anúncio no jornal (...) coloquei o anúncio na sexta-feira pro jornal de domingo. Quando foi de noite, ele me telefonou, disse : uma pessoa da minha cidade viu, telefonou para mim e eu estou telefonando para você. E eu estou vivo aqui! Fui na casa dele...o cara está vivo, mas está doente.

DS- Vou ver se eu acho o anúncio que eu botei desse outro aqui para você ver... pronto, o do A Tarde está aqui, olha aqui como é:

L- (Lendo o anúncio) "Se você tem mais de 60 anos e é chamado Hélio, trabalhou na seção de bateria, morou no Tororó, namorava com a filha da vizinha ao mesmo tempo que namorava com outra na Barroquinha, telefone para Daniel Santiago" Isso foi em que ano? 2005

DS- Saiu duas vezes isso, porque eles só botam o anúncio para sair duas vezes, obrigam você a anunciar duas vezes. Saiu num domingo e parece que saiu no outro (...)

L-Eu trouxe aqui a "Revista Classificada". Eu queria que você falasse um pouquinho como foi a criação dela, como que funcionou...

DS- Essa revista Classificada... está dizendo aqui que fui eu e o Paulo Bruscky que criamos? Está aqui? Isso aqui é programação visual do Paulo Bruscky, ele é um programador visual assim, estapafúrdio.

L- Mas foi feito tudo manualmente, não é?

DS- Isso aqui foi feito...

L- O Unhandeijara Lisboa está vivo ainda?

DS- Está. Quando eu falar com ele, vou falar que você perguntou isso... se ele está vivo...

L- É porque não tive mais notícias dele...Você me passa o contato dele?

DS- Passo. Mas faz uns 10 anos que eu não o vejo. Eu tenho que ir a Paraíba para falar com ele. Mas é um cara muito esquisito, viu? Ele é do tamanho dessa parede aqui, grande. Mas eu não me lembrava dessa revista (...) Esse negócio de classificados (olhando a Revista Classificados). Deixa eu ver se tem algum anúncio meu aqui...Tem um aqui ! Esse anúncio aqui é assim:

"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?"

Então eu fiz essa pergunta a alguém no jornal classificado.

L- E recebeu alguma resposta?

DS- Tanta carta! Tanta carta... cartas de mulheres dizendo que, se eu estivesse com algum problema sentimental, que ela estava à disposição, e outras... que eu tenho guardadas... essas cartas, entendeu? E outros caras com raiva, dizendo que isso era negócio de veado, não sei o quê... e eu sei mais ou menos quem são esses caras que mandaram, eles não assinavam não, mas pelo jeito, eles não tinham coragem de dizer, porque tinham os poetas acadêmicos, dos sonetos que não gostavam desse tipo de poesia, e que a gente considerou isso poesia, entendeu? Poesia Classificada.

L- Era uma espécie de Poesia Visual Classificada?

DS- Era, porque saia nos classificados ... e tinha muita coisa (aponta para a revista) "poesia Paga: Paulo Bruscky", tá vendo? E quando a gente começou a fazer isso, deu uma febrezinha em alguns poetas do Recife, eles fizeram anúncios classificados, mas eles não tinham essa... como é que se diz (...) esse "veneninho" que eu tinha com o Paulo Bruscky, de fazer essas coisas, né?

L- Essa espontaneidade?

DS- Essa espontaneidade (...) e outras coisas que a gente fez mais (...). Tem "Eu como poesia" parece (...) Esse aqui é "Poema de repetição" e geralmente a gente fazia isso quando tava bêbado, a gente bebia muito na época... Paulo Bruscky continua bebendo e eu fui proibido, e eu não bebo mais, se não eu morro dormindo (...) como é o nome daquilo que dá e você fica todo duro? Convulsão! E o médico disse. Eu não sei se é mentira dele para eu não beber mais, entendeu? (...) Para mim, parece que minha criatividade aumentou depois que eu parei de beber. É incrível, mas eu acordo de manhã, às vezes eu perco o sono às 5 horas da manhã, vou para mesa escrever (...) e as anotações, entendeu? Porque o seguinte: fazer poesia classificada em jornalzinho marginal eu acho que não tem [a mesma] graça [que] nos bons jornais, nos grandes jornais. Então, você veja só: esse outro anúncio que eu botei, procurando meu amigo, é um tipo de coisa assim, e se eu pudesse, eu colocava maior, porque é caro, é caro. É uns 300 reais ou mais... e mulher é assim, me controla para eu não gastar dinheiro com arte... as mulheres são assim, eu não sei se é por causa dela ou não que eu faço arte, porque ela mesmo não sabe o que é que você vai me perguntar, nem sabe o que é que eu faço (...) Esse é de Paulo Bruscky também (aponta para anúncio na revista classificada), é... esse ele botou em Nova York, parece...

L- Foi, ele ficou lá uma época, não?

DS- Foi, ele morou lá uma época (...) Essa aqui é minha (aponta) "Eu como poesia". Agora, para ninguém confundir que sou eu, minha pessoa igual à poesia eu coloquei "nhoc, nhoc", porque eu comia poesia, porque eu deixava, às vezes, de comer pra botar anúncio no jornal. Então, depois que eu comecei a fazer cinema, eu estou fazendo cinema agora com web cam. Você conhece a web cam? Já fez cineminha com ela?

L- Não

DS- Ah, faça (...) Se você pegar a web cam e der uma volta pelo seu quarto, você faz um filme, porque ela grava, entendeu?

L- E a resolução é boa?

DS- A resolução? Seja qual for a resolução já é um filme de arte. Quanto mais "troncada" mais gostosa, mais artística, entendeu? Às vezes eu vou ligar a web cam, aí ela está de trás do computador, está jogada para lá. Então quando ligo, aparece aquilo que ela está vendo. Aí são fios, pregos, não sei o quê... mas menina, tem cada abstrato delicioso.

L- Deve ter cada imagem interessante, não é?

DS- Cada imagem interessante... então eu pego aquilo, fotografo, levo no photopaint (...) no photopaint eu começo a mexer nas cores e pronto (...)

DS- Mas você já viu esse aqui (aponta para o anúncio...), esse aqui, olha (lê): "Ex-intelectual, especialista em brincadeiras de salão e terraço, para animar chás, desfiles e reuniões de alta sociedade..."

L- "Procurar Rua das Crioulas, 273..."

DS- É Jonard Muniz de Britto isso, não sei se você já ouviu falar... é um poeta de lá de Recife.

L- Conheci, ele esteve aqui... Ah, esse anúncio é do Jonard? É dele esse anúncio?

DS- É, e ele não assinou, ou foi timidez...”Rua das Crioulas”, está vendo? “A fim de aceitar cachê”, rua das crioulas era onde ele morava (...) Ele é o “Palhaço Degolado”, está vendo? Ele fez um filme, “O Palhaço Degolado”, que é um filme histórico.... “Cópias Super 8 de Palhaço Degolado” para entidades municipais, estaduais e federais tratar com D. Celeste”

L- Aqui tem o nome dele “Jomard M. de Britto”. Você sabe que ele esteve aqui em Salvador tem 1 mês mais ou menos?

DS- Ah, não sei não (...)

L- Pois é, ele veio para um evento da Faculdade de Comunicação...

DS- Ah, ele está muito solicitado agora, Paulo Bruscky também. Paulo Bruscky não pára em Recife agora, é pra lá, pra cá, pra lá, pra cá(...)

DS- Ele na época escrevia muita coisa (referindo-se ao poeta pernambucano Jomard Muniz de Britto) assim... comigo, com ele, ele me chama de Daniel Santiego e Paulo Bruxo(...)

L- Então... o Con(s) (c)erto Sensorial, o que eu queria saber... você já mandou pela internet...

DS- Já mandei para você...

L- E aí eu tomei nota de uns livros de artista: A História Político-Administrativa do Brasil; “Volume Superior/Volume Inferior” e “Economia Política” (...)

DS- “Economia Política”, parece...

L- É o da torneira...

DS-É o da torneira. Você já viu foto disso?

L- Vi

DS- E o outro: “Volume Superior”...

L- Que eu achei genial...

DS- Você sabe como é: cortado no meio, pronto... você tem que ler os dois volumes (...) Eu não sei nem que livro é, porque nós pegamos um livro de uma pessoa qualquer, apropriamos daquele livro e fizemos esse negócio. Se a pessoa um dia chegar a ver esse livro, aí pode ser que processe a gente...mas acho que não...

L- Não... há a Licença Poética, né?

DS- É

L- Eu gostei bastante desse trabalho. E tem também o “Livro-Pão”, o “Como ler”, de 74.

DS- O “Como Ler” foi um livro feito de pão biscoito. Era um pão assim, como pão doce. Nós fizemos na padaria e o padeiro fez o livro em forma de pão ou o pão em forma de livro e nós colocamos biscoitinhos de letra. As letras eram biscoitos que vinham prontos já das fábricas de biscoito, como aqui tinham umas letrinhas de chocolate na Perini!

L- Eu sei

DS- Então tinham umas letrinhas que vinham já prontas, uns biscoitinhos... Então nós pegamos aquelas letrinhas, colocamos dentro do pão, quando o pão assou, ele ficou com letrinhas dentro. Então o nome desse livro era “como ler”, e ele foi lançado num frigorífico lá em Recife. O frigorífico abria de dia e de noite ele fechava. E nós pedimos permissão ao dono do frigorífico para fazer o lançamento lá, e teve muita gente nesse frigorífico nessa noite... inclusive aquele poeta do nariz grande, Juca Chaves, estava lá

nessa noite no Recife. E saiu o nosso lançamento do livro, no convite, saiu com a chamada do show dele lá em Recife. E outra coisa: Nessa época era tempo de "MOBRAL". "MOBRAL" era Movimento Brasileiro de Alfabetização'. Então as autoridades chegaram a fazer uma ligação do lançamento do nosso livro, que era "como ler", dizendo que era uma crítica ao "MOBRAL"...

L- E tinha esse viés crítico?

DS- Não, não tinha isso não. Da minha parte não tinha, só se tinha do Paulo Bruscky.

L - Entendi. Mas tinha algo relacionado à cultura, à fome de cultura...

DS- Não, não... Foi uma febre que a gente teve de fazer livros (...) A gente tinha uns "insights" assim: vamos fazer tal coisa? Aí no outro dia estava pronto. Porque Paulo Bruscky é bom produtor, entendeu? Ele não deixa um trabalho... Eu passo 10 anos para fazer um trabalho, engavetado. Esse que eu te falei mesmo, da "Democracia chupando Melancia", esse tem quase 20 anos! Eu fiz um trabalho naquela época com uma frase de J. M. de Britto: "O Brasil é meu abismo", que eu fiz agora em Goiânia, mas isso demorou, assim, 20 anos quase de uma coisa para outra.

DS- Mas eu estava falando sobre livros, quando a gente tinha uma idéia... A gente estava tomando cerveja e tinha uma idéia para fazer uma coisa, daí surgia outra, entendeu?

L- E tinham todas essas repercussões, essas reverberações, né?

DS- Tinha, porque quando a gente começou a trabalhar, a gente pagava para fazer arte! Como eu pago hoje em dia para fazer. Agora, há pouco tempo, foi que o museu me chamou, o MAMAM, para fazer uma performance, e me pagou parece que foi mil cruzeiros ou foi 2 mil reais... parece que vai comprar trabalhos. Porque eles estão vendo o seguinte: esses trabalhos de Paulo Bruscky e os meus trabalhos são efêmeros. E tem outra coisa: já, já outros museus compram e eles ficam sem nada

L- São efêmeros...

L- Mas o MAMAM, o acervo dele tem muita coisa do Bruscky...

DS- Tem alguma coisa, porque Bruscky também já trabalhou lá e doou muita coisa. De vez em quando descobrem umas coisas lá dentro. Outro dia descobriram umas fotos minhas de uma performance que eu fiz. Aí eu mandei outras fotos de outras performances. Isso aqui é uma notícia no jornal, convidando para aquele poema performático no Pátio São Pedro (...) Aqui é uma foto minha fazendo uma performance na praia; uma intervenção na praia...

L- Como foi essa intervenção?

DS - Ah, eu já vou mostrar essa intervenção a você, porque eu estou com foto dela aqui, viu?

L- Essa foto está interessante...

DS- Essa foto sou eu vestido de roupa de ecologia para ir para praia trabalhar no sol... porque eu sou formado em Botânica Ornamental, feito na Universidade Federal de Pernambuco, isso há 30 anos, quando eu estudava Belas Artes...

L- Ah, eu ia te perguntar isso, por que no e-mail você falou que conheceu Bruscky na UFPE, na Escola de Belas Artes, e você chegou a concluir o curso?

DS- Fiz... eu queria fazer pintura, mas não existia pintura na Universidade. Existia um curso livre. Hoje, os bons pintores de Recife saíram de lá, desse curso.

L- Até hoje Recife não tem bacharelado em Artes, é só Arte Educação?

DS- Não tem não, porque a universidade de lá é muito mesquinha: eles acham que vão gastar dinheiro em vão com esse pessoal. Tiraram os cursos de música porque também não tem procura, parece que eles gastavam uma fortuna com um professor de violino e só tinha um aluno de violino...

L- Não tinha procura...

DS- Mas não tem procura porque não existe o curso, mas eles deveriam manter o curso, é falta, eu acho, é de administração, entendeu? Então não tinha pintura, 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 devia ser um arquiteto muito ruim atualmente, não sei não... Aí eu fiz Licenciatura de Desenho e depois queria fazer curso de estética e curso de comunicação e não existia no Recife... Não sei onde é que existia, então eu fui fazer jornalismo na Universidade Católica para fazer comunicação...eu fui estudar jornalismo; eu fiz jornalismo também

L- Você poderia ter feito filosofia para estudar estética...

DS- Era, era possível... E você sabe quem foi meu professor de Estética na Escola de Belas Artes?

L- Não.

DS- Ariano Suassuna. Uma autoridade, não é? Muita gente...Vicente do Rego Monteiro

L- Sim, sim...o Paulo Bruscky escreveu um artigo sobre o Vicente do Rego Monteiro...

DS- Ele escreveu um livro todo!

DS- É um livro assim, que tem uns 5 quilos (...) ele e mais outras pessoas, ele formou uma equipe e ele tinha muita coisa de Vicente do Rego Monteiro. Vicente do Rego Monteiro é um grande artista pernambucano. Walter Zanine, uma vez saiu de São Paulo, e foi pesquisar em Recife sobre Vicente do Rego Monteiro. Ele queria descobrir umas esculturas que V.R.M. fez, uns projetos para uma ponte que tem lá no Recife, que acabaram não botando as esculturas dele, botaram esculturas vindas prontas da Alemanha, uns bronzes fundidos... que eu acho que V.R.M. teria mais valor, não é? Porque deviam ser coisas fabulosas. Então as maquetes estavam em Recife e o Walter Zanine veio procurar aquilo lá e terminou não achando...

L- É... Eu vi que o Paulo Bruscky escreveu um artigo pra ANPAP, em 97.

DS- Ah, ele escreveu muita coisa... Paulo Bruscky escreve muita coisa e ele tem um.... você sabe que o acervo dele foi todo para Bienal agora, né?

L- É... inclusive eu fiz uma pergunta sobre isso aqui... deixa eu perguntar uma coisa: então você já falou dos postais, da "fase fome" (...) eu tava lendo um texto do Joseph Beuys...

DS- De quem?

L- Joseph Beuys, o artista alemão...

DS- Sim...

L- E ele faz uma citação do poeta Schiller, ele fala assim (...): ele acreditava que "a liberdade em sua forma mais pura e absoluta só poderia ser encontrada na atividade lúdica", e eu vejo muita ludicidade e ironia nos seus trabalhos, aí eu queria que você falasse um pouco ....

DS- É... tem um pouco sim de ironia... Eu disse a você no e-mail que não fazia trabalho político, mas eu acho que faço sim...

L- Eu também acho!

DS- Eu acho que tem coisa assim... Eu não quero brigar com ninguém, entendeu? Por exemplo, agora no shopping de Goiânia, eu queria filmar uma performance, era a performance "O Brasil é meu abismo"... No shopping tem uma brincadeira que você se pendura num elástico e você fica dando pulo e fazendo cambalhota amarrado pela cintura, não é?

L- É o "Bung-jump"...

DS- Como é? Bung – jump... Pois bem, eu queria me pendurar no Bung-jump de cabeça para baixo segurando um cartaz. E acertei tudo com o rapaz e fui fazer o cartaz numa livraria, comprei pincel (...) Fazer a performance no shopping.

L- É, eu queria que você falasse porque o rapaz não aceitou fazer o cartaz.

DS- É... ele não aceitou fazer o cartaz porque o cartaz falava do Brasil. "O Brasil é meu abismo". Então ele não quis deixar porque disse que o shopping não permitia que fizesse nenhum merchandise (...) no shopping, então não quis fazer. Talvez porque ele fosse pagar alguma multa porque estava fazendo alguma (...) é um troço ilegal de shopping que não tem... então eu acabei fazendo a performance sem o cartaz, porque na cúpula do shopping tem uma bandeira do Brasil muito bonita desfraldada e eu disse a ele: "Bom eu vou fazer sem cartaz e ele topou. Aí eu disse a ele: " você vai filmar. Comece a filmar da bandeira do Brasil e venha descendo até chegar em mim, pendurado de cabeça para baixo". Aí ele fez a coisa com um medo danado, filmou e me deu o filme e desapareceu e eu fui embora.

L- E ficou bom o filme?

DS- Ficou. Eu estou com ele aqui. Eu vou ver se passo para você aí.

L- Está certo.

DS- Ficou bom o filme e depois o guarda veio falar comigo... lá o guarda do shopping muito educado, entendeu...

L- Eles sempre são muito educados.

DS- Muito delicado veio falar comigo que o shopping não deixava, não queriam que filmassem as fachadas e tal e eu disse: "Não eu estou filmando porque ele é muito bonito aqui"... é uma cúpula assim, parecida com o Capitólio, um negócio de vidro, um negócio bonito e ficou um filme bonito. Mas eu quis contar isso mais porque eu... se ele quisesse o filme, eu teria dado o filme a ele, entendeu?

L- Entendi.

DS- Eu não quero brigar com ninguém, ir contra as normas, entendeu? Contestar, não, eu não faço isso não. Se acontecer alguma coisa assim, porque eu já protestei muito e não tive resultado nenhum, só tenho perdido, entendeu?

L- Entendi. Então vamos voltar para a parte da exposição de arte-postal de 75, que foi fechada pela Polícia Federal.

DS- Foi fechada pela Polícia Federal... Foi o seguinte, essa foi feita aí, como se diz... censura. O diretor dos Correios quando veio... a exposição estava toda pronta no Correio, inclusive o Correio de Brasília fez até um carimbo em comemoração a exposição.

L- Interessante.

DS- As cartas eram carimbadas com aquele carimbo, né? Que fossem colocadas numa tal data lá, então o cara do Correio veio e tirou alguns postais que eles achavam "tentatórios" à moral e aos bons costumes e nós tiramos os postais. Então, quando foi assim, à tardinha, apareceu um delegado da PF, chamado Rutigliani e achou que tinha uns postais considerados "tentatórios", entendeu? A segurança [um negócio desse e] disse que ia fechar a exposição, porque... ia fechar a exposição na sexta-feira e que na segunda-feira eu aparecesse lá para dar algumas explicações na PF, na segunda-feira. Pois bem, a exposição foi fechada no sábado, nem mesmo abriu direito, foi fechada. Nesse prédio do Correio funcionava a SNI, que era Serviço Nacional de Informação. Veja só, então houve aí um choque de informações. A PF de Recife fechou a exposição porque a gente ia dar umas explicações e talvez depois abrisse a exposição. Quando o cara da SNI soube que a PF tinha fechado a exposição, ele passou um telegrama para Brasília para o SNI dizendo que a nossa exposição tinha sido fechada pela PF para...como se diz...porque tinha sido considerada...

L- Subversiva.

DS- Subversiva. Ora, Brasília ia receber esse telegrama, aí Brasília comunica a PF. Foi um triângulo de trapalhada, entendeu?

L- Foi um mal entendido.

DS- Pois bem. Aí o cara da PF recebe dizendo que talvez prendesse a gente, ou segurasse, ou talvez desse "bronca"... Eu sei que sábado Paulo Bruscky chega lá e diz: "me mandaram na PF hoje e no sábado". Aí eu disse: "já sei que é bronca". Levei logo minha escova de dente.

L- Sério?

DS- Foi. Peguei minha escova de dente e tal

L- E aí?

DS- E fui... e aí levei uma maquininha fotográfica que eu tenho, pequeninha assim, de 16mm, que cabia num maço de cigarro, entendeu? Levei comigo assim, porque eu andava com tudo isso numa pasta... aí, quando chega na PF, foi aquela gozação, inclusive aconteceu fatos curiosíssimos, aí inclusive quando eu chego na PF com minha máquina, então o delegado da PF, a primeira acusação dele foi o seguinte: "Vocês pedem para fazer uma exposição de filatelia e fazem uma exposição de arte – correio". O primeiro erro dele foi esse... aí tudo que ele ia dizendo a gente ia documentando que não era verdade. E eles na certa tinham muita sede de prender subversivo.

L- Mas então vocês foram liberados depois desse depoimento?

DS- Na segunda-feira, passamos 3 dias presos.

L- Tipo uma liçãõozinha.

DS- Foi uma liçãõozinha e era também, como se diz... um tipo de tortura... tortura psicológica, ele dizendo que eu morei em Salvador e tava pedindo tudo da PF, que tava chegando lá, lendo toda a minha ficha, entendeu? Vê-se que ele não sabia qual era a minha ficha.

L- Você usou a máquina na prisão?

DS- Minha máquina ele abriu. Eu disse pode abrir, que não tem nada. Tinha um filme com uma foto de um oficial da aeronáutica, que eu fui ao casamento dele, que era meu amigo lá em Recife. E se ele mandou revelar essa foto, aí ele... porque eu perdi esse filme.

L- Então não conseguiu usar a máquina?

DS- Não, não, mas não ia usar a máquina. Eu levei a máquina assim, porque ia com minhas coisas que fica como numa pasta dessa. Para todo canto que eu ia levava, agora eu levo uma digital, entendeu? Ma na prisão agora aconteceu um negócio que é da história da Arte, a gente explicando o que era arte para o delegado da PF. Eu e Paulo Bruscky, o delegado da PF e a equipe dele, uns caras mal-encarados, tinha um que dizia a gente: "Rapaz, você entrou nessa, você vai se ferrar, era melhor que você tivesse assassinado um cara pelas costas do que você fazer alguma coisa contra o Governo. Você não sabe em que bronca que você entrou". Eles vinham dizer a gente, intimidando.. Aí o delegado da PF disse assim: "Do jeito que vocês estão falando aí, se eu pegar um tijolo e botar na parede, é uma obra de arte". Aí Paulo Bruscky disse: "Não senhor. Se o senhor pegar um tijolo e botar na parede não, é obra de arte, não senhor, olha o senhor errado aí... Agora se eu pegar e botar o tijolo, aí sim é obra de arte.

L- Ele falou o que, o delegado?

DS- Ele ficou calado , mas foi uma algazarra dos outros com o delegado. Agora ele devia ter dito isso ao delegado isso não, tava arriscado a ele mandar fazer uma grosseria qualquer, por causa de uma besteira dessa, mas foi gozadíssimo isso.

L- Olha só essa daqui... colocou que Paulo Bruscky arquivou e documentou as obras dele no atelier, ele tem um atelier-arquivo?

DS- É, ele tem um atelier arquivo.

L- Eu queria saber como você documenta isso, sua trajetória com ele, se você também arquivou.

DS- Não, não, meu arquivo é pobre, pobre. Tudo sobre a equipe Bruscky-Santiago está no arquivo de Paulo Bruscky e tudo sobre vários artistas do Recife. Tem artista em Recife que não sabe o que tem e está no atelier de Paulo Bruscky. O atelier de Paulo Bruscky é um centro de informação sobre arte, aliás, mundial. Porque uma vez foi um casal de alemães com uma ilha de edição moderníssima, há 10 anos atrás, lá no atelier de Paulo Bruscky para filmar Paulo Bruscky tudo e Paulo Bruscky não lembrava do nome dele e o cara disse que tinha escrito alguma coisa de arte correio e Paulo Bruscky não sabia e disse: "Se você tem alguma coisa escrita de arte-correio, eu tenho na minha biblioteca".

L-E ele conseguiu achar?

DS- O cara, quando entrou no apartamento, que bateu o olho na biblioteca, conheceu o livro dele pelo lombo, tava lá o livro dele. Aí Paulo Bruscky disse: "Ah! Você é fulano de tal, eu não sabia, não me lembrava seu nome". Mas ele tem uma memória boa. Uma vez Paulo Bruscky citou 200 artistas, projetando slide e dizendo o nome do cara. Duzentos artistas um por um, não errava um, entendeu? Boa memória a dele, isso na exposição internacional de arte-correio.

L- Olha só, eu fui para São Paulo no ano passado e eu vi no MAM - Museu de Arte Moderna - aquele trabalho de vocês o – "Limpo e desinfetado".

DS- Sim.

L- Você deve lembrar...

DS- Tá, eu conheço ela, não precisa mostrar a foto não.

L- É, porque eu achei que foi um ambiente propício para aquela foto ser exposta, porque de imediato não entendi.

DS- De que tamanho é a foto? Ela está pequenininha lá?
L- Assim. Está pequena.
DS- Está no tamanho postal.
L- Está no tamanho postal.

L - E eu olhei vocês com aquela fachinha, né? De banheiro "Limpo e desinfetado" e eu associei com, sabe quando os caras são presos? Que eles tomam banho...
DS- Ah, sim, não tinha isso.
L- Eu associei com aquilo, mas não tinha nada a ver não.
DS- Nada a ver não.
L- Era mais uma questão social mesmo.
DS- Você acha o seguinte quando o cara é preso: faz um exame de corpo e delito para saber como entrou e como saiu.
L- Aí toma banho; corta cabelo. Eu associei com isso
DS- Não é não, mas se associou, tudo bem.
L- É, mas daí eu soube que aquilo é uma faixa de banheiro.
DS- É uma faixa que se bota em bacias nos hotéis, quando eles lavam as bacias, eles botam aquilo em cima. E isso foi no hotel do Ceará que nasceu esse trabalho.
L- Certo.
DS- A gente foi fazer uma exposição de arte efêmera e escultura, que a gente apresentou uma escultura de gelo, 50 barras de gelo. Então, quando eu cheguei no hotel, estava aquilo na bacia, aquela faixa que parece que o presidente usou uma daquela verde e amarela, aí coloquei assim. Olha Paulo Bruscky que coisa interessante! Ele não teve dúvida e, quando chegou aqui no Recife, me chamou, trouxe as faixas, botamos e fomos fotografados.
L- Você não acha que no caso é um ambiente propício para esse trabalho ser exposto?
DS- Era na época ou lá?
L- Não, lá, lá... no MAM, achei que ficou irônico. Assim, digamos que cause um questionamento da posição do artista em relação à instituição, sabe?
DS- Eu não sei se a gente faz isso inconscientemente... está fazendo essa, essa...
L- Alfinetadas.
DS- É, essas alfinetadas, mas sei não, mas que a coisa foi interessante, foi. É um trocinho rapidinho assim.
L- É... e a exposição de art door?
DS- Art door? Foi uma exposição que a gente estava fazendo uns trabalhos grandes para a Form Plak. Talvez tenha sido um dos maiores trabalhos que a gente tenha feito já na época. Era um trabalho assim, de 1m x 2m, para ser prensado em Form Plak, e nós, nessa época, ganhamos um prêmio. Quer dizer, ganhamos individualmente ele, como Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Nessa época, surgiu a idéia de fazer um outdoor, desenhar em um outdoor grande e colar na rua. E passou uns dez anos engavetada essa

exposição, até que um cara, dono de uma empresa de publicidade chamada Bandeirantes... E a Bandeirantes falou com o prefeito e a Bandeirantes...

L- Então foi uma exposição permitida, organizada...

DS- Foi, claro, foi. O prefeito Gustavo Krause, era um cara jovem que tinha lá... e ele bancou tudo

L- E foram artistas...

DS- Artistas do mundo todo. Parece que tinha 300m² de artes plásticas ou 3000m, era um negócio assim, era porque cada outdoor tinha 29m² e tinha 100 outdoors, são 2000m² de artes plásticas na rua.

L-Então eram espalhados pela cidade toda?

DS- Pela cidade toda, inclusive um cara do Jornal do Brasil, ele diz assim: "Que, quando no Recife tinha uma exposição de artes plásticas de 2000m², na cidade toda, a 1º manchete do jornal era, era... um negócio que nada tinha nada ver com arte.

L- E os jornais documentaram?

DS- Documentaram alguma coisa, documentaram uma besteirinha, entendeu? Eles não deram... agora eles estão dando depois de 30 anos.

L- Nesse texto da FAAP tem uma parte que as novas mídias são os novos instrumentos a espera de novos artistas.

DS- Eu acho que disse isso a você há pouco tempo, não foi?

L-É. Eu queria saber como esses novos meios se inseriram no seu trabalho e como você vê essa inserção desses meios e multimeios nas obras de arte.

DS- Eu vejo o seguinte, eu sei que daqui a... você sabe que Charles Chaplin fez muito cinema mudo, quando chegou o cinema falado, ele caiu um pouco... Charles Chaplin. E eu acho que talvez até tivesse até medo do cinema falado, ele ficou igual a um cineasta qualquer, sabe? Tem cineastas do cinema falado que são muito melhores que Charles Chaplin, não é? Então eu acho que não querem fazer porque tem medo do computador, eu já falei para você, então eles estão com medo do computador, um medo de se banalizar no computador, porque os caras que vão fazer outro tipo de arte no computador estão para chegar ainda. Porque se eu for fazer coisa no computador, eu vou querer fazer pintura no computador, vou querer fazer tal qual gravura que eu já lhe mostrei, eu vou querer trazer umas coisas da arte acadêmica para o computados e deixe que é outra coisa (?) Um troço que eu acho feio talvez, não é?

L- Entendi.

DS- Porque, por exemplo, hoje eu acho feio alguém pegar um telefone celular e ficar conversando em público das suas particularidades, entendeu? Mas, não está fazendo.

L- Todo mundo já faz . Mas eu falo o seguinte, é nos anos 60 e 70 estavam.... começaram a surgir trabalhos em super8, começou a aparecer mais acessível a xérox, o offset, fax...

DS- Fizemos...

L- Todos esses meios que começaram a aparecer... é isso que eu queria saber como vocês foram...

DS- Não, isso a gente entrava fundo nesse negócio, a gente fazia fax...

L- Eram grandes novidades, não?

DS- Era. A gente fazia fax, a gente fazia... essa que faz com o sol, como é o nome daquela...

L- Heliografia.

DS- Heliografia. Fizemos muita heliografia, entendeu? É, a gente perturbava as máquinas, interferia na xérox mesmo, a gente fazia coisa feita em xérox que eu não sei mais como foi que eu fiz e que eu não posso mais fazer mais o mesmo efeito porque eu não me lembro mais como foi. Era como se você desse um choque no computador e ele imprimisse um troço diferente.

L- Entendi.

DS- Então a gente fez muito isso. E tem trabalho desse na Espanha e muitos museus por aí afora, que a gente mandava. Paulo Bruscky. Porque Paulo Bruscky, ele era conectado com o mundo todo. Então ele se comunicava. Quando Paulo Bruscky me chamou pra fazer arte-postal, eu não queria saber daquilo, achava que aquilo era uma chatice, aí comecei a trabalhar... inclusive eu faço um trabalho diferente do dele.

L- Não, claro.

DS- Aqui em Recife eu vi um caso interessante. Uma vez eu tava no Atelier do Mário Cravo Neto, do que é fotografo, e o Bené Fontele perguntou se ele não queria fazer arte correio, um negócio assim. Ele disse que não queria saber não, que aquilo era uma papelada muito sem sentido, entendeu? Ele não queria fazer arte correio e estava parece que criticando Bené Fontele, porque Bené Fontele tinha muito papel e mandavam muito papel para ele, ele tinha que escrever, então ele não se dava muito bem com aquele tipo de arte.

L- Só uma coisinha. A gente estava falando dos livros, aí teve uma exposição em 83, não é? A 1º Exposição Nacional de Livros de Artista, que foi 82 participantes e 155 obras. Eu queria saber como foi essa exposição.

DS- Não, isso aí já era acervo do Paulo Bruscky.

L- Já era acervo?

DS- Já era acervo dele.

L- Não foi tipo, chamar as pessoas...

DS- Não, não. Ele tinha... talvez ele tenha convidado alguém, mas olha, tinha pouca gente do Recife, mas tinha muita gente da Paraíba, do Rio Grande do Norte, gente de fora do Brasil e foi feita na biblioteca da Universidade Federal de Recife.

DS- Teve um cartaz muito bonito mesmo e talvez ele tenha todo esse acervo no atelier dele. Aqui tem como um resumo. Aqui (fotos) é um curso de arte na Paraíba, o pessoal da Universidade, aqui é eu com Paulo Bruscky num júri do museu do estado, esse aqui é Techarife (?), um artista de Recife, esse rapaz eu não lembro o nome.

L- Daniel, você conhece Almandrade?

DS- Conheço(...)

L- Mais uma pergunta. Em 2004 o atelier de Paulo Bruscky foi para Bienal de SP...

DS- Foi. Foi em 2004?

L- Foi. Bruscky já tem 40 anos de carreira e em 2004 ele ganhou uma sala especial e eu queria saber como que você enxerga essa absorção do trabalho por uma instituição tradicional, depois dele ter trabalhado durante tanto tempo de uma forma engajada, marginal, porque eu falo assim, à parte das instituições oficiais... queria saber sua opinião sobre essa inserção, como você vê isso?

DS- Você vê que coisa engraçada, né? Olha, eu já vi o atelier dele muito mais bonito do que é hoje em dia, do que o que o cara levou para lá, porque aquele atelier dele, ele levava assim, de quartinho em quartinho, ele se mudava, levava o atelier. Teve horas que o atelier ficava, ele botava nas prateleiras, que não agüentava os trabalhos... arriava, mas é o seguinte, ele é um colecionador. Você já foi no atelier dele?

L- Não.

DS- Pois bem, o atelier é uma graça. Quando entrei no atelier desse cara lá em Goiás também, achei uma coisa curiosa (??) Porque é o seguinte, ele comprou um apartamento e foi amontoando coisa, entendeu? Agora aquilo... ele sabe onde está tudo, entendeu? Eu já disse a ele para chamar uma pessoa, uma bibliotecária, uma pessoa, entendeu? Para organizar tudo, botar num lugar grande, porque aquilo, até se for aberto ao público, o pessoal talvez pagar para fazer pesquisa lá, entende? Mas ele não quer fazer isso, não sei por quê.

L- É isso. Na Bienal as pessoas não podiam nem pegar nos livros.

DS- Até esse cara, como é chamado? Hug? O curador, o curador deve ter dito... Porque é o seguinte, esse negócio deve ter sido assim...

L- Acho que é Alfons Hug

DS- É Alfons Hug... eu não sei o que ele é, se ele é alemão... o negócio é o seguinte... deve ter sido a coisa mais ou menos assim... a Bienal de São Paulo precisava ter alguém... gente do Brasil todo, não é? Rio, São Paulo já tinha... ele deve ter feito uma consultoria a alguém para saber quem mandava...

L- Provavelmente Cristina Freire.

DS- Do norte, não é? Eu não sei quem era, eu sei que disseram ter um artista aqui. Aqui tem João Câmara, tem Brenam, aqui tem fulaninho e talvez ele tenha dito "não, olha nós já temos esse tipo de arte muito bem representada, não sei quê e tal e bláblá". E Paulo Bruscky talvez... Aí ele foi ver um trabalho de Paulo Bruscky. Talvez ele tenha ido ver o trabalho de Paulo Bruscky e ao entrar no atelier dele... disse: "você não precisa fazer mais trabalho nenhum não, vamos fazer...

L- Vamos levar o atelier.

DS- Vamos levar o atelier. Eu não sei. Talvez o ... curador tenha participado desse tipo de obra, então, foi ele que selecionou esse trabalho, não sei se foi uma proposta de Paulo Bruscky para ele: "Você leva meu atelier?"

L- Eu acho que Paulo Bruscky comentou que foi ao contrário, o cara propôs levar o atelier.

DS- Foi? Então pronto, porque o Bruscky não pode passar numa sucata... porque ele vai achando, vai se apropriando de roda, ferro-velho, entendeu? Então do cara da... Bienal deve ter feito isso, "não o trabalho está todo aqui dentro, vai até ele dentro também".

L- Teve essa sacada.

DS- É, levou com tudo. Mas eu acho interessante, foi bom, foi bom porque...

L- Pra democratizar, não é?

DS- Não é isso, não, é porque tem muito artista no Recife que não acredita no trabalho de Paulo Bruscky, acha que é picaretagem, acha que... entendeu?

L- Ainda hoje?

DS- Ainda hoje sim, tem. Agora é que tem, entendeu? Porque ele não se dá... Porque ele também, Paulo Bruscky é muito... é muito brigão, entendeu? É muito brigão ele, então ele não se dá com certas pessoas e, às vezes quando o cara não gosta dele, ele tenta se aproximar do cara só pra "sacanear" com o camarada. Tem muito desse negócio... gosta de uma briga de rádio(???).

DS- Já ouviu falar de exposição aurorial?

L- Se eu já ouvi falar? Não

DS- Esse é um anúncio no jornal do Rio de Janeiro. Repare de quando é...

L- 76(...)

DS- Então esse anúncio aqui foi colocado no Jornal do Brasil, está vendo?

L- Estou vendo.

DS- 76. Veja como é um anúncio engraçado...

L- Exposição Aurorial – Exposição de arte espacial, visível a olho nu na cidade do Recife. A equipe Bruscky-Santiago, responsável pela idéia, procura pessoa capaz de patrocinar o projeto. A equipe propõe expor uma aurora artificial tropical colorida provocada pela excitação dos átomos dos componentes 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 influência a astrologia, é um acontecimento de arte contemporânea. Correspondência para a equipe Bruscky-Santiago". Teve resposta, isso?

DS- Não teve, não. A gente queria...

L- Um patrocínio para que isso acontecesse...

DS- Um patrocínio para fazer isso. Esse cara de São Paulo mandou, viu o anúncio no Jornal do Brasil e ele queria patentear a idéia, está vendo? Esse camarada queria patentear, aí nós não demos... não respondemos não. Mas eu queria dizer a você que essa exposição foi feita depois. Ela foi colocada duas vezes no jornal essa exposição. Botaram na primeira vez "arte especial". Aí nós dissemos: "não é arte especial". Aí, como eles viram que erraram, publicaram de novo o anúncio.

L- Entendi.

DS- Entendeu? Porque eu tirei isso, essa exposição de um jornal... de uma revista
chamada "Ciência Popular", que uns cientistas franceses...

L- Isso é um experimento dos cientistas...

DS- Franceses. Estavam trabalhando com um troço lá... e provocaram um lusco-fosco no céu parecido com a aurora espacial. Aí "krau". Peguei, falei com Paulo Bruscky e botamos no jornal. Mas foi "tran-cham" (???). Foi um bafafá danado.

L- Que ótimo.

DS- Então os americanos também conseguiram fazer isso por outros meios. Eles botaram antenas no pólo norte para atrapalhar as transmissões de rádio dos russos. Essa alta tecnologia, entendeu? De ondas curtas que eles botavam para causar uma coisa de luz. Resultado, isso provocava auroras... e depois que os jornais deram aqui que os astronautas fizeram essa experiência no espaço...

L- Essa mesma experiência?

DS- Essa mesma experiência. Leia aqui... acho que Jornal do Brasil.

L- “No começo do vôo, os astronautas repetidamente lançaram raios na atmosfera com canhão de elétrons de 2000 volts, criando auroras mais brilhantes que o esperado. Embora o canhão tenha ficado fora de ação com a queima de um fusível no terceiro dia da missão, os cientistas disseram que a tripulação havia conseguido criar 60 mini auroras de 210 disparos, gerando um fluxo de informações sobre o funcionamento interno de um dos mais extraordinários espetáculos do céu”.

DS- Você está vendo que isso aqui... veja que ano a gente botou o anúncio

L- 76.

DS- 76. E veja que ano que deu a notícia no jornal.

L- 92.

DS- Nós botamos o anúncio aqui e veja que ano eles fizeram o negócio.

L- Entendi.

DS- Para você que não é utopia, essa coisa aqui, uma ilusão, uma loucura...

L- Era um negócio possível.

DS- Era um negócio que podia ter sido feito. Foi quantos anos depois isso?

L- Foram 25 anos

DS- Para você ver como era possível, não é?

L- Interessante.

DS- E tem mais uma coisa aqui. O pessoal na passagem do século queria botar um... os franceses queriam botar um troço em órbita, um troço imenso, entendeu? Que era levado por um foguete, quando você pode fazer alguma coisa... Bom... então era essa nossa exposição... antes de fazer essa, a gente queria colorir as nuvens...

DS- Aurorial tem alguma coisa a ver com Armorial.

L- Certo.

DS- Sabe o que é Armorial?

L- Não.

DS- São as coisas do Ariano Suassuna.

L- Vocês fizeram essa relação?

DS- Tem uma coisa... tem uma coisinha assim, não é? Aurorial, Armorial, não é crítica nem nada, mas tinha alguma coisa a ver com isso...

L- É uma alusão.

DS- É isso mesmo. Porque eu o acho uma coisa fabulosa, aquele camarada, o Ariano Suassuna.

L- Ele é maravilhoso.

DS- Mas o negócio foi o seguinte, como a gente estava com essa exposição aurorial assim, pronta, esperando, nós mandamos pra NASA uma proposta, isso antes de fazerem aquela experiência. E está aqui a carta documentada. Não sei se você lembra a data de lá.

L- 76.

DS- Foi 76? E essa carta aqui é de...o diacho não tem a data não...

L- 71. “O nosso grupo Bruscky-Santiago...”

DS- Não começou a trabalhar desde 71

L- Ah, certo.

DS- Essa carta foi na passagem do século, parece... foi 2000.

L- Para 2001.

DS- Parece que foi.

L- Ah, então essa carta é bem recente.

DS- Eu quero dizer a você que essa carta foi depois... essa notícia que esses canhões, que eles fizeram, foi depois dessa carta aqui.

L-Certo.

DS- Não sei se eles já sabiam dessa proposta, que a gente ia fazer aqui. É, assim nós estamos convidando aqui o diretor da NASA, para ele fazer esse trabalho com a gente, ele entrava na nossa equipe, ele ia ser o mais novo artista entendeu? Tem a tradução aqui... não sei se... aqui... 92. Foi em 92, nós convidamos a NASA em 92.

L- É, a carta foi antes do anúncio do jornal.

DS- Foi. Antes da experiência do jornal.

L- Certo.

DS- Eu tinha a impressão que eles sabiam disso já e foram fazer lá.

L- Entendi.

DS- Está aqui.

L- "Convidamos a NASA para participar das comemorações do descobrimento da América, juntos faremos uma composição artística com auroras artificiais no céu de Sevilha, Espanha. Para divulgar essa exposição, remeteremos convites ao público aficionado e a entidades artísticas internacionais, representando a NASA, vossa senhoria será o artista mais ilustre da nossa equipe". Eles responderam?

DS- Não.

L- Nossa equipe Bruscky-Santiago, estabelecida nessa cidade do Recife desde de 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. Em 1974, entramos na sky art com o projeto arte aeronimbus, anexo1. No ano de 76 publicamos 2 anúncios no Jornal do Brasil, procurando patrocinadores para financiar a produção de auroras artificiais. Em 1980, Paulo Bruscky, artista membro da nossa equipe, bolsista da Fundação Guggeheim, de NY, mandou publicar outro anuncio no Village Voice. Este anúncio despertou curiosidade na crítica americana, 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 foto-magnéticos, 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(....)

DS- Satélite ria nuvem de gás no espaço.

L- Mostrando que é possível acontecer.

DS- Esse é o Jornal do Brasil. Quando deu essa notícia do Jornal do Brasil, eu fiz uma proposta há 20 anos no Jornal do Brasil, "você não quer fazer uma matéria, não? Ligando aquela proposta que eu fiz com essa?" Ele disse: "Não vejo motivo não".

L-O Goethe Ariane vai levar ao espaço a Torre Eifel.

DS- A Torre Eifel é um trabalho que eles queriam fazer em homenagem ao aniversário da Torre Eifel. Era uma outra Torre Eifel. Para você vê, era estapafúrdia a nossa...?

L- Não.

DS- Por que alguém acha que é extravagante? Extravagante é isso aqui. Que houve até protesto dos cientistas... dizendo que aquilo ia atrapalhar a observação do espaço por causa desse troço que ia ficar lá atrapalhando a coisa(...)

DS- Vamos ver se a gente passa algum filme.

L- O Duelo é de 74?

DS- É, tinha uma câmera Super 8 e uma 16mm. Esse filme aí não tem nada a ver com briga de cinema, nem de novas técnicas... é só idéia...

DS- Uma câmera só...

L- Foi filmado com uma câmera só?

DS- Tem uma câmera que está com Paulo e tem a câmera que está comigo e tem a câmera que está filmando na realidade, entendeu?

L- Entendi (...)

DS- Esse filme... foi feito primeiro o filme e depois foi feito o roteiro.

L- Depois do filme pronto?

DS- Depois do filme pronto foi feito o roteiro. O roteiro foi nota 10 na cadeira de cinema da Universidade Católica. Era um cara chamado Lombardi, Lucas Lombardi o professor de cinema.

Paulo Bruscky

4 de janeiro de 2008 / Recife-PE

Paulo Bruscky– Aquela primeira vitrine que nós estávamos vendo é de Bruno Monari, que não teve uma participação muito ativa – ele participou de uma coisa ou outra do Fluxus – mas é muito importante por ser um dos pais do Desing italiano e livros para crianças – livro de artistas, livro objeto. 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...

Ludmila – Você chegou a executar algum trabalho nessa exposição do Christo?

PB – O projeto que ele mandou, porque a gente ia trazer ele para empacotar o *out door*, mas aí não houve condições financeiras na época (...) mas a Prefeitura, na época, não teve condições de pagar(...)

PB – Eu estive com Robert Rehfeldt da antiga Alemanha Oriental, eu estive com ele em 1982 em Berlim. E com ele eu mantive uma correspondência desde o início dos anos 70; isso é só uma parte, eu tenho 200 e tantas correspondências e trabalhos dele (...) era muita gente no circuito de Arte Correio. Você não tinha condições de manter uma correspondência, contato. Assim, mandar um postal e receber sim, mas correspondência, um aprofundamento em determinadas discussões você não podia ter tanto porque era muita gente, e com ele eu tive... quando eu cheguei em Berlim, a primeira coisa que ele me disse foi: "Engraçado, você foi preso no seu país por ser considerado comunista e eu fui preso no meu país por ser considerado democrata; e no entanto, por esses anos que a gente se corresponde, a gente tem um trabalho similar, a gente pensa mais ou menos igual, pelas correspondências que a gente troca...". Como é que fica isso? Quer dizer, a nossa discussão começou por aí... E essa frase dele é legal, não é? "A minha caixa postal é a sua galeria". Porque na arte correio tinha muito uns slogans que você criava, frases que você carimbava, e ele foi um dos caras... "Arte é a vida, é contato". (...) Ele era um bom gravador também: isso ele me deu... são gravuras dele, em metal.

PB – Os fratelistas da Europa, Estados Unidos, Canadá, América Central, estão colecionando, estão atrás de selos de artistas, como uma fratelia paralela.

L – Eu acho legal aquele seu selo, em que você está comendo uma banana...

PB – É... Eu fiz para Ana Banana. Eu até peguei o endereço novo dela – eu comprei em Fortaleza agora – eu fui ser curador dos 40 anos do Tropicalismo lá no BNB – e entrei numa loja dessas que vende coisinhas de bordado, que eu gosto para pesquisar – e achei um bordado desses para colocar em camisa que é um cacho de bananas, eu comprei para mandar para ela...

PB – Klaus Groh, da Alemanha. Eu estou organizando... A gente está trocando uns e-mails. Eu estive com ele pessoalmente em Barcelona e eu vou fazer uma exposição dele – como é o ano da Alemanha no Brasil, esse ano que vem, eu estou organizando uma exposição dele e uma outra dos artistas alemães do meu arquivo, que é muita gente. Tem desde Joseph Beuys até...

L – E o Beuys, você chegou a manter contato com ele?

PB – Não... ligeiramente. Na Documenta de Kassel de 82 eu tive um contato assim... o assistente dele até me deu um negócio ali que ninguém sabe o que ele escreveu, que não é alemão (...) Ele escreveu isso aqui que ninguém sabe o que é...

L – Paulo, e esses carimbos?

PB – Isso aqui foi uma parede que a gente colocou ali para o pessoal trabalhar à vontade (...)

PB – Robin Crosier é importante no Fluxus, mas não tem uma divulgação que os outros têm tido, por isso que eu dei um destaque para ele aqui... e ele tem uns desenhos de mesa assim, umas composições fantásticas (...) Ele é um cara que eu mantive um contato muito grande. Não sei se ele está vivo, faz muito tempo, ele já estava já bem idoso... Eu estou indo agora representar o Brasil na Arco em Madri, em fevereiro, e está agendado uma visita ao museu Vostell, que a viúva mora lá, ela é espanhola (...) Aí eu vou fazer uma entrevista com ela e com o curador do museu. Toda a obra dele está na Espanha e não na Alemanha (...)

PB – Friedmam deixou esse bilhetinho, na época eu morava em um hotel, ainda não estava no *loft*, e ele deixou toda a obra completa, Ken Friedmam, desde os anos 50 até 81, que eu tentei editar aqui no Brasil e não consegui, estou retomando essa idéia agora porque está mais fácil consegui edição – eu estou na Imprensa Oficial de Pernambuco, parece que publico esse ano, esse livro dele.

[...] Arte Carimbo [...] tudo eu transformo em carimbo: pneu de carro, sapato, o corpo [...] foi uma espécie de retrospectiva da Arte Carimbo (refere-se a uma exposição sua de Arte Carimbo).

PB – Eu participei agora recentemente em Paris [...] de uma amostra retrospectiva de artistas que trabalharam com carimbo, do dadaísmo até a época atual.

PB – Tudo na vida você tem alguma coisa que gostaria de ter feito e não fez? Ele (V.R.M.) disse: "Tem – era ver uma obra minha transformada em tapete". Aí morre. Aí eu relendo a obra dele para poder fazer esse livro (...) aí eu reli isso , aí fui aqui em "Lagoa do Carro", que é uma cidade que fica a uma hora daqui, onde é o centro da tapeçaria daqui de Pernambuco. Ampliei um caligrama em tamanho natural, um xerox por pedaço esta tapeçaria eles fizeram; eu doei para o museu do Estado, onde ele ganhou o 1º Prêmio, no 1º Salão de Pintura em 42. Aí eu fiz e doei para lá e fiz 10 menores para dar aos patrocinadores e um para mim. Levei para Paris, para essa amiga dele que me abriu os arquivos (...)

L -Como você vê a inserção das suas obras que se desenvolveram em um "circuito alternativo" (...) dentro de uma Instituição cultural tradicional, como por exemplo o MAMAM? Ou então o MAC-Usp, tudo bem que o MAC-Usp teve um engajamento maior na década de 60, mas tem trabalhos seus em outros acervos importantes.

PB – Duas coisas: Primeiro, ninguém se livra da museificação. Segundo, que há uma coisa... é claro que, com o tempo... Está se absorvendo agora o que a gente fez na década de 70. O que a gente fez não só aqui no Brasil, mas no mundo todo. Agora que o pessoal está começando a entender a crítica que passou a brancas nuvens, e as instituições também... Há também a importância de pessoas com a mente mais aberta, pessoas mais preparadas que estão assumindo instituições. Daí essa abertura. É que não são tantas, para uma arte mais contemporânea. Há hoje uma abertura maior graças a essas pessoas, e ninguém se livra dos museus, é contra até a sua vontade, e as estruturas, por exemplo, abriram mais essas discussões. Quer dizer, a coisa da burocracia... Porque mesmo o MAC, que teve uma importância a nível internacional no Brasil, que foi o único que se engajou graças a Walter Zanini, enfrenta problemas burocráticos, como o MAMAM e como qualquer instituição até hoje... a burocracia... o museu depende de verba e depende de instâncias superiores que não priorizam a cultura. Quer dizer... entendeu? (...) A

questão da USP por exemplo, a USP está numa situação de crise. Todas as universidades brasileiras estão passando por crise... e nas instituições você vê roubos freqüentes. Por quê? Por falta de segurança, por falta de uma série de coisas. Quer dizer... o MASP está falido. O "Chácara do Céu" foi roubado porque não tinha... Quer dizer (...) E outras instituições que estão sendo assaltadas. Quer dizer, isso reflete muito a questão da política das instituições oficiais... (...) Essa fragilidade... e essa cumplicidade. É claro que teve alguém de dentro do MASP. A pessoa era muito bem informada, entendeu?... Ou ex-funcionário ou funcionário. Isso para mim é uma coisa óbvia. Qualquer roubo em museus assim tem sempre que ter uma participação de alguém, ex-funcionário, porque é muito preciso. A pessoa onde vai, já sabe como vai, já sabe como driblar alarme, desligar alarme. Quer dizer...

L– A sua performance "com (c) (s) (?) erto sensassonial" realizada com Daniel Santiago, quando eu li sobre a performance, eu associei com as experimentações de John Cage, e eu queria que você falasse se de alguma forma ele influenciou na construção desse trabalho e de outros trabalhos seus?

PB – Influenciou. Todo mundo que trabalha com Poesia Sonora tem uma certa influência de John Cage. Ele é que começa tudo isso, ele é que diz que não existe o silêncio total, que se você se traçar num lugar totalmente à prova do som, você ouve as emissões sonoras do seu corpo; então tem algumas coisas ligadas a ele e outras não.

PB – Eu e Daniel, a gente sempre teve trabalhos individuais e trabalhos coletivos, cada um tem sua obra individual e coletiva, isso aí todo grupo tem... tudo se acaba como tudo se acaba num grupo, casamento se acaba quanto mais grupo... aí, então, tem trabalho individual de cada um e tem trabalho em equipe, que a gente fazia trabalho em equipe, mas cada um tinha o seu trabalho individual.

L– Na sua série "Sem Destino" você carimbava "Sem Destino" o local reservado ao destinatário e colocava o seu próprio endereço no remetente, e muitos envelopes retornavam abertos. Eu queria que você falasse um pouquinho sobre esse trabalho.

PB – Na verdade, a idéia desse trabalho veio a partir do filme. Eu recebi o convite do "Sem Destino". O pré-lançamento no cinema São Luís em 76, em pleno pique da Arte Correio. Quando eu recebi o convite do cinema para ir à pré-estréia, me veio de imediato. Então o que foi que eu fiz? Eu comecei no Brasil mandando o envelope já selado para outros artistas colocarem... porque o Correio não ia aceitar; jogava na caixa do Correio para não ter nem trabalho de comprar... e depois eu fui estendendo para o exterior... e fiz o quê? Porque eu tenho um caderno com umas anotações dos países, a data, tudo que eu botei, e quando eu ganhei a Guggenheim, eu morei nos Estados Unidos, depois fui direto para Nova York, morei em Amsterdã e bati toda a Europa e fui para a América Central também. Então eu fiz essa ação, eu aproveitei essa bolsa e aproveitei e fiz essa ação porque era mais fácil, eu estava ali. Eu selava e jogava nas caixas de correio e fui anotando... e no fim, quando eu retornei para o Brasil, muitos envelopes não retornaram, porque eu tinha a data e a anotação, outros violados... Porque dentro tinham frases irônicas da História da Arte, dos regimes de cada país, quando era alguma coisa em relação à política de determinados países; então muitos foram violados, outros chegaram intactos e outros não chegaram... Aí você tem uma análise política, você tinha uma análise sociológica, uma série de estudos que você pode fazer. Eu fiz uma seleção e fiz um albinho que está exposto no MAC.

L – A Arte Postal era (e ainda é) uma forma de expressão que chega às pessoas por meios não tradicionais, surgindo e tomando força em uma época que certas coisas necessitavam de ser ditas a qualquer custo; e arquivos como o seu perenizam o seu valor. Como você caracterizaria hoje em dia a Arte Postal? Se ela foi substituída pela internet? Como considerar a Arte Postal em tempos de internet?

PB – Continuam as duas coisas. È claro que não existe uma correspondência intensiva feito existia (...) Eu ainda mantenho contato com vários deles, também pela Internet, mas ainda continuo usando os Correios. determinados trabalhos você não pode mandar pela Internet, então eu ainda uso muito o Correio. Amanhã mesmo de manhã eu vou colocar uma série de coisas. Tem uma franquia do Correio aqui aberta no sábado, e eu continuo trabalhando, como recebendo também. Eu continuo recendo de vários países (...) A gente já era rede antes da rede, porque a gente já trabalhava em rede. Existia uma época em que você recebia um trabalho e respondia com outro. É claro, como eu estava lhe dizendo no MAMAM, você não mantinha uma correspondência sobre a vida, sobre filosofia de vida, sobre arte, sobre regime dos países. Você não tinha isso com muita gente porque era uma corrente muito grande. Existiam as correntes ainda, feitas de dinheiro, que a gente usava na Arte Correio que iam proliferando, e os catálogos todos viam com endereço. Isso fazia com que a rede aumentasse. Então foi incorporando o quê? Foi incorporando o telegrama, o telex, o fax, até chegar na Internet. Então a gente já trabalhava em rede. Eu abri... eu, Fred Forest e Clemente Padin, a gente abriu o "emoção artificial II". Eu fui o 1º a falar, exatamente eu abri dizendo isso: que a rede já existia há muito tempo, a gente já era Internet antes da Internet, entendeu? Já funcionava como rede antes da rede.

L – Alguns artistas fizeram do livro do Artista seu principal objeto de criatividade (Paulo Silveira). Muitos de seus livros confirmam essa afirmação e seu engajamento político, como "Economia Política" de 1990. Você poderia falar dessas criações e as suas relações com o contexto político?

PB – Reflete. Eu expresso (...) A dor dos outros dói em mim... isso reflete no meu trabalho, porque eu fui preso três vezes e isso... porque o país, a situação é uma coisa que reflete no meu trabalho, e o livro de Artista para mim é... adoro! Eu tenho cerca de... tem alguns com Daniel, uns vinte, e meu eu tenho duzentos e cinqüenta, a maioria protótipo, porque não existe interesse... Tem uma cara, que é editor, que escreve, que editou um trabalho meu, que é o primeiro editor de livros de artistas da Bélgica. O acervo dele agora é um museu na Alemanha. Eu fiquei muito lisonjeado porque ele edita Rauschenberg... Ele tinha uma editora ou coisa assim, ele escolheu doze artistas para fazer uma exposição na galeria dele e eu fui um dos doze (...) Faz dez anos, 96, por aí... Então, o livro de Artista, eu estou sempre fazendo, até hoje. Estou com vários em processo. Essa semana mesmo eu trabalhei em um, estou com dois em casa trabalhando, tenho outros aqui (...) Esse aqui (Mostra um caderno) eu comprei em uma livraria, "OPUS" 9... que é para fazer música visual nele todo. Eu vi na livraria assim: "OPUS" e na hora me veio uma idéia para trabalhar ele todo com música visual. Então é uma coisa que me fascina muito, eu gosto. No sábado, antes dos meus amigos chegarem aqui, eu venho cedo e fico trabalhando nessas coisinhas, nos objetos...

L– Eu conheci Jommard Muniz de Brito e ele me mandou um livrinho de uma coletânea poética de artistas do Recife, e a sua poesia é a que difere de todas. Você é o único que trabalhou com poesia visual no livro, todos estão preso à linguagem escrita.

PB – Eu sempre trabalhei, desde o Poema Processo, que foi dos anos 60, que eu trabalho com livros... porque o Poema Processo rompe com o concretismo. O Poema Processo difere do Concretismo porque ele pode ter palavra ou não, pode ter letra ou não, pode ser só imagem. Então ele é mais radical do que a Poesia Concreta. Eu publiquei trabalho, aqui no jornal nessa época.

L – Qual é a relação entre Poesia Visual e Poema Processo? É a mesma coisa? São só nomenclaturas?

PB – É a mesma coisa, nomenclaturas... Porque deu-se um título porque ia se romper com o Poema Concreto; "Processo" porque a Poesia Visual está sempre em processo... A Itália para mim é o berço da Poesia Visual (...) em 98 fez cem anos, e eles fizeram uma retrospectiva da Poesia Visual no mundo e eu fui convidado, eu participei. São dois volumes de quinhentas páginas, livros só com textos históricos, desde Appolinaire até textos atuais... e eu fui um dos convidados, eu participei (...) Fui eu, Décio, Augusto, foram poucos daqui (...)

L – Eu queria que você falasse de alguns fatos que marcaram você e Daniel Santiago em relação ao regime militar, acontecimentos que mostrem a intolerância do regime, algum momento em que você tenha sido preso...

PB – Das três prisões que eu tive, uma foi com Daniel Santiago. Eu tinha sido preso em 68 na passeata dos 100 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 de manhã, armados, à paisana, metralhadora, o diabo (...) E quando eu cheguei na universidade, tava 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 q 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 seqüestraram 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 auto-censura, eu dou um tiro na minha cabeça. Não tiro nenhuma obra". Eu nem me lembrava, teve um casal de alemães que tava 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; antes de conhecer Daniel eu fiz uma exposição que foi fechada pelo exército, uma individual minha,

grande, em 70 (...) O exército fechou. Eu tenho um filme que eu vou te mandar, ta nesse filme (...) Eu saí com um carro de defunto pela cidade, num cortejo acompanhado até chegar a galeria (...) Essa foi censurada – logo depois eu conheço Daniel, um ano depois, em 71, eu conheci Daniel na Escola de Belas Artes, eu tinha ido pegar uma 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... (risos).

L– Em meados dos anos 60 e 70 aumentaram o acesso às novas tecnologias, como vídeo, câmeras fotográficas, vídeo-cassete, entre outros. Eu queria saber como você vivenciou esse momento e como isso influiu na sua obra, que é marcada pela mescla das mídias e das tecnologias?

PB – Eu sempre me interessei... eu sou o 1º artista a trabalhar com xerox. Frederico Morais escreveu um texto "A xerox" onde ele constata isso (...) eu tenho trabalho e registro do começo dos anos 70 que eu mandei para ele... Tem uns expostos no MAC e o fax tem um comprovante, porque eu e Roberto Sandoval, a gente trocou e eu tenho o "diazinho"... Você pagava, não tinha fax particular, era nos postos da Telefônica (...) e eu fui para aqui, ele foi para São Paulo e a gente trocou. Foi o primeiro trabalho trocado aqui no Brasil, em 80. E isso foi exposto em 85. Naquele livro de Daisy Peccinini "Novos meios e Multimeios". Essse projeto, a gente tentou na época fazer uma exposição, mas não conseguimos patrocínio. Eu sempre escrevi a história da xerografia artística...

PB – Eu procuro dissecar a máquina, para ver como eu posso subvertê-la, eu lembro muito... eu esqueço o nome de agora, da 3M (...) ele tinha o 1º doutorado em xerografia no Canadá; pediu patrocínio a ele, foi na universidade visitar o laboratório (...) ele quando olhou os trabalhos, disse assim: "Você sabe como eu estou me sentindo? Como o criador do Frankstein. Eu criei um monstro e vocês colocaram alma nele". Eu achei linda essa declaração dele. Eu sempre analiso muito a máquina. Eu quando ganhei a Guggenheim, o projeto de fazer filmes em xerox colorida, e eu já fazia em preto e branco aqui, foi um processo que eu inventei, e eu mandei buscar primeiro o guia lá na xerox colorida, porque não existia no Brasil, e um amigo de Muntadas, Muntadas me levou no "TOT" – "TOT COPY", que era uma xerografia que você marcava horário feito dentista, feito médico; aí você marcava e trabalhava de duas às quatro, então o cara abriu para mim um horário extra, porque eu precisava entrar na xerox de lá e me deram sete dias, a xerox de Nova York, e eu precisava entrar já dominando a máquina, e eu não podia perder tempo. E então eu passei vários dias indo lá, estudando a máquina e afrouxando determinadas coisas, cilindros, para ver a experiência que dava. Uma coisa que eu acho, que muito artista hoje, jovem peca é você tem que analisar, por exemplo, a idéia com relação ao suporte ou a mídia, e às vezes a pessoa perde muito por não saber adequar a idéia ao tipo de mídia, o suporte que ele vai usar; eu vejo muito isso... e há também uma confusão... o "Emoção Artificial" eu achei mais "show room" do que arte (...) que é muito perigoso você... se você não souber fazer essa relação... e até uma própria crítica à essa coisa da tecnologia; é mais uma demonstração tecnológica como "show room" de loja... 70% do "Emoção Artificial" do Itaú que eu vi, que eu participei, era "show room"... tirando Minerva Cuevas...

L – Maravilhosa Minerva Cuevas...

PB – É, a gente fez uma amizade legal...

L – Ela participou com um vídeo da última Bienal de São Paulo, você chegou a ver? Do McDonald´s...?

PB – Vi não... Cristina fez um artigo... ela não conhecia Arte Correio... sobre o meu trabalho e o dela. Cristina Freire. Relação... porque tem muito a ver o trabalho dela com Arte Correio...

L – Eu não conheço profundamente o trabalho dela, mas esse vídeo dela da Bienal me marcou...

PB – Ela entra no supermercado e bota etiqueta falsa nos produtos, com o preço lá em baixo. Vende cartas de apresentação de museus imaginários, convidando você para bolsa Guggenheim, ela dá. O que você quiser, ela dá...

L – Que ótimo!

PB – Se você disser assim: "Eu quero uma apresentação para o Moma, dizendo que sou um gênio". Ela manda para você... (risos) Ela burla toda essa coisa, ela acaba... ela entra no supermercado e leva as etiquetas e bota em cima das outras. Aí um quilo de carne, vamos dizer, é 9 reais. Ela bota 90 centavos. E sai etiquetando tudo que é produto...

L – Daniel Santiago me mostrou a carta que vocês escreveram para NASA, para construir a "Aurora Artificial". Eu queria saber se teve resposta a carta e se ainda tem esperança para a construção dessa "Aurora Artificial"

PB – Tem a Aurora Boreal que a gente mandou para NASA porque a NASA fez uma experiência similar depois de dez anos que a gente tinha feito, mais ou menos. Aí mandamos uma carta para NASA via consulado, porque desde que eu ganhei a Guggenheim, eu tenho bom relacionamento com o consulado depois da Guggenheim, porque eu tenho prioridades. Quem ganha, quem é ex-bolsista do governo americano, tem prioridade de viajar sob qualquer... vamos dizer... tem prioridade sobre qualquer brasileiro. Se eu quiser embarcar, porque eu sou ex-bolsista residente lá nos Estados Unidos, então eu tenho prioridade. Então a gente encaminhou, e o assessor de imprensa tinha estudado comigo na Católica (...) tinha feito jornalismo comigo. Aí então mandamos via consulado (...), que comprova que eles receberam, mas nunca responderam.

É como você fazer picolé, a nuvem é composta por cristais d'água, aí você coloca essas essências de laboratório... azul, por exemplo, aí leva nesses aviões, que a Unicamp tem, e bombardeia dentro da nuvem, então ela fica azul e chove colorido. O custo é altíssimo, porque é um produto caríssimo. É possível, é viável... A "Aurora", depois que a NASA fez, já é viável (...). Não é complicado, agora, é caro porque são milhares de horas de vôo de avião. Você sobre com uma balde, desce, abastece (...) bombardeia, e não danifica nada, porque é tudo anilina vegetal, quer dizer, não tem problema de poluição.

L – Você escreveu algumas coisas sobre Vicente do Rego Monteiro e Cristina Freire chama você de "herdeiro de Marcel Duchamp e Vicente do Rego Monteiro". Eu queria saber como surgiu essa sua admiração por ele.

PB – Marcel Duchamp... Como eu citei John Cage, eu sempre fui um cara ultra-informado, pra não trilhar caminhos já trilhados. Eu acho que é difícil você pegar um artista contemporâneo que não tenha... a não ser que você desconheça totalmente, o que é possível (...) então é difícil não ter alguma influência, eu sou tudo o que vem antes de mim. Tem gente que diz que não tem influência nenhuma, são os maiores mentirosos. Eu sou todos os movimentos: eu sou o futurismo, o dadaísmo, o cubismo, entendeu? Tudo isso me influenciou e me influencia até hoje... Eu sou tudo que vem antes de mim... Agora eu tenho, é fazer o que Gil diz: "A Bahia já me deu régua e compasso, o meu caminho eu mesmo traço" (...) E

Vicente do Rego Monteiro, pelo fato de ser tradutor de Mallarmé, dele fazer caligramas, traduzir os caligramas de Apollinaire, claro –, e eu conheço a obra dele total – claro que ele teve uma influ~encia muito grande (...) na pesquisa que eu fiz sobre ele fui descobrindo sua genialidade, é um cara que eu admiro, e também tenho influência do modo de pensar dele. A influência não é a "obra em si", a influência é o modo de pensar das pessoas...

L – Eu ia perguntar agora das suas experiências com a máquina xerox. Lembro que você chegou até a colocar fogo no equipamento.

PB – Toquei fogo, aí eu liguei para eles, eles bancaram meus custos da Universidade Católica em 80. Eu liguei e disse: "Olha, vou tocar fogo na máquina". Aí ele deu uma risada, eu aproveitei para desligar e dizer até logo. Aí no outro dia eu liguei: "Vem buscar a máquina que eu taquei fogo...". "Como é??". E eu fiz o registro em filme. E eu coloquei uma letras set (letras adesivas) e uns algodões, joguei álcool, fechei a sala e os alunos deveriam sair, era na Universidade. Fechei a porta, tirei a chave (...) Aí toquei fogo (...) As únicas letras que ficaram inteiras, um pedaço aqui outro ali, aí eu juntei aleatoriamente... (...) Outro filme meu que eu fiz nos Estados Unidos de xerox, meu filho tinha um ano, eu levei ele comigo e eu projetei o filme... quando eu fiz, eu disse: "O que é isso?". Aí ele disse: "Aépta". Não sei o que é "aépta" (...) Eu peguei do meu filho vários títulos de coisas que ele dizia. Eu mostrava: "O que é isso?". Aí ele dizia e eu botava (...)

L – Você acha que depois da exposição do seu atelier na XXVI Bienal de São Paulo sua obra teve um maior reconhecimento aqui no Brasil?

PB – É... agora eu acho mais importante o trabalho que Cristina Freire fez. (...) eu sou muito grato à Cristina. Eu acho que ela que deu... esse livro... a gente passou dois anos, ela vinha, eu ia a São Paulo. A última vez que eu fui para fechar o livro, eu parecia o homem da cobra, eu peguei um ônibus daqueles do aeroporto para descer em um daqueles hotéis, ela foi me buscar. Quando eu desci do ônibus, a mala bateu roda para um lado, de tanto peso, roda para o outro, três malas! "Olha o homem da cobra aqui", tipo camelô, não seu o quê... Outro dia a gente estava lembrando em São Paulo e rindo no barzinho, agora quando eu fui, eu e ela, tomando uma cervejinha e lembrando, foi pedaço de mala... A gente foi direto para a casa dela para deixar lá... Então eu devo muito a ela (...) Isso na minha cabeça é muito bem compartimentado, mas... tem artista que tem um tema, eu não, eu atiro para todo lado (...) Assim: eu estou fazendo um filme, vem uma idéia para um livro, eu paro, faço. Zanini está escrevendo um livro, é o último livro dele, sobre Arte e Tecnologia no Brasil. Aí eu mandei um filme para ele (...) ele me escreveu e disse assim: "tem uma cena do filme que eu não entendi", nem eu (...) e eu achei interessante, eu peguei e botei, e depois eu não quis mais tirar, deixei lá (...) deixei, não vou tirar nunca. Ela conseguiu fazer uma leitura que é muito complicada da minha obra porque eu trabalho com todas as áreas. Tenho uma formação de desenhista, por vinte anos (...) Tenho pinturas, tenho gravuras. Ganhei um prêmio do salão de 72 de Belo Horizonte, um prêmio de objeto, que foi no Festival de Inverno (...) Então eu tenho uma formação técnica bem legal. Porque eu acho que o desenho é a base de tudo. Você, para pintar, você tem que saber desenhar. Fiz agora umas gravuras (...) fui a Porto Alegre a convite do diretor da Fundação Iberê Camargo, fiz três gravuras (...) fui no meu apartamento, trouxe uma sacola de coisa que eu apanho na rua, uma escova de aço que eu levei, eu disse: "olha... isso aqui... o que eu vou fazer lá eu não sei, mas

eu vou com isso aqui...". Ele deu uma risada: "Mas Bruscky, só você mesmo" (...) Então, gravura para mim é como jogar xadrez (eu fui 3° lugar no campeonato universitário representando a Católica no xadrez). O começo é livro, o meio é mágica e o fim... ou seja: é técnica, mágica. Sem a técnica você não faz gravura nem joga xadrez. O meio é exatamente a mágica, mas o começo e o fim são completamente diferentes. Você tem que saber, senão...

L – O poeta Jommard Muniz de Britto o chama de "bruxo". É devido à sua ânsia constante por novas experimentações?

PB – É... Exatamente por eu trabalhar com mídias contemporâneas, fazer performance, ação. Tem uma, "Poesia Viva", que a direção é de Jommard, um trabalho que eu fiz (...) que foi conservado, a gente fez na biblioteca, a polícia veio atrás da gente... e o filme é de Jommard. Então a gente trabalha muito, a gente faz muito trabalho junto...

L – É o que está no livro de Cristina Freire, "Poesia Viva"?

PB – (...) Cada pessoa com uma letra, e a gente tem esse filme, que é bem legal, foi Jommard que fez. Então ele é uma cara importante dentro do círculo do Super-8, que a Bahia tem um papel dos mais importantes do Brasil (...) Eu até fiz parte de um júri (...) eu comecei encabeçando a luta para dar um prêmio a um documentário sobre o Super-8 na Bahia... Ganhou o prêmio, eu fui o primeiro que me propus a defender... porque eu digo, se vocês não conhecem, porque o pessoal do sul não conhece muito aqui, a Bahia, Salvador, é o principal pólo de Super-8, depois de Pernambuco, no Brasil. É importante que fique esse registro, merece um prêmio (...) Então ele me chama de bruxo porque ele diz que é bruxaria essas coisas que eu faço.

L – Sim, e a gravura sobre Goya? Aquela do cigarro...

PB – Do cigarro foi o seguinte: eu estava no MAMAM para ver a mostra de Goya. E "Goya", aqui em Recife, é o reto do cigarro, e o cara estava na minha frente. E quando chegou na hora de entrar no museu, como não pode entrar fumando, ele fez assim (*faz um gesto*). Quando ele fez assim, eu não fui mais para a exposição, eu já fui comprar uma carteira de cigarro e vim fazer a série "Goya", com original de Paulo Bruscky.

L – Eu nunca entendi aquele trabalho, porque você associou Goya...

PB – Goya, porque Goya é resto de cigarro... Eu estava na exposição de Goya e acontece um fato desse... quer dizer, um Goya e uma brincadeira, porque no meu trabalho tem muito humor e o jogo de palavra, é sempre importante na minha obra. "Goya, um original de Paulo Bruscky", original, múltiplo... e eu estava esperando para ver a exposição de Goya, que eu não fui mais nesse dia, eu vim trabalhar... (...)

Esse foi pelos desaparecidos, foi um *Art Door* que eu fiz, uma ação, uma performance na galeria, pelos desaparecidos políticos.

L – Posso tirar foto desse aqui?

PB – Pode. Pode tudo aqui. Eu levei esse, porque esse é para ficar mais baixo, na altura do rosto da pessoa, todos eles funcionam! Levei esse, que está no livro, levei esse, eram quatro no começo, depois eu fui ampliando, e sempre vou estar acrescentando... O que é o tempo? (*Bruscky fala dos seus relógios*) Porque, o que é o tempo? Eu penso muito sobre isso, eu comprei um livro sobre o tempo e é uma coisa muito complexa...

L – É muito subjetiva.

PB – É, exatamente. Isso, para a gente que faz arte, é mais subjetivo ainda. Lá em Fernando de Noronha, a gente foi fazer um projeto que terminou num livro "Noronha visto pelos artistas". Como meu avô foi o 1° metalurgista de lá praticamente, eu saí um dia de manhazinha, sozinho, rodei a ilha com uma garrafa de whiskey, tira gosto, uma toalha quadriculada que eu levei daqui e aí fiz um pic-nic, eu sozinho, arrumei tudinho, em homenagem aos impressionistas... a toalha... porque eles faziam muito pic-nic... E eu ouvi de repente um barulho (...) Eu vou na ponta, porque eu estava assim numa ponta, aonde dá para uma outra ilha onde tem as iguanas, que é muito bonito você ficar vendo. Eles ficam assim (...) tomando banho de sol, se refrescando com os pingos d´água, e a maré estava alta. Aí eu olhei, era um buraco que tinha nas pedras, como o mar estava cheio, batia e fazia "Blu. Blu. Blu, Blu, Blu". Eu desci devagarzinho com um gravador e entrei nesse buraco. As pedras, quando o mar... entrava uma parte de água, arredondavam, então todas as pedras dentro eram redondas, por isso fazia "Blu, Blu, Blu, Blu"... Eu não lembrei como era que eu ia sair, o mar batia com uma violência... quando eu saí, que fiz o cálculo, a onda quase me pega... eu ainda deslizei... seu eu caísse, eu morria, era uma altura gigantesca, e eu ia batendo em pedras (...) Quase que eu despenco lá de cima. (...)

Isso foi em 2000, nos 500 anos do Brasil eu fiz esses barquinhos e botei aqui na praça principal (...) no Centro e fiz a documentação (...) eu ia expor com... é o último dos surrealistas vivos... português... (...) já, já eu me lembro do nome dele. Feliciano de Mira, que mora em Paris, que é português também (...) que é um poeta visual, é um artista muito bom, então cada um fez uma instalação (...) e a prefeitura de Évora (Portugal) um lago, onde tem um centro escolar, saída da cidade, e então reuniram lá milhares de alunos com os professores, a gente fez os barquinhos com eles e colocamos nesse lago durante uma manhã inteira, foi o trabalho.

L – Isso foi feito em Portugal?

PB – Foi, por causa dos 500 anos. Eu fiz aqui e fiz em Évora, simbolizando os dois países...

L – Você citaria algum artista nordestino (ou de outra região do Brasil) em cuja obra você enxergue influências da sua poética?

PB – Daria um catálogo telefônico inteiro...

Paulo Bruscky, Bruxo Brusco

Jommard Muniz de Britto

O riso de Paulo Bruscky, nada gratuito nem gratificante
nos atira nas contradições do cotidiano.
Dialética de todos os atores e autores anônimos.
Diálogo em conflito entre o já visto e o invisível,
o estabelecido e o estranhável.
Sua matéria-prima nos atrai para o eterno
mito de Narciso, fatal espelho do artista,
que ele – bruscamente – converte em
contramito, fetalidade e ferocidade.
Sua percepção radical não se deixa incluir
nem excluir das classificações éticas
estéticas, políticas e outras.
Riso de humor desclassificado.
Pensamento bruto de selvacidade.
Narcisismo cruel e opaco, jamais viscoso.
Trata-se de um bruxo e, portanto, um contraclassificado,
retirando-se da palavra todas as magias romanticonas.
Desviante de todas as normalizações.
Dionisíaco de todas as orgias inventivas.
Excessivo pela escassez de todos.
Seus experimentos semióticos se concretizam
como intervenções cirúrgicas no próprio corpo
objeto-sujeito de todas as impropriedades
líricas e geracionais e estamentais.
Seu riso, sua fome.
Seu corpo, prazer polimórfico.
Sua práxis, sua cotidianidade.
Arrebatamentos, arrebentações.
Sua artevida, projetos de transformar

resíduos em resistências,
blefes em bofetadas,
dados biográficos em dardos metalingüísticos.
Linguagens subvertidas, vomitadas, vociferadas.
Tiros no sol, trevas de tiroteio.
Um bruxo-bandido da luz vermelha.
Fome de olhar um poste ensolarado.
Um cadáver na esquina mais próxima.
Uma cartilha redesenhada sem apelos demagógicos.
Um mar de lama com bonecas flutuando.
Os fios musicados por pássaros da estrada.
As posições de um flexível ginasta, poesia muscular.
Um título de eleitor cancelado, ideograma político.
Os degraus de uma promessa tão brasileira
quanto interminável porque erótico-escatológica.
Os rostos anônimos de companheiros
De permanbucâncer falindo para o mundo:
em cortesia de hipocrisias do planalto central
para a sudene e vice-versa ou vide versos
de wilson araújo de souza por nós todos
errantes, à margem da descentralização.
Com os olhos sempre escancaradamente famintos.
Risos arregalados: olho neles: abre, abre.
Fome de se autodevorar para melhor
se autoconhecer nos outros por si mesmo.
Fome de registros. Fome de capturações.
Fome de transfigurações sem transcendências metafísicas.
Fome de participação nos processos antagônicos e agônicos
da realidade: sem proselitismo nem autocomiseração.
Fome de brigar e brincar.
Bruxedos: brinquedos de bruxo.
Brincadeiras inocentes e inóspitas.
Nossa cotidiana vampiragem, bela e terrível.

Paulo Bruscky se confessa funcionário público
sem grilos, angústias ou distonias e diarréias.
Triste sina da instituição que sonhar aprisioná-lo.
No jogo de fantasias e assombrações entre artistas
e elites dirigentes, uma bruxaria incontrolável:
como se o velho boêmio brincalhão estivesse
acordando na pele do novo operário da cultura:
dos gabinetes aos bares, dos lares aos lupanares,
dos carimbos à industria cultural, dos museus para o meio
das ruas becos florestas avenidas mercados pontes puteiros.
Antropofagias. Sem imperialismos vanguardistas,
sem ilusões universitárias,
sem política estereotipada,
pt saudações, ou melhor,
invenções sem ponto final.

Arte Correio e a Grande Rede: hoje, a Arte é este Comunicado

Paulo Bruscky

A Arte Correio surgiu numa época onde a comunicação, apesar da multiplicidade dos meios, tornou-se mais difícil, enquanto que a arte oficial, cada vez mais, acha-se comprometida pela especulação do mercado capitalista, fugindo a toda uma realidade para beneficiar uns poucos burgueses, *marchands*, críticos e a maioria das galerias que exploram os artistas de maneira insaciável.

A Arte Correio (*Mail Art*), Arte por Correspondência, Arte à Domicílio ou qualquer outra denominação que recebe não é mais um "ismo" e sim a saída mais viável que exista para a arte nos últimos anos e as razões são simples: antiburguesa, anticomercial, anti-sistema etc.

Esta arte encurtou as distâncias entre povos e países proporcionando exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos nem premiações dos trabalhos, como nos velhos salões e nas caducas bienais. Na Arte Correio a arte retoma suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia.

Os envelopes / postais / telegramas / selos / faxes / cartas /etc. são trabalhos/executados com colagens, desenhos, idéias, textos, xerox, propostas, carimbos, música visual, poesia sonora, etc. e enviados ao receptor ou receptores, como é o caso do Postal Móvel e o Envelope de Circulação, que depois de passar pelas mãos de diversas pessoas/países, retorna para o transmissor, tornando-se um trabalho boomerangue. O Correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra. Sua burocracia é quebrada e seu regulamento arcaico é questionado pelos artistas. Enviar uma escultura pelo correio não é *Arte Correio*: "quando se envia uma escultura pelo correio o criador limita-se a utilizar um meio de transporte determinado para transladar uma obra já elaborada. Ao contrário da nova linguagem artística que estamos analisando o fato de que a obra deve percorrer determinada distância faz parte de sua estrutura, é a própria obra. A obra foi criada para ser enviada pelo correio e este fato condiciona a sua criação (dimensões, franquias, peso, natureza da mensagem etc.)". Este trecho do artigo: *Arte Correio: uma nova forma de expressão,* dos artistas argentinos Horácio Zabala e Edgardo Antônio Vigo, define muito bem a utilização/veiculação do correio como arte.

A *I Exposição Internacional de Arte Correio* no Brasil foi realizada no Recife, em 1975, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, e, afora os problemas caudados pela burocracia ultrapassada dos Correios, existem, quase que exclusivamente na América Latina, as 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 edifícil-sede dos correios do Recife (Brasil), que patrocinou a mostra. Esta exposição, que contou com a participação de vinte e um países e três mil trabalhos, só chegou a ser vista por algumas dezenas de pessoas e, além da exposição, os artistas-correio brasileiros Paulo Bruscky e Daniel Santiago, organizadores do evento, foram arrastados para a prisão (incomunicáveis) da Polícia Federal, enquanto os trabalhos só foram liberados depois de um mês e afora os danos, várias peças de artistas brasileiros e estrangeiros ficaram retidas e anexadas ao processo, até a presente data. O outro fato absurdo ocorrido dentro das "repressões culturais" na América Latina foi o aprisionamento, pelo governo uruguaio, dos artistas-correio Clemente Padin e Jorge Carabalo de 1977 até 1979. Em abril de 1981 o artista-correio Jesus Galdamez Escobar foi seqüestrado pela força militar ditatorial de El Salvador, só não foi assassinado porque conseguiu fugir e exilar-se no México. Os que pretendem ser "donos de cultura" tentam impor sempre os seus "métodos".

Torna-se difícil determinar a origem da Arte Correio. Em seu artigo "Arte Correio: uma nova etapa no processo revolucionário da criação" (1976), o artista-correio Vigo cita Marcel Duchamp como um pioneiro de Arte Postal:

> 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* (EUA), e consiste em um texto escritos à maquina, pegados borda com borda, e a segunda *Podebal Duchamp*, telegrama datado em Nova York a 1º de junho de 1921 e que fora enviado por Marcel Duchamp ao seu cunhado Jean Crotti. Seu texto é intraduzível: *peau de balle et balai de crim*, e é a resposta ao "Salão Dada/Exposição Internacional" que se celebrava em Paris na Galeria Montaigne, organizado pro Tristan Tzara, previa negativa de participar no mesmo e que fora comunicado 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 "artetudo" faz-se presente também nas Comunicações marginais.

Apesar das experiências de Duchamp (*CITA DO DOMINGO 6 de fevereiro de 1916 e PODEBAL DUCHAMP, 1º de junho de 1921*), as experiências dos futuristas e dadaístas, os cartões-postais dos radioamadores (QSL), do telegrama de Rauschenberg, Folon, das cartas desenhadas de Van Gogh para seu irmão Theo, os poemas postais de Vicente do Rego Monteiro, datados de 1956, de Apollinaire com seus cartões-postais com caligramas e de Mallarmé (que escreveu em envelopes os endereços dos destinatários em quadras poéticas que contavam com a boa vontade dos empregados dos correios para decifrar seus enigmas poéticos), a *Mail Art* surgiu na década de 1960 (através do Grupo Fluxus e só veio a tomar impulso a partir de 1970). De acordo com as pesquisas realizadas, farei um pequeno histórico de alguns fatos importantes:

a) primeiros artistas a utilizarem a Arte Correio:

1960 – O Grupo Fluxus (EUA), que propõe o intercâmbio de informações, publicações e colaborações ocasionalmente em eventos coletivos, foi o que pela primeira vez usou a veiculação do postal como elemento de comunicação criativa. Entre os componentes do grupo, destaca-se a atuação do artista Ken Friedman, Armand Fernandes (Arman): utiliza o meio de comunicação postal remetendo, como convite a sua mostra *La plwin* (Galeria Íris Clert, outubro de 1960), uma lata de sardinha.

1961 – Robert Fillou: desde Paris envia seu "Estudo para realizar poemas a pouca velocidade" convites a subscrever para receber no futuro uma série de poemas, possibilitando, também, a realização do tipo de poemas por ele anunciado.

1962 – Ray Johnson inaugura em Nova York a Escola de Arte por Correspondência de Nova York, e no ano seguinte produz um clássico de tendência, escrevendo no envelope uma carta, tanto no seu verso como no reverso. Quebra assim o conceito de "privado" e produz o estado público das suas aparentes intimidades em diálogo com um terceiro que até este momento era de caráter privado.

1965 – Mieko Shiomi realiza uma proposta postal que deve ser respondida e devolvida pelo receptor: com estas respostas dará forma a sua obra: "Poema espacial n° 1". O texto de sua proposta é o seguinte:

> Uma série de Poemas Espaciais n° 1.
>
> Escreva uma palavra (ou palavras) no cartão que segue junto a esta, e deixe-a em algum lugar. Faz-me saber qual é a palavra e o lugar para que eu possa fazer um plano com sua distribuição sobre o mapa do mundo, o qual será enviado a cada participante.
>
> Mieko Shiomi.

b) Devido à grande quantidade de exposições de Arte Correio realizadas atualmente em todo o mundo, citarei apenas as mais antigas e algumas mais recentes: *N.Y.C.S Show*, organizada por Ray Johnson (EUA/1970); *Bienal de Paris*, organizada por J.M Poinsot (França/1971); *Image Bank Postcard Show* (Canadá, 1977). *O One Man Show*, organizada por Ken Friedman (EUA,1973); *International Cyclopedia of Plans and Ocurrences*, organizada por David Det Hompson (EUA, 1973); *Artists Stamp and Stamp Images*, organizada por Hervé Fischer (Suíça, 1974); *Festival de La Postal Creativa* organizada por Clemente Padim (Uruguay, 1974); *Inc Art*, organizada por Terry Ried & Nicholas Spill (Nova Zelândia, 1974); *I St New York, City Postcards Show*, organizada por Fletcher Copp (EUA, 1975-76); *Last International Exposition of Mail Art*, organizada por E. A. Vigo E Horácio Zabala; *1 Exposição Internacional de Arte Postal*, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho (Brasil, 1975); *International Rubber 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. Hitchocock, (EUA, 1978) etc.

c) A partir de 1972, vários artigos começaram a ser publicados, destacando-se entre eles: Thomas Albrigth, "Correspondence: New Art School" *Rolling Stones Magazine* (EUA,1972); Lawrence Alloway, "Send Letters, Postcards, Drawings, and Objects..." *Art Jornal* (1977); Jerry G. Bowles, "Out of the Galerry, into the Malibox" *Art in America* (EUA, 1972); David Zack, "An Authentik and Histotokal Discourse on

the Phenomenon of Mail Art", *Art in America* (EUA, 1973); "Arte Correio: uma nova etapa no processo revolucionário da criação", de Edgardo Antônio Vigo (Argentina, 1976).

d) Várias publicações de Arte Correio surgem: OVUM, Ephemera, Running Dog Press, Stamps in Práxis, VIIE, Internedia, Cisorin Arte, Cabaret Voltaire, OR, Geiger, Orgon, Super Vision, Doc(k)s, Heut Kunst, Soft Art Press, Euzon de Arte, Front, entre várias outras que são publicadas em diversos países. Além do livro *Mail Art:Comunicação à Distância/Conceito* do francês Jean Marc Poisot (1971), o artista norte-americano Mike Crane publicou o livro *A Breve História da Arte Correio*.

Na Arte por Correspondência, o museu cede lugar aos arquivos (Parachute Center for Culture Affairs/Canadá, Samall Press Arquive/Bélgica, Bruscky Arquivo/Brasil, etc.) e às caixas postais, Boletins Informativos sobre eventos e publicações em geral são editados e remetidos aos artistas de todo o mundo, como é o caso do Info editado por Klaus Groh do International Artist Cooperation/Alemanha e do Centro de Arte Brasileira de Informação e União (Cambiu), editado por Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Silvio Hansen, J. Medeiros, Unhandeijara Lisboa, Marconi Notaro e outros artistas. Além dos boletins, existem as "correntes", nas quais você faz novos contatos, remetendo um trabalho de Arte Postal para o 1° nome da lista que é automaticamente excluído, sendo o 2° passado para o 1°, e o 3° para o 2° etc., e inclui seu nome em último lugar, tira cópias geralmente em número de dez e envia a outros artistas, quando seu nome chega no 1° lugar, você começa a receber trabalhos de vários artistas de diversos países que você nunca havia conectado. Existem ainda os slogans criados pelos artistas, como é o caso do artista correio alemão Robert Rehfeldt: "Arte é contato, é a vida na arte". "Assim se Fax Arte" e "Arte em todos os sentidos" de Paulo Bruscky.

O número de artistas-correio aumenta dia a dia: o subterrâneo estourou, tornando a arte simples. É lamentável que alguns artistas quebrem esta corrente, deixando de responder alguns trabalhos recebidos.

A ARTE CORREIO é como a história da história não escrita.

HOJE, A ARTE É ESTE COMUNICADO.