

A ponte como dispositivo urbano e simbólico: A experiência artística de Paulo Bruscky no centro do Recife

The Bridge as an Urban and Symbolic Device: Paulo Bruscky's Artistic Experience in Downtown Recife

ANA CAROLINA FREITAS TRINDADE

<https://orcid.org/0000-0002-8565-5369>

Universidade Federal de Pernambuco / Recife, PE, Brasil

FERNANDO DINIZ MOREIRA

<https://orcid.org/0000-0002-1387-4036>

Universidade Federal de Pernambuco / Recife, PE, Brasil

TRINDADE, Ana Carolina Freitas; MOREIRA, Fernando Diniz. A ponte como dispositivo urbano e simbólico: A experiência artística de Paulo Bruscky no centro do Recife. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 34, p. 1-20, 2026.

DOI: <https://doi.org/10.11606/1982-02672026v34e29>

RESUMO: A cidade tem sido retratada e interpretada por diversas expressões artísticas ao longo do tempo, com especial ênfase em determinados períodos históricos, como os movimentos de vanguarda no início do século XX e as neovanguardas entre as décadas de 1950 e 1970, quando o espaço urbano se tornou um dos principais focos de experimentação estética e crítica social. Inserido nesse contexto ampliado de atenção à cidade, o artista pernambucano Paulo Bruscky, nascido em 1949, emergiu utilizando o espaço urbano do Recife como inspiração e suporte para sua produção. Estabelecendo diálogos com a arte nacional e internacional, suas obras oferecem novas perspectivas sobre a experiência urbana, como se observa na ação *Arte/Pare* (1973), realizada sobre a Ponte da Boa Vista, no centro do Recife. A partir da análise dessa obra, o artigo propõe refletir sobre como a ação artística de Bruscky pode ser compreendida como uma tática de investigação e intervenção na cidade, aproximando-se do conceito de “situação criada”, proposto pela Internacional Situacionista, que visava transformar o cotidiano por meio de experiências críticas e disruptivas no espaço urbano.

PALAVRAS-CHAVE: Paulo Bruscky. Internacional Situacionista. Recife. Ponte.

ABSTRACT: The city has been represented and interpreted through various artistic expressions over time, with particular emphasis during specific historical periods—such as the avant-garde movements of the early twentieth century and the neo-avant-gardes between the 1950s and 1970s—when urban space became a central focus of aesthetic experimentation and social critique. Within this broader context of heightened attention to the city, the artist Paulo Bruscky, born in Pernambuco in 1949, emerged by using the urban landscape of Recife as both inspiration and medium for his artistic production. Engaging in dialogue with both national and international art scenes, his works offer new perspectives on urban experience, as exemplified by the action *Arte/Pare* (1973), carried out on the Boa Vista Bridge in downtown Recife. Based on an analysis of this work, the article seeks to reflect on how Bruscky’s artistic action can be understood as a tactic of urban investigation and intervention, aligning with the concept of the “constructed situation” proposed by the Situationist International, which aimed to transform everyday life through critical and disruptive experiences in urban space.

KEYWORDS: Paulo Bruscky. Situationist International. Recife. Bridge.

INTRODUÇÃO

A cidade tem sido retratada e compreendida por diversas formas artísticas ao longo dos anos. 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.

Em determinados momentos e contextos essa relação se intensificou, como ocorreu durante as primeiras décadas do século XX, com os movimentos de arte de vanguarda que, conforme Walter Benjamin, guardavam um potencial revolucionário pela percepção e crítica sobre a experiência da modernidade, por “mobilizar para a revolução as forças da embriaguez”, metáfora que se refere a uma abertura sensorial intensa diante dos fenômenos urbanos modernos — a exemplo da arquitetura, da multidão, dos novos meios de comunicação —, capaz de romper com a realidade cotidiana e despertar uma postura crítica diante da experiência alienada da modernidade e das formas estabelecidas de perceber a cidade e o cotidiano urbano.¹ Revisitadas, tais práticas artísticas ganham novo fôlego entre os anos 1950 e 1970, com os movimentos de neovanguarda, como a *Internacional Situacionista* (IS), que utilizavam técnicas de imersão e intervenção no espaço urbano. Neste momento, a relação entre o corpo do artista e o ambiente urbano ganhava uma nova reconfiguração, envolvendo o espectador na obra de arte, permitindo outras formas de reimaginar a cidade.

Paulo Bruscky, artista pernambucano nascido em 1949, iniciou sua carreira explorando a realidade urbana do Recife como matéria para sua arte. Figura central na arte contemporânea brasileira, desafiou fronteiras da expressão artística e utilizou novos meios de comunicação. Sua produção reflete tanto o contexto de controle da ditadura cívico-militar quanto especulações lúdicas com objetos do cotidiano, abrindo novas leituras da experiência urbana no Recife. Apesar de sua extensa obra dialogar com o espaço urbano, este estudo foca na performance *Arte/Pare* (1973), realizada no centro do Recife. Nessa ação, Bruscky não apenas rompeu com padrões artísticos ao levar a arte para as ruas, mas também convidou o público a interagir e reagir. A performance, que simulou a reinauguração da Ponte da Boa Vista em 1973 serve como base para refletir sobre como a arte pode ser uma estratégia de visibilidade e crítica à experiência urbana. Nesse sentido, partimos do entendimento de que as leituras possíveis de uma obra não são fixas, mas se constroem a partir das “maneiras de ver”² do pesquisador e do jogo entre o ato de ver e o processo de leitura, como propõe Georges Didi-Huberman.³ Assim, este estudo não busca uma interpretação única, mas um olhar atento às relações entre a ação artística e as representações da cidade, investigando que imagens são construídas e mobilizadas pelo artista (Figuras 2–5 e 7).

1. Benjamin (2016a, p. 33).

2. Cf. Baxandall (2006).

3. Didi-Huberman (2010).

4. Este artigo é resultado de investigações desenvolvidas no âmbito da tese de doutorado da autora, dedicada ao estudo das imagens da modernidade na cidade do Recife por meio da obra de artistas de vanguarda em diferentes momentos históricos, explorando as relações entre contexto urbano, sociocultural, e as vidas e obras desses artistas.

5. Didi-Huberman (2012, 2017).

6. Jacques (2018).

7. Moreira (2016, 2022).

8. *Id.* (2016)

A leitura proposta articula-se, ainda, a uma pesquisa mais ampla sobre a modernidade urbana no Recife, na qual a montagem é operada como procedimento metodológico e epistemológico.⁴ Inspirada nas formulações de Walter Benjamin e Aby Warburg, que recorreram à montagem para romper a linearidade histórica e produzir constelações críticas de sentido, essa perspectiva é atualizada por Georges Didi-Huberman⁵ e Paola Berenstein Jacques,⁶ para quem a montagem opera como tática de resistência e produção de conhecimento nas intersecções entre arte e cidade e suas narrativas. Para isso, o estudo estrutura-se em três partes: primeiro, apresenta um panorama do Recife, com foco nas ações modernizadoras na região central; em seguida, analisa a ação artística, identificando seus elementos simbólicos e conceituais e sua relação com a dinâmica urbana; por fim, estabelece paralelos entre as técnicas de Bruscky e as propostas da Internacional Situacionista para pensar e intervir na cidade.

AS TRANSFORMAÇÕES DO CENTRO DO RECIFE ENTRE OS ANOS 1950 E 1970

Com diversas fases e características específicas, o Recife passou por um processo de modernização que se estendeu por décadas do século XX. Foram demolições significativas e expansões para novas áreas suburbanas, marcadas pela construção de pontes, avenidas, praças, palacetes, edifícios em altura, trilhos de bondes e vias pavimentadas para bondes e, posteriormente, automóveis. Esse processo definiu um novo ritmo, introduzindo hábitos distintos e evidenciando os diversos tempos que constituíram e moldaram a cidade.

A região central do Recife, como destacou Fernando Moreira,⁷ foi profundamente impactada por essas ações, resultando em transformações espaciais, culturais e sociais significativas. Paulo Bruscky, que cresceu no bairro da Boa Vista, viu e viveu esse processo de perto, e sua obra reflete uma conexão intensa com esses espaços. Assim, para compreender as intenções do artista em relação à cidade, é essencial retornar no tempo e analisar a formação da paisagem dessa área central.

Entre as décadas de 1930 e 1970, os bairros de Santo Antônio, São José e Boa Vista foram alvo de significativas intervenções com a abertura de grandes avenidas e com um intenso processo de verticalização. Após a reforma do bairro portuário — Bairro do Recife — 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 1938 e 1949, 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.⁸

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.⁹ 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.¹⁰ A nova avenida contrastava com o tecido urbano preexistente, seja pela sua extensão e traçado monumentais.

No mesmo período, foi aberta a Avenida Conde da Boa Vista, um prolongamento da Avenida Guararapes que cortava o bairro da Boa Vista. Iniciada em 1946, sua abertura ocorreu por etapas, com a demolição de diversas construções que remontavam ao período colonial. A avenida se transformou em um importante eixo metropolitano e um espaço disputado pelo emergente mercado imobiliário local. Ao longo dela, surgiram uma série de edifícios verticais, que ofereciam escritórios, habitações para vários segmentos sociais (de alto padrão a habitação mínima) e lojas comerciais no térreo. Além disso, a avenida passou a abrigar importantes escritórios, bancos, lojas de departamentos, boutiques, sorveterias, livrarias, cinemas, bares, restaurantes e instituições públicas. Essa transformação fez com que a avenida se tornasse o novo eixo simbólico da cidade, atraindo diferentes perfis sociais.

Apesar do trauma causado pelas demolições, o espaço criado pela junção 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. 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 (Figuras 1 e 3).



Figura 1 – Postal do Bairro de Santo Antônio, anos 1970. Fonte: Acervo da autora.

9. Cf. Pontual e Cavalcanti (2003).

10. Oliveira (2022, p. 250-252).

11. Chartier (2002).

12. Ulpiano Meneses desenvolveu essa perspectiva no artigo “A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico”, no qual propõe um roteiro metodológico para leitura da imagem fotográfica como documento histórico, enfatizando a atenção à materialidade, ao instante capturado e às escolhas compositivas como produtores de sentido (Meneses, 2002, p. 143-144).

13. Chartier (1991, p. 184).

14. Meneses, *op. cit.*, p. 16-17.

15. *Ibid.*

ARTE/PARE

Bruscky desenvolveu diversos trabalhos que dialogam, direta e indiretamente, com o Recife. Na região central, especialmente nos bairros de Santo Antônio e Boa Vista, que passava por grandes intervenções, realizou muitas de suas ações artísticas. Explorando a diversidade arquitetônica e social desses espaços, Bruscky explorou diferentes técnicas que permitem refletir sobre o pensar e fazer arte na cidade. Ao analisarmos a ação artística *Arte/Pare*, realizada em 1973 sobre o Rio Capibaribe, buscaremos entender como sua obra pode revelar modos de pensar e de intervir no espaço urbano por meio da arte.

Despreocupado em categorizar sua ação, Bruscky documentou o planejamento e a execução da ação artística que parou por alguns minutos o centro do Recife. Esse material, seguindo a perspectiva do historiador Roger Chartier,¹¹ pode ser entendido como um documento histórico sujeito a leitura e interpretação, compreendendo-a não apenas como um emissor semiótico abstrato, mas também como um objeto material. Em outras palavras, entende-se a obra de arte como “coisas que participam das relações sociais e, mais do que isso, como práticas materiais”, conforme destacado por Ulpiano Meneses. Ao analisar a célebre fotografia de Robert Capa na Guerra Civil Espanhola, Meneses propôs um método de leitura da imagem como documento histórico, que deve ser lida como construção ativa — e não como mero espelho da realidade —, exigindo atenção às decisões materiais e compositivas que estruturam o visível e produzem sentido histórico.¹² Isto porque a obra de arte, mesmo a fotografia, não pode ser entendida como algo mimético, uma cópia pura e simples, como uma substituição ou como a realidade, mas deve incluir os vários modos de pensar e de sentir, inclusive coletivos, mas não se restringir a eles.¹³ 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”¹⁴. Ao abordar a obra de arte como documento histórico e objeto material, Meneses¹⁵ propõe um percurso analítico que parte do estudo morfológico da obra, segue pela investigação de sua circulação e culmina na compreensão do processo que a transforma em imagem emblemática. A partir desse roteiro, este estudo busca compreender como Bruscky se inseriu no cotidiano da região central do Recife para criar sua situação artística. Nesse sentido, a obra de Bruscky pode ser entendida como prática material e social, cuja documentação constrói significado e revela múltiplas camadas de representações e narrativas sobre seu tempo e espaço, tanto para o público que vivenciou a ação quanto para os pesquisadores que, anos depois, buscam compreender a experiência do centro do Recife.

Simples, despercebida, porém impactante. Estas são algumas das atribuições da performance realizada na Ponte da Boa Vista (1863) – Ponte de Ferro –, que liga os bairros da Boa Vista e Santo Antônio, no centro do Recife. Era um dia de sol, o artista estendeu uma faixa vermelha em dois pontos da ponte, interrompendo o

fluxo de automóveis e pedestres por aproximadamente quarenta minutos. O trabalho foi registrado por meio de fotografias que compõem um caderno de fotos e um filme em super-8 mm (2'30'')¹⁶ e documenta a reação dos transeuntes diante do inesperado fechamento da ponte. Diante do bloqueio, nota-se que pedestres e motoristas, em seus carros, pareciam reticentes: parar? Ignorar o estranho elemento? Rasgar a fita e continuar seu trajeto? A maioria dos carros optou por parar, causando um enorme congestionamento nas redondezas da ponte.

O caderno tem 16 páginas. A capa (Figura 2) mostra o local da ação: a ponte vista de seu eixo em direção à Rua Nova. A segunda foto (Figura 3) se assemelha a um postal, com uma vista aérea dos bairros de Santo Antônio e Boa Vista e das pontes da Boa Vista e Duarte Coelho. As imagens seguintes (Figuras 4 a 6) parecem narrar o evento: a faixa estendida, o tráfego interrompido e a crescente aglomeração. Uma delas, em tripla exposição, pode ter sido acidental, sobrepondo o fluxo de pedestres, o trânsito de veículos e a margem do Capibaribe. Essa sobreposição visual reforça o caos urbano como aquele gerado pela intervenção artística.

Embora Bruscky defina o caderno como um caderno-registro, sua organização revela uma intencionalidade clara. A seleção e disposição das fotos revelam uma montagem que eleva o caderno além do mero registro, conferindo-lhe um caráter artístico e conceitual. Tal prática de Bruscky se assemelha ao fascínio que Walter Benjamin tinha pelos álbuns de fotografia. Em *Pequena História da Fotografia*,¹⁷ Benjamin refletiu sobre os álbuns antigos e o papel da montagem na seleção e organização das imagens, destacando como essas escolhas influenciam nossa percepção do passado e do presente. Para ele, a montagem funcionava como uma escrita visual, capaz de criar narrativas e interpretações a partir das imagens. Nesse sentido, a montagem das fotos realizada por Bruscky não é casual, mas compõe uma narrativa silenciosa da experiência urbana, atribuindo novos significados e abrindo possibilidades inéditas de leitura da realidade.

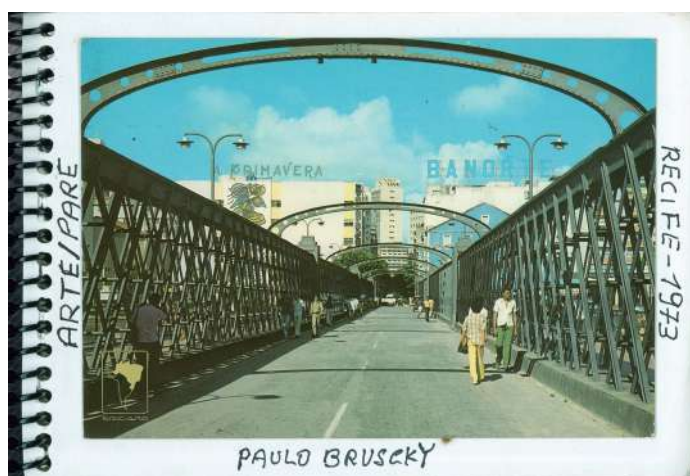


Figura 2 – Capa do álbum. Vista a partir do centro da ponte para o bairro de Santo Antônio. Fonte: Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler.

16. O filme está disponível no canal do artista na plataforma YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HbQs2hYgE2I>. Acesso em: jan. 2023.

17. Benjamin (2016b, p. 98)



Figura 3 – Imagem aérea do bairro de Boa Vista (acima) e Santo Antônio (abaixo), separados pelo Rio Capibaribe. À esquerda está a Ponte da Boa Vista que liga a Rua da Imperatriz (Boa Vista) e a Rua Nova (Santo Antônio); à esquerda, a Ponte Duarte Coelho que liga a Av. Conde da Boa Vista e Av. Guararapes. Abaixo e ao centro estão Praça do Diário e Av. Dantas Barreto, transversal à avenida. Fonte: Cortesia do artista a e Galeria Nara Roesler.

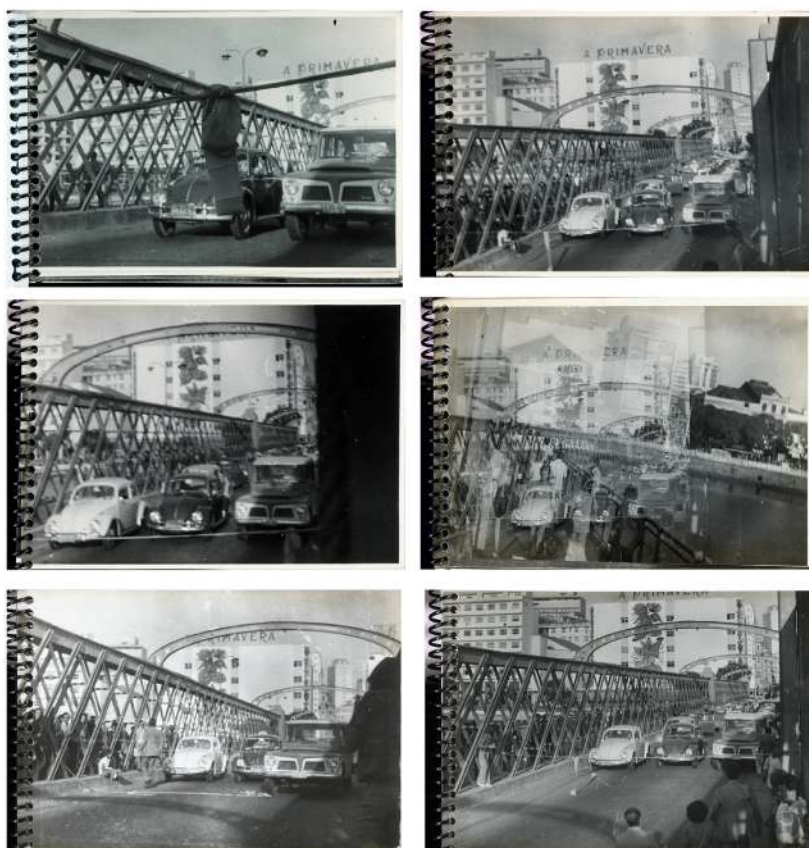


Figura 4 – Imagens da faixa interrompendo o fluxo de veículos (páginas 3 a 7). Fonte: Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler. Montagem das imagens realizada pelos autores.



Figura 5 – Imagens da faixa interrompendo o fluxo de pedestres (páginas 9 a 12). Fonte: Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler. Montagem das imagens realizada pelos autores.



Figura 6 – Fotografia de Benício Dias da Ponte da Boa Vista, 1940. Fonte: Vila Digital – Fundaj.

18. Segundo sinopse fornecida pelo artista: “Este filme documenta a realização de um projeto de arte na rua realizado por Paulo Bruscky, que consistiu na reinauguração da Ponte da Boa Vista (Recife), construída em 1633. O artista colocou uma enorme fita rosa com um laço na cabeceira da ponte e faixa/calçada de pedestres, fazendo com que o tráfego do centro da cidade ficasse congestionado durante vários minutos e criando situações inusitadas para os transeuntes. 3’06”; cor; mudo; super-8 – 1973”. Disponível em: <https://bit.ly/4kisMrW>. Acesso em: jan. 2025.



Figura 7 – Imagens da faixa interrompendo o fluxo de pedestres e veículos (páginas 13 a 18). Fonte: Cortesia do artista e Galeria Nara Roesler. Montagem das imagens realizada pelos autores.

Composta por um álbum fotográfico e um filme em Super-8, a obra *Arte/Pare* articula diferentes registros experimentais que, ao se complementarem, permitem reconstruir a atmosfera e o gesto efêmero da ação no espaço urbano. Assim como as imagens que integram o álbum, o filme — descrito por Bruscky como um registro¹⁸ — assume um caráter documental e ao mesmo tempo poético. Sem som, remete aos primeiros filmes do século XX, como os dos irmãos Lumière, que capturavam o movimento da multidão na cidade. No entanto, ao contrário daquele encantamento inaugural com o dinamismo urbano, *Arte/Pare* se detém na interrupção, no acaso e no inesperado. O filme documenta o cotidiano do centro do Recife, registrando sua materialidade, os transeuntes e seus hábitos sociais. Mais do que observar o fluxo urbano, Bruscky buscava provocar pausas abruptas, forçando os pedestres a interromper seus trajetos e a tomar decisões imprevisíveis. Para o artista, esse instante de suspensão permitia que os espectadores — inicialmente alheios à obra — rompessem com a “ordem” cotidiana e se tornassem participantes involuntários da ação.

O filme e as fotografias registram a reação das pessoas frente a uma situação construída pelo artista. Pelo álbum (Figuras 2 a 6), observa-se essa lógica de planejamento da situação — performance —, característica comum a outros não apenas pela escolha da ponte, devido a sua plástica, mas também pela importância dentro do traçado viário, conforme mostra a segunda imagem do álbum (Figura 3) A ponte liga as ruas Nova (bairro de Santo Antônio) e da Imperatriz (bairro da Boa Vista), criando uma conexão ao mesmo tempo física e simbólica entre duas centralidades do Recife. Este eixo — Rua Nova, Ponte da Boa Vista e Rua da Imperatriz — conformava, desde os anos 1920, o principal corredor comercial da cidade, um

cenário onde sobrados geminados abrigavam, simultaneamente, o consumo sofisticado, as sociabilidades burguesas, o comércio de rua (ambulantes) e o trabalho cotidiano. A materialidade desse espaço urbano — com lojas no térreo, moradias de funcionários e salões da elite nos pavimentos superiores — consolida a ponte como um dispositivo articulador de fluxos, camadas sociais e narrativas sobre a cidade. A leitura de Patrícia Oliveira,¹⁹ que assinala a posterior introdução de edifícios modernos e altos, com sua nova gramática arquitetônica e de consumo, não invalida, mas antes complexifica essa dinâmica: o traçado colonial persiste como suporte material e simbólico das práticas urbanas. É, portanto, nessa dialética entre a permanência do traçado e a modernização da paisagem que a ponte revela toda a sua potência como dispositivo — não apenas de passagem, mas de produção contínua da cidade e de suas narrativas.

A cidade apresentada no filme também não é revelada pelas paisagens panorâmicas que a localização (a Ponte da Boa Vista) permite, mas por fragmentos que são localizados sobretudo pelos edifícios que ladeiam o Rio Capibaribe. Os edifícios mostram os diferentes tempos da Arquitetura do bairro de Santo Antônio. Há edifícios que pertencem ao conjunto da Avenida Guararapes, sobrados como o edifício que na época abrigava a loja A Primavera,²⁰ um importante marco da paisagem do centro, como registrou Benício Dias (Figura 6).

O filme, único meio que Bruscky aparece junto ao laço, não foi rodado em plano-sequência; ele apresenta diversos cortes que destacam as diferentes posições em que a fita foi estendida ao longo da ponte (Figura 6). Essa fragmentação se relaciona com a estrutura da própria ponte, cuja viga de ferro atua como um elemento segregador (septo) dos fluxos de pedestres e veículos. Na primeira cena do filme, a fita é posicionada na cabeceira da ponte, próxima à Rua da Imperatriz, interrompendo o fluxo único de veículos que seguem de Santo Antônio para Boa Vista. Voltadas para o contrafluxo dos carros, as imagens destacam a ponte e o rio como elementos fixos da situação, enquanto a materialidade da cidade ao redor permanece em segundo plano. O enquadramento e estrutura da ponte enfatizam os edifícios da Rua do Sol e da Rua Nova, funcionando como uma janela que se abre para uma paisagem distante.

Na ação, a materialidade da cidade divide o protagonismo com o público que cruzava a ponte, trazendo a reflexão sobre o sentido de o lugar estar na inter-relação entre a materialidade da cidade (ponte) e pessoas. Há uma diversidade de perfis que compõem a cena, personagens urbanos que atravessam a ponte sincronicamente, como se fizessem parte de uma coreografia invisível, guiados pelo fluxo contínuo da cidade. Mas essa dança não é uníssona. A presença imóvel de um homem sentado rompe a fluidez da cena (último fotograma da Figura 7), contrastando com o fluxo incessante dos transeuntes. Sua imobilidade evidencia as contradições da modernidade e do capitalismo, que impulsionam movimentos e conexões, mas também excluem aqueles que não podem acompanhar seu ritmo.

Ao criar a situação, Bruscky induz a pausa — um desvio — em que a alteridade dos cidadãos frente a cidade é convocada. As alusões à pausa como um momento de

19. Oliveira (2022).

20. A loja A Primavera, parte de uma rede com filiais em todo o Nordeste, localizava-se na esquina das ruas Nova e do Sol, em Recife, evidenciando sua relevância. Segundo anúncios da época, vendia tecidos e vestuário para um público de maior poder aquisitivo. O edifício, datado de 1939, manteve até o final dos anos 1960 características dos sobrados ecléticos do Bairro do Recife, com janelas que marcavam ritmo e dinamismo na fachada. Sua remodelação, provavelmente no final dos anos 1960, transformou a fachada, preservando apenas a altura e o volume original. A nova fachada, alinhava-se ao estilo do conjunto Guararapes, apresentava uma empena cega voltada para o rio e integrava o *Painel Floral* (1968), de Francisco Brennand. Essa modernização, ao adotar uma nova linguagem, não só reforçava o poder econômico da loja, mas também sinalizava que a região permanecia um polo comercial ativo.

freio na velocidade, que nos anos 1960 parecia acelerar o ritmo de vida com os avanços das tecnologias de comunicação e transporte, são evidentes e povoam o imaginário artístico da época. A atenção voltava-se para o ir e vir, que, ao ser interrompido, dá tempo ao transeunte para perceber a paisagem que para muitos se fazia despercebida.



Figura 8 – Fotogramas do filme *Arte/Pare*, 1973. Fonte: <https://bit.ly/4kisMrW>. Acesso em junho de 2025. Montagem dos fotogramas elaborada pelos autores.

A efemeridade da ação é central para Bruscky, que busca preservar aquele instante através de registros cuidadosamente organizados. Não apenas o lugar e a data, mas é o comportamento das pessoas que atraem atenção e compõe o quadro da ação *Arte/Pare*. Os diversos personagens nas fotografias e no filme formam uma terceira camada que estrutura a cena, conforme Baxandall²¹ ao analisar elementos compositivos de uma obra de arte. A heterogeneidade arquitetônica e urbana do centro do Recife, marcada por diferentes tempos e tipos, conferia dinamismo às imagens, enquanto a presença de personagens diversos revelava a vitalidade e a diversidade do centro da cidade.

Há diversos perfis de transeuntes: mulheres, homens, crianças, idosos, com diferentes idades, gêneros e vestuários. Homens de gravata, paletó e maleta contrastam com outros de camisas de botão (com ou sem mangas), roupas lisas, listradas ou estampadas, carregando pastas ou sacolas de palha. Mulheres usam saias longas, curtas, calças, camisas ou vestidos, compridos ou curtos. Essa diversidade revela um centro frequentado por públicos variados: homens de negócios, comerciantes, donas de casa, jovens e até religiosos. As imagens capturam um Recife urbano, com multidões transitando pelas pontes, ônibus, carros, propagandas e publicidade. Embora personagens populares fizessem parte da cena, não eram mais eles que chamavam a atenção, mas sim o dinamismo e a pluralidade da vida urbana.

SITUAÇÃO E AÇÃO ARTÍSTICA: A PONTE COMO DISPOSITIVO URBANO E SIMBÓLICO

A interação do artista com o espaço urbano, dos transeuntes com a obra de arte e a conexão entre obra, espectador e cidade ganham novas dimensões nas décadas de 1960 e 1970. Em sintonia com a essas experiências artísticas, Bruscky ocupou as ruas do Recife com ações que funcionam como janelas de visibilidade da experiência urbana, ajudando a (re)contar a história da cidade naquele período, como apresentou Trindade.²² Suas intervenções urbanas, conforme apontou Cristina Freire²³ e demonstraram Trindade e Moreira,²⁴ convergem com estratégias Situacionistas, não apenas por transformar o caminhar em prática artística, mas por revelar seu potencial revolucionário de romper com respostas convencionais ao ambiente material, o que pode ser lido como “uma recondução da arte à práxis vital”²⁵.

A Internacional Situacionista, comumente associada a *performances* e *happenings* urbanos, recusava a categorização como um grupo estritamente artístico. Embora reconhecessem a importância fundadora dos movimentos Dadá e Surrealista, seus objetivos deslocaram-se para uma crítica urbana e política radical. Este deslocamento é visível na evolução de sua revista, *Internationale Situationniste*, cujos primeiros números (1958-1961) centravam-se na esfera artística, para depois se dedicarem predominantemente ao urbanismo e, ‘naturalmente’ — como observa Jacques²⁶ —, para a esfera revolucionária, culminando em seu protagonismo nos eventos de Maio de 1968. Sua principal ferramenta de crítica ao Urbanismo Moderno foi o Urbanismo Unitário (UU), teoria que defendia o emprego conjunto de artes e técnicas para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com as experiências de comportamento.²⁷ Os situacionistas, portanto, propunham uma nova forma de apropriação da arte, arquitetura e urbanismo, aproximando-as da vida cotidiana, mas com o objetivo explícito de nela reinscrever a paixão e a emoção — um propósito que encontra ressonância direta nas práticas artísticas de Bruscky.

Mais do que uma crítica a um espaço já dominado por uma lógica desumanizante — o que, conforme aponta a descrição do eixo da Ponte da Boa Vista com seu comércio diverso, fluxo pedestre e sociabilidades burguesas, não correspondia à realidade complexa do centro do Recife nos anos 1970 —, a ação de Bruscky pode ser lida como uma defesa de uma certa qualidade de experiência urbana que ali persistia. A cartografia escolhida pelo artista revela um organismo urbano pulsante, cujas camadas de tempo e mistura social constituíam uma identidade rica e acumulada. Tal espaço, assim como as *Passagens* analisadas por Walter Benjamin,²⁸ era um produto da vida urbana capitalista, mas que abrigava uma temporalidade mais densa e relações sociais mais diversas do que aquelas preconizadas pela onda modernizadora de inspiração funcionalista. A intervenção *Arte/Pure* atua, portanto, não contra o capitalismo *per se*, mas como um dispositivo de valorização dessas experiências sensíveis e desses ritmos heterogêneos que, embora presentes, estavam sob

22. Trindade (2023).

23. Freire (2006).

24. Trindade e Moreira (2023).

25. Bürger (2017, p. 123).

26. Jacques (2003, p. 18).

27. *Ibid.*, p. 100.

28. Benjamin (2009).

29. Careri (2017).

30. Jacques, *op. cit.*

31. No primeiro volume da revista *Internacional Situacionista* (IS), os situacionistas escreveram um glossário (Definições) no qual, 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, a decomposição. (Internacional Situacionista, 2003a, p. 65-66).

32. Constant (2003, p. 114-115).

33. Internacional Situacionista (2003b, p. 62-64).

34. Bruscky e Navas (2012, p. 52).

a ameaça implícita de um planejamento modernizador que tendia à homogeneização, à pura eficiência dos fluxos e à supressão do acaso. É nesse contexto de tensão que os procedimentos situacionistas nos ajudam a decifrar o gesto de Bruscky: menos uma condenação de um cotidiano já inexorável, e mais uma tática para revelar e intensificar a potência do que ainda estava vivo, público e comunitário naquela geografia urbana tradicional. É precisamente nessa fronteira sutil entre a celebração e a ameaça que as ferramentas conceituais da Internacional Situacionista se mostram mais produtivas para nossa análise. Como bem destacam estudiosos como Careri²⁹ e Jacques,³⁰ os situacionistas partiam da cidade existente — com todas as suas ambivalências — para, através de práticas como a deriva, a psicogeografia e, principalmente, a “construção de situações”, propor novos modos de agir sobre o tecido urbano.³¹ São precisamente esses procedimentos, assim compreendidos, que nos permitem interpretar a ação de Bruscky não como uma mera performance, mas como uma sofisticada técnica de leitura e intervenção na cartografia afetiva do centro do Recife. 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.³²

Em *Arte/Pare*, não apenas o artista e sua obra se inseriram no fluxo de pedestres e veículos que cruzava a ponte, mas o espectador transeunte era convidado a assistir e participar. Cuidadosamente planejada, Bruscky criou uma situação que quebrou com o cotidiano do centro da cidade. Para os situacionistas, o conceito de situação não implica num roteiro rígido, mas na criação deliberada de momentos efêmeros e intensos que rompessem com a monotonia da experiência moderna e da alienação da vida cotidiana sob o capitalismo.

A ideia de construir situações, tal como delineada no relatório *Questões preliminares à construção de uma situação*,³³ sugere que a vida cotidiana pode incitar paixões, gerando um sentido de jogo no espaço urbano. O texto, que sem definir rigidamente a técnica enfatiza o caráter coletivo da situação (ainda que admitindo um 'roteirista'), parte precisamente do princípio de que, na cidade, sempre há espaço para o aleatório, o incontrolável e o que desperta paixão. Como apontou Adolfo Navas,³⁴ foi essa estratégia situacionista que se mostrou indispensável para Bruscky no exercício crítico da arte.

A vida do homem é uma sequência 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.³⁵

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 — a reinauguração da ponte - e identificar todo o peso do planejamento capitalista no espaço.

Não é. o caso de nos contentarmos com ensaios empíricos de ambientes dos quais, por provocação maquinal, se esperam surpresas. A orientação realmente experimental da atividade situacionista consiste em estabelecer, a partir de desejos reconhecidos com maior ou menor clareza, um campo de atividade temporária favorável a esses desejos. Só o seu estabelecimento pode esclarecer dos desejos primitivos e o aparecimento confuso de novos desejos cuja raiz material será a nova realidade construída pelas construções situacionistas.³⁶

A reinauguração proposta por Bruscky implicou um estudo dos hábitos e relações que os indivíduos — transeuntes — estabeleciam com o lugar de forma inconsciente. Como pretende a psicogeografia que, segundo Debord, era um importante artifício, por compreender “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”³⁷. Para ambos, “a situação [criada], estreitamente articulada no lugar, é toda espaço-temporal”³⁸ da experiência cotidiana vivida.

Logo, a ‘situação construída’ por Bruscky dialoga profundamente com a noção situacionista, compartilhando a premissa de uma inserção transformadora na cidade. No entanto, é crucial destacar que a “situação construída” no pensamento da IS propunha-se a ir além da concepção da arte como um fim em si mesma, ainda que feita com meios diversos e no espaço público, distinguindo-se de ações anteriores de dadaístas e surrealistas. Para Debord, “as perspectivas de ação sobre o cenário chegam, no seu último estágio de desenvolvimento, à concepção de um urbanismo unitário”³⁹. Tratava-se, portanto, menos de uma performance e mais da formação de uma ambiência, que envolveria “concomitantemente uma unidade de comportamento temporal”, ou seja, “gestos contidos no cenário de um momento”⁴⁰. É nessa zona de tensão — entre a ambição de um urbanismo total e a imprecisão prática do conceito, conforme destacam Simon Sadler⁴¹ e Vanessa Grossman⁴² — que a ação de Bruscky adquire seu pleno significado. Ao transformar a ponte em um espaço performático, sua intervenção opera precisamente nesse limiar: os espectadores são convertidos em participantes ativos, e aquele que apenas observa vê seu papel reduzido ao de figurante, enquanto cresce o número daqueles

35. Debord (1957, p. 56).

36. Internacional Situacionista (2003b, p. 62).

37. Debord (1955, p. 39).

38. Internacional Situacionista (2003c, p. 122).

39. Debord (1957, p. 57).

40. Internacional Situacionista (2003a, p. 62-64).

41. Sadler (1999).

42. Grossman (2006).

43. Internacional Situacionista (2003b, p. 63).

44. Bruscky e Navas (2012, p. 52).

45. Heidegger (2001).

46. Benjamin (2016a).

47. *Id.* (2016d).

que se tornam verdadeiros “vivenciadores”⁴³, interagindo de forma crítica e criativa com a proposta e, assim, esboçando na prática a ambiência situacionista almejada. Por meio de fotos e, sobretudo, do filme, observa-se o comportamento social nas ruas do Recife dos anos 1970. Apesar do foco no fluxo de pessoas e veículos, a ponte destaca-se como elemento central, articulando o espaço urbano e baseando o trabalho de Bruscky. O artista realizou várias ações nas pontes do Recife, que, segundo Navas, são “uma arte-ponte, um ‘não lugar’ de trânsito”⁴⁴. Mais que cenário, a ponte estrutura a dinâmica da cidade, conectando caminhos, definindo ritmos e revelando-se como espaço de encontro e transformação entre cotidiano e arte.

A reinauguração da ponte, na ação de Bruscky, configura-se como um presente oferecido aos transeuntes da cidade: a ponte como lugar e como elemento que articula e revela um mundo ao seu redor, nos termos de Heidegger. Para o filósofo, a ponte pende com leveza e força sobre o rio e, embora conecte margens preexistentes, é somente em sua travessia que essas margens se revelam como margens — e a ponte, como um “lugar” propriamente humano.⁴⁵

Mais do que permitir o fluxo de pessoas e veículos, a ponte conduz os caminhos, organiza o espaço e inaugura uma nova forma de habitar. Ela não é apenas uma estrutura funcional, mas um acontecimento: um gesto poético que articula o humano, a terra, o céu e o divino. Essa compreensão heideggeriana nos ajuda a perceber que a ponte não é apenas um objeto técnico, mas uma “coisa” que propicia espaço e sentido ao mundo. Ao criar um lugar, a ponte transforma o espaço em experiência. A ação de Bruscky, ao reinaugurá-la, reafirma sua potência como um dispositivo que não apenas conecta, mas também revela, reúne e dá sentido à cidade.

A faixa estendida por Bruscky e as diversas reações podem ser lidas como uma forma de resistência política, à maneira do que Benjamin⁴⁶ enxergou na literatura surrealista e os situacionistas na deriva — um gesto cuja subversão lúdica desestabiliza a sociedade de controle. É válido notar, contudo, as distinções nessa concepção de ‘lúdico’: se para os situacionistas ele era uma ferramenta para transformar a cidade em um espaço comunitário, Benjamin⁴⁷ o via como um meio de recuperar a aura da arte, ameaçada pela técnica e produção em massa. A ação de Bruscky, significativamente, parece operar na confluência dessas duas perspectivas: a faixa na ponte não apenas lembrava uma data, mas convocava as pessoas a refletirem sobre seu papel no jogo social, reivindicando a cidade como espaço público de liberdade e criatividade. A ponte, assim, transcendia a mera passagem para se tornar um ato político de protagonismo coletivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ação *Arte/Pare* de Paulo Bruscky, ao simular a reinauguração da ponte, transcendeu a mera comemoração para se afirmar como um gesto de inserção do

Recife no circuito das neovanguardas artísticas. Mais do que apenas interromper a rotina, a intervenção instaurou um jogo situacionista que ativou e celebrou a urbanidade complexa do centro do Recife. Como apontou Cristina Freire,⁴⁸ ela desestabilizou a “ordem” cotidiana, menos para denunciar um espaço sufocante e mais para revelar a cidade como um campo aberto à experimentação estética e social, já pulsante em sua diversidade. Bruscky operou, assim, uma subversão lúdica que transformou o transeunte em coprodutor de novas lógicas de vivência urbana.

No Recife — uma cidade então geograficamente periférica em relação aos grandes centros do país —, essa prática ganhou um sentido agudo de afirmação autônoma. Mais do que um ato de resistência artística, tratou-se de uma potente ativação crítica que liberou e legitimou, a partir de sua própria realidade, as narrativas e potencialidades presentes naquele tecido urbano. A ponte, elemento articulador que conecta tempos e narrativas — dos sobrados coloniais aos edifícios modernos —, confirmou-se assim como o cenário ideal para uma ação que reivindicava o direito ao espaço urbano como território de invenção, maravilhamento e protagonismo coletivo. Dessa forma, Bruscky não apenas dialogou com as vanguardas de seu tempo, mas posicionou o Recife como um *locus* ativo e indispensável para a compreensão das poéticas urbano-artísticas da segunda metade do século XX.

AGRADECIMENTOS

A autora agradece à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão de bolsa de doutorado, no âmbito da qual se desenvolveu a pesquisa que deu origem a este artigo.

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS

Os dados de pesquisa estão disponíveis em repositório: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/58513>

SOBRE OS AUTORES

Ana Carolina Freitas Trindade

Arquiteta pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), mestrado em Urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é doutora em Desenvolvimento Urbano pelo Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano (UFPE) com doutorado sanduíche com bolsa (CAPES) no Departamento de História da Arte e Arquitetura da Brown University. E-mail: acarol.freit@gmail.com.

Fernando Diniz Moreira

Arquiteto pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e historiador pela Universidade Católica de Pernambuco. É mestre em Desenvolvimento Urbano pela UFPE e Ph.D. em Arquitetura pela University of Pennsylvania. Atualmente é Professor Titular da UFPE, pesquisador nível 1-D do CNPq e assessor *ad hoc* da CAPES, do CNPq, da Fapesp, Getty Center e do Arts & Humanities Research Council-UK. E-mail: fernando.moreira@ufpe.br.

REFERÊNCIAS

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*. A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia [1929]. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2016a.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia [1931]. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2016b.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica [1935-1936]. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2016d.

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

BÜRGER, Peter. *Teoria de vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2017.

CARERI, Francesco. *Walkscapes*. O caminhar como prática estética. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, São Paulo, p. 173-191, 1991. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>. Acesso em: nov. 2019.

CONSTANT. Outra cidade para outra vida [1959]. 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-Ernest. 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.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 8 maio 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. O olho da história I. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

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, 2006.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: HEIDEGGER, Martin. *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, 2003a. 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, 2003b. p. 62-64.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Teoria dos monumentos e construção das situações [1960]. In: JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da Deriva*. Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003c. p. 121-122.

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

JACQUES, Paola Berenstein. *Montagem de uma outra herança: urbanismo, memória e alteridade*. 2018. Tese (Professor Titular) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

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

MOREIRA, Fernando Diniz. A transformação do bairro de Santo Antônio no Recife (1938-1949). In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E DO URBANISMO, 14., 2016. *Anais [...]*. São Carlos: IAU-USP, 2016. Disponível em: <http://www.iau.usp.br/shcu2016/anais/wp-content/uploads/pdfs/31.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2022.

MOREIRA, Fernando Diniz. (org). *Recife: cinco séculos de cidade e arquitetura*. Recife: Cepe, 2022.

OLIVEIRA, Patrícia Ataíde Solon de. 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 Pitta; 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: Universidade Federal da Paraíba, 2003.

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

TRINDADE, Ana Carolina de Freitas. *Imagens da modernidade no Recife*. A experiência urbana de Cícero Dias e Paulo Bruscky. 2023. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Urbano) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2023.

TRINDADE, Ana Carolina de Freitas; MOREIRA, Fernando Diniz. A performance como técnica urbana. Uma experiência artística de Paulo Bruscky no Recife. *Cadernos PROARQ*, Rio de Janeiro, n. 41, 2023.

Artigo apresentado em: 17/07/2025. Aprovado em: 06/11/2025.

Editores responsáveis: Maria Aparecida de Menezes Borrego e David Ribeiro.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License