

Poesia e Performance: relações interartísticas na produção artística de Paulo Bruscky

Doutoranda Cíntia Guimarães Santos Sousa¹ FCHF

Resumo:

Este artigo parte do estudo da Teoria Interartes, dos Estudos da Estética Comparada e da nova história biográfica, envolvendo o projeto de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em História (FCHF / UFG). O projeto tem como objeto desenvolver uma biografia do artista plástico Paulo Bruscky. Tomado enquanto paradigmático para a abordagem das relações entre as artes e entre arte-linguagem-comunicação, sua trajetória é pontuada quase sempre por relações explícitas entre imagem e palavra – a palavra enquanto imagem e o que podemos nomear como sendo um texto visual (o que o aproxima do conceito e da experiência da poesia visual brasileira).

Palavras-chave: Biografia, Arte Contemporânea, Interartes, Poesia Visual, Performance.

O projeto de doutoramento tem como objetivo, a partir do estudo da Teoria Interartes e da perspectiva da nova história biográfica, desenvolver uma biografia do artista plástico Paulo Bruscky. A pesquisa cujo alvo é a biografia do artista, pretende ainda buscar as definições-conceituações de arte, de contemporaneidade e de arte contemporânea no corpus das produções de Paulo Bruscky, reforçando a articulação entre a produção e o artista (arte-vida).

Paulo Bruscky é um artista de fundamental importância neste tipo de estudo interartístico e nas relações entre arte e comunicação, pois sua trajetória artística apresenta-se quase sempre nas relações explícitas entre imagem e palavra – a palavra como imagem e o que podemos nomear como texto visual. Bruscky aproxima sua produção de arte das reflexões geradas no interior do campo da teoria interartes, valorizando de modos os mais diversos a perspectiva experimental-performática e as relações entre as diferentes linguagens.

Como articular a obra e vida do artista é um dos nossos objetivos para com esta pesquisa, para fazê-lo é necessário buscar no entorno deste: a sociedade em que ele está inserido, o seu contexto, suas influências, suas relações com o contexto em que vive e, no caso desta pesquisa, as relações entre arte e vida. Isso com a finalidade de que a narração se torne uma fonte histórica pelo fato de ser um produto de uma época, tratando do passado e do presente no contexto atual.

As relações entre arte e vida cotidiana estão presentes no campo da História da Arte e em constante conexão com as obras associadas ao Pop e ao Minimalismo, afirma Archer (2001, p.10). Para esse autor:

A investigação dos interesses comuns por trás destas duas tendências proporciona um entendimento do amplo espectro da realização pós-minimalista, que inclui o Conceitualismo, a *Land Art*, a *Performance* e a *Body Art* e os começos da Instalação. Toda esta obra dos anos 60 desafiou a narrativa modernista da história da arte mais particularmente identificada com o crítico norte-americano Clemente Greenberg. Uma consequência desse desafio foi o reconhecimento de que o significado de uma obra de arte não estava necessariamente contido nela, mas às vezes emergia do contexto em que ela existia. Tal contexto era tanto social e político quanto formal, e as questões sobre política e identidade, tanto culturais quanto pessoais, viriam a se tornar básicas para boa parte da arte dos anos 70. O fator fundamental foi o impacto da teoria feminista, de permanente significado. (2001, p.10).

O desafio, tanto para os artistas quanto para o público, de reconhecer que o significado de uma obra de arte não estava necessariamente contido nela, mas às vezes emergia do contexto em que ela existia é tão complexo quanto entender o que a crítica Barbara Rose chama de renúncias por

parte dos artistas Duchamp e Malevich. O primeiro artista designa um objeto qualquer como *Ready-made*, enquanto o outro exibe um simples quadrado preto sobre um fundo branco como os pólos históricos do Minimalismo, afirma Rose (In Archer, 2001, p. 42). Para a crítica de arte *é importante ter em mente que tanto a decisão de Duchamp como a de Malevich foram renúncias – por parte de Duchamp, da noção de unicidade do objeto de arte e sua diferenciação dos objetos comuns; por parte de Malevich, uma renúncia da noção de que a arte precisa ser complexa.*

Vários são os artistas, ao longo da história da arte, que fundamentaram e fundamentam suas produções a partir das ações e produções artísticas desse período da Pop Art e do Minimalismo. Podemos incluir aqui vários seguimentos da arte: a Arte Conceitual, a *Land Art*, a *Performance*, a *Body Art* e as Instalações do modo geral. A partir daí a arte assemelhou-se a coisas comuns e conseqüentemente o público foi levado a observar a obra de arte baseada numa experiência cotidiana.

Trazendo essa experiência cotidiana como artista-pesquisadora-educadora e observadora da obra de Paulo Bruscky é que pretendo produzir um biografia que reflita sobre a relação entre arte e vida nas produções do artista pesquisado. A produção desse artista transita pela Pop Art, Arte Conceitual, Performance, Body Art aproximando-se da Pop Art Brasileira, mas muitas vezes ele é conhecido apenas como o artista da arte conceitual. Paulo Bruscky conversa com Duchamp, Malevich, Andy Warhol, John Cage, Marcel Broodthaers, Apollinaire e Mallarmé, entre outros, e ao mesmo tempo ele conversa com seu tempo, sua cultura e o que está ao seu redor; numa busca incansável de articular as linguagens da arte com o seu cotidiano.

Bruscky, desde o início de sua carreira, sofre influência de Duchamp quanto às questões do uso de objetos cotidianos nas produções, pela ironia de suas obras e pela subversão de seus usos. Para Duchamp, a criação do artista não passa necessariamente pela atividade manual, mas numa escolha, o artista pode ditar o que é arte e o que não é arte. E é o artista que decide se a obra está pronta ou não. Quer dizer que a escolha está conectada a uma idéia e não ao fazer manual, esta é uma das características da arte conceitual, produto de uma época em que pintura e escultura cediam espaço às fotografias, lista de ilustrações, informações, mapas e documentações nas obras de arte (Archer, 2001, p. 78).

Bruscky utiliza várias linguagens artísticas em suas produções, interligando-as em um processo de criação; tanto a obra finalizada quanto o processo de construção são importantes para a compreensão da totalidade e da complexidade de suas produções. Não podemos falar em unidade, em Bruscky, de uma única obra, ou o que seja, duas ou três, e sim numa coletividade de obras e numa rede de comunicação de obras e de artistas. O artista em questão não utiliza uma só técnica ou recurso técnico, ou linguagem artística, não usa os melhores equipamentos e matéria prima, ele usa o que tem ao seu redor, não faz questão de melhores equipamentos e sim de equipamentos e de como vai transgredir esse equipamento. Para ele é deveras importante conhecer o equipamento a ser utilizado para poder transgredi-lo.

O importante para Paulo Bruscky não é a linguagem e sim a ação, a transgressão da máquina para colocá-la numa ação que não estava prevista pelo fabricante do equipamento; aqui o domínio da produção não passa pela questão da técnica e sim de uma atitude anticapitalista. Ele muda a linguagem, mas permanece a questão política presente em sua vasta obra.

De modo geral, segundo Cecília Salles (1998), os recursos criativos utilizados pelos artista estão diretamente relacionados à melhor adequação de seu meio expressivo e estão ligados ao momento histórico em que o artista está inserido, considerando-se seus aspectos sociais, artísticos e científicos. Por isso, encontramos uma variedade de registros e idéias em torno das obras de artes visuais e dos artistas, mas que cada uma, a seu modo, nos dá uma unicidade de obra.

Na arte contemporânea podemos observar que existe uma conexão de linguagens que abarca diferentes códigos e que o ato criador mostra as experiências do artista com seu limites e tendências. Entender esse percurso criador gera uma compreensão maior de sua obra tanto para o

espectador quanto para o artista. Para Cecília Salles(1998), o artista encontra o seu instrumento para transfigurar a sua percepção do mundo a sua volta. Acredito que Bruscky encontrou o instrumento de agrupar, somar as linguagens, as obras e os artistas em sua rede de comunicação, por ser um multiartista e um articulador de multilinguagens. *“Eu sou tudo que veio antes de mim: futurista, dadaísta. Não existe ninguém que não tenha influências. Eu sou um conjunto de informações.”* - assim define-se Bruscky, numa entrevista publicada no Caderno C/JC, 2007.

Seguindo ainda o raciocínio de Cecília Salles, no que diz respeito ao processo de construção da obra para pensar a produção de Bruscky, o artista armazena informações de diversas formas e meios, seja em diários, rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, recortes de jornais, fotografias, textos, trechos de filmagens. Tudo isso são vestígios deixados por artistas e que oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo.

Os documentos de processo, muitas vezes, preservam marcas das relações do ambiente que envolve os processos criativos e a obra em construção: anotações de leituras de livros, jornais, revistas, observação de exposições, espetáculos – são exemplos dessa relação do artista com o mundo que o rodeia. (SALLES, 1998, p.37)

Encontramos nas produções de Bruscky todos esses exemplos de registros que deixam evidente a imersão dele no mundo, no tempo e no espaço em que está inserido; o artista, de modo geral, é afetado por esse espaço contemporâneo. Paulo Bruscky consegue articular todas essas informações geradas pelo espaço circundante e produzir obras visuais usando tanto a linguagem verbal quanto a linguagem visual como matéria de suas produções, seja nas poesias visuais, nas performances, nos vídeos, nas instalações e nas suas ações visuais ou no seu ateliê como um todo. Uma linguagem precisa da outra para compor o universo poético do artista pernambucano. E essa é uma das características do trabalho de Bruscky: interligar as áreas articulando a arte à vida cotidiana, as criações coletivas e o compromisso com a arte intermídia.

As produções de Paulo Bruscky encontram-se numa relação direta entre palavra e imagem, seja arte postal, livros de artistas, performance, instalações e outros meios. Aparece esse uso da linguagem verbal “misturada” com a linguagem visual, fazendo interconexão entre ambas, num jogo de linguagens conectando áreas distintas e não distintas e que em muitas obras podemos nomear como poesia visual, como podemos ver na obra Lite/rato de 1995(fig.01).

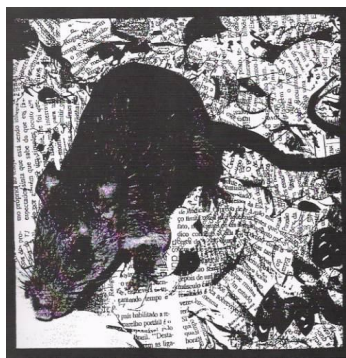


fig. 01



fig.02

Na obra *Poesia Viva*, 1997 (fig. 02), uma performance organizada com Unhandeijara Lisboa. Nessa performance chamada por Cristina Freire poema/evento, cada participante veste uma letra que se torna viva com seu usuário. A poesia deixa de ser domínio exclusivo do livro e de poucas pessoas. A poesia visual se caracteriza em frases sintéticas, caligramas, colagens e textos que circulam em cartões postais e livros de artistas nos quais a palavra poética é uma mensagem sucinta. Nas décadas 1960/70 a poesia visual ampliou sua distribuição por meio da arte postal e permitiu um deslocamento desde os grandes centros, como Rio de Janeiro e São Paulo, para diversas regiões no

Brasil e para o exterior, uma vez que Bruscky mantinha uma rede de comunicação com artistas e poetas.

Os artistas da época se apropriam da poesia, fazendo junções com o teatro, a dança, as artes visuais e instalações, criando uma espécie de antiliteratura, o que vale é o experimental, é trabalhar com as linguagem fazendo uso de “todas” ao mesmo tempo, num plano intermediário. Em intervenções urbanas, tendo o jornal como meio, Bruscky juntamente com o artista Daniel Santiago lança a *arte classificada* por meio de anúncios pagos na imprensa. É uma das possibilidades de ver a poesia circulada em circuitos alternativos.

Segundo o poeta Antonio Miranda, a poesia visual

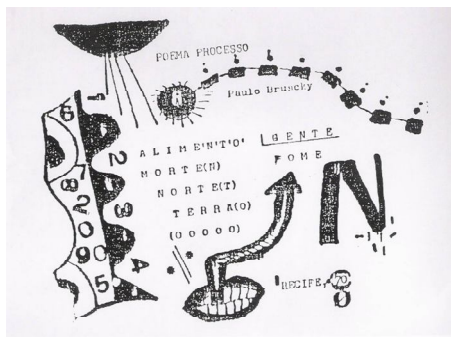
vem sendo objeto de grandes exposições em museus e centros culturais do Primeiro Mundo, quase sempre com o reconhecimento do pioneirismo dos brasileiros na sua formulação e experimentação, com destaque para a obra dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e de Décio Pignatari. Não se trata de um movimento exclusivo da literatura nem tampouco das artes plásticas e muito menos um “ismo” sepultado na cronologia das escolas da poesia modernista ou futurista. É um movimento vivo, **paralelo**, que influenciou e continua a influenciar a literatura, assim como influenciou as artes em geral, e as artes gráficas e a publicidade em particular.

(http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/poesia_visual.html).

É importante situar as produções de poesia visual de Bruscky dentro desse circuito da poesia visual brasileira. Entendemos que existem três vertentes da poesia visual. A primeira tem uma ligação direta com a literatura e com o movimento de poesia concreta, os pioneiros desse movimento são Haroldo e Augusto de Campos (grupo Noigandres), Décio Pignatari e atualmente o poeta e músico Arnaldo Antunes. Na segunda vertente encontramos poesias ligadas ao campo da literatura, mas que estão numa fronteira, são poesias marginais de cunho político, sexo e cotidiano. Já na terceira vertente a poesia visual está ligada às artes plásticas, no campo da arte conceitual, dialogando com as produções de performance, body art, arte postal e ações programadas por artistas.

Paulo Bruscky recebe influências de todas essas vertentes, fazendo opção por um caminho fronteiro, conectando as áreas num processo de construção intermediático. Para Bruscky o poema processo acabou com o domínio da poesia concreta que ficava na mão de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos.

O poema processo se expande, afirma Bruscky, com a arte correio. Segundo Cristina Freire, o poema/processo é derivado de uma vertente do concretismo desenvolvida pelo poeta Wladimir Dias-Pinto, que define poema/processo como: *aquele que, a cada nova experiência, inaugura processos informacionais. Essa informação pode ser estética ou não: o importante é que seja funcional e, portanto, consumida.* (2006, p. 152). O que interessa no poema processo não é tanto as palavras e sim a leitura individual do leitor, o que os artistas poetas pretendiam era um *leitor/produtor* e não um leitor passivo, devido ao seu conteúdo programático que propunha uma separação conceitual entre o poema (linguagem, projeto, versão) e a poesia (língua, palavra, tradução).



Paulo Bruscky Poema processo, 1970

Essa apropriação da palavra pelas artes visuais é recorrente. Vários artistas ao longo da história da arte fizeram e fazem uso desse processo para produções de suas obras. Um exemplo disso é *Caligrama* de Apollinaire de 1913/1916 (fig. 03), um desenho/poema, uma diluição da palavra e da forma para se contruir outra forma, uma linguagem completando a outra. Outro exemplo é a produção visual de Leonilson, na obra *Para quem comprou a verdade* de 1991 (fig.04). O artista brasileiro também recorre às palavras para compor seus desenhos. Segundo Jafre (2008), as palavras, mais do que as imagens, dizem mais exatamente o que querem dizer, escapando do risco do que Leonilson afirmava não querer: a representação.



fig. 03

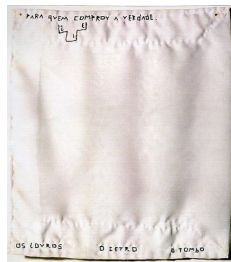


fig.04

Para a pesquisadora Maria do Carmo de Freitas Veneroso (2006), a aparição da letra no espaço do quadro e a exploração da imagem da letra na poesia estão ligadas a vários fatores. A dissolução das linguagens artísticas e o diálogo entre as categorias artísticas apontam para uma das possíveis explicações disso. Para Veneroso *a desconstrução da escrita tem feito com que escrita e desenho se encontrem num lugar limítrofe que é um local privilegiado para se pensar as relações entre imagem e palavra* (2006, p.46).

Essas relações entre imagem e palavra, afirma Veneroso, *reata antigos vínculos entre o traço do desenho e o traço da escrita, revelando que a escrita não é apenas um meio de transcrição da fala, mas é uma realidade dupla, dotada de uma parte visual* (p.47).

Encontramos na obra de Bruscky esse diálogo entre as categorias artísticas e a dissolução das linguagens da arte que Veneroso aponta como um dos fatores que favorece o uso da palavra e da imagem numa produção tanto visual quanto escrita. As produções de Bruscky encontram-se nesse lugar fronteiriço; entre as relações palavra-imagem e a dissolução dos limites entre as linguagens e categorias artísticas. A sua relação com a poesia visual, a arte correio, as performances, deixa claro o lugar onde se encontra boa parte de sua produção.

Em *PostAÇÃO*, 1975 (fig.05) o próprio envelope é a obra de Paulo Bruscky. Sobre essa ação o artista comenta:

fiz uns envelopes de três metros por um, ampliei um selo fotograficamente, fiz uma carta de papel em rolo e convidei uns amigos e saímos pela rua carregando o envelope; nisso, foi juntando gente quando fomos chegando perto do correio, [...] gostaríamos de saber o que iria acontecer no correio quando chegasse o grupo... (BRUSCKY In: FREIRE, 2006, p.149).

Com relação à Arte Correio é interessante transcrever um trecho do texto escrito por Bruscky explicando o que é esse tipo de arte:

Os artistas teorizam sobre o movimento e surgem os espaços substituindo Galerias e Museus. Os envelopes / postais / telegramas / selos / faxes / cartas / etc. são trabalhados/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 Bumerangue. 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 na 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. (BRUSCKY, 1981. Este texto foi escrito em 1976, retrabalhado em 1981, e já foi publicado no Brasil, Polônia, Estados Unidos, Alemanha e Itália)



fig. 05



fig. 06

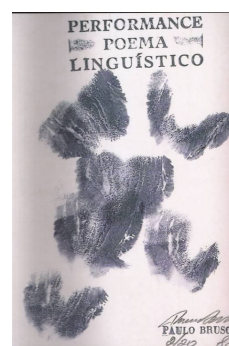


fig.07

A poesia visual de Paulo Bruscky vai além do concretismo. Freire (2006, p. 32) conta que o artista tem inspiração declarada à obra do artista pernambucano Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), que foi cenógrafo, fabricante de aguardente, corretor de automóveis, fotógrafo, dançarino, cineasta, além de tipógrafo, tradutor, poeta, e, nesta última faceta, consagrado em Paris, mas ainda pouco conhecido no Brasil.

Deve-se a ele as primeiras fotomontagens de Jorge de Lima, as quais denominam “poesia foto-plástica”. Articulava poesia ao jogo de formas (antecede o concretismo), fez caligramas, traduções quase impossíveis de Apollinaire. Publicou a obra “Concreción” pela La Press a brás, sua própria editora em 1952, em Paris. Poema sonoros veiculados no rádio, enquanto lê seus poemas ao mesmo tempo em que faz som com a taça de vinho. Paulo Bruscky quando realizava sua pesquisa sobre Rego Monteiro encontrou os cartões postais que o poeta chamava de poema-postal realizados em Paris em 1952, data que antecede o antológico poema-postal de Pedro Lyra de 1969, cuja “intenção era tirar o poema do livro e ampliar significativamente sua circulação pelo correio”. (Freire, 2006, p. 32).

Em 1985 Bruscky apresenta o *Poema de repetição* na galeria New Sound, em Vancouver, no Canadá. Trata-se da repetição da frase “poema de repetição” até que as palavras percam o sentido e se tornem incompreensíveis. O som ao fundo é o disco que se repete pela interferência de um furo feito pelo artista no vinil. Nesta mesma linha de trabalho, encontramos a obra *Con(c)(s)(?)erto Sensorial*, 1972 (fig. 06). O evento foi realizado com 300 caixas de fósforo tocadas pelo público, na noite de 21 de março de 1972, no auditório da Faculdade de Filosofia, em Recife. Cada caixinha tinha uma cor (amarelo, vermelho e verde), de acordo com a projeção de cores nas paredes do teatro, o público reagia tocando. As caixas de fósforos eram entregues aos convidados na entrada do Auditório. Em *Performance Poema Linguístico*, 1988 (fig. 07), o artista xeroca sua língua. Aqui é o

uso de diferentes linguagens e meios, para produção da obra de arte, como o xerox, o fax smile, o mimeógrafo e outros.

Em *AlimentAÇÃO* de 1978 (fig. 08), no campo da Body Art e Performance, explica Cristina Freire(2006, p. 44), o artista age diretamente sobre seu próprio corpo com faca e garfo, volta-se para si mesmo como seu próprio alimento, num exercício de autofagia fotográfica. A sequência de fotos é multiplicada em xerox e vira livro de artista.

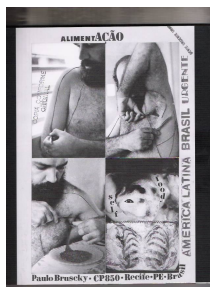


fig. 08

Encontramos na obra de Bruscky várias performances e intervenções urbanas, cujo pano de fundo é a cidade. Ele se apropria dos anúncios espalhados pela cidade, nos muros, postes, janelas, casas, prédios, outdoors, faz fotografias desses anúncios e os faz circular de diversas maneiras, num jogo entre palavra e imagem. Como é o exemplo do projeto *Vervendo* de 1996, é uma série de fotografias de anúncios de imóveis a venda. Faz da rua um palco para suas teatralizações, um lugar de encontro entre diferentes públicos e atores. Para Cristina Freire (2007, p.82) em Recife ou em outros lugares do mundo por onde passou, a cidade como texto é relida por Bruscky. Como resultado: concreta poesia urbana.

No caso das intervenções e ações urbanas, Bruscky faz uso da cidade de diferentes maneiras: em locais públicos propõe fechamento de ponte, ação postal, exposição na zona de prostituição da cidade de Recife, circulação de mala pela cidade, exercícios para a cidade, organiza seu próprio enterro. Nesse último projeto, Freire afirma que:

a rua se destaca nos projetos de Bruscky em todas as suas dimensões e funções: informativa, simbólica e lúdica. Essas funções misturam-se sobretudo na década de 1970, que se inicia com a exposição/performance *Arte cemiterial*. Nesse projeto, o artista organiza seu próprio enterro, e o trajeto do féretro pelas ruas de Recife termina na Galeria da Empetur. (FREIRE, 2007, p. 93)

Essa performance é o reflexo do que a sociedade brasileira vivia na época. Muitos artistas estavam em luto por não terem liberdade de criação, serem perseguidos pela Polícia Federal, como é o caso dessa exposição/performance de Paulo Bruscky, que foi fechada pela polícia no mesmo dia de sua abertura e o artista levado a prestar esclarecimentos. E essa não foi a única vez; em outra ocasião, exposição de arte postal, Bruscky foi preso e teve sua obra apreendida pela polícia. Até hoje o artista não obteve suas obras de volta.

Em resumo, podemos verificar que as produções de Bruscky se interrelacionam com sua vida. O artista se apropria do cotidiano das ruas, das pessoas, dos materiais banais, usando-os para suas criações artísticas, numa fusão de linguagens. Esta pesquisa biográfica ligada à Teoria Interartes, tem como um de seus objetivos, e com isso se preocupa, refletir sobre estas fusões de linguagens e o modo como constituem sistemas e processos criativos, determinando parcialmente que a pesquisa em arte é sempre, mas não apenas, uma pesquisa numa determinada linguagem.

Referências Bibliográficas

- [1] ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- [2] BASBAUM, Ricardo. **Arte contemporânea brasileira textuais-dicções-ficções-estratégias**. São Paulo, 2001.
- [3] BAZIN, Germain. **História da Arte: de Vassari aos nossos dias**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. Pág.03-57.
- [4] BAUER, Martín W.; GASKELL, George.(ed). **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis, RJ,:Vozes, 2002.
- [5] CHATEAU, Dominique. **L'art comme fait social total**. Montreal: L'Harmattan, 1998.
- [6] FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- [7] _____. Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia. São Paulo: 2006.
- [8] GLORIA, Ferreira e COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas, anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- [9] GOGH-BONGER, Jo Van. **Biografia de Vincent Van Gogh por sua cunhada**. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2004
- [10] LEITE, Dante Moreira. **Ficção, Biografia e Autobiografia In: O amor romântico e outros temas**. São Paulo: Ed. Nacional: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979. Pág.25-33.
- [11] ROSEN, Charles. **Poetas Românticos, críticos e outros loucos**. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004. Pág.101-199.
- [12] SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2001.
- [13] _____. **Redes da criação-construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.
- [14] SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte,: UFMG, 2007.
- [15] _____. **Tempo presente: notas sobre a mudança de um cultura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- [16] SELMA, José Vicente. **Imágenes de Naufrágio: nostalgia y mutaciones de lo sublime romântico**. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996.
- [17] SENIGMANN-SILVA, Marcio. **Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética**. São Paulo: Iluminuras, FAPESP,1999.
- [18] VENEROSO, Maria do Carmo de F. **A letra com imagem, a imagem da letra In: NAZARIO, Luiz e FRANCA, Patricia (org.). Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Periódicos e Sites

- [19] Bruscky, Paulo. ARTE CORREIO E A GRANDE REDE: HOJE, A ARTE É ESTE COMUNICADO. IN: http://www.ccba.com.br/asp/cultura_texto.asp?idtexto=630
- [20] Caderno c/JC em 28.03.2007 http://jc.uol.com.br/2007/03/28/not_135603.php acessado em 26/05/2008
- [21] JAFRE, Noemi. Telas de Leonilson expõem vazio corregado de dor. Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, p. E4, 2 de julho de 2008.

- [22] JUNIOR, José Petrúcio de Farias. **Biografia e historiografia: contribuições para interpretação do gênero biográfico na Antiguidade.** Revista Espaço acadêmico n.o 68 janeiro de 2007 mensal ano VI ISSN: 1519.6186. <http://www.espacoacademico.com.br/068/68fariasjr.htm> acessado em 20/06/2007.
- [23] HENDRICKS, Jon, **O que é Fluxus? O que não é! O porquê.** Catálogo da exposição Fluxus no Brasil. Centro Cultural do Banco do Brasil – Brasília/Rio de Janeiro, 2002.
- [24] MENEZES, José Luiz. **Nova Iorque nasceu em Pernambuco – duas estrelas o mesmo sonho.** Catálogo da Exposição realizada no Instituto Cultural Bandepe. 11 de setembro a 06 de outubro de 2002. Recife/PE.
- [25] Miranda, Antonio. http://www.antonimiranda.com.br/poesia_visual/poesia_visual.html. 2008
- [26] Revista ARtCultura, Revista de História, Cultura e Artes, V. 9 N. 14. Janeiro –Junho de 2007.
- [27] [http://www.infopedia.pt/\\$grupo-gutai](http://www.infopedia.pt/$grupo-gutai)
- [28] [http://www.infopedia.pt/\\$fluxus](http://www.infopedia.pt/$fluxus)

¹ **Cíntia Guimarães Santos SOUSA, Doutoranda**

Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia/FCHF da Universidade Federal de Goiás/UFG.
E-mail cguimaraes16@gmail.com