



UM CAÇADOR DE BORBOLETAS NA CIDADE DE PRAGA: PENSANDO SOBRE A TEMPORALIDADE DOS MONUMENTOS EM ESPAÇO PÚBLICO

*A BUTTERFLY HUNTER ON THE PRAHA CITY:
THINKING ABOUT THE TEMPORALITY OF MONUMENTS IN PUBLIC SPACE*

Rubens da Silva

Universidade Federal de Goiás/FAV, Brasil
pileggisa@gmail.com

Resumo

O artigo, escrito na primeira pessoa, discute a temporalidade e a materialidade do monumento em espaço público, sua importância como formador de identidade de um povo e como isso ocorre em um país como o Brasil, cuja história é ainda curta e seu patrimônio cultural, pouco valorizado. Pontua, então – com exemplos retirados das construções indígenas e da obra de Hélio Oiticica e de outros artistas – sobre o caráter mutante dos lugares e sobre a efemeridade da obra de arte. Materializando tal debate, trago duas obras de minha carreira e o modo como venho tratando a questão acima levantada, através do meu próprio trabalho enquanto artista.

Palavras-chave: monumento; temporalidade; identidade; participação.

Abstract

The article, written in the first person, discusses the temporality and materiality of the monument in public space, its importance as a form of identity of a people and how it occurs in a country like Brazil, whose history is still short and its cultural heritage is little appreciated. It then points – with examples taken from the indigenous constructions and the work of Hélio Oiticica and other artists – about the mutant character of places and the ephemerality of the art work. By materializing this debate, I bring two works of my career and the way I have treated the above question, through my own work as an artist.

Keywords: monument; temporality; identity; participation.

Monumento e história

Antes de iniciar o conteúdo do presente artigo, gostaria de esclarecer que alguns dos termos aqui usados são referentes ao meu trabalho como artista plástico, podendo ter interpretações diversas para a catalogação teórica. Entre esses termos, cabe destacar “arte pública” e “arte urbana”, usadas aqui no mesmo sentido, ou seja, na criação de ações e intervenções realizadas tanto no ambiente da cidade quanto no ambiente rural. Produzidas geralmente com materiais precários, muitas vezes usando o corpo e com duração efêmera. Além disso, essas ações são normalmente voltadas para a participação do público, com carga crítica, às vezes diretamente política e, ao mesmo tempo, sem deixar de pensar nas relações do contexto espacial e temporal onde elas são realizadas.

É preciso, também, criar algumas aspas entre o entendimento do que eu aqui chamo de “arte pública” e alguns outros termos, debatido genericamente nos meios acadêmicos como “esfera pública” ou espaço público”. Entendo que a pesquisa e o debate sobre a esfera pública são amplos, podendo tocar em questões que eu não tenho afinidades, como os problemas de arquivo e documentação, por um lado e, por outro, do discurso narrativo, que empresta da arte seu status para poder fazer ecoar conteúdos de militâncias diversas¹.

Todavia, em termos de desenvolvimento de uma linguagem visual, eu mesmo não me considero nem dentro e nem fora de nenhuma categoria, mesmo a artística, mas um transeunte caminhando entre as bordas do paradoxo entre o que é arte, o que pode ser considerado arte e, até, empurrando as bordas do que eu imagino que seja arte para aquilo que não é visto, comumente, como arte.

Uma dessas questões que mudaram de lugar, para mim, está localizada no modo como eu venho percebendo a relação entre monumento e história. E isso não tem a ver com o fato dela estar ou não inserida dentro de um museu de arte ou fora, em praças, parques ou jardins. Ou se ela é financiada ou não por dinheiro público ou privado. Nesse sentido, ela muda conforme mudam os modos de leitura, costumes e da própria sociedade, através do tempo.

Aqui, busco refletir sobre o monumento, enquanto arte pública, como lugar de afirmação de poder. Pode tanto ocupar o centro de uma praça, ladeado de prédios públicos, como é o caso das estátuas realizadas principalmente até o século XIX, quando ocupar a frente de um banco, como afirmação do capitalismo, ajudando a construir a imagem de solidez de determinadas instituições.

Até pouco tempo atrás, minha visão estava modelada pelo pensamento modernista, que chega ao continente americano afirmando uma proposta sobre as vantagens da novidade sobre a história. Pertencer às tradições sempre foi um problema, para mim, porque sou leitor de vários autores que propõem que a falta de referências é aquilo que nós, deste lado do oceano Atlântico, temos como diferencial da “necrosada” cultura europeia. Portanto, não deixa de ser uma revisão de certos valores como a crença na originalidade, que moveu o pensamento modernista, com ênfase no início do século passado.

A história de heróis salvadores da pátria, principalmente em países periféricos, colonizados e com uma elite subserviente como no Brasil², sempre gera, também, a crítica sobre os modos como foram conquistadas tais glórias. Se podemos pensar, diretamente, com Rancière

¹ Hal Foster, no artigo “O artista como etnógrafo”, pondera que a arte etnográfica entrou em um campo “perigosamente político” (FOSTER, 2005).

² Os inúmeros casos estudados sobre o golpe institucional desferido contra a democracia, no Brasil, que atingiram seu ápice com a deposição da presidente eleita e a prisão do ex-presidente Lula já seriam suficientes como prova de meu raciocínio, no entanto, há livros que falam disso, como “As veias abertas da América Latina”, de Eduardo Galeano, entre muitos outros, por exemplo.



(2012: 48), sobre o Regime Estético do Anônimo, devemos pensar, também, como artistas e teóricos da arte que somos, sobre a própria linguagem veiculada pela arte. Mesmo agindo em oposição ao passado, como se fazia até os anos de 1950, entre as vanguardas artísticas e seus diversos “ismos”, que marcavam momentos de superação de um movimento por outro.

Assim, se o autor de *Ulysses*, o irlandês James Joyce, para falar do passado, disse, através de seu personagem, Stephen Dedalus, que “a história é o pesadelo do qual eu quero acordar” (JOYCE: 1992; 48), por outro lado, até que ponto essa mesma história que eles, os europeus, possuem, não lhes dá um acento de identidade que nós não possuímos?

Um povo sem passado é um povo sem história. Um povo sem história, é um povo sem memória. Como, então, ter coesão e espírito de coletividade no presente, se não sabemos como foi feito nosso caminho ao longo do tempo? Quem sabe, com alguma memória e orgulho de nosso passado histórico pudéssemos viver nosso presente com mais cultura e com menos insegurança sobre nosso futuro, acreditando em noções como durabilidade e constância...

Não me interessa, entretanto, resvalar em nenhuma lição moral. Se a realidade que temos não inclui um longo tempo de história e nem a manutenção de uma memória passada, dando-nos uma marca identitária tão definida como outros povos, devemos, então, agir sobre aquilo que temos, ou melhor, sobre aquilo que não temos.

Hélio Oiticica, no livro “*Aspiro ao Grande Labirinto*” traz o pensamento do antropólogo Claude Levy-Strauss sobre a moradia de algumas tribos indígenas, considerando-as como belos exemplos de construção que se relacionam completamente com o ambiente à sua volta. Ele fala, por exemplo, dos Kird Hut, como autores de uma “arquitetura sem arquitetura” (OITICICA: 1986: n.p.), vivendo em determinados locais da paisagem por uma passagem breve no tempo. Os “ninhos”, obra apresentada na Galeria Whitechapel, em Londres, em 1969, são adaptações desse estudo que Oiticica fez, pensando plasticamente as pesquisas do antropólogo francês.

Portanto, não se trata da negação de uma ordem, para poder propor uma outra, mas é preciso saber o contexto em que estamos atuando para poder tirar o melhor partido de nossas ações, evitando, assim, qualquer possibilidade de equívoco sobre nossas intenções, como artistas. A obra efêmera, o material precário, a ação produzida pelo corpo de modo algum precisa negar a estátua em bronze do general empunhando a sua espada, sobre seu cavalo empinado, apoiado sobre duas patas.

Também não é preciso evitar um para afirmar o outro. São possíveis a coexistência e o diálogo. No meu caso, no entanto, tenho produzido uma aproximação crítica com obras que se querem “clássicas”, não passando, no entanto, de uma imitação colonizada ou oportunista (na minha insignificante opinião), que não cumprem seu papel de obras de arte, mas reforçam o *status quo* que as financiam.

Por menos que eu queira me enquadrar em categorias artísticas pré-determinadas, como anunciado acima, o *modus operandi* que venho adotando ao longo de mais de 20 anos, no entanto, torna-se um escopo de proposições. É com elas e sobre elas que eu sigo desenvolvendo meu raciocínio sobre “arte pública”, memória, identidade, ação crítica e linguagem plástica.

A Santa e a máscara

Depois de morar anos na cidade de São Paulo, onde iniciei um trabalho intitulado “Atitudes de Ocupação de Territórios”, em 1998, retornei para o norte do Paraná, em 1999, onde dei continuidade ao meu trabalho em espaços públicos, áreas urbanas e rurais, praças e ruas, fazendo uso de materiais precários, efêmeros e, também, utilizando meu corpo como parte das obras.

Ações, instalações e intervenções fora do espaço fechado dos museus e galerias ainda não eram comuns naquela época e, menos ainda, em Londrina, o que acabou chamando a atenção do jornal Folha de Londrina, que me convidou para uma entrevista.

Era uma segunda-feira e eu estava em um orelhão de telefone em frente a uma praça, combinando um lugar para me encontrar com a jornalista, quando vi a manchete dos jornais locais estampando a imagem de uma santa, em destaque, e uma multidão de pessoas embaixo dela, celebrando o dia da padroeira da cidade, no dia anterior. A foto mostrava a mesma praça onde eu estava e, sem hesitar, combinei a entrevista fora da redação do jornal, fazendo jus ao tema proposto pela matéria que ela queria fazer. Combinamos o horário e o local, sendo que um fotógrafo também veio, para registrar a entrevista. Antes que chegassem, me dirigi a uma loja de artigos para carnaval e comprei uma máscara que era usada por um personagem de um filme de terror chamado “Pânico!”, que fez muito sucesso à época. Voltei à praça e subi por uma estrutura de madeira construída para as autoridades usarem, que ainda estava lá, junto à “Santa Imaculada Conceição”, homenageada um dia antes. Vesti a estátua de bronze com a máscara de pano sintético e plástico, cuja semelhança com a figura central da tela “O grito”, de 1893, do pintor expressionista Edvard Munch, era evidente (Figura 1). Logo, várias pessoas começaram a se juntar em volta da ação – algumas delas indignadas, outras querendo roubar a máscara – transformando o local em uma arena de debates. Questões sobre a praça ter se tornado local de mendigos, ou de que a imagem da santa não deveria corresponder à sua face, ou de que a “santa” era apenas um monte de bronze moldado foram alguns dos assuntos discutidos. A entrevista foi publicada e o caso, que começou na página de cultura do jornal, acabou indo parar nas páginas de assuntos do cotidiano não só deste, mas do jornal concorrente e, até, na televisão.

Depois que a matéria foi publicada, o bispo da cidade resolveu escrever um artigo dizendo que aquilo não honrava a tradição de Michelangelo e, depois disso, foram averiguar se eu

tinha cometido algum crime, mas nada aconteceu comigo. Pude perceber, então, que aquele tipo de ação era um disparador de vários acontecimentos e que a obra que eu estava produzindo não se esgotava nela mesma, mas irradiava para outros canais de comunicação, a ponto de perder o controle sobre sua autoria e, portanto, perceber que seu próprio sentido era moldável, também.



Figura 1: Rubens da Silva, “Santa Imaculada Conceição”, 2000.
 Ação performática ocorrida em Londrina com máscara e estátua. Recorte de jornal.
 (Foto: Carllos Bozelli - Folha de Londrina)

Até por uma razão conceitual, eu não estava interessado em definir aquele trabalho que eu vinha fazendo como artístico. Era mais uma vontade de manter viva a minha subjetividade e denunciar, criticar e interferir na realidade de uma maneira que estivesse ao alcance de meu corpo, das minhas mãos, do pulso do meu coração e das ideias que eu vinha elaborando. Eu costumava dizer que meu atelier era meu cérebro, uma vez que a grande elaboração não era manual, artesanal. Tinha mais a ver com deslocamentos de sentidos.

De fato, depois de tentar viver como artista plástico na cidade grande, fazendo pinturas, desenhos, gravuras e esculturas, percebi que a questão da arte, como dizia Glauber Rocha, não era o talento, mas, sobretudo, a coragem (ROCHA: 1987). Além disso, ao deixar de focar o objeto como local de produção de sentidos e partir para as relações de espaço, utilizando-me das situações dadas, acabei tomando parte do discurso da arte de vanguarda e da arte contemporânea, particularmente da que trata o público como participante da obra e do campo expandido da arte³.

³ Por exemplo, o debate sobre o *an-artista*, de Allan Kaprow, as questões trazidas pelo Neoconcretismo e “A escultura no campo ampliado”, do ensaio da crítica dos EUA, Rosalind Krauss.



É verdade que cheguei com atraso a elas, mas os exemplos no Brasil são poucos, até meados dos anos de 1990. E a literatura sobre arte pública chegou depois que já estávamos fazendo nossas próprias ações por aqui. Creio que o primeiro livro que li a esse respeito – ainda que o assunto sobre a arte viesse no meio de análises sociológicas e políticas – foi “A sociedade de Espetáculo”, de Guy Debord, escrito em 1967, mas só traduzido para o português em 1979. Lembro de ter comprado “Caminhos da escultura moderna”, livro da Rosalind Krauss, como se fosse uma joia preciosa, no início dos anos de 1990. E depois começaram os livros da Editora Conrad, publicando traduções de autores como Hakim Bey e Stewart Home.

Apesar de conhecer, ainda não compreendia suficientemente os movimentos da Minimal Art, Earth Art, Environment Art e Land Art. Menos, ainda, sabia de artistas que já estavam pensando temas e conteúdos sociológicos, antropológicos e diretamente militantes, como Adrian Piper, uma artista negra que, em 1970, vestiu uma camisa onde se lia “tinta fresca” e foi passear nas ruas de Nova York, denunciando o racismo nos EUA.

Mas, com as ferramentas trazidas ao debate pela arte brasileira do final dos anos de 1960 e anos de 1970 – como o “Manifesto Neoconcretista” e a “Teoria do não-objeto”, de Ferreira Gullar e as questões da obra participativa e sensorial de Hélio Oiticica e Lygia Clark – era possível traçar um caminho até aquilo que eu (e muita gente que fui conhecendo no caminho) tinha começado a fazer sem a literatura da área específica e fora das galerias e museus.

Não posso esquecer de referenciar pelo menos dois artistas surgidos nos anos de 1970, que trabalharam essas questões públicas e diretamente políticas: Artur Barrio e Cildo Meireles. Mas a obra deles começou mesmo a aparecer, de modo público e sistematizado, depois que nós, mais jovens, começamos a valorizar esse tipo de ação de arte, já no final dos anos de 1990⁴.

Talvez, quem estava mais perto de fazer uma arte cada vez mais próxima das questões da nossa realidade e do nosso cotidiano, atuante e participativa, servindo também como referência, tenha sido o grupo 3NÓS3, de São Paulo. Em 27 de abril de 1979 – ou seja, 21 anos antes da minha atuação em Londrina – o grupo⁵ realizou uma ação na cidade de São Paulo intitulada “Ensacamento” (Figura 2), cobrindo várias estátuas que se encontravam em lugares públicos, causando polêmica e confusão.

Do mesmo modo que a “Santa”, a ação do 3NÓS3 propagou-se pelos jornais, dando uma dimensão para a manifestação que se estendia para além de seu acontecimento. Uma diferença, porém, entre a “Santa” e o “Ensacamento” é que na ação em Londrina eu me mantive no local para conversar com os transeuntes e o que me interessava era o choque entre a imagem

⁴ Aqui é preciso pensar, também, o surgimento de coletivos; o fenômeno da internet, aproximando pessoas; o gerenciamento da obra pelos próprios artistas; e o modo como as instituições foram se abrindo para essa arte de ação política, que começava a ganhar corpo.

⁵ 3NÓS3 era composto por Rafael França, Hudnilson Júnior e Mário Ramiro.



clássica e angelical da estátua, realizada em bronze, um material duradouro, e a imagem pop do personagem de filme ‘americano’, feita de material ordinário. Para a ação do grupo paulista – produzindo sua ação em um contexto de repressão militar – a situação, porém, exigia estratégias que evitassem o confronto, diferente do trabalho de Londrina, realizado em uma época em que o aparato oficial se mostrava menos repressivo, possibilitando a troca com as pessoas, na praça.



Figura 2: 3NÓS3 (Hudnilson Jr, Mário Ramiro e Rafael França). Ensacamento (1979).
Ação realizada na cidade de São Paulo.
Foto: Reprodução.

Para mim, no entanto, esse arcabouço todo de referências já estava bastante solidificado e logo começou a surgir muitos grupos, coletivos, gente fazendo arte urbana e militante, investindo em conteúdo e deixando de lado a questão da forma⁶. Como coloca Hal Foster, apostando no eixo sincrônico e horizontal e deixando de lado o eixo diacrônico e vertical (FOSTER: 2014: p.8). Minha inquietação, então, começou a procurar outro caminho, ainda que só agora eu consiga ver, com mais clareza, o problema da relação entre espaço, contexto e objeto.

O caçador de borboleta

Tendo saído do país para fazer um curso de escultura, durante meu período de Licença Capacitação, no primeiro semestre deste ano (2018), durante mais de 2 meses residi na cidade de Praga, na República Tcheca, onde me deparei com histórias e construções da Idade Média que, hoje, fazem parte do acervo cultural da humanidade. Foi na Praça Venceslau, um rei do século XII, diante de sua imagem, que entendi que aquele amontoado de metal moldado no século XVIII ou XIX ajudava a trazer identidade e coesão social a seu povo. E isso não estava isolado da quantidade de turistas visitando a grande praça circundada de palácios, museus e outras obras monumentais e seculares. Nem da economia que aquele conjunto de histórias e memória movimentava.

⁶ Quando o livro “Estética Relacional”, de Nicholas Bourriaud chegou ao Brasil, por volta de 2007, questões como essa já estavam sendo discutidas.



Por ironia, próximo ao local onde eu estava residindo, na Praça Ortenovo, no bairro de Holešovice, na região conhecida como Praga 7, distante 15 a 20 minutos de bonde da Praça Venceslau, está instalada uma peça feita com duas chapas de metal, no tamanho aproximado de 3 metros, ladeada por um perfil de mais ou menos 40 cm, pintada pelo brasileiro Romero Britto. Representa uma borboleta.

Depois de consultar, pela internet, descobri que um escritório oferece graciosamente às prefeituras das cidades uma obra do referido artista. Através da embaixada brasileira, sambistas representando a “cultura brasileira” são convidados para se apresentarem no dia da inauguração da peça. Formalizam-se as transações e, pronto, está aberto o canal para possíveis trocas comerciais entre o escritório de Romero Britto e a cidade “premiada”⁷.

Conversando com o artista Kristofer Paetau – que foi meu anfitrião e intermediário para que eu pudesse ir para Praga – lembramos de alguns “diálogos” entre obras, tais como o desenho de De Kooning apagado por Rauschenberg (Erased de Kooning Drawing, 1953) e, também, da estátua da menina sem medo (2017) que se posiciona em frente ao Búfalo de Wall Street (1989), em Nova York, EUA.

Rapidamente, desenhei em uma folha de papel uma rede de caçar borboletas e começamos a pensar juntos qual seria a melhor posição para ela ficar na Praça Ortenovo, “dialogando” com a obra de Romero Britto. Outro amigo, Ondrej Brody, também artista, sugeriu que eu enfiasse a rede sobre a borboleta e eu logo fui tirar as medidas reais do trabalho alheio para pensar sobre o que e como fazer o meu próprio trabalho.

Fiz uma maquete do conjunto borboleta-rede ao mesmo tempo em que tentava pensar quais seriam os melhores materiais para a construção do meu objeto. Fui à uma grande loja de materiais de construção, um pouco afastada no centro da cidade, e comprei canos de plástico, madeira, parafusos e demais materiais para fazer a parte rígida da rede, que deveria ter, pelo menos, 3 metros de diâmetro, em sua boca. Não fiquei satisfeito em um primeiro momento e comprei mais materiais para dar à rede mais estabilidade. E, após isso, comprei uma rede de tecido de propileno que me fez pensar se valia a pena os gastos que eu estava tendo com esse trabalho. Afinal, quanto tempo iria demorar para que depredassem ou que a polícia ou o serviço público retirassem minha rede de cima da escultura do famoso escultor brasileiro?

Meus amigos diziam que, em uma hora, no máximo a rede não estaria mais lá. Outro, mais pessimista, de que eu seria preso no ato de colocar a rede de caça sobre o objeto de metal. Fui tranquilizado pelo meu orientador do curso de licença capacitação, ponderando que a rede não iria machucar o trabalho alheio e que não haveria problemas com a polícia, caso ela chegasse na hora da ação.

⁷ Disponível em: <<https://prazsky.denik.cz/galerie/ortenovo-namesti-zdobi-socha-brazilskeho-umelce.html?photo=9&mm=5520339&back=2634149212-2784-63>>.

Na manhã de um sábado, convidei os amigos e o meu orientador, que veio com seus alunos, para fazer um piquenique e realizar a ação na Praça (Figura 3). A rede encaixou-se perfeitamente à borboleta e não houve nenhum tipo de problema que pudesse atrapalhar o planejamento feito anteriormente. Ao contrário, alguns moradores do bairro vieram até a mim para dizer que aprovavam minha intervenção.



Figura 3: Rubens da Silva, 2018. Intervenção realizada na Praça Ortenovo. Colocação de rede de caçar borboletas sobre obra em metal do artista brasileiro Romero Britto.

Foto: Kristofer Paetau.

Depois de encapuzar a “Santa”, acabei indo parar na cidade de Praga para “caçar” a borboleta do Romero Britto, fazendo o mesmo tipo de operação estética que já tinha feito, 20 anos atrás, em Londrina. É preciso ressaltar, à guisa de conclusão de texto, duas diferenças pequenas, mas fundamentais entre os dois procedimentos. O primeiro é da ordem da materialidade, porque na “Santa” eu comprei a máscara, sem ter feito qualquer trabalho manual para criar a relação com a estátua. Já na rede, em Praga, eu passei muitas horas trabalhando duro para conseguir realizar um objeto que funcionasse para a fim que eu esperava dele. Que ficasse o mais próximo possível de uma rede de verdade, embora o diâmetro da peça fosse de 3 metros. Ou seja, exigindo de mim estratégias precisas para a construção, transporte e colocação do material.

Além disso, a reação do público foi absolutamente inesperada. Um mês depois que eu fui embora de Praga, a rede continuava na praça, ora sobre a borboleta, ora no chão, ao lado da borboleta. Ninguém roubou a rede, levou o cano ou depredou a peça. As pessoas interagiram com a rede de caçar borboletas como um jogo, uma brincadeira. Como meu amigo desce no ponto da Praça, todos os dias, para ir trabalhar, ele foi fotografando essa reação e enviando as fotos para eu apreciar.

Uma abertura parece ter se estabelecido entre o trabalho de 1998 e o trabalho de 2008. Lá, era como se eu tivesse que provar que a minha ideia estava certa. Aqui, não. Apesar do humor, da blague e da provocação ao trabalho do outro artista, é possível pensar em uma aproximação de caráter lúdico e simbólico. Essa abordagem não busca mais negar uma coisa pela outra, em termos de temporalidade do monumento público, mas, ao coloca-las frente a

frete, permite-se que o público possa traçar seu próprio roteiro de ação sobre uma ação proposta, estabelecendo as regras do jogo. Entendo, com isso, que a duração de uma obra de arte no espaço público pode se estabelecer de vários modos, entre eles, a de ser constantemente modificada pela leitura que o próprio público estabelece com os lugares (Figura 4).



Figura 4: Ação do público interagindo com a “Rede de caçar borboletas”, na Praça Ortenovo.
Foto: Kristofer Paetau.

Referências

- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2006.
- FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. **Revista Arte & Ensaios** (PPGAV-UFRJ), nº 12, 2005: p. 136-151.
- _____. **O Retorno do Real**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- JOYCE, James. **Ulysses**. Londres: David Campbell Publishers, 1992.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Org.: Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Wally Salomão. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1986.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ROCHA, Glauber. **O Pensamento vivo de Glauber Rocha**. Orgs.: Martin Claret, Cristina Fonseca. São Paulo: M. Claret Editores, 1987. 110 páginas.

Minicurrículo

Rubens da Silva

Professor na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Doutorado em Arte e Cultura Visual. Artista plástico com atuação em múltiplos meios. Realiza, desde 1998, ações, intervenções e performances em contextos públicos, utilizando-se de diversos meios para a visibilidade de sua obra. Atualmente sua pesquisa está voltada para a produção de obras de áudio instalação.