

Arte Correio na América Latina: do uso da tecnologia na manutenção da rede subversiva ao processo de institucionalização

Almerinda da Silva Lopes¹

Resumo

O texto reflete sobre as estratégias artísticas, comunicacionais e produtivas da Mail Arte 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 a institucionalização dessa tendência alternativa, na década seguinte, quando se estabelece o embate entre política e arte. Numa época em que a comunicação interpessoal era severamente vigiada e controlada pela censura, os mail artistas editaram revistas artesanais, e articularam uma rede marginal e rizomática, com o apoio da tecnologia, para troca de ideias, envio de mensagens e solidariedade aos artistas perseguidos ou condenados à prisão, desafiando o poder ditatorial instituído.

Palavras-chave

América Latina. Mail Art. Arte e Política. Rede. Arte Alternativa.

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 of institutionalization of this trend in the following decade, when establishing the clash be-

tween politics and art. At a time when interpersonal communication was severely guarded and controlled by censorship, the mail artists edited craft magazines and formulated a marginal and rhizomatic network of communication, supported by technology, to exchange ideas and sending messages and solidarity to the persecuted artists or sentenced to prison, which challenged the established dictatorial power.

Keywords

Latin America. Mail Art. Art and Politics. Network. Alternative Art.

Considerações iniciais

O processo de desmaterialização e a mudança do paradigma artístico, a partir dos anos de 1960, encontrariam na Arte Correio, Arte Postal ou Mail Arte uma seara fértil de produção e circulação underground de imagens e mensagens irônicas ou críticas à realidade social e política, de modo especial na América do Sul. Neste continente, a maioria dos países passava, então, por repressivas ditaduras militares, o que tornou a Mail Art um meio de comunicação viável entre artistas, para troca de informações e experiências, ou para denunciar a falta de liberdade e a interferência da censura na produção artística. Por essa razão, não faltaria quem atribuísse à “Arte Correio referências marxistas, socialistas e anarquistas” (EHRENBERG, 2011, p.66).

A origem desse gênero de arte experimental, alternativa ou processual é, entretanto, bem mais antiga. Remonta ao Futurismo e ao Dadaísmo, cujos signatários enviariam a colegas de várias partes do mundo, cartas, textos, poemas, reproduções de imagens, colagens, cartazes, convites, postais, muitas vezes em envelopes coloridos e repletos de desenhos, em razão das dificuldades de comunicação motivadas pela I Guerra. Foram também os protagonistas daquelas vanguardas históricas, os primeiros a realizarem performances, prática essa que seria intensificada algumas décadas depois por alguns dos mais atuantes mail artistas.

Todavia, foi no contexto da Guerra Fria e da repressão política, e no intervalo entre o modernismo e o pós-modernismo, que a Mail Art se tornou um fenômeno artístico, expandindo-se rapidamente em todo o mundo, com a adesão maciça de jovens artistas emergentes. O protagonismo dessa tendência artística costuma, no entanto, ser atribuído a Ray Johnson (1927-1995), jovem que ao se mudar de Detroit para Nova York em 1949, iria se mostrar fascinado pelos movimentos de vanguarda, que se desenvolviam naquela metrópole americana. Além da Abstração – que ali tomava impulso com a contribuição de artistas e teóricos europeus, que se exilaram em Nova York fugindo a II Guerra e da perseguição nazista, o americano também mostraria interesse pelas colagens. A partir de então, passaria a produzir objetos artísticos recorrendo a materiais triviais, efêmeros ou descartáveis, mediante a hibridização de recortes de revistas e papéis de maços de cigarros, com desenhos de formas abstratas e figuras esquemáticas. Parte desses trabalhos seria enviada pelo jovem americano a artistas de vários países, o que gerou a ideia de fundar em 1962 a *New York Correspondence School of Art* - denominação que alguns atribuem ao amigo de Johnson, o também artista, Ed Plunkett (1936-2015). O objetivo do jovem

não deixava de ser ambicioso: ampliar a rede de comunicação envolvendo artistas de todos os continentes, mediante o envio de propostas artísticas, poemas e frases bem humoradas, reproduzidas ou serializadas, recorrendo a carimbos e aos recursos tecnológicos disponíveis na época. Criava assim, uma rede de comunicação mundial, muito antes do advento da Internet, alimentada pela eficiência da tecnologia então disponível, que lhe possibilitava serializar e reproduzir os trabalhos a serem postados.

O jovem americano iria revelar, ainda, afinidade com as ideias revolucionárias do músico John Cage (1912-1992) e do bailarino Merce Cunningham (1919-2009), que inspirariam as performances realizadas por esse e por outros artistas, cujos registros documentais tanto dariam origem a importantes arquivos, como seriam postados na rede de Mail Arte.

No entanto, essa rede de comunicação e de compartilhamento ou troca adquiriu maior dinâmica com a participação dos integrantes do grupo Fluxus - surgido quase que simultaneamente à citada escola de correspondência -, que rapidamente conquistou signatários em todo o mundo. Criado por Georges Maciunas - artista alemão radicado nos Estados Unidos -, o Fluxus (ativo até 1978) promoveu grande variedade de práticas e ações, e veiculou, individual e coletivamente, todo tipo de documentos, imagens, textos e objetos, através dos quais seus integrantes almejavam aproximar a arte da vida.

Na América Latina, as primeiras manifestações da Mail Arte ou Arte Correio surgiram no final dos anos de 1960. No caso específico do Brasil, esse sistema artístico foi estimulado pelo crescimento dos protestos contra a ditadura, que culminou com a *Passeata dos Cem Mil*, no Rio de Janeiro, em junho de 1968, organizada pelo movimento estudantil¹, com a adesão de artistas, intelectuais e sindicatos dos diferentes setores. O desfecho acabou sendo a promulgação do Ato Institucional nº 5, em dezembro

daquele mesmo ano, com a criação da censura e o cerceamento da liberdade e dos direitos sociais. A rede de arte postal instituía-se, assim, como alternativa à vigilância cerrada da censura às gramáticas artísticas de teor crítico, ao recrudescimento da repressão política e à interrupção dos processos de interpessoais de comunicação.

Coube aos poetas concretos e a artistas, como, Osmar Dillon, Julio Plaza e Lygia Pape, a criação e veiculação, nos anos de 1960, de propostas criativas que antecipariam o conceito de arte experimental: livros artesanais, revistas, textos, poemas visuais. No final dessa mesma década e na seguinte, os poetas visuais Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e Wladimir Dias-Pino, publicaram seus poemas visuais em revistas e também os enviaram através da rede de Mail Art ou Arte Correio, a correspondentes de diferentes países latino-americanos. Nesses poemas recorriam a palavras, a letras extraídas do alfabeto tipográfico, a trocadilhos e a signos e imagens simbólicas inventadas por eles.

Esses e outros poetas expandiram, assim, os limites e o alcance da arte, inserindo-se na rede de circulação da Poesia concreta internacional, não com o objetivo de transmitir uma mensagem específica, mas transformar o poema em matéria, meio expressivo e comunicacional. Libertaram-se das convenções estruturais da poesia tradicional, em busca de maior eficácia da comunicação, com um mínimo de palavras ou de elementos plásticos. Se como observou Debray, citando Adorno, “ninguém ignora que uma obra de arte não pode ser descrita ou explicada segundo categorias de comunicação”, e mesmo que “a função da arte não seja comunicar, esta parece ter alimentado sempre o sonho de se comunicar” (DEBRAY, 1992, p. 92), anseio que parecia, então, se concretizar.

Outros países da América Latina contaram igualmente com a participação de inúmeros poetas

na rede de Mail Arte. No Uruguai não podemos deixar de mencionar a contribuição de Clemente Padín – inventor de curiosos alfabetos – e de Jorge Carballo, cujos poemas e imagens visuais circularam ativamente, por diferentes latitudes, como trabalhos de Mail Art. O mesmo ocorreu na Argentina, com Edgardo-Antonio Vigo, Juan Carlos Romero, Horácio Zabala e Graciela Gutiérrez-Marx (poetas e artistas visuais); Jonier Marin (Colômbia); Dámaso Ogaz (poeta e artista chileno radicado na Venezuela desde 1967); Guillermo Deisler (Chile) e Jesus Galdámez Escobar (El Salvador)³. Se parte desses artistas acabou presa ou perseguida, e sua produção censurada ou apreendida, aqueles que escaparam “é porque o regime militar não compreendia os trabalhos” que fazíamos (SILVA, 2013).

Como o México não vivia, então, um período de repressão militar, os artistas não se sentiram instigados a produzir obras com o mesmo teor político da produção dos sul-americanos. Coube ao poeta e artista alemão radicado naquele país, Mathias Goeritz, a articulação da rede internacional de arte correio⁴, convocando os artistas locais a participarem. Manteve, ele próprio, efetiva correspondência com signatários de diferentes países, enviando desenhos e poemas de sua lavra, inclusive aos brasileiros Haroldo e Augusto de Campos. Estes últimos participaram, desde os anos de 1960, de alguns eventos de poesia visual realizados naquele país, entre eles a exposição de Poesia Concreta Internacional, organizada por Goeritz na Galeria Aristos (1966), na Universidade Nacional do México (UNAM)⁵.

A rede de arte postal e o respaldo na tecnologia

Entre as principais premissas da Mail Arte podem ser citadas: a liberdade, a independência do sistema instituído e o caráter democrático. Os ar-

tistas opunham-se ao mercado de arte e ao caráter judicativo e seletivo das instituições culturais e da crítica, por considerarem que elas alimentavam o gosto burguês e legitimavam exclusivamente os valores do passado. Assim, integraram a rede todo o qualquer artista, independentemente de sua experiência profissional, do gênero de suporte, material empregado, gramática expressiva adotada, natureza ou tema das imagens postadas por eles no correio, sem se submeterem a seleção prévia de um júri ou crítico de arte.

Prescindindo da legitimação institucional e do mercado, os mail artistas sobreviviam de atividades profissionais paralelas, fazendo circular na rede uma gama variada de trabalhos artísticos que não podiam ser comercializados por quem os recebia ou os enviava. Por esse sistema underground ou marginal por eles criado circularam desenhos, gravuras, fotografias, colagens, cartões-postais (comerciais interferidos ou criados pelos próprios artistas), cartas, poesia visual, mensagens, telegramas, revistas, livros artesanais, boletins, entre outros trabalhos em que propunham uma relação intersemiótica texto/imagem.

Os Correios - órgão oficial de comunicações controlado pelos militares - se tornou o meio mais usado para envio das postagens, o que tanto explica a denominação mais frequente dessa tendência, como a ironia que os seus respectivos signatários manifestavam contra as determinações do regime e a censura. Além da rapidez e eficiência na distribuição das correspondências enviadas, os correios ofereciam um serviço considerado relativamente barato, desde que os usuários se submetessem à condição de pagar as respectivas taxas, de acordo com as dimensões e o peso dos envelopes. Entretanto, essas determinações muitas vezes eram burladas pelos artistas, como veremos.

A Arte Correio tornava-se assim uma alternativa de comunicação, em meio ao cerco da censura, pois “é diante de uma situação de indiferença ao viés hostil do meio cultural estabelecido, que os artistas são motivados a recorrerem a uma modalidade contrária ao sistema em vigor, à política cultural e ao mercado” como destacou o artista francês Alain Kirili (apud Picazo, 1980). A eficácia da recepção e emissão de mensagens underground sobrepunha-se à ideia de originalidade criativa ou à estética dos trabalhos postos em circulação, cujos autores adotavam, não raramente, posicionamento antiartístico ou antiestético. Para alimentar o fluxo contínuo dessa rede marginal, os artistas recorreram às tecnologias disponíveis naquele momento, para produzir e para reproduzir ou serializar, de maneira barata e eficiente, as imagens, mensagens e textos enviados: carimbos, matrizes de gravura, mimeógrafos, máquinas eletrostáticas, offset, câmeras fotográficas, aparelhos de fax e até equipamentos médicos (a exemplo das experiências realizadas em um hospital público de Recife, por Paulo Bruscky).

Em razão do período de exceção política, parte considerável de mensagens, imagens e textos veiculados pela rede de Mail Arte assumiu um caráter político-crítico: protesto contra o cerceamento às artes e à liberdade individual pela censura, denúncia à perseguição ou à prisão de artistas e de intelectuais, envio de mensagens de solidariedade a artistas encarcerados pelo regime ditatorial. Tais artistas buscavam transpor para o campo da arte a experiência do real ou promover a relação arte versus vida, tal como observou Paulo Bruscky, anos mais tarde: “a Arte Correio tornava-se a saída mais viável para a arte (daqueles anos) colocando-se como: antiburguesa, anticomercial, antissistema”, e “retomava suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia” (2006, p.374).

Todavia, a temática política não seria condição imprescindível ou imposição feita aos artistas que pretendessem integrar a rede. A diversidade de temas, técnicas, materiais, suportes, tendências e linguagens que circularam via rede de mail arte confirmava o seu caráter democrático e livre. A ênfase na liberdade tornava a Mail Arte “parte integrante da não arte”, ou seja, “é arte à margem da arte”, como observou Gloria Picazo (1980). Por medo de represálias da censura, muitos artistas optaram por posstar trabalhos que, embora repletos de irreverência e humor, distanciavam-se de uma afronta declarada ou facilmente identificada ao poder instituído. Outros recorreram à rede por motivações não condizentes com o propósito da mail arte: para enviar a artistas e instituições culturais convites de exposições ou mesmo para divulgar a própria produção, pleiteando torná-la conhecida ou obter alguma visibilidade no circuito internacional, numa época de grande isolamento.

Vale destacar, no entanto, que neste último caso, os envios, não eram considerados Mail Arte, pois subvertiam a premissa de que os trabalhos deveriam ser criados especificamente para circularem clandestinamente na rede. A liberdade em que se pautou essa tendência artística não impediu que muitos participassem da rede sem se submeterem a tais princípios e sem interromperem a produção paralela de trabalhos em diferentes mídias, destinada ao mercado de arte.

Antes do advento da Internet⁶ a Arte Correio criou, assim, uma rede rizomática de comunicação, que encurtou a distância entre povos e países, como observou Paulo Bruscky (1976). Embora difícil de controlar - uma vez que não havia limite para o número de participantes, temas, gramáticas, ou quantidade de envios postados no correio - não faltaram relatos de apreensão de trabalhos que denunciavam a situação de opressão, a falta de liberdade, a prisão

de artistas, considerados, portanto, de teor político-critico. Esse problema ocorreu em todos os países da América Latina governados por ditadores, o que foi determinante para que muitos artistas passassem a recorrer a códigos cifrados ou criptografados, ou mesmo a uma linguagem metafórica. Para alimentar o fluxo contínuo da rede, fazia-se necessário colocar imediatamente em circulação, e de maneira anônima, novas cópias dos trabalhos apreendidos, ação possível por meio da serialização dos mesmos. Para isso os mail artistas exploraram as possibilidades dos meios tecnológicos - recursos esses de massificação da informação -, o que punha em crise os conceitos artísticos tradicionais e o estatuto da obra de arte, tal como preconizou Walter Benjamin, no início do século XX. As tecnologias disponíveis naquele momento asseguravam tanto a rapidez na reprodução, como a eficiência e a fidedignidade das cópias, a preços relativamente baratos: máquinas eletrostáticas, mimeógrafos (equipamento cujo uso foi, inclusive, proibido pelos militares), offset, vídeo.

Dependendo do teor dos trabalhos, as postagens eram colocadas nas caixas do correio, sem o nome completo do remetente, sem o endereço completo do destinatário ou apenas com o número da caixa postal. Curiosamente, grande parte da correspondência chegaria aos locais de destino, o que confirma não apenas que os artistas conseguiram burlar ou subverter a burocracia dos correios, como atestava a eficiência do órgão. Como exemplo citamos uma das ações/happening concebida por Paulo Bruscky, em torno da qual foram articulados vários processos e meios. A ação consistiu em transportar um envelope confeccionado pelo artista, medindo 180 x 90 cm, com a ajuda de amigos e colaboradores, que se deslocaram caminhando pelo centro da cidade de Recife até à agência central dos correios tendo. O envelope - contendo uma carta com 5 metros de extensão e os respectivos selos

ampliados fotograficamente -, deveria ser enviado à Última Exposição de Arte por Correspondência 75, organizada por Horácio Zabala e Edgardo-Antonio Vigo, na Galeria *Artenuevo* (1975), em Buenos Aires, a qual seguiria depois para La Plata (Argentina). Após muita insistência do artista ocorreu a postagem da carta, que chegaria ao seu destino em tempo de participar da abertura da mostra. O ato de abrir o envelope na sala expositiva foi também registrado em slides, e juntamente com a documentação feita durante o transporte foram exibidos na mostra ao lado do envelope e da carta.

Embora o anonimato fosse um dos principais propósitos dos mail artistas, a devolução das correspondências seria prevista ou provocada intencionalmente por eles: postagens feitas em envelopes de dimensões maiores que as definidas pelo correio; envios em pacotes e peso fora dos padrões da instituição; selos falsos ou com modificações e interferências dos artistas, entre outras ocorrências. Isso por que quanto mais carimbos fossem agregados aos envelopes pelo órgão de comunicações, mais raros e disputados eles seriam, adquirindo, assim, o status de obras raras e tornando-se verdadeiros fetiches nos atuais arquivos de Mail Art.

Ao receber uma determinada imagem, poema ou texto, o receptor deveria interferir sobre o mesmo e a pô-lo novamente em circulação, não podendo comercializá-lo nem interromper o circuito. Embora não houvesse tempo definido para a permanência dos trabalhos na rede, nem limite do número de intervenções, aquele que optasse por interromper em um dado momento a circulação desse objeto, não deveria descartá-lo, mas guardá-lo ou devolvê-lo ao remetente. Tal interferência de uns nos trabalhos dos outros, além de romper com a aura do objeto único, promovia o esgarçamento da aura da originalidade e da autoria. Originou-se, assim, um número considerável de arquivos de arte contemporânea, parte dos

quais se encontra hoje sob a guarda de instituições brasileiras e estrangeiras.

A Arte Correio conquistou rapidamente muitos interlocutores em todos os países da América do Sul, sendo que no Brasil o inúmero de participantes se mostrou bastante expressivo em todas as regiões, merecendo destaque a contribuição de artistas e poetas de algumas capitais do Nordeste: Fortaleza, João Pessoa, Natal e Recife. Entre outros artistas nordestinos que veicularam trabalhos em rede e publicaram revistas para divulgação de poemas e trabalhos de arte postal, citamos: o cearense Pedro Lyra (1945-2017)⁷; o paraibano radicado em Natal, J. Medeiros⁸; os paraibanos Unhandejara Lisboa e Falves Silva (nome artístico de Francisco Alves da Silva); os pernambucanos Paulo Bruscky, Ypiranga Filho e Daniel Santiago, estes últimos parceiros em vários trabalhos. Tal contribuição retirou essa região do isolamento e contribuiu para a descentralização da arte do eixo Rio/São Paulo, apesar da massiva participação de artistas desses dois estados na rede de mail arte.

A institucionalização e a quebra das premissas da Arte Correio.

Se como já citado a Arte Correio surgiu quase que simultaneamente em diferentes países sul-americanos como Argentina, Uruguai e Brasil, entre a segunda metade dos anos 1960 e o início de 1980, seriam lançadas, por poetas e artistas visuais, as primeiras revistas experimentais de posição antissistema, com tiragens modestas e, salvo poucas exceções, de curta duração. No Brasil vale citar, entre outras: *Ponto 1* (1967) e *Virgula* (1972), editadas no Rio de Janeiro por Wladimir Dias-Pino; *Revista/Envelope "Experiência"*, editada no Rio de Janeiro pelo grupo de poetas Belaboca (Samaral e João Carlos Sampaio); *Karimbada*, criada em João Pessoa, por

Unhandeijara Lisboa; *Multipostais* (1978) e *Punho* (1980), editadas em Recife, por Paulo Bruscky. Por serem confeccionados artesanalmente, recorrendo a carimbos, colagens, xilogravura, todos os números publicados dessas revistas eram obras originais, por se diferenciarem entre si. Os periódicos elaborados por Dias-Pino apresentaram montagens com imagens e fotos de passeatas de protesto contra a ditadura militar, desaparecidos políticos, atos de violência, além de textos, frases e palavras recortados dos noticiários de jornais. Criou assim novos textos e frases irônicos ou metafóricos, entre eles citamos: “A Revolução cultural chinesa não quer que o vermelho no trânsito signifique “pare”” (NOGUEIRA, 2011).

Em outros países da América do Sul surgiram também inúmeras revistas, com destaque para: *Los Huevos del Plata* (criada em 1965) e *Ovum 10* (1969-1972) e *OVUM* (1973-1976), em Montevidéu, sendo a primeira delas editada por Clemente Padín, Hector Paz, Juan José Linares e Julio Mose, e a segunda apenas por Clemente Padín; *Diagonal Cero* (1962-1969) e *Hexágono 71* (1971-1975), foram editadas em La Plata, Argentina, por Edgardo-Antonio Vigo (1928-1997)⁹. A última revista possuía as páginas grampeadas ou ligadas entre si por cordões, e além de textos e imagens de autoria do próprio editor e de argentinos, contou com contribuições de conhecidos artistas e teóricos de outros países. Entre outros colaboradores destacamos: Dick Higgins (Estados Unidos), Germano Celant (teórico italiano da Arte Povera), Julien Blaine (França), Robin Crozier (Inglaterra), Moacyr Cirne (Brasil), Clemente Padín (Uruguai).

Confirmando sua vinculação política, *Hexágono 71*, denunciou as atrocidades da ditadura e criticou o sistema artístico. Entre outros casos que confirmam tal posicionamento citamos a denúncia da trágica chacina de dezenove militantes contrários ao regime do ditador argentino Alejandro Agustín Lanusse, em

que os presos foram retirados à força das celas e fuzilados a queima roupa na base aeronaval Almirante Zar, em Trelew, na Patagônia (1972), três dos quais sobreviveram. Com a alegação de que as mortes ocorreram para impedir uma tentativa de fuga dos presos, o processo foi arquivado sem que houvesse investigação. O periódico exerceu forte pressão para que o episódio não caísse no esquecimento, exigindo da Justiça severa investigação dos fatos. Em várias edições do periódico foram publicadas imagens denominadas *Souvenires da dor*, em forma de cartazes, fotografias e encartes com o retrato dos mortos, solicitando a condenação dos assassinos e a sua submissão a júri popular. A revista dedicou um número específico (1974), a esse trágico episódio, conhecido como o Massacre de Trelew, que teve repercussão internacional, motivou a abertura de processo e também contribuiu, de diferentes maneiras, para a derrocada da ditadura (BUGNONE, 2014, p. 44-47)¹⁰.

Essas revistas, folhetos e fanzines de confecção artesanal, confirmavam a estreita vinculação cultural e política “entre o poema/processo e a arte correio, expressando o mesmo ritmo de urgência” (NOGUEIRA, Id. Ib.) Nas páginas de tais revistas foi veiculada, portanto, não apenas a produção dos respectivos editores, mas também imagens (figurativas e abstratas) e poemas de colaboradores, propostas essas que, apesar de seu evidente significado político/crítico, burlaram estrategicamente a censura, o que confirma a dificuldade de decodificação das mesmas pelos órgãos de repressão.

Esses periódicos foram uma espécie de vitrina ou exposição itinerante, que permitiu reunir trabalhos postados no correio, mas também novas proposições. Respaldo visivelmente nas ações e no ideário do Fluxus, um desses poetas visuais e editor, Clemente Padín mencionaria em seus textos teóricos que “a arte deve ser feita para todos”, não

podendo ser privilégio somente de alguns. Embora essas revistas veiculassem imagens e poemas visuais de forte teor político/crítico, o fato de circularem entre os próprios pares, mesmo que de diferentes países, acabariam não havendo casos conhecidos de ação da censura. Mas o descaso do poder instituído para com esses periódicos também parece ter ocorrido em razão de seu caráter antiestético: não preocupação com o acabamento, a durabilidade e qualidade dos materiais, precariedade da impressão, recorrência a diferentes meios e linguagens. Isso dificultou, obviamente, a sua compreensão pelos agentes dos órgãos de repressão, que deixaram de lançar um olhar mais atento sobre tais produtos. Em contraposição, grande parte da imprensa alternativa no Brasil – *Pasquim*, Opinião e Movimento, entre outros jornais -, por escancarar a veia humorística e o deboche ao poder vigente, acabaria sendo proibidos de circular pela censura, e seus diretores e redatores perseguidos e presos pela ditadura.

A partir da materialidade e repercussão dessas primeiras revistas publicadas, nascia, ainda no início da década de 1970, a ideia de buscar maior visibilidade para a produção de mail arte e a poesia visual, por meio de exposições. Organizadas, na maioria das vezes, pelos mesmos editores das citadas revistas, primeiro em espaços alternativos e depois em locais apropriados ou por onde passava a arte hegemônica, a arte correio era introduzida em um contexto, que minava suas premissas iniciais e a tornaria presa fácil da censura. A institucionalização da Arte Correio, tanto no âmbito local como internacional, subvertia seus principais propósitos: a clandestinidade e a liberdade, pois adentrar a instituição cultural significava aceitar as imposições e as normas vigentes, passando a ser exposta e comercializada como qualquer outro produto artístico.

Assim, já no ato inaugural da II Exposição Internacional de Arte Correio (1976), organizada por

Paulo Bruscky e Daniel Santiago na sede central dos Correios em Recife, a polícia determinou o encerramento da mostra e o confisco das obras, acusadas de subversivas. Considerando o grande número de exposições realizadas na América Latina, ao longo da mesma década, ou seja, ainda no período de vigência das ditaduras militares e o espaço que o assunto necessariamente ocuparia, deixaremos de aprofundar aqui a questão, detendo-nos apenas e rapidamente no caso da XVI Bienal de São Paulo.

Ao destinar um setor específico voltado para a Arte Correio na XVI Bienal Internacional de São Paulo (1981), o curador geral do evento, Walter Zanini, e o curador adjunto desse núcleo especial, Julio Plaza, consolidavam o processo de institucionalização desse processo alternativo de arte¹¹, sem qualquer interferência da censura, ao contrário daquilo que ocorrera apenas cinco anos antes, na citada II Mostra Internacional de Arte Correio. Isso confirma que, quando da realização de XVI Bienal de São Paulo os tempos já eram outros, considerando que os efeitos do AI-5 já haviam cessado (janeiro de 1979). Além disso, seja por temerem, ainda assim, algum tipo de represália, seja porque com o afrouxamento do controle da censura os artistas já não se sentiriam mais desafiados a afrontar o poder, não se constataria nos trabalhos enviados ao evento Internacional o mesmo teor crítico que pautou as obras da mostra de Recife, mesmo naqueles de autoria de reconhecidos opositores ao regime. O próprio Walter Zanini assim se referiu à mudança: “a Mail Arte passou a abrir-se para a comunicação amplamente social, redimensionando-se parte dos designios poéticos e ideológicos de seus pioneiros” (1981, p.7).

Vale destacar, finalmente, que com o advento da Internet e das redes sociais, o envio de objetos ou de trabalhos físicos, através do correio, perderia cada vez mais espaço. Todavia, o processo experimental, alternativo e desmaterializado de arte, alcan-

çaria grande expansão a partir da década de 1990, com a formação de novas comunidades de artistas postais e de convocatórias, via redes sociais, para eventos realizados tanto por meios digitais, a *e-mail arte*, quanto para participação em exposições convencionais de Arte Postal. Em contrapartida, os cartões-postais, fotografias, poemas visuais, imagens, selos, revistas e outros materiais, criados para circular física e anonimamente na rede, como produtos efêmeros, antiestéticos, dessacralizados, descartáveis e sem valor comercial, angariaram o estatuto de obras de arte. Passaram a integrar coleções públicas ou privadas, atingindo preços de mercado similares ao de qualquer produto artístico convencional. Tal processo de fetichização contribuiu para que a Mail Arte saísse do anonimato e fosse, muito recentemente, incorporada à história da arte, tornando-se objeto de reflexão e estudo no âmbito acadêmico.

Referências

- AGUIRRE, Facundo. “La Massacre de Trelew”, *La Inquierda Diario*, 22 ago. 2017. Disponível em: <https://www.laisquierdadiario.com/la-massacre-de-Trelew-22574>. Acesso em 16 ago. 2018.
- BUGNONE, Ana. *La Revista Hexágono 71 (1971-1975)*. La Plata (Argentina): Universidade de La Plata e Centro de Arte Experimental Vigo, 2014.
- DUBRAY, Régis. *Vie e mort de l’image*. Paris: Gallimard, 1992.
- EHRENBERG, Felipe. Arte Correo: 21 años de obras postales. In: *Arte Correo: 1966-1991*. Ciudad de México: Universidade Autónoma de México/ Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC/Centro de Documentación Arkheia, 2011, p. 63-67.
- BRUSCKY, Paulo. Arte Correo é a grande rede: hoje, a arte é este comunicado. In: FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2016, p. 374-379. Texto publicado originalmente em 1976, na revista Malasartes.
- _____. Arte Correo. Natal (RN): *Jornal Letreiro n. 2*, 1976, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Reeditado em: Arte, novos meios, multimeios. In: PECCININI, Daisy (Coord.). *Catálogo da Exposição Arte Novos Meios/ Multimeios – Brasil 70/80*. São Paulo: Museu de Arte Brasileira da FAAP, 1985.
- L, Marco Antonio, “Ex-militares são condenados à prisão perpétua na Argentina”. *GGN*, 16 out. 2012. Disponível em: <http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/ex-militares-sao-condenados-a-prisao-perpetua-na-argentina>. Acesso em 16. Ago. 2018.
- NOGUEIRA, Fernanda. *Escritos com o corpo: arte e imaginação política* (2011). Disponível em: <https://fernanda-nogueira-escritos.blogspot.com/2011/?view-classic>. Acesso em 16/08/2018.
- PICAZO, Gloria. *Exposició de Trameza postal/Mail Art. Barcelona* (Espanha): Centro de Documentació d’Art Actual, 1980.
- SILVA, FALVES, entrevista concedida a Roberto Homem. Os 70 anos do poeta “maldito”. Natal (RN), *Jornal Zona Sul*, 29 jun. 2013. Disponível em: zonasulnatal.blogspot.com/2013/06/entrevista-falves-silva.html. Acesso em: 14/08/2018.

SOUZA, Leonília G.B. de. *Arte Postal: perspectivas de uma arte em rede*. Recife (PE): Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 2010 (dissertação de mestrado).

ZANINI, Walter, A Arte Postal na XVI Bienal, In: *Arte Postal*. Catálogo da XVI Bienal de São Paulo, out./dez. 1981, v. II.

Notas

- 1 Profa. Dra. – UFES/CNPq
- 2 Convém destacar que o movimento estudantil brasileiro teve influência do movimento de estudantes franceses, que começou na Universidade de Nanterre, com a solicitação de reforma educacional, e que acabaria reprimido pela política. A reação imediata dos estudantes da Sorbonne, em Paris, em maio de 1968 e dos trabalhadores, acarretou uma greve geral que pararia o país. A *Marcha dos Cem Mil* foi desencadeada pela invasão do Restaurante Calabouço, no Rio de Janeiro, onde os estudantes protestavam contra o aumento do preço das refeições e as ameaças do governo de privatizar a educação, o que gerou a morte de um jovem secundarista.
- 3 Tanto Galdámez Escobar, quanto muitos outros artistas correio e poetas visuais tiveram algum tipo de problema com a polícia, pelo teor político de suas obras. Clemente Padín e Jorge Caraballo tiveram a prisão decretada pelas Forças Revolucionárias do Uruguai (1977-1979), o que gerou protestos e uma rede de solidariedade mundial pela liberdade dos mesmos. Edgardo-Antonio Vigo, teve o filho Abel Luis, o Palomo, morto pelo regime militar argentino em 1976 e Horácio Zabala foi perseguido, o que o levou a exilar-se na Europa. Juan Carlos Romero foi eonerado, em 1975 do cargo de professor da Escola Superior de Bellas Artes da Universidade de La Plata e exilou-se em Honduras. Jonier Marín viveu, trabalhou e expôs no Brasil, entre o final dos anos de 1960 e o início da década seguinte, antes de seguir para a Europa. Depois de viver e viajar por diferentes países da Europa radicou-se em Paris. Em 1973, Guillermo Deisler (1940-1995) foi demitido por Augusto Pinochet do cargo de professor que ocupava desde 1967 na Universidade de Antofagasta (Chile), exilando-se na Europa (França, Bulgária e Alemanha), onde viveu e trabalhou até à morte. Jesus Galdámez Escobar viveu e estudou na UFRGS entre 1975 e 1977. Ali também expôs e foi um dos integrantes do grupo Nervo Óptico, interessando-se pela Arte Correio, que iria difundir em seu país. Em 1981 foi preso e obrigado a se exilar no México. No Brasil, o pernambucano Paulo Bruscky foi perseguido e preso três vezes na década de 1970, para não citar outros nomes.
- 4 Embora Ulisses Carrión (1941-1989) tivesse se tornado conhecido como mail artista, passou a fazer parte da rede depois de se transferir para a Holanda (1972), enquanto que no México atuara como escritor.
- 5 Essa mostra foi remontada no Museu de Arte da Cidade do México, em 2009-10, por Mauricio Marcín.
- 6 A Mail Art continua ativa na atualidade, contando com a participação de diferentes gerações de artistas individuais e de coletivos, sendo que de modo especial os jovens, a partir dos anos de 1990, passaram a se comunicar através das redes sociais.
- 7 Lyra publicou em 1970 o *Manifesto do Poema Postal*, em um folheto impresso na Universidade Federal do Ceará, instituição onde o mesmo era professor. Esse manifesto foi reproduzido no *Jornal de Letras* e no *Jornal El Popular*, em Montevideu, com tradução em espanhol de Clemente Padín (SOUZA, 2010, p. 47)
- 8 J. Medeiros organizou a I Mostra Internacional de Arte por Correspondência, na Universidade

Federal do Rio Grande do Norte (1977), que seguiu depois para Campina Grande (PB) e Belém (PA).

- 9 Todavia, a atividade de editor de Edgardo Vigo teve início em 1958, com algumas publicações experimentais de poesia visual e textos literários, ilustrados com xilogravura, valendo citar entre elas: *WC (1958)* e *DRKW (1960)*, que tiveram duração efêmera. Essas revistas artesanais, fortemente visuais e de acabamento precário, se distanciavam das publicações industriais, e conseqüentemente, do gosto da elite.
- 10 Os três sobreviventes da chacina acabariam sequestrados e mortos, entre 1977 e 1982, durante a segunda ditadura militar argentina, como queima de arquivo e por denunciarem o massacre. Embora o processo tivesse se arrastado na Justiça por muitos anos, culminou com a condenação à prisão perpétua de três antigos oficiais da Marinha, em 2012 (ANTONIO L., 2012) e (AGUIRRE, 2017). Se Edgardo Vigo não chegou a ser declaradamente perseguido nem preso por suas atitudes provocativas contra o regime ditatorial, teve o filho mais velho Abel Luis Vigo, o Palomo, então com 20 anos de idade, sequestrado em casa, em La Plata, em julho de 1976, por agentes do exército argentino. Numa corrente de indignação, o artista iria enviar mensagens em selos, cartas e postais, solicitando a liberdade do filho e receber a solidariedade de artistas de todo o mundo, sem que o mesmo tivesse sido encontrado.
- 11 Vale lembrar que na Europa a Mail Arte já havia merecido uma seção especial na VII Bienal de Paris (1971), com curadoria de Jean-Marc Poinot.