, com sotaque português, lavava os lençóis encardidos num molho horroroso e fedorento. Café com leite,

pão. Tomei o ônibus para o trabalho, primeiro dia! O serviço é chato, burocracia. Datilografia, arquivo, matemática, correspondência etc. Acho que não vou comer nada na hora do almoço, só tenho \$300. Só tomei um cafezinho ao meio-dia e outro às quatro da tarde, com uma paçoca de amendoim. Não sei como vai minha saúde, mas me sinto bem, com bom humor. Tenho um pouquinho de fome. Era para estar feroz, mas eu tenho prática em fome. Em Recife, vadiava das 8 às 18 horas na praia, sem almoçar. Tentei vender uma corrente que Maria Amélia me deu, mas ninguém quis. Tentei vender o Guia de São Paulo a um cara que fica na Avenida São João, mas ele não quis, disse que não prestava.

Fui e voltei várias vezes da hospedaria para pegar objetos na bagagem e tentar vender. Minha esperança era que o porteiro me esquecesse lá dentro, e eu pudesse cair na cama fedorenta. Mas ele era esperto, ficava gritando: "Saindo! Saindo! Quem não pagou, saindo!" Só ficava quem pagasse adiantado a dormida.

Meia-noite e meia cheguei à Rodoviária com a intenção de ficar até às seis da manhã fazendo palavras cruzadas. Na sala de espera para embarque, era difícil conseguir uma poltrona. De cinco em cinco minutos o alto-falante anunciava a saída de um ônibus: - Passageiros para Limeira, boa viagem! Aí saíam dez pessoas; - Passageiros para Campinas, boa viagem... Saíam mais dez. Quando saiu o último ônibus, as poltronas estavam lotadas de pessoas que não tinham para onde ir. O guarda sabia e pedia com delicadeza que esvasiassem o salão para a faxina. O faxineiro, um homem simples, mas com o semblante altivo de quem estava empregado, olhava com respeito aquelas pessoas que estavam na miséria e dizia, em tom de consolação: - Às 5 horas vocês voltam!

Fui para a esquina da Avenida Rio Branco com a Rua Aurora, junto à boate *Taxi Girls*. A Rádio Patrulha levou duas mulheres, outras fugiram de táxi. Esse negócio de ficar com um caderno na mão tomando nota das coisas me dá um ar de importância, pareço um repórter. A polícia pedia para ver a carteira de identidade de todo mundo, só não pedia a minha. Senti vontade de escrever, mas as mãos ardiavam com o frio. Passei a noite para lá e para cá, parava por cinco minutos, mas não suportava o frio. Até às 2 horas eu consegui me infiltrar entre os que estavam passeando, os boêmios, os que esperavam ônibus. Mas depois disso, todos sabiam quem era boêmio ou vagabundo.

Quando deram 4 horas, cada um pegou sua porta e não saiu mais para lugar nenhum. Eu botei o Guia de São Paulo debaixo da camisa, um jornal que uma mulher me deu no bolso de trás, cruzei os braços com as mãos por dentro do paletó e tremi até às 5 horas. A essa hora, o movimento começou de novo na cidade: o caminhão do leite, os ônibus aumentaram, mais gente pela rua. Saí caminhando ligeiro com os transeuntes. Para todos os efeitos, ia trabalhar também.

Tinha o plano de falar com o cobrador para me levar fiado: eu deixaria a identidade e, quando pagasse, ele me devolveria. Mas, com os passageiros querendo passar na borboleta, não tive coragem para falar com ele. A fila atrás de mim crescia, e eu fingia que estava procurando dinheiro nos bolsos. Fiz essa cena duas ou três vezes, descia do ônibus com cara de quem havia perdido a carteira. Às seis da manhã, resolvi partir caminhando. Uma hora e meia depois, cheguei ao escritório com a garganta pegando fogo. Ainda faltava meia hora, então sentei num banquinho da praça e abri o jornal na maior pose. Lavei as mãos e o rosto: pronto, nem parecia! Bom-dia para lá, bom-dia para cá, às 10 horas um colega me convidou para um cafezinho. Fui: gostoso! Interessante é que eu não sentia fome. Já no fim do expediente, consegui cinco mil com o chefe. (Dias depois, seu Felipe confessou que me adiantou o dinheiro porque eu estava com a maior cara de fome.) Saí feroz. Havia três dias que eu passava olhando demoradamente a vitrine de uma padaria. O atendente me perguntava o que eu queria, com cara de quem adivinhava que eu não tinha dinheiro. Comprei um pão doce gostosíssimo, que eu vinha namorando, um pão quentinho com manteiga, 250 gramas de tomate para evitar gripe e uma coxinha de galinha. Valeu a pena passar tanto tempo sem comer!

**19 de novembro:** Tentei negociar o pagamento da pensão com dona Santinha, falei em deixar minha bagagem como garantia de pagamento. Ela não aceitou e me mostrou um quarto abarrotado de bagagens deixadas por hóspedes que nunca mais voltaram para pagar. Naquele monte de malas e sacolas abandonadas, vi uma japona surrada, azul-marinho, de botões dourados. Pedi-a emprestada, ela me deu de presente. Coloquei num molho de sabão em pó. Meu paletó *Príncipe de Gales* precisa de um descanso. Ela me deu prazo de oito dias para dar os 30 mil adiantados. Telegrafei para Davi, meu irmão, que trabalha no Banco do Brasil em Pernambuco. A pensão é muito boa, tudo cheiroso. Minha cama fica em cima da de um rapaz gordo, um tipo meio esquizofrênico, que a família não quer em casa. São seis rapazes no quarto. Um deles, Casimiro, é gaúcho, alto, louro, mecânico de automóvel, e tem um jeito desconfiado. Também tem um rapaz do Pará que bebe muito e vomita no quarto. Pequeninho, cabelo penteado para trás, inteligente, canta bem.

**Domingo, 20 de novembro:** Acordei ao meio-dia. Comi um pão com manteiga, uma coxinha, tomate, cafezinho. Fui à Praça da República vender um medalhão aos colecionadores. Cheguei tarde e não vendi, talvez não venda mais. À noite, mais um pão com manteiga e cafezinho.

**21 de novembro:** Seu Felipe me deu um dinheiro para depositar no banco: um pacotão. Fiquei admirado porque faz tão pouco tempo que estou trabalhando na firma e já me confiam tanto dinheiro na mão. Eu desperto confiança no chefe.

**22 de novembro:** Trabalho. Antes de sair, vendi a um colega de quarto a corrente que Maria Amélia me deu: quatro mil, em quatro suaves prestações. Depois eu a compro novamente por qualquer preço. Tentei um bico no supermercado e no salão de boliche que fica aqui perto. Não consegui.

Às 9 horas, tomei uma média com pão doce e uma banana. Às 13 horas, comi três pães, seis bananas e tomei um copo pequeno de leite. Às 19 horas recebi a primeira prestação da corrente. Comprei seis pães e um salsichão, trouxe tudo pro quarto e jantei. Fui dormir imediatamente para não gastar mais

**25 de novembro:** Não tomei café de manhã. Às 14 horas, consegui um dinheiro com um colega de trabalho e comprei um pão com manteiga e um copo de leite. Às 19 horas, comi três pães. Hoje termina o prazo que a dona da pensão me deu para pagar o adiantamento. Faz uma semana que telegrafei para Davi e ainda não tive resposta.

**26 de novembro:** Sem dinheiro para tomar café da manhã. Tentarei tomar cinco mil emprestados de novo, com o chefe. Às 10 horas, um colega me convidou para um trago. Fui. Ele tomou uma batida de coco e eu, um cafezinho. Estava ótimo. No fim do expediente, seu Felipe me deu o dinheiro. Ele é um homem admirável, inteligente. Tem um filho com uns 16 anos que o chama de "papá". Eu acho bonito o rapaz chamá-lo "papá".

Paguei ao colega os \$500 de ontem. Na saída do trabalho, não pude fugir ao convite para o tradicional trago do sábado. Um deles ia almoçar no mesmo bar, e me disse que era barato. Era mesmo: \$900 por um bife com dois ovos, muito arroz, dois pães, um prato cheio de tomate. Um colega pagou um copinho de vinho e um torresmo. Comi que nem bicho! Me senti outro homem. O dia estava muito bonito, com sol e tudo. Fui a pé até o Ibirapuera e caminhei pelo parque. Me controlei ao máximo para não comprar sorvetes, etc. Foi uma caminhada boa, mas ao chegar não tive coragem de tomar banho frio: tomei morno. Li um pouco *Os Pastores da Noite*, de Jorge Amado. Senti saudades da Bahia.

Consegui mais uns dias com a dona da pensão. Vendi uma calça que comprei em Salvador a um colega de quarto. Dá para passar 15 dias. Jantei um copo de leite e dois pães com manteiga.

**27 de novembro:** Hoje acordei resfriado. Tomei café às 8 horas: dois pães, um copo de leite. Passei a manhã no quarto, desenhando. Havia programado um passeio ao Ibirapuera, mas a manhã estava muito fria. Almocei às 13 horas: seis bananas, três tomates, um pão, uma coxinha de galinha. Dormi até às 21 horas. Jantar: quatro pães, 50 gramas de salame, um copo de leite. Fui ao *show* de abertura de um supermercado na Rua Iguatemi, aqui pertinho. Vi Nara Leão, que apresentou Chico Buarque: "Um compositor jovem que faz umas letras muito longas".

**28 de novembro:** Café: pão com manteiga e leite. Almoço: dois pães, 50 gramas de salame que sobrou de ontem. Recebi a última prestação da corrente de Maria Amélia e comprei um

bloco para cartas com dois envelopes. Jantei seis bananas, 250 gramas de tomate e dois pães. Lavei meias e cuecas. Escrevi a Amorim.

**29 de novembro:** Hoje amanheci completamente duro, não tomei café. Ao meio-dia consegui dinheiro com um colega, comprei dois pães. No fim do expediente, consegui mais \$500, emprestados. Jantei três pães e um copo de leite. Fui até o *Shopping*.

**2 de dezembro:** Acordei resfriado. Hoje de madrugada fez um calor igual ao de Recife. Não havia ar. Comi pão e leite, não almocei. À tarde consegui dinheiro com um colega e jantei três tomates, seis bananas e quatro pães. Ainda estou resfriado.

**3 de dezembro:** No fim do expediente, consegui 30 mil com o chefe, seu Felipe! Dei 25 mil na pensão. Almoço: quatro pães, seis bananas, 250 gramas de tomate. Às 15 horas, recebi o cheque de Davi. Jantar: macarrão com ovos!

**Domingo, 4 de dezembro:** Depois do café, fui à Praça da República. Hoje, em São Paulo, há sol igual ao de Recife. Tentarei acabar com a gripe. Fui à Biblioteca Municipal.

**7 de dezembro:** Dia normal. Bebi com um colega, ele pagou uma batida de limão, uma dose de gin com Martini. Fumei três cigarros durante o dia.

**8 de dezembro:** Hoje me levantei às 7 horas. Tomei café, mel, leite e pão. Fui trabalhar, mas não houve expediente. Voltei para dormir mais um pouco, não consegui. Me senti mal, com uma leve dor no peito esquerdo. Pensei que ia ter um colapso. Fui ao Pronto Socorro Iguatemi, cheguei muito abatido. A atendente me passou na frente dos outros pacientes. O médico disse que não era nada no coração, apenas uma dor provocada por excesso de esforço físico. Nos dias anteriores, eu vinha fazendo ginástica antes do banho. Me passou um remédio para relaxar e AAS para a gripe. Voltei assobiando para a pensão. Almoço: macarrão com frango e vitamina de banana com leite. Falta de apetite, enjoo durante a tarde. Dormi bem. Às vezes penso em ir embora imediatamente, em outras acho São Paulo uma cidade muito boa.

**9 de dezembro:** Passei o dia com aspecto de doente, só porque sabia que estava doente. Tonto. Depois das 18 horas, tudo normal. Sempre tomando o remédio. O peito doeu um pouquinho. Dormi bem.

**10 de dezembro:** Tudo em ordem. Apetite. Dia de sol. Bem-estar geral. Fui ao Correio, mandei a carta de Davi e cartões. Choveu como eu nunca vi. Peso: 58 quilos.

**11 de dezembro:** Acordei às 9 horas. Fiz a barba, coisa que nunca faço no domingo. Saúde 100%. Hoje paro de tomar os remédios. Programa: Praça da República, Biblioteca Municipal. Li sobre Van Gogh e sobre xilogravura. Ainda não tive oportunidade de desenhar figuras humanas. Comecei a escrever para a minha amiga Zélia.

**12 de dezembro:** Tentei terminar a carta da Zélia, mas não consegui.

**14 de dezembro:** À noite, fui ao Correio. Tristeza na rua iluminada para o Natal, o povo

alegre. Enviei postais a Mendes e Simão. Dormi à meia-noite. Ainda escrevendo para a Zélia.

**15 de dezembro:** Bem-estar geral durante o dia inteiro. Recebi uma carta de Amorim e duas de mamãe. Foi um prazer! (Perdi todas as cartas de mamãe. Com certeza, foi ela mesma quem as tirou do meu arquivo.) Ela adorava bisbilhotar, mas era muito tímida. Num bilhete, escreveu no rodapé: "Leia e rasgue". Dormi à meia-noite.

**16 de dezembro:** Mel, pão, café com leite. Falta de apetite. Almoço: três pães, três laranjas, seis bananas. Senti enjoo antes, durante e depois do jantar. Passou depois de uma hora que jantei. Penso que é coisa do estômago. Quando sinto isso, fico muito triste, não sinto vontade de falar, penso em ir embora no dia seguinte. Será que em Recife eu vou sentir isto? Começou no primeiro dia em que cheguei a São Paulo. Que será? Tem momentos aqui que eu sinto um bem-estar espetacular, e de repente vem uma tristeza na mesma proporção. Sinto os ouvidos apertados, como em viagem de avião. Será o clima? De hoje para amanhã eu resolvo se vou embora no fim do mês. Vou dormir mais cedo. Amanhã não tomarei mel.

**17 de dezembro:** Manhã com enjoo. Depois do almoço melhorei um pouquinho. Quando estou bem, acho São Paulo muito boa e desejo continuar aqui. Tenho a impressão de que quando fica nublado eu me sinto mal. Vou ao Correio levar a carta de Zélia.

**18 de dezembro:** Acordei às 10 horas. Tomei café da manhã, sem mel. Depois do almoço, bem-estar geral. Continuarei em São Paulo! Passei a tarde lendo *Seleções*. À noite, saí para jogar sinuca com uns amigos.

**21 de dezembro:** Choveu e fez frio durante o dia todo. Pela primeira vez, senti que funcionei como auxiliar de escritório.

**22 de dezembro:** Passei o dia bem. À noite, andei na chuva depois do jantar, durante uma hora. Tomei mel à noite. Tive calor durante o sono.

**24 de dezembro:** Tudo em ordem. Tomei cerveja. À tarde desenhei, à noite joguei sinuca. (Hoje lamento não ter escrito, com todos os detalhes, sobre por que tudo estava em ordem, onde e com quem tomei a cerveja, o que desenhei à tarde e onde foi o jogo de sinuca.)

**25 de dezembro, Natal:** Acordei às 10 horas. Tomei café, fui caminhar no Jardim Europa, o bairro mais bonito de São Paulo. Almocei, tomei *champanhe* na pensão. (Havia um hóspede jovem e inteligente que sempre batia papo comigo na hora do almoço). À tarde lavei roupa. Jantei três pães, 50 gramas de presunto. À noite fui ao centro comprar o *Estadão*, mas não comprei. Dormi bem.

**30 de dezembro:** Dia normal, enjoado e sem novidade. Quente e nevoento até meio-dia.

**31 de dezembro de 1966:** Consegui 10 mil com o chefe. Desenhei à tarde. Tomei um porre e fui dormir cedo para não ver a chatice da passagem de ano, mas acordei às 23h30 com o barulho das comemorações e perdi o sono.

**1º de janeiro de 1967:** Caminhei até o Jóquei Clube. Tomei banho, almocei às 15 horas, dormi até às 19 horas. Fui ao Correio levar uma carta para Hélio e Caetano. Peso: 60 quilos!

**10 de janeiro:** Hoje comecei a fazer as refeições na casa de dona Maria. Quem me levou lá foi o rapaz paraense com quem eu divido o quarto (aquele que canta bem e vomita). Dona Maria é uma portuguesa que mora na Rua Tabapuã, casada com um português simpaticíssimo. A comida é ótima! (Um dia comi muita uva, com casca e tudo, e fiquei entupido. Não me lembro como resolvi o problema, mas foi grave).

**8 de março:** Deixarei de fazer as refeições na casa de dona Maria porque o amigo desistiu e ela não pode ficar só comigo.

**18 de março:** Recebi uma carta anônima nos seguintes termos: "Daniel Lima Santiago, seu pai, que mora em Canhotinho, Pernambuco, está passando fome e pede mandar auxílio urgente." Imaginei que a letra seria de vovó Mocinha, mãe do meu pai. Guardei a carta e esqueci. Dias depois, recebi outra, com a mesma letra, mas assinada por Simão Marques da Silva, pedindo para eu ir à Rua Anita Sabá, n.º 3, na Penha, a fim de "nós conversar sobre os negócios de sua família". Deixei para lá. Hoje o cara apareceu aqui no trabalho, mas não lhe dei muita atenção. É um velho baixo de bigode, deixou o mesmo endereço: reconheci a letra. Disse para eu ir até lá falar com uma irmã de vovó, Quitéria Fortunata, (nome que ele escreveu hesitante.) Vou pensar no assunto.

**27 de março:** Recebi uma carta do meu pai. (Ele não tinha nada a ver com a carta anônima, e não passava necessidade. Sempre tive pouco contato com ele.) Comecei a fazer as refeições num bar, pagando por quinzena, uma miséria! Peso: 61 quilos. Estou sentindo um dente, devo ir ao dentista.

**6 de maio:** Deixei de sentir o dente, mas devo ir ao dentista. (Lamento não ter anotado qual era o dente e o que aconteceu com ele. Eu não dava importância aos dentes, hoje só me restam dez naturais.) Entre estes dias aconteceu uma coisa interessante, mas eu não tive tempo de escrever no diário. Estava com uma preguiça muito saudável. Me matriculei na *Escola Nacional de Desenho*, na Rua Barão de Itapetininga.

**8 de maio:** O dia hoje foi de muita expectativa. (Ou era uma moça que morava na pensão, ou era um buraquinho na porta do banheiro, por onde eu estudava anatomia feminina. Mais uma das muitas anotações que deixei para fazer depois e esqueci.)

**22 de maio:** Eu e o Casimiro saímos da pensão de dona Santinha. (Casimiro era o gaúcho desconfiado que dividia o quarto comigo). O novo quarto, mais barato, não tem as paredes rebocadas nem as janelas pintadas. Era como uma garagem construída num oitão de uma casa. Comprei uma cama, um colchão, um cobertor, dois lençóis e uma fronha! Fiz o poema *Céu de chumbo*:

No céu de chumbo de São Paulo no inverno  
os urubus sobrevoam em esquadrilhas  
meu quarto triste, que está podre de saudade.

E pelos vidros das janelas despintadas  
olhando o céu, os urubus a voar  
eu sei que, mesmo que trabalhe sem parar,  
não deixarei de almoçar pão com banana.

Cheguei à conclusão de que não estou aprendendo nada na escola. O professor está amarrando o curso: até agora, só me deu desenho para copiar. É possível que eu desista este mês. A música sucesso do momento é *Aline*, do Agnaldo Timóteo. Saúde: normal. Peso: 61 quilos. Comprei dois pares de meias, três camisetas, um blusão olímpico e duas ceroulas.

**28 de junho:** Tive a honra de receber meu primo Petrúcio, sobrinho de Quitéria Fortunata, como imigrante. Vi um anúncio da *Escola Nacional de Desenho* de Curitiba no jornal, pedindo professores. Mande uma carta com alguns desenhos. Acho que me sairia bem.

**29 de junho:** Falei com dona Santinha, da antiga pensão onde morei, para ficar com o meu primo. Ficou.

**Sábado, 15 de julho:** Meu primo foi embora hoje para o Rio. Comprei a passagem e dei o troco a ele: \$2,60. Foi o único dinheiro com que viajou. Ficou resolvido o caso da carta anônima: era do marido de Quitéria. Na sexta-feira à noite, eu fui lá com meu primo Petrúcio, só porque ele insistiu. Chegamos às 20 horas, batemos nas portas, nos portões, nas paredes, gritamos na rua, chamamos e ninguém abriu a porta. Eu sabia que havia gente em casa. Uma vizinha disse que o pessoal dormia cedo e não abria a porta para ninguém. Dei uma banana para todos e voltei aborrecidíssimo.

**Sábado, 12 de agosto de 1967:** Pedi demissão, vou para Curitiba. Segunda-feira começo a dar aulas de desenho. Estou de bigode.

São Paulo, 1966, 1967<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Transcrito da edição nº 41 da *Revista Piauí*, de fevereiro de 2010.

## EPISÓDIO VIII

ONDE O ARTISTA SE DEPARA COM ARIANO SUASSUNA  
E ENCONTRA HÉLIO OITICICA

### Coro

[...] as coisas que fiz com Paulo Bruscky, eu queria fazer com o pessoal da *Escola de Belas Artes*, mas eles não tinham coragem.  
Daniel Santiago, 2009.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> SANTIAGO, 2009 , in: LIMA 2014, p. 145. Entrevista concedida a Joana D’Arc Souza Lima.

## 8 Um *dadá* na Academia

Os planos acadêmicos de Santiago não contemplavam a *Licenciatura em Desenho*, mas foi como aluno desse curso que ele passou a frequentar a *Escola de Belas Artes*, ainda sediada no imponente casarão conhecido como *Solar dos Amorim*, da Rua Benfica, no Recife.

Prestes a completar quatro décadas e de se incorporar às modernas instalações do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (1975), a EBA era resultado dos esforços empreendidos em fins do século 19 por um grupo de artistas que incluía o pintor Telles Júnior, então diretor do *Liceu de Artes e Ofícios de Pernambuco*. A proposta só iria se materializar nas primeiras décadas do século seguinte, inserida num ciclo de desenvolvimento urbano iniciado com a administração progressista do interventor Carlos de Lima Cavalcanti (1930-1937) quando, a exemplo de outros setores culturais, a arquitetura pernambucana passou por transformações “influenciada por paradigmas racionalistas europeus, seja no estilo *Art Déco*, como nas experiências das vanguardas artísticas modernistas das primeiras décadas do século 20.” (SMITH, FREITAS, 2008, p. 3).

Impulsionada pela realização dos Salões de Belas Artes de 1929 e 1930 no Recife, a ideia começa a ganhar corpo em encontros no ateliê de Mario Nunes e Álvaro Amorim, com a presença de Balthazar da Câmara e outros artistas, que mobilizaram segmentos da intelectualidade e do meio político interessados em atender à demanda das vocações artísticas locais, dotando a cidade de uma academia nos moldes da *Escola Nacional de Belas Artes*, do Rio de Janeiro.

Brito Neto (2011, p. 3) explicita o contexto:

No início dos anos trinta iremos ver uma incorporação das artes plásticas à agenda política do governo de Pernambuco, em um surto de reformas arquitetônicas e comportamentais que vão desde a reabertura do Museu de História e Arte Antiga, em 1929, até a institucionalização de salões competitivos, em 1942, como forma de atrair a mão de obra de pintores intelectuais para fixar residência no Recife. No ano de 1929, as artes plásticas passavam a ser o exemplo ideal da elaboração de signos que iriam compor a construção da identidade regional, estando presente nas paredes e fachadas dos espaços oficiais do governo de Pernambuco, dentro de

uma ideologia de “educar os sentidos” de uma população tida como carente de desenvolvimento cultural.

Inaugurada em 1932 com a colaboração de pintores como Mário Nunes, Balthazar da Câmara, Fédora Monteiro e Murillo La Greca, e do pintor, arquiteto e vitralista alemão Heinrich Moser, a EBA englobava os cursos de Arquitetura, Pintura e Escultura, aos quais foram acrescentados, em 1958, os cursos de Música e Arte Dramática. O histórico de seu corpo docente registra os nomes de Vicente do Rego Monteiro, Pierre Chalita, Reynaldo Fonseca, Laerte Baldini, Isidro Queralt Prat e Lula Cardoso Ayres, responsáveis pela formação estética de várias gerações de artistas pernambucanos.

Nela, Santiago iria sistematizar seus conhecimentos sobre arte e aperfeiçoar técnicas adquiridas empiricamente em suas andanças pelo País.

Em entrevista concedida à pesquisadora Ludmila Britto (2009, p.178) da Universidade Federal da Bahia, Santiago reconhece que o seu encaminhamento acadêmico resultou, em parte, de contingências ligadas à estrutura da grade curricular:

[...] eu queria fazer pintura, mas não existia (curso superior de) pintura na Universidade. Existia um curso livre<sup>45</sup>. Hoje, os bons pintores de Recife saíram de lá, desse curso. [...] então eu fiz Licenciatura de Desenho; eu ia fazer arquitetura, mas não consegui passar em Arquitetura porque eu não tirei 3 em Matemática, mas eu acho que eu não seria um arquiteto muito ruim [...] Aí eu fiz Licenciatura de Desenho e depois queria fazer curso de Estética e curso de Comunicação e não existia no Recife... [...] então eu fui fazer Jornalismo na Universidade Católica (de Pernambuco) para fazer Comunicação, eu fui estudar Jornalismo. [...]

Depoimentos colhidos entre alunos dessa época, como o pintor Jairo Arcoverde, revelam que a proposta acadêmica da Escola não tinha aprovação unânime, mas reproduzia o domínio da tradição figurativa pernambucana, mantida por expoentes como Reynaldo Fonseca, Abelardo da Hora, Francisco Brennand, Gilvan Samico, Wellington Virgolino, José Cláudio, Guita Scharifker, Adão Pinheiro, João Câmara, José Barbosa da Silva, Ladjane Bandeira, Maria Carmen, Rodolfo

---

<sup>45</sup> Curso dirigido na época por Laerte Baldini, por onde passaram Ismael Caldas, João Câmara e Roberto Lúcio, Sergio Lemos e outros famosos pintores pernambucanos.

Mesquita, Plínio Palhano, Sérgio Lemos, herdeiros da tradição modernista de Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres.

Arcoverde, pintor que se expressa por meio da abstração lírica<sup>46</sup>, cuja obra é definida por Montez Magno (2012, *in* MORGADO, [org.] (2012, p. 157) como “uma recusa às formas acadêmicas, uma bem dosada explosão de cores e signos”, relata:

[...] apesar de ter feito Escola de Belas Artes e tudo, mas não me prendi a isso... Eu me sentia meio marginalizado dentro da própria Escola porque eu via que eu era diferente, eu achava que era defeito. Mas nunca tive vontade, pelo contrário, eu tinha resistência a fazer as aulinhas de modelo-vivo, os quadros de Reynaldo Fonseca... (ARCOVERDE, *idem*, p. 202-203)

O fenômeno parecia não afetar Santiago que, mesmo desviado da opção preferencial, mantinha uma relação prazerosa com as disciplinas do curso; lá ocorreram seus primeiros contatos com as técnicas de pintura a óleo e adquiriu noções de Composição Decorativa, administradas por Lula Cardoso Ayres; foi formalmente apresentado à Estética, pelo escritor e dramaturgo Ariano Suassuna; participou ativamente das sessões de modelo vivo e identificava-se com a iconoclastia das vanguardas históricas aprendidas nas disciplinas teóricas de História da Arte.

Desincumbia-se com facilidade dos encargos das disciplinas de Desenho, graças à experiência profissional adquirida em Salvador e Curitiba, e ao exercício regular de xilogravuras, demonstrando habilidades que o colocavam em patamar reconhecidamente superior à média de sua turma.<sup>47</sup> (fig.11)

Entretanto, sob o aparente conformismo, jazia um desejo difuso de transgredir as fórmulas acadêmicas, que Santiago intuía não mais darem conta dos seus anseios de expressão.

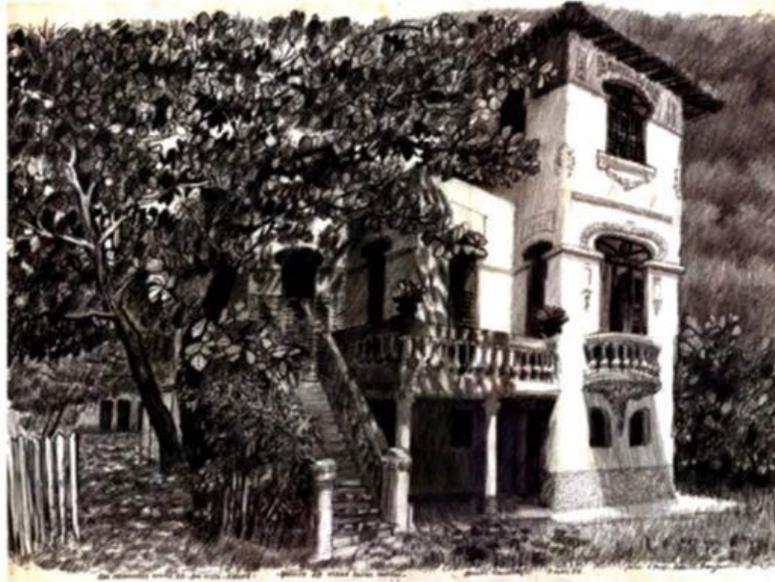
Hoje, reinterpretando esse sentimento, o artista o materializa na forma de um projeto, não concretizado, de produzir uma xilogravura de grandes dimensões a que intitularia *O Sequestro do Abacaxi*, referência tácita às ações de grupos clandestinos armados contra diplomatas estrangeiros, em voga naqueles tempos. É

---

<sup>46</sup> A esse grupo pertenciam Anchises Azevedo, Luciano Pinheiro e, em sua vertente geométrica, o próprio Montez Magno, Raul Córdula, Eudes Mota, entre outros.

<sup>47</sup> Nessa época, ganhou o 2º prêmio de xilogravura no Salão do Museu do Estado de Pernambuco.

curioso que a “transgressão” pretendida não alcançava a técnica empregada (xilogravura), listada entre as mais conservadoras.<sup>48</sup>



11 Sede do DEAC. Grafite s/ papel *canson*. Daniel Santiago, 1986

Resvalando para o campo da investigação genética com o propósito de mapear estágios de seu processo criativo, esbarramos na resistência do artista em reconhecer a influência do novo conceito estético de espacialidade que se vinha popularizando nos meios artísticos nacionais e internacionais, a caminho da ruptura com os suportes convencionais, em prol do objeto e das estruturas ambientais.

Desde 1966, no evento *Propostas 66* na FAAP, Hélio Oiticica (1967, in FERREIRA, COTRIM, 2009, p.154) tentava aglutinar as vanguardas brasileiras em torno dessa teoria, resumida no manifesto *Esquema Geral da Nova Objetividade* originalmente publicado no catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, MAM-Rio de Janeiro, 1967, definida como a “formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual”, com algumas características que poderiam facilmente ser associadas aos rumos que a obra de Santiago tomaria no futuro.

Destacamos alguns tópicos, mantendo a sequência numérica original:

---

<sup>48</sup> A mesma relação ocorre em *Louvado Seja o Abacate* (1972) em que, por meio de técnica convencional, óleo sobre tela, Santiago refere o *nonsense* dadaísta ao representar mimeticamente... um abacaxi.

[...]

3-participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.)

4-abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos;

5- tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa).

6- ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.

Indagado a respeito, Santiago afirmou<sup>49</sup>, referindo-se à participação de Oiticica no Festival de Inverno da UNICAP, em 1979: “Conheci Hélio Oiticica pessoalmente, antes de conhecer os seus trabalhos ou as suas ideias.” (fig.12)

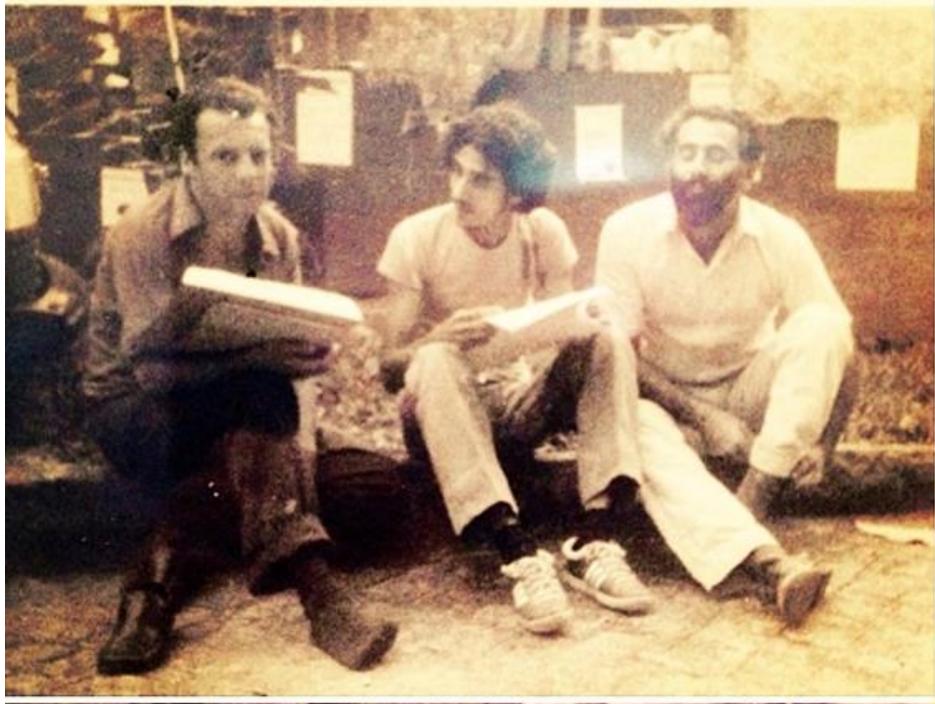
Apesar do lapso temporal, a antecipação premonitória de Santiago a ações artísticas cujas categorizações desconhecia, parece encontrar respaldo na tese do “desejo de integrar-se à lógica da vida” defendida pela pesquisadora Ana Maria Maia (2010, p.50) ao refletir sobre os motivos que levaram o arquiteto e multiartista brasileiro Flávio de Carvalho, a realizar, nos idos de 1931, sua antológica *Experiência nº 2*, que consistiu em caminhar na contramão do fluxo de uma procissão religiosa, em São Paulo, provocando a ira dos fiéis e a desaprovação de grande parte da opinião pública.

A pesquisadora interpreta assim esse momento:

A ação, muito anterior a uma mentalidade que a pudesse assimilar, ou a uma academia artística que a pudesse reconhecer como *performance* ou *happening*, como depois o fora tentativamente categorizada, nasce do desejo de Flávio de Carvalho de, enquanto artista, integrar-se à lógica da vida de seu tempo para deflagrar, ao menos, o desrecale e a reflexão coletivos. Dar-se como uma espécie de reagente que suscitaria, de dentro da regra e do *status quo* transformações qualitativas de matéria e pensamento: a estranheza, o desvio, o escape. A *Experiência Nº2* debruça-se sobre aquilo que não cabe em seu tempo, pelo fato de sempre haver algo que não cabe e que, por isso, intimida a alguns e excita a outros. Sobre o poder da arte que, sendo ela própria uma oportunidade de subversão da realidade (muito mais que a mimese direta) criar novos acordos e revelar irreduzíveis desacordos entre os homens.

---

<sup>49</sup> Informação verbal. Entrevista ao autor em 02fev2014.



12 Hélio Oiticica (RJ), Almandrade (BA) e Daniel Santiago (PE) no Festival Inverno da UNICAP 1979.

de

Concluído o curso de desenho na Escola de Belas Artes, Santiago inscreveu-se no curso de Jornalismo do Departamento de Comunicação da Universidade Católica de Pernambuco.

Criado em 1961 por Luiz Beltrão, o curso foi pioneiro na área de Comunicação no Nordeste, reunindo profissionais experientes como Lúcia Noya, Valdelusa D'Arce, Salett Tauk, Vera Ferraz, Teresa Cunha, Neide Mendonça, Isaltino Bezerra e Carlos Benevides. Passaram pelas bancas da UNICAP jornalistas nacionalmente conhecidos como Geneton Moraes Neto, Gerson Camarotti, Ivan Mauricio, Ricardo Noblat e Amin Stepple.

Nele, Santiago fez contato com outras linguagens, como super-8, vídeo, rádio e, num momento em que já se constituía em poderoso veículo de comunicação de massa, a televisão.

O convívio com colegas da Universidade Católica e a intensificação da leitura de Umberto Eco,<sup>50</sup> abrem caminho para novas experimentações, intercambiadas com colegas de outros estados durante participações em congressos

<sup>50</sup> Para o professor Jomard Muniz de Britto, predominavam, nos cursos de comunicação da época, as ideias de Umberto Eco e de Marshall MacLuhan, respectivamente com *Obra Aberta* e *O Meio é a Mensagem*. (ver p.122)

estudantis de âmbito nacional, como os Festivais de Inverno de Ouro Preto, promovidos pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Somente durante os Festivais de Inverno patrocinados pela UNICAP e organizados por Paulo Bruscky que Santiago, já reconhecido como *performer* e artista plástico, travou contato com artistas importantes do cenário nacional como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ivald Granato, José Roberto Aguillar, Regina Vater; escritores como João Silvério Trevisan e Décio Pignatari (fig.13); agentes culturais locais como Jomard Muniz de Britto e convidados internacionais. O Festival tornou-se uma espécie de “território livre” para expressão e manifestações e abrangia cursos, palestras, oficinas, exposições, mostras de filmes, música, teatro, literatura, fotografia, xeroarte, videoarte, arte-postal. Bruscky (2013, p.124), parceiro de Santiago desde 1971 e principal articulador do evento, afirma:

O Festival de Inverno da Universidade Católica de Pernambuco foi criado pelos professores Ricardo Pinto Magalhães, Isabel Maia e João Franco Muniz, com total apoio do então reitor, Padre Antonio do Amaral Rosa. A primeira edição foi realizada em julho de 1978, e a sétima- e última- em 1985. Apesar dos anos de chumbo impostos pela ditadura militar implantada no Brasil, não houve qualquer tipo de restrição ou censura aos organizadores, coordenadores, artistas, convidados e participantes em geral. O clima transcorria em total liberdade, uma vez que nada era submetido à censura federal, vigente na época.



13 Décio Pignatari e Daniel Santiago Recife, 1979.

## **ESTÁSIMO IV**

A PERFORMANCE SEGUNDO  
D. PERO FERNANDES SARDINHA

## A PERFORMANCE<sup>51</sup>

Daniel Santiago\*

A arte é a mais controvertida das expressões humanas e a performance é a mais controvertida das expressões artísticas.

A arte imita a vida, a performance imita a arte. Quando a arte é um exército regular com táticas convencionais de ataque e defesa, a performance é um bando desorganizado de franco-atiradores sempre em retirada.

A arte vive de atividades estabelecidas como a música, a poesia e o teatro, por exemplo, a performance vive das formas não catalogadas, dos conteúdos indeterminados.

Nos desertos estéreis onde a pintura não floresce, ali a performance desponta com vigor. E no decorrer de grandes tempestades, quando a dança maravilhosa ou a escultura formidável são quebradas pela força do vento, a performance se dobra discretamente para surgir soberana depois do vendaval.

Uma performance não é um espetáculo de dança, nem um *show* musical, nem uma peça teatral, uma performance é uma performance, mas pode também ser uma peça, um espetáculo, um *show*, um discurso e outras coisas mais, porque a performance fala todas as línguas, dos homens e dos anjos.

\*Trecho do sermão de D. Pero Fernandes Sardinha logo depois de ter sido devorado pelos índios.

Psicografado por Daniel Santiago.

Goiânia, 2007.

---

<sup>51</sup> Fonte: Arquivo do artista.

**ATO II**

## **EPISÓDIO IX**

### **QUANDO SE ELABORAM AS TÁTICAS DE RESISTÊNCIA**

#### **Coro**

A tática não tem por lugar senão o do outro. [...]  
Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas.  
Michel de Certeau<sup>52</sup>, 1994

---

<sup>52</sup> DE CERTEAU 1994, p.100-101

### 9.1 O Brasil é o meu abismo

Os abismos simbólicos que impressionaram o artista Daniel Santiago e o poeta Jomard Muniz de Britto em 1982<sup>53</sup> tinham dimensão nacional e começaram a ser abertos em 1964, logo após a tomada do poder pelos militares.

O incêndio da sede da UNE- União Nacional dos Estudantes no Rio de Janeiro em 1º de abril de 1964, atribuído à ação de policiais militares, e a invasão do *campus* da UnB<sup>54</sup> por tropas do Exército, em 09 de abril do mesmo ano, são exemplos da violência das ações militares contra intelectuais e artistas nos primórdios da ditadura.



14 *O Brasil é o meu abismo*. Santiago, Recife, 1982

<sup>53</sup> *O Brasil é o meu abismo*: título da performance realizada por Daniel Santiago na Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães, no Recife, em 1982, inspirado no poema *Aquarelas do Brasil* de Jomard Muniz de Britto (1982). (fig.14)

<sup>54</sup> Sob o comando do reitor Anísio Teixeira, a UnB implantou medidas revolucionárias no campo do ensino, a partir das bases definidas pelo antropólogo Darcy Ribeiro. Fonte: Portal UnB.

Em Pernambuco, um dos primeiros atos de força do governo militar, em seguida à deposição do governador Miguel Arraes, foi a extinção do MCP, evidenciando a preocupação dos militares em relação a movimentos culturais organizados, que apresentassem capacidade de mobilização coletiva.

O pesquisador Marcos Napolitano (2014, p.99) vê nesses episódios ações estratégicas visando a “dissolver as conexões entre a cultura de esquerda e as classes populares”, tese corroborada pela inexistência, no início do período militar, de censura direta e oficial às atividades culturais.

Dos alvares do golpe até 1968, (após assegurar o controle sobre as estruturas partidárias, e das entidades representativas como movimentos sociais, estudantis e sindicais), o regime militar “usou de critérios políticos para censurar o jornalismo, ao passo que, na censura de artes e espetáculos, serviu-se principalmente de critérios morais.” (OLIVIERI, 2008, p.3)

O controle baseado em preceitos de moralidade pública, segundo Carlos Fico (2004, p.37), remonta ao Serviço de Censura de Diversões Públicas criado pelo Estado Novo em 1945, “amparados pela longa e ainda viva tradição de defesa da moral e dos bons costumes, cara a diversos setores da sociedade brasileira.”.

O pesquisador Dillon Soares (1989, p. 3) afirma:

A Censura não atuou de maneira uniforme durante os 21 anos da ditadura. Houve períodos de maior e de menor intensidade. Ela seguiu o mesmo padrão de outros indicadores do grau de autoritarismo das diversas administrações: foi atuante no período imediatamente seguinte ao golpe de 1964; posteriormente, houve flutuações, observando-se ondas que, possivelmente, indicam períodos de maior influência no governo militar, de grupos e pessoas com vocação autoritária. A expansão mais acelerada da ação da Censura teve lugar durante o período mais negro por que o País passou: desde o AI-5, em dezembro de 1968, no governo Costa e Silva, até o fim do governo Garrastazu Médici.

Longe de ser uma atitude liberal, a relativa tolerância em relação a atividades artísticas consideradas de menor poder ofensivo pelo alcance reduzido de público, como a literatura e o teatro, tinha o propósito de preservar uma imagem de normalidade democrática, interna e externamente, pelas razões apontadas pelo professor Fabrício Pereira da Silva (2000):

Com todo o radicalismo autoritário, uma característica curiosa do regime foi a manutenção de mecanismos democráticos mesmo no período mais radical – a manutenção do Congresso, permissão de um partido de oposição, aprovação do nome do futuro presidente pelo Congresso e manutenção de eleições em alguns níveis. Isso tudo claramente se prestava a uma legitimação do regime e a uma tentativa de autopreservação por um longo tempo.

Embora moderado, em relação ao “terrorismo cultural”<sup>55</sup> que se instauraria a partir da decretação do AI-5 (1968), esse controle não era isento de conotações “político-ideológicas”, e podia ter desdobramentos indesejáveis, como atesta Douglas Attila Marcelino (2006, p. 33):

Determinados segmentos que atuavam dentro do governo militar [...] faziam constantemente uma relação entre as questões comportamentais típicas daquela conjuntura e a atuação de grupos “esquerdistas”. A tese de que a propagação da dissolução dos costumes nos meios de comunicação fazia parte de uma estratégia do movimento comunista internacional era uma ideia corriqueira nos informes dos agentes dos órgãos de informações, os quais percebiam o ambiente de fortes mudanças nos padrões de moralidade como uma verdadeira derrocada em direção à “subversão”. (Idem, p. 320).

A pesquisadora Heloisa Pontes (2013, p.153), estudiosa da história social da cultura, analisa:

A cena teatral paulista, na década de 1960, foi marcada por uma estreita articulação entre cultura e política<sup>5</sup>. A criação de novos grupos, a consolidação do Oficina e do Teatro de Arena, a expansão do público jovem, universitário e de esquerda, a sedimentação do “conceito de engajamento artístico de esquerda”<sup>6</sup>, a estreia de novos dramaturgos, tudo isso, somado, alterou a composição social do palco e pôs de escanteio o teatro de repertório que, por quase duas décadas, imperara na metrópole. Temas como o adultério, a angústia e a liberdade, discutidos até então em registro metafísico e de maneira elevada, numa linguagem próxima “ao português de escola”<sup>7</sup>, pareciam assuntos de um passado longínquo. A combinação entre “a cena 'rebaixada' e um público ativista”, somada

---

<sup>55</sup> A expressão “terrorismo cultural”, título de um artigo do pensador católico Alceu Amoroso Lima, publicado em 08 julho de 1964, no Jornal do Commercio, RJ., foi amplamente utilizada pela imprensa para designar a política repressiva do governo em relação às atividades culturais. (ALMEIDA, 2011)

à introdução de novas temáticas e de novas maneiras de dizê-las, teve um efeito extraordinário no palco e um acolhimento vibrante do público engajado. O teatro ecoava e a um só tempo vocalizava a "relativa hegemonia cultural da esquerda". Ele era um dos termômetros a medir a alta temperatura cultural do país, que "estava irreconhecivelmente inteligente"<sup>9</sup>, apesar da ditadura militar instaurada em 1964.

Explorando esse espaço, o Grupo de Teatro Opinião no Rio de Janeiro encenou os espetáculos *Opinião* (1964) dirigido por Augusto Boal e *Liberdade, Liberdade* (1965) produzido por Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Com o sucesso alcançado, a peça excursionou por cidades deslocadas do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, apresentando-se em teatros e universidades, até sua proibição pela censura oficial, em 1966.

Um dos personagens de *Liberdade, Liberdade* (uma colagem de textos de diversos autores), ironizava os mecanismos de repressão, recitando em cena:

Se o governo continuar deixando os jornais fazerem certos comentários, se o governo continuar deixando este espetáculo ser representado, e se o governo permitir que o Supremo Tribunal continue dando *habeas-corporus*<sup>56</sup> a três por dois, nós vamos acabar caindo numa democracia!

Em São Paulo, destacavam-se o Teatro de Arena dirigido por Augusto Boal e o Teatro Oficina, com as montagens de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade (1967) e *Roda Viva* (1968), de Chico Buarque de Hollanda, encenadas por José Celso Martinez Correa, cuja tônica era, a partir das ideias do dramaturgo alemão Bertold Brecht, romper os limites do mero entretenimento e despertar o espectador de seu estado letárgico para estimulá-lo a transformar a sua própria realidade. O marxismo era tomado menos pelo viés ortodoxo de sua proposta política e mais como instrumento de emancipação do indivíduo frente ao estado de alienação.

O pesquisador e *performer* Renato Cohen (2002, p.20) vivenciou o período e comenta:

---

<sup>56</sup> Alusão ao *habeas-corporus* impetrado pelos advogados Heráclito Fontoura Sobral Pinto e Antônio de Brito Alves, concedido pelo STF ao ex-governador de Pernambuco, Miguel Arraes, "que estava em prisão militar como 'principal figura da conspiração comunista internacional', segundo militares que representam a linha dura." (FERNANDES ; RANGEL,2006)

Do Teatro ficou o relato de uma “época de ouro”, dos anos 60, principalmente em termos de um teatro experimental: o Oficina, os festivais, a vinda do *Living Theatre*<sup>57</sup> e de Bob Wilson, a presença de Victor Garcia, Jérôme Savary e outros. Acompanhamos também, com o devido retardo e filtro, comum às informações que vêm de fora, a passagem de inúmeras “ondas” e estéticas; o movimento *beat*, a *hippie generation* e a contracultura, e mais recentemente o movimento *punk-new wave* com todos os seus desdobramentos.

A efervescência teatral entra em processo de desaceleração em escala proporcional ao acirramento da repressão política e pela ação de grupos paramilitares como o CCC, que depredou o Teatro Galpão, no centro de São Paulo, e agrediu o elenco da peça *Roda Viva* (1968).

A ousada proposta de *Roda Viva*, com música e texto de Chico Buarque de Hollanda e direção de Martinez Correa, misturava elementos da vida real com dramaturgia, adotando um ritual cênico agressivo, em que os atores interagiam com o público presente com o intuito *brechtiano* de despertá-lo da letargia diante do autoritarismo vigente.

O jornal *Folha de São Paulo* (1968) publicou:

No final da encenação da peça *Roda Viva*, o teatro Galpão - Rua dos Ingleses, 209, foi invadido por cerca de vinte elementos armados de cassetetes, soco-ínglês sob as luvas, que espancaram os artistas, sobretudo as atrizes, depredaram todo o teatro, desde bancos, refletores, instrumentos e equipamentos elétricos até os camarins, onde as atrizes foram violentamente agredidas e seviciadas.

O aumento das tensões sociais e políticas culminaram no advento do AI-5. (1968) e na promulgação do Decreto-Lei 1077(1970) que em seu Art. 1º decreta: “Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.”

A segunda linguagem citada por Ferreira Gullar (2004), o cinema, vivia o auge do Cinema Novo<sup>58</sup>, movimento que levaria a cinematografia nacional a obter reconhecimento nos Festivais de Cannes e Berlim (1964) com filmes de temática

---

<sup>57</sup> Daniel Santiago participava do Festival de Ouro Preto de 1971, quando os integrantes do grupo teatral norte-americano *Living Theatre* se apresentaram e foram presos por porte de drogas. (Informação verbal em 12 nov 2013)

<sup>58</sup> Movimento surgido no final dos anos 1950, contraposto à superficialidade das “chanchadas” dos filmes da Cia Atlântida do Rio de Janeiro e das produções “sub-hollywoodianas” da Cia. Vera Cruz de São Paulo. Seus principais representantes são Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha.

social como *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Ganga Zumba* e *Os Fuzis*, *O Pagador de Promessas* (1962), (*Cabra Marcado para Morrer*, 1964-1984), respectivamente dos cineastas Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Ruy Guerra, Anselmo Duarte, e Eduardo Coutinho.

Nessa fase os conflitos agrários no Nordeste e as desigualdades sociais pautavam as produções, reconhecidas por Glauber Rocha (1965) como descendentes diretas do curta-metragem *Aruanda* (1958) do paraibano Linduarte Noronha. A temática evoluiu para uma abordagem mais direta das lutas políticas pelo poder como em *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha.

Apesar da motivação social e do comprometimento com as causas populares, o caráter hermético dos filmes glauberianos não repetiu o fenômeno teatral de afluência de público e levaram a comentários como o de Marcos Napolitano (2001, p.114), transcrito a seguir:

Nesse momento, tem-se o início de um processo de "fechamento" de público, um cinema "para poucos", pleno de referências e de desafios de decodificação e reelaboração receptiva, negação de um cinema de massas, narrativo e segmentado em gêneros. Se o teatro era o espaço primordial da "sociabilidade" de esquerda, o cinema era o espaço de expressão dos grandes debates e dilemas desse segmento ideológico, aspecto reforçado pela capacidade de síntese de ideias, situações e tipos humanos, muitas vezes dialógicos e até contraditórios, através da imagem.

A pesquisadora Leonor Souza Pinto (2005, p.6), interessada nas relações conflituosas do cinema com a ditadura, constata que, a militarização gradual da censura<sup>59</sup> (1968-1972) e a dependência dos cineastas dos financiamentos oficiais (Embrafilme) não recomendavam o confronto direto. Inaugura-se uma fase em que o Cinema Novo se aproxima do Tropicalismo e marca a terceira e última etapa desse importante movimento.

O cinema, imbuído de driblar a censura para manter a produção, vê-se obrigado a substituir o discurso direto por metáforas e alegorias, filma adaptações de clássicos da literatura, faz releituras de personagens históricos. São deste período: *Macunaíma* (1969) e *Os Inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade, *Azyllo muito*

---

<sup>59</sup> Em 1967 foi criado o *Serviço de Censura e Diversões Públicas*, subordinado à Polícia Federal, rebatizado em 1974 como *Divisão de Censura e Diversões Públicas* (DCDP).

*louco* (1971) e *Como era gostoso o meu francês* (1972) de Nelson Pereira, *São Bernardo* (1972) de Leon Hirszman, *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) de Bruno Barreto.

Metáforas e alegorias também foram usadas no campo musical, embutidas nas entrelinhas das “canções de protesto” celebrizadas nos festivais de música popular<sup>60</sup>, transmitidos pela televisão, com ampla repercussão popular. Marcos Napolitano (2001, p.105) observa:

Os anos-chave desse processo de reestruturação dos públicos da arte engajada vão de 1966 a 1968. Nesse triênio, três tendências se sobressaíram com mais nitidez: no teatro, assistiu-se a um processo de implosão do público. No cinema (brasileiro), um processo de fechamento do público. Na MPB, um formidável (e problemático) processo de abertura do público.

Os embates com o DCDP levaram ao exílio os principais nomes da música popular da época, os cantores e compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil (Londres), Geraldo Vandré (Chile, Europa), e Chico Buarque de Hollanda que, antes de partir para a Itália, em 1974, criou o pseudônimo Julinho de Adelaide<sup>61</sup>, para escapar ao estigma de “compositor maldito” junto a esse órgão, pela frequência com que suas músicas eram vetadas.

A importância de Buarque de Hollanda, no processo de conscientização política daquela geração autoriza a sua inscrição no rol dos “cancionistas”, artistas que, segundo o compositor e linguista Luiz Tatit (2007, p.156), possuem habilidades que excedem as características meramente musicais:

Os cancionistas – peritos na técnica de integrar melodia e letra- não se atêm a um pensamento propriamente musical. Sua habilidade, como já propusemos em trabalhos anteriores, está em converter os discursos orais, cuja sonoridade é por natureza instável, em canções estabilizadas do ponto de vista melódico e linguístico, de modo que o próprio autor e seus intérpretes- cantores possam reproduzi-las conservando a mesma integridade.

---

<sup>60</sup> Os festivais de MPB- música popular brasileira- atingiram o auge em 1967 e 1968, e as canções de protesto ganhavam as ruas, amplificadas pelos novos meios de comunicação de massa, principalmente a TV.

<sup>61</sup> Julinho de Adelaide, heterônimo de Chico Buarque de Hollanda, é autor de *Acorda Amor e Jorge Maravilha*. BAHIANA, 2006, p.55

A popularidade de suas canções o tornou um dos alvos prediletos da censura, não apenas por suas posições políticas, mas também pelos aspectos comportamentais, conforme relata a jornalista cultural Ana Maria Bahiana (2006, p.55):

Chico Buarque sofreu todos os tipos de censura possíveis- *a priori*, *a posteriori* e tudo entre uma coisa e outra. *Apesar de Você* foi liberada e depois proibida, os discos compactos recolhidos. A versão de Chico da música italiana *Gesubambino* foi aprovada desde que não tivesse o mesmo título (*Menino Jesus*) e saiu como *Minha História*. A peça *Calabar* foi liberada em texto, caiu num vácuo porque nenhum censor apareceu para liberar seu ensaio geral, e acabou interdita por oito anos. [...] *Gení* foi proibida por conta da palavra “bosta”; *Atrás da Porta*, pela palavra “pelos”. Um verso de *Partido Alto* foi cortado com a seguinte justificativa do censor: “Se é engraçado ou uma infelicidade para o autor ter nascido no Brasil, país onde ele vive e encontra esse povo tão generoso que lhe dá sustento comprando e tocando seus discos, e pagando-o regiamente nos seus *shows*, afirmo que ele está nos gozando.”

Pareceres desse jaez não eram incomuns e contribuíram para a disseminação da ideia de que os censores eram despreparados para o exercício da função<sup>62</sup>.

Em *Roteiro da Intolerância: A Censura Cinematográfica no Brasil*, o jornalista e mestre em cinema Inimá Simões (1999), nos ajuda a quantificar o prejuízo intelectual provocado por essas ações, numa série de relatórios de censores sobre filmes nacionais e estrangeiros submetidos ao crivo da Censura Federal.

Desqualificar os censores era, em si, um ato de resistência; entretanto, Leonor Souza Pinto (2005), coordenadora do Projeto Memória da Censura no Cinema Brasileiro -1964-1988, lembra que, mesmo pareceres risíveis e precariamente fundamentados, tinham força de veto e foram instrumentos poderosos a serviço da repressão.

Por isso, alerta para o risco de sublimação do fato pela folclorização do tema: Um dos documentos mais comentados é o de *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade (baseado no romance modernista de Mário de Andrade) que

---

<sup>62</sup> A lei nº 5.536, de 1968, que criou o Conselho Superior de Censura, exigia que os técnicos de censura das diversões públicas tivessem formação em Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Psicologia ou Pedagogia, entretanto, com a instituição do AI-5, várias disposições desta lei, como a citada, não entraram em vigor.

inspirou esse comentário insólito: “[...] um preto que vira branco e vai para a cidade dar vazão aos seus instintos sexuais, voltando depois para a selva de onde viera”.

A pesquisadora declara na edição de 24 de abril de 2005 do jornal *Folha de São Paulo*:

É preciso mudar esse enfoque. A censura era muito bem estruturada e cumpria uma função estratégica no regime militar. Os censores sabiam bem o que estavam fazendo. As limitações intelectuais dos censores - que eram muitas, jamais impediram a Censura de ser um dos mais competentes órgãos de repressão da ditadura e, seguramente, um dos pilares de sustentação do regime. Hierarquicamente bem organizada, ela foi sagaz, implacável e poderosa. Suas decisões frustraram sonhos, impediram caminhos, abortaram promessas e calaram gerações. Seguramente, sem ela, o regime militar não teria durado quase três décadas.

No campo das instituições religiosas houve oscilações: a Igreja Católica, aliada de primeira hora dos militares, reposicionou-se a partir do momento em que as notícias de prisões e torturas nos porões do regime não puderam mais ser abafadas e ganharam espaço nos noticiários. Bispos como Dom Paulo Evaristo Arns em São Paulo-SP, Dom Hélder Câmara na Arquidiocese de Olinda e Recife-PE, Dom Adriano Hypólito em Salvador-BA, Dom Pedro Casaldáliga em São Felix do Araguaia-MT, Dom Clemente Isnard em Nova Friburgo-RJ e Dom Waldyr Calheiros, em Volta Redonda-RJ, romperam com o governo e engajaram-se na luta a favor dos direitos humanos.

Mudou também a posição da grande imprensa, cujo apoio inicial ao golpe militar de 1964 pode ser avaliado pelas manchetes de jornais da época:

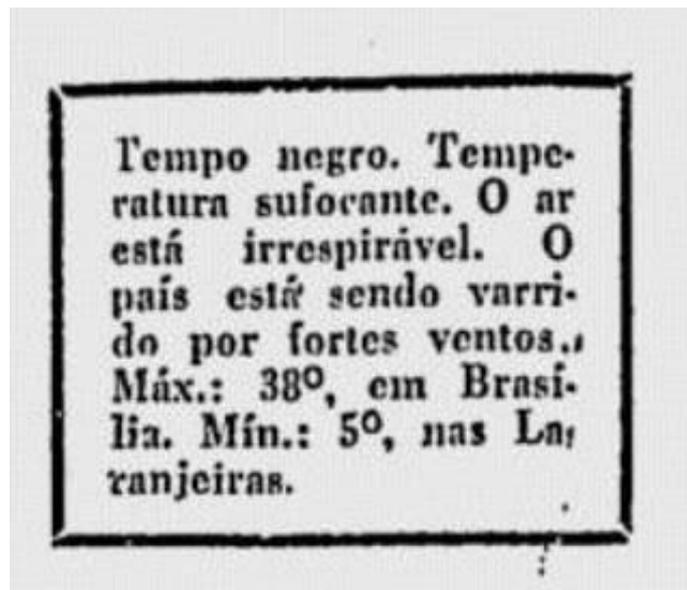
Nos primeiros dias de abril de 1964, *O Globo*, *Folha de S. Paulo*, *Estado de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Estado de Minas* e muitos outros jornalões publicaram manchetes como: “São Paulo parou ontem para defender o regime” (*Folha de S. Paulo*) e “Fugiu Goulart e a democracia está sendo restabelecida” (*O Globo*), “Só há uma coisa a dizer a Goulart: saia!” (*Correio da Manhã*), “Democratas dominam toda a nação” (*Estado de São Paulo*), “Lacerda anuncia volta do país à democracia” (*Correio da Manhã*), “Multidões em júbilo na Praça da Liberdade” (*Estado de Minas*). “Heroísmo”, “democracia”, “glória”, “patriotas” e “bravura” foram algumas formas pelas quais os primeiros movimentos dos militares golpistas foram referidos. (HAUBRICH, 2011)

As exceções ficam por conta de publicações alternativas como *Opinião*, *Movimento*, *Em Tempo* e *O Pasquim* que, apesar das pressões, mantiveram uma linha editorial de franca oposição, sofrendo, em contrapartida, as consequências desse comportamento.

Foi com o decorrer do tempo e acossados por medidas restritivas como a Lei de Imprensa (1967), que os veículos de grande circulação passaram a adotar linhas editoriais mais críticas em relação aos atos do governo, e a veicular notícias contrárias aos seus interesses, tornando-se alvo potencial dos vetos de censores.

Estabeleceu-se o duelo entre os veículos de comunicação e os agentes da Divisão de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal, sempre atentos a detectar mensagens subliminares nos textos de escritores e jornalistas que, por sua vez, tentavam burlar essa vigilância usando linguagem metafórica.

A tática pode ser observada na edição do *Jornal do Brasil* do dia posterior à decretação do AI-5, em que seus leitores estranharam o teor do boletim meteorológico, não condizente com as condições climáticas do dia: (fig.15):



15 Coluna de Meteorologia do JB em 14dez1968

Para os mais atentos, o texto sinalizava turbulências políticas impublicáveis naquele contexto, reconhecendo na mensagem cifrada uma forma de resistência e confrontação.

O jornalista Dirceu Fernandes Lopes (2008), para quem “a repressão durante o Estado Novo de Vargas e a censura imposta pelo governo militar foram

alguns dos grandes desafios da imprensa brasileira no século 20”, comenta as diferentes estratégias dos veículos de comunicação nesse processo:

*O Estado de S. Paulo* ensinava a cultivar rosas; na primeira página publicava trechos de Cícero, em latim, e de *Os Lusíadas*, de Camões, no espaço das matérias que haviam sido censuradas. *O Jornal da Tarde* publicava receitas de bolos e salgados, no lugar das matérias proibidas, que nunca davam certo, por serem [as receitas], exageradas, visando a alertar o leitor de que alguma coisa estava errada. Muitas leitoras, inconformadas porque as receitas não davam certo na prática, telefonavam para o jornal, reclamando. Já a revista *Veja* publicava paisagens suíças e seu editor, Mino Carta, falava semanalmente dos demônios que barbarizavam um estranho país. Esses três órgãos se recusavam a acatar ordens telefônicas proibindo a publicação de certos assuntos e tiveram a censura prévia implantada nas redações.

## 9.2. Resistência crítica

Para o pesquisador José D'Assunção Barros (2008) “o período áureo da crítica de arte no Brasil e a produção crítica de Mário Pedrosa praticamente se recobrem.” A estreita ligação de arte e política na trajetória do intelectual pernambucano, que enfrentou o exílio nas vigências de duas ditaduras (Estado Novo, 1937 e Ditadura Militar, 1970) (MARTINS, 2001), e a sua importância na formação das gerações subsequentes é reconhecida também por Glória Ferreira (2006, p.19), que afirma:

No Brasil, particularmente com a entrada em cena de Mário Pedrosa, a crítica terá um papel decisivo no deslocamento do debate artístico do terreno ideológico - no qual se conjugam a atualização artística e a exigência de fazer aflorar uma identidade própria para o estético-formal, em prol de uma linguagem universal da arte, não regionalista ou subordinada às tradições nacionais, comprometida, contudo, com a construção do País.

Em sua extensa biografia, destaca-se o incidente conhecido como o Boicote à X Bienal Internacional de São Paulo, protagonizado por Pedrosa na condição de dirigente da ABCA- Associação Brasileira de Críticos de Arte, em protesto contra a invasão e apreensão de obras do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Considerada um dos principais eventos do circuito artístico mundial, a ponto da crítica e curadora de artes Aracy do Amaral (2002, p. 20) afirmar que depois dela “o arejamento das ideias e informações passou a ser bianual”, sua realização foi contestada por artistas brasileiros e estrangeiros, em resposta aos recém-praticados atos do governo militar para impedir a mostra dos artistas brasileiros selecionados para representar o Brasil na Bienal de Jovens em Paris<sup>63</sup>. Expressamente, Pedrosa considerou as ações atentatórias a “a criação da obra de arte e o livre exercício da crítica de arte” (GULLAR, 2004).

Diante dos protestos, sua diretora Niomar Muniz Sodré foi presa, provocando uma nota crítica escrita por Jacques Lassaigue, presidente da Bienal de Paris; o crítico Pierre Restany que seria coordenador de arte e tecnologia demite-se e lidera o movimento *Non à la Biennale*, (fig.16) apoiado por brasileiros exilados em Paris, que contou com a adesão de intelectuais e artistas de diversos países:

---

<sup>63</sup> O incidente somava-se ao fechamento prematuro da *II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia* (1968), tachada de “comunista”, com a apreensão de obras e prisão de seus organizadores. (SCHROEDER, 2013, p.120)

Edy de Wilde, diretor do Stedelijk Museum em Amsterdã, juntou-se ao protesto; a delegação holandesa foi cancelada, seguida das delegações de União Soviética, Iugoslávia, Venezuela, Chile e México, cujo *muralista* David Alfaro Siqueiros recusou o convite de uma sala especial. Finalmente, os Estados Unidos tampouco enviaram delegação, o que foi anunciado num artigo do *New York Times* em 17 de julho de 1969. (CAYSES, 2014, p.216)



16 Cartaz *Non a la Biennale de Sao Paulo*, 1969

A consequência dessa movimentação - além de quase gerar um incidente diplomático com o veto do Ministério de Relações Exteriores à participação de Lassaine na organização da Bienal-, foi a ausência deliberada de um número expressivo de artistas convidados, como Carlos Vergara, Roberto Burle Marx, Rubens Gerchman, Sergio Camargo e Hélio Oiticica, causando a lacuna lamentada pelo crítico e curador de artes Agnaldo Farias (2001, p.148), ao afirmar que “a X Bienal distanciou-se quase por completo das tendências mais radicais, como a arte conceitual, a *body art*, *arte povera*, etc., que dominavam a cena artística naquele final de década.”

Outros críticos e curadores, como Walter Zanini, a quem Cristina Freire (2009) atribui a proeza de fazer do MAC-USP, “naqueles anos difíceis, um território

de liberdade”; Mario Schenberg, crítico de arte e cientista pernambucano considerado o pioneiro da Física Teórica no Brasil (VIEIRA, 2012), destituído do cargo de professor da USP pelo AI-5, sempre estiveram envolvidos na utilização política da arte como instrumento de transformação social.

O poeta e crítico de arte Ferreira Gullar (2004), preso e exilado pela ditadura, reconhece que a categoria ficou durante algum tempo fora do foco repressor do regime “devido a seu limitado raio de ação e ao baixo grau de participação na vida política”. Mas, à medida que a repressão política aumentou, após a decretação do AI-5, os artistas plásticos também passaram a se manifestar de forma contundente.

Frederico Morais (1975 p. 26), criador da teoria da “guerrilha artística,” declara:

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma espécie de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada [...] o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e a ativar todos os seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo necessita tomar iniciativas.

Morais organizou eventos importantes como *Arte no Aterro* (RJ, 1968), *Do Corpo à Terra* (BH, 1970), de que participaram artistas da “nova vanguarda” como Vergara, Franz Weissman, e outros consagrados.

Mas, em entrevista concedida a Maria Helena Andrés no Rio de Janeiro, Morais (2013, p. 339) reafirma seu interesse por artistas da geração emergente:

Continuei mantendo contatos regulares com os participantes da Vanguarda Brasileira, especialmente Gerchman, Maria do Carmo Secco e Oiticica. Mas, ao mesmo tempo, fui me relacionando com artistas mais jovens, frequentadores habituais do MAM, que ficariam pouco depois conhecidos como integrantes da “Geração AI-5”. Entre eles estavam Cildo Meireles, Antonio Manuel, Artur Barrio, Wanda Pimentel, Raymundo Colares, Cláudio Paiva e Umberto Costa Barros. Foi essa geração, que iria se destacar pelo radicalismo de suas propostas, que eu apoiei como crítico de arte.

Integrante do grupo que se reunia em torno de Moraes, o artista luso-brasileiro Artur Barrio, é responsável pela criação de um dos trabalhos mais impactantes desse período: as *T.E. - Trouxas Ensanguentadas*- consistiam em sacos de tecido recheados com ossos e detritos orgânicos, manchados de sangue, expostos em vias públicas, numa alusão às mortes e torturas físicas que aconteciam veladamente no interior dos quartéis.

Apresentadas pela primeira vez em 1969 no *Salão da Bússola* (MAM-RJ) foram reeditadas em 1970 no Rio de Janeiro como *DEFL- Deflagramento de Situações sobre Ruas* e em *Do Corpo à Terra*, no mesmo ano, em Belo Horizonte.

Além da referência explícita às práticas de torturas, a utilização de materiais não convencionais aproxima a obra da *art brut* surgida em 1945, e com a *Arte Povera* italiana, então em evidência. Ela absorve também o caráter de contestação ao sistema das artes de Jean Dubuffet e do grupo do crítico e curador italiano Germano Cellant, cristalizados no manifesto *Arte Povera: Notas sobre a Guerra de Guerrilha*, publicado na revista italiana *Flash Art* em 1967, referendado por Barrio (1969) em seu libelo contra as categorias de artes, salões, premiações, júri e crítica de arte, reafirmando seu inconformismo diante da acomodação ao sistema. Barrio (1978, p.6), assim se expressa a respeito de sua poética:

O que procuro é o contato com a realidade em sua totalidade, do tudo que é renegado, do tudo que é posto de lado, mais pelo seu caráter contestador; contestação essa que encerra uma realidade radical, pois que essa realidade existe apesar de dissimulada através de símbolos.

O crítico Reynaldo Roels Jr.(1988, in FREITAS [org.] 2010, p. 253) em artigo publicado no *Jornal do Brasil* em 1988, refere-se a Artur Barrio como um dos artistas mais radicais desse período e afirma:

Poucos artistas de sua geração se mantiveram na tradição radical do final dos anos 60: atualmente, talvez apenas Cildo Meireles seja “o radical” remanescente do grupo, que incluía, além de Barrio, Antônio Manuel, Luiz Alphonsus, Teresa Simões e muitos outros- a geração do AI-5.

Outros artistas plásticos, como Antonio Manuel com *Urnas Quentes* (1968) e Cildo Meireles, que dessacralizava o poder constituído com suas *Inserções em*

*Circuitos Ideológicos (Projeto Coca-Cola*, Rio de Janeiro, 1970) integraram-se ao bloco que, embora heterogêneo, colaborou no processo de conscientização coletiva em direção ao retorno do estado de direito.

Meireles, a quem Moacir dos Anjos Jr. (2006, p. 26) atribui o “poder de sintetizar, de forma visualmente acessível [...] questões conceitualmente complexas”, também recebe do crítico pernambucano o seguinte comentário:

Admiro também a estreita vinculação que promove entre ética e estética, posto que cada trabalho seu é também uma tomada de posição acerca do mundo onde vive, sem cair nunca em mero comentário engajado. Ao contrário, seus trabalhos constantemente renovam, de uma maneira não redutível a outras formas expressivas, o modo de entendimento de questões fundamentais da vida contemporânea.

O próprio Meireles, (2006, p. 71), referindo-se aos anos de 1968, 1969 e 1970, afirma: “Já não trabalhávamos com metáforas (representações) de situações. Estava-se trabalhando com a situação mesmo, real.”

São dessa época trabalhos impactantes como *Tiradentes- Totem Monumento ao Preso Político* (1970) apresentado em *Do Corpo à Terra*, em que incinerou galinhas vivas, numa referência direta aos métodos de tortura empregados pelos militares; *Inserção em Circuitos ideológicos- Projeto Coca Cola* (1970) e *Projeto Cédula* (1970-76), em que o artista usou garrafas e cédulas bancárias como suporte para veicular frases como *Yankees Go Home*<sup>64</sup> e *Quem Matou Herzog?* (1975), devolvendo-as posteriormente à circulação.

Sobre essa vertente, Meireles (2009, p.71) declaradamente avesso à arte panfletária, manifesta-se:

É claro que toda arte é política, sempre política. Mas ela se torna política às vezes (ou, sobretudo) por causa das circunstâncias. [...] O trabalho da nossa geração tornou-se político, à revelia das vontades.

---

<sup>64</sup> A expressão, em inglês, alude à colaboração norte-americana na implantação da ditadura no Brasil; Wladimir Herzog é o nome do jornalista torturado e morto nos porões do DOI-CODI em São Paulo.

### 9.3. Outras táticas

No *front* de resistência cultural, nem todos adotavam táticas de enfrentamento direto. A meio caminho entre os adeptos da contundência em trabalhos eminentemente políticos e dos manifestantes contrários aos mecanismos de funcionamento do sistema das artes, surgia uma terceira via, embalada pelos ventos da contracultura soprados desde o Hemisfério Norte.

O Tropicalismo<sup>65</sup>, termo surgido no meio musical sob a influência estética dos projetos ambientais (instalações) de Hélio Oiticica exibidos na exposição *Nova Objetividade Brasileira* em 1967, buscava, a exemplo de Hélio Oiticica (e, numa perspectiva estendida, também de Oswald de Andrade em 1928), alcançar a identidade cultural brasileira pela deglutição simbólica das diversas culturas que a formaram. Rapidamente estabeleceram-se ligações com outras linguagens artísticas, extrapolando os limites do campo musical.

Para Santuza Cambraia Naves e Frederico Oliveira Coelho (2006, p. 202), Oiticica buscava a “síntese da imagem brasileira”:

Na visão de Oiticica, as fronteiras entre música popular, cinema, artes plásticas, teatro e crítica se apagavam em nome de uma “síntese cultural” cujo resultado era algo maior que um mero movimento artístico.

Essa diversidade também se aplicava às múltiplas tendências no campo das artes visuais entre outros artistas do grupo de Oiticica, como Lygia Clark, que após experiências espaciais neoconcretistas, investigava os limites sensoriais do espaço/corpo.

A irreverência e o caráter experimental dessas ações reforçavam os laços de afinidade entre esses movimentos. (fig.17)

Os líderes tropicalistas (entre eles os cantores e compositores Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, o maestro Rogério Duprat e o poeta Torquato Neto), rejeitaram o alinhamento automático com as ideologias e táticas dos grupos “de esquerda” que personificavam a oposição ao governo e encamparam um tipo de resistência entre o anárquico e o festivo, mesclando elementos tradicionais com os da cultura *pop* internacional, o que lhes rendeu críticas das alas oposicionistas mais

---

<sup>65</sup> Ver p.109 *Tropicalismos & Armorialidades* .

ortodoxas e de intelectuais como Roberto Schwartz (2012) que, em ensaio sobre o livro *Verdade Tropical* de Caetano Veloso, classificou o movimento como uma “revolução conservadora”.

Hélio Oiticica (1986, p.12) comenta:

O que há de realmente pioneiro na nossa vanguarda é essa nova fundação do objeto, advinda da descrença nos valores esteticistas do quadro de cavalete e da escultura, para a procura de uma arte ambiental. [...] Essa magia do objeto, essa vontade incontida pela construção de novos objetos perceptivos (tácteis, visuais, proposicionais etc.), onde nada é excluído, desde a crítica social até a penetração de situações-limite, são características fundamentais de nossa vanguarda, que é vanguarda mesmo e não arremedo internacional de país subdesenvolvido, como até agora o pensa a maioria de nossas ilustres vacas de presépios da crítica podre e fedorenta.



**seja marginal  
seja herói**

17 Série *Marginália* Hélio Oiticica 1968

**ESTÁSIMO V**  
A CENSURA

## TERRA EM TRANSE

### Parecer do censor

Captamos em seu contexto frases, cenas e situações com propaganda subliminar. Mensagens negativas e contrárias aos interesses da segurança nacional. Aspectos de miséria e de luta entre classes, além de uma bacanal e de cenas carnavalescas e de amor são outros pontos inseridos no roteiro – com a finalidade única de enriquecê-lo e torná-lo suscetível ao grande público ávido de novidades na tela. Alguns diálogos chegam a serem agressivos, com insinuações contra a verdadeira e autêntica democracia. Outros fazem apologia à luta entre ricos e pobres. Várias mensagens têm origem nos conhecidos “chavões” de propaganda subversiva. A figura de um padre é colocada em situação comprometedora e até certo ponto ridícula.

Consideramos o filme portador de mensagens contrárias aos interesses do País, motivo pelo qual deixamos de liberá-lo, aconselhando seja o mesmo examinado por elementos do Conselho de Segurança Nacional e pela Douta Chefia do SCDP [Serviço de Censura de Diversões Públicas] e Direção-Geral do DFSP [Departamento Federal de Segurança Pública].<sup>66</sup>

Manoel Francisco de Souza Leão,  
09 de abril e 1967.

---

<sup>66</sup> PINTO, 2005. Com base neste parecer, o filme *Terra em Transe* foi proibido em todo o território nacional, com ordem de recolhimento das nove cópias existentes; foi liberado depois por um coronel militar (JOAQUIM, 2014) que entendeu que “a ideologia do filme era sutil demais para ser entendida pelo povo.”.

## EPISÓDIO X

### O PARADOXO DOS 70's

#### Coro

Aqui na terra estão jogando futebol  
Tem muito samba, muito choro e *rock'n' roll*  
Nuns dias chove, noutros dias bate sol,  
mas o que eu quero é lhe dizer  
que a coisa aqui tá preta...  
Chico Buarque de Hollanda, 1976<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Canção-mensagem escrita por Chico Buarque de Hollanda para o teatrólogo Augusto Boal, exilado em Portugal. Fonte: *Composições de Chico na ditadura*. Disponível em: <http://chiconaditadura.blogspot.com.br/>

## 10 Festa e resistência

O clima contraditório expresso nos versos de *Meu Caro Amigo*, do compositor Chico Buarque de Hollanda, serve para ilustrar o paradoxo estabelecido entre a intensa movimentação artística que se estabeleceu nesse período e a atmosfera soturna implantada pela repressão política, mal disfarçada pelo ufanismo oficial da década do chamado “milagre econômico”.

O governo empenhava-se em projetar a imagem de “grande potência”, aproveitando a onda nacionalista que se instaurou durante as preparações das festividades do sesquicentenário da Independência (1972), insuflada pelo orgulho cívico-esportivo despertado pela conquista do tricampeonato mundial de futebol (1970), evento transmitido em cores pela televisão, que cobriu literalmente o país de verde-amarelo.

Fora do universo criado pela massificação da propaganda governamental, as cores eram bem mais sombrias. Numa espiral ascendente, os anos 1970 foram a culminância da repressão política desde a publicação do Ato Institucional nº 5, adotado em 1968 pelo governo militar como antídoto às crescentes pressões da sociedade civil para o retorno à normalidade democrática.

Classificada como “um golpe dentro do golpe” pelo jornalista e ex- integrante do Movimento Revolucionário 8 de Outubro-MR8, Fernando Gabeira (1984, p.119), o AI-5 desencadeou reações crescentes que, no limite, provocaram o surgimento de grupos clandestinos dispostos ao enfrentamento armado.

A medida, que acentuou o caráter ditatorial do governo, continha dispositivos severos contra seus opositores, como a proibição da concessão de *habeas corpus* a acusados de crimes políticos, o que significava, na prática, o fim da liberdade de expressão e uma porta aberta para a tortura.

Em Pernambuco, desde 1966 elevavam-se as tensões devido ao atentado à bomba no saguão do Aeroporto Internacional dos Guararapes, que vitimou civis e militares, apesar do alvo principal, o então candidato à presidência da República, Marechal Costa e Silva, ter saído ileso.

As intervenções de Dom Helder Câmara<sup>68</sup>, arcebispo de Olinda e Recife na defesa intransigente dos presos políticos reafirmavam o *status* de “zona ultraperigosa”, constatado por Ana Mae Barbosa (2012, p. 219), enquanto artistas e intelectuais pernambucanos<sup>69</sup> migraram para centros maiores ou se refugiaram preventivamente no exterior, para escapar da mira dos agentes locais.

Os que permaneceram, aos poucos se rearticularam em grupos coletivos como a Oficina Guaianases de Gravura (1974) fundada por João Câmara e Delano à qual aderiram Gilvan Samico, Guita Charifker, Raul Córdula, Maria Carmen, José de Barros, José Cláudio, entre outros, que viabilizavam suas propostas estéticas sob a égide de uma bandeira comum.

A pesquisadora Lucia Gaspar (2009), da Fundação Joaquim Nabuco no Recife, identifica focos de rebeldia e contestação política em componentes desses grupos:

Durante a década de 1970, os temas mais recorrentes das litogravuras eram relativos à ditadura militar, denúncias e contestações políticas, além do erotismo da liberação sexual, muito característica da época.

A tese é corroborada pela exposição *Arte Política: Tempos Dispersos de Resistência*, inaugurada em maio de 2014 na Galeria Janete Costa no Recife com curadoria da pesquisadora Joana D’Arc de Souza Lima. A mostra resultou dos debates travados no VI Encontro de Cultura e Memória promovido pelo Programa de Pós-Graduação em História da UFPE, e apresentou trabalhos de fundo eminentemente político dos artistas Wilton de Souza, João Câmara, Maurício Castro, Abelardo da Hora, Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Urian Agria de Souza, Luciano Pinheiro, Jomard Muniz de Britto, Sergio Lemos e Xico de Assis, de Pernambuco, além de convidados de outros estados e do exterior. (PCR. 2014) .

---

<sup>68</sup> Antonio Henrique Pereira Neto (Padre Henrique), principal assessor de D. Helder Câmara, foi torturado e morto pelos agentes da repressão em 1969. Em 1977, Câmara fundaria a Comissão de Justiça e Paz, para defender presos políticos, e perseguidos pela ditadura militar, lutar contra o extermínio de menores no Grande Recife e tratar do uso do solo urbano. (Fonte: Diário de PE, Caderno Cidades, 28.05.2014).

<sup>69</sup> Montez Magno lista os nomes de Sebastião Uchoa Leite, Orlando Ferreira, Gastão de Holanda, Alves Dias. (Informação verbal ao autor em 20mai2014); José Barbosa foi para o Rio de Janeiro depois da “queda” da Ribeira. (BARBOSA, 2012 in: MORGADO, 2012, p.217); Sergio Lemos exilou-se voluntariamente em Portugal depois da Polícia Federal ter destruído as obras de sua exposição *Tortura*, no IBEU de Belo Horizonte no início dos anos 1970. (LEMOS, idem, ibidem, p.263).

As características apontadas por Gaspar são indiciais das vertentes (política e comportamental) que norteariam as ações de protesto entre artistas de diferentes linguagens e levariam a cidade a um clima de ebulição cultural que, sem qualquer relação com a eficiência do *marketing* governamental, marcava o seu inconformismo diante das limitações impostas ao direito de livre expressão. O fenômeno pode ser explicado pelo princípio newtoniano de ação e reação mencionado por Montez Magno (1977, in MORGADO [org.] 2012, p.58) em *O Poder e a Arte*, artigo publicado originalmente no *Jornal do Brasil* em 1977:

A estrutura do poder dominante, para ser sólida e prolongada, deverá criar padrões de estabilização. Mas, quando os cria, fatalmente se desgasta, se deteriora. Porque, ao criar padrões de estabilização, paradoxalmente também cria movimentos internos de insatisfação, inconformismo, desejo de mudança.

Ao paradoxo apontado por Elio Gaspari (2002) sobre o *Milagre Brasileiro* e os *Anos de Chumbo*, em que “ambos reais, coexistiam negando-se”, junta-se mais um componente: a efervescência cultural.

A pesquisadora Sueli de Lima (2005, p.13) observa duas correntes de comportamento frente à repressão:

Enquanto alguns intelectuais transferiam para o AI-5, para a censura e para a cultura de massa a responsabilidade pelo empobrecimento estético e cultural, outros, mesmo que na contramão, destacavam-se, tornando-se agentes ativos na produção de ideias. É nesse ponto que se insere a produção *underground* da contracultura.

Entre os “agentes ativos” do Recife estavam políticos, escritores, artistas e poetas que se reuniam em torno da livraria Livro 7, próxima à Faculdade de Direito do Recife, para trocar impressões e debater temas da atualidade. Um grupo chegou a editar, artesanalmente, a revista *O Punho*, à base de álcool e estêncil, que veiculava poemas de Jaci Bezerra, Alberto da Cunha Melo, Marcus Accioly, Montez Magno, Domingos Alexandre, ilustrados por João Câmara, Marcos Cordeiro, Ivan Mauricio e outros. (PEREIRA, 1995, p.142).

Paulo Bruscky (1998, in FREIRE; LONGONI [org.] 2009, p.78) comenta:

A revista *Punho* vem do nome de uma revista que a gente tinha, feita á mão, no mimeógrafo a álcool. Saíram três números. A gente ia beber num bar e levava os estênceis. Era um bar em que iam os escritores, os poetas, os artistas. E, em determinada hora, a gente tirava e cada um fazia o seu. E era uma questão coletiva. E uma livraria próxima, de um amigo nosso, tinha um mimeógrafo e a gente rodava lá. Foram feitos três números da *Punho* e o quarto, em *off set*, foi internacional.

Tarcísio Pereira, dono e fundador da Livro 7, reconhecida na década de 1990 pelo *Livro Guinness dos Recordes*<sup>70</sup> como a “a maior livraria do Brasil”, é descrito pelo jornalista Marcelo Pereira (2006) como um “guerrilheiro cultural, [que] enfrentou os anos turvos da sombra da ditadura militar, transformando a Livro 7 numa trincheira da resistência intelectual e democrática na capital pernambucana”.

O próprio Tarcísio Pereira relembra os áureos tempos:

Foi lá que Jarbas Vasconcelos, em 1971, lançou o seu livro sobre o trabalho na área da cana-de-açúcar. Nagib Jorge Neto lançou *O Presidente de Esporas*, que deu início ao Movimento Mediarte, com Ivan Maurício. As noites de autógrafos com Hermilo Borba Filho, os torneios de xadrez, as exibições de filmes em Super-8 de Celso Marconi, Fernando Spencer e Jomard Muniz de Britto, as performances de Paulo Bruscky, os recitais com José Mário Rodrigues, Roberto Pimentel e a atriz Clenira Bezerra de Melo [...] (PEREIRA, T. *apud* PEREIRA, M. 2006).

O espírito anárquico que caracterizou o semanário carioca *O Pasquim*, cuja linha editorial baseava-se fundamentalmente na sátira e em charges políticas, também inspirou o lançamento no Recife de publicações alternativas como *O Papa Figo*, criado em 1976 pelos cartunistas Ral Lima, Paulo Santos e Manoel Bione; *Folhetim Armorial* (1979) lançado por Lailson Holanda, e na década seguinte (1985) o jornal *O Rei da Notícia*, por iniciativa do cartunista Clériston Andrade, em conjunto com os jornalistas Geneton Moraes Neto e Amin Stepple. (*Continente Online*, 2001).

No cinema, a pesquisadora Regina Coeli Vieira Machado, (2014) da Fundação Joaquim Nabuco, lembra que, nessa década, o mercado internacional conheceu uma inovação revolucionária, a bitola do Super-8, que no Recife originou o

---

<sup>70</sup> Segundo Marcelo Pereira (2006, Revista Continente n. 66), “a partir de 1993, a Livro 7 torna-se comprovadamente a maior Livraria do Brasil, segundo o Guinness Book, em extensão de prateleiras e quantidade de títulos: 60 mil.”.

Ciclo do Super-8, cujos participantes marcaram presença em festivais de curta-metragem de diversas capitais brasileiras. Ela declara:

Entre os superoitistas pernambucanos que merecem elogios pelo bom desempenho na cinematografia pernambucana estão Jomard Muniz de Britto, Geneton Moraes Neto, Fernando Spencer, Celso Marconi, Walderes Soares, Paulo Menelau e muitos outros.<sup>71</sup> [...]

Nas artes cênicas, em Olinda destacavam-se os espetáculos do Grupo de Teatro Vivencial (1974-1982), dirigido por Guilherme Coelho, com inspiração na contracultura e no Tropicalismo. Privilegiando a criação coletiva e contando com a colaboração do experiente diretor teatral Antonio Cadengue e o apoio do poeta e dramaturgo Jomard Muniz de Britto, o grupo é frequentemente comparado aos Dzi Croquettes,<sup>72</sup> companhia carioca dirigida pelo coreógrafo norte-americano Lennie Dale, conhecida pela estética andrógina, e pelas bandeiras de liberação comportamental.

Nesse campo encontramos pontos de tangência entre artes plásticas e cênicas, confirmando a tendência de hibridização de linguagens que iria se estabelecer na arte contemporânea, principalmente entre os adeptos das artes performáticas.

A respeito dessas contaminações, Raul Córdula (2013, p.222) relata as apresentações no Museu de Arte Contemporânea de Olinda, de Roberto França, conhecido como Pernalonga, integrante da trupe Vivencial:

Pernalonga se ligou ao grupo teatral Vivencial Diversiones tornando-se uma de suas estrelas, mas sua imagem sempre esteve ligada ao MAC e às suas performances. O Vivencial foi um coletivo que nasceu e viveu em Olinda, e aqui se tornou a vanguarda cênica pernambucana entre os anos 1974 e 1982. [...] O MAC sempre esteve ligado ao teatro. Além das performances de Pernalonga, híbrido de arte visual e dança, ele abrigou o Teatro Ambiente do Museu de Arte Contemporânea com a peça de Ariano Suassuna *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna*, encenada em 1976 [...]

---

<sup>71</sup> Daniel Santiago produziu e dirigiu *Duelo* (1975), que contou com a participação de Paulo Bruscky. Filmado em 16mm, representa o confronto entre dois personagens portando filmadoras de 16mm e super-oito. SANTIAGO, 1975

<sup>72</sup> Apesar das afinidades, os dois grupos somente se encontraram em 07 de janeiro de 2014, durante a programação do *20º Janeiro de Grandes Espetáculos*, no Recife. Fonte: Caderno Viver do DP. 07jan2014.

O fotógrafo e crítico de arte paulista Paulo Klein (1998, in, CÓRDULA, 2013, p. 221) que cultivava uma relação de afeto com a cidade de Olinda, fez a curadoria do evento Fiesta Oh! Linda, no início da década de 1970 e destaca o caráter multimídia de seus eventos:

Eu declarei meu amor por Olinda, aliás, em 1973, com o evento multimídia e coletivo intitulado Fiesta em Oh! Linda (Abelardo da Hora, Raul Córdoba, Roberto Lúcio, Zé Ramalho, Dudu Stuckert e Tiago Amorim, entre outros, participaram), num mês de outubro no Museu de Arte Contemporânea - instalado no prédio do antigo Aljube (cadeia eclesiástica) na Rua 13 de Maio -, onde realizei minha primeira e diferenciada curadoria. [...] Além das obras em suportes convencionais, havia outras inusitadas, como uma escultura de gelo do artista Paulo Bruscky<sup>73</sup>, instalada em frente ao Museu, um tapete de retalhos fotográficos aplicados na grande escada do museu, um audiovisual pilotado por Eduardo Stuckert, com a presença e locução do cantor Zé Ramalho, além de uma performance de dança e movimento e outras ações. Ah! Sim... e uma exposição de fotos de Paulo Klein.

O período marca também o surgimento de grupos musicais que formaram a chamada “psicodelia pernambucana” de que participaram músicos como Lula Côrtes, Lailson Holanda (também artistas plásticos), Marconi Notaro e o músico e poeta Marco Polo Guimarães, além do cantor paraibano Zé Ramalho.

Beneficiados pela presença da única gravadora de expressão fora do eixo Rio-São Paulo, a Fábrica de Discos Rozemblit, produziram discos antológicos como *Satwa* (Lula Côrtes e Lailson 1973), *Paêbiru*<sup>74</sup> (Lula Côrtes e Zé Ramalho, 1975), *No Sub Reino dos Metazoários* (Marconi Notaro, 1973) e *Ave Sangria* (1974) lançado pela banda homônima, liderada por Marco Polo Guimarães e integrada por Almir de Oliveira, Ivson Wanderley, Paulo Rafael, Israel Semente e Agrício Noya.

Marco Polo Guimarães (2014), que foi morar em São Paulo em 1968 para fugir do “marasmo da província” (Informação verbal, 2014), declarou-se surpreso diante da efervescência da cena cultural que encontrou ao regressar, em 1972.

---

<sup>73</sup> Nesse ponto, Klein reproduz o equívoco de grande parte dos biógrafos e historiadores, atribuindo a obra citada exclusivamente a Paulo Bruscky. *Fogueira* (1974) é de autoria de Paulo Bruscky e Daniel Santiago, conforme consignado em *Paulo Bruscky, Arte, Arquivo e Utopia*, de Cristina Freire (FREIRE, 2007, p. 39).

<sup>74</sup> Segundo a *Revista Rolling Stone*, o vinil original de Paêbiru é considerado o álbum mais caro da Música Popular Brasileira. (BASTOS, 2008)

Funda então a banda Tamarineira Village, rebatizada de Ave Sangria (fig.18) quando se intensificaram os convites para apresentações em outros estados do Nordeste e no Rio de Janeiro.

Em entrevista concedida ao jornalista Fernando Rosa da *Revista Senhor F*<sup>75</sup>, especializada em música alternativa, Lailson de Holanda, músico e artista gráfico que participou de diversos projetos culturais no período, incluindo a organização da Feira Experimental de Música de Nova Jerusalém (1973), declara:

O que diferencia todo movimento que aconteceu entre 1972/75 é que praticamente todos os artistas ou grupos envolvidos queriam apresentar um material próprio, pouco se importando em tocar em bailes ou fazer um som popularesco. Era a música pela música, a expressão criativa pelo prazer de criar e apresentar uma proposta original. Podemos considerar que a primeira manifestação coletiva do movimento foi a Feira Experimental de Música de Nova Jerusalém, que foi o nosso 'Woodstock' local, com dois dias de música com entrada franca na cidade - teatro de Nova Jerusalém (onde anualmente é realizado o megaespectáculo da Paixão de Cristo). [...]

Ao contrário dos artistas ligados à MPB, esses grupos demonstravam maior influência dos movimentos de contracultura, e suas transgressões se davam mais no plano comportamental, do que pela contestação estritamente política<sup>76</sup>.

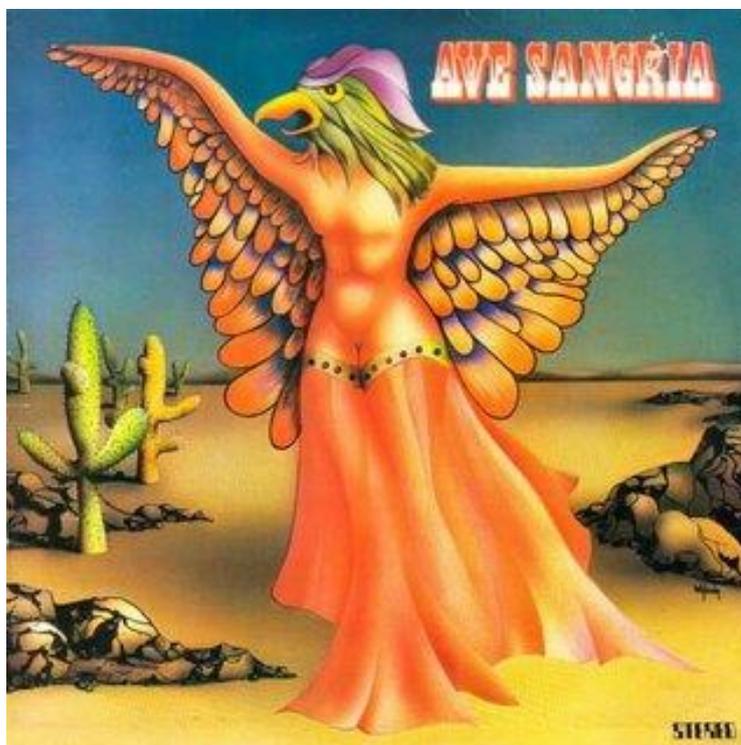
Contextualizando, a professora Maria Celina D'Araújo (2014) do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas, expande os horizontes ao estabelecer ligações com os movimentos de protesto estudantis que eclodiram na Europa e nos Estados Unidos, na esteira das grandes transformações políticas e sociais que ocorriam em escala global:

---

<sup>75</sup>Sob o título *No coração da psicodelia pernambucana* a entrevista a Senhor F está disponível em [http://www.lailson.com.br/Senhor%20F%20-%20A%20Revista%20do%20Rock\\_arquivos/lailson.htm](http://www.lailson.com.br/Senhor%20F%20-%20A%20Revista%20do%20Rock_arquivos/lailson.htm)

<sup>76</sup> Lailson Holanda (2014) declara que as faixas de *Satwa* (1973) eram exclusivamente musicadas para evitar a submissão das letras à Censura Federal. Entretanto, os títulos das músicas eram reveladores do espírito "psicodélico" da juventude da época: *Valsa dos Cogumelos*; *Blues do Cachorro Muito Louco*, *Allegro Piradíssimo*, etc. Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=evmo6UC9rvo>. Acessado em 12fev2014.

O ano de 1968, "o ano que não acabou", ficou marcado na história mundial e na do Brasil como um momento de grande contestação da política e dos costumes. O movimento estudantil celebrizou-se como protesto dos jovens contra a política tradicional, mas principalmente como demanda por novas liberdades. O radicalismo jovem pode ser bem expresso no lema "é proibido proibir". Esse movimento, no Brasil, associou-se a um combate mais organizado contra o regime: intensificaram-se os protestos mais radicais, especialmente o dos universitários, contra a ditadura. Por outro lado, a "linha dura" providenciava instrumentos mais sofisticados e planejava ações mais rigorosas contra a oposição.



18 Capa do 1º e único disco da banda pernambucana *Ave Sangria* 1974

## EPISÓDIO XI

### TROPICALISMOS & ARMORIALIDADES

#### Coro

A transgressão é um gesto relativo ao limite:  
e aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta  
o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua  
trajetória na totalidade, sua própria origem. [...]

O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido  
por uma obstinação simples: a transgressão transpõe  
e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que  
atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um  
movimento de tênue memória, recuando então  
novamente para o horizonte do intransponível.

Michel Foucault<sup>77</sup>, 2009

---

<sup>77</sup> FOUCAULT, 2009, p.32

## 11.1 Pernambuco Tropical

Jomard Muniz de Britto, poeta e *performer* com longa e consistente folha de serviços prestados à cultura pernambucana, é autor do primeiro Manifesto Tropicalista de âmbito nacional.

Formado em Filosofia e professor na Universidade Federal da Paraíba (até ser cassado pelo Ato Institucional nº 5), Britto, (que passaremos a denominar JMB), é figura onipresente nos eventos culturais da cidade e atua como mentor da contracultura de mais de uma geração de artistas de Pernambuco e estados adjacentes como Paraíba, Rio Grande do Norte, Alagoas e Bahia.

Com livre trânsito entre as várias “tribos” culturais, JMB catalisa o talento de artistas de diversas linguagens em torno de ações coletivas como na realização do curta-metragem *Jogos Frugais Frutais* (BRITTO, 1979) que registra simultaneamente a exposição de telas de Sérgio Lemos, a nudez performática da atriz Ivonete Mello entre frutas tropicais, num roteiro construído por ele a partir de livre apropriação de um poema de João Cabral de Melo Neto.

Deve-se a JMB a criação do vocábulo *pernambucália*<sup>78</sup> – termo emblemático usado com o sentido de “não estamos interessados em salvar nada” - em oposição à ortodoxia de “pernambucanidade”, que ele associa ao espírito conservador de seus debatedores.

Dirigiu e protagonizou o curta-metragem *O Palhaço Degolado (1977)*<sup>79</sup>, em que satiriza<sup>80</sup> o tradicionalismo regional de Gilberto Freyre e o armorialismo oficial de Ariano Suassuna opondo, provocativamente, o tempo em ebulição que representa o novo, com o tempo estático e linear do passado. O professor Francisco Aristides de Oliveira Santos Filho (2012, p. 68), assim se manifesta:

Assim, a visão do Palhaço está marcada pela itinerância e nomadismo, que caminha no rumo contrário das perspectivas de enraizamento da identidade que informa o Brasil das décadas de 60/70. Busca desritualizar o rei armorial e anunciar o palhaço como

---

<sup>78</sup> *Nos Abismos da Pernambucália*: peça teatral de Jomard Muniz de Britto encenada pelo *Grupo de Teatro Vivencial* em 1975.

<sup>79</sup> Título alusivo ao romance *A História d'O Rei Degolado nas caatingas do sertão: Ao sol da Onça Caetana*, (1976), de Ariano Suassuna; Veja a íntegra d'*O Palhaço Degolado* na p. 130

<sup>80</sup> Eram comuns referências irônicas ao Movimento: *Folhetim Humorial* de Lailson Holanda (1979) e *Composição Aurorial* (1976) que Santiago reconhece ter sido uma provocação.

portador de um tempo devorador e descontínuo, “um tempo que liga o intensivo ao extensivo, que é uma construção cotidiana”.

Numa das falas, seu personagem ironiza:

[...] pela força dos brasões familiares e dos poderes oficiais, tudo pode transformar-se em armorial. Céus armoriais, astrologia armorial, literatura de cordel armorial, gravadores armoriais, povo, povo, povo armorial!

Mesmo reconhecendo a importância de sua contribuição à cultura brasileira, Britto (2012, p.10) adota uma visão crítica em relação aos meios de utilização do poder cultural desses personagens, vislumbrando nesse processo apego à viabilização dos respectivos projetos pessoais:

As pessoas entendem que é uma sátira aos grandes nomes da cultura pernambucana, não só pernambucana, mas nordestino-brasileira, que são Gilberto Freyre e Ariano Suassuna. É um humor corrosivo. E não somente as duas figuras que se impunham mais aqui na cidade... que eles são pessoas geniais, mas eles usaram o poder cultural muito em função de projetos “deles”. Eles achavam que não eram só “deles”, mas da “Cultura Brasileira”. Então, Gilberto Freyre tinha a Tropicologia. Os Oníricos (referindo-se aos poetas da Academia Onírica) que vão estudar a Tropicologia! O Ariano tinha o Armorial.

JMB é considerado um dos precursores do Tropicalismo, entre outros motivos por ter redigido, em 1968, o I Manifesto Tropicalista, *Porque Somos e Não Somos Tropicalistas* (1968). Com o subtítulo provocativo *Criticando o Marasmo Cultural na Província*, o documento também foi assinado pelo jornalista e cineasta Celso Marconi e pelo músico experimental Aristides Guimarães (fig.19), sendo publicado originalmente no *Jornal do Commercio* do Recife, em 20.04.1968. (DINIZ; HEITOR; SOARES, 2012, p.174).



19 Jomard Muniz de Britto, Celso Marconi e Aristides Guimarães, 1968.

No estilo enfático das vanguardas históricas, o Manifesto proclamava:

A vanguarda contra a retaguarda! A loucura contra a burrice! O impacto contra a mediocridade! O sexo contra os dogmas! A realidade contra os suplementos! A radicalidade contra o comodismo! Tropicalistas de todo mundo, uni-vos!

O II Manifesto, *Inventário de Nosso Feudalismo Cultural*, também de 1968, teve a adesão de Gilberto Gil e Caetano Veloso, artistas baianos que atuavam no eixo Rio-São Paulo e ficariam ligados ao Movimento de forma indissociável na versão consagrada pela historiografia oficial.

Poetas potiguares integrantes do movimento Poema Processo<sup>81</sup>, como Alexis Gurgel, Moacyr Cirne, Falves Silva e Dailor Varela; o músico e poeta pernambucano Marcus Vinicius de Andrade, o artista plástico Raul Córdula, paraibano radicado em Pernambuco, também assinaram o documento, publicado originalmente na Oficina 154, em Olinda, na exposição de Córdula. (DINIZ; HEITOR; SOARES, 2012, p.178).

Em *Tropicalismo Pernambucano*, artigo publicado no jornal *Diário Pernambuco* em 01 de janeiro de 1998, o jornalista Wilde Portela comenta:

O movimento tropicalista do Recife tomou caminho com o manifesto de Jomard Muniz de Britto, *Inventário do Feudalismo Cultural*

<sup>81</sup> Lançado simultaneamente em Natal-RN e Rio de Janeiro-RJ(1968), o movimento Poema-Processo “procura explorar as possibilidades poéticas contidas em signos não- verbais. Trata-se de uma mensagem mais para ser vista do que para ser lida.” (Faraco & Moura, 1998, p.383)

*Nordestino*, assinado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, que estavam participando do concerto-desfile de modas Momento 68 na capital pernambucana; Celso Marconi, Jomard Muniz de Britto, o cantor/compositor Aristides Guimarães e o artista plástico Raul Córdoba, que vinha de uma exposição censurada pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). A mostra de Córdoba, no Recife, aconteceu na Galeria 154, naquele mesmo ano.

Na entrevista, Portela registra o diagnóstico de Córdoba (1998), que expunha obras de títulos instigadores como *Guardiães da Virgindade*, sobre as razões do fechamento da exposição:

Meus quadros estavam voltados para a *pop art*, para a estética tropicalista, tinha o nudismo e também a morte do estudante no Rio de Janeiro<sup>82</sup>. A coisa complicou e terminei sendo demitido da UFPB.

Longe de obter aprovação unânime de público e crítica, fora do círculo dos artistas o evento recebeu comentários demolidores sintetizados na crônica de Ricardo Noblat (1968) *Tropicalismo ou Palhaçada?* publicada no *Jornal do Commercio* em 20.04.1968:

[...] O Tropicalismo foi lançado na semana passada no Recife. Até um manifesto foi lançado, preconizando a loucura contra a burrice e chamando de quadradões todos os que ousarem, ou não entenderem o movimento. Contudo, quem tiver um pouco de bom senso, verá que tudo isso é uma palhaçada de um grupo de pessoas que procuram promoção nos noticiários de jornais... e os nossos pseudotropicalistas do Nordeste. Que fazem? Que dizem? Nada! Apenas que a loucura deve combater a burrice.

Constituindo uma terceira vertente que, segundo Amílcar Almeida Bezerra (2009), “incomodava tanto aos esquerdistas tradicionais quanto aos militares que estavam no poder [...] por adotar posturas estéticas e comportamentais transgressoras”, o Tropicalismo guarda, em suas relações com o Armorial, correspondências com as vertentes vanguardistas brasileiras do início do século passado:

---

<sup>82</sup> Córdoba refere-se ao estudante secundarista Edson Luiz de Lima Souto, morto em 1968 em confronto com policiais militares no Restaurante Calabouço, no centro do Rio de Janeiro, provocando uma intensa mobilização popular contra o regime ditatorial.

Partimos da hipótese de que os valores ético-estéticos defendidos por Ariano Suassuna nos dias de hoje podem ser identificados como um desdobramento do ideário modernista de Mário de Andrade. Em contrapartida, o Tropicalismo, que surge nos anos 60, vai atualizar a vertente antropofágica do Modernismo, articulada nos anos 20 por Oswald de Andrade.



20 Capa de *Panis et Circensis*, criação coletiva. São Paulo 1968

## 11.2 Da banda de pífanos de Caruaru à *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.

No início de 1967, Gilberto Gil veio ao Recife para o lançamento de seu primeiro disco, *Louvação*, e para uma série de apresentações musicais no Teatro Popular do Nordeste. Interessado em recolher contribuições para as suas pesquisas, procurou conhecer a Banda de Pífanos de Caruaru, formada pelos irmãos Benedito e Sebastião Bianco, um dos grupos de música popular mais antigos em atividade no País.

A sonoridade única do grupo, composta apenas por pífanos e percussão, despertou a curiosidade do cantor baiano que, meses depois, obteria o 2º lugar no III Festival de Música Popular Brasileira, com a canção *Domingo no Parque*, alcançando visibilidade nacional. O episódio é relatado pelo pesquisador Edwar de Alencar Castelo Branco (2007, p. 69):

Dentro do projeto do TPN de aproximar artistas “forasteiros” das expressões culturais locais, um grupo de pernambucanos, formado pelo compositor Carlos Fernando, o poeta e cineasta Jomard Muniz de Britto e o músico Geraldo Azevedo, levou Gilberto Gil, em um dos intervalos de suas apresentações em Recife, para conhecer a Banda de Pífanos de Caruaru, uma vez que o próprio Gil manifestara interesse em conhecer o grupo de pifeiros<sup>83</sup> de que ouvira falar.

O parceiro de Gil, Caetano Veloso, cuja obra é pródiga em intertextualidades (como as influências dos “Joãos” - João Cabral de Melo Neto e João Donato - confessadas na canção *Outro Retrato*), na autobiográfica *Verdade Tropical* (VELOSO 1997, p. 65), credita a uma cena do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha o instante deflagrador de suas ideias tropicalistas. Mas, em outro momento, confirma a existência de ancestralidades pernambucanas:

Em 67 Gil passou um tempo no Recife. De lá ele trouxe o pique para o Tropicalismo. E, principalmente, uma fita cassete com o som da banda de pífanos de Caruaru. Desde então, a pipoca moderna<sup>84</sup> ficou em nossa cabeça, alguma coisa transando entre os neurônios, uma joiazinha de iluminação [...] (VELOSO, 1988, p. 84).

---

<sup>83</sup> De “pife”, denominação regional para a flauta transversal de bambu, de influência indígena, usado no Nordeste brasileiro. Parente do flautim ou pífaro, da Europa medieval.

<sup>84</sup> *Pipoca Moderna* é o título da composição de Sebastião Bianco, gravada por Gilberto Gil em 1972 e por Caetano Veloso em 1975. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira.

O jornalista Renato Contente (2013), por ocasião da passagem do 45º aniversário da publicação do Manifesto, esclarece:

Caetano veio ao Recife duas semanas depois da assinatura do manifesto pioneiro dos pernambucanos. Ainda sem articular maiores desdobramentos teóricos sobre o movimento, mas já mergulhado em sua “estética do sonho”, o baiano afirmou a Celso Marconi, repórter do JC à época, “que nem ele mesmo entende o que é tropicalismo, mas se tratava de um movimento que vai vingar, pois é de rebeldia a tudo que é quadrado”. Naquele mesmo mês de maio, depois de uma aproximação com Jomard, Celso, Aristides e outros tropicalistas da Paraíba e Rio Grande do Norte, Caetano e Gil assinaram o segundo Manifesto Tropicalista (ainda mais radical), também em Olinda, na Oficina 164, em exposição individual de Raul Córdula (que havia sido censurada na Paraíba).

Acorre ao tema o jornalista e escritor Homero Fonseca,<sup>85</sup> ressaltando que “o Tropicalismo é uma estética híbrida, nascida de um processo complexo que misturou muitíssimas fontes.” [...] e que “foi a partir do *insight* de Gil, naquele momento que tudo começou, mas evidentemente não terminou”.

Em artigo intitulado *E o Tropicalismo nasceu em Caruaru*, Fonseca (2011) confirma o relato, descrevendo a reação de Gilberto Gil ao tomar contato com a banda:

Gil ficou siderado: a bandinha tinha uma dissonância genial que, por um misterioso enlace, lhe remeteu ao estupendo álbum que os *Beatles* tinham acabado de lançar com enorme impacto mundial – o *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. O baiano saiu dali fissurado e, ao se encontrar com Caetano Veloso, no Rio, propôs fundir, de alguma forma, o som dos irmãos Bianco com o do quarteto de Liverpool. E assim nasceu uma nova opção estética, cujo disco-manifesto (*Panis et Circensis*) seria lançado alguns meses depois, em 1968, reunindo ainda nomes como Tom Zé, Torquato Neto, José Carlos Capinam, Os Mutantes, Gal Costa e o maestro Rogério Duprat.

---

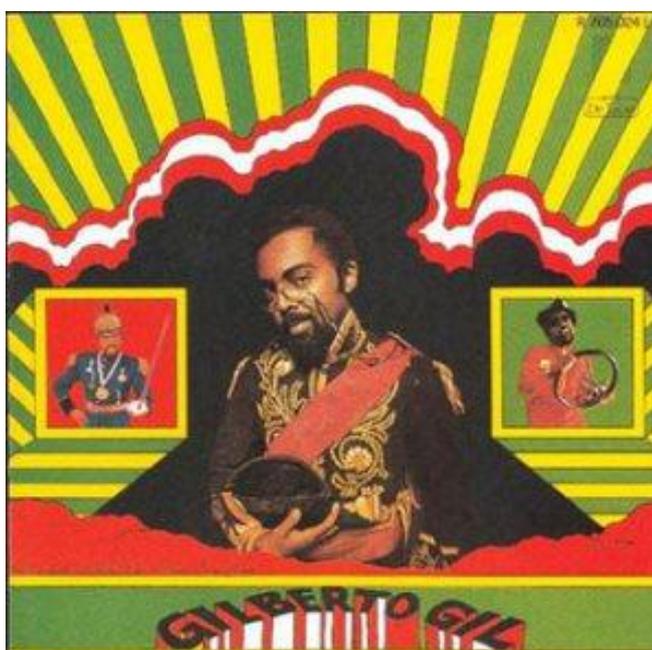
<sup>85</sup> Comentário de Homero Fonseca publicado em seu blog dia 09/05/2011. Disponível em <http://www4.interblogs.com.br/homerofonseca/post.kmf?cod=11833636&total=186&indice=180>

Para o crítico literário Vinicius Dantas (1986), o Tropicalismo foi “a primeira e retardada aceitação da radicalidade primitivista do Modernismo, festejada então por seus impulsos de vanguarda e agressividade”.

Assim como a antropofagia *oswaldiana*, que sempre emerge ao se tratar do tema, o Tropicalismo resulta da deglutição de fontes múltiplas, internas e externas, pelo diálogo com outras linguagens como a literatura (poema-processo, poesia concreta) artes plásticas (*Tropicália* de Hélio Oiticica, *A Bela Lindoneia* de Rubens Gerchman) a música anglo-americana (*The Beatles*, uso de guitarras elétricas) e, segundo Gilberto Gil, (fig.21) das harmonizações dissonantes dos pifeiros de Caruaru.

Castelo Branco (2007, p.82) conclui:

As obras de artistas como Tom Zé, Hélio Oiticica, José Agrippino de Paula e Jomard Muniz de Britto oferecem argumentos para se repensar a *Verdade Tropical*. Por um lado, tais obras permitem enxergar no núcleo articulado a Caetano Veloso e Gilberto Gil apenas um, entre múltiplos devires tropicalistas; por outro lado, ao favorecerem o questionamento a uma verdade singular, suficiente em si mesma, estas obras permitem entender o tropicalismo como algo mais amplo e plural, expressivo, historicamente, de uma profunda renovação das artes nacionais em diferentes campos e não apenas na música.



21 Gilberto Gil, com o fardão da Academia Brasileira de Letras:  
“Sargento Pimenta” 1968

**ESTÁSIMO VI**  
MANIFESTOS TROPICALISTAS I,II  
E OUTROS MANIFESTOS

## I -PORQUE SOMOS E NÃO SOMOS TROPICALISTAS<sup>86</sup>

1. Constatamos (sem novidade) o marasmo cultural da província. (Por que insistimos em viver a dez anos da Guanabara e a um século de Londres? Por fidelidade regionalista? Por defesa e amor às nossas tradições?)
2. Recusamos o “comprometimento” com nossos “antigos professores”. (Porque eles continuam mais “antigos” do que nunca: do alto de sua benevolência, de sua vaidade, de sua irritação, de seu histrionismo, de sua menopausa intelectual).
3. Lamentamos que os da “nova e novíssima geração” (a maioria pelo menos) continuem a se valer da tutela sincretista, lusotropical, sociodélica, joãocabralina, t-p-n-ística, etc. e tal.
4. Comprovamos (sem ressentimento) a decadência da esquerda festiva. (A exemplo do faz escuro, mas eu canto, das manhãs de liberdade, do Vietnam por ti e por mim, e outros “protestos” puramente retórico-panfletários).
5. Afirmamos: “Dessacralizando e corrompendo a esquerda festiva, o tropicalismo investe e arrebenta, explode e explora os seus adeptos tanto quanto os seus atacantes”. (Qua, qua, qua, para os que “não nos entendem”...)
6. Somos (sem subserviência) por Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa, Nelson Motta, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Hélio Oiticica, Adão Pinheiro, José Cláudio, os poetas de vanguarda. Tudo que for legitimamente NOVO.
7. Reconhecemos a transitoriedade (o trânsito e o transe) do tropicalismo, junto ao perigo de comercialização, de mistificação, de idolatria. Assim como dizemos “abaixo a festiva”, acrescentamos: “abaixo o fanatismo tropicalista!” (Por isso, quem tentar nos apelidar, sorrindo, de “tropicalistas” – ou não tem imaginação, ou é dogmático, ou quer bancar o engraçadinho, ou é burro mesmo).
8. A vanguarda contra a retaguarda! A loucura contra a burrice! O impacto contra a mediocridade! O sexo contra os dogmas! A realidade contra os suplementos! A radicalidade contra o comodismo!
9. Tropicalistas de todo mundo, uni-vos!

Jomard Muniz de Britto, professor e ensaísta;  
Aristides Guimarães, compositor de música popular;  
Celso Marconi, repórter e crítico de cinema.

---

<sup>86</sup> BRITTO; GUIMARÃES; MARCONI, 1968; in: DINIZ, HEITOR, SOARES, 2012, p.174. Publicado originalmente no *Jornal do Commercio* do Recife, em 20.04.1968.

## II- INVENTÁRIO DE NOSSO FEUDALISMO CULTURAL.<sup>87</sup>:

### 1) O algo mais que os simples rótulos não dizem

O que é tropicalismo: posição de radicalidade crítica e criadora diante da realidade brasileira hoje; vanguarda cultural como sinônimo de militância, da instauração de novos processos criativos, da utilização da “cultura de massa” (rádio, tv, etc.) com a finalidade de desmascarar e ultrapassar o subdesenvolvimento através da explosão de suas contradições mais agudas; “ver” com olhos “livres”.

O que é tropicanalha: atitude conservadora e purista em face da cultura e da realidade brasileira hoje; retaguarda cultural significando o alheamento, de tentar dar respostas passadas aos problemas, revelando o passadismo através da nostalgia, do donzelismo, do pitoresco do cartão postal, da carência de informação, contribuindo assim para uma perpetuação do subdesenvolvimento; enxergar com viseiras e preconceitos. Além e aquém dessas posições podem existir muitas outras.

### 2) Vamos soltar o tigre das perguntas

Por que os departamentos de cultura de nossas “Universidades” não ouvem os estudantes na programação de suas promoções? Pode haver reforma universitária sem a participação efetiva dos estudantes? Pode existir universidade livre num país sem liberdade? Onde encontra a imprensa Universitária justificativa para suas publicações? Correspondem elas aos interesses das classes estudantis e intelectuais? Foi realmente “Extinto” o acordo “Mec-Usaid”, ou apenas ficou mais disfarçado? Até quando os representantes da cultura oficial se utilizarão dos cargos que ocupam com objetivo de promoção pessoal? Por que o dedodurismo (da queimação pessoal e profissional) em todas as repartições públicas, especialmente na Sudene? Por que não foram ouvidos os técnicos da Sudene em seu parecer contrário à “Cruzada ABC”?

Já que nenhum serviço prestam à coletividade, por que não se “Extinguem” os Conselhos de Cultura e as Academias de Letras? O que se pode esperar de certos grupos teatrais que se afirmam confirmam como “propriedades privadas”, casas de fulano ou beltrano? Por que alguns jovens artistas ainda persistem numa política de completa subserviência aos industriais-artistas e aos intelectuais conselheiros, comprometidos com o poder constituído?

Quando terminarão a erudição, a desatualização e o impressionismo gagá de nossos suplementos literários? Por que se teme tanto a “Vanguarda Poética”? Será que os críticos preferem ser “guardiães de cemitérios”- ou apenas não estão capacitados metodologicamente para julgar o novo?

Por que nossos críticos de cinema ainda continuam a promover mais o cinema *made in* Hollywood? O desentendimento do público é maior que o da crítica especializada? Constituímos, em verdade, um dos centros cinematográficos mais importantes do país?

Por que não “Desobedecer” aberta e radicalmente a censura incompetente, arbitrária e estúpida? Como admitir a censura exercida pelos “conselhos universitários”?

Como se justificam o bom comportamento e a aceitação das normas impostas pela engrenagem de certos festivais de música, por parte de certos “compositores” sequiosos de promoção?

- 3) .Debaixo das perguntas e longe do feudalismo.
- a) Por toda iniciativa de caráter “não oficial”, descomprometida com a política cultural dominante.
  - b) Pelo “Poder Jovem” (compreendido não apenas como um fenômeno de luta entre gerações) representado pelo movimento radical-estudantil e pelos intelectuais independentes.
  - c) Por qualquer movimento de vanguarda cultural (pois não queremos impor unicamente a nossa posição) que se caracterize pelo rompimento com todos os padrões morais, sociais, literários, sexuais, etc. e tal.

Olinda, 1968

Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimaraes, Alexis Gurgel, Caetano Veloso,  
Carlos Antonio Aranha, Celso Marconi, Dailor Varela, Falves da Silva, Gilberto Gil,  
Marcus Vinicius de Andrade, Moacyr Cirne, Raul Córdoba Filho.

### III INQUÉRITO CULTURAL DOMÉSTICO:

Jomard Muniz de Britto

67,68. Esse binômio... é um marco da explosão do Tropicalismo e que coincidiu... isso não está registrado nos livros que existem por aí. A única pessoa que já falou nisso sou eu, os livros famosos sobre o Tropicalismo não falam nisso. Então eu queria colocar isso, que houve coincidência da explosão do Tropicalismo... agora eu uso um jogo de palavras... com a implosão do Poema-Processo. Por que eu estou usando essas palavras? Explosão e implosão, uma pra fora, outra pra dentro? Porque são duas palavras que na época estavam circulando por causa do pensamento de McLuhan,<sup>88</sup> teórico da Comunicação famoso... Então ele usou muito essas duas palavras: Explosão e implosão... [...] Mas vamos usar uma palavra corriqueira, houve uma coincidência histórica factual entre o surgimento do Poema-Processo, que não foi só em Natal, no Rio Grande do Norte, ecoando e dialogando com Pernambuco e a Paraíba, mas também no Rio de Janeiro e em São Paulo, porque tinham pessoas ligadas ao Rio Grande do Norte que moravam no Rio de Janeiro e em São Paulo... não foi uma coisa local. E aqui? [Recife] como foi que chegou aqui? Não foi através da Universidade. Foi através do *Jornal do Commercio*, do editor de cultura Celso Marconi, na época. Celso assina os manifestos tropicalistas em 68 e deu grandes espaços, páginas de divulgação das teorias e experiências visuais do Poema-Processo. Por isso, acho que nenhuma abordagem séria do tropicalismo pode ser feita sem situar isso.

Então, vamos dizer... o Poema-Processo estaria mais ligado ao que se chamou em termos gerais no Brasil de Neoconcretismo. Tinha a orientação Concreta, a Arte-Concreta, a Poesia Concreta e depois houve uma dissidência entre a Arte-Concreta, mais em São Paulo, e o Neoconcretismo no Rio de Janeiro... e o Poema-Processo se considerava mais ligado ao Neoconcretismo. São experimentos de linguagem que poderiam ser verbais e não verbais onde o leitor era um coautor desses poemas ou desses textos. Tudo que você fazia... você dava uma possibilidade de interferência. Então eu vou dar um exemplo de um poema-processo, que foi um natalense chamado Dailor Varela no *Opinião 68*: Ele pesquisou durante alguns meses deste ano de 68, nas revistas, as palavras que saiam com mais destaque. Então, essas palavras, ele recortava, colava numa cartolina, dezenas e centenas de palavras eram jogadas numa mesa ou no chão e cada pessoa fazia lá o seu poema, a sua conjugação de palavras.

Então, foi Dailor Varela que criou essa *Opinião 68*. Que eu usei muito nos Cursos de Comunicação que eu dei, onde falava muito em McLuhan. [...] Na época era Umberto Eco com *Obra Aberta* e McLuhan com o livro *O Meio é a Mensagem*.<sup>89</sup>

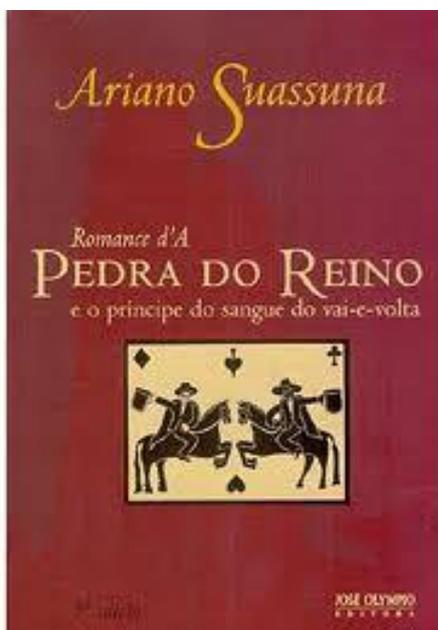
Recife, 2012

<sup>88</sup> Marshall McLuhan (1911-1980): teórico da comunicação canadense, criador do conceito de “aldeia global”.

<sup>89</sup> Entrevista de JMB a Aristides Oliveira e Ricardo Maia Jr. Revista Desenredos - ISSN 2175-3903 - ano IV - número 13 - Teresina - Piauí – abril maio junho de 2012] disponível em: <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/13-entrevista-Johmar-Aristides.pdf>

### 11.3 Pernambuco Armorial

O Movimento Armorial surgiu no Recife em 1970, liderado pelo escritor Ariano Suassuna, à época diretor de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco. Com base na reinterpretação da iconografia ibero-sertaneja, Suassuna arregimentou artistas de diversas linguagens (pintores, escultores, ceramistas, gravuristas, escritores, poetas, cordelistas, músicos e dançarinos) com o objetivo de estabelecer pontes entre elementos estéticos da cultura erudita e o imaginário da cultura popular. (fig.22)



22 *Romance d'A Pedra do Reino*. Suassuna, 1971

Interpretado por alguns como uma reação às influências contraculturais do final da década de 1960, (BEZERRA, 2009, p.14) e (BRITO, 2011, p.126), o movimento alcançou repercussão nacional, com o apoio de concertos da Orquestra Armorial de Câmara em Porto Alegre e no Rio de Janeiro, em espetáculos apresentados pelo próprio Suassuna. Apesar do sucesso, sofreu críticas em relação ao seu foco no passado e ao caráter excludente em relação a outras interpretações da identidade nacional, reproduzindo em termos, os debates entre regionalistas e modernistas de décadas atrás.

A propósito dessas referências históricas, o professor Roberto Azoubel da Motta Silveira (2001) comenta:

Na concepção do movimento havia uma declarada ligação entre a produção simbólica popular e uma representação “positiva” da cultura do país que repelia qualquer aproximação com a cultura de massas, pois esta era vista como a responsável pela descaracterização daquilo que seria próprio do Brasil. Desta forma, ao buscar registrar e preservar uma suposta essência de brasilidade encontrável nas manifestações e artes populares, o movimento Armorial voltava, tal como os tradicionalistas de outrora, a atenção para o passado na construção de uma identidade cultural para o país.

O festejado autor de *O Auto da Compadecida* (1955), *Romance d’A Pedra do Reino* (1971) e outros clássicos da literatura nordestina, incluindo obras inéditas<sup>90</sup>, assim define o movimento em entrevista concedida ao jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, publicado na edição de 08 de setembro de 1971.

É um esforço para encontrar, no Brasil, uma arte que parta de raízes eminentemente populares. Com isso, a pretensão de encontrar uma arte brasileira, latino-americana e universal. O Movimento Armorial não tem uma linha de princípios. É um movimento aberto. Aliás, nós nem gostamos da palavra movimento, porque movimento é quase sempre feito por teóricos, que lançam manifesto, e pronto. Nós partimos do trabalho criador. Começamos a criar juntos. Às vezes, isoladamente. Descobrimos, depois, características comuns. Então nos unimos e batizamos o movimento com esse nome, que serve apenas de bandeira nessa busca conjunta de uma arte brasileira.

O crítico pernambucano Moacir dos Anjos Jr. (2005, p. 22-26), curador da 29ª Bienal Internacional de São Paulo (2010), destaca a preocupação de Suassuna em resguardar a cultura regional como legítima representante da identidade cultural brasileira, dos efeitos da cultura de massa:

[...] o Movimento Armorial é, talvez, a formulação mais sofisticada do papel da tradição cultural nordestina na invenção de uma ideia de

---

<sup>90</sup> Para o professor Carlos Newton, *O jumento sedutor*, título inédito de Suassuna, é “uma obra para poucos leitores”, como *Grande Sertão Veredas* de Guimarães Rosa; Fonte: Entrevista ao *Caderno Viver* do DP em 13set2014; *O pasto incendiado* (1945-1970), livro inédito de poemas, revela a face menos conhecida do escritor paraibano.

Brasil. Associando essa tradição às expressões simbólicas populares - notadamente as de procedência sertaneja, como a xilogravura, a literatura de cordel e a música de viola, rabeca ou pífano -, o criador do movimento tomava estas, também, como as manifestações mais autênticas da fusão das culturas indígenas, africanas e europeias que teriam constituído a identidade do país. Em razão disso, somente a cultura popular, ou a erudita que com esta estivesse identificada plenamente, seria capaz de afirmar, em oposição à produção hegemônica então feita no Sudeste e, ainda com maior ênfase, à disseminada cultura de massas norte-americana, uma cultura efetivamente brasileira.

O Armorial surge nos alvares da década de 1970 quando, apesar dos mecanismos de controle impostos pelo regime militar, era árdua a tarefa de neutralizar as ideias libertárias emanadas das manifestações estudantis que eclodiram em Paris em 1968. Propagava-se em escala global a rebelião juvenil contra os valores da “velha sociedade”, acompanhada de reivindicações por melhorias na educação e por novos enfoques para as questões comportamentais.

Transpostas para o nosso cenário cultural, evidencia-se o conflito entre as ideias liberalizantes que incendiaram o imaginário dos jovens daquela geração com os propósitos armorialistas de exaltação aos valores regionais. Também não se alinhavam com a ortodoxia de segmentos da esquerda estudantil cujo engajamento político incluía a proteção aos valores tradicionais da MPB, numa espécie de cruzada contra as influências culturais alienígenas.<sup>91</sup>

Sintonizavam-se, entretanto, com as propostas experimentais abertas às influências externas dos tropicalistas<sup>92</sup> liderados por Gilberto Gil e Caetano Veloso, cujo discurso-manifesto na apresentação de *É Proibido Proibir* no Festival Internacional da Canção (1967), foi vaiado estrepitosamente por uma plateia de estudantes universitários, indicando que os grupos de oposição à ditadura estavam longe de constituir um bloco monolítico.

---

<sup>91</sup> Em 17 de julho de 1967, ocorreu em São Paulo a “Passeata da MPB”, com o *slogan* “Vamos defender o que é nosso”. Conhecida como a “Passeata contra a guitarra elétrica”, dela participaram Elis Regina, Edu Lobo, Jair Rodrigues, Zé Keti e Geraldo Vandré, entre outros artistas brasileiros. Fonte: *Impressões dos anos 60*. Edi Cavalcanti; disponível em <http://anos60.wordpress.com/2012/04/02/a-famigerada-passeata-contra-a-guitarra-eletrica/>

<sup>92</sup> O álbum *Paris et Circences* (1968), considerado o marco fonográfico do Movimento Tropicalista, teve a participação de *Os Mutantes*, *Caetano Veloso*, *Gilberto Gil*, Gal Costa, Tom Zé, Nara Leão e arranjos do maestro Rogerio Duprat.

Curiosamente, o dramaturgo pernambucano, Nelson Rodrigues (2013, p.92), tido por muitos como conservador, é quem sai, bem a seu estilo, em defesa do cantor baiano:

Mas vejamos o Sr. Caetano Veloso. A vaia selvagem com que o receberam já me deu uma certa náusea de ser brasileiro. Dirão os idiotas da objetividade que ele estava de salto alto, plumas, peruca, batom etc. etc. Era um artista. De peruca ou não, era um artista. De plumas, mas artista. De salto alto, mas artista. [...] No *tape* de sábado tivemos, pela fúria de Caetano Veloso, um momento da consciência brasileira.

Por extensão, a aversão dos armorialistas a contaminações estéticas alienígenas (especialmente as de origem norte-americana), os colocava em rota de colisão com os simpatizantes da versão tropicalista pernambucana, manifestamente aberta à deglutição antropofágica e à “instauração de novos processos criativos, da utilização da “cultura de massa”, (rádio, tv, etc.)”<sup>93</sup>

O fenômeno iria se reproduzir em menor escala em 1990, com as críticas de Suassuna ao *Manguebeat*,<sup>94</sup> um dos movimentos musicais mais criativos da história cultural pernambucana recente. Liderado por Chico Science, o movimento fundia ritmos regionais, como o maracatu rural, com elementos da cultura *pop*.



23 Ariano Suassuna por Sérgio Gomes

<sup>93</sup> Ver p.120 :Cláusula 1ª do II Manifesto Tropicalista

<sup>94</sup> Apesar das arestas, Suassuna e Science tornaram-se amigos, não sem que o escritor recomendasse ao músico mudar seu nome para Chico Ciência.

O sociólogo Antônio de Pádua de Lima Brito (2011, p.26) interpreta assim essa preocupação com a manutenção da unidade nacional:

Tendo em vista a importância dada a essas três dimensões – tradição, unidade nacional e mestiçagem-, identificadas pelos armorialistas como a base da cultura popular que precisa ser preservada em nome da unidade nacional, Suassuna acaba por identificar nas expressões do modernismo, na cultura de massa e nos movimentos de vanguarda, como o tropicalismo, uma ameaça aos ideais por ele defendidos.

A arte-educadora Ana Mae Barbosa (1997, in DINIZ; HEITOR; SOARES, 2012, p. 220), que mantém laços estreitos com Pernambuco, onde morou na infância, interpreta a polêmica como elemento indispensável à formação do olhar plural e afirma que “as linhas que demarcam as diferenças culturais podem ser estabelecidas pelo consenso, ou pelo conflito”, vendo benefícios em estimular o debate nessas relações:

No caso de Pernambuco, a ação de duas brilhantes cabeças pensantes- por sorte divergentes entre si-, Ariano Suassuna e Jomard Muniz de Britto, foi muito benéfica. De um lado, temos Ariano Suassuna, dramaturgo famoso no Sul e no exterior que, como professor de estética de várias gerações, de estudantes da Universidade Federal de Pernambuco, defendia uma abordagem cultural voltada para a visualidade do meio circundante, para a mitologia da terra e para uma narrativa imaginária que veio a constituir o que ele denominou Movimento Armorial. Do outro lado, Jomard Muniz de Britto, também com enorme influência na formação da juventude da Paraíba, de Pernambuco e do Rio Grande do Norte, encarregou-se da divulgação crítica das teorias da pós-modernidade. Como artista, seus vídeos e suas performances têm chamado a atenção dos estudantes para a existência de uma linguagem internacional, enquanto Ariano os desperta para ver ao seu redor. É nesse jogo dialógico, no espaço intercultural dessas duas posições, no trânsito entre elas, que hoje estão sendo definidas as singularidades da arte, até no Primeiro Mundo.

Conciliador, o professor Anco Marcio Tenório Vieira (2013) faz uma análise retrospectiva dos personagens e movimentos que construíram a identidade cultural

pernambucana ao longo dos anos e reconhece a importância das contribuições dos diferentes grupos:

Quando observamos um movimento como o *Manguebeat*, nos anos 1990, vemos o quanto ele tem do regionalismo de Gilberto Freyre, do *Tropicalismo* de Jomard Muniz de Britto, da experiência do TPN de Hermilo Borba Filho, de um certo imaginário da cidade criado pela poesia de João Cabral, Manuel Bandeira e Joaquim Cardozo, e da radicalidade de pensar a cidade, a região e o Brasil de um Paulo Freire e de um Josué de Castro. Cada um desses movimentos tentou, ao seu modo, oferecer mais do que uma leitura do Brasil, do Nordeste e do Recife. Eles buscaram, de maneira generosa, um projeto de futuro, um projeto do que o Brasil deveria ser dentro do concerto das nações modernas.

O prestígio angariado por Suassuna graças à inegável contribuição de sua obra à dramaturgia brasileira, e ao seu carisma pessoal, patenteados nas concorridas aulas-espetáculo, confere ao escritor paraibano uma espécie de salvo-conduto, a despeito de posições polêmicas (declarava-se monarquista até 1981), que soariam anacrônicas na biografia de intelectos de menor envergadura; encarnadas por Suassuna escapam ao rigor do julgamento formal pela porta de conexão com o universo burlesco de seus personagens.

Como exemplo, vale reproduzir a curiosa “justificativa” para a sua proverbial aversão a um dos principais ícones da tecnologia, o computador, proferida durante aula-espetáculo no Rio de Janeiro presenciada por Arnaldo Niskier.

O conhecido jornalista o transformou na crônica *O Inimigo do Computador*, de onde extraímos:

“Disseram que eu sou inimigo do computador. Não é bem isso. O computador é que é meu inimigo.” Explicou que teve uma experiência extremamente desagradável com o uso da máquina: - Bati o meu nome no computador. Ariano. Veio Ariano. Coloquei o nome do meio (Villar). Veio “vilão”. Não entendi. E fiquei indignado mesmo quando bati Suassuna. Com tantos esses, o computador, no corretor ortográfico, colocou “assassino”. Então, em vez de ser Ariano Villar Suassuna, virei Ariano Vilão Assassino. Não é para virar inimigo dele?

## **ESTÁSIMO VII**

FREYRE E SUASSUNA

AO MODO DE JOMARD MUNIZ DE BRITTO.

## O PALHAÇO DEGOLADO<sup>95</sup>

Jomard Muniz de Britto

-Mestre Gilberto Freyre! Mestre Gilberto Freyre! Mestre Gilberto Freyre!

Muito bem situado nos trópicos... Casa grande, casa grande, alpendres, terraços, quartos e salas, casa grande, senzalas. Senzalas? Casa grande de detenção da cultura. Muito bem situado nos trópicos. Tristes trópicos!

Democracia racial a seu modo; morenidade, brasilidade, a seu modo; luso-tropicologia a seu modo; regionalismo ao mesmo tempo modernista - e tradicionalista- a seu modo; relações entre política e tecnocracia a seu modo.

*Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*; pesquisas sociais a seu modo. Anarquismo construtivo a seu modo, não é, Glauber Rocha? Democracia relativíssima a seu modo!

Ai que saudades dos quitutes e dos quindins preparados pelas sinhazinhas formosas de seus engenhos e pelas piedosas freirinhas em seus conventos!

Ah que saudades! Porque um povo só se conhece e se preserva pela sua cozinha!

Onde escavar, no Nordeste, as mais legítimas raízes da cultura brasileira? Raízes da cultura? Isso é ou não é complexo de intelectuais? Tanto faz no Sul como no Norte.

Elegia para uma região. Região? Religião? Paixão? Economia? Desenvolvimentismo? Filosofia? Ideologia?

O que temos em comum com a nostalgia dos meninos de engenho?

O que sobrou da bagaceira para os ultradependentes filhos; filhos de quem? De Kennedy ou do castelo mal-assombrado? Nordestinados e todas as assombrações de sertanejos de ficção... muita ficção nas pedras e pedradas do Reino.

Nossas vidas secas encontraram o sonho das grandes cidades, ou o medo de sempre? Ou a autocensura, dez anos depois. Dez anos depois, as manhãs de liberdade e as manhas do imperialismo insistem em dourar as pílulas de nossas ilusões televisivas. A praça é do povo como o céu é dos poetas populistas, dos líricos, dos burocratas, dos intelectuais, funcionários públicos, dos épicos nordestinados, dos sertanejos de ficção. Diarreia da classe média, ou derrame do populismo?

-Mestre Ariano Suassuna! Mestre Ariano! Mestre Armorial!

Como é dura a vida do colegial! Começar o ano com o lápis de classe assinalando os brasões e as armas armoriais. E tudo, pela força dos brasões familiares e dos poderes oficiais, tudo pode transformar-se em armorial.

---

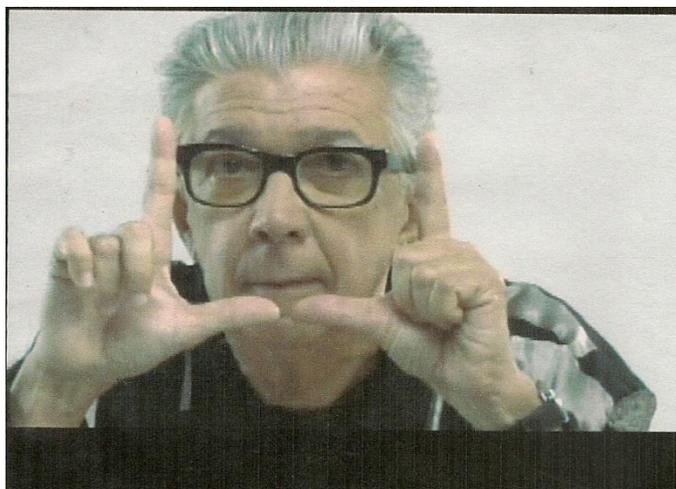
<sup>95</sup> BRITTO, 1977 Transcrição da fala do protagonista do filme homônimo, dirigido e interpretado por Jomard Muniz de Britto.

Céus armoriais, astrologia armorial, literatura de cordel armorial, gravadores armoriais, povo, povo, povo armorial; e oca armorial, empreguismo armorial, sexologia armorial, subvenções armoriais, sobrados e mocambos- quem diria?- armoriais, megalomania armorial, piruetas armoriais, dança armorial, como é mesmo professora ° Vânia Barros? A reverência armorial! Heráldica e ministérios armoriais. Bolsa armorial, o Príncipe dos Príncipes armoriais, estética metafísica armorial, Capibaribe armorial, Capiberibe armorial; orquestra armorial? Não! Orquestra romançal!

É a onça Caetana? É a onça Caetana? Ou é a crítica fazendo cobrança?

É a repressão Ministerial, ou a esquerda oficial, cultura amordaçada! Abaixo o imperialismo cultural! Escrever, viver, escrever, escrevendo, cinevivendo! Lutar com *super8* é a luta mais vã! A irmandade dos campos inaugurou as cercas da vanguarda! Joyce, [...] Oswald de Andrade, Mallarmé, João Cabral, Bauhaus, Guimarães Rosa, Sousândrade, [teoria da informação, [...] ideogramas], Eisenstein... o que não seja estrutura verbi [...] e foco visual, já era! Instauração práxis cerceada e nada! E todos chegaram primeiro! Pioneiríssimos! No lufo-lufo da galinha primal! Até o rasga-rasga do poema-processo, até a mais recente, internacional, arte-correio, arte-postal! O intelectual que não pronunciar até a exaustão, a palavra ideologia, o intelectual que não pode viver, morre! Morre!

Onde está o professor Paulo Freire? Em Genebra, ou na Guiné Bissau? Nas ilhas Greco-socráticas, ou na Ilha do Maruim? O que restou, o que restou, o que restou dos seus círculos de cultura? TI-JO- LO; FO- TO; LI-VRE; 1 9 6 4; E -XI -LIO; FO -M E; 1 9 6 8; 1 9 7 8, Até quanto? Até quando? Até quando? A saída? Até quando? Até quando? Até quando!



24 Jomard Muniz de Britto, autor contumaz de *Atentados Poéticos*<sup>96</sup>

<sup>96</sup>Série de performances plástico-literárias realizadas por JMB nas ruas do Recife.

## EPISÓDIO XII

DANIEL SANTIAGO & CIA. ILIMITADA

### Coro

Os materiais expressivos usados pela *Equipe Bruscky & Santiago* tem sido o tempo, os raios, os sabores, o som, o gelo e outros elementos de existência transitória.

Equipe Bruscky & Santiago, 1971<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> Extraído do *Curriculum Vitae* da Equipe Bruscky & Santiago , 1971 (fig.25).Fonte: Arquivo do artista.

## Disposições Gerais

EQUIPE BRUSCKY & SANTIAGO - Sociedade formada em 1971 por Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Entidade cultural sem fins lucrativos registrada na Receita Federal. A Equipe Bruscky & Santiago tem estado presente nos principais movimentos de arte da cidade do Recife, seus trabalhos já foram expostos no Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba e João Pessoa, fora do Brasil está em catálogos de exposição da Argentina, Estados Unidos, França e Canadá. Os materiais expressivos usados pela Equipe Bruscky & Santiago tem sido o tempo, os raios, os sabores, o som, o gôlo e outros elementos de existência transitória. Muitos projetos da Equipe ficam anos e anos engavetados à espera de patrocinadores, muitas vezes os artistas Paulo Bruscky e Daniel Santiago pagam publicações nos jornais mais importantes do país anunciando suas propostas, seu último anúncio foi feito em Nova York. Atualmente a Equipe aguarda resposta da Fundação Nacional de Arte à sua proposta de implantar, aqui em Recife, um Núcleo de Arte Experimental, o projeto foi elaborado pela Equipe obedecendo rigorosamente às normas exigidas pela FUNARTE. Principais exposições: "Exponáutica", 1970. "Artexpocorponde", 1971. "Con(c)(s)(?)erto sensorial", 1972. "Arteaerobfs" 1973. Em 1973 ainda participa do 30º S. Salão Paranaense, em Curitiba, com uma proposta telex-grafada. "Loteriartempo 80" 1974. Exposição coletiva no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, VII Salão de Verão, 1975. Exposição coletiva no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil/Agora I, 1976. Organiza a I Exposição Internacional de Arte Correo para a Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, esta exposição foi fechada, pela Polícia Federal, cinco minutos depois da sua abertura oficial, todos os trabalhos foram recolhidos para investigações, 1976. Coordena o projeto Art-door, patrocinado pela Prefeitura da Cidade do Recife, duas exposições com trabalhos medindo vinte e sete metros quadrados cada uma, a primeira exposição em 1981 com cento e onze obras e a segunda em 1982 com cento e oitenta, totalizando, aproximadamente, sete mil e oitocentos metros quadrados de arte nas ruas do Recife.

25 Curriculum Vitae Equipe Bruscky & Santiago, 1971.

## 12.1 Daniel Santiago: Afetações e Afetividades

Estabelecer relações afetivas com o mundo por meio da própria sensibilidade pode ser a chave para o entendimento da inclinação de Santiago para associações colaborativas. Essa característica, aliada ao fluir espontâneo da criação induzida por escolhas aleatórias, (princípio central da criação dadaísta), é utilizada por Santiago com a versatilidade de quem transita por diversas linguagens, sempre pronto a explorar o imprevisível e as possibilidades poéticas do cotidiano.

Na exposição *Eflúvios Artificiais de Mulheres Abstratas*, concebida por Santiago e apresentada no MAMAM em setembro de 2011, com curadoria de Beth da Matta e do Grupo Pia<sup>98</sup>, foi possível reunir no mesmo espaço a verve poética, o espírito lúdico e as práticas coletivas que o acompanham desde o tempo da parceria com Paulo Bruscky, estendidas à participação nos coletivos recifenses Oroboro, Totem, Branco do Olho, Grupo Pia e Educativo MAMAM.

Em *Eflúvios*, como é costume, Santiago dividiu o protagonismo com uma dezena de artistas convidados, incumbidos de representar livremente, por meio de registros fotográficos, personagens femininas da literatura universal (outra paixão de Santiago).

Confirmando sua atração pela ludicidade dos jogos combinatórios<sup>99</sup>, Santiago atribuiu aleatoriamente códigos numéricos associáveis a cada trabalho, que indicavam o seu odor correspondente disponibilizados em frascos de vidro colocados ao alcance do público. A alquimia das fórmulas aromáticas esteve a cargo do próprio Santiago e, durante o período da exposição, obras de artistas como Marcio Almeida, Bruno Vieira, Gil Vicente, Paulo Meira e Fernando Peres, entre outros, embaladas pelos aromas preparados por Santiago, interagiram sinestesticamente com o público evocando personagens literários clássicos como Capitu, Iracema, Julieta de Romeu, Dama das Camélias e Madame Bovary, responsáveis pelos eflúvios de alfazema, alecrim, alho, queijo coalho, goiaba, hortelã, sabonetes *Phebo* e *Alma de Flores*.

---

<sup>98</sup> Grupo Pesquisa e Interações Artísticas-Grupo Pia, é formado por Cris Cavalcanti, Laura Sousa, Raíza Cavalcanti e Raquel Borges. Fonte: BolgMamam; disponível em: <http://blogmamam.wordpress.com/2011/10/18/sobre-a-exposicao-de-daniel-santiago-l-em-cartaz/>; acesso em 22jul2014.

<sup>99</sup> Ver p. 226 *Inventário Provisório de Obras: Loteriar tempo*.

O resultado foi uma viagem sensorial capaz de recuperar memórias afetivas (e olfativas) das mulheres abstratas homenageadas por Santiago, recriadas pelas lentes de seus colaboradores.

Compartilhamento, afetividade, interatividade, delicadeza na abordagem dos temas, rematados por um toque de humor, não são atributos comumente associados ao repertório dos artistas politicamente comprometidos de sua geração.

Entretanto, Gilbert (2012)<sup>100</sup>, alerta para os riscos de se adotar critérios rígidos para definição da personalidade artística de Santiago:

Para mim, a experiência e entendimento que um artista como Daniel Santiago pode trazer às pessoas é muito importante. É inquantificável-singular-irrepetível porque deriva de seu jeito idiossincrático de ver o mundo. Se é assim único, deve ser muito importante! Ele combina performance, literatura, teatro e uma prática experimental que é incomparável e que contribui a um discurso da arte dos anos 70 em diante.

Em *De que é que eu tenho Medo?* (fig.26) – exposição realizada no MAMAM em 2012–, reeditada no MAC- Niterói em 2014 sob o título *O Brasil é o meu abismo*, as curadoras Cristiana Tejo e Zanna Gilbert (2012)<sup>101</sup> demonstram que a real dimensão do artista escapa à tendência reducionista de classificar sua obra só pelo viés político:

Evidencia-se na mostra as questões existenciais e experimentais que o animam nos últimos 50 anos, tais como: a exploração poética do cotidiano desde a captação em desenho da paisagem cultural de seu entorno até a interferência poética no fluxo da cidade por meio de performances e instalações em espaços públicos; questionamentos filosóficos sobre a solidão, a vida e a liberdade; a aliança com a literatura e o teatro para lidar com os abismamentos da existência; a inventividade como estratégia de sobrevivência e o caráter expansivo da colaboração com outros artistas e agentes culturais.

Por essa ótica, fica mais fácil entender em Santiago– que chegou a ser detido pela polícia Federal sob a acusação de expor material subversivo durante a abertura da II Exposição internacional de Arte Postal (1976)– a negativa de assumir

---

<sup>100</sup> Entrevista concedida a Júlio Cavani do *Diário de Pernambuco* em 15jun2012; disponível em: [http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2012/06/15/internas\\_viver,379376/curadora-inglesa-identifica-diferencial-organico-na-arte-do-recife.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2012/06/15/internas_viver,379376/curadora-inglesa-identifica-diferencial-organico-na-arte-do-recife.shtml). Acesso em 29jun2014

<sup>101</sup> Texto curatorial no catálogo da exposição. (fig.15)

a rotulação de “artista político” ou o papel de “herói da resistência” reivindicado por tantos artistas de sua geração.



26 Catálogo da exposição Daniel Santiago. MAMAM, 2012

Explica também o tom dispersivo da sua resposta à pesquisadora Luciene Pontes (2009) quando indagado sobre a natureza “subversiva” atribuída às suas atividades durante os anos de chumbo da ditadura militar:

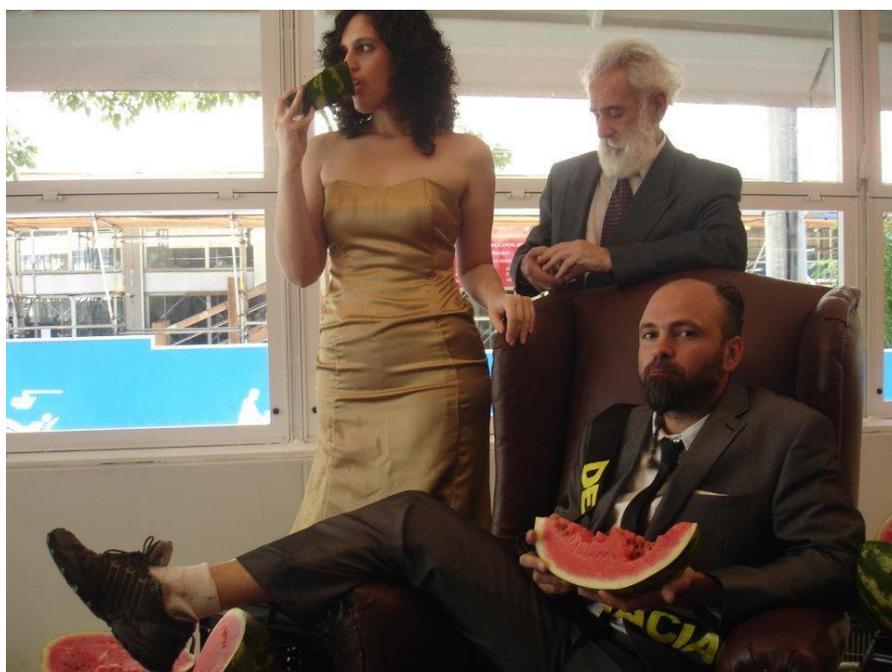
Era subversão artística, nada de subversão política, era inversão das técnicas artísticas com o objetivo de obter novos resultados. Um exemplo: um dia, na Escola de Belas Artes, sugeri a Guita Charifker para ela inverter, na prensa, a posição de uma matriz de gravura em metal, ela inverteu e deu tudo errado, a chapa virou um cilindro enroscado no rolo da impressora. Nunca fiz subversão política. Atualmente existem artistas velhos que não têm o que dizer aos artistas mais novos e ficam declarando que lutaram contra a ditadura. E por falar em subversão política a repressão ainda está viva, só mudou de tática. Mas deixa esse negócio de política prá lá.

Há uma contradição entre essas declarações e a sua trajetória artística que, desde o início, manifesta-se política, a começar pela rejeição às imposições do sistema hegemônico, até a opção pela liberdade do circuito marginal. Ademais, o repertório que compreende *O Brasil é o meu abismo* (1982) e *A Democracia*

*chupando melancia* (2011) (fig.27); o viés social de *Comoler* (1974), *Biscoito Arte* (1976) e outras obras de sua “fase famélica”, não autorizam afirmativas nessa direção.

Entretanto, apesar da força simbólica dessas obras, é forçoso admitir que elas se distanciam da dramaticidade do ato de incinerar galinhas vivas praticado por Cildo Meireles em *Tiradentes-Totem: Monumento ao Preso Político* (1970); ou do impacto causado pela série *Inimigos* (2005) do seu conterrâneo Gil Vicente que, ao se autorretratar em situação de ameaça física contra personalidades públicas, foi motivo de polêmica na 29ª Bienal Internacional de São Paulo.

O mérito da arte resistência de Santiago encontra ressonâncias nas afirmações de Rancière (1996, p.42) de que “[a atividade política] faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho.”



27 *A Democracia chupando melancia*, de Daniel Santiago. Espaço Itaú Cultural SP 2011  
Participação de Clarissa Diniz e Lourival Cuquinha Foto: Rodrigo Braga

## 12.2. A Equipe Bruscky & Santiago

O encontro fortuito de Daniel Santiago com Paulo Bruscky no Diretório Estudantil da Escola de Belas Artes de Pernambuco, em 1970, foi o preâmbulo de uma parceria artística que iria inaugurar uma nova vertente no cenário cultural pernambucano.

Aluno da Escola de Belas Artes, Santiago acumulava projetos inéditos à espera de parcerias para colocá-los em execução; Bruscky, em início de carreira, acabara de ganhar o 1º prêmio de Desenho no Salão do Estado de Pernambuco de 1969 com *O Guerrilheiro*<sup>102</sup> e buscava informações para inscrever uma obra no Festival de Arte Universitária em Ouro Preto-MG. Tratava-se de *Quadro a Óleo* (fig. 28), que se compunha de três latas amassadas de óleo de cozinha, fixadas sobre um painel de madeira, com inscrições tautológicas pintadas à mão.

Sem interlocutores na Academia, Santiago vislumbrou naquele jovem o perfil adequado para o desenvolvimento de suas experimentações.

Em entrevista concedida<sup>103</sup> à pesquisadora baiana Ludmila Britto em 17 de maio de 2007, Santiago descreve o contato inicial com Bruscky:

No mesmo dia em que Paulo Bruscky me encontrou na Escola de Belas Artes, eu percebi que ele era um artista, isto é, tinha coragem, de fazer umas coisas que os meus colegas de Belas Artes não tinham. Aí falei pra ele sobre uma exposição que eu queria fazer na praia, ele disse que topava fazer a exposição. Aí realizamos *Exponáutica Expogente*. Era uma exposição coletiva de 2 artistas, na praia, cada um com 3 ou 4 trabalhos individuais. Depois dessa exposição ficamos amigos e começamos a trabalhar juntos, principalmente em mesa de bar. (Santiago, In: BRITTO, 2009)

---

<sup>102</sup> Apesar de premiado pelo Júri com o prêmio de aquisição, *O Guerrilheiro* foi censurado pelos militares e devolvido ao artista. Fonte: Folha de São Paulo, ed.22dez2003; disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2212200306.htm>

<sup>103</sup> Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9824/10/Ludmila%2010.pdf>; acesso em 14jul2013



28 *Quadro a Óleo*. Paulo Bruscky, 1971/2004

A partir daí, Santiago não só iniciou a execução, em dupla, de seus projetos de fundo de gaveta, mas passou a compartilhar com o parceiro todas as novas investigações no campo da expressão artística, ao contrário de Bruscky, que desenvolveu paralelamente um trabalho de caráter individual. Isso explica porque no período que coincide com a existência da equipe, a maioria das obras citadas trazem assinaturas conjuntas, embora, efetivamente, algumas tenham sido geradas por Daniel Santiago, individualmente.

Ousados e criativos, mas de personalidades díspares, a parceria prometia ser efêmera. Entretanto, afinidades artísticas e a conveniência mútua de conjugar habilidades complementares ajudaram a superar diferenças e a contornar dificuldades circunstanciais.

Dois olhares insuspeitos, distantes geográfica e temporalmente, auxiliam na avaliação do coeficiente de atrito potencial dessas relações: Sobre Bruscky manifesta-se Jomard Muniz de Britto (1982, p.87), profundo conhecedor da cena cultural do Nordeste, no poema *Paulo Bruscky, Bruxo Brusco*: “[...] Trata-se de um bruxo e, portanto, um contraclassificado, retirando-se da palavra todas as magias romanticonas, desviante de todas as normalizações”.

Sobre Santiago, declara Zanna Gilbert (2012)<sup>104</sup>: “O que para mim é muito profundo no trabalho de Daniel é que ele resiste à categorização, como se fosse uma borboleta, ora aqui, ora ali, que é uma provocação a continuar pensando”.

Contrariando as expectativas, “bruxo” e “borboleta” estabeleceram uma parceria improvável que atravessou a década, até ir se “desmanchando suavemente, como a luz das estrelas desaparece à luz da madrugada”, no dizer poético de Santiago (2009, in Lima, 2014, p.15).

A convivência foi interrompida em 1981, devido à viagem de Bruscky a Nova York, para participar do programa *Guggenheim Fellowship*. Restabelecida em 1982, oficializaram a existência da equipe, publicando seu estatuto no Diário Oficial do Estado de Pernambuco. (fig.29).

Abaixo um trecho extraído das cláusulas do estatuto, redigido no inconfundível estilo de Santiago:

A Equipe poderá se expressar através de qualquer meio, desde as acadêmicas Belas Artes até as mais novas linguagens da arte contemporânea, de zero à quarta dimensão. [...] A Equipe poderá usar como materiais expressivos os sólidos, os líquidos e os gasosos, os raios, as ondas e os espíritos, o tempo e o espaço, os fenômenos percebidos pelo sentido e as emoções despertadoras do processo artístico tais como a esperança, o nacionalismo, e ou a solidão.



29 Publicação do Estatuto da Equipe Bruscky & Santiago, 1982

<sup>104</sup> Entrevista concedida a Júlio Cavani de o Caderno Viver do DP, ed. 15jun2012.

Inventividade, experimentação, inquietação e contestação são palavras frequentemente associadas às ações da dupla, que hoje tem reconhecido o seu papel no esforço de resistência política empreendido por sua geração, e no desbravamento local para as práticas artísticas não convencionais.

Na busca das influências internacionais desses artistas, a pesquisadora Joana Lima (2014, p. 144), estabelece conexões com os movimentos vanguardistas do início do século anterior:

Experiências mais ligadas ao conceitual se verificam principalmente nas ações de Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Aqui e lá, essas experiências têm ressonâncias das ousadias das vanguardas artísticas do início do século XX, especificamente as dadaístas e as de Marcel Duchamp. A aproximação entre os trabalhos da Equipe Bruscky & Santiago e a obra de Duchamp pode ser vista de muitos modos- no fascínio pela linguagem, sobretudo a intelectual, no jogo de palavras que produz significados para depois destruí-los e no viés da crítica e da ironia. [...] Outras referências para os trabalhos de Bruscky & Santiago foram, por exemplo, a plataforma de ação do grupo Fluxus, toda a experimentação dos artistas Vicente do Rego Monteiro e Flávio de Carvalho, assim como a do grupo O Gráfico Amador, entre outras em que a linguagem fosse, em si, motivo de reflexão.”

Diante do histórico conservador da cidade, vale atentar para as considerações de Cristina Freire (2006, p. 74) sobre os momentos de transição no campo das artes:

A arte conceitual é um importante ponto de inflexão, uma alteração radical, profunda e rica em consequências no que diz respeito à definição de artistas, dos modos de produção, recepção e circulação da arte. Isto é, com o esgotamento da crítica formalista, a arte conceitual é capaz de articular uma revisão narrativa dominante da história da arte e de suas práticas.

Marcio Almeida, artista pernambucano da chamada Geração 80, que participou ativamente dos movimentos de luta pela redemocratização com as Brigadas Muralistas, grupo de artistas voluntários que se reuniam para pintar mensagens políticas nos muros da cidade, reconhece a contribuição da dupla

Bruscky & Santiago na pavimentação da estrada seguida por sua geração. Mas confirma que, nos anos 1970, eles não eram reconhecidos pela própria classe artística, ou simplesmente, não eram levados a sério: “Apenas os artistas mais jovens (poucos), os reconheciam”, afirma.<sup>105</sup>

A propósito do assunto, Lima (2014, p. 144) reforça o entendimento sobre as causas das dificuldades iniciais da dupla, complementando:

Mesmo sendo ambos artistas já consagrados em salões, exposições, etc., havia uma espécie de desaprovação pública dos trabalhos da dupla, em função de um entendimento mais conservador do que era arte, que refazia uma tradição de Belas Artes e talvez também uma reversão do Modernismo.

Na base dessa rejeição há uma dupla motivação: de um lado, imperativos do mercado, onde *marchands* e galeristas têm seus interesses contrariados pela impossibilidade de monetização da obra (produto), quer pela pobreza dos materiais empregados, quer pela sua natureza conceitual e efêmera; de outro, o estranhamento diante do novo, como reporta Mario Pedrosa (PEDROSA, 1948, in: DINIZ; HEITOR; SOARES, [org.] 2012:136):

Os homens não gostam de viver na insegurança ou na incerteza. Também detestam tudo que os tira da rotina cotidiana. A sociologia estética já chegou a deduzir, da constância do fenômeno, a lei de que tudo que é novo, parece feio. O gosto do público é modelado pelo êxito das obras artísticas anteriores. Todo esforço negando ou desmanchando essa cristalização de sensibilidade que se faz em torno de obras já consagradas, tende fatalmente a levantar as mais vivas oposições. [...] Com efeito, a assimilação é lenta precisamente porque não é cerebral, mas de ordem afetiva, sensível, por vezes, simplesmente sensorial.

A despeito da incompreensão das alas mais conservadoras, a dupla persistiu no diálogo com os espaços urbanos por meio de trabalhos interativos como *vernissages* ao ar livre, passeios ciclísticos, instalações ambientais em parques públicos, interferências artísticas em edifícios, *happenings* e performances realizados nas ruas e pontes que transpõem os rios da cidade, investidos no papel

---

<sup>105</sup> Informação verbal. Entrevista concedida ao autor em 02 de abril de 2014.

de agentes no sistema de trocas simbólicas descrito por Madalena Zaccara (2012, p.300-301 in: ZACCARA; CARVALHO [org.], 2012):

Ao mesmo tempo em que ele (o artista) é influenciado pelo meio, suas obras exercem influência sobre esse mesmo espaço social. Sua atuação, sua simbologia, afeta o contexto representacional comunitário inserindo novos códigos de referência. O criador detém, portanto, uma forma de poder: aquele de trazer um olhar particular sobre o mundo.

Foi com esse “olhar particular” (e algumas ressonâncias da orquestra de percussão criada por John Cage em 1938)<sup>106</sup>, que a dupla promoveu no auditório da FAFIRE, em 1972, um “concerto sensorial”, orquestrado à base de 600 caixas de fósforos distribuídas entre a plateia, um piano e um projetor de luz: (fig.30)

*Con(c)(s)(?)erto Sensasonial* foi uma experimentação multimidiática realizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago na Faculdade de Filosofia do Recife em 1972. Nessa ação, performance confunde-se com poesia, e os ruídos das caixas de fósforo aliados às cores projetadas na parede do auditório, juntamente com os sons do piano ofereciam aos participantes uma experiência sinestésica, em que seus sentidos eram ampliados ao mesmo tempo em que se questionavam os limites das linguagens artísticas e suas possíveis relações. O convite era claro: [...] o pianista Marcos Caneca, sem compromisso com ritmo, melodia ou harmonia, tocará órgão, de improviso, ora influenciado pelos ruídos, ora influenciando os participantes [...] O “azar” dadaísta, o acaso, o improviso, a utilização de sons desconexos e ruídos conferem ao *Con(c)(s)(?)erto Sensasonial* uma fonte interminável de possibilidades estéticas. (BRITTO, 2009, p.110)

---

<sup>106</sup> História da Música Contemporânea: O Pensamento de John Cage: Experimentação e poesia. ; disponível em/[http://www.ccta.ufpb.br/hmc/index.php?option=com\\_content&view=article&id=20:cagepensamento&catid=4:matdidatico-sec-xx&Itemid=8](http://www.ccta.ufpb.br/hmc/index.php?option=com_content&view=article&id=20:cagepensamento&catid=4:matdidatico-sec-xx&Itemid=8); acesso em 20jul2014.



30 Con(c)(s)(?)erto Sensasonial, 1972

Por falta de interesse recíproco, mantiveram-se afastados do circuito expositivo convencional, elegendo espaços alternativos como o saguão do Hospital Agamenon Magalhães e o *hall* do edifício-sede dos Correios (I e II Exposições de Arte Postal de 1975 e 1976 respectivamente); organizaram os Festivais de Inverno da UNICAP (1978-1985) e promoveram a I Exposição de Livros de Artista na UNICAP (1983).

Inspirados no Festival de Inverno da UFMG<sup>107</sup>, conhecido como Festival de Ouro Preto, os festivais da UNICAP atraíam ao Recife artistas e intelectuais do Brasil e do exterior, como Hélio Oiticica, Ivald Granato, José Roberto Aguillar, Décio Pignatari, o *mail-artist* mexicano Ulises Carrión, entre outros. (BRUSCKY, 2013, p.124-130)

Não mais dependentes do uso do mimeógrafo, em plena “era da reprodutibilidade técnica”<sup>108</sup> preconizada desde 1936 por Walter Benjamin, as conquistas tecnológicas foram sendo incorporadas pela dupla na medida em que os novos equipamentos tornavam-se acessíveis, resultando na proliferação de experimentações xerográficas, heliográficas, fotográficas, cinemáticas, super-8, videoarte e cinema, além dos processos gráficos tradicionais, em que elaboraram cartazes, *outdoors*, livros de artista, poemas visuais, projetos expográficos, álbuns, partituras, cadernos, textos, colagens e postais (arte-correio), anúncios classificados, etc., impossíveis de serem nomeados à exaustão.

<sup>107</sup> A participação em seguidas edições do Festival de Inverno da UFMG, mais conhecido como Festival de Ouro Preto, criado em 1967, foi importante janela para atualização da dupla com os acontecimentos do cenário artístico nacional. Fonte: Portal da UFMG; disponível em: <https://www.ufmg.br/boletim/bol1612/3.shtml>; acesso em 22jul2014.

<sup>108</sup> *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1936): ensaio do filósofo alemão Walter Benjamin, que influenciou o pensamento estético de várias gerações.

Para Cristina Freire (2006, p.107) esses trabalhos, embora “afastados da noção hegemônica de arte objetual [...] não confirmam a desmaterialização da obra de arte [...]”. E, amparada em Craig Owens<sup>109</sup>, a pesquisadora lembra que

[...] o que muda radicalmente com essas obras conceituais, e poderíamos acrescentar aí o que garante a sua contemporaneidade, é a noção de “ponto de vista”, que não mais se refere à resultante de uma posição física, como se considerou desde o Renascimento, mas frequentemente, de um modo (fotográfico, textual ou cinemático) de confrontação com a obra de arte.

### 12.2.1 Instalações e intervenções

Vencidas as dificuldades iniciais, o tempo demonstrou a importância e o caráter universal dos trabalhos de Daniel Santiago e de Paulo Bruscky, hoje reconhecidos internacionalmente. Entretanto, a nova situação não os aparta das interações com o cenário urbano do Recife, *lócus* privilegiado de suas primeiras aparições. “Recife é uma cidade geograficamente muito boa pra se fazer trabalhos nas ruas, pelas pontes, pelos rios cortando a cidade [...]” declara Bruscky (1989 in PRADO, 1989, 4’32”), em entrevista concedida em São Paulo.

Talvez por isso, a plena fruição de alguns trabalhos da dupla pressupõe referências históricas e intimidades cartográficas com a cidade; como em *Propostas Grafite* (1987) em que Santiago exercita sua aguçada poética verbo-visual: “Ensina-se inglês às almas de outros cemitérios.” A frase, destinada ao muro do Cemitério dos Ingleses, só faz sentido para quem circular também pela calçada defronte ao Cemitério de Santo Amaro, em cujo muro seria escrito: “Ensina-se Português às almas do Cemitério dos Ingleses.”

Confirmando a importância dessas interlocuções, Cristina Freire (2006, p.87) encontra outras implicações na singularidade arquitetônica do Recife:

No espaço público, os artistas anônimos misturam-se aos passantes e fazem da cidade a principal protagonista de cenas breves e extraordinárias. A ponte, espaço metafórico e real, é palco de muitos de seus projetos. Pelo simbolismo da ponte, permite-se passar de uma margem à outra, da contingência à transcendência, e o gesto artístico funda essa ponte real e simbólica.

<sup>109</sup> Owens, Craig. *Earthwords*. October, n.10. Fall, 1979; citado por FREIRE, 2006, p. 107).

. Não menos simbólico que o complexo de pontes é a orla marítima, onde os arrecifes (formação rochosa de arenito típica do litoral pernambucano) estendem-se ao longo da costa, ora submersos, ora expostos, ao sabor do fluxo das marés.

Quando emersos, disputam com as areias a preferência dos banhistas que acorrem aos milhares às concorridas praias da zona sul. Foi na movimentada praia de Boa Viagem, em 1971, que aconteceu o primeiro trabalho conjunto da dupla, *Exponáutica Expogente* (fig. 31), evento que atendeu à antiga aspiração de Santiago de realizar, na cidade, uma exposição a céu aberto.

. Ao romper as barreiras entre artista/obra/público, *Exponáutica Expogente* torna-se uma combinação de performance/instalação/arte ambiental, onde a dupla expõe trabalhos individuais em materiais diversos (conchas, algas, areia, fragmentos de espelhos, plástico, pedaços de isopor), exibidos-oferecidos no aglomerado de banhistas e passantes.

Na visão de Cristiana Tejo (2009, p.34):

Os artistas delimitam espaços na areia, no mar, nos arrecifes, para apontar onde estão as obras de arte. Voluntária ou involuntariamente, homens, mulheres, crianças, peixes, moluscos, tudo passa a ser enquadrado e apreciado como arte, naquele ensolarado dia de praia.



31. *Exponáutica Expogente* 1971

A ação, que terminou com o público apropriando-se livremente das obras expostas, ironizava o “glamour” dos *vernissages* promovidos pelas galerias de arte e inaugurou uma série de intervenções em espaços públicos que se tornariam constantes em sua trajetória.

O repertório imagético absorvido do sistema de sinalização do PARA-SAR<sup>110</sup>, que Santiago conheceu na Aeronáutica, inspirou ações como *Artexpocorponte* (1972), (fig.32) em que convidavam o público a posicionar-se nas Pontes da Boa Vista e Duarte Coelho portando cartazes de dupla face (amarela e azul).

O objetivo declarado era que, a um sinal dos organizadores, os participantes de cada lado exibissem suas placas de modo a expor a cor diversa da dos cartazes do lado oposto, o que se revelou operacionalmente inviável, naquelas condições. Instalado o caos, o público era orientado a jogar na água os cartazes de papelão, com o intuito de “colorir o rio” pelo efeito de dissolução das tintas dos cartazes. Utopia, jogos inocentes, ou metáfora para a incomunicabilidade?



32 *Artexpocorponte* 1972

---

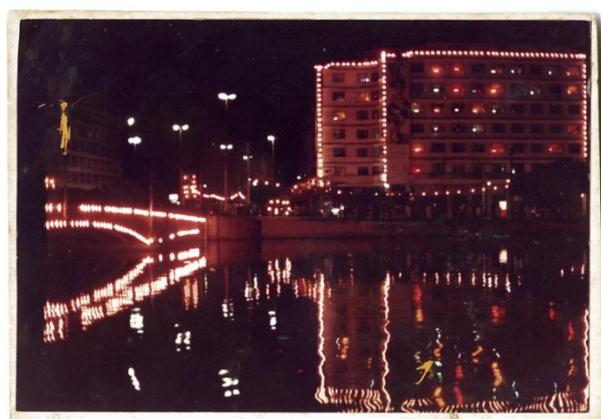
<sup>110</sup> Esquadrão Aeroterrestre de Salvamento da Força Aérea Brasileira. Fonte: Portal do Governo Brasileiro; disponível em: <http://www.fab.mil.br/index.php>

Ainda transitando pelo universo ludo-aeronáutico de Santiago, a equipe volta à ponte, no ano seguinte, durante a Semana da Aviação, com aviõezinhos de papel, para a realização de *Arteaerobis*.

Cristina Freire (idem, p.88) descreve assim o evento:

No projeto *Arteaerobis* (1973), dão o sinal para que os aviões de papel que os participantes tinham nas mãos fossem lançados. Sobre o projeto, declaram os artistas: 'Só a arte comercial é séria. Nossa exposição pode parecer brincadeira e é mesmo. Ela representa um hino à Paz.'

Dos logradouros públicos, as ações estendem-se às edificações urbanas. O degradado *Edifício Trianon*, ícone da arquitetura moderna dos anos 1940 e um dos cartões postais da cidade, está localizado na esquina da Avenida Guararapes com a Rua do Sol (a mesma que o poeta Manuel Bandeira temia passasse a ser chamada de Rua Dr. Fulano de Tal). No Natal de 1987, o prédio transforma-se em suporte para mais um projeto da equipe, o *Edifício Escultura de Natal* (fig.33); as 100 janelas iluminadas e as faixas em tecido de 15m x 4,20m pendentes na fachada (pintados à vassoura pelos artistas), compunham um inusitado edifício-presépio em escala natural, subvertendo a lógica arquitetônica da cidade.



33Edifício Escultura de Natal 1987.

Também a rede de *outdoors*, espaços publicitários reservados à divulgação de anúncios de bens de consumo, são desviados das funções habituais,

transformados pela dupla, em “canais de consumo de situações artísticas” (FREIRE, 2006, p.98).

Já conhecidos como insufladores de cultura na cidade, em 1981, a dupla conseguiu o apoio do então prefeito Gustavo Krause, e o patrocínio de uma empresa do setor, para o audacioso projeto de ocupar o circuito midiático de *outdoors* da cidade com exposição de mais de uma centena de cartazes de artistas brasileiros e estrangeiros oriundos de 25 países, convidados com base na lista de 3.000 artistas postais catalogados por Paulo Bruscky.

Assim surgiu a *1ª Exposição Internacional de Art Door* (grupo figs. 34), organizada por Bruscky e Santiago, sem júri ou qualquer exigência prévia para admissão, que contou com a participação, além dos organizadores, de Abelardo da Hora, Bené Fonteles, Genilson Soares, Hudnilson Jr., Regina Vater, Raul Córdula, Horacio Zabala, os italianos Achille Cavellini e Mirella Bentivoglio, Sebastian, etc., compondo 3.942m<sup>2</sup> de obras de arte em exposição. (FREIRE, 2006, p. 99)

Enquanto exhibia documentos de seu arquivo à pesquisadora Ludmila Britto em entrevistas realizadas entre 2007 e 2008<sup>111</sup>, Bruscky destaca a participação de outros importantes artistas internacionais<sup>112</sup>:

E aqui é Christo, que participou da Exposição Internacional de *Art Door* que eu fiz com Daniel Santiago aqui em 1981. Ele mandou cartazes, postais e projeto e essa cartinha... e em seguida tem Ray Johnson...[...] O projeto que ele mandou, porque a gente ia trazer ele para empacotar o *outdoor*, mas aí não houve condições financeiras na época [...] <sup>113</sup>

Em território dominado pela mídia publicitária, e estrategicamente localizado entre dois painéis publicitários do circuito comercial, o *outdoor* de 27m<sup>2</sup> destinado à exibição da obra de Daniel Santiago exhibia, provocativamente, uma única frase em letras brancas sobre fundo preto: É MENTIRA!<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> Arquivos do artista.

<sup>112</sup> Javacheff Christo, artista búlgaro-americano que tem entre suas mega-instalações o empacotamento do prédio do Parlamento Alemão; Fonte: Arte e Arquitetura: disponível em <http://www.dw.de/christo-defende-a-liberdade-como-premissa-de-sua-arte/a-5707971?maca=bra-uol-all-1387-xml-uol>. Acesso em 22jul2014; Ray Johnson, norte-americano fundador da *Mail Art*.

<sup>113</sup> Veja mais sobre Christos na p. 163: *Das utopias possíveis*.

<sup>114</sup> Relatado por Paulo Bruscky em entrevista no Centro Cultural do Banco do Nordeste em 30nov2011; episódio 5/5 (6'40"); disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v1RllyNjik0>; acesso em 20jul2014.

## 1ª EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE ART DOOR - RECIFE - 1981

HENRIK BZDOK  
POLÔNIA/POLAND



CARLOS ZERPA  
VENEZUELA



PAWEL PETASZ  
POLÔNIA/POLAND



GUGLIELMO ACHILLE  
CAVELLINI  
ITÁLIA / ITALY



**1ª EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL  
DE ART DOOR - RECIFE - 1981**



**1ª EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL  
DE ART DOOR - RECIFE - 1981**

RAUL CÓRDULA FILHO  
BRASIL/BRAZIL



J. MEDEIROS  
BRASIL/BRAZIL



CHICO DANTAS  
BRASIL/BRAZIL

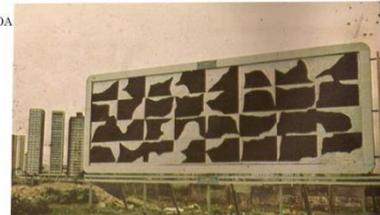


**1ª EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL  
DE ART DOOR - RECIFE - 1981**

ZÉ ANSELMO  
BRASIL/BRAZIL



UNHANDEJARA LISBOA  
BRASIL/BRAZIL



PAULO BRUSCKY  
BRASIL/BRAZIL



## **ESTÁSIMO VIII**

ARTE: VACINA CONTRA TÉDIO:<sup>115</sup>  
O CARTAZ E AS PERFORMANCES

---

<sup>115</sup> Fonte: Arquivo do artista.

## ARTE: VACINA CONTRA TÉDIO

### O CARTAZ

O cartaz *Arte Vacina Contra Tédio* (fig.34) foi inventado durante uma reunião festiva na casa do pintor e enófilo Sérgio Lemos.

Era uma noite de abril de 1976. Na casa de Sérgio Lemos, na Praça Fleming, Recife, estavam reunidos vários artistas, entre eles, Silvio Hansen, Plínio Palhano, Daniel Santiago, Paulo Bruscky, Dr. José Libonatti, advogado, o poeta Audálio Alves, e o escultor João Batista Queiroz, que seria o diretor da Casa da Cultura. Na reunião destacava-se a presença do industrial Luciano Brasil, dono da Nordeste Gráfica – Editora e Industrial S.A.

Entre queijos e vinhos e outras bebidas espirituosas, apresentei a Luciano Brasil, a ideia do cartaz *Arte: Vacina Contra Tédio* em homenagem à Casa da Cultura que seria aberta no dia 14 de abril de 1976. O dono da gráfica apoiou o projeto e se comprometeu a imprimir quatro mil cartazes, tamanho 50 cm x 70 cm. Exigiu apenas a “arte final”.

No dia seguinte fui para a prancheta do ateliê de Paulo Bruscky, na Rua Guilherme Pinto, Recife, para fazer a arte final. Levei *letraset*, papel, nanquim, cotonetes e tira-linhas. Em 1976 não havia *Corel Draw...* A arte final era feita do tamanho do cartaz, o texto e a ilustração. O texto era colado letra por letra formando as palavras em blocos que seriam colados na arte final.

A seringa do cartaz é um desenho com nanquim que fiz observando uma seringa pertencente a um irmão de Paulo Bruscky (estudante de odontologia). Esqueci de assinar o cartaz. E se o cartaz tivesse assinatura seria Bruscky & Santiago, claro.<sup>116</sup> Luciano Brasil entregou os quatro mil cartazes três dias depois. Dois mil cartazes tinham a data da abertura da *Casa da Cultura*.

Os cartazes foram colados nas paredes da Casa da Cultura, outros foram distribuídos com o público, eu fiquei com uns quinhentos e o resto ficou com o fiel depositário da *Equipe Bruscky & Santiago*. Este cartaz-proposta em homenagem à Casa da Cultura é mais um evento que não pode ser excluído do currículo da Equipe Bruscky & Santiago.

Recife, abril de 2014

Daniel Santiago

---

<sup>116</sup> Na verdade, consta a assinatura da Equipe no cartaz concebido por Daniel Santiago, o que era praxe nos créditos dos trabalhos apresentados em dupla.

## ARTE: VACINA CONTRA TÉDIO

### AS PERFORMANCES

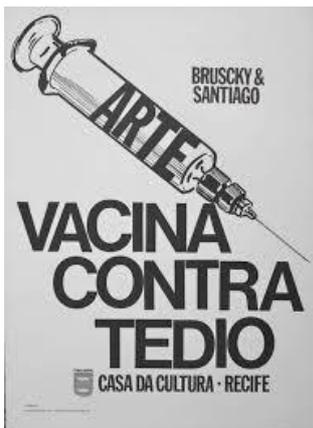
A primeira performance *Vacina Contra Tédio* foi feita no Teatro Guiomar Novaes em São Paulo, durante o 1º Ciclo Nacional de Performance em 1984. Na mesma época havia uma exposição da Equipe Bruscky & Santiago no Rio de Janeiro e eu já estava com a passagem para o Rio de Janeiro (passagem dada pelo vice-governador Gustavo Krause). A minha passagem era Recife-Rio-Recife, mas viajando à meia noite eu podia ir até São Paulo com a mesma passagem. Resolvi ir até São Paulo para ver o 1º Ciclo Nacional de Performance. Levei uns duzentos cartazes *Arte Vacina Contra Tédio* para divulgar nosso trabalho em São Paulo.

Depois tive a ideia de fazer outra performance no Teatro Guiomar Novaes aproveitando os cartazes *Arte Vacina Contra Tédio* que eu havia levado do Recife. E como o cartaz estava assinado por Bruscky & Santiago, eu devia fazer a performance com Paulo Bruscky. Para realizar a performance *Vacina Contra Tédio*, transformamos o *hall* do Teatro Guiomar Novaes em ambulatório de vacina, espargimos éter pelos cantos das paredes, colamos cartazes pelas paredes, uma mesa com toalha branca, com seringas (sem agulhas), álcool, algodão e os dois “médicos” (eu e Paulo Bruscky), vestidos de batas brancas, mascarados, esperando que o público saísse do auditório. Quando os espectadores saíram da última apresentação no auditório do teatro foram surpreendidos com um forte cheiro de éter no ar e com a “instalação” do ambulatório, no *hall* do teatro.

Todos queriam ser vacinados contra tédio. O cartaz *Arte Vacina Contra Tédio* foi distribuído como Atestado de Vacina.

A segunda performance *Arte Vacina Contra Tédio* foi feita pelo performer Bruno Alheiros, no MAMAM - Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife. O artista foi tatuado em público com o desenho da seringa do cartaz *Arte Vacina Contra Tédio* (fig.35) durante a abertura de uma exposição de Daniel Santiago no dia 14 de maio de 2012.

Daniel Santiago, 2014



35 O cartaz 1976



36 Casa da Cultura (Antiga Casa de Detenção) Recife



37 A performance. (Tattoo) 2012



38 Fachada do MAMAM (expo Acervo Fluxus) 2008



39 Detalhe da mostra *Acervo Fluxus*, baseada no acervo de Paulo Bruscky. MAMAM 2008

### 12.2.2 Provoações: uma atitude nadaísta

Subverter o aparato midiático da cidade e promover a ocupação artística de áreas de fruição coletiva em lugar da utilização de espaços expositivos convencionais é demonstração da resistência do artista em participar dos mecanismos que regem o circuito de arte, cujos interesses vão, em geral, além das veleidades estéticas.

O ato serve também para marcar politicamente a posição crítica dos artistas em relação ao sistema das artes, elitista, avesso a riscos, que tende a perpetuar esquemas consolidados em detrimento de propostas estéticas inovadoras de artistas emergentes.

Nesse processo, as relações tornam-se ambíguas, aproximam-se e distanciam-se de forma intermitente, uma vez que o sistema está sempre aberto à encampação dos “rebeldes” (assim que revelem potencial de absorção pelo mercado) e estes, salvo raras exceções, acabam sucumbindo à unção da legitimação oficial para obter visibilidade e reconhecimento de público e crítica.

Na complexidade dessas relações são inevitáveis os contatos que colocam em confronto o conservadorismo das instituições com a irreverência dos artistas, como a situação vivenciada pela Equipe Bruscky & Santiago ao inscrever uma obra no Salão de Arte realizado em Curitiba-PR, em 1973:

Tratava-se do encaminhamento de três propostas da Equipe Bruscky & Santiago ao 30º Salão de Arte Paranaense, em atendimento a edital cujo prazo de inscrição estava prestes a encerrar. Acostumados às “táticas de guerrilha” no trato com as instituições, e diante da escassez de tempo para a remessa dos trabalhos, decidiram encaminhar, por telex, instruções detalhadas para a montagem de uma instalação artística, comprometendo-se a “enviar a ficha de inscrição por via aérea.”.

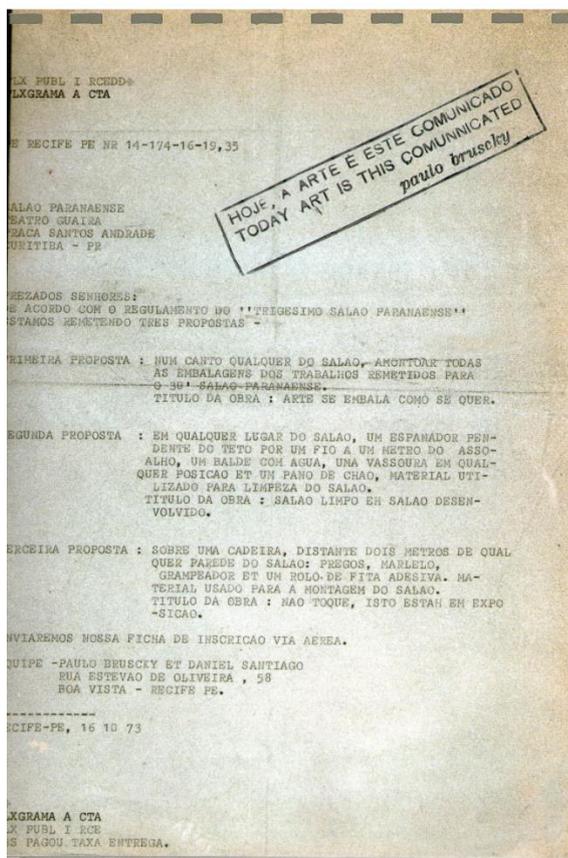
A premissa era que o cumprimento das instruções dispensava a necessidade da remessa física da obra no prazo estabelecido pelo regulamento do Salão. Coube aos dirigentes decidir entre inscrever o trabalho e arriscar-se a uma polêmica conceitual sobre a legitimidade das obras imateriais.<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> Em entrevista a Gilberto Prado, (1989) Bruscky relata que a solução encontrada pelo Salão foi expor a própria mensagem (telex) como obra, embora não tenham executado as montagens pretendidas.

Cristina Freire (2006, p.100), comenta o *telexarte*<sup>118</sup> enviado ao Salão pela dupla, cujas instruções iam da apropriação das embalagens das obras recebidas, à incorporação de ferramentas e utensílios de limpeza usados na montagem da exposição: (fig.40)

Sabemos que o Salão é uma instituição satélite à crítica de arte, e remonta ao século XVII. Como instância de legitimação de produção artística, vem sendo, desde suas origens, órgão normativo a gerir regras para a arte e a crítica. Ao expor seu reverso, por meio de seus bastidores, a estrutura do poder que o sustenta é, em parte, revelada. Esse trabalho alinha-se, assim, com os pressupostos da obra como crítica institucional, uma das vertentes importantes da arte contemporânea, derivada do conceitualismo dos anos 1960 e 70. De Daniel Buren a Hans Haacke e Michel Archer, de Artur Barrio a Hélio Oiticica, múltiplas são as referências.



40 *Telexarte*. Salão Paranaense de Artes 1973.

<sup>118</sup> Neologismo originado da utilização artística de documentos gerados em *telex*, sistema internacional de comunicação instantânea, popular na década de 1960, posteriormente substituído por inovações tecnológicas como o fax e o e-mail.

Efetivamente, Michael Archer (2001, p.78), analisando os desafios da arte no período pós-minimalista, declara:

O conceitualismo é frequentemente indicado como um período durante o qual a arte tornou-se insubstancial. Onde antes havia pinturas e esculturas, agora havia itens de documentação, mapas, fotografias, listas de instruções e informações nas obras [...] No entanto, como Lawrence Weiner e Joseph Kosuth demonstraram, cada um à sua maneira, mesmo as palavras têm uma particularidade essencial que é perfeitamente apropriada à investigação do artista visual.

Enfrentou situação análoga, o júri do 6º Salão Nacional de Artes Plásticas (Funarte), realizado em João Pessoa-PB, (1983), porém não foram levados em conta os aspectos metalinguísticos da proposição da dupla de registrar as suas fichas de inscrição como obras participantes do certame. (fig.41).

Freire (idem, p.43) comenta:

Nesse projeto, propõe a inversão entre fundo e figura do trabalho artístico, e nesse caso o artista sugere que a etiqueta fosse a própria obra. Reversibilidade de termos: a etiqueta é a obra e a obra, que é uma etiqueta, resume uma atitude niilista que satiriza, sem tréguas, a institucionalização da arte.

As provocações (na verdade, o livre exercício de criação), não chegavam à radicalidade da iconoclastia futurista, mas adentravam sem cerimônia o terreno da ironia para atacar os critérios oficiais de premiação.

6º SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS		INSCRIÇÃO A	
Nº	58	Local	JOÃO PESSOA
Categoria	FOTOGRAFIA		
Nome	EQUIPE BRUSCKY & SANTIAGO		
Nome artístico	IDEM		
Título do trabalho	ETIQUETA A		
Técnica	FOTOGRAFIA		
Dimensões em cm	vert. 60 hor. 50		
Duração em min.	Valor em Cr\$ 100.000,00		

6º SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS		INSCRIÇÃO B	
Nº	58	Local	JOÃO PESSOA
Categoria	FOTOGRAFIA		
Nome	EQUIPE BRUSCKY & SANTIAGO		
Nome artístico	IDEM		
Título do trabalho	ETIQUETA B		
Técnica	FOTOGRAFIA		
Dimensões em cm	vert. 60 hor. 50		
Duração em min.	Valor em Cr\$ 100.000,00		

41 Inscrição no 6º Salão Nacional de Artes Plásticas da PB, 1983

Outros artistas locais elegiam os regulamentos dos Salões como alvos de seus comentários irônicos, como Wellington Virgolino, em *Bula para Ganhar nos Salões*:

[...] O artista deve estar bem a par das informações que o júri (os burocratas da arte, quero dizer, os críticos) possui do que se faz de mais novo no exterior, principalmente nos Estados Unidos do Norte. [...] 10º Telefone para os jurados da terra, geralmente são colegas mais velhos, e ‘cheios’ de muita experiência. Pergunte como vai sua saúde, como vai a mulher (se ele for casado com uma) e, sobretudo, o que está fazendo de novo, ou se continuou com a fase que o colocou na “História da Arte no Brasil”. Enfim, jogue como se mostrar o jogo. Tudo é válido, desde que o resultado seja, no mínimo, uma boa e polpuda premiação...

Mas, complementa: “Se realmente você for um artista, esqueça essas dicas, os salões, e tranque-se para pintar: lugar de pintor, de artista, é sua oficina.”

Ainda no plano institucional, o mesmo espírito crítico se manifesta em *Artemcágado* (1972), em que uma convocatória conclamava o público a levar seus cágados de estimação, devidamente ornamentados, à Praça da Independência, (popularmente conhecida como Pracinha do Diário), onde “desfilariam” para uma comissão julgadora, concorrendo a uma premiação: O convite informava: “Se o seu cágado for julgado o mais interessante, você ganhará uma coleção de Dicionários de Belas Artes, prêmio do Livro 7.” (FREIRE, 2006, p. 79).

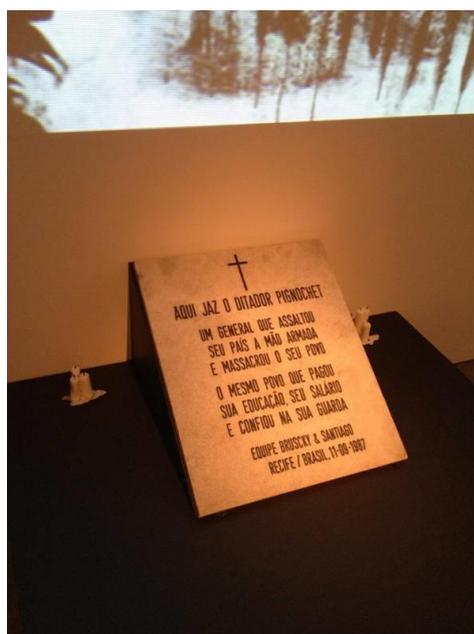
No mesmo ano, a conferência do professor Raymundo Dall’Agnol no auditório do Curso de Comunicação da UFPE sobre o tema “Por que usamos sempre dois sapatos iguais?”, era o mote perfeito para a exposição *Artempé* (1972) em que o pré-requisito era “comparecer com um sapato diferente em cada pé.”

Na relação da dupla com o circuito institucional, a ação mais impactante (seguramente pela forte conotação política que assumiu) é a *Exposição-Manifesto Nadaísta* (1974), uma exposição “vazia” na Galeria Nega Fulô, em Boa Viagem. O público reduzido que atendeu ao convite de inauguração surpreendeu-se diante do espaço totalmente vazio, a não ser pela presença de uma cadeira que serviu de plataforma para um discurso exaltado de Paulo Bruscky, declarando-se vítima de ameaças e de perseguição política, e responsabilizando os militares por futuros atentados desfechados contra a sua integridade física.

A mensagem, como revelado posteriormente por Bruscky, foi dirigida a agentes da repressão infiltrados entre o público que compareceu à exposição e que o estariam seguindo há vários dias.

Segue nessa linha a instalação *Luta contra Pinochet*<sup>119</sup> (1987) constituída de uma placa de mármore de jazigo (fig.42) onde foi gravada a inscrição:

Aqui jaz o ditador Pinochet, um general que assaltou seu país a mão armada e massacrou o seu povo. O mesmo povo que pagou sua educação, seu salário, e confiou na sua guarda. Equipe Bruscky & Santiago, Recife/Brasil. 11.09.1987.



42 *Luta contra Pinochet* 1987.

Embora assinadas em conjunto, um observador atento pode perceber características individuais na natureza das obras, segundo a personalidade de cada autor. Santiago, mais afeito às sutilezas do gesto e da linguagem, a ponto de, em *Exponáutica Expogente*, sentir-se constrangido pelo incômodo causado aos banhistas no ato de desenrolar um carretel de linha ao longo da faixa de areia, (missão sobranceiramente cumprida por Bruscky), não assume a coautoria de *Luta Contra Pinochet*, *Manifesto Nadaísta*, e de alguns trabalhos que constam da

<sup>119</sup> Referência ao ditador chileno Augusto Pinochet, que governou seu país de 1973-1990.

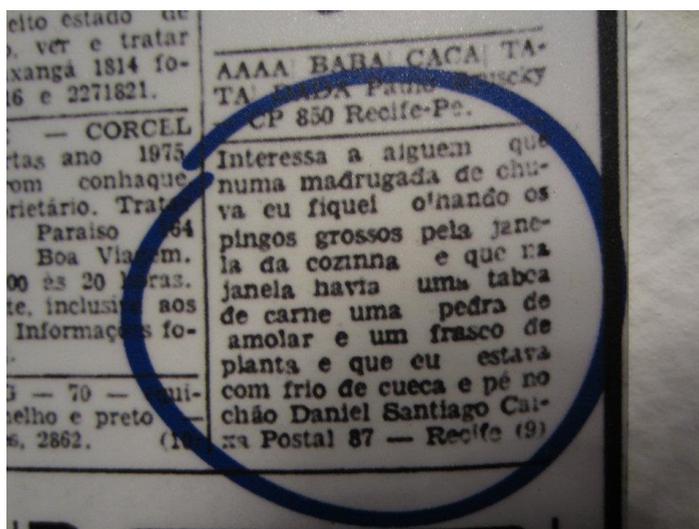
biografia da dupla. Em resposta à pesquisadora Luciene Pontes (2009)<sup>120</sup> Santiago declara:

Não sei o que é isto [Manifesto Nadaísta]. Paulo Bruscky insiste em declarar que lançou este movimento junto comigo, não sei por ele insiste. Outra coisa que eu nunca vi foi um filme chamado Estética do Camelô, ele disse que fez este filme comigo.

Mais ao estilo de Santiago é o ato provocativo de distribuir nas ruas os folhetos de *Vacina contra Tédio*, com a intenção de simular panfletagem política e frustrar as investidas dos agentes da repressão, segundo Santiago, ávidos “para mostrar serviço”, mediante a lavratura de um flagrante.<sup>121</sup>

Ou o viés intimista da série *Poesia Classificada* (fig.43) publicada no *Diário de Pernambuco* em 1977:

Interessa a alguém que, numa madrugada de chuva, eu fiquei olhando os pingos grossos pela janela da cozinha e que na janela havia uma tábua de carne, uma pedra de amolar e um frasco de planta e que estava com frio, de cueca e pé no chão?



43 *Poesia Classificada*, DP, 1977

<sup>120</sup>Entrevista realizada por e-mail. Arquivo cedido pelo artista, em jun2013.

<sup>121</sup> Informação verbal de jun2013.

### 12.2.3 Limpos, desinfetados, e ambientalmente engajados.

Orgulhoso de seu certificado de botânico ornamental obtido num curso de extensão da UFPE, Santiago tem um histórico de preocupação ambiental, devidamente traduzido em trabalho artístico e declara:<sup>122</sup>

Sou jardineiro com certificado desde a Escola de Belas Artes. Comecei a levar sementes de coração-de negro<sup>123</sup> do meu jardim para a praia há uns quinze ou vinte anos. Nasceram, cresceram. Levei o jornalista Júlio Cavani para ver a plantação, ele publicou: “Daniel Santiago está mudando a paisagem com as próprias mãos”, Júlio Cavani, sem querer, me deu a ideia de lançar a *Instalação Ecológica Plântula-Triz*. Mande 400 postais pelo Correio. Ganhei um prêmio do Jornal Dois Pontos. Agora *Plântula-Triz* está sendo destruída para dar passagem a uma nova avenida.

Entretanto, ao subintitular as obras da série *Natureza Morta* (1987) de *Sobrevivente de Atentado*, como no cartaz posicionado ao lado do baobá centenário abatido na Praça da Saudade, no Recife, embaralham-se os sistemas classificatórios e a obra escapa à esfera ambiental para incluir-se no rol das denúncias de perseguição e tortura a presos políticos. Ao serem capturados, os presos passam por exame de corpo de delito e o rito legal prevê uma sessão fotográfica de identificação criminal, gerando retratos estáticos e constrangedores como sugere a cena de *Artistas Limpos e Desinfetados*, de 1984. (fig.44). O retorno ao campo político nos induz a admitir correlações e circularidades que estabelecem a linha de coerência no seu vasto e diversificado repertório.



44 *Artistas limpos e desinfetados* 1984

<sup>122</sup> Entrevista a Luciene Pontes, 2009. Cópia disponibilizado pelo artista em jun2013.

<sup>123</sup> Árvore de rápido crescimento, muito usada em projetos de paisagismo urbano.

#### 12.2.4 Das utopias possíveis.

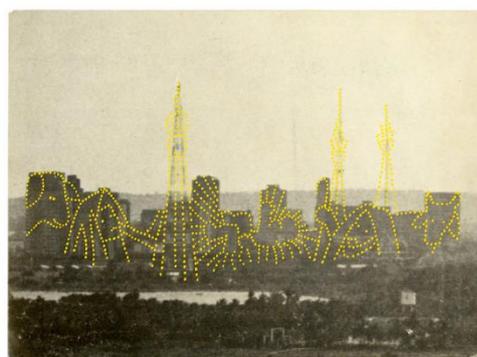
A proposta de embalar com tecido o *Reichstag*, edifício do Parlamento alemão em Berlim, em 1995, poderia integrar qualquer lista de utopias, não fosse um projeto de Christo Javacheff e Jeanne Claude de Villebon, artistas, que ostentam no currículo o “empacotamento” da *Pont Neuf* de Paris (1995) e instalações de cortinas em escala macrométrica no vale do Rio Colorado-USA. (*Valley Curtain*, 1970-1972).<sup>124</sup>

Na mesma linha poética, em 2004 o artista chileno radicado na Dinamarca, Marco Evaristti, enfrentou temperaturas de -23Cº e gastou 3 mil litros de tinta vermelha para tingir um *iceberg* de 900m² na costa oeste da Groenlândia<sup>125</sup>.

As tentativas da Equipe Bruscky & Santiago de colorir o Rio Capibaribe pela diluição da tinta dos cartazes em *Artexpocorponte* (1971); de bombardear nuvens com anilina vegetal colorida em *Arteaeronimbus* (1975); de confrontar a perecibilidade dos elementos em *Fogueira* (fig.45) (1974,1985 e 2001), ou de provocar um *blackout* parcial na cidade para tornar visível apenas um edifício (*Presépio Urbano*, 1987)<sup>126</sup>, (que os artistas recomendavam fosse observado do alto da Sé de Olinda ou de uma perspectiva aérea) (fig. 46), parecem ingênuas diante das ações do artista dinamarquês Olafur Eliasson.



45 *Fogueira* 1974



46 *Presépio Urbano* 1987

<sup>124</sup> Fonte: Site do artista: <http://www.christojeanneclaude.net/>; acesso em 19jul2014

<sup>125</sup> Fonte: Agência Estado, 25mar2004; disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,artista-dinamarquês-tinge-iceberg-de-vermelho,20040325p7189>.

<sup>126</sup> *Presépio Urbano* ficou reduzido a uma fotomontagem em tamanho postal que, depois de circular pela rede arte-correio, passou a integrar o acervo do MAC-USP.

Radicado na Alemanha, Eliasson, observados os parâmetros de proteção ambiental vigentes, tingiu de verde uma série de rios em cidades como Los Angeles e Tóquio (*Green River*, 1998-2001), com respaldo do Instituto de Experimentos Espaciais da Universidade de Berlim. Nesse laboratório, Eliasson coordena dezenas de arquitetos, engenheiros e artesãos que trabalham para “criar conceitos, testar e construir instalações, esculturas e projetos em larga escala.”<sup>127</sup> São conhecidas suas megainstalações *Weather Project* (2003), um “sol” feito com lâmpadas halógenas, espelhos e fumaça, exposto no *Turbine Hall* da *Tate Modern*, em Londres, e *New York City Waterfalls* (2008), instalação de uma cascata na estrutura da Ponte do Brooklyn, em Nova York.

Referindo-se a Eliasson, o curador Agnaldo Farias identifica o principal viés de seu trabalho:

A importância de sua vasta obra, um arco que vai de instalações ao *design*, deve-se especialmente ao modo como ele vem problematizando a percepção, numa linhagem que remonta a uma certa fração afeita ao que ligeiramente podemos nos referir como Construtivismo Soviético. (FARIAS, 2013, apud FERREIRA, 2013)

Se os experimentos do artista dinamarquês se antecipassem em algumas décadas, teriam reduzido o estranhamento dos leitores de uma edição do *Jornal do Brasil* de 1976 diante do anúncio: (figs. 47 a 49)

Exposição Aurorial: Exposição de arte espacial, visível a olho nu na cidade do Recife. A Equipe Bruscky & Santiago, responsável pela ideia, procura pessoa capaz de patrocinar o projeto. A equipe propõe expor uma aurora artificial tropical colorida, provocada pela excitação dos átomos atmosféricos, a 100 km de altitude. Os átomos voltarão espontaneamente ao seu estado natural depois da exposição. A exposição não polui o espaço, não altera o tempo, nem influencia a astrologia, é um acontecimento de arte contemporânea. Correspondência para a Equipe Bruscky & Santiago.

Santiago afirma ter concebido o projeto ao ler um artigo na revista *Ciência Popular*<sup>128</sup>, sobre experiências espaciais de cientistas franceses, fundamentação

<sup>127</sup> Fonte: Site da Pinacoteca de São Paulo; disponível em <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=exposicoes&idexp=1119&mn=537&friendly=Exposicao-Olafur-Eliasson-Seu-corpo-da-obra>; acesso em 24jul2014.

<sup>128</sup> A revista *Ciência Popular* foi uma publicação periódica mensal editada no Brasil entre 1948 e 1966, totalizando 212 edições. Fonte: Site Biblioteca Digital; disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/VGRO-82TFSQ>

que deve tê-lo encorajado a assinar, juntamente com Bruscky, uma carta dirigida à NASA-Agência Espacial Americana, em 1992, propondo parceria no empreendimento:

Nossa equipe Bruscky-Santiago, estabelecida nessa cidade do Recife desde 71, trabalha com performance, happening, eletrografia, mail-art e outras mídias contemporâneas, geralmente usamos substâncias efêmeras como materiais expressivos para criar obras de arte de existência sutil e transitória. [...] naquela época tínhamos consciência das dificuldades técnicas e econômicas exigidas para a produção das auroras artificiais com técnicas francesas instalada no solo, agora temos a satisfação de ler nos jornais que a NASA manipula auroras artificiais com relativa facilidade. Nossa atividade é sem fins lucrativos, apenas nos interessa o aspecto estético das auroras artificiais. Entretanto, se tivermos a honra de trabalhar com vossa senhoria, precisamos de algumas informações técnicas a respeito daqueles fenômenos fotomagnéticos, gostaríamos de saber entre outras coisas, se pode haver fusão de cores para a criação de matizes e se é possível controlar a forma da aurora artificial. Antecipadamente agradecemos a remessa de algumas fotos. Cordiais saudações, Paulo Bruscky e Daniel Santiago [...]



47, 48 e 49 *Composição Aurorial*. Anúncios Classificados 1976

Os exemplos atualizam as preocupações ecológicas dos *land artists* da década de 1960 ao problematizarem também a efemeridade e as tensões geradas pela percepção da realidade do homem em relação aos fenômenos da natureza e da irracionalidade do processo de ocupação dos espaços urbanos.

Antônio Inácio Andrioli (2006) declara sobre o conceito moderno de utopia:

A caracterização de utopia como mera ilusão e de utópicos como sujeitos distantes da realidade, sonhadores e alucinados, reforça uma tendência explícita da ideologia dominante na sociedade de naturalizar a realidade existente como a única possível e deslegitimar processos sociais com potencial de transformação. Neste sentido, urge uma reflexão sobre o que se entende por utopia e realidade, o que separa e o que une esses dois conceitos, centrais para a construção do conhecimento e da existência humana.

É difícil desvendar em que medida Daniel Santiago se interessa pela efetiva concretização de suas utopias, de vez que ele continua manifestamente interessado em arregimentar parceiros para colorir nuvens. Mas a legenda d'*O Plasma no Interior da Magnetosfera* (SANTIAGO, 2009, 0'57"), (fig.50) videoarte realizado com câmera caseira cujos "efeitos especiais" são obtidos a partir de um artefato adquirido em feiras de artesanato, pelo movimento de areia colorida diluída em um líquido viscoso, entre duas placas de vidro, dá uma pista:

O que parece luz é Radiação Gama, emitido pelo próprio plasma; O que parecem bolhas são buracos esgarçados por onde passariam esferas do tamanho da Lua; O que parece mentira é poesia.



50 Cena de *O Plasma no Interior da Magnetosfera*<sup>129</sup> 2009

<sup>129</sup> Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZKjZDhqDBGU>; Acesso em 30JUN2014

## EPISÓDIO XIII

### PORQUE SOMOS LATINO-AMERICANOS

#### Coro

Pois, se essas dificuldades, cuja essência compartilhamos, nos atrasam, não é difícil entender que os talentos racionais neste lado do mundo, extasiados na contemplação de suas próprias culturas tenham ficado sem um meio válido para nos interpretar. É compreensível que insistam em nos medir com a mesma escala com que medem a si mesmos, esquecendo-se de que as intempéries da vida não são iguais para todos, e que a busca da identidade própria é tão árdua e sangrenta para nós como foi para eles. A interpretação de nossa realidade com esquemas alheios só contribui para nos fazer cada vez mais desconhecidos, cada vez menos livres, cada vez mais solitários.

Gabriel Garcia Marquez, 1982<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> MARQUEZ, 1982 A solidão da América Latina. Discurso de aceitação do Prêmio Nobel de Literatura, 1982. Disponível em <http://thomasconti.blog.br/2014/discurso-de-gabriel-garcia-marquez-ao-receber-o-premio-nobel-de-literatura/>

### 13 A solidão da América Latina

Mais comumente aplicado ao campo da literatura, os estudos comparativos das artes visuais na América Latina revelam pontos de convergência que escapam à visão do observador comum, em geral obnubilada pela perspectiva hegemônica dos compêndios históricos oficiais.

O alheamento aos movimentos artísticos de países vizinhos, cujas aproximações culturais excedem as questões meramente geográficas, acaba por reforçar os aspectos negativos desse isolamento, levando-os à adoção sumária do modelo anglo-saxão que, segundo Cristina Freire e Ana Longoni (2009, p.9), “não é capaz de fundamentar criticamente a emergência de práticas artísticas que podemos aproximar do conceitualismo nos países-latino-americanos e em outras partes do mundo fora do centro.”

Ressaltando “as turbulências políticas, a repressão do Estado e os regimes militares ditatoriais”, cenário comum a esses países nas décadas de 1960 e 1970, as pesquisadoras revelam ações de grupos de artistas que “delimitam características de certo espírito do tempo onde a experiência do coletivo, a ética da resistência e da cooperação são norteadores”:

Alguns artistas tomam iniciativas de colaboração coletiva como empreitada que reúne formas de vida e arte que se conjugam em projetos coletivos, como a Editora Beau Geste Press/Libro Acción Libre, criada por Felipe Ehrenberg<sup>131</sup> e Martha Hellion, em Devon, durante o período de exílio vivido na Inglaterra. Ali editaram a turnê britânica do Fluxus, FLUXshoe, entre muitos projetos de artistas da vanguarda. Internacional. Em Amsterdã, o mexicano Ulisses Carrión, em sua editora/livraria Other Books and So, também resistia dentro do mesmo espírito.” (idem, p. 18)

O interesse pelo conceitualismo latino-americano das décadas de 1960 e 70, o arquivismo – que vem alimentando as novas teorias historiográficas a respeito da verdade oculta desse período–, e os mecanismos de comunicação possíveis entre os artistas num cenário político repressivo, surgiu a partir das sementes lançadas no *workshop Vivid [Radical] Memory* (Barcelona, 2007) quando estudiosos do tema

---

<sup>131</sup> O multiartista mexicano Felipe Ehrenberg é considerado o introdutor da arte conceitual no México, na década de 1970. (FREIRE;LONGONI, 2009, p.190)

ampliaram suas buscas sobre a produção conceitual latino-americana, gerando novo círculo de debates, a *Red Conceptualismos del Sur*, que segundo LONGONI (2009, p.93), “se propõe como plataforma para articular e potencializar esses esforços de pesquisa que nasceram solitários e separados entre si.”

O Seminário *Conceptualismos do Sul/Sur* (2008) realizado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, e a publicação do livro homônimo organizado por Cristina Freire e Ana Longoni (2009)<sup>132</sup> são desdobramentos da iniciativa, resgatando os nomes de Clemente Padín (Uruguai), Felipe Ehrenberg (México), Juan Acha (Peru), Cecília Vicuña, Juan Pablo Langlois Vicuña e Valentina Cruz (Chile), Edgardo Antonio Vigo (Argentina), dos grupos argentinos *Grupo de Arte de Vanguardia do Rosario* e *Tucuman Arde*, Paulo Bruscky (Brasil), pelo viés de sua relação com integrantes do Grupo Fluxus, e de sua parceria com Daniel Santiago.

Analisando as correspondências estéticas e sociopolíticas entre territórios aparentemente estanques, observamos outros pontos de tangência, de ordem histórica, que levaram a essa situação.

Inspirada nos ideais iluministas do século 19, a América Latina de meados do século passado era um conjunto de repúblicas estruturalmente vulneráveis, ancoradas em economias frágeis, minadas pela desigualdade e exclusão social próprias da ordem instalada no ocidente após a Segunda Guerra Mundial: nações independentes com soberania política relativizada pela alta dependência econômica das grandes potências mundiais.

A estratégia norte-americana na disputa pela hegemonia política sobre o continente desencadeou a sucessão de golpes militares iniciada no Brasil (1964) que se estendeu aos países vizinhos<sup>133</sup> como o Peru (1968), Uruguai e Chile (1973), Argentina (1966 e 1976) Bolívia (1982), implantando ditaduras cujas estatísticas diferem em números, mas se equivalem em termos de intolerância e barbárie.

Sob o pretexto de prevenir o avanço do comunismo, os Estados Unidos procuravam neutralizar na região os riscos de “cubanização”<sup>134</sup>, evitando ceder espaço à extinta União Soviética, no palco estratégico da Guerra Fria, território em que dividiam o protagonismo das fronteiras ideológicas mundiais.

<sup>132</sup> Ver Cristina Freire e Ana Longoni (orgs.) *Conceptualismos del Sur/Sul*. São Paulo; Annablume, 2009

<sup>133</sup> Desde 1954, o Paraguai era governado pelo ditador General Alfredo Stroessner, até sua deposição em 1989.

<sup>134</sup> Neologismo utilizado para designar os riscos de propagação dos ideais da *Revolução Cubana* (1959) que instituiu na Ilha caribenha um regime autoritário de caráter radicalmente antiamericano.

No campo social o flagelo atingiu todas as classes, mas repercutiu especialmente entre os estratos sociais mais politizados e na produção de artistas e intelectuais que, por formação e dever de ofício, estão sempre atentos às ameaças ao direito de livre expressão.

Um trecho do artigo dos artistas argentinos Horácio Zabala e Edgardo Antonio Vigo (in: Bruscky, 2010, p. 12), *Arte Correio: Uma Nova Forma de Expressão*, demonstra que a preocupação dos artistas latino-americanos não estava restrita às fronteiras de seus respectivos países. Revela também traços comuns entre a repressão praticada no Brasil e a dos países vizinhos, o que levou ao estabelecimento de uma rede de solidariedade entre os artistas, somente possível, naquelas circunstâncias, pelas peculiaridades da Arte-Correio:

[...] Afora os problemas causados pela burocracia ultrapassada dos Correios, existiram, quase que exclusivamente na América Latina, dificuldades com a Censura, que fechou, minutos após a sua abertura, a *II Exposição Internacional de Arte Correio*, realizada no dia 27 de agosto de 1976 no hall do edifício-sede dos Correios do Recife (Brasil), que patrocinou a mostra. Essa exposição, censurada e fechada pela *Polícia Federal* e pelo SNI (*Serviço Nacional de Informação*) na hora da inauguração, contou com a participação de 21 países e 3.000 trabalhos, e só chegou a ser vista por algumas pessoas. Além da exposição, os artistas-correio brasileiros Paulo Bruscky e Daniel Santiago, organizadores do evento, foram arrastados para a prisão (incomunicável) da Polícia Federal, enquanto os trabalhos só foram liberados depois de um mês. [...]

Zabala e Vigo seguem o relato:

O outro 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.

Analisando o panorama político, as pesquisadoras Cristina Freire e Ana Longoni (2009, p. 9) concordam que “as turbulências políticas, a repressão do Estado e os regimes militares e ditatoriais foram contextos indissociáveis das formas de produção e distribuição artísticas daquele período.”

Artistas que, como Daniel Santiago, construíram suas poéticas em plena vigência do regime militar, imprensados entre o obscurantismo cultural de direita e o patrulhamento estético-ideológico de esquerda, viam-se tolhidos da faculdade de expressão exatamente no momento classificado por Glória Ferreira (2009, p.10) como o da “fala na primeira pessoa”, no que se refere à participação do artista nos debates críticos. Ferreira (idem, ibidem) declara:

A reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se, a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte. Diferentes dos manifestos estes textos não mais visam estabelecer os princípios de um futuro utópico, mas focalizam os problemas correntes da própria produção.

Para essa geração, os pré-requisitos para o desenvolvimento de um espírito crítico que os levariam a criar meios alternativos de expressão, estavam na capacidade de aproximar a arte de sua própria realidade, mesmo que a custo do sacrifício de veleidades estéticas.

Eram questões fundamentais, pois, durante a repressão, instituiu-se a censura prévia a jornais, rádio, televisão, revistas, livros, peças de teatro, obras musicais e exposições de arte, mergulhando o continente num abismo cultural que atingiu fortemente a produção artística e intelectual daquele período.

Premidos pela necessidade, a classe artística viu-se na contingência de lançar mão da criatividade para burlar a vigilância da censura e vencer a desconfiança das instituições.

Clemente Padín<sup>135</sup>, para quem “as redes de arte alternativa dos anos 1960 e 70 enfatizam a comunicação enquanto fruto do trabalho humano”, resume:

Cada uma dessas formas encontraria um “nome”: Poema/Processo, Poesia para e/ou Realizar, Poesia Inobjetual, circuito sobreinformacional, Poesia Visual, Arte-Correio, etc., porém,

---

<sup>135</sup>Entrevista a Neide Dias de Sá e Álvaro de Sá. Diálogos eletrônicos. (s/d) Disponível em:

<http://www.artonline.arq.br/museu/ensaios/dialogos.htm>

No original: *Cada una de esas formas encontraría un "nombre": Poema/Proceso, Poesía para y/o a Realizar, Poesía Inobjetual, circuito sobreinformacional, Poesía Visual, Arte Correo, etc., pero, básicamente, sus objetivos eran los mismos: insertarse en la lucha desde lo específico de sus actividades.*

basicamente, seus objetivos eram os mesmos: incluir-se na luta, a partir das especificidades de suas atividades. [tradução nossa]

## **ESTÁSIMO IX**

PAULO BRUSCKY

**DEPOIMENTO<sup>136</sup>**

Paulo Bruscky

Das três prisões que eu tive, uma foi com Daniel Santiago. Eu tinha sido preso em 68 na passeata dos cem mil; fui preso em 73, eles invadiram minha casa, eles iam me matar, eu estava na lista dos que iam ser assassinados. Por sorte eles invadiram minha casa desde a manhã, armados, à paisana, metralhadora, o diabo [...] E quando eu cheguei na Universidade, estava meu irmão. Por sorte, eu tinha uma namorada, eu acho que ela teve uma intuição, e ela ficou bebendo comigo, disse: “Não, não vá agora” – eu ia para casa – “Não vá não, fique comigo” e tal, e eu saí do apartamento dela e a gente foi para um barzinho. Quando eu cheguei à noite na Universidade, (eu não fui em casa, eu tinha dormido no apartamento dela), estava o meu irmão na frente e disse: “Invadiram a minha casa e a Universidade está cercada” [...] Aí o reitor me deu asilo, eu consegui chegar à Reitoria e de madrugada eu subi pelo telhado, fugi e passei um mês escondido. Raspei a barba [...] e depois me entreguei com um advogado. Você não tinha direito a um advogado [...] Foi quando me disseram: “Você teve sorte, a gente ia te matar”. Aí eu disse: “Eu sei, porque o reitor me disse que vocês sequestraram um amigo, um estudante de jornalismo.” [...] e em 76 a gente foi preso por causa da arte correio, a exposição dos Correios [...] A Polícia cercou os Correios e disseram: “Vocês vão ter que tirar os trabalhos porque a gente achou que não devem estar expostos”. Aí a gente disse: “Não”. Eu mesmo me virei para o cara e disse: “No dia que eu tiver autocensura, eu dou um tiro na minha cabeça. Não tiro nenhuma obra”. Eu nem me lembrava, teve um casal de alemães que estava fazendo um filme e um livro sobre Arte Correio, e eles estiveram aqui, e Daniel estava também, e no interrogatório na Polícia Federal [...] e o cara começou a me interrogar. Um não, uns. E eu começava a reverter – “Você conhece [...] as teorias de Marcuse, Platão? O que é subversão para você? [...] a subversão sua pode não ser a minha, e vice-versa”. Aí o cara falou: “O seu conceito de arte pelo o que você fala aí é muito aberto. Se eu pegar um pedaço desse chão e botar na parede, é arte?”. Eu disse: “Se você botar, não. Agora se eu botar, é”. E o cara partiu para dar um murro [...] Era o dia todo o interrogatório, para você ficar lesado e dizer... Mas esse terminou mais cedo, porque o cara partiu para a violência... e eu conheci Daniel em plena ditadura, eu tinha ido a Escola de Belas Artes pegar informação [...] e a gente trabalhou em grupo durante... acho que vinte anos. É muito tempo... e todo grupo se acaba. Você começa a cuidar de suas coisas, e acaba... todo grupo, toda equipe se acaba. Como eu disse: casamento se acaba, quanto mais grupo...

---

<sup>136</sup> Trecho de entrevista concedida a Ludmila S. R. Britto, da UFBA.2007; Fonte: Arquivos do artista. Também disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9824/10/Ludmila%2010.pdf>; acesso em 15mai2014

## EPISÓDIO XIV

CAIXA POSTAL 850<sup>137</sup>

### Coro

A Arte Correio é como a história da história não escrita. É como a língua tupi-guarani, na qual não existe conjugação do verbo em primeira pessoa. Hoje a arte é este comunicado.  
Paulo Bruscky, 1976<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> 850: Número da caixa postal utilizada pela Equipe Bruscky & Santiago no Recife (fig.51).

<sup>138</sup> BRUSCKY, 1976 in: BRUSCKY, 2010, p. 16.

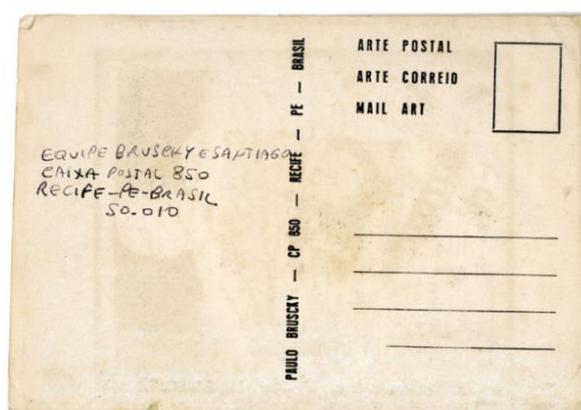
## 14 Hoje, a arte [postal] é este comunicado.

Na XVI Bienal Internacional de São Paulo (1981), intitulada *Arte Incomum*, foi criada a Sala Especial de Arte Postal, por iniciativa do curador geral, Walter Zanini. Organizada por Júlio Plaza, a mostra reuniu mais de 400 obras de artistas de diferentes países, entre selos, cartas, envelopes, conteúdos de envelopes, postais, aerogramas, telegramas, telexes, faxes, resultando no que Zanini (1981) classificou de “conglomerado anárquico de mensagens irreverentes”.

Plaza (2009, p. 453), define essa produção como “uma estrutura espaço-temporal complexa que absorve e veicula qualquer tipo de informação ou objeto, que penetra e se dilui no fluxo comunicacional [...]”

A escolha do tema, por si, revela a perspicácia de Zanini, conhecido pelo apoio às iniciativas artísticas experimentais desde a sua gestão do MAC-USP (1963-1978), já que o evento alinhava-se com a tendência internacional de rever os critérios classificatórios da *mail art*, em geral relegada a plano secundário nos acervos museológicos.

Herdeiros dos *dadás*, influenciados por Ray Johnson<sup>139</sup> e pela cultura *pop* norte-americana, a universalização do movimento passa pelos integrantes do Grupo Fluxus, a quem Paulo Bruscky (2010, p.13-14), atribui o mérito de “usar pela primeira vez a veiculação do postal como elemento de comunicação criativa”.



51 Caixa Postal 850 dos Correios. Recife

<sup>139</sup> Fundador da *Escola de Arte por Correspondência de Nova York*, em 1962, considerada o embrião do movimento. BRUSCKY, 2010, p.14

Bruscky (FREIRE, C., LONGONI, A. 2009, p. 73) relata assim a sua iniciação no universo da arte postal, via Grupo Fluxus:

[...] foi através dessa rede que mantive contatos permanentes com Dick Higgins, que com sua editora, a *Great Bear Pamphlet* editou nos anos 60 as publicações iniciais do grupo e os Manifestos, de 1966 [...] Ainda na década de 70, tive contato com Klaus Groh, Robin Crozier, Davod Det Hompson, Albrecht D. e outros integrantes do Fluxus [...]

Retrocedendo ao início do século 20, o artigo de Edgardo Antonio Vigo, *Arte-Correio: uma Nova Etapa no Processo Revolucionário da Criação* (1976) citado por Bruscky (1976, in: Bruscky, 2010, p.13), aponta indícios das vanguardas históricas na origem da arte postal.

Em prol desse argumento, o artista argentino declara:

Nosso propósito é apresentar agora o que consideramos um primitivo da Arte Correio. São duas peças: a primeira se intitula *Cita do Domingo*, de 6 de fevereiro de 1916, *Museu de Arte da Filadélfia* (USA), e consiste em textos escritos a máquina, pegados borda com borda; e a segunda, *Podebal Duchamp*, telegrama datado de Nova York em 1º de junho de 1921 e que fora enviado por Marcel Duchamp a seu cunhado Jean Crotti. Seu texto é intraduzível: “Peau de balle et balai de crini” e é a resposta ao *Salão Dada/Exposição Internacional* que se celebrava em Paris, na *Galerie Montagne*, organizado por Tristan Tzara, prévia negativa de participar do salão e que fora comunicada por carta enviada com anterioridade ao referido telegrama. E, uma vez mais, devemos situar a figura de Marcel Duchamp em processos atuais. Esse gerador de “arte-tudo” faz-se presente nas comunicações marginais.

Bruscky (2010, p.13) amplia as referências, mas estabelece critérios restritivos para essa classificação:

E apesar dos trabalhos de Duchamp, (*Cita do Domingo*, de 6 de fevereiro de 1916, e *Podebal Duchamp*, de 1º de junho de 1921); das experiências dos futuristas e dadaístas; da poesia concreta, do poema/processo, dos cartemas de Aloísio Magalhães (1972); dos cartões-postais dos radioamadores (QSL); do telegrama de Rauschemberg; dos postais e selos de Folon; das cartas desenhadas de Van Gogh para seu irmão Theo; dos poemas postais e cartas sonoras de Vicente do Rego Monteiro (produzidas no período de 1956 a 1962); de Apollinaire com seus cartões postais com

caligramas, e de Mallarmé (que escreveu em envelopes os destinatários em quadras poéticas que contavam com a boa vontade dos empregados dos Correios para decifrar seus enigmas poéticos); do selo azul de Yves Klein (em 1957, Klein anuncia, em Paris, o início de *A Época Azul* e põe o seu selo azul nos convites da exposição) a *Mail Art* surgiu, como conceito de rede, na década de 1960, através do Grupo Fluxus, e só veio a tomar impulso, como uma grande rede, antecedendo a internet (uma vez que, ao incorporar o fax, a rede funcionava em tempo real) a partir de 1970. As experiências anteriormente não são consideradas como arte correio, por não trabalharem em rede.

A percepção registrada por Freire e Longoni (2009, p.9) de que, nas décadas de 1960 e 1970, “as práticas conceituais tornam-se bastante relevantes para se repensar os rumos seguidos pelas instituições”, quer pelos ventos da globalização, quer pela introdução de inovações tecnológicas, fez com que críticos e curadores procurassem, não sem esforço, redimensionar o papel das instituições no sistema das artes.

Vê-se que a ortodoxia dos sistemas de classificação vigente não dava conta de abarcar a multiplicidade de linguagens artísticas surgidas no período, e a própria definição de “obra de arte” estava em questão:

[...] o paradigma moderno dos museus já não se adéqua às políticas artísticas há algumas décadas. Uma alteração do que chamamos “obra de arte” vem ocorrendo desde, pelo menos, a segunda metade do século XX. Não se trata aqui de uma simples alteração semântica, mas sim epistemológica; ou seja, não apenas o objeto de arte, mas, sobretudo o objeto da arte deve ser reconsiderado. O que implica, necessariamente, uma crítica às instituições que pavimentam o caminho à legitimação das narrativas. E a tarefa que se nos apresenta é bastante complexa e exige ainda uma mudança de mentalidades. (FREIRE, 1999, p.169-170)

Enquanto perduravam as indefinições, mesmo instituições de renome e tradição não estavam imunes a incorrer em equívocos, como o relatado por Cristina Freire:

Joseph Kosuth (EUA, 1945), um dos mais importantes artistas conceituais norte-americanos, apresentou no MoMA de Nova York o seu trabalho *One and Three Chairs* (1965) (fig.52), onde justapôs a cadeira real às suas representações (definição de cadeira do

dicionário e fotografia da cadeira). Apesar de ter sido adquirido pelo MoMA, essa obra foi destruída ao ser incorporada à coleção do museu, uma vez que a cadeira foi encaminhada ao Departamento de Design, a foto ao Departamento de Fotografia e a fotocópia da definição da cadeira à biblioteca. (FREIRE; LONGONI, 1999, p.45-46):



52 Uma e Três Cadeiras Joseph Kosuth MoMA, 1965

No círculo das artes postais, “o museu cede lugar aos arquivos e às caixas postais” (Bruscky, 2010, p.15), e, à primeira vista, as características do suporte parecem incompatíveis com publicações especializadas e ao figurino dos projetos expográficos de galerias e museus.

Corroborando esse pensamento, em *Hoje a arte é este comunicado*, texto escrito por Bruscky (1976, in: BRUSCY, 2010, p. 11) e publicado em diversos países da Europa e nos Estados Unidos, fica estabelecido o direcionamento da arte correio para “a informação, o protesto e a denúncia”, e o seu caráter “anti-burguesia, anti-comercial, anti-sistema, etc.”.

Entretanto, a partir de 1970, proliferaram publicações como “*Ovum, Ephemera, Running Dog Press, Stamp in Práxis, [...] Cisoria Arte, Cabaret Voltaire [...]*” (idem) e surgiram exposições de arte postal ao redor do mundo, como as citadas por Bruscky em *Arte e Multimeios* (idem, p. 14):

*N.Y.C.S. Show*, organizada por Ray Johnson, USA, 1970; *Bienal of Paris*, organizada por J.M. Poinot, França, 1971; *Image Bank Postcard Show*, Canadá, 1977; *One Year, One Man Show*, organizada por Ken Friedman, USA, 1972; *International Cyclopedia of Plans and Ocurrences*, organizada por David Det Hompson, USA, 1973; *Artists Stamp and Stamp Images*, organizada por Hervé

Fischer, Suíça, 1974; *Festival de La Postal Creativa*, organizada por Clemente Padín, Uruguai, 1974; Inc Art, organizada por Therry Ried e Nicholas Spill, Nova Zelândia, 1974; *1st New York City Postcards Show*, organizada por Fletcher Copps, USA, 1975; *Última Exposición Internacional de Arte por Correspondência*, organizada por E.A. Vigo e Horácio Zabala, Argentina; I Exposição Internacional de Arte Postal, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, Brasil, 1975; *International Rubbers Stamps Exhibition*, organizada por Mike Nulty, Inglaterra, 1977; *Mail Art Exhibition International*, organizada por Studio Levi, Espanha, 1977; *Gray Matter, Mail Art Show*, organizada por S. Hitchcock, USA, 1978.

De conteúdo livre e impossível de ser controlado, era natural que as mensagens intercambiadas nesse processo incorporassem as inquietações políticas dos participantes, seja a tensão gerada pelo espectro da Guerra Fria, predominante nos centros hegemônicos, seja o cerceamento à liberdade de expressão imposto por regimes ditatoriais do Leste Europeu e da América Latina.

Em entrevista concedida a Cristina Freire no MAC-USP em outubro de 1998 (FREIRE; LONGONI, 2009, p. 78), Bruscky encontra semelhanças, mas também individualidades nos trabalhos dos artistas europeus:

Muitos artistas do Leste Europeu também participaram. São artistas gráficos que, por não poderem utilizar um meio de reprodução, desenvolveram um trabalho gráfico diferente de qualquer lugar do mundo. Eles não tinham acesso ao *offset* e todo meio de produção era uma coisa totalmente controlada. Então, eles têm uma importância na gravura de formato postal.

Cayses (2014, p. 123), reforça as analogias, ao declarar:

De fato, a arte correio era uma forma de atravessar fronteiras, inventando recursos para escapar à censura. E é curioso ver como na Bienal de Zanini<sup>140</sup> convergiram várias obras enviadas dos países latino-americanos, asfixiados pelas ditaduras, com diversas outras peças enviadas dos países que estavam do outro lado do Muro de Berlim, asfixiados pelos regimes comunistas.

A propósito das contradições das ideologias de “esquerda” ou de “direita”, confinadas em regimes ditatoriais, vale registrar a conversa de Paulo Bruscky com Robert Rehfeldt, um dos seus contatos assíduos na rede postal que, ouvindo o

<sup>140</sup> Ver p. 176: *Hoje a arte [postal] é este comunicado.*

relato do colega brasileiro, afirmou: “Curioso, você foi preso por ser comunista, e eu por ser democrata!”.<sup>141</sup>

Apesar do isolamento imposto pelas condições sociopolíticas do período (décadas de 1960, 1970)<sup>142</sup>, artistas desses países encontraram na Arte Postal uma alternativa à margem do circuito oficial, para estabelecer contato com seus pares, por meio de uma rede internacional de comunicação.

No Brasil, a vocação para o experimentalismo de Paulo Bruscky e o baixo interesse do círculo hegemônico das artes do Sudeste, colaboraram para a primazia histórica do Recife em sediar, em 1975, a *I Exposição Internacional de Arte Postal* no Brasil, organizada por Bruscky<sup>143</sup> e Ypiranga Filho. A partir daí, a cidade estaria inserida na cartografia oficial das artes postais, cultivando relações que permanecem até os dias de hoje, por meio dos artistas Paulo Bruscky e Daniel Santiago, entre outros. (figs. 38)

Bruscky (in: LUSTOSA, 2012), descreve assim a sua iniciação ao movimento no início da década de 1970:

Desde que eu publiquei, na década de 1960, o poema-processo dentro do movimento, a arte correio já tinha uma ligação com a América Latina. Depois, recebi uma corrente de Roberto Reis sobre o Fluxus, na antiga Alemanha Oriental, no início dos anos 1970, e entrei no circuito. Foi extraordinário, uma coisa importantíssima na minha vida. A gente trabalhava em rede; já era uma espécie de internet antes da internet. Eu, aqui no Recife, sabia o que acontecia no mundo e vice-versa, no prazo de uma semana, que naquela época era o tempo que levava para uma correspondência ir ou retornar. A arte correio foi o telegrama, o telex que eu usei em 1973, foi o fax, que para mim é genial – a transmissão em tempo real, a questão da desmaterialização e rematerialização da obra de arte. E essa experiência no Brasil foi feita por mim e Roberto Sandoval. Eu do Recife; Roberto Sandoval de São Paulo, em 1980, tudo inclusive registrado.

---

<sup>141</sup> NUNES, 2004, p. 26. Entrevista com Paulo Bruscky.

<sup>142</sup> O *Muro de Tordesilhas* referido por SCHWARTZ (2008, p.47) em seu estudo sobre as Vanguardas Latino-Americanas.

Mais do que um movimento artístico, (seus praticantes preferem classificá-la como “arte em movimento”<sup>144</sup>) o caráter efêmero e informal dessas manifestações, em comparação aos cânones estéticos convencionais, retardaram o seu reconhecimento pelo circuito oficial.

Na entrevista concedida ao artista e pesquisador paulista Gilbertto Prado (1989, 9’50”), Santiago reconhece que resistiu quase um ano a aderir à arte postal, por achar que “se tratava de bobagens, correntes, uma brincadeira”. “Depois eu entrei num pique muito grande em arte correio” declara Santiago (idem, 11’06”). “Não sei onde eu arranjei dinheiro pra fazer arte correio, porque era caro...”, completa. Mas em 1976, estava integrado ao movimento a ponto de participar da organização e montagem da II Exposição Internacional de Arte Postal no saguão do edifício dos Correios no Recife, encerrada prematuramente por agentes militares, sob o pretexto de expor obras subversivas.

A estratégia era eficaz, mas não isenta de riscos, e artistas como Edgardo Antonio Vigo e Leon Ferrari, da Argentina; Clemente Padín e Jorge Carabalo, do Uruguai; Guillermo Deisler e Damaso Ogaz, do Chile; Jesus Caldamez Escobar, de El Salvador (VIGO: ZABALA, 1976, in: FERREIRA; COTRIM, 2009, p.375); o mexicano Felipe Ehrenberg (in: FREIRE; LONGONI, 2009, p.33); o alemão oriental Robert Rehfeldt, além dos brasileiros Daniel Santiago e Paulo Bruscky, estão entre os que passaram por situações de exílio ou privação de liberdade por conta de suas atividades na rede postal.

O ceticismo de Cildo Meireles<sup>145</sup> quanto à eficácia da proposta (2006), deve-se à percepção de “uma certa ingenuidade no sentido de que, se este sistema é de alguma maneira susceptível ao controle, ele certamente será exercido.”

Contudo, com os canais institucionais monitorados e expostos diretamente aos efeitos da repressão oficial, coube a esses artistas buscarem no relativo anonimato propiciado pela pulverização do sistema postal a possibilidade de fazer circular suas ideias por meio de uma rede de comunicação organizada que, provocada, mostrou-se capaz de intervir em defesa de seus integrantes.

---

<sup>144</sup> MIRANDA, 2014. Texto do pesquisador Antonio Miranda para catálogo de exposição de Arte Postal (ca. 1980) disponível em:

[http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/arte\\_postal\\_o\\_meio\\_como\\_mensagem.html](http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/arte_postal_o_meio_como_mensagem.html).

<sup>145</sup> Cildo Meireles criou o seu próprio sistema de circulação, com os trabalhos da série *Inserções em Circuitos Ideológicos de 1970*. Fonte: *blog* do artista, disponível em <http://cildomeireles.blogspot.com.br/>.

É exemplo disso o episódio que envolveu o artista uruguaio Clemente Padín, um dos expoentes da poesia experimental latino-americana, relatado por Cristina Freire (2009, p.20):

Em 1977, Padín foi preso e condenado a quatro anos de prisão pelo delito de “vilipêndio e escárnio à moral das forças armadas uruguaias”, mas na verdade, sua prisão foi causada pela Contrabienal que coorganizou, em Nova York, contra a seção de Arte Latino-Americana da Bienal de Paris (1977). Ficou preso por mais de dois anos e foi solto pela pressão exercida pela Rede Internacional de Artistas de Arte Postal. [...] A arte postal, para Padín, como para muitos outros artistas latino-americanos do período, não é uma poética em si, mas uma importante estratégia que torna possível a circulação dos trabalhos para além da censura.



53 Obra de Clemente Padín enviada à Klebnikov Carnaval Expo. Bélgica, 1992

TRANSITADOS NA REDE



54



55



56



57



58

USINJA PERMANENTE DE CACDS CREATIVO

VIGO obra vida

www.caev.com.ar celebrando la nueva pagina web del CAEV

pesteira | correspondencias | boletins | e-mails  
al maestro, con cariño.

esperto institucional | galeria 802  
2 la galeria del 802  
802-la-galeria.blogspot.com.ar

59

## **ESTÁSIMO X**

VIGO & ZABALA

## ARTE-CORREO: UNA NUEVA FORMA DE EXPRESIÓN<sup>146</sup>

Edgardo Antonio Vigo y Horácio Zabala

Los hombres se comunican entre sí intercambiando mensajes, utilizando distintas señales con significados diferentes. El hombre, al decir “su palabra”, la dice para otros.

No es nuestro propósito entrar en este amplio y complejo tema pero sí analizar cómo interactúan dos sistemas de comunicación con funciones delimitadas y en ámbitos distintos.

El envío de una carta por correo implica el desarrollo de un mensaje, y es un acto de comunicación entre dos personas. El correo interviene posibilitándolo a través de la distancia: conecta a un emisor y a un receptor. El artista realiza su obra de la misma manera que el hombre “dice su palabra”. En el hecho artístico encontramos también un emisor y un receptor, necesarios en todo acto de comunicación. Así como el hombre al expresarse, lo hace buscando múltiples canales, el artista vehiculiza su creatividad a través de múltiples formas. Ambos organizan un lenguaje y continúan su creación en la búsqueda de nuevos códigos. Ejemplo de ello lo ofrece el artista plástico que trabaja en el área de investigación, quien usa los medios de comunicación “convencionalmente no artísticos”, alterando su función. Y prueba de esto último es la síntesis a la que se ha llegado en esta nueva forma expresiva, el ARTE-CORREO.

Aquí existe una confluencia de dos sistemas comunicativos: el artista se vale del correo para difundir su mensaje, para llegar al receptor de su obra. Es necesario hacer una distinción para clarificar el concepto. Cuando se envía una escultura por correo, el creador se limita a utilizar un medio de transporte determinado para trasladar una obra ya elaborada. Al realizar la escultura, este desplazamiento no se tuvo en cuenta. En cambio, en el nuevo lenguaje artístico que estamos analizando, el hecho de que la obra deba recorrer determinada distancia es parte de su estructura, es la obra misma. La obra ha sido creada para ser enviada por correo, y este factor condiciona su creación (dimensiones, franqueo, peso, carácter del mensaje, etc.) El correo, entonces, no agota su función en el desplazamiento de la obra sino que la integra y condiciona. Y el artista altera, a su vez, la función de este medio de comunicación. También existe una modificación en la actitud del receptor: Ya no es el clásico coleccionista (hecho que implica cierto grado de egoísmo) sino un depositario accidental de la obra comprometido a su máxima circulación.

El receptor es una fuente de información que abre un nuevo circuito de comunicación cuando enriquece la obra exhibiéndola o enviándola por correo o nuevos receptores.

---

<sup>146</sup> Disponível em <http://www.caev.com.ar/>. Acesso em 10jul2014.

## ARTE POSTAL: UMA NOVA FORMA DE EXPRESSÃO<sup>147</sup>

Os homens se comunicam entre si através da troca de mensagens, utilizando distintos sinais com diferentes significados. O homem, ao dizer "sua palavra", a diz para os outros. Não é nosso propósito entrar neste vasto e complexo tema, mas analisar como interagem dois sistemas de comunicação com papéis definidos e em diferentes áreas.

O envio de uma carta por correio envolve o desenvolvimento de uma mensagem, e é um ato de comunicação entre duas pessoas. A intervenção do correio possibilita a conexão de um transmissor a um receptor, através da distância. O artista faz o seu trabalho, da mesma forma que o homem "diz a sua palavra".

Na manifestação artística também encontramos um emissor e um receptor, necessários em qualquer ato de comunicação.... Assim como o homem, ao expressar-se, busca múltiplos canais, o artista veicula sua criatividade através de múltiplas formas. Ambos organizam uma linguagem e continuam sua criação na busca de novos códigos.

Um exemplo disso é dado pelo artista plástico que trabalha na área de pesquisa, que usa os meios de comunicação "convencionalmente não artísticos" alterando a sua função. A prova disso é a síntese a que se chegou nesta nova forma de expressão, a Arte Postal.

Aqui existe uma confluência de dois sistemas de comunicação: o artista usa o correio para difundir a sua mensagem, para chegar ao receptor de sua obra.

É preciso fazer uma distinção para esclarecer o conceito: Quando uma escultura é enviada pelo correio, o criador se limita a usar um meio determinado de transporte para enviar uma obra já elaborada. Ao se elaborar a escultura, esse deslocamento não foi levado em conta. Em vez disso, a nova linguagem artística que estamos analisando, o fato de que o trabalho deve percorrer certa distância é parte de sua estrutura, é o trabalho em si. A obra foi criada para ser enviada pelo correio, e este fator determina a sua criação (dimensões, porte, peso, caráter da mensagem, etc.).

Portanto, o correio não esgota o seu papel no traslado da obra, mas o integra e condiciona. E o artista, por sua vez, altera a função desse meio de comunicação.

Há também uma mudança na atitude do receptor: Não é o colecionista clássico (um fato que implica um certo grau de egoísmo), mas um depositário incidental da obra, comprometido com a sua máxima circulação.

O receptor é uma fonte de informação, que, ao abrir um novo círculo de comunicação, enriquece a obra, exibindo-a ou enviando-a por correio a novos receptores.

---

<sup>147</sup> Tradução nossa.

**EPISÓDIO XV**  
CARTOGRAFIA DA FOME

Coro

[...] a morte de que se morre  
de velhice antes dos trinta,  
de emboscada antes dos vinte,  
de fome, um pouco por dia.

João Cabral de Melo Neto<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> Excerto do poema *Morte e Vida Severina* (1955)

## 15 Pernambuco legalmente árido

Com mais de 70% de seu território sujeito às intempéries do clima semiárido, Pernambuco integra oficialmente o Polígono das Secas<sup>149</sup>, paisagem inóspita que, na década de 1930, motivou autores como Rachel de Queiroz, José Américo de Almeida, José Lins do Rego e Graciliano Ramos a retratar o drama dos retirantes nordestinos atingidos pelo fenômeno climático que assola a região desde os tempos imperiais.<sup>150</sup>

Personagem de "uma triste história em que a morte ronda diuturnamente a vida dos sertanejos" (VILLA, 2000, p. 13), a seca é o fenômeno que dá visibilidade à pobreza generalizada, e a fome é o elemento onipresente que acompanha o sertanejo na sua peregrinação em busca da possibilidade de sobrevivência. Nessa trajetória, a adversidade rompe os limites geográficos do sertão e atinge os latifúndios agrários da Zona da Mata, área verde, porém inacessível, devido à estrutura fundiária excludente da monocultura açucareira.

Última escala migratória antes da aventura do Sudeste, o Recife absorve parcamente essa população que, inadaptada à dinâmica da capital, passa a depender, não mais do ciclo das chuvas ou da sazonalidade da safra da cana, mas do equilíbrio precário do regime intermitente de seus rios e manguezais.

Para o teólogo e ativista político Frei Betto (2003, p.53), o clássico *Geografia da Fome* (CASTRO, 1946), é responsável pela efetiva inserção da "fome, como questão política" na agenda governamental, na medida em que desnaturaliza o fenômeno da seca, atribuindo responsabilidades, não mais ao fatalismo das causas naturais, mas à omissão humana.

Seu autor, o médico e geógrafo pernambucano Josué de Castro (1966), reconhecido pelos organismos internacionais como pioneiro no combate à fome mundial, constata a generalização do fenômeno em *A Descoberta da Fome*, prefácio ao livro *Homens e Caranguejos*, publicado em Lisboa em 1966:

---

<sup>149</sup> O Polígono das Secas foi criado por uma lei de 13 de setembro de 1946, regulamentada pelo Decreto-Lei nº 63.778, de 11 de dezembro de 1968. Designa um território sujeito a períodos críticos de prolongadas estiagens e susceptível de desertificação

<sup>150</sup> É célebre – e inócua- a frase do imperador D. Pedro II ao deparar-se com os efeitos da seca de 1877: "Não restará uma única joia na Coroa, mas nenhum nordestino morrerá de fome". (Fonte: IPEA, 2009)

Foi assim que senti formigar dentro de mim a terrível descoberta da fome. Pensei a princípio que era um triste privilégio desta área onde eu vivo - a área dos mangues. Depois verifiquei que, no cenário de fome do Nordeste, os mangues eram uma verdadeira terra da promessa, que atraía homens vindos de outras áreas de mais fome ainda - das áreas da seca e da monocultura da cana-de-açúcar, onde a indústria açucareira esmagava, com a mesma indiferença, a cana e o homem, reduzindo tudo a bagaço.

Na sequência, Castro reafirma o caráter empirista de suas pesquisas:

[...] não foi na Sorbonne nem em qualquer outra universidade sábia que travei conhecimento com o fenômeno da fome. O fenômeno se revelou espontaneamente a meus olhos nos mangues do Capibaribe, nos bairros miseráveis da cidade do Recife: Afogados, Pina, Santo Amaro, Ilha do Leite. Esta é que foi a minha Sorbonne: a lama dos mangues do Recife, fervilhando de caranguejos e povoada de seres humanos feitos de carne de caranguejo, pensando e sentindo como caranguejos.

A hidrografia singular da cidade do Recife, –cortada por rios e cercada por manguezais –, e a sua relação com as condições socioeconômicas da população também repercutem na poesia de João Cabral de Melo Neto, como em *Morte e Vida Severina* (1955) em que, um certo Severino, fugindo das agruras do sertão, migra em direção ao litoral, encontrando no caminho outros tantos severinos, pois "são severinos todos os retirantes que a seca escorraça do sertão e que o latifúndio escorraça da terra." (NUNES, 1971, p.82).

No poema *O Cão sem Plumagem*, de 1950, Cabral fala do rio-detrimento Capibaribe, que invade a cidade com seus "homens plantados na lama".

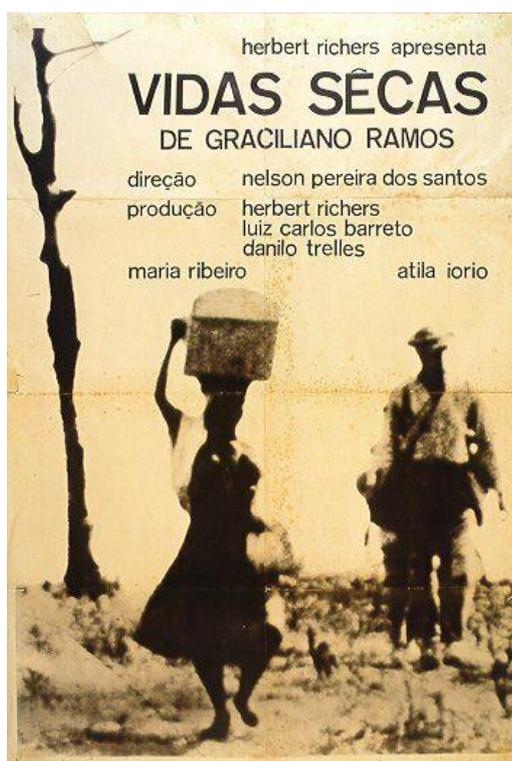
Aquele rio é espesso, como o real mais espesso.  
Espesso por sua paisagem espessa, onde a  
fome estende seus batalhões de secretas e íntimas  
formigas.

A partir do momento em que a percepção da seca torna-se "mais do que uma irregularidade pluviométrica, um fenômeno social inserido nas redes de relacionamentos políticos e socioeconômicos" (NEVES, 2001, p.108) a questão da seca, que já havia inspirado a série *Os Retirantes* de Cândido Portinari em 1944, passa a influenciar movimentos artístico-culturais emergentes como o Cinema Novo: em 1963, Nelson Pereira dos Santos adapta para o cinema o romance *Vidas Secas*

(1938), de Graciliano Ramos, considerado uma das principais obras da literatura regionalista daquele período.

No manifesto *Eztetyka da Fome*, de 1965, Glauber Rocha (2004, p. 63-67) confirma essa tendência ao declarar que “de *Aruanda*<sup>151</sup> a *Vidas Secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome”.

A versão cinematográfica de *Vidas Secas* (1963) (fig.60), e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha, compõe, com *Os Fuzis* (1963) de Ruy Guerra, a trilogia que marcou fortemente o caráter político do Cinema Novo.



60 *Vidas Secas* Cartaz de divulgação 1963

De maneira geral, o espírito revolucionário que movia os jovens dessa geração eram as questões do subdesenvolvimento econômico e o desequilíbrio social, males atribuídos ao imperialismo capitalista e a fatores que “seriam os aspectos arcaicos da sociedade brasileira, basicamente o latifúndio, contra o qual deveria erguer-se o povo [...]” (SCHWARTZ, 2001, p.13).

<sup>151</sup> *Aruanda* (1960): Filme do paraibano Linduarte Noronha, considerado o precursor da estética. cinemanovista.

A denúncia provinha dos movimentos culturais formados por intelectuais de esquerda, cujas propostas se harmonizavam com o programa do Partido Comunista Brasileiro e com os projetos reformistas do governo João Goulart. São exemplos dessas organizações o Centro Popular de Cultura (1961) ligado à UNE, e o Movimento de Cultura Popular do Recife (1960), criado na gestão do então prefeito Miguel Arraes, por artistas e intelectuais como Abelardo da Hora e Germano Coelho (1962), que escreve:

[...] O Movimento de Cultura Popular nasceu da miséria do povo do Recife. De suas paisagens mutiladas. De seus mangues cobertos de mocambos. Da lama dos morros e alagados, onde crescem o analfabetismo, o desemprego, a doença e a fome. Suas raízes mergulham nas feridas da cidade degradada. Fincam-se nas terras áridas. Refletem o seu drama como “síntese dramatizada da estrutura social inteira”<sup>152</sup>

Abelardo da Hora lança em 1962, a série de xilogravuras *Meninos do Recife* (fig.61) cujo viés impressionista reforça o aspecto famélico de crianças esqueléticas e desnutridas, a própria personificação da miséria.



61 Série *Meninos do Recife*  
Abelardo da Hora 1962

Daniel Santiago não participou ativamente da movimentação artístico-cultural da década de 1960, mas incorporou as preocupações sociológicas castreanas- para além das questões fisiológicas-, contemplando as relações de poder ligadas a “problemas de exploração econômica, problemas de produção e de criação de riquezas” (CASTRO, 1968, p.141).

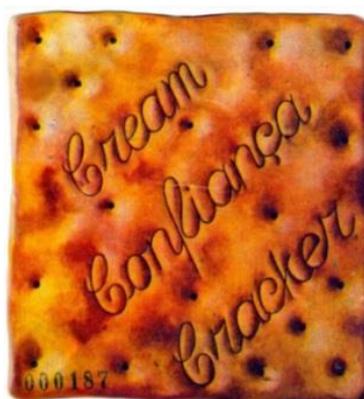
<sup>152</sup> Texto extraído do *Livro de Leitura para Adultos*, publicado pelo MCP em 1962.

Nessa trajetória, o propósito deliberado de exercer uma arte crítica e experimental à margem dos circuitos comerciais; a opção de desenvolver seus trabalhos no Recife, espaço periférico em relação à hegemonia do Sudeste; a carência de recursos em razão do não reconhecimento institucional de seus trabalhos, e os riscos políticos envolvidos nesse processo, nos remetem a considerações sobre a logicidade das estratégias de ação e os paradoxos do processo de criação:

A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força, da expressão [...]. A estética da fome faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática. (XAVIER, 1983, p.09)

Entretanto, fiel à estratégia de desmitificar as teorizações a respeito de sua personalidade artística, afirma:

Na época, eu estava numa miséria horrorosa! [...] Enquanto a minha miséria era miséria mesmo, de fome, inclusive meus postais, na época, tratavam só de fome, era rótulo de comida, rótulo de leite, tudo isso, o Paulo Bruscky estava com a miséria política, estava sendo perseguido, sendo preso... porque eles prendiam Paulo Bruscky mais do que eu; eu fui preso só uma vez, Paulo Bruscky foi umas três... Meu trabalho individual é todo sobre fome. Inclusive meu trabalho mais curioso é uma caixa de biscoitos, o Biscoito Confiança. (fig.62).<sup>153</sup>



62 Biscoito Arte 1976

<sup>153</sup> Trecho de entrevista de Daniel Santiago e Paulo Bruscky a Gilberto Prado, em São Paulo, 1989. . *Paulo Bruscky e Daniel Santiago*. Áudio: 10"20' disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=StEGk8qY6zY>

**ESTÁSIMO XI**  
O CICLO DO CARANGUEJO

## O CICLO DO CARANGUEJO<sup>154</sup>

Josué de Castro

A família Silva mora nos mangues da cidade do Recife, num mocambo que o chefe da família fez quando chegou de cima.

A família é originária do sertão. Desceu do Cariri, na seca, perseguida pela fome. Fez uma paradinha no brejo, para tentar o trabalho nas usinas, mas não se pôde aguentar com os salários dessa zona, sem ter direito a plantar senão cana. Sem ter, nem ao menos o recurso do xiquexique e da macambira, como no sertão, para quando a fome apertasse.

Nesse tempo espalharam pelo interior um boato que o governo tinha criado um ministério para defender os interesses do trabalhador e que com os fiscais da lei, a vida na cidade estava uma beleza, trabalhador ganhando tanto que dava para comer até matar a fome. A família Silva ouviu esta estória, acreditou piamente e resolveu descer para a cidade, para gozar das vantagens que o governo bom oferece aos pobres.

Logo de chegada a família ouviu que a coisa era outra. Não havia dúvida que a cidade era bonita, com tanto palácio e as ruas fervilhando de automóveis. Mas a vida do operário, apertada como sempre. Muita coisa pros olhos, pouca coisa pra barriga.

O caboclo Zé Luís da Silva não quis desanimar. Adaptou-se: “Quem não tem remédio, remediado está.” Entrou na luta da cidade com todas as forças de que dispunha, mas as forças dele não rendiam que desse para a família viver com casa, roupa e comida. Casa só de 80 mil réis para cima, para comida uns 150 e os salários sem passarem de 5 mil réis por dia.

Começou o arrocho. Só havia uma maneira de desapertar: era cair no mangue. No mangue não se paga casa, come-se caranguejo e anda-se quase nu. O mangue é um paraíso. Sem o cor-de-rosa e o azul do paraíso celeste, mas com as cores negras da lama, paraíso dos caranguejos.

No mangue o terreno não é de ninguém. É da maré. Quando ela enche, se estira e se espreguiça, alaga a terra toda, mas quando ela baixa e se encolhe, deixa descobertos os calombos mais altos. Num deles, o caboclo Zé Luís levantou o seu mocambo. As paredes de varas de mangue e lama amassada. A coberta de palha, capim seco e outros materiais que o monturo fornece. Tudo de graça encontrado ali mesmo numa bruta camaradagem com a natureza. O mangue é um camaradão. Dá tudo, casa e comida: mocambo e caranguejo.

Agora, quando o caboclo sai de manhã para o trabalho, já o resto da família cai no mundo. Os meninos vão pulando do jirau, abrindo a porta e caindo no mangue. Lavam as ramelas dos olhos com a água barrenta, fazem porcaria e pipi, ali mesmo, depois enterram

---

<sup>154</sup> CASTRO, 1966.

os braços na lama adentro para pegar caranguejos. Com as pernas e os braços atolados na lama, a família Silva está com a vida garantida. Zé Luís vai para o trabalho sossegado, porque deixa a família dentro da própria comida, atolada na lama fervilhante de caranguejos e siris.

Os mangues do Capibaribe são o paraíso do caranguejo. Se a terra foi feita pro homem, com tudo para bem servi-lo, também o manguê foi feito especialmente pro caranguejo. Tudo aí, é, foi ou está para ser caranguejo, inclusive o homem e a lama que vive nela. A lama misturada com urina, excremento e outros resíduos que a maré traz, quando ainda não é caranguejo, vai ser.

O caranguejo nasce nela, vive nela. Cresce comendo lama, engordando com as porcarias dela, fazendo com lama a carinha branca de suas patas e a geleia esverdeada de suas vísceras pegajosas. Por outro lado o povo daí vive de pegar caranguejo, chupar-lhe as patas, comer e lambe os seus cascos até que fiquem limpos como um copo. E com a sua carne feita de lama fazer a carne do seu corpo e a carne do corpo de seus filhos.

São cem mil indivíduos, cem mil cidadãos feitos de carne de caranguejo. O que o organismo rejeita, volta como detrito, para a lama do manguê, para virar caranguejo outra vez.

Nesta placidez de charco, identificada, unificada no ciclo do caranguejo, a família Silva vai vivendo, com a sua vida solucionada, como uma das etapas do ciclo maravilhoso. Cada elemento da família marcha dentro desse ciclo até o fim, até o dia de sua morte.

Nesse dia os vizinhos piedosos levarão aquela lama que deixou de viver, dentro dum caixão pro cemitério de Santo Amaro, onde ela seguirá as etapas do verme e da flor.

Etapas demasiado poéticas, cheias duma poesia que o manguê não comportaria. Parte-se aparentemente, neste dia, o ciclo do caranguejo, mas os parentes que ficam derramam caridosos as suas lágrimas no manguê para alimentar a lama que alimenta o ciclo do caranguejo.

## **EPISÓDIO XVI**

CONTÁGIOS (EXTERNOS) VISÍVEIS

## 16 *Fluxus* e contrafluxos

A estrada libertária por onde transitaram os fluxuartistas de George Maciunas e os contemporâneos de Daniel Santiago nas décadas de 1960 e 1970<sup>155</sup> foi pavimentada pelos vanguardistas históricos do início daquele século, com destaque para o ceticismo anárquico dos *dadás* (1916) e o conceitualismo de Marcel Duchamp.

Na esteira das grandes transformações político-sociais ocorridas no século 20, incluindo duas guerras mundiais, Duchamp acompanhou o deslocamento do eixo das artes de Paris para Nova York e protagonizou rupturas, não apenas com os padrões estéticos tradicionais, principal alvo das vanguardas, mas com as próprias vanguardas, a exemplo do Cubismo de Georges Braque e Pablo Picasso.

No auge de sua fase pictórica, seu quadro *Nu Descendo uma Escada nº 2*, em que imagens sobrepostas sugerem a ideia de movimento, provocou polêmica na *International Exhibition of Modern Art (Armory Show)* de Nova York, em 1913, exposição modernista que exibiu obras dos principais artistas das vanguardas europeias como o *Nu Azul* de Henri Matisse, esculturas de Constantin Brancusi e peças de Francis Picabia, além de trabalhos de artistas americanos como Robert Henri e Alfred Stieglitz, que adotavam uma poética mais permeável às influências externas.

Apesar do sucesso no *Armory Show*, Duchamp abandonou telas e pincéis, renunciando à carreira de pintor modernista. Preferiu, no dizer do crítico Paulo Venâncio Filho (1986, p.15), a “anti-carreira”, esquivando-se ao reconhecimento fácil e abrindo mão do conforto financeiro que essa posição podia proporcionar.

Em sua longa fase nova-iorquina iniciada em 1915, Duchamp uniu-se ao jovem fotógrafo americano Man Ray e ao poeta e pintor francês Francis Picabia, constituindo o que posteriormente ficou conhecido como o “Movimento Dadá nova-iorquino”.<sup>156</sup>

Ao contrário de Picabia, que se integrou aos *dadás* de Zurique em 1919, e Ray, que se juntou aos pintores surrealistas em 1921, Duchamp preferiu o isolamento do trabalho individual, apesar das afinidades patentes, como os

---

<sup>155</sup> Tradução livre de *fluxartists*, neologismo comumente usado para designar os artistas do Grupo Fluxus; outros, no original: *fluxboxes, fluxgames & puzzles, fluxfurniture, fluxtattoo*.

<sup>156</sup> À revelia de Duchamp, que resistia a ter seu nome vinculado a qualquer grupo.

“engenhos antifuncionais” de Picabia e a cumplicidade de Man Ray que resultou na criação de *Rrose Selavy* em 1921.

Apesar de pertencerem a gerações distintas, a influência duchampiana sobre os *neodadá*s e os fluxuartistas não ocorreu de forma indireta; houve momentos de mútua convivência em Nova York e no Canadá, para onde Duchamp viajou, próximo aos 81 anos de idade, atendendo a convite do músico John Cage para participar da *Performance Reunion*, que consistia na presença do músico e do artista no palco, jogando uma partida de xadrez, com microfones que amplificavam o ruído da movimentação das peças no tabuleiro e projeção de imagens osciloscópicas em televisores estrategicamente instalados no local (Schmidt, 2006).

Cage e os artistas visuais Robert Rauschenberg e Jasper Johns, eram colaboradores habituais de Merce Cunningham e, um mês após a apresentação canadense, reuniram-se em Buffalo-NY, onde Cunningham estreava o balé *Walk Around Time* (1968), com cenário idealizado por Johns com base em *O Grande Vidro*, de Duchamp. (THOMKINS, 2004, p.494)

Esses encontros inspiraram os curadores Carlos Basualdo e Katherine Sachs a promoverem a exposição *A Noiva e os Celibatários: Duchamp com Cage, Cunningham, Rauschenberg e Johns*, realizada no *Barbican Centre* em Londres (2013).

O termo “fluxus” foi escolhido por George Maciunas para nomear uma revista de arte de vanguarda cujo público alvo eram os seus conterrâneos da colônia lituana de Nova York. Em 1960, Maciunas passou a usá-lo para designar eventos que aconteceriam na *AG Gallery*, de que era sócio, visando à arrecadação de fundos para a publicação, e o termo, que guarda conotações com “fluência” e “liberdade”, acabou expandindo-se para designar as performances de Maciunas e as atividades de outros artistas de seu círculo de influência.

O movimento, visivelmente influenciado pelas composições experimentais que John Cage vinha desenvolvendo desde a década de 1950, tomou a forma com que ficou mundialmente conhecido no período em que Maciunas trabalhou para o exército norte-americano em Wiesbaden na Alemanha, quando organizou o Festival

Fluxus de Música Novíssima que no ano seguinte iria percorrer vários países europeus e os Estados Unidos.<sup>157</sup>

O *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik* (1962) contou com a participação de músicos e artistas como Dick Higgins, Alison Knowles, George Brecht, La Monte Young e Maciunas, nos Estados Unidos e, na Europa, Ben Patterson, Wolf Vostell, Tomas Schmit, o coreano Nam June Paik, Emmett Williams, Arthur Koepcke e Robert Filliou.

Arthur Danto (2008) credita a John Cage, com seu Seminário sobre Composição na *New York School*, a forma que o *avant-garde* tomou na América pós- Segunda Guerra Mundial. Cage estendeu a influência de suas propostas inovadoras no campo musical à arte minimalista americana e, através de sua parceria com o coreógrafo Merce Cunningham, ao *Judson Dance Theater*, coletivo de dança independente, formado não apenas por pessoas da área da dança como Robert Dunn, mas também por artistas plásticos, músicos, escritores e cineastas, com ênfase na criação coletiva. Caracterizava-se pela ausência de predeterminação de objetivos e de um diretor. A crítica de arte Ligia Canongia (2005, p.25) descreve assim aquele período:

Ainda no início da década de 1950, John Cage passa a construir uma música aleatória, composta por sons da vida comum, incorporando ruídos, vozes, barulhos diversos e até o silêncio. Surgia a música *ready-made*. Mas ainda, Cage começa a produzir acontecimentos artísticos que unem, em um só espetáculo, sua música, a arte de Rauschenberg, a poesia de Olsen, o teatro de David Tudor e a dança de Merce Cunningham. Não eram apenas eventos artísticos de natureza plástica, nem eventos teatrais ou literários, eram acontecimentos de integração entre todas as linguagens.

Liderada por Maciunas, formou-se uma rede internacional de artistas, que incorporavam às suas apresentações diferentes linguagens como música, teatro e cinema, *mail art* e defendiam a democratização da arte mediante maior aproximação com o público. Outros festivais foram realizados na Europa e Estados Unidos e as “fluxinfluências” chegaram ao Japão, por meio do Grupo Gutai.

---

<sup>157</sup> Em Londres recebeu o título de “Festival of Misfits” - “Festival dos Desajustados”, Düsseldorf, Copenhague, Paris, Estocolmo, Oslo, Amsterdã-Haia e Nice , com a inclusão de novo de uma rede de núcleos. ZANINI, Walter A atualidade do Fluxus BIBL [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202004000300002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202004000300002)

O compositor John Cage, o performer Allan Kaprow, o músico Nam June Paik, precursor do videoarte, Yoko Ono, artista plástica e *performer*, Hemmet Williams, poeta, são artistas diretamente ligados às atividades desse grupo. O próprio fundador, Maciunas ( 2002, p.53) faz um balanço de suas influências:

Nós temos a ideia de indeterminação, de simultaneidade, do concretismo e do barulho que vêm do Futurismo, do teatro, como a música futurista de Russolo. A partir da ideia de *ready-made* que nós temos e da arte conceitual que vem de Marcel Duchamp. Ok, nós temos a ideia de colagem e do concretismo que vem dos dadaístas.

No ensaio *A Atualidade de Fluxus*, Walter Zanini (2004) destaca o aspecto marginal do grupo em relação ao sistema da arte:

Com fontes complexas e principais no futurismo italiano, em Dada (Marcel Duchamp, essencialmente) e surrealismo, no construtivismo soviético da “Levyj front iskusstv” (LEF) (“Frente de Esquerda das Artes”), em Erik Satie e John Cage, na filosofia Zen, a que se juntam os estímulos protoconceituais de Yves Klein - o Grupo Fluxus configurou-se como uma comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas radicalmente contrários ao *status quo* da arte.

Se já no Dadaísmo artistas adotaram posturas socialmente críticas em relação ao fazer artístico, que formaram o embrião do que viria nortear a natureza do trabalho coletivo de movimentos posteriores, na contemporaneidade o Grupo Fluxus, é quem parece ter absorvido melhor esse conceito. Considerado por muitos como *aestético*, seu conceito de autoralidade pode ser resumido na afirmação de um de seus integrantes, o poeta visual Emmett Williams (in DEMPSEY, 2011) que “Fluxus é aquilo que o Fluxus faz, mas ninguém sabe quem fez”.

## Manifesto:

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

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

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

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

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

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

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

**ATO III**

## EPISÓDIO XVII

### AUTORALIDADES SOBREPOSTAS

#### Coro

Copyright: all rights reserved ©  
Copyleft: all rights reversed<sup>158</sup> ©

---

<sup>158</sup> “Todos os direitos invertidos.” Termo criado pelo artista e programador Don Hopkins, associado pelo ativista *Richard Stallman* à licença GPL (*General Public License*) em 1988. (FARIA, 2011, p.24).

## 17 Todos os direitos reservados

O conceito bakhtiniano que alude à multiplicidade de vozes necessárias ao processo de criação adquire caráter polissêmico se aplicado à obra de Daniel Santiago. O termo excede o sentido em que é habitualmente tomado pela crítica genética contemporânea para designar as instâncias plurais da autoria, que levam em conta as contribuições incorporadas à obra ao longo do tempo. Mais do que isso, o histórico dos trabalhos de Santiago revela que, em seu processo criativo, as vozes plurais estão presentes desde a gênese, dada a manifesta inclinação do artista pela criação compartilhada.

O fenômeno emergiu no início de sua atuação na Equipe Bruscky & Santiago e permanece até hoje, sendo recorrentes as suas participações em grupos coletivos de artistas<sup>159</sup>, em detrimento da intensificação de sua produção individual.

Podemos reconhecer na “síndrome do trabalho coletivo” apresentada por artistas como Santiago, a visão de Ingedore Koch (2004, p.145) que se refere à “inevitável’ presença do outro naquilo que dizemos ou escrevemos”.

As interações de sua obra com o enunciado de Bakhtin ocorrem, portanto na esfera das relações autorais, da alteridade e do plurilinguismo, postulados básicos da obra do teórico russo, complementados pelos estudos sobre *intertextualidade* do semiólogo Roland Barthes (1984, p.2) que define o escritor/autor como “o imitador de um gesto anterior a ele.”

Os debates sobre temas autorais, comuns na crítica literária das décadas de 1960 e 1970, criticam o biografismo centrado na figura do autor e embutem questões de economia política relacionadas ao direito autoral, como as identificadas pelo professor Marco Antonio Sousa Alves, (2010, p.4) da UFMG: “Barthes rompe com o tradicional modelo biográfico e histórico de crítica literária e com a romântica e burguesa mitificação do gênio, o ‘Autor-Deus’ [...]” Ainda segundo Alves (idem, p.5):

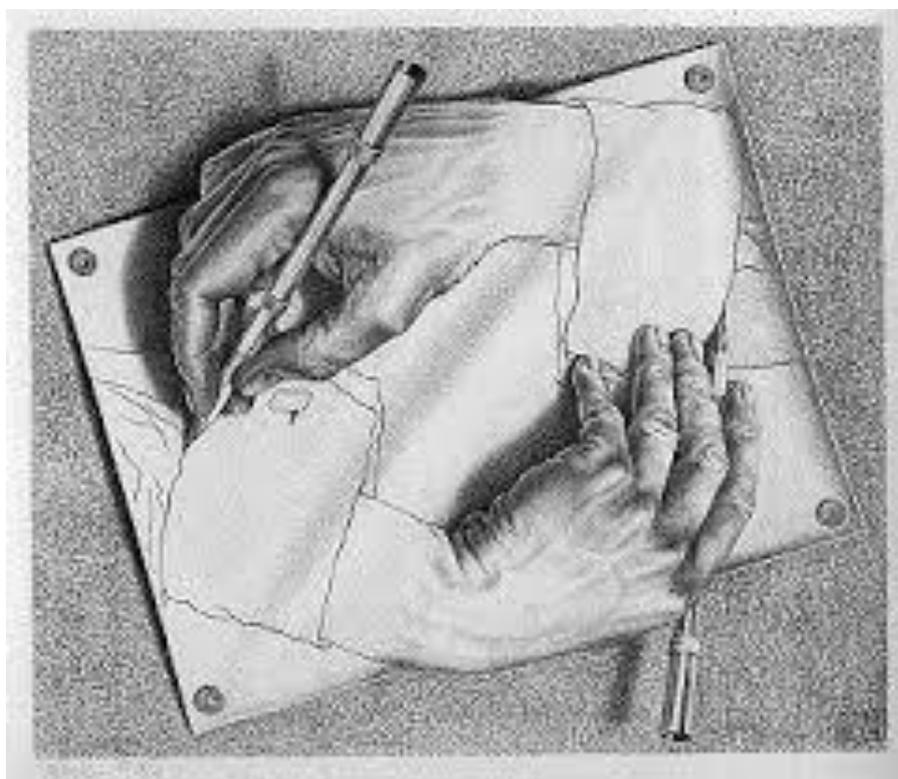
Barthes aproxima o império do autor à ideologia capitalista, pela sua coloração individualista, autoritária e proprietária, uma vez que o autor torna-se o legítimo proprietário de sua criação, tomada como um bem imaterial. Percebe-se assim o sentido romântico e burguês da mitificação do autor, desse gênio que exerce uma autoridade

---

<sup>159</sup> Daniel é colaborador dos grupos Totem, Pia e Branco do Olho, além de participar eventualmente de apresentações de outros coletivos.

sobre sua criação que é ao mesmo tempo hermenêutica, pois ele determina o que sua obra quer dizer (seu sentido), e econômica, pois determina também o quanto se deve pagar por ela (transformando-a em uma mercadoria da qual é o legítimo proprietário).

Em Santiago, o caráter intertextual revela-se nas referências à literatura, à dramaturgia, à música, à poesia e às obras de outros artistas<sup>160</sup> que estão naturalmente incorporadas ao seu *modus faciendi*. Essa permeabilidade aos influxos externos, somada à leveza com que transita por relações colaborativas, projeta uma imagem de desprendimento em relação ao reconhecimento público, e às questões ligadas à autoria intelectual da obra.



64 *Drawing Hands* M.C.Escher 1948

Entretanto, se considerarmos atual a assertiva de Barthes que, em 1967 reconhecia ser “o império do autor ainda muito poderoso”, devemos admitir que Santiago não está imune a conflitos originários dessa área, habilmente

---

<sup>160</sup> As performances *O Velho Hemingway e o mar do Recife* e *Godot esperando Samuel Beckett* são exemplos dessas interligações.

administrados de modo a não se tornarem impeditivos da preservação de seus ideais coletivos.

Outro ponto de contato da atitude estética de Santiago com as teses estruturalistas que relativizam o papel do autor está no aumento proporcional do poder do leitor, que nos remete aos debates sobre *autor-obra-recepção* abordados por Umberto Eco em *Obra Aberta* (1969).

Júlio Plaza (2003, p. 09-29) identifica antecedentes mais remotos:

O tema da 'recepção' percorre quase todo o séc.20 Marcel Duchamp já afirmara que "é o espectador que faz a obra" e, "a arte nada tem a ver com democracia", o que indica uma preocupação com a recepção. Anteriormente, Isidore Ducasse, conde de Lautréamont escreveu: 'a poesia deve ser feita por todos, não por um'. Para os simbolistas, o princípio estético da sugestão era fundamental, Mallarmé: 'Nomear um objeto é suprimir três quartas partes do gozo de um poema'. E Paul Valéry: 'Não há um verdadeiro sentido para um texto'.

Ao eleger os espaços públicos como lócus privilegiado de suas intervenções, Santiago remove as barreiras físicas e psicológicas que separam o artista do público, promovendo a interatividade, refletindo as tendências de movimentos internacionais que defendiam a inserção da arte no cotidiano das pessoas e a atribuição de uma função política à atividade artística<sup>161</sup>.

Auxiliam no entendimento da autoria como um fenômeno complexo os postulados de Mikhail Bakhtin, Michel Foucault e Roland Barthes que, segundo (CAVALHEIRO, 2008.p.67) "embora cada um possua suas particularidades teóricas, questionam a unicidade do sujeito, a partir da negação de uma voz soberana única"

---

<sup>161</sup> As ações dos artistas do *Movimento Fluxus*, liderados por Georges Maciunas, referência estética e comportamental das décadas de 1960 e 1970, seguiam nessa direção.

## **ESTÁSIMO XII**

UMA OBRA DE PROCEDÊNCIA DUVIDOSA É EXIBIDA EM BERLIM:  
ISTO NÃO É UM DANIEL SANTIAGO

## A WORK OF DUBIOUS PROVENANCE IS EXHIBITED IN *PORCINO GALLERY*<sup>162</sup>

Zanna Gilbert<sup>163</sup>

The installation was recently mistakenly attributed to the artist Daniel Santiago.

Born in 1939, Santiago's output since the 1960s had until recently gone largely unnoticed, apart from his cult status in his hometown Recife.

There are various reasons for the omission of Santiago's work from Brazilian art history. That he is from Recife, rather than Rio or São Paulo, plays one part. However, a whole generation of artists from the 1960s-1980s period, are only now being fully inscribed in the historical record, having suffered two decades of dictatorial rule in Brazil.

Daniel's own principles and idiosyncrasies compound these geographical and socio-historical effects: his lack of careerism; a consistently ephemeral production; and a generosity in authorship and sharing his ideas.

In 2012, I curated, with Cristiana Tejo, a retrospective of Daniel Santiago's work at the Museum of Modern Art in Recife. The instability and ephemerality of Santiago's work, along with the artist's humour, his often throw-away gestures and playfulness meant that works were re-made, re-performed, re-interpreted, and, in some cases, made for the first time. Lines between original and reconstruction were sometimes unclear.

It was out of this confluence of factors that a strange misunderstanding arose. Reading a Masters thesis on Daniel Santiago's work a few weeks ago, I noticed that a humorous gesture made during the exhibition's installation had been recorded as a one of Santiago's works.

On one of the installation days, Santiago had left his trademark Panama hat, sunglasses and walking stick behind while attending to some business inside the gallery. The supposed work was a hurriedly constructed portrait of the artist by a member of the exhibition team. In the thesis, the work was attributed to Santiago, and visually compared to a painting by René Magritte.

This work of dubious provenance is a fake, a phantom or an invention, a work created out of the spirit of Santiago's work. But it is Santiago himself that makes this mistake possible, and then, the mistake is not really a mistake. The moment of reconstruction of an artist's work also creates possibilities for galleries to present works of dubious provenance, and for the invention of history by academics.

Berlin, 2014

---

<sup>162</sup> Ver tradução na página seguinte.

<sup>163</sup> GILBERT, 2014. Texto curatorial da exposição de Daniel Santiago na *Galeria Porcino*, Berlim, inaugurada em 05jan2014.

## UMA OBRA DE PROCEDÊNCIA DUVIDOSA É EXIBIDA NA GALERIA PORCINO<sup>164</sup>

Zanna Gilbert

A instalação foi, recentemente, atribuída indevidamente ao artista Daniel Santiago.

Nascido em 1939, a produção de Santiago, iniciada nos anos 1960, até pouco tempo passou despercebida fora do âmbito cultural de sua cidade natal, Recife.

Existem várias razões para a omissão da obra de Santiago na história da arte brasileira.

O fato de ele ser de Recife, em vez do Rio ou de São Paulo, é uma delas. Contudo, artistas de toda uma geração do período entre as décadas de 1960 e 1980, somente agora estão sendo totalmente inscritos nos registros históricos, depois de sofrerem duas décadas de regime ditatorial no Brasil.

Princípios e idiosincrasias próprias de Daniel agravam estes efeitos geográficos e sócio-históricos: a sua falta de carreirismo, uma produção basicamente efêmera, e uma generosidade de autoria e compartilhamento de suas ideias.

Em 2012, fiz a curadoria, com Cristiana Tejo, de uma retrospectiva da obra de Daniel Santiago no Museu de Arte Moderna do Recife [MAMAM]. A instabilidade e a efemeridade da obra de Santiago, junto com o humor do artista, seus gestos e brincadeiras muitas vezes inconsequentes, resultavam que as obras eram re-feitas, re-executadas, re-interpretadas, e, em alguns casos, feitas pela primeira vez. As linhas entre original e reconstrução foram, por vezes, pouco claras.

Foi a partir dessa confluência de fatores que um curioso mal-entendido surgiu. Lendo uma dissertação de mestrado sobre a obra de Daniel Santiago, há algumas semanas, notei que um gesto bem-humorado feito durante a instalação da exposição tinha sido registrado como uma das obras de Santiago.

Em um dos dias de instalação, Santiago havia deixado seu tradicional chapéu Panamá, óculos escuros e bengala enquanto resolvia algum assunto dentro da galeria (fig.65).

O suposto trabalho era um retrato do artista construído rapidamente por um membro da equipe de montagem. Na dissertação, o trabalho foi atribuído a Santiago, e visualmente comparado a uma pintura de René Magritte.

Este trabalho de proveniência duvidosa é uma farsa, um fantasma ou uma invenção, uma obra criada a partir do espírito da obra de Santiago.

Mas é o próprio Santiago que faz com que este erro seja possível, e, assim, o erro não é realmente um erro. O momento de reconstrução da obra de um artista cria também possibilidades de galerias apresentarem obras de proveniência duvidosa, e para a invenção da história pelos acadêmicos.

Berlim, 2014

---

<sup>164</sup> Tradução nossa.



65 *Isto não é um Daniel Santiago*. Equipe de montagem do MAMAM 2014  
(Coletado por Zanna Gilbert)

**EPISÓDIO XVIII**  
DAS VERDADES SUBJETIVAS  
TODOS OS DIREITOS REVISADOS

**Coro**

Entre um e outro havia um abismo. [...] o testemunho de um salto, não de um passo.  
Clemente Padín, 1971<sup>165</sup>

---

<sup>165</sup> PADIN, 1971, in FREIRE; LONGONI, 2009, p. 49.

## 18 Dissonâncias e Contradições

Michel Foucault (2008, p.168) lembra que “a história das ideias, normalmente, dá um crédito de coerência ao discurso que ela analisa”, resquício da herança cartesiana do homem ocidental. Entretanto, em *A Arqueologia do Saber*, dedica um capítulo inteiro ao estudo das contradições, onde afirma ser...

[...] a lei da coerência uma regra heurística, uma obrigação de procedimento, quase uma coação moral da pesquisa: não multiplicar inutilmente as contradições; não se deixar prender às pequenas diferenças; não atribuir peso demasiado às transformações, aos arrependimentos, aos retornos ao passado, às polêmicas [...]

Para o filólogo francês (1987, p.174) contradições não são “aparências a transpor [...] são objetos a ser descritos por si mesmos, sem que se procure saber de que ponto de vista se podem dissipar ou em que nível se radicalizam e se transformam de efeitos em causas”.

Descontada a distância temporal, a análise dos discursos de Bruscky e de Santiago sobre o seu trabalho conjunto revelam níveis diferentes de percepção e a existência de fissuras em aparente estado de expansão.

. Em 1989, Paulo Bruscky (1989, in PRADO, 1989, 3’43”), faz a apologia do trabalho em equipe, mesmo reconhecendo as dificuldades desse processo:

É muito difícil se trabalhar em equipe. Há uma dificuldade muito grande entre os artistas trabalharem...e entre a gente existe o respeito ao trabalho do outro individualmente...nunca houve problema de um sacanear com o outro... a gente tem as ideias em equipe e tem o trabalho individualmente... então é uma coisa difícil, se trabalhar em equipe. E outra coisa: a equipe da gente está sempre aberta a fazer trabalhos com outros artistas [...].

Duas décadas depois, observamos que a percepção de Santiago em relação à mesma experiência não coincide com a do parceiro: em entrevista concedida em 2009 à pesquisadora Joana D’Arc de Souza Lima (2014, p. 145), Santiago abandona rapidamente o tom poético da primeira frase para adotar em seguida o teor ressentido que predomina na entrevista:

A equipe foi se desmanchando suavemente, como a luz das estrelas desaparece à luz da madrugada. Daí pra cá eu comecei a morar aqui [Piedade, Jabotão dos Guararapes], e o Paulo Bruscky morava na

cidade [Recife]- e a gente deixou de trabalhar junto. E era preciso, mesmo, porque ele precisava trabalhar sem Daniel Santiago. Trabalhar sem Paulo Bruscky é difícil, porque, quando é pra fazer alguma coisa, eu preciso de um cara pra fazer pra mim, entendeu? E o Paulo Bruscky é bom. Eu dizia “Vamos fazer um trabalho?”. No outro dia estava pronto. Então, todos os trabalhos que eu tenho, a equipe com Paulo Bruscky, fui eu que fiz, e ele entrava como executivo, entendeu? Ela dava poucas [ideias], mas quando eu dava o trabalho a ele, ele já dava o convite pronto. Se você pegar as redações dos trabalhos, verá que a linguagem é uma só [...] a linguagem era minha, era eu que fazia todos os desenvolvimentos do trabalho, ele pegava o trabalho prontinho, já.

Da narrativa, a pesquisadora Joana Lima (2014, p. 146) credita ao perfil didático à diferença de idade “o papel de mestre, idealizador e proponente das obras” atribuído a Santiago, relega Bruscky ao papel de executivo, produtor e articulador.

“ De outra forma”, comenta, “pode-se pensar também que, durante todo o período que a equipe atuou, Santiago ocupava o papel de criador, idealizando as obras, em detrimento de Bruscky, que se ocupava em executá-las.”

Joana Lima (idem) acredita que “esse não reconhecimento passa pelo anonimato atual do artista, em comparação ao assédio vivido por Bruscky nos últimos doze anos.”

Desde 1925 quando as diagonais de *Contraposições e Dissonâncias* pintadas por Theo Van Doesburg criaram ruídos na sua comunicação com Piet Mondrian, (para ficarmos no horizonte histórico do século passado) os paradoxos e contradições são parte integrante do universo sensível dos criadores artísticos.

No Grupo Fluxus, que tinha como bandeira “a oposição aos valores burgueses, às galerias e ao individualismo”<sup>166</sup>, George Maciunas não abria mão da prerrogativa de definir “quem era, ou não era Fluxus” e exigia exclusividade de artistas participante. Maciunas enfrentou opositores ao seu estilo de liderança dentro do próprio grupo, a julgar pelos comentários de um de seus integrantes, Ben Vautier (in: LIMA, 2009, p.251), que deixa entrever conflitos também entre os componentes de outros movimentos do passado:

---

<sup>166</sup> Fonte: MAC-USP virtual. Dispon. em

<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxus.html>; acesso em 13fev2014.

[...] Mesmo se não são Fluxus, ou saíram, ou foram expulsos, ou nunca foram Fluxus. Além disso, todos esses vistos separadamente têm sua personalidade, algumas muito importantes. Portanto, chamá-los de Fluxus ou não, jamais transformará sua originalidade, mas por outro lado ajuda a reforçar o elo. Juntos no mesmo espírito. [...] Os Dadaístas e Surrealistas brigavam como cachorros, eu pessoalmente acredito no ego, mesmo quando é para promover arte coletiva. [...] Pessoalmente, como egoísta assumido, gosto de ver o que produzi ser comunicado.

É provável que os questionamentos existenciais que afetam os artistas de sua geração encontrem alento nas formulações trazidas pela historiografia contemporânea, empenhada em atribuir, de uma perspectiva política, conotações estéticas a arquivos, documentos e obras gerados nesse período marcado pela repressão. Entretanto, trazer à luz acervos constituídos na clandestinidade, arriscando-se a promover a sua inserção no sistema por eles combatido, não deixa de provocar perplexidades no mundo das artes, já repleto de paradoxos e contradições: uma vez institucionalizadas, essas obras (produzidas sob a égide da contestação e da rebeldia) peremptoriamente negam os princípios que motivaram a sua criação.

Joana Lima (2014, p. 146), analisando o desempenho dos artistas daquela geração (1970-1980), sob a perspectiva da inserção mercadológica, revela que “do final da década de 1990 até hoje, o binômio circuito-mercado das artes plásticas vem iluminando a trajetória de Bruscky, tornando-o um dos principais- e mais caros-artistas da atualidade.”

A propósito dessas contradições, voltamos ao Rio de Janeiro de 1970, onde se realizava, na *Petite Galerie*, as exposições *A Nova Crítica/Agnus Dei*, onde encontramos o crítico de arte Frederico Morais que, empenhado em atualizar o papel da crítica frente ao desafio da nova realidade, apropria-se do conceito do projeto *Coca-Cola* de Cildo Meireles, para demonstrar o poder de absorção (e reação) do sistema frente aos questionamentos críticos dos artistas, tornando patente a desigualdade de forças nessas relações. As pesquisadoras Tamara Silva Chagas e Almerinda Silva Lopes (2012, p. 114) relatam:

No que tange ao projeto Coca-Cola proposto por Cildo Meireles para Agnus Dei, Frederico Morais o comentou, depositando no espaço da galeria [...] cerca de 15.000 garrafas retornáveis de refrigerante

Coca Cola. Sua intervenção cobria o piso da galeria, de forma que o público visitante da mostra deveria andar sobre as garrafas. Tudo foi realizado com o consentimento da marca Coca-Cola, que providenciou até mesmo o transporte das garrafas. Em meio aos frascos, alguns deles com as interferências realizadas por Cildo Meireles, havia ainda uma mesa encimada por exemplares de Coca-Cola, e a seguinte mensagem: 15.000 garrafas de Coca-Cola, tamanho médio, vazias, gentilmente cedidas e transportadas em 650 engradados por Coca Cola Refrescos S.A.

Talvez por isso, ao ser perguntado pela pesquisadora Luciene Pontes(2009)<sup>167</sup> o que ele queria dizer com a frase “a arte é uma arma muito fraca para as realidades americanas”, pronunciada durante a entrevista, respondeu citando uma variação do verso de Geraldo Vandré: “Flores não vencem canhões”.

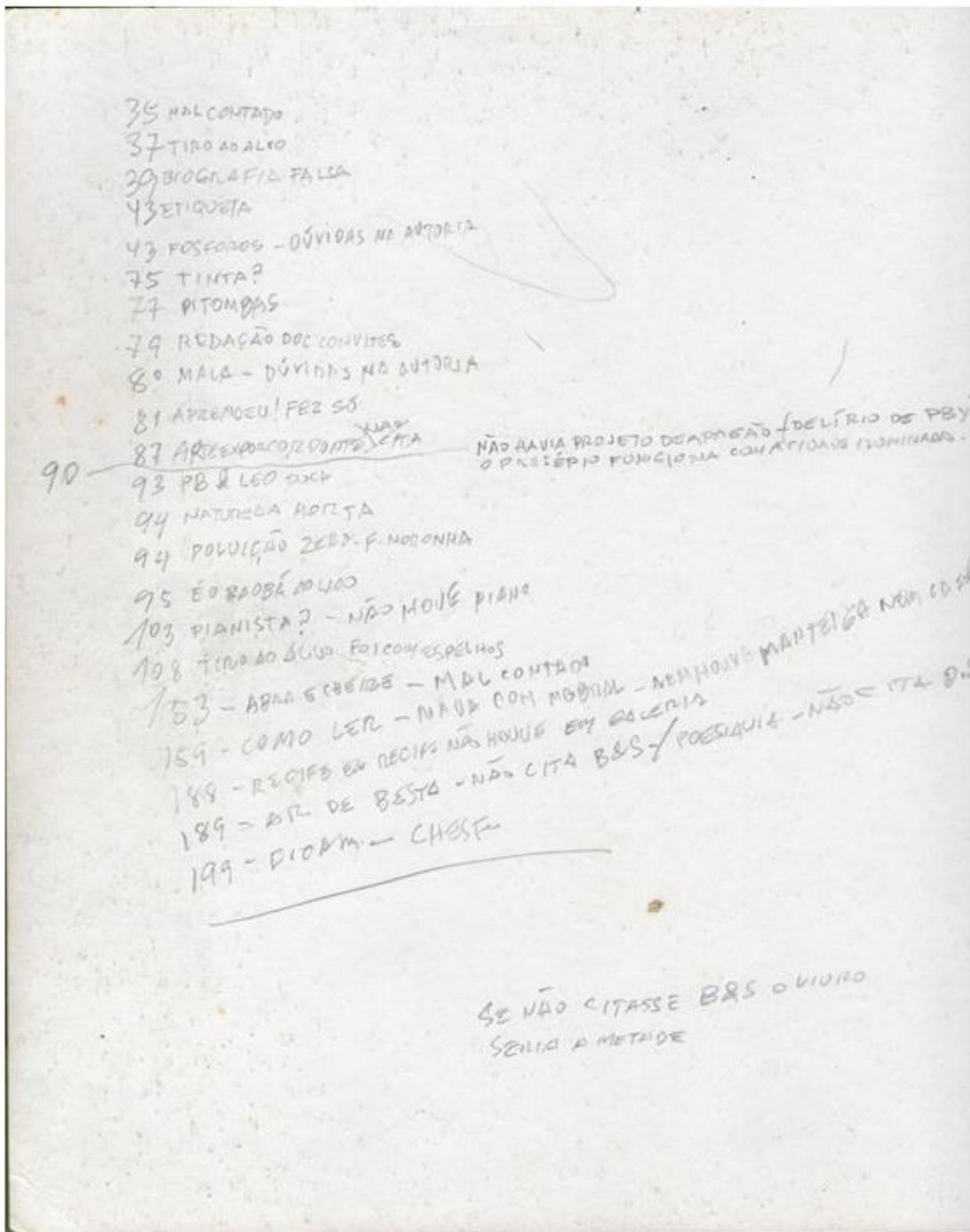
---

<sup>167</sup> Luciene Pontes é mestranda do PPGAV da UFPE/UFPB e interessada nos processos de criação de Daniel Santiago. Realizou uma série de entrevistas com Daniel Santiago em 2009, em sessões presenciais e por e-mail. A cópia das mensagens nos foi disponibilizada pelo artista em 2013.

**ESTÁSIMO XIII**

MANUSCRITOS

**LIVRE INTERVENÇÃO DE DANIEL SANTIAGO  
SOBRE FOLHA DE ROSTO DE LIVRO DE PAULO BRUSCKY**



## EPISÓDIO XIX

### EPÍLOGO

Coro

*Sembrar la memoria  
para que no crezca el olvido*<sup>168</sup>

Edgardo Antonio Vigo

---

<sup>168</sup> Semear a memória para que não cresça o esquecimento (tradução nossa); frase de Edgardo Antonio Vigo, citada por Clemente Padín no Seminário do Sul/Sur realizado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em 2008 (Freire; LONGONI, 2009, p.10).

## 19 Semeando a memória

Foi com a reverência e a suspeição dedicadas aos poetas e prestidigitadores que nos aproximamos do homem/artista/personagem Daniel Santiago, para resgatar memórias de um período importante de sua trajetória artística, as décadas de 1970 e 1980, coincidentes com a sua participação na Equipe Bruscky & Santiago.

Entre o método objetivo de Emile Durkheim (2008, p. 151) que aconselha a nos despojarmos de pré-noções a respeito do objeto de estudo, e as colocações de Max Weber (1993), que afirma ser a escolha do objeto necessariamente determinada por valores subjetivos, postamo-nos na posição equidistante de Pierre Ensaeta (1983), que propõe aos historiadores que “estudem o papel das paixões e dos sentimentos na história”, alegando que “a dicotomia razão- emoções é impossível”.

Portanto o objetivo não se restringe ao resgate da memória histórica linear, razoavelmente contemplada na bibliografia disponível, mas sim a encontrada no terreno das interatividades, pois, segundo Maurice Halbwachs (in: ARAUJO, SANTOS, 2007), “os homens tecem suas memórias a partir das diversas formas de interação que mantêm com outros indivíduos.”

O tema resvala inevitavelmente para o campo genérico das fragilidades humanas como exemplifica Aginaldo Farias (2012)<sup>169</sup> em entrevista concedida à SescTV sobre a polêmica obra *Bandeira Branca* de Nuno Ramos, “mutilada”<sup>170</sup> na 29ª Bienal Internacional de São Paulo. Nela, o crítico e curador chama a atenção para o “quão inacabados somos” e que “nós nos alimentamos de nossas lacunas”.

Se a frustração (quase ressentimento) de Santiago quanto à pouca visibilidade de seu nome em relação à sua real participação nos trabalhos da dupla aflorou em seus depoimentos durante as entrevistas, entendemos que as premissas a respeito da sua percepção das questões autorais, devem ser reavaliadas e que a conceituação teórica apesar de pertinente, deve ser interpretada por outro ângulo.

A ideia (pré-noção) de desprendimento autoral que norteou os rumos da pesquisa em seu início, depois abandonada em prol da maior aproximação com a

---

<sup>169</sup> Moacir dos Anjos e Aginaldo Farias comentam Guy Veloso e Nuno Ramos. Vídeo disponível em [http://www.youtube.com/watch?v=pZv\\_ivNeDlc](http://www.youtube.com/watch?v=pZv_ivNeDlc)

<sup>170</sup> Em *Bandeira Branca*, 3 urubus vivos que faziam parte da obra foram retirados por iniciativa do Ministério Público, e o artista foi acusado de crime ambiental, apesar de ter obtido autorização prévia do IBAMA.

verdade dos fatos, parece ter sido fundada mais na afabilidade do artista do que em demonstrações de desapego à paternidade de suas criações.

Nessa retomada de posição em relação ao objeto da pesquisa, consideramos o ressentimento (não no sentido trágico nietzschiano de “negação da vida”), mas na concepção positiva de Ansart (1983), mais coerente com o espírito de Santiago, que o interpreta como “ferramenta analítica” e como “impulso à transformação das realidades.”

Após um período de relativo esquecimento, a obra de Santiago, que registra mais de 100 participações em exposições no Brasil e no exterior, vem sendo revisitada por críticos nacionais e internacionais, como as curadoras Cristina Freire que investiga, do ponto de vista museográfico, o espaço reservado ao conceitualismo produzido nas décadas de 1960 e 1970; Cristiana Tejo e Zanna Gilbert, que organizaram a exposição *Daniel Santiago: De que é que eu tenho medo? no MAMAM- Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães*, no Recife, e Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff, com *Pernambuco Experimental*, no *MAR- Museu de Arte do Rio*, 2014, O Brasil é o meu Abismo MAC-Niterói,(fig.43) Bruxelas, Londres, Paris e Lisboa.

Embora tardios, esses desdobramentos amainam as preocupações suscitadas por Paulo Herkenhoff em entrevista registrada em vídeo sobre a exposição *Caos e Efeito* (HERKENHOFF 2011) realizada no Espaço Cultural Itaú-SP. :

Pensar no fato de um artista como Daniel Santiago, que eu conheci em dupla com Paulo Bruscky... como esse artista tão elegante e ao mesmo tempo tão preciso e agudo nas suas questões, some... Que responsabilidade e irresponsabilidade, gera sumiços e silêncio na arte?

2014



67 *Godot* Esperando Samuel Beckett. Daniel Santiago, Recife, 2014

68 Godot: *London Pinta Fair 2014*

O Governo do Estado de Pernambuco  
e a Prefeitura de Niterói, através da Secretaria  
Municipal de Cultura, da Fundação de Arte  
de Niterói e do Museu de Arte Contemporânea  
de Niterói, convidam para a abertura da exposição

**o brasil é o meu abismo**  
uma retrospectiva da carreira provocadora  
de **daniel santiago**  
com curadoria de Cristiana Tejo e Zanna Gilbert

abertura 7 de junho, às 17h

local MAC de Niterói (Mirante da Boa Viagem, s/nº, Niterói-RJ)  
visitação de 7 de junho a 24 de agosto de 2014  
de terça a domingo, das 10h às 18h  
palestra e visita guiada 8 de junho, das 15h às 17h

apoio

cooperação

incentiva

NITERÓI  
MAC  
2º MAC  
UFF  
FUNCULTURA  
FUNDARPE  
Secretaria de Cultura  
PERNAMBUCO

69 Catálogo da exposição *O Brasil é o meu Abismo*. MAC- Niterói, 2014



70 Yo no creo em brujas Lisboa 2014



71 Abertura da exposição na Rainhart Gallery Bruxelas 2014



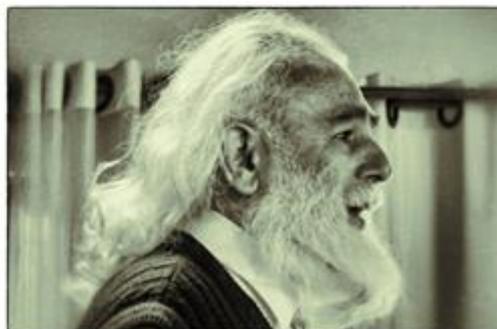
72 *Godot esperando Samuel Beckett*  
SESC Sorocaba 2014



73 *Performance na 3ª Bienal Bahia* 2014



74 Abertura da exposição Individual no MAC Niterói 2014



75 Set de filmagem de *O Anjo da História*, filme dirigido por Rafael Schlichting, Urrubici-SC 2014

## 20 INVENTÁRIO PROVISÓRIO DE OBRAS

Relatório (não exaustivo) das obras da Equipe Bruscky & Santiago

(1970-1990)

1971: **Exponáutica Expogente**: 1º trabalho conjunto da dupla; Exposição interativa de conchas, espelhos, isopor, realizada na areia e nos arrecifes da praia de Boa Viagem, no Recife. Uma linha era desenrolada de um carretel para interligar os banhistas.

1971: **Artexpocorponte**: Intervenção nas pontes Boa Vista e Duarte Coelho, no centro do Recife, inspirada nos códigos de sinalização aérea. O público se dividia em dois grupos, em cada lado da ponte, portando cartazes amarelos ou azuis. A intenção era unificar as cores em cada lado. Ao final, os cartazes eram jogados no rio para colorir a água.

1971: **Colorindo o Capibaribe**. Projeto de tingir o Rio Capibaribe, não realizado por falta de recursos técnicos e financeiros.

1971. **Projeto do Salão da Eletrobrás-MAM-RJ**. Envolve a participação do público em um complexo sistema de comunicação que utilizava luz solar, jogo de espelhos, célula fotoelétrica e rádio receptor. Recusada pelo Salão.

1971. **Livro Espelho**. Livro de artista. Tem um espelho na capa branca e “inclui textos e propostas de projetos de ações, como o desenhógrafo” (FREIRE, 2006, p. 159)

1972: **Con(c)(s)(?)erto Sensasonial**: Concerto de música aleatória. 600 caixas de fósforos em 4 cores diferentes (verde, vermelho, amarelo e azul) dotadas de um dispositivo composto por um elástico e um palito de fósforo. Foram distribuídas entre os presentes acompanhadas de um manual com instruções para cada grupo produzir ruídos de intensidade variável, de acordo com a cor da luz projetada nas paredes do auditório, pelo tempo que durasse a projeção. Simultaneamente, o músico Marcos Caneca improvisava ao piano. Reapresentado na Livraria Moderna (Recife) em 1985.

1972: **Artemcágado**: Concurso/desfile. Crítica Institucional. Anúncio no setor de classificados do Diário de Pernambuco convidava o público a levar cágados ornamentados à Praça da Independência, no bairro de Santo Antonio, no Recife, para participarem de concurso com premiação. Sátira aos regulamentos dos Salões de Arte.

1972: **Artempé**: Exposição/Palestra: A pretexto de ouvir uma palestra proferida por um convidado sobre o tema “Por que usamos sempre dois sapatos iguais?”, os participantes eram instruídos a comparecerem usando sapatos diferentes em cada pé, que deveriam ser deixados na entrada do recinto. O objetivo declarado era instalar o caos no momento da saída.

1973: **Telexarte**: Documento/obra: Proposta de inscrição em mostra de arte com instruções para montagem de 3 instalações enviada por telex ao Salão Paranaense de Arte, em Curitiba, modalidade não prevista no regulamento do Salão. Entre as propostas, a utilização de embalagens das obras recepcionadas. A direção do Salão não montou as instalações, mas exibiu o telex como obra de arte.

1973: **Arteaerobis**: Intervenção na Ponte Boa Vista durante as comemorações da Semana da Asa. Evento lúdico em que o público era convidado a trocar aviõezinhos de papel com amigos e desconhecidos, provocando uma situação insólita que alterava a rotina dos passantes. O título alude ao 14 Bis de Santos Dumont e integra o aero-imaginário de Santiago.

1974. **A outra pedra da Roseta**. Colagem de textos e imagens de revistas, em diversos idiomas, para compor a chave de decifração de modernos hieróglifos para civilizações futuras.

1974 **Comoler**. Pão em forma de livro, lançado e comido simultaneamente na Livraria Livro 7. Para Cristina Freire (2006, p. 159), “Esse livro-alimento critica de maneira pouco sutil o MOBREAL (Movimento Brasileiro de Alfabetização), isto é, o ideário de um programa de alfabetização como cifra estatística, a serviço da alimentação da miséria.” Insere-se na linha “estética da fome” explorada por Santiago.

1974: **Manifesto Nadaísta**. “Não exposição” programada para a Galeria Nega Fulô, no Recife. Em uma galeria vazia, Paulo Bruscky torna públicas as ameaças recebidas de agentes da repressão por conta de suas atividades artísticas. Apesar de citada em suas biografias, Santiago não assume a coautoria do evento.

1974: **Arteaeronimbus** : Anúncios Classificados. Composição aleatória de nuvens coloridas. Publicação no *Diário de Pernambuco* em busca de parceria no projeto (não realizado) de aspergir anilina vegetal em blocos de nuvens para colori-los artificialmente.

1974- **Fogueira**. Instalação. 50 barras de gelo empilhadas no formato das tradicionais fogueiras de São João do Nordeste. Alude a contradições e efemeridades. Para Cristina Freire (2006, p.39), “a tensão criada pelo título (*Fogueira*) expõe a tensão entre fogo/gelo, ou aparecer/parecer em nossa sociedade de espetáculo”. Apresentada no I Salão Arte Global: MAC PE e reproduzida em 1985 e 2001.

1976: **Composição Aurorial**- Anúncios Classificados. Publicação no *Jornal do Brasil*, e em jornais do exterior, de anúncio buscando patrocínio para o projeto de provocar uma aurora boreal a 100 km de altitude, pela excitação artificial de partículas atmosféricas. Igual solicitação foi enviada à NASA<sup>171</sup>, por carta, em 1992, que não respondeu. Integra a galeria dos projetos utópicos.

1976- **II Exposição Internacional de Arte Correio**. A I Exposição de Arte Postal no Brasil (1975) foi organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho nas dependências do Hospital Agamenon Magalhães, no Recife. A II Exposição, montada na sede recifense dos Correios, organizada por Bruscky e Santiago, foi fechada prematuramente pelos agentes federais, e seus organizadores foram presos, acusados de expor material subversivo.

1976 **Vacina contra tédio**. O *Cartaz*. Projeto gráfico de Daniel Santiago em homenagem à inauguração da casa da Cultura no Recife.

---

<sup>171</sup> Fonte:BRITTO,2007-2008. *Entrevistas com Daniel Santiago*. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9824/10/Ludmila%2010.pdf>; acesso em 20jul2014.

1978- **Festival de Inverno UNICAP:** Entre 1978 e 1993 Paulo Bruscky coordenou o setor de artes plásticas dos festivais promovidos pela Universidade Católica de Pernambuco em que Santiago participou ministrando cursos e oficinas.

1980 **Loteriartempo.** Exposição coletiva de arte na Praça da Independência, Recife. O convite trazia 6 números dispostos aleatoriamente com as instruções: “Qualquer pessoa poderá participar da exposição. Observe os pontos numerados neste convite. Faça uma composição ligando os pontos com linhas retas seguindo os números numa ordem qualquer”.

1981: **Art Door.** Exposição Internacional de Arte em Outdoor;; 111 outdoors de artistas de 25 países. (FREIRE, 2006, p.99) substituíram os espaços ocupados pelo aparato midiático do mercado de consumo. Subversão temático-ideológica de espaços publicitários.

1982. **Genotexto.** Livro de artista. Livro-caixa contendo círculos coloridos recortados de revistas. Trabalho lúdico, integra o acervo do MAC-USP.(FREIRE, 2006, p. 159)

1983-**Etiquetas.** Proposta de inscrição das fichas de inscrição como obras concorrentes do 6º Salão Nacional das Artes, realizado na Paraíba. Recusada.

1984- **Vacina contra tédio.** *A performance.* Ambulatório montado no *hall* do Teatro Guiomar Novaes em São Paulo, durante o 1º Ciclo Nacional de Performance em 1984. Enquanto se desenrolava o espetáculo, Daniel Santiago e Paulo Bruscky, caracterizados de médicos, espargiam éter no *hall* do Teatro onde estavam afixados os cartazes *Vacina contra tédio*, de 1976. Ao sair, o público foi surpreendido pelo odor do éter, e os interessados foram “vacinados” pelos mascarados munidos de seringas, algodão, e outros instrumentos adequados a esse procedimento.

1984: **Artistas Limpos e Desinfetados:** Fotografia. Hospedados em hotel de Fortaleza, Santiago chama a atenção de Bruscky para as faixas dos assentos sanitários indicativos de terem passado por processo de higienização e resolveram produzir a fotografia que está entre os seus trabalhos mais conhecidos. A cena tanto alude à investidura de poder (faixa presidencial) como às sessões fotográficas de identificação criminal.

1987: **Bicicletarte:** 1º Passeio Ciclístico de Bicicletas Ornamentadas. (Parque 13 de Maio – Segundo Jardim) . *Eco-happening.* Percurso entre dois espaços simbólicos da cidade, na linha “arte ambiental.”

1987: **Luta contra Pinochet.** Lápide/Instalação: Epitáfio/ protesto contra o ditador chileno Augusto Pinochet. Inscrição: “Aqui jaz o ditador **Pinochet**, um general que assaltou seu país a mão armada e massacrou o seu povo. O mesmo povo que pagou sua educação, seu salário, e confiou na sua guarda. Equipe Bruscky & Santiago, Recife/Brasil. 11.09.1987.” Temática ligada às ações de Arte Cemiterial realizadas individualmente por Bruscky, nesse período.

1987: **Edifício Escultura de Natal:** Intervenção Urbana. Iluminação de 100 janelas do Edifício Trianon, no centro do Recife e pintura com vassoura de 2 estandartes em tecido, de 15m x 4,20m.

1987: **Propostas grafite**: Grafiteagem: Inscrição das frases Ensina-se inglês às almas de outros cemitérios; (Muro do Cemitério dos Ingleses) e Ensina-se português às almas do cemitérios dos ingleses.(Muro do Cemitério de Santo Amaro).

1987: **Projeto Presépio Urbano**. Instalação/Arte Postal. . Projeto de iluminação de um edifício no Recife, visível do alto da Sé em Olinda, ou de perspectiva aérea, mediante *blackout* programado (exceto no prédio selecionado). Não realizado. O projeto transformou-se em cartão postal que circulou como arte-correio e depois foi incorporado ao acervo do MAC-USP.

1987: **Sobrevivente de Atentado** :*Essa árvore se recusa a morrer. Procura-se alguém capaz de salvá-la*. Protesto por baobá centenário derrubado na Praça da Saudade.

1988: **Escultura**: Equipe ganha 1º lugar em concurso de escultura promovido pela CHESF.

1990. **Economia Política**: Livro de Artista. Uma torneira real foi “instalada” na capa do livro. Metáfora da malversação dos recursos públicos.

## REFERÊNCIAS

- ANJOS JR. Moacir. *Desmanche de Bordas. Notas sobre identidade cultural no nordeste do Brasil*. 1998 in. DINIZ; HEITOR; SOARES. 2005
- \_\_\_\_\_. *O Ateliê como Arquivo* In. BIENAL DE SÃO PAULO, 26ª, 2004, São Paulo. Catálogo de Artistas Convidados.
- \_\_\_\_\_. Moacir. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro. Ediouro, 2006.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*. São Paulo: Aguilar, 1967.
- BARBOSA, Ana Mae. *Artes Plásticas no Nordeste (1997)*In. DINIZ,C.;HEITOR,G.;SOARES. *Crítica de Arte em Pernambuco. Escritos do Século XX*. Rio de Janeiro; Azougue:2012
- BARTHES, R. *A morte do autor*. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984
- \_\_\_\_\_. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e Significado: Ensaio Crítico*, trad. de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977, p. 358;
- BARRIO, Artur. *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- BRITO, Antonio de Pádua Lima. *Ariano Suassuna e o regime militar: a cultura popular como questão de soberania nacional*. *Temáticas*, Campinas, 19(37/38): 119-142, jan./dez. 2011
- BRITTO, J.;GUIMARÃES, A.; MARCONI, C. *I,II Manifesto Tropicalista(1968)* In: DINIZ,C.;HEITOR,G.;SOARES. *Crítica de Arte em Pernambuco. Escritos do Século XX*. Rio de Janeiro; Azougue:2012
- BRITTO, Jomard Muniz de. *Terceira Aquarela do Brasil*. Recife: Comunicarte, 1982.
- BRUSCKY, Paulo. *Arte e multimeios*. TEJO, Cristiana [org.] Recife: 2010
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005
- CASTRO, Josué de. *Geopolítica da fome*. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 1968 .
- \_\_\_\_\_. *O ciclo do caranguejo*. Brasília: Brasília, 1966
- COHEN, Renato: *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CÓRDULA, Raul. *Utopia do Olhar*. Recife: Fundarpe, 2013.
- CORTEZ, Lucili Grangeiro. *O drama barroco dos exilados do Nordeste*. Recife; Fortaleza: UFPE/UFC, 2005.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DE DUVE, Thierry. *Kant After Duchamp*. MIT University Press, Cambridge, 1996, p. 347-  
apud Luiz Camillo Osório em *Da arte e do espectador contemporâneos: contribuições a partir de Hannah Arendt e da Crítica do Juízo*.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia) 1ª Ed. Vol. 1*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa; São Paulo: Ed.34, (1995)
- DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas e Movimentos*. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- DINIZ,C.;HEITOR,G.;SOARES. *Crítica de Arte em Pernambuco. Escritos do Século XX*. RJ. Azougue, 2012
- DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. Tradução de Pietro Nasseti. 2ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo; Perspectiva, 1991
- FARACO, C.E.;MOURA, F.M. *Literatura Brasileira*, São Paulo: Ática, 1998

- FARIAS, Agnaldo. *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. *O New York Times comenta Liberdade, liberdade*. The New York Times In: *Liberdade, Liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- FERREIRA, Glória. In: *Crítica de Arte No Brasil: Temáticas Contemporâneas*. FERREIRA, G.(org.) Rio de Janeiro: Funarte, 2006
- \_\_\_\_\_ in: *Escritos de Artistas anos 60/70*. FERREIRA; COTRIN. (org.) 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Trad. Felipe Baeta Neves, Rio de Janeiro: Forense, 1987
- \_\_\_\_\_ In: *Prefácio à transgressão. Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 2 ed. Tradução de Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense, 2009.
- \_\_\_\_\_. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. In: *Prefácio à transgressão. Ditos e Escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 2 ed. Tradução de Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Editora, 2009.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- \_\_\_\_\_ “Arte Conceitual”. Rio de Janeiro; Zahar, 2006.
- \_\_\_\_\_ *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. Recife: CEPE, 2006
- \_\_\_\_\_. *Homenagem a Walter Zanini* . In: FREIRE, Cristina (org.); LONGONI, Ana.(org.) *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo. Annablume USP MAC; AECID; 2009.
- \_\_\_\_\_ LONGONI, Ana.(org.) *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo. Annablume USP MAC; AECID; 2009.
- FREITAS, Rosana (org.). *Reynaldo Roels Junior. Crítica Reunida*. Rio de Janeiro- MAM, 2010
- FREYRE, Gilberto. *O caso da Ribeira de Olinda*. Crônica no DP. 1965. In: CÓRDULA, Raul. *Utopia do Olhar*. Recife: Fundarpe, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Guia prático, histórico e sentimental do Recife*. Recife, *The Propagandist* . 2ª ed. 1942; 4 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HÉLIO, Mario. *É preciso ser relativamente moderno*. In: *Pernambuco Moderno*, Herkenhoff, Paulo (org.) Recife: Instituto Cultural Bandepe, 2006
- HERKENHOFF, Paulo. *O Pernambuco moderno antes do Modernismo*. Recife: ICB, 2006.
- KLEIN, Paulo. *Fiesta em Olinda: Preâmbulo para as artes libertárias.(1998)* In: CÓRDULA, Raul. *Utopia do Olhar*. Recife: Fundarpe, 2013.
- KOCH, Ingedore. *Introdução à Linguística Textual: trajetória e grandes temas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- LIMA ,Guilherme Cunha. *O Gráfico Amador: as Origens da moderna tipografia brasileira* . Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- LIMA, Joana D'Arc de Sousa. *Cartografia das artes plásticas no Recife dos anos 1980: Deslocamentos poéticos e experimentais*. Recife: UFPE, 2014.
- LIMA, Sueli. in: *Experiência Crítica*. BRITO, Ronaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2005
- MACIUNAS, George. In: MILLER, Larry. *Entretien avec George Maciunas*. 1978. *Fluxus Dixit. Une anthologie* vol.1. Dijon: Les Presses du réel, 2002
- MAGNO, Montez. *Homenagem a Vicente do Rego Monteiro (1962)* in: MORGADO, Itamar.(org.). *Montez Magno Memorabilia: Crítica de arte & outros escritos*. Recife: Carpe

Diem, 2012.

\_\_\_\_\_. *O Poder e a arte.*(1977) in: MORGADO, Itamar.(org.). *Montez Magno Memorabilia: Crítica de arte & outros escritos.* Recife: Carpe Diem, 2012.

MARCELINO, Douglas Attila. *Salvando a Pátria da pornografia e da subversão. A censura de livros nos anos 1970.* Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

MARQUEZ, Gabriel Garcia. *La soledad de America Latina.* Stockholm: ed. Wilhelm Odelberg. Nobel Foundation, 1982

MEIRELES, Cildo. *Encontros com Cildo Meireles.* In: SCOVINO, Felipe(org.) Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009

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

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

\_\_\_\_\_. (org.). *Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro: Neoconcretismo/1959-1961.* Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Galeria de arte BANERJ, 1984

\_\_\_\_\_. *Contra a Arte Afluente: O Corpo é o Motor da Obra.* In: *Arte Contemporânea Brasileira.* Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

\_\_\_\_\_. *Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira.* Catálogo de exposição. Belo Horizonte: Itaú Cultural, 2001.

MORGADO, Itamar. (org.) *Montez Magno: Memorabilia. Crítica de arte & outros escritos.* Recife; Carpe Diem, 2012

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980). Repensando a História.* 2º ed. São Paulo: Contexto, 2004.

\_\_\_\_\_. 1964. *A História do regime militar brasileiro.* São Paulo: Contexto, 2014.

\_\_\_\_\_. *A arte engajada e seus públicos. 1955-1968.* Rio de Janeiro: Estudos Históricos, nº 28, 2001

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto: nota biográfica, introdução crítica, antologia;* Petrópolis: Vozes, 1971.

OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1967). In: FERREIRA, G.;COTRIM, C. *Escritos de Artistas. Anos 60/70.*2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. *Aspiro ao grande labirinto.* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEDROSA, Mário. Pernambuco, Cícero Dias e Paris.(1948)In:

DINIZ,C.;HEITOR,G.;SOARES. *Crítica de Arte em Pernambuco. Escritos do Século XX.* Rio de Janeiro; Azogue:2012

\_\_\_\_\_. *Política das Artes.* Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995

\_\_\_\_\_. *Pernambuco, Cícero Dias e Paris.* in: DINIZ; HEITOR; SOARES, (org.) Recife; Azogue, 2012: p.136

PEREIRA, Tarcísio. In Geração 65. *O Livro dos Trinta Anos.* Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1995

PINTO, Rui Miguel da Costa. *Gago Coutinho e as relações luso brasileiras,* Espírito Santo, Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 2009

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica.* São Paulo: Perspectiva, 2003.

PLAZA, Júlio. *Mail Art: arte em sincronia.* IN: *Escritos de Artistas Anos 60/70.* FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento.* São Paulo: Ed.34, 1996.

REZENDE, Antonio Paulo. *O Recife: histórias de uma cidade.* Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2002.

- ROCHA, Glauber. *Eztetyka da Fome. In: Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- RODRIGUES, Nelson. *Somos o Brasil*. RJ: Nova Fronteira, 2013
- ROSEMBERG, A.(coord.). *Pernambuco 5 décadas de arte*. Recife: Quadro Publ.e Design Ltda., 2003.
- \_\_\_\_\_. *Pinceladas sobre a Arte*. in. DINIZ; HEITOR; SOARES [org.] *Crítica de Arte em Pernambuco: Escritos do Século XX*. Azougue, 2012.
- SANTOS Filho, Fco. Aristides de Oliveira. *Jomard Muniz de Britto e “O Palhaço Degolado”:* *laboratório de crítica cultural em tempos de repressão no Brasil pós 64*. PPGHB UFPI, 2012
- SCHWARCZ, L. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas*. São Paulo: 2 ed. EDUSP, 2008
- SCHWARTZ, Roberto. *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978
- \_\_\_\_\_. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Martinha Versus Lucrecia. Ensaio e Entrevistas*: São Paulo: Cia.das Letras,2012
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil-* SENAC 1999.
- TATIT, Luiz. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. SP: Publifolha, 2007.
- TEIXEIRA, Bento. *Prosopopéia*. Introd. estabelecimento do texto e comentários Celso Cunha e Carlos Duval. Rio de Janeiro: INL, 1972
- TEJO, Cristiana . *Paulo Bruscky. Arte em todos os sentidos*. Recife: Zoludesign. 2009
- \_\_\_\_\_; GILBERT, Zanna. *Daniel Santiago: De que é que eu tenho medo?* Catálogo Mamam 2012
- THOMKINS, Calvin. *DUCHAMP: Uma biografia*. Trad. Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Marcel Duchamp*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- VELOSO, Caetano. *Literatura comentada*. São Paulo: Nova Cultural. 1988
- \_\_\_\_\_. *Verdade Tropical*. São Paulo, Cia das Letras 1997
- VICENTE, Silvana Moreli. *Cartas Provincianas: Correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira*. São Paulo; FFLCH-USP, 2007.
- VILLA, Marco Antonio. *Vida e morte no sertão: história das secas no Nordeste nos séculos XIX e XX*. São Paulo: Ática, 2000,
- WEBER, Max. *Metodologia das Ciências Sociais*. São Paulo: Cortez; Unicamp, 1993.
- XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*: São Paulo: Embrafilme/Secretaria da Cultura/MEC/ Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- ZACCARA, Madalena. *Artes Visuais, política e identidade: Um estudo de caso em Recife e Quebec*. In: ZACCARA, M.(org.) ; CARVALHO, Livia M.(org.) *Paisagens plurais: Artes visuais e transversalidades*. Recife: UFPE, 2012.
- ZACCARA PEKALA, M.F. *Anotações sobre as artes visuais na Paraíba*. João Pessoa: Ideia, 2009
- ZANINI, Walter. *Catálogo de Arte Postal. XVI Bienal de São Paulo. 16 de outubro a 20 de dezembro de 1981*. São Paulo, Vol., II, Fundação Bienal de SP, 1981

## REVISTAS, CATÁLOGOS &amp; JORNAIS

- ALMEIDA, Cândido Mendes. *O Dr. Alceu, a abadessa e a posteridade*. Rio de Janeiro :  
Jornal do Commercio, 08jul2011
- ALMEIDA, Marcio. *Rec/Experiment/Ações*. Recife. Revista SPA das Artes. Ed. 2010  
2010:14
- AMARAL, Aracy. *Bienais, ou da impossibilidade de reter o tempo*. São Paulo: Revista USP,  
nº 52, dez/fev 2001-2002.).
- ALTMANN, Fabio. *De Recife a Manhattan*. In: Revista Isto é, Dinheiro. 15set2004 disponível  
em: <http://www.israelitas.com.br/estudos/estudosVer.php?id=27>; Acesso em 16mai2014.
- ANDRIOLI, Antônio Inácio. *Utopia e Realidade*. Revista Espaço Acadêmico. N. 56-jan2006;  
disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/056/56andrioli.htm>.; acesso em  
19jul2014.
- ANJOS JR. ;MORAIS, Jorge Ventura. *Picasso 'visita' o Recife: a exposição da Escola de  
Paris em março de 1930* . Revista Estudos Avançados 12 (34), 1998; disponível em  
<http://www.scielo.br/pdf/ea/v12n34/v12n34a27.pdf>. Acesso em 09abr2014
- ARAUJO, M.P; SANTOS, M.S. *História, memória e esquecimento: Implicações políticas*.  
Revista Crítica de Ciências Sociais, 79, Dezembro 2007: 95-111
- BAITELLO JR., N. *A Mídia Antes Da Máquina*; Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e  
da Mídia: JB Online, Caderno Ideias (1999) acesso em 13.08. 2013 disponível em:  
[http://www.cisc.org.br/portal/pt/biblioteca/finish/7-baitello-junior-norval/4-a-midia-antes-da-  
maquina.html](http://www.cisc.org.br/portal/pt/biblioteca/finish/7-baitello-junior-norval/4-a-midia-antes-da-maquina.html)
- BASTOS, Cristiano. *Agreste Psicodélico*. Revista Rolling Stone. Ed. 24. Set 2008 .  
Disponível em <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/24/agreste-psicodelic>; Acesso em  
02mai2104.
- BERTOL, Rachel. *Peripécias de Evaldo Cabral*. Caderno Prosa & Verso. Rio de Janeiro: O  
Globo, 20set2003
- BETTO, Frei. *A fome como questão política*. Estudos Avançados. vol.17 no. 48 S.  
Paulo Mai/Ago. 2003; disponível em:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142003000200005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000200005). Acesso  
em 12abr2014
- BRAGA, Alexandre. *A Escola do Recife*. Revista Crítica do Direito. N4, vol.60, 2012;  
disponível em: [http://www.criticadodireito.com.br/todas-as-edicoes/numero-2-volume-39/a-  
escola-do-recife](http://www.criticadodireito.com.br/todas-as-edicoes/numero-2-volume-39/a-escola-do-recife). Acesso em 16mai2014
- CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. *A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault*.  
Revista Signun Estudos da Linguagem nº 2, 2008. Disponível em:  
<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/3042>; acesso em 12.05.2013
- CAYSES, J.B.V. *Isto não é uma obra: Arte e ditadura*. Revista Estudos Avançados  
vol.28 no. 80; São Paulo: USP, 2014.
- CHAGAS, T.S.; LOPES, A.S. *A crítica de arte como desdobramento poético*: Poieses n 19 p.  
114 jul 2012. Dispon.em [http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis19/artigo-tamara-chagas-e-  
almerinda-lobes.pdf](http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis19/artigo-tamara-chagas-e-almerinda-lobes.pdf). Acesso em 20ago2014
- CHAVES, Dyógenes. *Arte conceitual na Paraíba*. João Pessoa: In: Revista NAC 30 Anos,  
2008.
- COELHO, Germano. *Do Movimento de Cultura Popular ao povo*. Recife: Jornal do  
Commercio, 02set1962.
- CONTINENTE ON LINE. *A tradição de fazer rir*. Recife: CEPE, 2001.

Disponível em:

<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/%20184%20.html%2001maio2001>. Acesso em 30mai2014.

CORREIA, Thiago. *Armorial 40 anos depois. Caderno Viver Diário de Pernambuco* 17.10.2010. In: Caderno de Noticias da UFPE. Disponível em:

[http://www.ufpe.br/agencia/index.php?option=com\\_content&view=article&id=38466:movimen-to--armorial-40-anos-depois-&catid=9&Itemid=73](http://www.ufpe.br/agencia/index.php?option=com_content&view=article&id=38466:movimen-to--armorial-40-anos-depois-&catid=9&Itemid=73). Acesso em 22ai2014

COUTINHO, Valdi. *Um novo espaço para as artes: Diário de Pernambuco*. Recife, 09out1997: disponível em: [http://www.dpnet.com.br/anteriores/1997/10/09/viver5\\_0.html](http://www.dpnet.com.br/anteriores/1997/10/09/viver5_0.html). Acesso em 14. nov2012

DE DUVE, Thierry. *Quando a forma se transformou em atitude e além*. Revista do Programa de Pós-Graduação em artes Visuais BA-UFRJ, 2003.

FICO, Carlos. *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004. Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882004000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100003&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 08out2013

GULLAR, F. *A censura às artes plásticas*. Revista Continente, n.39, março de 2004.

GULLAR, F. *Fluxus: Uma tola pretensão*. Revista Continente. Recife, 2003. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/1143.html>. Acesso em 09set2013.

\_\_\_\_\_ *O universo de Brennand*. Revista Continente Multicultural; jun2005 disponível em

<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/1955.html>. Acesso em 12dez2013.

HAUBRICH, Alexandre. *A mídia de braços dados coma ditadura*. O Viés, 2011. Disponível em <http://www.revistaovies.com/colaboradores/2011/06/a-midia-de-bracos-dados-com-a-ditadura/> Acesso em 20ago2014.

INSTITUTO CULTURAL BANDEPE. *Pernambuco Moderno*. Recife: ICB, 2006

IPEA. *História - Seca, fenômeno secular na vida dos nordestinos*. Brasília: Revista Desafios do Desenvolvimento Ano 6. Edição 48 10mar2009

JOAQUIM, Luiz. *As marcas do golpe deixadas no cinema: Propostas estéticas do Cinema Novo tomaram mais corpo após o 1º abril de 1964*. Folha de Pernambuco 10mar2014 .Disponível em

<http://www1.folhape.com.br/cms/opencms/fohape/pt/cultura/cinema/arqs/2014/01/0060.html>. Acesso em 10abr2014.

LOPES, Dirceu Fernandes. *A repressão durante o Estado Novo*. Jornal da USP online. Ano XXII nº 831 02 a 06jun2008. Disponível em:

<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2008/jusp831/pag10.htm>. Acesso em 04abr2014

MINDÊLO, Olívia. *De portas abertas para o novo*. Revista Continente. Ed. 88. Recife: CEPE, 2008 . Disponível em:

<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/62-capa/2721.html> Acesso em 15mar2014

MORAIS, Frederico. in. RIBEIRO, Marília Andrés. Rev..UFMG, Belo Horizonte: V.20 n.1, jan/jun 2013

NEVES, Frederico de Castro. *Getúlio e a seca: políticas emergenciais na era Vargas*. Revista Brasileira de História. vol.21 no. 40 São Paulo 2001.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. *Gilberto Freyre e a valorização da província*. Revista Sociedade e

- Estado - Volume 26 Número 1 Janeiro/Abril 2011. Disponível em:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922011000100007&script=sci\\_arttext&tlng=p](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922011000100007&script=sci_arttext&tlng=p).  
Acesso em 08mai2014.
- PEDRA, Helena. *A arte pernambucana da década de 70 ao Manguebeat*. Rio de Janeiro: Revista Veredas , ed. 77, 2002
- PEIXOTO, Fernanda. *A cidade e seus duplos: os guias de Gilberto Freyre*. Tempo Social. Revista de Sociologia da USP, v. 17, n. 1 , jun2005.
- PEREIRA, T. *Na trincheira das ideias*. In: PEREIRA, Marcelo Revista Continente Multicultural. N 66 Recife, 2006
- PINTO, Leonor E. Souza . *De olhos bem fechados*. Folha de São Paulo Ilustrada. 24abr2005
- PIVETTA, Marcos. *Um telhado para as estrelas*. Revista Pesquisa FAPESP. 2012  
Disponível em [http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2012/02/092-093\\_Resenhas\\_192.pdf](http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2012/02/092-093_Resenhas_192.pdf). Acesso em 12mai2014.
- PLAZA, Júlio. *Arte e interatividade: autor-obra-recepção*. In: REVISTA ARS, nº 2, ano 1. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP, 2003.
- PORTELA, Wilde. *Tropicalismo pernambucano*. Diário de Pernambuco, 01jan1998. Disponível . em [http://www.dpnet.com.br/antiores/1998/01/01/viver7\\_0.html](http://www.dpnet.com.br/antiores/1998/01/01/viver7_0.html)  
Consultado em 04abr2014. Acesso em 30.mai2014
- SOARES, G. A.D. *Censura durante o regime autoritário*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. N 10 vol 4, 1989. dispon. em <http://pt.scribd.com/doc/104918183/SOARES-a-Censura-Durante-o-Regime-Militar-ART>
- VIANA, Hugo. *Nordeste*. Folha de Pernambuco. Disponível em:  
[http://www.folhape.com.br/cms/opencms/fohape/pt/edicaoimpressa/arquivos/2012/Maio/14\\_05\\_2012/0015.html](http://www.folhape.com.br/cms/opencms/fohape/pt/edicaoimpressa/arquivos/2012/Maio/14_05_2012/0015.html): consultado em 02.04.2014)
- VIEIRA, Anco Márcio Tenório Vieira in. CONTENTE, Renato. *Tropicalismo, um senhor de 45 anos*. Jornal do Comercio, 20.04.2013. Disponível em:  
<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2013/04/20/manifesto-tropicalista-um-senhor-de-45-anos-80415.php>. Acesso em 04abr2014
- WELSCH, Wolfgang. *Esporte visto esteticamente- e mesmo como arte*. Revista Filosofia Política. Série 3 n. 2. Rio de janeiro: Zahar, 2001

## SITES

- ACIOLI, Alexandre. *Papa-Figo: Resistência da imprensa alternativa em Pernambuco*. 2009; disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/4386478>; acesso em 24ago2014
- ALMEIDA, Edu. *Contaminação Cultural*. Correio Popular; Campinas; ed.25jul2013; disponível em: [http://correio.rac.com.br/\\_conteudo/2013/07/colunistas/edu\\_almeida/83940-contaminacao-cultural.html](http://correio.rac.com.br/_conteudo/2013/07/colunistas/edu_almeida/83940-contaminacao-cultural.html). Acesso em 01abr2014.
- ALVES, Marco Antônio Sousa. *O autor em questão em Barthes e Foucault.*, 2010 Disponível em: [http://www.academia.edu/2543136/O\\_autor\\_em\\_questao\\_em\\_Barthes\\_e\\_Foucault](http://www.academia.edu/2543136/O_autor_em_questao_em_Barthes_e_Foucault). Acesso em: 10abr2014
- ANSART, Pierre. *La gestion des passions politiques. L'Age d'Homme*. 1983 : in : *Pierre Ansart ; Marion Dias Brepohl*; Disponível em: [http://people.ufpr.br/~andreadore/leiturasdahistoria/Marion\\_Brepohl.doc](http://people.ufpr.br/~andreadore/leiturasdahistoria/Marion_Brepohl.doc); Acesso em 20ago2013
- BARROS, José D'Assunção. *Mario Pedrosa e a crítica de arte no Brasil*. ARS São Paulo; vol.6 no. 11 São Paulo 2008; Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n11/04.pdf>. Acesso em 20mai2014
- BEZERRA, Gregório Lourenço. *Memórias (segunda parte: 1946-1969)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. Disponível em: [http://www.dhnet.org.br/memoria/mercia/ditadura/gregorio\\_bezerra/eugregorioacuso.htm#01](http://www.dhnet.org.br/memoria/mercia/ditadura/gregorio_bezerra/eugregorioacuso.htm#01); Acesso em 02jun2014.
- BRITTO, Jomard Muniz. *Jomard Muniz de Britto ou Inquérito Cultural Doméstico: sob protestos do próprio*. Revista Desenredos - ISSN 2175-3903 - ano IV - número 13 - Teresina - Piauí – abr/mai/jun2012 Disponível em <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/13-entrevista-Johmar-Aristides.pdf>. Acesso em 12nov2013.
- BRITTO, Ludmila da Silva Ribeiro de : *A poética Multimídia de Paulo Bruscky*. Dissertação. UFBA. 2009;Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9824/1/Ludmila%201.pdf>; Acesso em 30jun2013.
- CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Pernambucália: outras verdades tropicais*. 2007. Revista Eletrônica da Anphlac - número 6; disponível em: <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/download/1375/1246>; Acesso em 21jun2014
- CASTRO, Josué. *Geografia da Fome*. São Paulo:Cultural Roots, 1946 \_\_\_\_\_ . *A descoberta da fome*. Prefácio ao livro *Homens e Caranguejos*; Lisboa, 1966. Disponível em: <http://www.josuedecastro.com.br/port/indice.html#1>. Acesso em 12mar2014
- CONTENTE, Renato. Tropicalismo, um senhor de 45 anos. J.C. 20abr2013, disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2013/04/20/manifesto-tropicalista-um-senhor-de-45-anos-80415.php>. Acesso em 24.05.2014.
- CORDEIRO, Marcos. *Vademecum Poético Pernambucano*. 2010 . Disponível em: <http://marcoscordeiro-poeta.blogspot.com.br/2010/11/movimento-da-ribeira-oficina-154-e.html>. Acesso em 22mai2014 \_\_\_\_\_ . *Movimento da Ribeira, Oficina 154 e Atelier + 10 - Renascimento Artístico de PE*. Blog *Vademecum poético pernambucano*. 2010. Disponível em : <http://marcoscordeiro-poeta.blogspot.com.br/2010/11/movimento-da-ribeira-oficina-154-e.html>. Acesso em 04fev2014

- D'ARAÚJO, Maria Celina. *O AI-5*. FGV CPDOC. 2014. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>. Acesso em 21fev2014
- DAMASCENO, G. *O método de Durkheim*. 2009 Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/1559085>. Acesso em 20ago2013
- DANTAS, Vinícius. *A nova poesia brasileira & a poesia*. Novos estudos CEBRAP 16 dez1986; 40-53. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/2584>. Acesso em 17jun2014
- DANTO, Arthur C. *Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea*. ARS. São Paulo: jul/dez 2008; Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202008000200002>; Acesso em 05out2013
- D'ARAÚJO, M<sup>a</sup> Celina. *O AI-5*. CPDOC | FGV. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI52014>. Acesso em 02jul2014.
- ENCICLOPÉDIA ITAU CULTURAL: Arte e Tecnologia. *Guto Lacaz*. São Paulo, 2006 Disponível em <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Guto+Lacaz>. Acesso em 08ago2013
- FABER, Marcos, WOLF, Ismael. *Resenha de História Econômica do Brasil de Caio Prado Junior*. Disponível em: <<http://www.historialivre.com/brasil/caiopradojr.htm>> Acesso em 22nov2007.
- FONSECA, Homero: *E o Tropicalismo nasceu em Caruaru*. Recife; 2011. Disponível em: <http://www4.interblogs.com.br/homerofonseca/post.kmf?cod=11833636&total=186&indice=90>; Consultado em 24mai2014.
- FRANCA, Roberto. *Ex-presos políticos revelam onde se praticava tortura, no Recife*. G1.Pernambuco. 2014. Disponível em <http://g1.globo.com/pe/pe/noticia/2014/04/ex-presos-politicos-revelam-onde-se-praticava-tortura-no-recife.html>. Acesso em 20jun2014
- GASPAR, Lúcia. *Movimento de Cultura Popular*. Fundação .Joaquim Nabuco, Recife, 2008 (atualizado 2009). Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 12ago2013
- \_\_\_\_\_. *Oficina Guaianases de Gravura*; Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2009. Disponível em: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=192&Itemid=194](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=192&Itemid=194); acesso em 12set2012
- GILBERT, Zanna. *Daniel Santiago: an invisible portrait*. Berlim; Catálogo de exposição . Porcino, 2014. Disponível em <http://porcinoberlin.tumblr.com/> Acesso em 15jun2014
- GULLAR, Ferreira. *Opinião 65*. MAC-USP. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo4/opinio/opinio.html>; acesso em 04jul2013
- HERKENHOFF, Paulo. *Caos e Efeito*. Conteúdo Comunicação Empresarial; 2011. dispon. em <http://www.conteudocomunicacao.com.br/imprensa/item41157.asp>. Acesso em 20.1go2014
- KEIDAN, Lois. *Live Art. O que é Live Art? Fórum Permanente*. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/liveart>; acesso em 04jan2013
- LESSA, Carlos. *A Batalha dos Guararapes e a formação ideológica do Brasil-Nação*. Educação em Linha. Rio de Janeiro; Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro. Ano IV, n. 14. 2010. Disponível em: <http://www.conexao professor.rj.gov.br/downloads/educacaoemlinha14.pdf>
- LIMA, Ana Paula F.C. *Fluxus e [Re]Fluxus: Uma [Auto]Historização?* V Encontro De História Da Arte – IFCH / Unicamp 2009

Disponível em:

<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/LIMA,%20Ana%20Paula%20Felicissimo%20de%20Camargo%20-%20VEHA.pdf>; acesso em 08mai2013

LIMA, Fernando Mota: *Literatura e Crítica Cultural*. 2011. Disponível em :

<http://fmlima.blogspot.com.br/2011/05/modernismo-e-regionalismo.html>. Acesso em 12abr13

MACHADO, R.C.V. *Cinema Pernambucano*. Fundação Joaquim Nabuco. Recife. Dispon. em [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_)

[content&view=article&id=520:cinema-pernambucano&catid=38:letra-c&Itemid=1](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=520:cinema-pernambucano&catid=38:letra-c&Itemid=1)

MARTINS, Luciano. *Fragmentos de lembrança de Mario Pedrosa*. In MARQUES NETO, José Castilho (Org.) *A utopia como modo de vida*. Fund. Perseu Abramo, 2001. dispon.:

[http://www.fpabramo.org.br/uploads/Mario\\_Pedrosa\\_e\\_o\\_Brasil.pdf](http://www.fpabramo.org.br/uploads/Mario_Pedrosa_e_o_Brasil.pdf). Acesso em 15abr2014

MIRANDA, Antonio. *Arte Postal: Meio como Mensagem*. Disponível em:

[http://www.antonimiranda.com.br/ensaios/arte\\_postal\\_o\\_meio\\_como\\_mensagem.html](http://www.antonimiranda.com.br/ensaios/arte_postal_o_meio_como_mensagem.html). Acesso em 18jul2014.

NUNES, Andrea Paiva. *Todo lugar é possível*. Porto Alegre. UFRS, 2004. Disponível em:

<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/7037/000494374.pdf?sequence=1>

OLIVIERI, A. Carlos. *Censura: o regime militar e a liberdade de expressão*. 27ago 2008

(atualizado em 12mar2014) Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/censura-o-regime-militar-e-a-liberdade-de-expressao.htm>. Acesso em 01jun2014.

PCR- PREFEITURA DA CIDADE DO RECIFE. *Arte Política: mostra coletiva inaugura neste*

*sábado (10) na Galeria Janete Costa*. Disponível em : <http://www2.recife.pe.gov.br/arte-politica-mostra-coletiva-inaugura-neste-sabado-na-galeria-janete-costa/#sthash.WcOTvmyT.dpuf>. Consultado em 20ago2014

PERLOFF, M. *Dada without Duchamp, Duchamp without Dada*. Stanford Humanities Review, (1999): in "Leituras do ciclo", ed. Tradução Ana Luiza Andrade, Maria Lucia de Barros Camargo, Raul Antelo. Santa Catarina: Editora Grifos, 23-44.

Disponível em <http://marjorieperloff.com/tag/marcel-duchamp/>; Acesso em 20jul2013.

PINTO, Leonor E. Souza. *(Des)caminhos da censura no cinema brasileiro: os anos de ditadura*. 2005. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/>; Acesso em 20mai2014.

PONTES, Heloísa. *Mariazinha e Verônica: classe & gênero nos palcos da metrópole*. Novos Estudos 97. Nov 2013. Disponível em

[http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/content\\_1540/file\\_1540.pdf](http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/content_1540/file_1540.pdf)

Acessado em 04dez2013

Portal UnB: disponível em [http://www.unb.br/sobre/principais\\_capitulos/criacao](http://www.unb.br/sobre/principais_capitulos/criacao) consultado em 16.06.2014

PRESTES, Anita Leocádia. *Era Vargas: autoritarismo e repressão*. Expressão Popular, 2011. Disponível em: <http://prestesaressurgir.blogspot.com.br/2011/09/era-vargas-autoritarismo-e-repressao.html>. Acesso em 18.05.2014

RAMOS, Roberto. *A política de alianças em Pernambuco: confronto ideológico? (1958/1962)*. in Textos & Debate N-3-96. 1996 Ed. Online. Disponível em:

<http://revista.ufrn.br/index.php/textosedebates/article/view/922/761>. Acesso em 23jun2013

SCHMIDT, Jayro. *Marcel Duchamp: Eros é a Vida*. 2006; disponível em:

<http://jayroschmidt.com.br/uploads/docs/Marcel-Duchamp-Eros-e-a-vida.pdf>; Acesso em 04set2013.

SCOVINO, Felipe. *Carlos Zílio*. MAC Niterói, 2010. Disponível em:

[http://www.macniteroi.com.br/site/arquivos/publs/projMB\\_Zilio\\_C.pdf](http://www.macniteroi.com.br/site/arquivos/publs/projMB_Zilio_C.pdf). Acesso em 02jan2014

- SILVA, Fabricio P. Brasil: *A ditadura instalada (1964-1974)*. UNIRIO 2000. Disponível em: <http://www.memoriasocial.pro.br/linhas/arouca/contexto/contextofase2.htm>. Acesso 14jan2104.
- SILVA, Patrícia. M.R. *Inserções em circuitos ideológicos e suas implicações no contexto social atual*. Escola Guignard, UEMG. 2010. Disponível em: <http://patriciamarablog.wordpress.com/2010/08/31/%E2%80%9Cinsercoes-em-circuitos-ideologicos%E2%80%9D-e-suas-implicacoes-no-contexto-social-atual/>; Acesso em 08abr2013.
- SILVEIRA, Roberto Azoubel da M.. *A desinvenção do Nordeste na crônica d'O Carapuço*. PUC-RJ:2001 disponível em: [http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo\\_100.pdf](http://www.filologia.org.br/ileel/artigos/artigo_100.pdf) ano 2001. Acesso em 04mai2013.
- VICENTE, Silvana Moreli. *Cartas Provincianas: Correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira*. Dispon. em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-10072008-110515/pt-br.php>. Biblioteca Digital da USP, 2007. Consultado em 20ago2014
- VIEIRA, Maria Carolina. *Vida e obra de Mário Schenberg: da física à política e às artes*. Sociedade Brasileira de Física. 2012 . Disponível em: <http://www.sbfisica.org.br/v1/novopion/index.php/fisicos-do-brasil/28-mario-schenberg>. Acesso em 12jun2014.
- ZANINI, Walter *A atualidade de Fluxus* ARS vol.2 no. 3 SP.2004:Disponível em:<http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202004000300002> . Acesso em 02mar2014.

## ENCONTROS E SEMINÁRIOS

- BRITO NETO, José Bezerra de: *Narrativas historiográficas da arte pernambucana: Quem comprou o Telles Júnior?* São Paulo: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. ANPUH, 2011
- BEZERRA, Amílcar Almeida. *Movimento Armorial X Tropicalismo: In: Dilemas Brasileiros Sobre A Questão Nacional Na Cultura Contemporânea*. V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: UFBA, 2009.
- BRITTO, Ludmila. *De Mallarmé a Vicente do Rego Monteiro: a poesia visual na obra de Paulo Bruscky*.18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Salvador, Ba: Transversalidades nas Artes Visuais – 21 a 26/09/2009
- COUTO, M. F.M. *Novas Leituras do Modernismo*. I Encontro de História da Arte. IFCH/ UNICAMP, 2005
- LIMA, Ana P.F.Camargo. *Fluxus e [Re]Fluxus: uma [Auto]Historização?*. V Encontro De História Da Arte – Ifch / Unicamp 2009
- MATSUURA, Oscar T. *Quarto Centenário de Jorge Marcgrave e o pioneirismo de suas atividades astronômicas no Brasil holandês*. Anais da 62ª Reunião Anual da SBPC - Natal, RN - Jul2010
- RIBEIRO, Marília Andrés. *A crítica institucional e a estética da existência*. In: *Arte e suas Instituições*: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013
- SCHROEDER, Me. Caroline Saut . *A censura política às artes plásticas em 1960* Curitiba: ArtEmbap Anais do IX Fórum de Pesquisa em Arte., 2013
- SMITH, R.; FREITAS, M. *Estudo para a preservação da arquitetura moderna na cidade do Recife (1930 a 1960)*. 2º Seminário Docomomo –NE. 2008 : Disponível em: [http://www.docomomobahia.org/AF\\_Marcelo%20Freitas%20e%20Roberta%20Smith\\_1.pdf](http://www.docomomobahia.org/AF_Marcelo%20Freitas%20e%20Roberta%20Smith_1.pdf) Acesso em 12dez2013.

VAUTIER, Ben. *Ben Vautier para Fluxus*. In: LIMA, A.P.F.C. *Fluxus E [Re]Fluxus: Uma [Auto]Historização?* V Encontro De História Da Arte – IFCH / UNICAMP 2009

ZACCARA PEKALA, M.F. *Entre Territórios - Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. p. 554-565. Salvador. [org.] Martins, Maria Virgínia Gordilho; Hernández, Maria

## ENTREVISTAS

ANJOS JR. *Entrevista com Moacir dos Anjos*. Número Oito Limites. USP. N. 8. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/@search?SearchableText=8>  
Acesso em 15.04.2014.

ARCOVERDE, Jairo. *Entrevista concedida a Itamar Morgado*. In: MORGADO, I. (org.) *Montez Magno Memorabilia: Crítica de Arte & outros escritos*. Recife; Carpe Diem; 2012

AZEVEDO, Anchises. *Entrevista a Itamar Morgado*. In: MORGADO, I. (org.) *Montez Magno Memorabilia: Crítica de Arte & outros escritos*. Recife; Carpe Diem; 2012

BARBOSA, José. *Entrevista a Itamar Morgado e Bete Gouveia*. In: MORGADO, I. (org.) *Montez Magno Memorabilia: Crítica de Arte & outros escritos*. Recife; Carpe Diem; 2012

BRENNAND, Francisco *Entrevista concedida a Fabio Victor*: Folha de São Paulo 17/03/2013 disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1246451-so-faco-ceramica-porque-sei-pintar-afirma-o-artista-francisco-brennand.shtml>; Acesso em 17ago2013.

BRUSCKY, Paulo. *Entrevista com Paulo Bruscky*. (1998) In: FREIRE; LONGONI (org.) *Conceitualismos do Sul/Sur*. São Paulo Annablume USP MAC; AECID; 2009.

FARIAS, Agnaldo. *29ª Bienal Internacional de São Paulo. Entrevista a SescTV*. Publ. 02.03.2012; disponível em:  
[http://www.youtube.com/watch?v=pZv\\_ivNeDlc](http://www.youtube.com/watch?v=pZv_ivNeDlc); acesso em 04jun2013

FARIAS, Agnaldo. *Olafur Eliasson volta a São Paulo*. Entrevista concedida a Helder Ferreira. 2013. Revista Cult. Disponível em:  
<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/04/olafur-eliasson-volta-a-sao-paulo/>

GILBERT, Zanna. *Entrevista concedida a Júlio Cavani do Diário de Pe*. Recife, DP.2012.  
\_\_\_\_\_. *Entrevista concedida a Itamar Morgado durante visita conjunta realizada ao Clube da Gravura da Paraíba em 20set13*

GUIMARÃES, Marco Polo. *Entrevista concedida a Itamar Morgado em 11fev2014 na CEPE-Cia Editora de Pernambuco, Recife*.

MORAIS, Frederico . *Entrevista concedida a Maria Helena Andrés no Rio de Janeiro, nos dias 8 de fevereiro e 12 de abril de 2013*.

LEMOS, Sérgio. *Entrevista a Itamar Morgado e Bete Gouveia*. 2012 . In: MORGADO, I. (org.) *Montez Magno Memorabilia: Crítica de Arte & outros escritos*. Recife; Carpe Diem; 2012

LIMA, Joana D'Arc de Souza . *Entrevista concedida a Itamar Morgado em 03mar2014 na Galeria Janete Costa. Recife*.

LISBOA, Unhandeijara. *Entrevista concedida a Itamar Morgado em seu ateliê de João Pessoa, em 20set2013*.

LUSTOSA, Fernanda. *Entrevista, Paulo Bruscky*. São Paulo: Desartes, n.15, 2012. Disponível em <http://dasartes.com/2012/entrevista-com-paulo-bruscky/>. Acesso em 16jul2014.

MAGNO, Montez. *Entrevista concedida a Itamar Morgado em 08dez2013, em sua residência-ateliê de Casa Forte. Recife*

MEIRELES, C.; ANJOS JR.,M. *Entrevista de Cildo Meireles e Moacir dos Anjos Jr. a Fernando Oliva*. Originalmente publicada na *Bravo Online JUL 2006*. Disponível em: [http://www.sitedaescola.com/aulas\\_inovadoras/ju/cildo.pdf](http://www.sitedaescola.com/aulas_inovadoras/ju/cildo.pdf); Acesso em 21fev2013

NAVES, S. C., COELHO F.O. *A MPB em Discussão: Entrevistas*. BH. Editora UFMG, 2006.

OLIVA, Fernando. *Entrevista de Cildo Meireles e Moacir dos Anjos Jr.Bravo Online, 2006*; disponível em: [www.sitedaescola.com/aulas\\_inovadoras/ju/cildo.pdf](http://www.sitedaescola.com/aulas_inovadoras/ju/cildo.pdf); acesso em 05.03.2013. Acesso em 09.06.2013

PALHANO, Plínio. Entrevista a Itamar Morgado em 12mar2013 na Livraria Cultura, Recife.

PONTES, Luciene. Entrevista concedida por Daniel Santiago. Arquivo do artista. Recife: UFPE, 2009

RANCIÈRE, Jacques. *Formas de vida: Jacques Rancière fala sobre estética e política. Entrevista originalmente publicada no blog Prosa de O Globo em 8 de dezembro de 2012*. Disponível em <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/005274.html> Acesso em 23abr2014.

SANTIAGO, Daniel: *Entrevistas concedidas a Itamar Morgado entre JUN2012 e JUN2014- Piedade, Jaboatão, PE*.  
 \_\_\_\_\_. *Entrevista concedida a Joana D'Arc Souza Lima*. (2009) In: LIMA, J.D.S. *Cartografia das Artes Plásticas no Recife dos anos 1980*. Recife: UFPE, 2014.

TEJO, Cristiana. Entrevista concedida a Itamar Morgado em 08out2013; CFICH - UFPE.

#### ÁUDIO, VÍDEOS E FILMES

BRITTO, Jomard Muniz. *O palhaço degolado*. Curta metragem de JMB e Carlos Cordeiro em super-8, 9'21", Recife, 1977 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=nvm1w-utZXM> Acessado em 09abr2014

\_\_\_\_\_. *Jogos Frutais, Frugais*. (I, II) . S8, 10'24. Fotografia de Rucker Vieira. Roteiro e Direção de JMB, 1979. Disponível em: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=032327&format=detailed.pft>.

HOLANDA; CÔRTEZ. *Satwa*. Recife. Rozemblit, 1973 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=evmo6UC9rvo>. Acessado em 12fev2014.

NORONHA, Linduarte. *Aruanda*. Documentário. Curta metragem; 21'34". Direção de Linduarte Noronha, fotografia de Rucker Vieira. 1960. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QRwJzOYrLfg>

PRADO, Gilberto. *Entrevista com Paulo Bruscky e Daniel Santiago*. SP; 1989 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=StEGk8qY6zY>

SANTIAGO, Daniel. *Duelo*. Curso de Jornalismo da UNICAP, 1975; 16 mm. 3'18. Direção e Roteiro de Daniel Santiago. Câmara, Edição e Som: Lima. Atores: Daniel Santiago e Paulo Bruscky. [http://www.youtube.com/watch?v=YY\\_2rnyQN9g](http://www.youtube.com/watch?v=YY_2rnyQN9g)

\_\_\_\_\_. *O plasma no interior da magnetosfera*. Edição e direção Daniel Santiago. 4'01". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZKjZDhqDBGU>

TV CÂMARA: Categoria: TV Escola – História. *O Pasquim- A subversão do Humor*. Dir. Roberto Stefanelli. 2004. Dur. 44'05:País: Brasil. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=8mhzBQN0B1A>

MAR-RIO. Pernambuco Experimental. [http://www.youtube.com/watch?v=MWZRfHfMh\\_0](http://www.youtube.com/watch?v=MWZRfHfMh_0)

TV CLUBE. *Memórias do Golpe*: episódio 2. Vídeo 5'25, 01abr2014 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bz6bSeUn6Rg>. Consultado em 08dez2013.