

ANA CAROLINA DE FREITAS TRINDADE E FERNANDO DINIZ MOREIRA

A performance como técnica urbana. Uma experiência artística de Paulo Bruscky no Recife

The performance as an urban technique. An artistic experience by Paulo Bruscky in Recife

La performance como técnica urbana. Una experiencia artística de Paulo Bruscky en Recife

Ana Carolina de Freitas Trindade

Arquiteta pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE, 2008), mestrado em Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2012), é doutora Desenvolvimento Urbano pelo Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano (UFPE, 2023) na linha de Arquitetura e Urbanismo, fez doutorado sanduíche com bolsa (Capes) no Departamento de História da Arte e Arquitetura da Brown University.

Architect graduated from the Federal University of Pernambuco (UFPE, 2008), master's degree in Urbanism from the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ, 2012), and holds a Ph.D. in Urban Development from the Graduate Program in Urban Development (UFPE, 2023) with a focus on Architecture and Urbanism. She conducted a sandwich Ph.D. program with a scholarship from Capes at the Department of Art History and Architecture at Brown University.

Arquitecta graduada por la Universidad Federal de Pernambuco (UFPE, 2008), máster en Urbanismo por la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ, 2012), y doctora en Desarrollo Urbano por el Programa de Posgrado en Desarrollo Urbano (UFPE, 2023) con énfasis en Arquitectura y Urbanismo. Realizó un programa de doctorado sanduíche con beca de Capes en el Departamento de Historia del Arte y Arquitectura de la Brown University.

acarol.freit@gmail.com

Fernando Diniz Moreira

Arquiteto pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE, 1990), Historiador pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP, 1991), Mestre em Desenvolvimento Urbano pela UFPE (1994), Ph.D. em Arquitetura pela University of Pennsylvania (2004). É Professor Titular do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFPE e Pesquisador 1-D do CNPq. Foi Coordenador Geral da Docomomo Brasil (2016-2017) e Conselheiro Federal do CAU/BR (2012-2017). A sua área de interesse reside em teoria e história da arquitetura moderna e contemporânea, história do urbanismo moderno, tendo publicado numerosos artigos sobre estes temas. Atualmente desenvolve estágio de pós-doutorado na Brown University.

A performance como técnica urbana. Uma experiência artística de Paulo Bruscky no Recife

The performance as an urban technique. An artistic experience by Paulo Bruscky in Recife

La performance como técnica urbana. Una experiencia artística de Paulo Bruscky en Recife

Architect graduated from the Federal University of Pernambuco (UFPE, 1990), Historian from the Catholic University of Pernambuco (UNICAP, 1991), Master's in Urban Development from UFPE (1994), Ph.D. in Architecture from the University of Pennsylvania (2004). He is a Full Professor in the Department of Architecture and Urbanism at UFPE and a Researcher 1-D of CNPq. He served as the General Coordinator of Docomomo Brazil (2016-2017) and Federal Councilor of CAU/BR (2012-2017). His area of interest lies in the theory and history of modern and contemporary architecture, and the history of modern urbanism, and he has published numerous articles on these topics. Currently, he is conducting post-doctoral research at Brown University.

Arquitecto graduado por la Universidad Federal de Pernambuco (UFPE, 1990), Historiador por la Universidad Católica de Pernambuco (UNICAP, 1991), Maestría en Desarrollo Urbano por la UFPE (1994), Doctorado en Arquitectura por la University of Pennsylvania (2004). Es Profesor Titular en el Departamento de Arquitectura y Urbanismo de la UFPE e Investigador 1-D del CNPq. Fue Coordinador General de Docomomo Brasil (2016-2017) y Consejero Federal del CAU/BR (2012-2017). Su área de interés se centra en la teoría e historia de la arquitectura moderna y contemporánea, la historia del urbanismo moderno, y ha publicado numerosos artículos sobre estos temas. Actualmente, realiza un posdoctorado en la Brown University.

fernando.moreira@ufpe.br

Resumo

A complexidade da vida urbana pode ser representada e entendida através de diversas formas artísticas ao longo da história. Em determinados tempos e contextos essa relação se intensificou como foi durante as primeiras décadas do século XX com os movimentos de arte vanguardas e entre os anos 1950 e 1970, período conhecido como o das neovanguardas. O artista pernambucano Paulo Bruscky (1949) emergiu em meio a essa cena artístico-cultural, que encontra no espaço urbano do Recife matéria para produzir arte como a realidade vivida. Explorando diferentes meios e procedimentos, o artista produziu inúmeros trabalhos planejados e produzidos que nos ajudam não apenas a pensar a arte nacional e internacional como nos abrem janelas de leitura sobre a experiência urbana no Recife. É nesse sentido, que realizou a performance Enterro Aquático I em 1972 no coração do centro do Recife, na qual simula um cortejo fúnebre da Arte. A partir da análise deste trabalho de Bruscky, este artigo tem como objetivo refletir como a performance de arte pode ser uma ferramenta para pensarmos o corpo [do artista] e a experiência na cidade. Para isso, o estudo foi estruturado em três partes. A primeira compreende um panorama geral sobre o Recife, focando sobre ações modernizadoras na região central, de onde o artista coletou matéria prima e tem como local para vários de seus trabalhos. A segunda abrange a ação artística, na qual buscaremos identificar que elementos simbólicos e conceituais são utilizados pelo artista e como eles se relacionam com a dinâmica da cidade. Por último, faremos os paralelos entre as técnicas utilizadas pelo artista como as propostas da Internacional Situacionista para pensar e intervir na cidade.

Palavras-chave: Performance. Paulo Bruscky. Internacional Situacionista. Recife.

Abstract

The complexity of urban life can be represented and understood through various artistic techniques throughout history. In certain times and contexts this relationship intensified, as it did during the first decades of the 20th century with the avant-garde art movements and between the 1950s and 1970s, period known as the one of the neo-avant-garde. The Brazilian artist Paulo Bruscky (1949) emerges within this artistic-cultural scene, finding in the urban space of Recife material to produce art that reflects lived reality. Exploring different media and techniques, the artist produced numerous planned and executed works that not only help us contemplate national and international art but also provide windows into the urban experience in Recife. It is in this sense that he performed the performance Enterro Aquático I in 1972 in the heart of the center of Recife, in which he simulates a funeral procession of Art. Based on the analysis of this work by Bruscky, this article aims to reflect on how art performance can be a tool for us to think about [the artist's] body and the experience in the city. To achieve this, the study was structured into three parts. The first comprises a general overview of Recife, focusing on modernizing actions in the central region, from where the artist collected raw materials and is the location for several of his works. The second covers artistic action, in which we will seek to identify which symbolic and conceptual elements are used by the artist and how they relate to the city's dynamics. Finally, we will draw parallels between the techniques used by the artist and the proposals of the Situationist International to think about and intervene in the city.

Keywords: Performance. Paulo Bruscky. International Situationist. Recife.

Resumen

La complejidad de la vida urbana puede ser representada y comprendida a través de diversas formas artísticas a lo largo de la historia. En ciertos momentos y contextos, esta relación se intensificó, como ocurrió durante las primeras décadas del siglo XX con los movimientos vanguardistas y entre los años 1950 y 1970, un período conocido como el de las neovanguardias. El artista pernambucano Paulo Bruscky (1949) emergió en medio de esta escena artística y cultural, encontrando en el espacio urbano de Recife la materia prima para producir arte que reflejara la realidad vivida. Explorando diferentes medios y procedimientos, el artista creó numerosas obras planeadas y producidas que no solo nos ayudan a reflexionar sobre el arte nacional e internacional, sino que también abren ventanas de lectura sobre la experiencia urbana en Recife. Es en este sentido que llevó a cabo la performance *Enterro Aquático I* en 1972 en el corazón del centro de Recife, simulando un cortejo fúnebre del Arte. A partir del análisis de esta obra de Bruscky, este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre cómo la performance artística puede ser una herramienta para pensar el cuerpo [del artista] y la experiencia en la ciudad. Para ello, el estudio se estructura en tres partes. La primera comprende un panorama general sobre Recife, centrándose en acciones modernizadoras en la región central, de donde el artista recopiló materia prima y utilizó como lugar para varios de sus trabajos. La segunda abarca la acción artística, donde buscaremos identificar qué elementos simbólicos y conceptuales utiliza el artista y cómo se relacionan con la dinámica de la ciudad. Finalmente, estableceremos paralelos entre las técnicas utilizadas por el artista y las propuestas de la Internacional Situacionista para pensar e intervenir en la ciudad.

Palabras clave: Performance. Paulo Bruscky. Internacional Situacionista. Recife.

Introdução

Uma cidade não pode ser plenamente compreendida sem as imagens de arte produzidas pela pintura, fotografia ou cinema, que a tiveram como objeto ou como motivo, pois estas são representações que iluminam a relação do homem com a paisagem urbana, seus edifícios e estruturas, e as formas de vivenciá-los e habitá-los. Os artistas não apenas têm a habilidade de capturar os detalhes, emoções e vivências urbanas, mas desempenham um papel importante na criação de imagens e histórias que buscam traduzir as complexidades das cidades e moldar a maneira como as pessoas enxergam, interpretam e se conectam com os ambientes urbanos.

Na era moderna, a percepção do movimento formigante de pessoas e veículos, máquinas, fábricas, postes de energia e novas estruturas foram fundamentais para a expressão de diversos movimentos de vanguarda, como atestam as pinturas de Boccioni e Delaunay de Milão e Paris, respectivamente, ao redor da década de 1910. Elas oferecem pistas como estas cidades foram percebidas pelos artistas e das pressões que estas impunham ao indivíduo que estava submetido ao seu ritmo frenético, provocando deformações e representações oníricas. Nos anos 1950 e 1970, esta aproximação entre artistas e o ambiente urbano ganhou destaque com os Movimentos de Arte Neovanguardas¹ e a Internacional Situacionista que utilizaram a performance como uma técnica comum. Neste momento, toma forma uma mediação entre o do corpo artista e o ambiente urbano, do transeunte com a obra de arte e a consequente associação entre obra, espectador e a cidade ganha novos contornos, criando formas de reimaginar a cidade

O artista pernambucano Paulo Bruscky (1949), que emerge em meio a essa cena artística-cultural, que encontra no espaço urbano do Recife matéria para produzir arte como a realidade vivida. Considerado uma figura seminal na arte contemporânea brasileira, Bruscky dedicou sua carreira a desafiar essas barreiras da expressão artística e a explorar novos meios de comunicação². Ora explorando o contexto de controle da durante a ditadura militar, ora através das especulações lúdicas com os objetos recolhidos do cotidiano, sua produção reúne inúmeros trabalhos planejados e produzidos que transitam por diferentes meios e procedimentos que nos ajudam não apenas a pensar a arte nacional e internacional, mas por abrirem janelas de leituras da experiência urbana no Recife.

Ainda que muitos de seus trabalhos dialoguem direta e indiretamente com o espaço urbano e sobretudo com o do Recife, direcionamos nosso estudo uma de suas performances, em que o artista não apenas propôs o rompimento de padrões de práticas e representações artísticas, por levar arte para as ruas da cidade e convidar o público para participar e intervir no espaço urbano. A partir da análise da performance *Enterro aquático I*, realizada em 1972 no coração do centro do Recife, em que simula um cortejo fúnebre da Arte, este trabalho tem como objetivo refletir como a performance de arte pode ser uma ferramenta para pensarmos o corpo [do artista] e a experiência na cidade.

Para atingir esse objetivo, este estudo foi estruturado em três partes. A primeira compreende um panorama geral sobre o Recife, focando sobre ações modernizadoras na região central, de onde o artista coletou matéria prima e tem como local para vários de seus trabalhos. A segunda abrange a ação artística, na qual buscaremos

1 Segundo Bürger (2017), a Neovanguarda foi uma arte surgida no contexto do segundo pós-guerra, no Ocidente, que retomou procedimentos de vanguardas dos anos 1910 e 1920. A arte neovanguarda seguia o mesmo desejo de superação dos primeiros movimentos de vanguarda pela busca da autonomia da arte e não indiferente ao cotidiano social. A busca pela conexão com o cotidiano ordinário fazia da relação arte x cidade indissociável.

2 A obra de Bruscky tem sido objeto de diversos estudos recentes que procuram explorar a relação de sua obra e vida (FREIRE, 2006; TEJO, 2009; NAVAS, 2012), e sobretudo sobre série de arte postal (TRINDADE, 2012).

identificar que elementos simbólicos e conceituais são utilizados pelo artista e como eles se relacionam com a dinâmica da cidade. Por último, faremos os paralelos entre as técnicas utilizadas pelo artista como as propostas da Internacional Situacionista para pensar e intervir na cidade.

O Centro do Recife entre as décadas de 1950 e 70

Entre as décadas de 1930 e 1970, os bairros de Santo Antônio, São José e Boa Vista foram alvo de grandes intervenções com a abertura de grandes avenidas e com um intenso processo de verticalização. Nascido em 1949, no bairro da Boa Vista, Bruscky foi testemunha deste processo, pois toda sua obra revolve em torno desses locais, que também sediaram boa parte de suas ações artísticas. Assim, para entender as *intenções*³ do artista com a sua obra na cidade, é preciso retroceder um pouco no tempo para compreender a formação desta paisagem da área central.

Após a reforma do bairro portuário na segunda década do século XX e a criação de novas conexões viárias na cidade, o bairro de Santo Antônio tornou-se o mais dinâmico do Recife e passou a ter uma importância fundamental como centro de irradiação e ligação entre os outros três bairros centrais (Recife, São José e Boa Vista) e para toda a cidade: quase todos os deslocamentos no município passavam por ele. Ele foi objeto de uma grande reforma urbana levada a cabo entre 1937 e 1942, que criou a atual Avenida Guararapes, um conjunto cuidadosamente planejado com edifícios seguindo o chamado estilo *Art Déco* ou protorracionalista que abrigavam escritórios nos andares superiores e bancos, lojas e cinemas nas amplas galerias cobertas do térreo (MOREIRA 2016, 2022).

Desde 1932, estava em curso um longo processo, que se arrastaria até 1973, de abertura de uma outra avenida, a Avenida Dantas Barreto, rasgando o mesmo bairro, mas no sentido norte-sul, com o objetivo ligar o bairro à zona sul da cidade (PONTUAL, CAVALCANTI, 2003). Ao longo da área já aberta da avenida, entre a Praça da Independência e o Pátio do Carmo, uma série de edifícios altos de uso prioritariamente de comércio e serviços foram erguidos (OLIVEIRA, 2022, p. 250-252).

No mesmo período, era efetivada a abertura Avenida Conde da Boa Vista, um prolongamento da Avenida Guararapes ao longo do bairro da Boa Vista. Iniciada em 1946, sua abertura se deu por fases e foram demolidas diversas construções que guardavam características desde o período colonial. A avenida tornou-se um importante eixo metropolitano da cidade e um cobiçado espaço para o emergente mercado imobiliário local, que tratou de erigir uma série de edifícios verticais ao longo da avenida, ofertando escritórios, habitações para vários segmentos sociais⁴ e lojas comerciais no térreo. A avenida se transformou em um eixo simbólico para a cidade, abrigando importantes escritórios, bancos, lojas de departamentos, boutiques, sorveterias, livrarias, cinemas, bares, restaurantes, instituições públicas, imponentes edifícios residenciais de alto padrão e edifícios do tipo *habitação mínima*.

3 Segundo o historiador da arte Michael Baxandall (2006), as intenções são o conjunto de fatores artísticos, histórico, culturais, políticos, sociais dos quais o artista é exposto e que orientam o seu processo de produção da obra de arte. Para Baxandall, quando se lê uma obra de arte não compreende apenas perceber seus aspectos visíveis (materiais), mas um conjunto de relações que envolvem aspectos sociais e culturais entre o artista e seu contexto, que motivam as escolhas do artista. Nesse sentido, entender o que acontecia no Recife daqueles anos, ajude nos a entender a escolha de determinados lugares - cartografia - e modo de atuação - criação de situações - que reconduziam a arte à práxis vital.

4 A mistura de perfis habitacionais era uma novidade para a época. Uma série de edifícios foram pensados na lógica da habitação mínima, ou seja, apartamentos compactos e quitinetes em edifícios verticais para grupos sociais de classe média e setores mais econômicos. Tal tipologia se tornou característica dessa região central, conforme levantaram Ferraz, Moreira e Mota (2023).

A performance como técnica urbana. Uma experiência artística de Paulo Bruscky no Recife

The performance as an urban technique. An artistic experience by Paulo Bruscky in Recife

La performance como técnica urbana. Una experiencia artística de Paulo Bruscky en Recife

Apesar do trauma causado pelas demolições, o espaço criado pela conjunção destas três avenidas reforçou o papel simbólico dos bairros centrais como local de convergência de diferentes perfis sociais e como rota obrigatória de passagem para circulação entre as diferentes regiões da cidade. Ainda sim, essa nova imagem do Recife monumental tomado de carros e ônibus foi apropriada como símbolo, como se pode ver pela quantidade de cartões postais e fotos tiradas ao longo das últimas décadas [1 e 2].



FIGURA 1- Postal do Bairro de Santo Antônio, anos 1970.

Fonte: Acervo do autor.



FIGURA 2 - Vista da Ponte Duarte Coelho e Av. Conde da Boa Vista e Rua da Aurora. Na esquina estão os edifícios que abrigam o Cinema São Luiz (à esquerda) e o Recife Plaza (à direita).

Fonte: Vila Digital – Fundaj.

É nessa cartografia que Bruscky direciona sua ação artística, uma paisagem que tem o Rio Capibaribe como elemento articulador e as pontes como locais privilegiados e simbólicos. Se o eixo Guararapes-Boa Vista remetia ao fluxo caótico e fervilhante do vai e vem dos carros, ônibus e de uma multidão diversa que tomava as ruas do centro, o *Enterro Aquático* buscou romper com esta dinâmica -- experiência -- cotidiana. Seguindo o ritmo das águas do Capibaribe ou como aquele que acompanha um cortejo fúnebre, a performance propôs uma nova experiência urbana.

Enterro aquático

Bruscky realizou diversos trabalhos que dialogam direta e indiretamente com o Recife. Foi na região central, sobretudo nos bairros de Santo Antônio e Boa Vista, que o artista tomou como lugar para suas performances. Os bairros não eram apenas onde o artista cresceu, mas, conforme vimos anteriormente, foram alvos de grandes intervenções e para onde os diversos perfis sociais convergiam. Ao analisarmos a ação artística *Enterro Aquático*, realizada no início da década de 1970 no Rio Capibaribe, buscaremos entender como sua obra pode nos abrir modos de pensar e de intervir no espaço urbano.

Sabendo que a performance tem a efemeridade como essência e partido, isto não anula sua possibilidade de leitura e análise, uma vez que o artista se preocupou em realizar o registro do planejamento e execução da ação artística. Logo para análise das imagens que compõe o álbum, fizemos uma leitura das imagens bem como sua organização, buscando entender como as técnicas artísticas podem ajudar a entender e intervir no espaço urbano.

De acordo com o historiador Roger Chartier (2002), buscamos tratar a obra de arte como um documento histórico passível de leitura e interpretação, considerando-a como um objeto material e não só um abstrato emissor semiótico, ou seja, entendendo-a como “coisas que participam das relações sociais e, mais que isto, como *práticas materiais*”, nas palavras de Ulpiano Meneses⁵ (2002, p. 143-144). Isto porque a obra de arte, mesmo a fotografia, não pode ser entendida como algo mimético, uma cópia pura e simples, como substituição ou como a realidade, mas deve incluir os vários modos de pensar e de sentir, inclusive coletivos, mas não se restringir a eles (CHARTIER, 1991, p. 184). A obra de arte, nos seus diversos meios, são representações de “como em diferentes lugares e momentos do passado uma determinada realidade social é [foi] construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 2002, p. 16-17).

Meneses (2002) fornece algumas ferramentas para a leitura da obra de arte, considerando-a a obra de arte como um documento histórico e um objeto material. Meneses sugeriu, primeiramente, o estudo morfológico da obra seguida pela investigação da circulação da imagem para, então, se entender o processo de transformação da obra em uma imagem emblemática. Seguindo esse roteiro, buscaremos entender como Bruscky se inseriu no cotidiano da região central para criar sua situação artística. A leitura dessa obra pode, portanto, revelar suas várias camadas de representações e narrativas do artista sobre seu tempo e espaço como daquele que está diante da obra de arte: o público que participou, como o pesquisador que anos depois procura entender a experiência do centro do Recife dos anos 1970.

Espanto, curiosidade e ironia são algumas palavras que exprimem as reações do que foi a performance que atraiu a curiosidade dos transeuntes que circulavam entre os bairros de Santo Antônio e Boa Vista. Era um caixão com a inscrição ARTE que fora lançado sobre as

⁵ No artigo *A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico*, Meneses (2002) apresentou uma detalhada contribuição metodológica do tratamento da imagem fotográfica como um documento histórico. Por meio de uma análise morfológica de uma fotografia documental realizada por Robert Capa durante a Guerra Civil Espanhola em 1936, Meneses desenvolveu um guia para leitura e interpretação da fotografia. Este começa pela observação do caráter de instantâneo que a imagem assume, ou seja, são abordados os elementos que constroem a cena do ponto de vista técnico como compositivo da fotografia.

A performance como técnica urbana. Uma experiência artística de Paulo Bruscky no Recife

The performance as an urban technique. An artistic experience by Paulo Bruscky in Recife

La performance como técnica urbana. Una experiencia artística de Paulo Bruscky en Recife

águas do Rio Capibaribe. A ação à qual deu nome de *Enterro Aquático I*⁶ realizada no dia 24 de maio de 1972. Segundo memórias da época, uma multidão se formou para observar o movimento do caixão levado pelo movimento da maré, até que o Corpo de Bombeiros o retirou, após vários minutos de comoção popular. A ação englobava tudo isto, desde o conceito, a preparação, a cidade, a performance e a reação e a participação do público e por fim o seu registro.

Como muitos trabalhos do artista, a obra foi planejada e esboçada por meio de desenhos esquemáticos, dos quais também são apresentados como partes da obra, além da performance em si, e fotografias que compõem um livro de artista (álbum) com 18 páginas compõe o registro-obra da performance⁷, além de anotações que mostram o processo de planejamento da ação/obra. Ainda que o trabalho tenha o nome do artista como autor [3], a ação envolveu a parceria de Angelo José [4], colega de Bruscky, que foi responsável por documentar com fotos a ação e as reações dos transeuntes [8 e 9].

Como em vários trabalhos do artista, o álbum tem uma capa que anuncia o título da obra, ano e artista [3]. A segunda página é uma foto aérea do Recife, típica dos cartões postais, sobre a qual [4], o artista riscou o percurso do caixão descendo as águas do Rio Capibaribe. Planejada com antecedência, a obra abrangia a performance, as fotografias e vídeos que documentaram o evento.

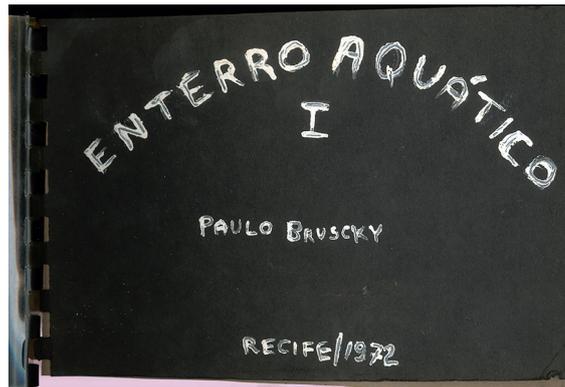


FIGURA 3 - Capa do álbum.

Fonte: Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler.

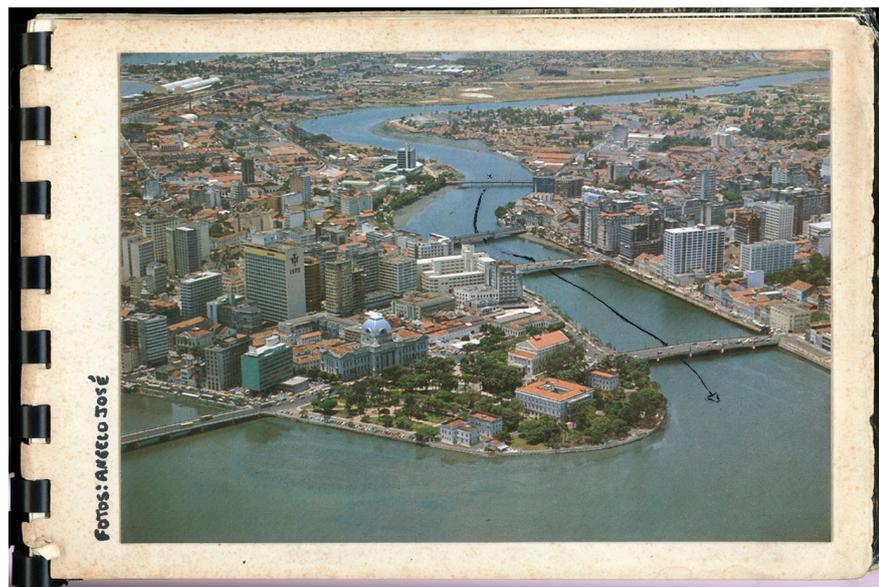


FIGURA 4 - Foto aérea dos bairros de Santo Antônio, à esquerda do Rio Capibaribe, e da Boa Vista, situado à margem direita do Rio. Marcação em caneta do percurso do caixão.

Fonte: Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler.

6 A obra enterro aquático foi realizada duas vezes. A edição I aconteceu em 1972 e a II em 1973.

7 As imagens do álbum [3-10] apresentadas neste trabalho seguem a sequência montada pelo artista no álbum.

A performance como técnica urbana. Uma experiência artística de Paulo Bruscky no Recife

The performance as an urban technique. An artistic experience by Paulo Bruscky in Recife

La performance como técnica urbana. Una experiencia artística de Paulo Bruscky en Recife



FIGURA 5 - Imagem da performance. Ao centro está o artista caminhando na ponte Duarte Coelho, ao fundo está a Av. Conde da Boa Vista.

Fonte: Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler.



FIGURA 6 - Imagem do caixão com a inscrição arte na tampa

Fonte: Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler.

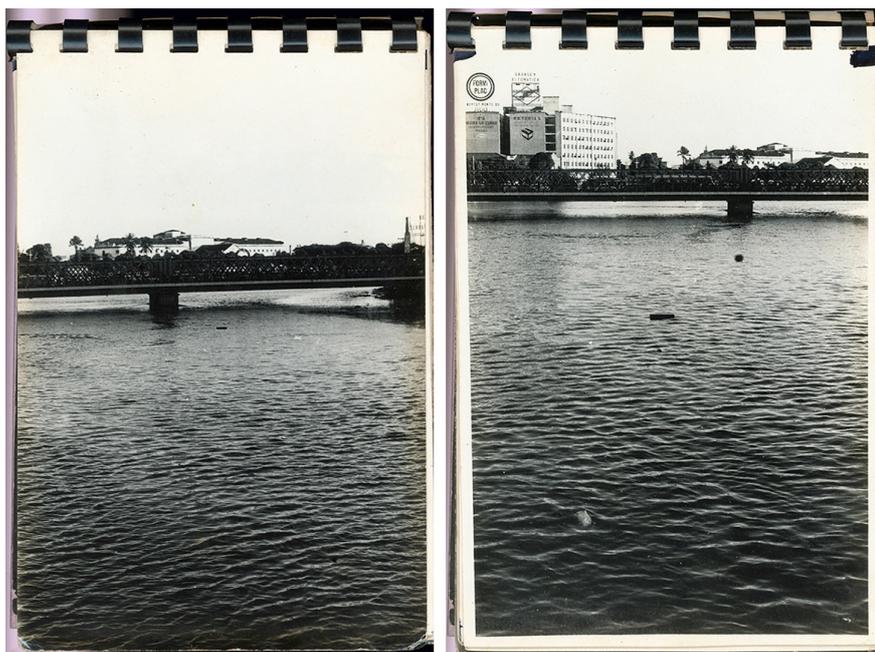


FIGURA 7 - Imagem do caixão flutuando sobre o Rio Capibaribe, ao fundo a Ponte da Boa Vista ou de Ferro e atrás Casa de Detenção e edifícios com neons de propaganda.

Fonte: Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler.

A performance como técnica urbana. Uma experiência artística de Paulo Bruscky no Recife

The performance as an urban technique. An artistic experience by Paulo Bruscky in Recife

La performance como técnica urbana. Una experiencia artística de Paulo Bruscky en Recife

As outras imagens são fotografias em preto-branco com planos mais fechados que não revelam grandes visadas panorâmicas do centro do Recife, ainda que a localização privilegiada, a partir da ponte, dê vista para as outras pontes e as margens do Capibaribe e seu monumental conjunto arquitetônico. As fotos, todavia, apresentam fragmentos dessa paisagem que, devido a proximidade do fotógrafo e em meio à ação, registram os diferentes elementos que compõem a performance: pessoas, carros, pontes, o rio, multidão, fluxos. Não há um cuidado compositivo típico das fotos de arte, são imagens de tensão provocada pela aglomeração de pessoas que passavam e se concentravam na ponte. Ainda que como peças de um quebra-cabeça, elas nos oferecem pistas não apenas de como foi a ação, mas sobretudo nos revelam imagens do Recife e de seus transeuntes. Bruscky adentrou as ruas com seu Enterro impactando quem estava passando por ele. Não era apenas a arte que ia às ruas, mas uma arte que se fazia na experiência na cidade realizada a nível do chão, como aquela que se experiencia em um cortejo fúnebre.



FIGURA 8 - Imagens do público que se aglomerou na Ponte Duarte Coelho.

Fonte: Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler.

A ação partia da Ponte Velha e seguia até a Ponte Princesa Isabel, onde o Capibaribe se encontra com o Rio Beberibe [4], mas foi na Ponte Duarte Coelho onde o artista escolheu para interagir com o público que passava conforme se vê nas imagens [5, 8 e 9]. A escolha desta não se devia apenas pela posição estratégica geográfica – por estar no meio do caminho –, mas pelo seu simbolismo por fazer parte do principal eixo viário da cidade da época. Pelas fotos [4, 7 e 10], vê-se as outras pontes que ligam os bairros de Santo Antônio e da Boa Vista e parecem ligar diferentes tempos, como portais, para os vários Recifes.

A performance como técnica urbana. Uma experiência artística de Paulo Bruscky no Recife

The performance as an urban technique. An artistic experience by Paulo Bruscky in Recife

La performance como técnica urbana. Una experiencia artística de Paulo Bruscky en Recife



FIGURA 9 - Imagens do público que se aglomerou na Ponte Duarte Coelho. Ao fundo estão os edifícios do conjunto da Av. Guararapes.

Fonte: Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler.

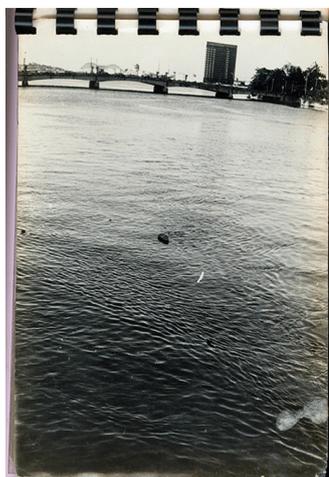


FIGURA 10 - Imagens do caixão flutuando sobre o Rio Capibaribe. Ao fundo estão a Ponte Princesa Isabel e o edifício-sede da prefeitura (em construção) localizado no Bairro do Recife.

Fonte: Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler.

A escolha da ponte como lugar para essa performance como em outras performances enfatizava seu uso como passagem, mas também lugar de parar e observar a cidade. A simbologia resgatada por Bruscky da ponte como elemento que articula um mundo ao redor foi explorada por Martin Heidegger (2001). A ponte, para o filósofo, pende com leveza e força sobre o rio, ainda que ligue margens previamente existentes, é somente na sua travessia que as margens surgem como margens e “lugar” humano. A ponte sobre o rio, surgindo da paisagem, dá passagem aos carros para os arredores, conduzindo os caminhos hesitantes e apressados dos homens de forma que eles cheguem em outras margens. Ela, portanto, cumpre uma reunião integradora do mundo ao seu redor. Logo, a performance de Bruscky enfatiza justamente a ponte não apenas como se situa um lugar, mas é na própria ponte que se surge um lugar.

A situação criada era uma cena imprevisível - um caixão flutuante -, que, conforme mostram as fotografias, atraiu e provocou reações diversas daqueles que passavam a pé ou em seus veículos, formando uma aglomeração ou espécie de tumulto sobre a ponte. Conforme lembrou o artista:

eu fiz o Enterro aquático também, uma coisa inédita. Eu jogava um caixão fora da cidade, depois de estudar a maré, e ele voltava ... eu vedava todo o caixão e botava uma frase irônica sobre a história da arte ou em relação ao governo militar brasileiro. Depois descobriram, foram associando a outras coisas, descobriram que esse trabalho era meu. Foi uma confusão danada ... vinha bombeiro, polícia para retirar o caixão... eu tenho uma série de fotos documentando isso.⁸

Bruscky chamava atenção dos transeuntes não apenas para a morte da arte, conforme estava estampado na tampa do caixão a palavra “arte” [6]. Utilizando da ironia como linguagem, Bruscky fez uma dupla provocação: aos teóricos da arte que estavam preocupados com os rumos da arte moderna; e era estratégia para continuar produzindo arte crítica ao regime militar que controlava o país. Ao evocar o cortejo fúnebre como um evento coletivo, Bruscky evidenciava a importância e potência da reunião e do encontro de pessoas nas ruas. O seu cortejo, portanto, era também uma alegoria para a formação da multidão - a massa - conforme Benjamin (2009) qualificou a multidão que se escondia atrás das barricadas na Paris de meados do século XIX. A multidão formada pelas ações de Bruscky também se concentravam em espaços estratégicos da cidade e que lemos como a representação de técnica de resistência e empoderamento de uma população diante de um regime controlador que privou a sociedade de usufruir dos espaços públicos como local como lugar de encontro, expressão e da comunicação. O controle do território era fundamental na lógica da ditadura, e a ação de Bruscky buscava romper esse controle. A formação da multidão não apenas buscava conscientizar a população dessa situação, como permitia que os transeuntes, uma vez reunidos, experimentassem a potência da multidão e enxergassem também como uma forma de organização e mobilização com força social e política.

Conforme vimos anteriormente, o centro era, ainda nos anos 1970, um local ativo, para onde diferentes perfis da população se deslocavam. Pelas fotografias [5, 8 e 9], podemos ver os diferentes personagens que trazem significado aquele espaço, para além dos seus edifícios que dão pistas dos tempos que a cidade acumula. Portanto, sua escolha, revelavam variadas camadas de representações, era onde havia um grande montante de variados perfis sociais, bastava só motivos para despertar seu poder, como significava a retomada da cidade como local de expressão e encontro.

Ainda que o artista negue, Freire (2006), Tejo (2009) e Navas (2012) insinuam proximidades entre suas excursões urbanas e as estratégias Situacionistas.

⁸ Trecho de conversa entre Adolfo Montejo Navas e Paulo Bruscky, ver: Navas e Bruscky (2012, p. 233).

Aparentemente desprezíveis, as excursões urbanas de Bruscky exploraram lugares banais da cidade, assim como o movimento Dadá revelou da Paris do início do século XX⁹. Não era apenas a ampliação do campo como explicou Rosalind Krauss (1979), esse encontro com o urbano significou uma virada da “representação do mote à construção de uma ação estética a ser representada na realidade da vida cotidiana”, explicou Careri (2017, p. 71). Percorrer o espaço urbano significava substituir a representação [objetificação] e atacar frontalmente o sistema de arte. Deixava-se “de levar um objeto banal ao espaço da arte e passou a levar a arte - na pessoa e nos corpos dos artistas - a um lugar banal da cidade”. Esta tática abria uma nova possibilidade de agir sobre a cidade, utilizada também pelos surrealistas e retomada pelos situacionistas (CARERI, 2017, p. 75).

Performance: um programa de exploração e atenção à cidade.

O encontro do artista com o ambiente urbano, do transeunte com a obra de arte e a consequente associação entre obra, espectador e a cidade ganha novos contornos no contexto dos anos 1960-70. As ações urbanas de Bruscky tem pontos de confluência com as estratégias situacionistas, não apenas por propor a caminhar como prática artística mas também por seu potencial revolucionário de quebrar maneiras de responder ao ambiente material, como defendem Freire (2006, p. 80) e Navas (2012), que pretendiam “uma recondução da arte à práxis vital” (Bürger, 2017).

As perambulações ou ambulações como definiu a imprensa local sobre as ações de Bruscky nas ruas ou locais incomuns escolhidos pelo artista se alinhavam com as experiências da errância, uma herança vinda dos surrealistas e dadaístas e que, retomadas pelos situacionistas, sugeriam um programa de exploração e de atenção à cidade e seus personagens urbanos, conforme defendeu Careri (2017) ao elaborar uma cronologia do caminhar como prática artística. Para Careri (2017), é em períodos de profunda mudança das cidades, que a Arte volta sua atenção para a cidade, como aconteceu como destacou com as experiências surrealistas nas primeiras décadas do século XX que, conforme Benjamin exaltou, guardavam um potencial revolucionário pela percepção e crítica sobre a experiência da modernidade, “mobilizar para a revolução as forças da embriaguez”¹⁰(1929, p. 33). É deixar-se perder na cidade, como um organismo que produz e esconde no seu seio territórios a serem explorados, paisagens nas quais se perder é experimentar a sensação de maravilhamento do cotidiano ordinário, como Bruscky também buscou nos espaços lúdicos do Recife: a ponte sobre o rio.

Comumente associada às performances urbanas, a Internacional Situacionista não pretendeu ser visto como um grupo artístico propriamente dito, ainda que afirmem

⁹ A primeira excursão Dadá aconteceu no dia 14 de abril de 1921. A ação foi esteticamente consciente, dotada de muitos comunicados da imprensa, proclamações, panfletos e documentação fotográfica, e, segundo Careri, foi a mais importante operação Dadá sobre a cidade por se o primeiro passo de uma longa série de excursões, deambulações e derivas que atravessaram vários outros movimentos artísticos ao longo do século (2017, p. 71-74).

¹⁰ A metáfora da embriaguez alude uma experiência sensorial intensa e transformadora que acontece quando se entra em contato com novos fenômenos da vida urbana moderna, como a arquitetura, a multidão e as novas formas de comunicação. Benjamin (1929) associou a embriaguez a uma ruptura com a realidade cotidiana, permitindo que os indivíduos experimentem um novo estado de consciência e compreensão do mundo ao seu redor. A embriaguez representa uma forma de despertar e de enxergar além das aparências superficiais, buscando uma compreensão mais completa da condição humana.

a importância dos movimentos Dadá e Surrealistas para suas teorias¹¹, todavia sua ligação com a política e o urbanismo era muito mais forte. Atuantes como críticos do Urbanismo Moderno, através de seu Urbanismo Unitário (UU)¹², os situacionistas propuseram uma nova forma de apropriação e percepção da arte, arquitetura e urbanismo, segundo uma ótica que os aproximava da vida cotidiana, mas, ao mesmo tempo, buscava trazer à tona a paixão e a emoção relacionadas à cidade, técnicas semelhantes às praticadas por Bruscky.

Alguns procedimentos desenvolvidos pelos Situacionistas nos ajudam a compreender como a experiência urbana proposta por Bruscky podem ser lidas como técnicas de leitura e intervenção no espaço urbano do centro do Recife. Segundo Careri (2017) e Jacques (2003), os situacionistas partem de uma cidade existente para chegar à proposta de uma cidade situacionista, através de novos procedimentos como a prática da deriva, a experiência da psicogeografia e, principalmente, da “construção de situações” como experiências¹³. Para Constant, integrante da IS,

Estamos inventando técnicas novas; examinando as possibilidades que as cidades existentes oferecem; fazemos maquetes e mapas para as cidades futuras. Estamos conscientes da necessidade de aproveitar todas as invenções técnicas e sabemos que as construções futuras que desejamos precisarão ser suficientemente maleáveis para corresponder a uma nova ação dinâmica da vida, criando nosso ambiente em relação direta com modos de comportamento em constante mudança (CONSTANT, 1959b, p. 114-115)

No Enterro aquático, não apenas o artista e sua obra se inseriram no fluxo de pedestres e veículos que cruzavam as pontes, mas o espectador transeunte era convidado a participar e acompanhar a ação, sendo assim, a caminhar pelas ruas. Era o artista, que cuidadosamente planejou seu trajeto, e conseqüentemente seu público que faziam do caminhar uma possibilidade de deriva. Para os situacionistas, a deriva é uma operação construída que aceita o destino, mas não se funda nele, uma vez que propunha aos habitantes das cidades apreender o entorno urbano de uma forma mais livre: é como caminhar sem uma direção pré-estabelecida, descondicionando-se de hábitos e conceitos corriqueiros. A prática, nesse sentido, era uma poderosa ferramenta e estratégia por oferecer possibilidades de, simultaneamente, realizar o emprego qualitativo do tempo no espaço urbano de modo lúdico - o cortejo fúnebre - e identificar todo o peso do planejamento capitalista no espaço¹⁴.

11 Os situacionistas davam continuidade ao desejo de propor uma revolução cultural mais ampla a partir da abolição da alienação cotidiana proposta pelas vanguardas do início do século XX. Os ideais do movimento foram publicados entre 1958 e 1969 em 12 números da revista IS, cujos primeiros seis volumes (até 1961) tratavam basicamente da arte e depois passando para uma preocupação mais centrada no urbanismo. Segundo Jacques (2003, p. 18), as preocupações se deslocaram “naturalmente” para a esfera política e, sobretudo, revolucionária, culminando na ativa participação do movimento nos eventos de Maio de 1968 em Paris. Além dos números da revista IS, inúmeros panfletos e das ações públicas foram realizados pelos situacionistas para divulgar suas ideias.

12 O Urbanismo Unitário compreende a teoria do emprego conjunto de artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento. Ver: Jacques, 2003, p. 100.

13 No primeiro volume da revista IS (1958), os situacionistas escreveram um glossário (Definições) onde resumidamente são explicadas algumas das formas de ação do grupo como, por exemplo, a deriva, a psicogeografia, o urbanismo unitário, a situação construída, o desvio e a decomposição. Ver: Jacques (2003, p. 65-66).

14 Os situacionistas viam a deriva como uma técnica que revelava a pobreza estrutural da cidade funcional e a monotonia da sobrevivência, mas também como uma oportunidade para transformar o mundo. Eles buscavam uma revolução que não se limitasse ao modelo tradicional de esquerda. Em vez disso, usavam práticas como deriva, situações, desvio e psicogeografia para criar um laboratório de transformação que unia a vida cotidiana presente com a visão de uma vida totalmente diferente. Eles acreditavam que essa transformação não deveria esperar a destruição do capitalismo, mas sim começar no presente e continuar após a revolução.

O planejado cortejo de Bruscky implicou um estudo dos hábitos e relações que os indivíduos - transeuntes - estabeleciam com o lugar de forma inconsciente¹⁵. Por isso a psicogeografia, segundo Debord, era um importante artifício, uma vez que compreendia “o estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico planejado conscientemente ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (DEBORD, 1955, p.39). Um artifício que permite acessar diferentes elementos do ambiente urbano e que estão em direta ligação com as sensações que eles provocam, como

a brusca mudança de ambiência numa rua, numa distância de poucos metros; a divisão patente de uma cidade em zonas de climas psíquicos definidos; a linha de maior declive – sem relação com o desnível – que devem seguir os passeios a esmo; o aspecto atraente ou repulsivo de certos lugares; tudo isso parece deixado de lado. Pelo menos, nunca é percebido como dependente de causas que podem ser esclarecidas por uma análise mais profunda, e das quais se pode tirar partido. As pessoas sabem que existem bairros tristes e bairros agradáveis. Mas estão em geral convencidos de que as ruas elegantes dão um sentimento de satisfação e que as ruas pobres são deprimentes, sem levar em conta nenhum outro fator (DEBORD, 1955, p. 41).

A ideia de construir situações propõe que a vida cotidiana poderia incitar paixões que provocam um sentido de jogo no espaço urbano, onde, apesar da repetição de hábitos, abre-se sempre um espaço para o aleatório, o incontrolável, o apaixonante.

A vida do homem é uma seqüência de situações fortuitas e, embora nenhuma delas seja exatamente semelhante a outra, são em sua imensa maioria tão indiferenciadas e insossas que dão a impressão de serem iguais. O corolário desse estado de coisas é que raras situações interessantes que conhecemos numa vida retêm e limitam rigorosamente essa vida. Devemos tentar construir situações, isto é, ambiências coletivas, um conjunto de impressões determinando a qualidade de um momento (DEBORD, 1957. p. 56).

Logo, entendemos que assim como a situação proposta por Bruscky dialoga com a noção de situação dos situacionistas, uma vez que para ambos há a necessidade de se pensar a sua inserção na cidade. Se a situação pressupõe uma relação espaço-tempo, é o espaço urbano que vai ser escolhido pela IS como âmbito de sua atuação. A situação construída, a performance na ponte, por exemplo, trata todo espaço como performance e os espectadores [transeuntes] como performers. “A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do público, senão passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não são chamados de atores, mas num sentido novo do termo “vivencia dores”” (IS, 1958, p. 62)¹⁶.

¹⁵ No volume 2 da revista IS, Guy Debord apresentou a Teoria da Deriva, em que explica os diversos procedimentos que compreendem a técnica da deriva. Segundo ele, o conceito da deriva está indissolivelmente conectado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo. O texto não pretendia fechar ou reduzir quais procedimentos determinam a técnica. (JACQUES, 2003, p. 87-91).

¹⁶ É importante destacar que a criação de situações dentro do pensamento situacionista se propõe ir além do “uso unitário de meios artísticos” como foram as ações de surrealistas, dadaístas ou como a de vários artistas que saíram para ruas e espaços livres das cidades. Para Debord “as perspectivas de ação sobre o cenário chegam, no seu último estágio de desenvolvimento, à concepção de um urbanismo unitário” (1957, p. 57). Ainda que amplamente citado e apontado como elemento chave para os situacionistas, seu conceito não é preciso, ainda que haja um esforço em detalhá-lo como está no ensaio Questões preliminares à construção de uma situação, em que a noção de situação é posta como forma ampliada aos meios artísticos e sim para a formação de uma ambiência, ao envolver “concomitantemente uma unidade de comportamento temporal”, ou seja “gestos contidos no cenário de um momento” (IS, 1958b, p. 62-64). Conforme destacam Sadler (1999, p. 105-107) e Grossman, (2006, p. 67-83), não há uma noção clara ou registro sobre como as situações efetivamente funcionam ou como elas deveriam funcionar.

Assim, criar situações no ambiente urbano seria como “jogar”, que para os situacionistas, compreende uma atividade relacionada com o perceber, vivenciar e construir as cidades. A performance, logo, conduziria o transeunte ordinário à esfera de produtor. Esse jogar, significava, portanto, sair deliberadamente das regras e inventar as próprias regras. Tanto para o grupo francês como para o contexto brasileiro, e sobretudo periférico do Recife, representava a libertação criativa das construções socioculturais por projetar ações estéticas e revolucionárias que agiam contra o controle social. Por isso, a construção de situações era o modo mais direto de realizar na cidade novos comportamentos e de experimentar na realidade urbana os momentos do que teria podido ser a vida numa sociedade mais livre.

Considerações finais

Com seu *Enterro Aquático*, Bruscky mostrou como a arte pode ser uma possibilidade pela qual se adentra a cidade revelando todas as suas camadas, mas também um modo do qual se constrói um meio lúdico de reapropriação do território. Atento ao cotidiano vivido nas ruas e sobretudo, Bruscky buscou técnicas de enfrentamento que pudessem traduzir a complexidade da cidade e (re)conectar a arte ao cotidiano. Para isso, foi às ruas, se misturou com os transeuntes, revisitou pontos simbólicos da cidade como revelou novos - a ponte -, que nos revelou outras experiências da cidade. Por meio da ação artística, o a experiência urbana no Recife densificava-se e ganhava espessura. Não interessam somente os traçados das ruas, a morfologia dos edifícios ou os desenhos urbanos monumentais. Ao caminhar e criar situações, acessa-se novos usos, apropriações, gestos, cheiros, sons, e conseqüentemente novas práticas, enfim, as performances da vida cotidiana.

Referências

- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia [1929]. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 2016.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes**. O caminhar como prática estética. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural - Entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 2002.
- CONSTANT. Outra cidade para outra vida [1959b]. In: JACQUES, Paola Berenstein. (org). **Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 114-117.
- DEBORD, Guy-Ernest. Introdução a uma crítica da geografia urbana [1955]. In: JACQUES, Paola Berenstein. (org). **Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 39-42.
- DEBORD, Guy. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional [1957]. In: JACQUES, Paola Berenstein. (org). **Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 43-59.

FERRAZ, Bruno; MOREIRA, Fernando Diniz; MOTA, Ênio Laprovitera. **Arquitetura da moradia alta no Recife (1940-2020)**. Manuscrito, 2023.

FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia**. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

GROSSMAN, Vanessa. **A arquitetura e o urbanismo revisitados pela Internacional Situacionista**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2001.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Definições [1958b]. In: JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 65-66.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Questões preliminares à construção de uma situação [1958]. In: JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 62-64.

JACQUES, Paola Berenstein. (org). **Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. Delírios ambulatórios e derivas urbanas. **Revista Risco**. São Paulo, v. 20, p. 8-36, 2022.

MENESES, Ulpiano. A fotografia como documento - Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. **Tempo**, n. 14, Niterói, 2002.

MOREIRA, Fernando. A transformação do bairro de Santo Antônio no Recife (1938-1949). In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 14., 2016, São Carlos. **Anais**. São Carlos: IAUSP, 2016. Disponível em: <http://www.iau.usp.br/shcu2016/anais/wp-content/uploads/pdfs/31.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2022.

MOREIRA, Fernando. Avenidas, arranha-céus e mocambos: o Recife nas décadas de 1930 e 1940. In: MOREIRA, Fernando Diniz. (org). **Recife: cinco séculos de cidade e arquitetura**. Recife: Cepe, 2022.

NAVAS, Adolfo; BRUSCKY, Paulo. **Poesis Bruscky**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

OLIVEIRA, Patricia. Recife, cidade moderna e vertical: décadas de 1950 e 1960. In: MOREIRA, Fernando Diniz. (org). **Recife: cinco séculos de cidade e arquitetura**. Recife: Cepe, 2022.

PONTUAL, Virgínia; CAVALCANTI, Rafaela. Abertura da Avenida Dantas Barreto: a modernização do centro do Recife, 1930 – 1970. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa. **Anais**. João Pessoa: ANPUH, 2003.

PONTUAL, Virgínia. **Uma cidade e dois prefeitos: narrativas do Recife das décadas de 1930 a 1950**. Recife: Ed. Universitária UFPE, 2001.

SADLER, Simon. **The Situationist City**. Cambridge; Londres: The MIT Press, 1999.

TEJO, Cristiana. **Paulo Bruscky: arte em todos os sentidos**. Recife: Cepe, 2009.

TRINDADE, Ana Carolina de Freitas. **O artista como sismógrafo: a experiência urbana de Paulo Bruscky**. 2012. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Programa de pós-graduação em Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

RESPONSABILIDADE INDIVIDUAL E DIREITOS AUTORAIS

A responsabilidade da correção normativa e gramatical do texto é de inteira responsabilidade do autor. As opiniões pessoais emitidas pelos autores dos artigos são de sua exclusiva responsabilidade, tendo cabido aos pareceristas julgar o mérito das temáticas abordadas. Todos os artigos possuem imagens cujos direitos de publicidade e veiculação estão sob responsabilidade de gerência do autor, salvaguardado o direito de veiculação de imagens públicas com mais de 70 anos de divulgação, isentas de reivindicação de direitos de acordo com art. 44 da Lei do Direito Autoral/1998: “O prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de setenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação”.

O CADERNOS PROARQ (ISSN 2675-0392) é um periódico científico sem fins lucrativos que tem o objetivo de contribuir com a construção do conhecimento nas áreas de Arquitetura e Urbanismo e afins, constituindo-se uma fonte de pesquisa acadêmica. Por não serem vendidos e permanecerem disponíveis de forma **online** a todos os pesquisadores interessados, os artigos devem ser sempre referenciados adequadamente, de modo a não infringir com a Lei de Direitos Autorais.

Submetido em 08/10/2023

Aprovado em 29/11/2023