

IMAGEM EM CIRCUITO

Leonilia Gabriela Bandeira de Souza
nilabandeira@yahoo.com.br
Universidade Federal de Pernambuco

ISSN 2316-6479

Resumo

Os artistas postais criaram uma linguagem própria se apropriando de diversas técnicas artísticas, recombinao elementos e criando códigos. Resgatando influências de outros movimentos de arte a Arte Postal articula-se com o passado e o presente num diálogo onde o sujeito da ação e seu contexto social são aspectos centrais de uma discussão que tem como mote a relação entre arte e vida. A mensagem se dá não apenas no conteúdo da imagem, mas está também no espaço de intercessão entre os diversos meios e ferramentas que são utilizados.

Palavras-Chave: Arte Postal, Sujeito, Sociedade.

Abstract

The artists have created their own language cards appropriating various artistic techniques, recombining elements and creating codes. Rescuing influences of other art movements of the Mail Art articulates with the past and present in a dialogue where the subject of the action and its social context are central to a discussion that has as a theme the relationship between art and life. The message is true not only in the content of the image, but is also in the space of intersection between the various methods and tools that are used.

Keywords: MailArt, Subject, Society.

1. Pequeno Histórico

Em meados da metade do século XX, a arte se desdobrava para descobrir e inventar novas formas de expressão, numa constante de substituição ao que estava vigorando naquele período.

A arte então, se abria a uma gama de possibilidades múltiplas, com pluralidade de sentidos, sem criar rótulos. Pelo contrário, a proposta era refutar normas estabelecidas para o agir e o fazer, restrições que estavam presentes durante o modernismo.

No fim dos anos 50 e já no início dos anos 60, quando a capital mundial da arte já tinha sido transferida de Paris para Nova York, os efeitos da sociedade americana vinham sendo sentidos em toda a produção artística. A América do Norte dava passos em direção a uma arte emancipada, com uma linguagem própria e explorando os limites entre arte e vida.

A relação entre arte e vida influenciou muito os artistas da Pop Art que questionavam a identidade do objeto, bem como a identidade do sujeito,

ambos inseridos numa sociedade sem distinção, onde o múltiplo era o padrão. Boudrillard (2002) fala um pouco sobre como as pessoas estão vivendo essa multiplicidade, em seu livro *A troca impossível*, quando fala que na pluralidade o sujeito nada mais faz do que trocar-se por si mesmo, ou por seus múltiplos avatares. A banalidade e o empirismo então ganhavam cada vez mais força e a inserção de fragmentos dessa artificialidade na arte se tornava cada vez mais comum. Essa discussão se fez presente na arte como pode ser percebido nas obras de Robert Rauschenberg e Jasper Johns, que trabalhavam, inserindo na tela como colagens, elementos estranhos. Esses elementos eram os mais diferentes possíveis, passando por meros objetos do dia-a-dia até a participação de pessoas em suas obras, que seriam chamadas de “ambientes”. “Agregavam às telas objetos do cotidiano, elementos díspares, colhidos a esmo e sem qualquer pretensão “estética” que faziam a pintura dialogar com a esfera mundana” (CANONGIA, 2005, p. 17)

Os gêneros estavam cada vez mais imbricados, criando desconfortos. Duchamp proporcionava a experiência da transferência, da descontextualização tanto do objeto artístico, quanto do objeto da vida diária, colocando um no espaço do outro, renovando uma forma de olhar e valorizando o empirismo. Essas experiências não se dava apenas no contexto das artes visuais, mas também na literatura, na música, com John Cage construindo uma música *readymade*, colocando sons inerentes ao cotidiano da vida comum. A escolha dos objetos a serem incorporados tinha necessariamente que ser isentos de qualquer relação, emoção ou condição de beleza.

Nesse ponto, encontramos margens ao pensamento do grupo Fluxus que na década de 1960, revitalizou os princípios de mistura e equivalência entre meios e práticas artísticas e sociais, heranças das vanguardas russas do começo do século XX, e que mais tarde se apresentaria como a encubadora para o circuito de Arte Postal. O Fluxus era constituído por uma rede de artistas espalhados por várias partes do mundo e das mais vastas linguagens artísticas e de acordo com Freire (2006) articulou suas produções entre a esfera do “fazer” das coisas e a da “ação” na esfera social, *poiesis* e *praxis*.

A fusão de diversas linguagens, ferramentas e meios, viabilizou o acontecimento do *happening*. A partir daí, surge também o conceito de *intermedia*, defendido pelo poeta Dick Higgins na década de 1960, que, observando o princípio do *happening* – para Higgins significava um intermeio, pois ficava entre a relação de diversos meios –, idéia baseada no conceito de colagens, propunha uma definição na qual a obra situa-se no meio, no “entre” e combatia à combinação dos meios, ou seja, *multimedia*. (FREIRE, 2006, P. 29)

O Fluxus era um retrato dessa *intermedia* – uma categoria para definir a inter-relação entre diferentes meios fundidos conceitualmente gerando um novo meio –, que se utilizava também do espírito lúdico, do acaso e principalmente, da unidade que vinha se estabelecendo entre arte e vida. Ken Friedman, participante do Fluxus da Califórnia, à respeito dessa relação, pensava “se não há fronteira entre arte e vida, não deveria haver entre as diferentes formas da arte” (FREIRE, 2006, P. 29). Friedman foi apresentado ao Fluxus, por Dick Higgins. Ficou mantendo contato com um artista brasileiro, Paulo Bruscky, que era, por fazer parte dessa rede de contatos, considerado como participante brasileiro do grupo Fluxus também. A aproximação de Bruscky com o grupo se dá muito mais no compartilhamento de meios e técnicas, como livros, carimbos, filmes, vídeos, fotografias, performances, etc.

Assim como Duchamp, Bruscky também utiliza os objetos do cotidiano em sua poética. Para ele, “o estranhamento do cotidiano passa pelos objetos na subversão de seus usos” (FREIRE, 2006, p. 32). Para Duchamp, a criação não supõe uma atividade manual do artista. Depende de uma escolha e esta está na palavra do artista. E as escolhas não estão ligadas ao fazer manual, mas a uma idéia. O uso de objetos e equipamentos ultrapassa simplesmente seu poder de capacidade de exibição e passa a ser parceiro do artista no fazer da obra. Como exemplo, apontamos os postais feitos por Paulo Bruscky e por outros artistas, utilizando ferro de passar para a produção do que ele mesmo chamou de “ferrogravura”, máquinas de xerox e de fax, explorando delas, as possibilidades de relação com o próprio corpo do artista.

O cenário de conflitos ideológicos e culturais propiciou ainda o surgimento da Arte Postal, na transição entre os anos 60 e 70. Período no qual o Brasil vivia uma reviravolta em direção ao que seria o espírito contemporâneo. “O termo ‘experimental’ servia tanto para designar a livre experimentação com novas mídias e novos procedimentos, quanto para pontuar a experiência sensível, que passa necessariamente pelo corpo.” (CANONGIA, 2005, p. 55)

Vivia-se num contexto de regimes autoritários e os artistas adotavam posições políticas contra a perseguição e a censura, gerando trabalhos com conteúdos que mostravam mais o envolvimento com a crise do que com questões formais. A arte postal veio como um movimento artístico que se mostrou como uma alternativa às vanguardas que se multiplicavam num recorrente substituir de tendências e tomou corpo, estendendo-se pelo mundo. Com uma linguagem própria, antepondo-se aos meios de comunicação de massa e colocando-se ao alcance de todos, caracterizava-se por ser uma maneira rápida e ampla de difusão artística, que utilizava o correio como meio central de sua divulgação e espalhamento.

Dessa forma, os rastros da Arte Postal podem ser percebidos em diversos momentos na trajetória da arte contemporânea. Podemos perceber parte de sua fundamentação no Brasil nos trabalhos de Lygia Clark, Hélio Oiticica e seus *Parangolés* e Cildo Meireles com suas *Inserções em circuitos ideológicos*. Nessas obras, não se vislumbra a produção de um objeto em si, mas a construção de uma arte que não é palpável, ainda que haja uma documentação.

2. Por dentro da obra

Em *A necessidade da arte*, Fischer (1987) faz alguns questionamentos a respeito do que impulsiona o homem a buscar algum elemento da arte e se relacionar com ele. O homem deseja se relacionar com algo que esteja além dele mesmo, sem que para isso perca a sua própria essencialidade. Anseia por unir na arte sua limitação com o coletivo, tornando assim, social a sua individualidade.

Sabe-se que toda expressão de arte é condicionada ao seu tempo e representa a humanidade alinhada com as idéias e aspirações, necessidades e esperanças de uma situação histórica particular. Porém ela mesma extravasa esses limites e cria o que Fischer chama de “momento de humanidade”, que perdura e ultrapassa os limites históricos ao qual está inserida influenciando e interferindo nas manifestações que surgem depois.

No momento em que se pensa o tempo da arte e seus reflexos tanto dentro do campo, quanto na vida em sociedade, a Arte Postal traz uma idéia global de liberdade com uma proposta de esclarecer e incitar a ação. O artista guarda em si essa capacidade de envolver, de chamar o espectador a adentrar na obra de arte e fazê-lo participante do processo.

A função decisiva da arte, nos primórdios, era de conferir poder. Através dessa lente, a Arte Postal também se coloca nesse campo de tensões, fazendo uso das ferramentas artísticas como intuito, entre outras coisas, de ridicularizar personagens do campo político com frases de teor dúbio, como o postal de Paulo Bruscky citado acima. O conteúdo das obras servia como uma tentativa de enfraquecer a supremacia e fortalecer o caráter de resistência do movimento.

Em seu artigo “a Arte Postal e o grande monstro”, publicado no catálogo da Bienal de 1981, Ulises Carrión afirma que o correio não é o meio e que para usá-lo o artista não precisa saber como ele funciona, porém o sistema postal se caracteriza sim como o meio de veiculação da idéias e obras construídas utilizando os diversos suportes que a Arte Postal explorou. Ainda que o correio seja um sistema rígido, não se terá pleno controle sobre seu funcionamento durante todo o processo de envio da obra, que se tornará correspondência a ser

posteriormente enviada. O correio, que é um amplo sistema que inclui em si dois subsistemas, o sistema da linguagem escrita ou visual e o sistema dos serviços postais. O artista Ulisses Carrión deu um bom exemplo de como isso acontece em seu mesmo artigo escrito para o catálogo das obras de Arte Postal expostas na XVI Bienal e São Paulo:

Quando você recebe uma carta da pessoa amada, não se interessa pelo que está escrito. Basicamente, seu interesse é por receber alguma coisa da pessoa. Ela poderia mandar flores, em vez de palavras, você teria entendido perfeitamente. Flores ou palavras – tanto faz, desde que a pessoa amada mande alguma coisa. Nesse caso, a ênfase é no subsistema “postal”. (PLAZA, 1981, p.12)

Segundo o próprio artista, ao afirmar que na Arte Postal o correio não é o meio, mas o suporte, sua proposta não era minimizar a importância do correio. Pelo contrário, ele reconhece e assume seu valor. Mas afirma que antes é preciso reconhecer e definir seu papel na produção de uma peça de Arte Postal e completa dizendo que não se pode imaginar um trabalho de Arte Postal sem palavras, ou desenhos, ou papel ou plástico e que esses mesmos são os meios, os elementos significativos com os quais a mensagem da Arte Postal é montada.

Um fato importante e interessante acontece nesse processo. O correio sempre interfere de alguma forma nas correspondências. Seja com os selos, com os carimbos, assinaturas, enfim, é grande o procedimento para o envio de uma encomenda. Acontece ainda de alguns artistas elaborarem suas obras já pensando e levando em consideração toda essa interferência dos correios. Isso resulta numa “obra-correspondência” bastante instigante e ocasional ao artista. Uma espécie de “previsão imprevisível”. O artista sabe que acontecerá algo, mas não sabe como e nem o que acontecerá. O acaso transformado em arte. Há quem se utilize apenas dessas interferências do sistema postal como parte essencial do trabalho e obtenha um bom resultado de Arte Postal.

Os artistas experimentavam, buscavam, ousavam utilizar as novas técnicas industriais, os novos materiais, e isso era percebido em grande escala. Diversas mostras e exposições que nesta época se intensificaram e se tornaram mais fortes e expressivas são prova documentais disso. Bienal de São Paulo, Salão Nacional de Arte Moderna, Bienal da Bahia, entre tantas outras se ajustaram e abriram suas portas, ainda que no início com certa desconfiança, para a “nova arte” que crescia e ficava mais robusta com a aderência crescente de artistas renomados e a simpatia do público em geral.

Contudo, os artistas encontraram em determinado momento uma rejeição dos correios que se recusavam enviar através de seu sistema essas encomendas

estranhas que chegavam diariamente nas agências. Muitos achavam que se tratava de trote, piada com o serviço sério que eles prestavam para a população. Neste momento foi criada em Amsterdam, na Holanda a Rede Internacional de Correio Artístico Imprevisível – RICAI, que se configurava como uma alternativa às empresas oficiais de correio. Disposta a transmitir mensagens em qualquer formato e qualquer meio, na condição de que a mensagem deveria chegar até a sede por qualquer meio que não fosse o correio tradicional, podendo ser entregue pelo próprio autor ou por qualquer outra pessoa. Sem cobrar taxa alguma, a RICAI garantia a entrega da mensagem por qualquer meio que também não fossem os correios oficiais. E se, por eventualidade a mensagem passar três anos sem ser entregue, ela é devolvida ao autor. A RICAI mantinha em seu arquivo uma cópia de todas as mensagens que eram enviadas e sua atuação se dava de qualquer país para qualquer país, não se limitava só à Holanda. Assim como os correios, todo o material que saia da RICAI era devidamente selado e carimbado. Essa espécie de regulamento foi escrita por seu diretor geral, Ulisses Carrión, e foi editada no catálogo da Bienal.

Nos primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil - no entorno dos anos 60, data de surgimento da Arte Postal no país, segundo as pesquisas de Walter Zanini, o sistema no qual a arte estava envolvida encontrava-se num cenário onde duas referências são bastante marcantes. A Arte Postal é considerada como o primeiro movimento da história da arte a valorizar a comunicação transnacional e isso interferiu em muito nas pesquisas sobre novas tecnologias e novas mídias.

Apartir disso, a Arte Postal participou diretamente das pesquisas tecnológicas e evoluções científicas e isso trouxe não só benefícios para a própria arte, que posteriormente pôde contar com as novas mídias, e que gerou por sua vez, outras reflexões a respeito da reprodutibilidade técnica das obras de arte a partir de Walter Benjamin, como também para a comunicação mundial que a cada dia propõe novas alternativas para a interação interpessoal.

Inseridos no que foi estímulo inicial de todo esse progresso tecnológico, os artistas da Arte Postal aderiam para si todas as novas mídias que iam aparecendo na comunicação e iam implementando em suas obras e inovando sempre. Todas as evoluções como o fax, a xérox, o *e-mail* serviram como via e inspiração para o crescimento deste intenso movimento.

Então, os novos meios de produção, por sua vez, destacam a importância do substrato material dos signos: a reprodução gráfica, o livro, o disco, o vídeo-tape, o filme, entre diversos outros suportes da informação. O mundo da informação está inteiramente a dispor do artista postal que interage dentro dele, criando e recriando-o, traduzindo e manipulando o conhecimento

através desses meios. Os envelopes, os postais, os telegramas, selos, cartas, trabalhos executados com colagens, desenhos, idéias, textos, carimbos, etc., eram enviados ao receptor e este também deveria enviá-lo a outros e não necessariamente o trabalho retornaria para o transmissor. Utilizavam os mais variados elementos tais como acrílico, cartões rugosos, madeiras, pedaços de plásticos, etc., como matéria prima para a obra. Os artistas adotavam algumas técnicas para a confecção das suas obras e essas técnicas também eram reinventadas nessas mãos inquietas.

Técnica e suporte se confundiam dando origem a objetos cheios de beleza e conteúdos que entre um elemento e outro denunciavam, contestavam, brindavam, sobre os mais diversos assuntos. Com liberdade falavam da luta dos povos, da ajuda para a liberdade da mente e do corpo. Com humor faziam sátiras à política. Utilizavam a palavra escrita como a poesia e a literatura. Os fanzines são frequentemente relacionados com a Arte Postal. Uma nova forma de publicação que serve à comunicação e se utiliza de um mercado paralelo ao oficial.

O artista postal cearense Pedro Lyra escreveu em 1970 o manifesto do poema postal - um tipo de arte literária proveniente da Arte Postal - o qual foi inteiramente baseado nas práticas da Arte Postal e seu conteúdo quase que completo pode perfeitamente se aplicar a ela. Foi publicado originalmente em folheto de 16 páginas, tamanho postal, pela imprensa da Universidade Federal do Ceará, foi reproduzido na edição do *Jornal de Letras* que informava lançamento. Foi traduzido para o espanhol por Clemente Padín e publicado no jornal *El Popular* em Montevidéu, em 7 de agosto de 1970.

Ele relaciona cinco objetivos que são: vivacidade (desenterrar o poema do livro) - este levanta a inquietação dos artistas ao verem suas obras amarradas e presas às galerias e salões – consumo (utilização continuada do poema adquirido) – o postal recebido e repassado para tantos quanto seja possível – popularização (encurtamento da via de acesso ao poema) – o poema é recebido em casa ou facilmente encontrado num corredor de universidade, por exemplo – integração (harmonização da arte com a realidade) – a arte inserida no meio e este meio agindo diretamente na obra – e compensação (remuneração condigna do trabalho poético) – único objetivo que não condiz com a Arte Postal, visto que esta estabelece críticas ao capitalismo e age de forma inteiramente livre e gratuita.

Na Arte Postal existem também as chamadas convocatórias, que funcionam como um tema para a confecção de Postais e que geralmente são exposto em algum evento como, por exemplo, a convocatória água que seria exposta num congresso de preservação da água. Muitos artistas preferem desenvolver seus trabalhos seguindo esse padrão, porém não concordam com esse método,

atribuindo-o a uma igualdade de obras. As convocatórias geralmente são publicadas em sites especializados em Arte Postal, através de e-mails em listas de discussões e até mesmo em cartazes espalhados pela cidade.

A proposta era mudar. Assim, como a gente acorda de manhã com vontade de trocar todos os móveis de lugar. Trazer uma nova ordem para a estrutura vigente. Foi como a Bienal Internacional de São Paulo chegou aos seus 30 anos. Sob a direção do crítico Walter Zanini, a 16ª edição deixou para trás definitivamente a montagem geográfica que há tempos norteava a organização das exposições e passou a desafiar o espaço tradicional adotando a analogia de linguagem.

A Bienal vinha sendo rejeitada por muitos artistas que recebiam o convite de participar. É que esses mesmos artistas, por muitos anos pediam a reestruturação da mostra. Depois que souberam da decisão de Zanini de reestruturar a exposição, eles ficaram bastante estimulados a participar da mostra. Artistas como Mira Schendel, acreditavam que a analogia de linguagem e a valorização das tendências tirava o caráter de salão que era inerente à Bienal e dava-lhe características contemporâneas. Ivens Machado completou dizendo que “com essa nova organização, a Bienal abre possibilidades mais amplas de abordagem. Foi uma atitude positiva, somada ao fato de ainda terem sido eliminados todos os prêmios”. Esta afirmação do artista é um exemplo de como a reformulação foi algo bastante chocante para a população como um todo. Alguns críticos de arte também compartilhavam da comemoração desta mudança. O francês Pierre Restany, ainda em estado de entusiasmo, declarou em entrevista: “Esta Bienal já é histórica. Sua montagem deverá servir de modelo para todas as bienais, como a de Veneza, Paris, Tóquio, e mesmo a quadrienal Documenta de Kassel”.

As divergências de opinião não deixaram de existir. Tanto que Aracy Amaral ao saber da declaração de Restany, logo se pronunciou: “Analogia de linguagem traz apenas uma nomenclatura novidadeira. É pintura, gravura, desenho, arte experimental, ambiental, vídeo, performance, arte postal, tudo agrupado por tendência não por países”. E ainda fez uma relação entre a montagem por analogia como um elogio à técnica rudimentar aplicada em museus. Tudo isso gera uma discussão de intelectuais aparentemente de difícil entendimento para o grande público. Esta edição da bienal não foi importante simplesmente pelo fato de ter subvertido a ordem das coisas, mas pelo fato de que, como consequência dessa subversão, trouxe de volta ao Brasil e à exposição, artistas estrangeiros e brasileiros de contribuição artística bastante importante e que estavam se recusando, de enviarem seus trabalhos. Alguns até diziam que a Bienal havia readquirido seu respeito perdido.

A fim de melhor organizar as mais de mil obras recebidas, o curador Walter Zanini dividiu a exposição em núcleos. No núcleo I era possível encontrar artistas de várias procedências. Isso reforçava o objetivo principal de se ordenar os aspectos mais significativos da produção contemporânea. A partir do núcleo I, desdobravam-se dois vetores e um espaço especial. O primeiro vetor estava focado para a produção artística em xérox, performances, livros de artistas, vídeo-arte e instalações. Um espaço novo, como tudo da Bienal, e que era bastante atrativo por ser desafiador. O segundo vetor foi destinado para o agrupamento de obras que revelavam novas maneiras de trabalhar meios tradicionais de expressão.

A sala especial citada acima foi reservada para a exposição de arte postal dentro da Bienal. Tamanha era a sua significância para o cenário artístico no momento que houve por parte da curadoria uma preocupação voltada para este tipo de arte. Por volta de quinhentos artistas localizados no mundo inteiro aceitaram o convite para participar da exposição.

Atividade de clara mobilização internacional, marcada pelo quantitativismo, com a dinâmica de seus gestos-signos e mais raramente com seus objetos-signos, a Arte Postal espalhou-se num espectro extremamente vasto de conteúdos, utilizando todo e qualquer veículo de comunicação disponível na sociedade de consumo. Se esse conglomerado anárquico de mensagens irreverentes transtorna, é porque a civilização está transtornada. (PLAZA, 1981, p.7)

Também se destacou na Bienal, uma outra forma nova de fazer artístico ainda não muito valorizada até aquele momento que era a vídeo-arte. Acreditava-se que numa exposição como a Bienal que estava cheia de obras um tanto quanto herméticas, era imprevisível para as pessoas. Entrar numa “sala com um televisor ligado era como encontrar um oásis, um referencial familiar.” (AMARANTE, 1989, p.283)

A suspeita se confirmou e a sala de vídeo da 16ª Bienal sempre estava movimentada e sempre gerando reações inesperadas como a de um garoto de 11 anos que depois de observar por alguns minutos a mesma imagem na tela, aborrecido, virou-se e perguntou para a mãe: “Dá pra mudar de canal?”. O comportamento do garoto gerou um momento de descontração aos presentes que riram da colocação ingênua da criança. Mais uma cena alegórica aconteceu em outra sala quando um televisor que deveria estar exibindo um vídeo conceitual de um artista estava transmitindo em circuito normal o programa *Os Trapalhões*. Grande parte do público esticava o pescoço para acompanhar a transmissão do humor dos comediantes.

A vídeo-arte, em parceria com a Arte Postal, apresentou muitas propostas que desafiaram a atenção e as expectativas do público em geral. Levantou questionamentos e uma discussão a respeito de funcionarem como um exorcismo à mídia. A arte do século XX proporcionou muito essa ruptura de fronteiras entre os segmentos, em busca de uma nova linguagem. Assim como era sua proposta, o núcleo I englobou o que havia de mais inquietante e atual em todo o conjunto exposto na 16ª Bienal. Sob a coordenação de Júlio Plaza, a sala especial reuniu uma superabundância de trabalhos, de idéias, de protestos e declarações todas juntas, complementando-se. Isso deixou o público, um pouco desabitado com essa experiência, confuso e sem poder apreciar com tranquilidade.

No ano em que a 16ª edição Bienal de São Paulo aconteceu, era início dos anos 80, momento em que a Arte Postal se encontrava em bastante evidência, como um fenômeno que desmaterializou a arte e que conseqüentemente se tornou um dos maiores vetores do Núcleo I da mostra. Com a inclusão deste projeto na Bienal, sem uma maior preocupação com a informação seletiva, visava-se essencialmente levar ao público o estado desse fazer artístico que intentava à marginalidade, apesar de ainda conter em si diversas contradições.

Referências

- AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo 1951 – 1987*. São Paulo: Editora Projeto, 1989
- BAUDRILLARD, Jean. *A Troca Impossível*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2002
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987
- FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky, arte, arquivo e utopia*. São Paulo: CEPE, 2006
- GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 3ª edição
- LYRA, Pedro. **O real no poético II**. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1986

PLAZA, Júlio. **XVI Bienal Arte Postal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981

Minicurrículo

Leonilia Gabriela Bandeira de Souza – Doutoranda em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco. É mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. Possui especialização em Teorias da Comunicação e da Imagem, pela Universidade Federal do Ceará. É graduada em Publicidade e Propaganda pela Universidade de Fortaleza. Atualmente coordena o curso de especialização (Lato Sensu) em Design Gráfico na Faculdade 7 de Setembro - Fa7, onde atua também como professora dos cursos de Publicidade e Design Gráfico.