

# ARTE CORREIO NA AMÉRICA LATINA: REDE SUBTERRÂNEA DE COMUNICAÇÃO, DENÚNCIA E SOLIDARIEDADE EM TEMPOS DE DITADURA MILITAR

Almerinda da Silva Lopes

Almerinda.lopes@ufes.br

## RESUMO

O texto reflete sobre as estratégias artísticas, comunicacionais e produtivas da Mail Art na América Latina, desde sua afirmação no final dos anos de 1960 - com a veiculação underground de todo o tipo de imagens e textos, muitas vezes de teor político ou subversivo -, até o processo de institucionalização dessa tendência, na década seguinte, quando se estabelece o embate entre política e arte. Nessa época, a comunicação interpessoal era severamente vigiada e controlada, em razão de a maioria dos países da América do Sul viver sob a égide de regimes ditatoriais repressores. Os mail artistas formularam uma rede rizomática de comunicação underground para troca de ideias, informações e para o envio de mensagens de solidariedade aos artistas perseguidos ou condenados à prisão, desafiando o poder instituído e burlando a censura. Ao serializarem os trabalhos, autorizarem a interferência do receptor sobre a imagem ou texto recebido e proibirem, inicialmente, a comercialização desses produtos artísticos, os mail artistas subvertiam os conceitos de unicidade e de autoria, e desprezavam o mercado de arte.

Palavras-chave: Mail Art. Arte e Política. Rede. América Latina. Ditadura Militar.

## ABSTRACT

*The text reflects on the artistic, communicational and productive strategies of Mail Art in Latin America, since its statement in the late 1960s with the underground placement of all types of images and texts, often in political or subversive content, to the process institutionalization of this trend in the following decade, when establishing the clash between politics and art. At a time, interpersonal communication was severely guarded and controlled, because most South American countries live under the aegis of repressive dictatorial regimes. The mail artists formulated a rhizomatic network underground communication, to exchange ideas, information and sending messages of solidarity to the persecuted artists or sentenced to prison, which challenged the established dictatorial power and circumventing censorship. By serializing the works, authorizing the interference of the receiver over the image or text received and initially prohibiting the commercialization of these artistic products, the mail artists subverted the concepts of oneness and authorship, and despised the art market.*

Keywords: Mail Art. Art and Politics. Network. Latin America. Military Dictatorship.

## 1. INTRODUÇÃO

O processo de desmaterialização da arte embora seja um fenômeno da segunda metade do século XX, talvez se possa afirmar que começou a ser delineado com as primeiras vanguardas históricas. O Dadaísmo e o Futurismo foram alguns dos movimentos artísticos que recorreram a materiais e objetos descartáveis e inusitados, subverteram conceitos e cânones, contribuindo para a dessacralização do objeto estético e para aproximar a arte da vida. Alguns desenvolveram práticas polifônicas e ações criativas fenomênicas, como foi o caso de Duchamp, com o ready-made, e o de Schwitters (1887-1948), com o *Merzbeau*, estrutura híbrida, concebida a partir do acúmulo de materiais descartados ou detritos, no início do século XX. Duchamp rompeu, ironicamente, com os tradicionais conceitos de objeto estético, de unicidade, de pureza e de autoria da obra de arte, elegendo objetos funcionais, produzidos em série pela indústria e por operários anônimos. Porém, ao nomeá-los e assiná-los, retirava-lhes a função e os alçava à condição de arte. Schwitters, por sua vez, acumulou em uma única proposição *site specific*, ambígua e *in progress*, materiais descartados, de diferentes origens, formatos e cores. Esse trabalho, além de não se inserir nas tradicionais categorias artísticas, subvertia os valores e conceitos em que se pautou a arte ocidental durante séculos, entre eles a ideia de pureza e de perenidade.

Com a destruição dessa obra pelos nazistas, em 1943, Kurt Schwitters, daria continuidade à produção de colagens, empregando imagens extraídas de jornais e revistas, retalhos de tecidos, entre outros materiais, dando continuidade ao projeto de desestetização do objeto artístico.

Caberia também aos signatários daqueles movimentos de vanguarda, entre eles Marcel Duchamp, Carlo Carrá, Giacomo Balla e Depero, o início do processo de reprodução e envio pelo correio a destinatários de diferentes países, de mensagens, textos, imagens, colagens. A ideia era divulgar, comunicar e fazer circular propostas e ideias criativas e as novas concepções políticas e estéticas, de morte ao passado, por eles defendidas. Essa prática de correspondência e envio de trabalhos a artistas de várias partes do mundo são considerados precursores da *Arte Correio* ou *Arte Postal*. No entanto, por diferentes razões, entre elas a depressão e as crises geradas pelas duas grandes guerras, somente na década de 1960, com a desmaterialização e o surgimento de novos paradigmas é que esse processo artístico encontraria terreno mais fértil para desenvolver-se e expan-

dir-se rapidamente, constituindo uma rede rizomática que contagiou e teve seu fluxo alimentado por postagens de artistas de todas as latitudes.

Àqueles antecedentes iria somar-se, após a II Guerra uma pintura desconstruída, experimental, formulada por manchas ou signos e a junção de materiais precários - gesso, massa de vidraceiro, vidro moído, areia, cascalho - para atribuir-lhe maior densidade matérica ou corporeidade. Pollock iria transformar o ato pictórico em ação performática, processo que mobilizava não somente a mão e o olho, mas todo o corpo do artista.

Os exemplos citados revelam como o processo de desmaterialização da arte vinha se processando gradativamente desde as primeiras décadas do século passado, mas na década de 1960 era levado às últimas consequências com a Pop Art, tendência artística que ampliou e hibridizou diferentes processos, suportes e materiais, e acolheu uma polissemia de práticas: emprego de tecnologias e de processos artesanais, como a serigrafia, para reproduzir ou serializar trabalhos de fácil assimilação, por meio dos quais os artistas estabeleciam uma espécie de entrelaçamento entre arte e comunicação. Para fazerem referência à produção industrial, ao consumismo e ao novo modo de vida americano associaram, em inusitadas composições, fotografias, colagens de imagens, palavras, marcas comerciais e slogans veiculados pelos meios de comunicação de massa, ou extraídos de revistas populares ou de cartazes publicitários.

Pautando-se nessas premissas, no conceito de autonomia artística e na brecha aberta por Duchamp, um dos precursores da Pop Art, o americano Ray Johnson (1927-1995), criou a *New York Correspondance School of Art* (1962), aproximando ainda mais arte e vida. Embora fosse amigo de Andy Warhol, se mostraria avesso à publicidade e à autopromoção a que recorreu tal artista. Ray Johnson preferiu o anonimato, trafegando à margem do sistema artístico, por refutar as instituições, a crítica e o mercado de arte, instâncias que considerava legitimadoras, judicativas, seletivas e responsáveis pela manutenção do gosto elitista. Formulou a livre conexão entre comunicação e arte, mediante o envio pelo correio, de trabalhos que muitas vezes constavam de frases, textos, recortes de revistas e jornais, fragmentos de histórias em quadrinhos, colagens ou desenhos de imagens jocosas, de diferentes origens, entre as quais o famoso coelho, que se tornaria sua assinatura ou a marca identitária de Johnson. Essa correspondência, muitas vezes em forma de cartões-postais, era enviada a artistas consagrados ou emergentes, de várias partes do mundo. Os trabalhos recebidos e enviados não tinham valor comercial, pois, por recomendação expressa do artista, não deveriam ser comercializados nem expostos. Na correspondência enviada o americano carimbava a seguinte instrução aos destinatários: “copiar e enviar para outros ou devolvê-la”, ou ainda, “complete-o e devolva-o, por favor!”. Inúmeras remessas foram enviadas aos integrantes do Fluxus, que devolveriam a Johnson os trabalhos recebidos com inusitadas interferências. Enviaram também proposições ousadas e revolucionárias, de sua própria lavra, em forma de postais, cartazes, catálogos, revistas, boletins, livros de artista. Ambos os empreendimentos americanos contaram com a participação de signatários de diferentes continentes, postando em fluxo contínuo trabalhos de diferentes naturezas e calibres, que deram origem a muitos arquivos de artistas<sup>1</sup>.

Surgia assim a rede de comunicação denominada indistintamente, *Arte Postal*, *Arte Correio*, *Mail Art*, *Arte a Domicílio*, *Arte Por Correspondência*. Embora essas denominações se tornassem de uso corrente e indistinto, nenhuma delas daria conta de traduzir a verdadeira acepção ou a peculiaridade desse fenômeno artístico. Isso porque fazem menção tão somente ao meio utilizado para o envio da correspondência ou ao padrão dos postais tradicionais, produzidos e comercializados em grande escala. Entretanto, se muitos participantes da rede enviaram postais criados por eles nesse formato, a maioria subvertia as normas e as determinações do correio, postando pacotes, livros, revistas, envelopes contendo postais - de diferentes formatos, tamanhos e cores - que eram elaborados pelos próprios remetentes, bem como os respectivos selos, os chamados selos de artista. Se muitas remessas irregulares eram depositadas nas caixas do correio, como forma dos artistas testarem ou mesmo burlarem as normas e a confiabilidade dos correios, significava também descumprir as determinações do poder instituído, pouco importando se as postagens fossem devolvidas antes de chegarem ao destino. Aliás, se muitas vezes isso ocorreu em razão dessas postagens irregulares conterem apenas o número da caixa postal do remetente e o nome do destinatário, há relatos de artistas confirmando que mesmo assim correspondências enviadas ao exterior foram entregues, possivelmente porque os funcionários dos correios localizaram em catálogos telefônicos o endereço dos destinatários. Vale destacar, ainda, que boa parte dos trabalhos que circularem em rede resultava de registros fotográficos, vídeos e gravações em Super-8, de performances e happenings realizados pelos mesmos artistas sul-americanos.

Isso porque, quanto mais carimbos do órgão fossem inseridos nas postagens, maior significado e raridade as correspondências adquiriam e tornavam-se obras raras dos arquivos.

Por meio dessas proposições de natureza conceitualista e experimental, os mail artistas pleiteavam formular um processo sociológico de comunicação e de interação artística, para a livre circulação de objetos artísticos, mas também para o estabelecimento de novas possibilidades de criação coletiva de interação e troca entre artistas, que muitas vezes sequer se conheciam. Como bem observou Zanini (1978: 32), a arte correio se tornou “um dos fenômenos mais notáveis da vanguarda internacional naquele momento”, envolvendo “particularmente os jovens, além de que não de pode relevar o fato que essa atividade liberou novas situações estruturais e de comunicação para a linguagem da arte”.

---

1. Como o artista sempre se negou a expor e a vender esses trabalhos, apesar do apelo das instituições, desde a década de 1970, quando se deu a institucionalização da Arte Postal, o mesmo acumulou uma quantidade imensa de trabalhos, que deram origem a significativo arquivo, que deu origem a uma enciclopédia de e-books, que estão disponibilizados on-line.

Os mail artistas formularam, assim, uma arte alternativa, processual, democrática, inclusiva, livre de regras e de valores estéticos, ou seja, acessível a todos. Os processos técnicos adotados, os elementos sintáticos ou figurais das correspondências ou o resultado final do objeto artístico produzido e enviado eram menos relevantes que a eficácia da mensagem a ser comunicada. Assim, ao propugnarem “o declínio da aura espiritual” do objeto estético acabariam instaurando “o aparecimento de outro tipo de aura, de natureza comunicacional” (Cauquelin, 2006: 79).

Se tais mudanças na concepção artística balizaram o desenvolvimento da arte correio, isso não ocorreu, porém, de modo isolado, mas em meio a uma série de conjunturas e acontecimentos que, a partir do pós-guerra, contribuíram para modificar as estruturas sócio-políticas-econômicas-científicas, culturais e perceptivas, que poriam em xeque todas as certezas que moveram o mundo até então.

A Guerra Fria levou à divisão do mundo em dois grandes eixos antagônicos: o socialista e o capitalista. A revolução cubana (1959) e a suspeita dos Estados Unidos de que poderia haver uma expansão socialista no continente americano, levaram aquele país a vigiar, controlar as ações dos líderes governamentais latino-americanos e a fomentar conflitos sociais e políticos. Como estratégia para manter a sua hegemonia no continente, os norte-americanos, incentivaram e apoiaram a implantação e de regimes autoritários e repressivos, em vários países da América Central e do Sul, a maioria dos quais entre a metade da década de 1960 e o início dos anos de 1980<sup>2</sup> Embora os governos militares tivessem investido em um plano desenvolvimentista sem precedentes e na recuperação da economia de seus respectivos países, o investimento em obras de grande porte aumentaria ainda mais a recessão econômica e os contrastes sociais. Além disso, os governos golpistas usaram de estratégias terroristas, para calar as vozes dissidentes, que segundo eles, tinha a finalidade de manter a ordem e varrer da América Latina a ameaça comunista. Os órgãos de controle militar confirmariam, também, a difícil relação entre arte e política, ao interferirem na produção e controlarem a circulação dos objetos artísticos, além de terem interdito todas as formas de da comunicação interpessoal.

1. Juan Carlos Romero (Argentina). Sem título, c. 1976.



A Arte Postal tornava-se, assim, um meio alternativo eficaz criado pelos artistas para troca subterrânea de mensagens escritas ou gravadas em videoteipes, ideias e informações, em forma de textos e imagens críticas ou irônicas, para denunciar a repressão militar a destinatários de todas as partes do mundo, mas também foi usado para o envio de solidariedade a artistas presos durante as ditaduras em vigor, no período.

## 2. A ARTE POSTAL NO BRASIL E NOS PAÍSES DO CONE SUL

Quando da implantação do regime militar no Brasil (1964), foi subtraída à população grande parte dos direitos civis, entre eles o de escolher seus governantes por voto direto, o de livre expressão, além do forte controle exercido pela censura sobre a arte. Por outro lado, se o movimento estudantil que eclodiu na França (maio de 1968), teve também alguma repercussão entre a juventude e os artistas brasileiros, contribuindo para estimular a reação nas ruas e para modificar os rumos do processo criativo, tanto nas artes visuais, quanto na música, no cinema e no teatro. Assim, na mesma proporção em que aumentavam as críticas ao regime, através das respectivas obras, ou se engajavam na luta armada, eram instituídas leis ainda mais duras, culminando com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (dezembro de 1968), que disseminou terror, perseguição e repressão.

A censura militar patrulhava as instituições culturais, fechando exposições, confiscando obras e aplicando sanções truculentas, aos artistas que descumprissem a ordem ou produzissem trabalhos considerados ofensivos ao poder ou ao país. Apesar do controle da produção artística e de sua veiculação, tal interferência não calaria nem intimidaria os artistas jovens, que

2. Segundo Gesteira (2014: 5 e 18), na América do Sul estiveram sob o domínio ditatorial: Paraguai (1954-1985); Brasil (1964-1985); Argentina (1966-1983); Peru (1968-1980); Bolívia (1971-1982); Equador (1972-1979); Uruguai (1973-1985) e Chile (1973-1990).

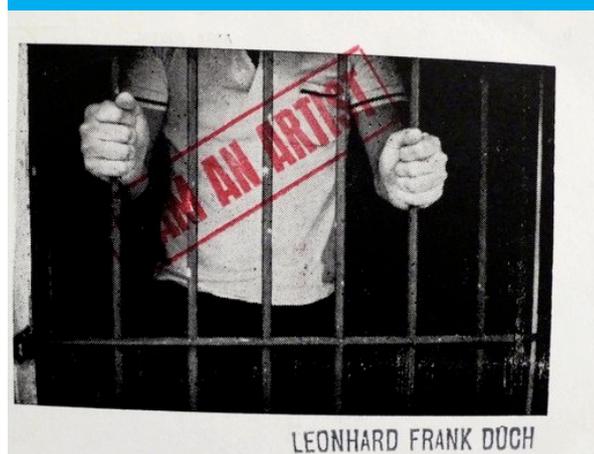
passaram recorrer a códigos herméticos, que exigiam maior capacidade de reflexão para serem decodificados, ou a processos alternativos e experimentais, nada familiares aos integrantes dos órgãos de repressão.

Em contrapartida, aqueles que, por convicção ou rebeldia, optaram por continuar produzindo trabalhos figurativos, de sentido metafórico ou irônico, com o intuito de afrontar o poder ou criticar os seus desmandos, tornaram-se presas fáceis da censura militar. Além da retirada sumária de trabalhos de exposições, por ironizarem a penetração do imperialismo americano ou a sua interferência no cotidiano do país, foram julgados e condenados à prisão. Ameaças e sanções seriam impostas também às instituições culturais e aos membros das comissões julgadoras de alguns salões que selecionaram obras consideradas subversivas, pela censura<sup>3</sup>.

Artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Cildo Meireles, Rubens Gerchman, Antônio Manuel, Anna Bella Geiger, Carlos Zílio, Paulo Herkenhoff, seriam alguns dos que se mostrariam sensíveis aos problemas advindos da realidade pela qual passava o país, evocando-os de diferentes maneiras. Por terem recorrido a linguagens e processos efêmeros, voláteis ou não comercializáveis, o teor crítico ou irônico de suas respectivas obras não seria devidamente assimilado ou compreendido pelos repressores. Outros escapariam ilesos por terem veiculado ideias e propostas criativas de maneira underground ou à margem das instituições culturais, seja porque esse gênero de trabalhos não era aceito, seja pelo fato dos artistas delas prescindirem. Alguns jovens, também se insurgiram contra a crítica de arte, dada a dificuldade da mesma de digerir proposições de natureza experimental ou conceitualista, ou em razão da velha crítica, ao tentar discorrer sobre as novas linguagens, recorrer ao instrumental teórico passadista, com que refletia sobre a estética tradicional. Muitos artistas passariam, assim, a produzir textos teóricos em que refletiam sobre o conceito poético de suas respectivas práticas, eliminando a figura do intermediário, ou seja, ocupariam o papel antes outorgado ao crítico.

Foi nesse contexto que se expandiu a rede de arte correio, processo alternativo, experimental, efêmero e impuro de produção e intercâmbio de objetos artísticos, usado em muitos casos para driblar a censura e facultar aos artistas denunciarem, subterrânea ou clandestinamente, a realidade opressora em que viviam.

## 2. Leonhard Frank Duch (Brasil). Prisão, 1978



Ressalta-se que o objetivo principal da pesquisa em desenvolvimento pela pesquisadora é entender a relação entre política e arte, analisando trabalhos portadores de mensagens e ideias de natureza político-crítica, trocadas de modo especial entre artistas da América do Sul, independentemente de seus suportes, processos e materiais. Ainda, deve-se esclarecer que um número expressivo de artistas se inseriu na rede, para divulgar suas respectivas produções, enviando registros documentais de trabalhos a artistas e instituições de diferentes países, em uma época em que a arte brasileira circulava pouco pelo mundo. Outros aproveitavam as facilidades e o caráter democrático da rede de arte postal para enviar a amigos e congêneres mensagens e imagens bem humoradas ou irônicas, em todo o tipo de suporte ao seu alcance.

Para alimentar o fluxo contínuo dessa rede de comunicação, os artistas recorreram a processos rápidos e baratos para reproduzir e serializar imagens, textos e poesias visuais: de meios artesanais, como a gravura e carimbos de borracha, às tecnologias disponíveis: mimeógrafos, máquinas eletrostáticas e offset. Subvertiam, assim, a aura de objeto único e o conceito de originalidade e durabilidade, que balizavam os produtos artísticos convencionais.

Para a remessa e entrega dos trabalhos, a artistas, amigos e desconhecidos, recorreram ironicamente ao correio, empresa oficial de comunicações controlada pelo regime. O envio era acompanhado da observação: "Faça uma cópia, interfira e a envie a outro destinatário. Não a devolva ou venda". O remetente autorizava, portanto, o destinatário a modificar, acrescentar ou suprimir elementos ou signos à imagem original ou texto por ele produzido, atitude que confirmava que o conceito de autoria

3. Um dos primeiros casos de confisco de pinturas consideradas ofensivas ao poder pela ditadura militar ocorreu em exposição realizada em 1954, na Faculdade de Direito de Recife (Pernambuco), de autoria de João Câmara (1944) e Wellington Virgolino (1929-1988), entre outros.

não era questão significativa para os mail artistas. Ao recorrerem a materiais efêmeros, à reprodução dos trabalhos em número ilimitado de cópias e proibirem a sua venda, refutavam o mercado e procediam à dessacralização do objeto artístico.

Embora a formulação do intercâmbio entre os mail artistas não se estabelecesse com base em metas quantitativas, gerou uma rede rizomática de alcance mundial, antes do advento da Internet, sendo que qualquer interessado podia participar desse meio de intercâmbio: de artistas emergentes ou estabelecidos a não artistas, sem distinção de nacionalidade, cultura, gramática visual, linguagem ou gênero de trabalho que produzisse. Se o ingresso na rede ocorria de modo democrático, sem qualquer exigência ou seleção prévia, todos os trabalhos recebidos eram aceitos, o que impedia que houvesse efetivo controle pela censura do gênero e do número de trabalhos veiculados. Nos casos de confisco e retirada de circulação dos trabalhos enviados, o fluxo da rede era imediatamente realimentado, como condição de se manter ativo, pois o movimento era a palavra de ordem desse processo de intercâmbio e de comunicação. Como bem observou Leirner (1991:183), compreender a arte postal implica em atentar para seus princípios fundamentais: “efemeridade, deslocamento e transformação”.

As cópias dos trabalhos recebidos, bem como os envelopes devolvidos pelo correio deveriam permanecer sob a guarda dos receptores, que não deveriam comercializá-los ou descartá-los, o que gerou grande acúmulo de correspondências e a formação de arquivos, prática essa muito valorizada e frequente na contemporaneidade, processo que seguiu as mesmas determinações emanadas de Ray Johnson. Daria origem ainda, a inúmeros livros de artista, ou seja, possibilitou a formação de novos produtos culturais e tornou-se o estuário para a geração de inúmeros desdobramentos artísticos contemporâneos.

Para alguns autores a ideia o arquivamento põe em suspensão ou aniquila o significado e a história pregressa que deu origem a cada trabalho, além de colocar em um estado letárgico ou estático objetos que antes fizeram parte de um processo dinâmico. Entretanto, pode-se pensar o arquivo por outra angulação: como testemunho e depositário da memória do passado, que se mantém preservada no arquivo para ser rememorada no futuro. Parece ser nessa acepção que Derrida entende o arquivo, ao observar que, se por um lado a ideia de arquivo implica na “pulsão de morte” ou de “destruição”, no sentido que “leva não somente ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória”, mas por outro lado, é também “o princípio do prazer”, o que permite situá-lo na fronteira entre “Thanatos e Eros” (Derrida, 2001: 22- 23).

O imenso arquivo formado pelo pernambucano Paulo Bruscky, ao longo de cinquenta anos de efetiva troca de imagens, livros, objetos, fotografias, filmes, vídeos, poemas visuais, catálogos, convites, folders, cartas e cartões postais, com correspondentes de todo o planeta, inclusive com os integrantes do Fluxus, continua sendo para o artista “um jardim de imagens e coisas vivas”, emprestando a metáfora de Samain. O arquivo permeia toda a vivência e experiência do artista, o que confirma que “toda imagem é uma memória de memórias”, uma “sobrevivência” e uma “supervivência”. Isso lhe possibilita manter constante diálogo com as imagens e objetos de seu arquivo, sendo que a cada nova visada é “conduzido a outros horizontes e a novos territórios da memória” (Samain, 2014: 23). Por essa ótica se torna possível entender como, no verdadeiro caos que caracteriza esse arquivo pessoal, instalado em seu próprio ambiente de trabalho e de moradia, inexplícavelmente o artista consegue localizar rapidamente localizar e manter ao alcance da mão e da memória, cada objeto que integra hoje esse acervo/obra.

Paulo Bruscky realizou inúmeras ações performáticas irreverentes desafiando o poder instituído no Brasil, inclusive contra uma agência dos correios de Recife, Pernambuco, cidade onde vive e atua. O artista confeccionou um envelope medindo 180 x 90 cm e uma carta protesto com cinco metros de comprimento, para enviar à exposição *Ultima Exposición de Arte Correo* (1975), organizada pelos argentinos, Edgardo Antonio Vigo e Horácio Zaballa, na galeria *Arte Nuevo*, em Buenos Aires. Para fazer o envelope chegar ao correio, o brasileiro contou com a ajuda de várias pessoas, que se revezaram no transporte, ação que se caracterizaria como um happening. Apesar do estranhamento e dos argumentos dos funcionários do correios, que tentavam justificar a impossibilidade de postarem o envelope, por exceder em muito as medidas padrão, o mais curioso é que o envelope acabaria sendo aceito e chegou ao destino, sem ser violado e a tempo de participar da mostra, onde foi exibido ao lado da carta enviada em seu interior. Essa interferência na rotina do correio revestia-se de forte conotação política, pois não deixava de ser uma contestação à ordem e à determinação do regime autoritário, mas era também um grito de protesto, contra a falta de liberdade e de direito à comunicação e à livre expressão.

Aliás, foi no Nordeste que a rede de arte postal mais se difundiu e onde pioneiramente também perderia o caráter de arte *underground*, como veremos a seguir. Seria esse o meio encontrado pelos artistas de romperem com o isolamento e a dificuldade de se comunicar com os centros hegemônicos? Somava-se a tal dificuldade o fato de a maioria dos estados dessa região não possuir, até a década de 1970, um sistema artístico devidamente consolidado, o que contribuía para a manutenção das linguagens tradicionais, em especial a pintura de paisagem e a temática social. O engajamento político e a liderança exercida por Paulo Bruscky no meio permitiriam também que ele se tornasse o principal fomentador da rede em toda a América Latina e no Leste Europeu, pondo em efetivo contato artistas de diferentes estados e países, que sequer se conheciam e que passavam por regimes autoritários.

Além de Bruscky, destacaram-se na produção de trabalhos de arte postal e poemas visuais, muitos outros artistas atuantes no Nordeste brasileiro, citando-se entre eles: Daniel Santiago, Ypiranga Filho, Leonhard Frank Duch, em Recife (Pernambuco); Bené Fonteles (Ceará); Raul Córdula, Chico Dantas, Sandoval Fagundes, Pedro Osmar, Unhandejara Lisboa, Sílvio Hansen, Paulo Ró (Paraíba); J. Medeiros, Falves Silva (Rio Grande do Norte). Entretanto, muitos outros nomes atuavam também em outras regiões do país, entre os quais, Júlio Plaza, Regina Silveira, Regina Vater, Gabriel Borba Filho, Ângelo de Aquino, Antônio Dias, Gilberto Prado, Hélio Lete, Luís Guardia Neto, Odair Magalhães. Genilson Soares da Silva, Grupo 3 Nós 3 (Hudinilson Júnior,

Mário Ramiro e Rafael França), Vagner Dante Veloni (São Paulo); Alberto Harrigan, Rubens Gerchman, Letícia Parente, Miriam Danowski (Rio de Janeiro); Espaço N.O. (Rio Grande do Sul).

### 3. DE REDE SUBTERRÂNEA À INSTITUCIONALIZAÇÃO DA ARTE CORREIO

O viés político de que se revestiram as práticas conceitualistas, entre elas a arte postal no Brasil e em outros países da América do Sul, se transformou no principal diferencial à matriz norte-americana em que se inspirou, pois, “salvo raras exceções se mostrou apolítica” como observou Lippard (1972: XIII). Mas também buscava encontrar a devida autonomia e libertar-se das imposições culturais colonialistas. Entre outros autores, Ramirez, reforçaria essa mesma ideia ao observar que na América Latina, a arte conceitual negou ser o espelhamento ou a mera transposição da praxe congênere surgida nos centros internacionais hegemônicos, o que se deve a diferentes fatores.

3. Jorge Oscar Caraballo (Uruguai). *Sem Título, 1974.* Fonte: Arquivo Centro Cultural São Paulo (Brasil).



Entre eles aponta para nossa origem histórica, e para a existência no Continente de uma grande quantidade de países com realidades bastante complexas e heterogêneas. Além disso, o surgimento dessas práticas deu-se durante os regimes políticos de exceção, o que não seria favorável nem à homogeneização, nem à ausência de um produto concreto ou material, como resultado de uma reação de enfrentamento e de reflexão sobre a própria realidade sócio-política. Se isso ajuda a entender a recusa dos artistas latino-americanos em aceitarem o rótulo de que fazem arte conceitual, para a teórica mexicana, a designação “conceitualismos” contribui para diferenciar as proposições do Cone Sul, daquelas surgidas nos centros hegemônicos (Ramirez, 2007:185 e seguintes). Entretanto, se a mudança do rótulo não nos parece ser suficiente para elucidar a questão, não há como ignorar o engajamento político que perpassa a produção experimental ou conceitual da América Latina, como parte da utopia daquele momento, de que através da arte seria possível reverter tal situação política repressora e avassaladora.

4. Paulo Bruscky (Brasil). *Sem Título, 1978.*

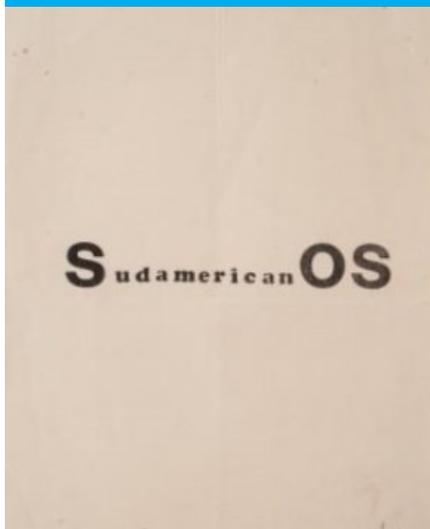


Reconhecidas expressões artísticas de todos os países da América do Sul deram contribuição significativa à rede de arte postal, veiculando ideias e mensagens de protesto e de solidariedade a colegas que sofreram algum tipo de sansão, dos

respectivos poderes autocráticos. Vale destacar entre eles: Edgardo-Antonio Vigo, Horácio Zabala, Luís Pazos, Marta Minujín, Graziela Marx, Juan Carlos Romero (Argentina); Clemente Padín e Oscar Jorge Caraballo (Uruguai). Vivendo, então, em realidades sócio-políticas similares às do Brasil, os artistas postais encontraram uma maneira inusitada de se aproximar e de se comunicar, trocando informações e criando uma rede subterrânea para denunciar os desmandos da ditadura (perseguição, prisão, tortura, chacinas, apreensão e destruição de obras), mas também para enviar solidariedade a colegas presos pelos respectivos regimes<sup>4</sup>.

Essa realidade talvez explique a recorrência ao código universal *SOS*, nas correspondências enviadas por aqueles artistas.

5. Jorge Oscar Caraballo (Uruguai). *SOS Sudamericanos*, 1974. Fonte: Arquivo Centro Cultural São Paulo.



Se como já citado, a Arte Postal nasceu como meio alternativo de circulação marginal de informações e mensagens, e como contraposição ao museu e ao mercado, curiosamente, manteve-se nessa condição por um período relativamente curto em toda a América do Sul. No início dos anos de 1970, contradizendo suas premissas iniciais, se institucionalizou, passando a ser exposta e comercializada como qualquer produto artístico convencional. Ao longo da década, inúmeras exposições de arte correio foram realizadas no Brasil e nos demais países sul-americanos, passando a integrar acervos públicos e privados, revistas especializadas foram criadas para sua divulgação.

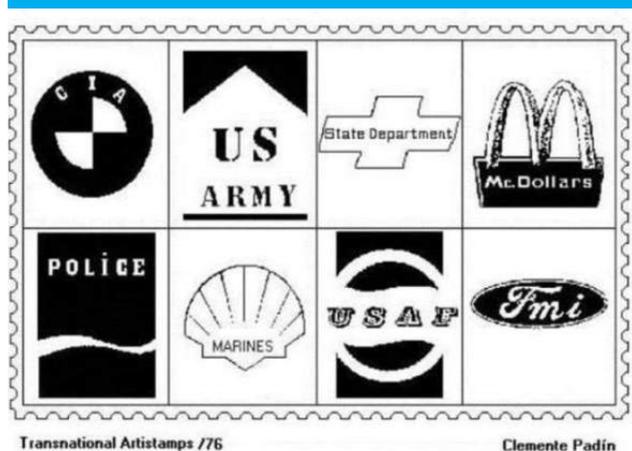
Considerando que nesse período os regimes autoritários continuaram vigorando na maioria dos países da América do Sul, ao ser exposta a Arte Postal tornou-se alvo da sanha da censura, que confiscou obras, fechou exposições e condenou artistas à prisão ou ao exílio, reafirmando a difícil relação entre arte e política.

6. Edgardo-Antonio Vigo (Argentina), *La Ley del embudo*, c. 1980.



4. Embora os ditadores tentassem maquiagem ou ocultar, de várias formas, as cifras da violência causadas durante esses períodos de exceção, a abertura recente dos chamados *Arquivos do Terror*, confirmaria que a repressão foi muito maior do que muitos supunham. Basta citar que as fontes documentais apenas recentemente liberadas atestam que o total de mortos foi de 50.000 pessoas, 30.000 desaparecidos e 400.000 presos (Dingues, apud Gesteira, 2014).

7. Clemente Padín (Uruguai), Selo de artista, c. 1976.



8. Clemente Padín (Uruguai). Impunidade, c. 1977.



É o que confirma, por exemplo, a organização por Clemente Padín, do *Festival de la postal Creativa* (1974), em Montevideu, e a criação de revistas como a *Ovum* (1973-1976), que circulou em vários países, escancarando o teor crítico dos trabalhos expostos, o que causou a perseguição ao artista e a seu companheiro Oscar Jorge Caraballo. Os dois artistas acabariam presos pelas Forças Armadas do governo ditatorial uruguaio (1977-1979), o que acarretou inúmeros protestos em todo o mundo e o envio de generosa quantidade de mensagens de solidariedade. Tamaña pressão teria contribuído para antecipar, segundo especulam alguns, a libertação dos dois artistas.

9. Hélio Lete (Brasil), Solidariedade a Padín e Caraballo, 1977.



Por outro lado, ao contrário do que pleiteavam os repressores, a prisão dos artistas não impediu que os mesmos continuassem a enviar correspondência criticando a repressão política em seu país, a destinatários de todas as latitudes e a participar de importantes exposições internacionais, entre elas a *Esibizione Internazionale di Mail Art*, realizada em Mântua e em Bologna, Itália (1978), organizada por Romano Peli, Michaela Versati e Giovanni Conforti. É o que revela a carta enviada de Parma (Itália), pelos organizadores do evento aos artistas uruguaios, em 15 de agosto de 1978, que se encontravam presos em Montevideú, informando-os da participação na mostra:

“Caríssimos Padin e Caraballo,

Desejamos informar-lhes que, não obstante vosso atual “impedimento de se comunicarem conosco” no mês de setembro de 1977, não deixaremos de vos inserir em nossa pequena mostra de “comunicação internacional”.

Assim, decidimos que participaríamos desta exibição internacional de mail art – Mantua Mail 78 – certos de interpretarmos os vossos desejos: a liberdade de informação, de comunicação, mas, sobretudo, de movimento físico. Usaremos o vosso aporte criativo, já presente em nosso arquivo, atendendo assim aos vossos (e aos nossos) desejos. Não enviaremos para vocês o catálogo e o manifesto, mas o conservaremos conosco para o enviarmos posteriormente (para não correr o risco de piorar a vossa atual condição). Nem mesmo vos daremos notícias de quando acontecerá o debate sobre vossos “13 envios postais para a mostra internacional”, que abrirá nos dias 7 e 8 de outubro de 1978, na Casa de Mantegna de Mântua (Itália), sede da mostra, através da qual pudestes conhecer os resultados deste esforço de “comunicar” e difundir a liberdade das ideias e dos modos de vida; porque a Arte não tem mais o passaporte do trânsito da ignorância da cultura – mas deve, ao contrário, contribuir cada vez mais para a afirmação da consciência individual da liberdade criativa, a necessidade irreversível de dar a conhecer outros modos de viver, que contribuam para o bem comum.

Estamos convictos, assim como vossos amigos mail-artistas, participantes da MANTUA MAIL 78, que ao enviar-vos as mais afetuosas saudações estaremos desejando a vossa libertação, para voltarem brevemente à nossa convivência”. (Assinam a carta os três organizadores supracitados). (Peli et al, 1978: 1).

No Brasil, entre outros casos de interferência na arte pela polícia, um dos mais emblemáticos seria a interdição da *Exposição Internacional de Arte Postal* (1976), no mesmo dia de sua abertura, mostra essa montada na sede dos correios em Recife (Pernambuco), que também patrocinou o evento organizado por Paulo Bruscky e Daniel Santiago. A mostra causou também o confisco das obras e a prisão dos seus organizadores, que mesmo depois de soltos permaneceriam na mira e sob as ameaças constantes da polícia. O primeiro artista seria preso outras vezes, em razão de sua irreverência e ironia expressa, por suas atitudes e obras, à ditadura.

Todavia, isso não os demoveu de suas convicções, nem atenuou o teor crítico de suas ações e proposições artísticas ao poder político. A realização da ação performática, *Limpos e desinfetados* (1976), pelos os artistas confirma de que os artistas não se intimidavam mesmo diante de tais ameaças. Consistiu no desfile lado a lado, de Bruscky e Santiago pelas ruas de Recife, pouco depois de terem saído da prisão, em decorrência da supracitada exposição, portando uma faixa de papel atravessada no peito, contendo o slogan que deu título à ação. A faixa era uma referência irônica ao adereço de cetim, nas cores da bandeira nacional, usada presidentes no ato de posse, quando também são fotografados portando o adereço, para a elaboração do retrato oficial, a ser posto em todas as repartições públicas. Entretanto, se considerarmos que a faixa usada pelos artistas foi apropriada de um banheiro do hospital Agamenon Magalhães, onde Bruscky trabalhava, logo após a higienização do mesmo, na frase *Limpos e desinfetados* alojava-se outra conotação: referia-se sarcasticamente ao slogan: *Brasil, ame-o ou deixe-o!*. Essa advertência foi usada pelos governos repressores como ameaça às vozes dissidentes. Os registros dessa ação performática foram enviados como denúncia a artistas de toda a América Latina, sendo que Bruscky passaria a citar essa frase ameaçadora em vários trabalhos de sua autoria.

10. Paulo Bruscky e Daniel Santiano (Brasil), *Limpos e desinfetados*, 1976.



O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), durante a administração de Walter Zanini promoveu, corajosamente, desde 1973, várias mostras de Mail Art, com a participação de brasileiros e estrangeiros. Consolidando o processo de institucionalização dessa prática artística, a XVI Bienal Internacional de São Paulo (1981), cujo curador foi aquele mesmo historiador e professor, dedicou um setor inteiro (Núcleo I) à Arte Postal. A montagem da mostra, confiada a Júlio Plaza, contou com a participação de mais de 500 artistas de todo o mundo, que enviaram mais de quatro mil trabalhos ao evento, além que correspondências continuariam a chegar mesmo após o seu encerramento da mostra. Zanini acabaria por doar ao Centro Cultural São Paulo (1984) o conjunto de trabalhos recebidos, uma vez que a Bienal não possui acervo, com o compromisso da instituição receptora de guardar, catalogar, preservar, estudar e expor essa que é hoje a maior coleção pública de Mail Arte no Brasil.

Esse acervo, no entanto, apenas recentemente foi digitalizado e ainda muito pouco investigado, permanecendo ignorado até a abertura dos arquivos da ditadura militar, o que significa que há muito a pesquisar sobre o tema. O assunto permanece atual, seja porque muitos artistas individualmente ou reunidos em coletivos continuam a produzir e a expor trabalhos dessa natureza - em especial de poesia visual -, seja diante da realidade política que o país atravessa no momento.

## REFERÊNCIAS

- Cauquelin, A. (2006). *Fréquenter les incorporels*. Contribution à une théorie de l'art contemporain. Paris: Presses Universitaires de France (Coleção Lignes d'Art).
- Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Gesteira, L. A. M. L. (2014), *A Guerra Fria e as ditaduras militares na América do Sul*. Sergipe: *Scientia Plena*, vol. 10, (12), p. 1-20. <http://www.scientiaplena.org.br/sp/article/download/2062/1097>, acesso em 20/06/2017.
- Leiner, S. (1991). *Arte e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria de Estado da Cultura. (Coleção Debates).
- Peli, R. et. Al. (1978) Cópia da carta enviada a Clemente Padín e Jorge Caraballo, En: *Esibizione Internazionale di Mail Art. Mantua Mail78*, Casa de Mantegna, 21 set. a 21 out. 1978. Bologna: Centro Rank Xerox, p. 1-2. (catálogo, localizado no Centro de Documentação da Biblioteca Kandinsky, em Paris, França).
- Lippard, L. (1997). *Escape attempts*. En: *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, p.VII-XXII.
- Ramirez, M. C. (2007). Táticas para viver da adversidade. O conceitualismo na América Latina, *Arte & Ensaios* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/UFRJ, ano XIV, (15), 2007, p. 185-195.
- Samin, E. (Org.) (2014). *Como pensam as imagens*. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2014.
- Zanini, W. (1978) La Mail Art è una ricerca di un nuovo mezzo di comunicazione internazionale, 1977, En: *di Mail Art Esibizione Internazionale, Mantua mail 78*. Casa Del Mantegna; Bologna, Itália: Centro Rank Xerox, set. - out., pp.32-35.

## CURRÍCULO

### Almerinda da Silva Lopes

Professora de História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes e em História da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil). Doutora em Artes Visuais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e Universidade de Paris I. Pesquisadora de Produtividade do CNPq. Autora de livros e outras publicações com foco na Arte Moderna e Contemporânea.