

# A ARTE POSTAL NA AMÉRICA LATINA: DE PROCESSO EXPERIMENTAL À REDE DE COMUNICAÇÃO E ENFRENTAMENTO AO REGIME DITATORIAL

**Almerinda da Silva Lopes**

## **Resumo**

Este texto discorre sobre uma das tendências experimentais mais contundentes e significativas do século XX, a Arte Correio, Mail Arte ou Arte Postal, porém ainda não estudada nem inserida adequadamente na bibliografia artística. Ainda que muitos artistas vivessem, em países da América Latina, que enfrentavam regimes ditatoriais, paradoxal e ironicamente recorreriam à instituição oficial de comunicação, os Correios, como estratégia para fazer chegar, de maneira rápida, barata e segura, a inúmeros interlocutores de diferentes continentes, mensagens de protesto ou de solidariedade, contra a tortura, a falta de liberdade e a interferência da censura na produção artística e cultural, entre os anos de 1970 e a metade de 1980.

## **Palavras-chave:**

Arte Correio; Arte e Crítica; Arte e Política; Arte Experimental.

Na década de 1970, em plena vigência das ditaduras militares em grande parte dos países da América Latina, a Arte Postal, Arte Correio ou Mail Art – tendência de natureza experimental e conceitual – imbuía-se de um viés irônico e conotação política, como forma de contestar a repressão e a falta de liberdade. As denominações desse processo artístico aludem tanto aos Correios – órgão do sistema de comunicações controlado pelos militares, que se tornou o principal veículo a que recorreram os artistas para enviar, subversivamente, imagens, mensagens, textos e poemas a artistas e não artistas de todas as partes do mundo, quanto ao formato de postal da maioria das postagens. A remessa dos trabalhos em suportes de papel, na maioria das vezes de dimensões idênticas ou próximas às dos cartões postais (daí a origem da denominação Arte Postal), ocorreu inicialmente em envelopes atraentes e selos

## *Resumen*

*Este artículo trata de una de las tendencias experimentales más fuertes y significativas del siglo XX, el Arte Correio, Mail Art, o Arte Postal, pero aún no estudiado o bien insertado en la literatura artística. Aunque muchos artistas vivían en países de América Latina, frente a regímenes dictatoriales, paradójica y irónicamente, apelarían a la institución oficial de comunicación, los Correos, como una estrategia para hacer llegar de manera rápida, barata y segura a los numerosos interlocutores de diferentes continentes, los mensajes de protesta o de solidaridad contra la tortura, la falta de libertad y la interferencia de la censura en la producción artística y cultural, entre 1970 y e la mediados de 1980.*

## **Palabras Clave:**

Arte Correio; Arte y Crítica; Arte y Política; Arte Experimental.

originais, criados pelos próprios remetentes, o que interferia na rotina dos Correios e gerou situações de recusa ou de devolução, segundo Luís Guardia Neto (1981). Assim, para evitar o bloqueio, desonerar a remessa e assegurar a entrega aos destinatários, sem levantar suspeita sobre o conteúdo veiculado, a postagem passou a ser feita, na maioria das vezes, em envelopes lacrados, de confecção comum e formatos padronizados, embora outras formas de remessa, como pacotes, também tivessem sido adotadas. Por não haver menção à interferência do correio no teor dos trabalhos enviados ou violação da correspondência, o binômio correio/mensagem tornou-se uma “mala direta” confiável e de alcance ilimitado para a troca de informações, entre “pessoas de todos os lugares, sem ter que viajar para manter esses contatos”, segundo alguns dos participantes do núcleo de Arte Postal, da XVI

Bienal de São Paulo (LEMOS, 1981).

Diferentemente do sistema artístico convencional, em que para expor seus trabalhos nas instituições culturais oficiais, os artistas tinham que se submeter a processos seletivos ou judicativos, privilegiando alguns em detrimento de muitos, a Arte Correio colocava-se como processo democrático e alternativo, permitindo a participação e o acesso de todos os interessados, sem passarem pelo crivo de comissões julgadoras e da crítica. Bastava postar os envios no correio, em envelopes convencionais ou criados pelos próprios remetentes, para que todo gênero de imagens e mensagens circulasse de maneira *underground* até serem entregues, seguramente, aos respectivos destinatários, pelos funcionários dos Correios, o que não deixava de ser uma grande ironia e um embate ou afronta às determinações do poder político. Mesmo sem ter tal consciência, o correio deu apoio e contribuiu para a construção e difusão dessa tendência experimental marginal ou subversiva, transformando-se em uma espécie de museu dinâmico, eficiente, de uso democrático, barato e funcional, disponível e acessível a todos, de artistas a não artistas.

Balizada nas remessas preconizadas e enviadas por futuristas, dadaístas, nas atitudes artísticas do Grupo Fluxus, e nas propostas pioneiras de Ray Johnson e Ulisses Carrión que contribuíram para o processo de desmaterialização e de mudança do paradigma estético, a Arte Correio rompia com os valores artísticos tradicionais e opunha-se ao conceito de obra de arte, enquanto produto destinado ao mercado e ao sistema artístico convencional.

Por considerarem que os processos e sistemas tradicionais não davam mais conta de abarcar a pluralidade de linguagens e a heterogeneidade de proposições e ações criativas surgidas naquele período, os mail artistas recorriam a meios, suportes e materiais alternativos e efêmeros, sem estabelecer entre eles nenhum tipo de hierarquia. Híbridizando, de maneira inusitada, diferentes códigos visuais, frases, poemas, reproduzidos ou multiplicados por meio de carimbos, processos de gravação artesanal ou de impressão mecânica, mimeógrafos e máquinas eletrostáticas, entre outros recursos tecnológicos então disponíveis, esses diferentes meios permitiam gerar seriações,

de maneira rápida e relativamente barata, para alimentar o fluxo da rede. Os artistas lançavam mão de todo e qualquer material e imagem ao seu alcance: manipulações de fotografias (de modo especial polaroides), partituras, cartões postais, envelopes e selos usados ou inventados por eles, adesivos, cópias de documentos pessoais, páginas de revistas e jornais, cartazes publicitários, entre outros dispositivos reproduzidos por meio de recursos artesanais ou tecnológicos. Tal heterogeneidade facultava a coabitação pacífica de materiais ordinários e sofisticados, imagens artísticas artesanais e extraídas dos meios de comunicação de massa, com as quais postularam um variado jogo de práticas, atitudes, procedimentos e ações propositivas e experimentais, que deram origem a objetos e imagens, que em certos casos pareciam se configurar ou dialogar com o conceito de *ready made*.

Esse processo de formulação imprevisível, "anartístico" (ou antiestético?) se insurgia contra os valores estéticos sacralizados, relativizava os conceitos ainda em vigor de "bem feito", "bem acabado", "de perenidade", "de obra única", e até de "artista", justamente numa época em que o mercado de arte se fortalecia, supervalorizando os processos tradicionais e as produções anacrônicas, em especial a pintura. O caráter experimental e a formulação heterogênea, híbrida e multimídia da Arte Postal contribuíam, portanto, para o processo de desestetização, a dessacralização do objeto artístico, problematizando e volatizando o conceito de obra de arte.

Inserindo-se na fronteira entre arte e antiarte, as propostas de Arte Postal abarcavam mensagens, imagens e textos metafóricos, imbuídos tanto de um acento crítico, quanto de tom jocoso. Por meio deles, os artistas pleiteavam ironizar ou denunciar os excessos, a falta de liberdade e a opressão política, mas também compartilhar ideias, solidariedade e alteridade, o que a colocava como "mecanismo de uma diluição progressiva e acelerada da arte na vida" (PONTUAL, 1973, p.45). Não se pode deixar de considerar ainda, a repetição, diversificação de processos e materiais, paradoxos visuais e linguísticos, ações e mensagens metafóricas criadas pelos mail artistas, artifícios que visavam dificultar a decifração dos códigos ou a tradução do conteúdo irônico ou crítico das mensagens veiculadas,



Figura 1 – Clemente Padín (Uruguai). Prisão, 1973–1990. Selos postais. Acervo: Bibliothèque Kandinsky– Centre de documentation et de recherche du Musée National d’Art Moderne (CCI), Paris, França.

escamoteando assim o controle da censura.

As postagens se faziam acompanhar da solicitação aos destinatários (quase sempre no verso dos cartões postais), de que esses interferissem sobre os trabalhos recebidos e os reenviassem, a seguir, a outros receptores valendo-se do mesmo suporte, para não interromper a rede de comunicação. Se isso afirmava a insignificância da autoria gerava, ainda, um processo de partilha sem precedentes, regras ou limites previamente definidos, justamente numa época em que as formas de comunicação interpessoal eram vigiadas, ou tinham sido desarticuladas e punidas pelos ditadores. Circulando, assim, à margem das instituições culturais especializadas, e postulando a troca e compartilhamento de ideias e informações, com interlocutores de todas as partes do mundo, a Arte Postal transformava-se em “uma grande obra coletiva de muitos autores, não possuindo hierarquias”, propondo “abalar, assim, a noção de autor único” e de originalidade (CAUQUELIN, 2010, p.113).

Gerava, portanto, uma espécie de comunidade global de comunicação e democratização da arte, articulada em torno dos mesmos interesses, desejos, anseios, nexos e entendimentos, sem preocupação com a originalidade, autoria e hierarquia. O objetivo principal dessa rede rizomática era a eficiência, visando assegurar a circulação e recepção de ideias transgressoras, e que fosse difícil de controlar e interromper pela censura ditatorial.

Segundo os próprios signatários, o significado da Arte Postal não se centrava na qualidade dos trabalhos produzidos e enviados, na unidade formal e estética, na afirmação do poder e da autoria, mas na eficácia na comunicação, para que a mensagem fosse entendida e cumprisse seu papel sociopolítico, seja como “denúncia à ameaça iminente da catástrofe”, seja como enunciativa da reflexão individual ou coletiva sobre “os problemas da própria arte contemporânea” (PLAZA, 1981, p. 8).

Curiosamente, na impossibilidade de impedir e retirar de circulação os trabalhos de arte postal, pelo menos até sua institucionalização, a censura voltou-se, principalmente, para as obras convencionais, retirando do circuito oficial e confiscando exposições inteiras ou objetos de artes visuais, textos, poemas, peças teatrais, músicas, cujas mensagens e códigos visolingüísticos tiveram seu teor irônico ou crítico decodificado pelas instâncias repressoras. Os espaços culturais especializados em selecionar e estabelecer valores estéticos acabariam se tornando, assim, alvo de maior controle da censura, com ameaças e perseguições, interrogatórios, processos jurídicos, que culminariam com a prisão e tortura de organizadores de algumas mostras e de artistas que delas participavam.

Isso ajuda a entender a eficácia das estratégias adotadas pelos artistas postais, assegurando que as respectivas produções escapassem da interdição e se transformasse em um processo

subversivo de comunicação, pelo menos no período que antecedeu a sua institucionalização.

No caso específico do Brasil, após a decretação do Ato Institucional nº 5 (dezembro de 1968) aumentava o recrudescimento político, com os órgãos repressores exercendo severo controle civil e vigilância sobre a produção artística exibida em museus e outros espaços culturais. Em nome da manutenção da Segurança Nacional, a censura não economizaria na tinta, para aplicação de penalidades aos chamados “opositores do regime”, como foi o caso do fechamento da II Bienal da Bahia, logo na sua abertura (1968); o cerceamento e ameaça à diretoria do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, caso mantivesse a decisão de enviar a VI Bienal de Jovens de Paris (1969), as obras dos artistas selecionados para representarem o Brasil no evento, de autoria de Antônio Manuel, Carlos Vergara, Antônio Dias, Cildo Meireles, João Câmara, impedindo assim que os trabalhos desses e de outros artistas saíssem do país.

Esse último episódio gerou polêmica e protestos de críticos, como Mário Pedrosa, instituições culturais e representações de classe, alcançando repercussão internacional que culminou com o boicote à Bienal de São Paulo, realizada naquele mesmo ano. Ainda mais polêmica seria a invasão pelos agentes federais, do IV Salão Global de Inverno, em Belo Horizonte, exigindo a retirada da pintura premiada *Penhor e Igualdade*, de autoria do jovem estudante da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Lincoln Volpini (1976). Apesar da divergência de opiniões no meio jurídico, e de protestos em diferentes regiões brasileiras, o episódio não poupou do interrogatório até o júri de premiação, sendo o jovem artista condenado à prisão.

Esses e outros acontecimentos aceleraram ainda mais a diversificação de processos e práticas experimentais, sendo que algumas delas, mesmo de outra natureza e prescindindo do correio, circularam clandestinamente e de maneira similar à arte postal, ou seja, com o mesmo intuito de veicularem mensagens irônicas ou de protesto à realidade sócio-política do país.

Vale citar entre outros casos, as ações experimentais de Artur Barrio (1945), conhecidas como *Situações* (1969) e *Trouxas Ensanguentadas* (1970), envolvendo detritos, papel higiênico,

objetos e materiais orgânicos, bem como a série *Inserções em Circuitos Ideológicos* de autoria de Cildo Meireles (1949). O primeiro provocaria a polícia, por ocasião do evento *do Corpo à Terra* (1970), lançando nas águas poluídas do ribeirão Arrudas, em Belo Horizonte - conhecido ponto de desova pelos agentes federais de cadáveres dos presos políticos - aproximadamente quatorze “trouxas de sangue e dejetos”, conhecidas como *Trouxas Ensanguentadas* (1970). Em seguida iria espalhá-las também por diferentes pontos da capital mineira e do Rio de Janeiro, simulando na configuração formal desses pacotes ou trouxas de tecido ensanguentado e amarrado com cordas, corpos de cadáveres torturados até à morte e esquartejados, deixando a polícia em polvorosa. Suspeitando tratar-se de possíveis extermínios ou de bombas, ao receber ligações de pessoas que encontravam as trouxas, a polícia dirigia-se para esses locais com grande aparato especializado em desativar explosivos. Mas, vale mencionar que, fotografias, desenhos, esboços e outros documentos gerados a partir dessas e outras “situações” e *performances* críticas ou irônicas foram transformadas em seguida por Barrio em cartões postais, com os quais participou ativamente do movimento de arte postal e, posteriormente, em arquivos documentais, livros de artista e instalações.

Cildo Meireles, por sua vez, inseriu inusitados anúncios nos classificados dos jornais; falsificou ou interferiu clandestinamente no papel moeda e em outros emblemáticos ícones do capitalismo, para ironizar o poder do dinheiro e protestar contra a interferência do imperialismo americano na vida política e cultural brasileira. A circulação subterrânea e anônima de cédulas de *zero dólar* e de garrafas de Cola-Cola, sobre as quais o artista grafou, de maneira subterrânea com tinta branca transparente, sobre o vasilhame vazio a frase de ordem: “Yankees, go home”, tom de advertência imbuído de idêntico autoritarismo impingido ao povo brasileiro pelos militares. A grande ironia era que a frase tornava-se legível apenas quando a garrafa estava cheia e era posta em circulação pelo próprio fabricante, até chegar ao consumidor, sem que se desse conta de tal interferência burlesca. Tanto as garrafas modificadas, quanto as notas de dinheiro falsificadas pelo artista acabariam ironicamente adquirindo um valor de mercado

muito superior ao da moeda e ao do conteúdo da mais universalizada marca industrial americana.

Mesmo sem ter a intenção de estar criando objetos de arte, na trilha aberta pelo *ready made* duchampeano essas ações irônicas acabariam sendo absorvidos pelo mercado e indo parar em acervos de museus e coleções públicas e privadas, o mesmo ocorrendo com as cédulas de *zero dólar* e de *zero cruzeiro*, comercializadas clandestinamente, em plena ditadura militar, como qualquer produto contrabandeado, em bancas de camelôs do Rio de Janeiro, também por um valor muito superior ao do câmbio da moeda oficial. Nesses produtos criativos, o artista questionava também a inserção e imortalização de vultos históricos estampados nas notas de papel moeda, trocando-os por representações de índios e alienados, para chamar atenção para essas minorias esquecidas à mercê da sorte e ignoradas pela maioria.

E para evitar que o caso da tortura e morte do jornalista Vladimir Herzog nos porões do antigo Doi-Codi (em outubro de 1975) caísse no esquecimento, Cildo Meireles carimbou sobre as cédulas de um cruzeiro - e, portanto, aquelas de maior circulação no país - a interrogação: "Quem matou Herzog?", contestando o arquivamento dos autos do processo, mediante a versão forjada pelos torturadores de que o jornalista havia se enforcado na prisão.

A obra do artista acabaria se tornando a forma mais contundente de denúncia e de inquirição aos assassinos do jornalista, gerando uma onda de protestos e inquirições que tanto contribuíram para abalar ainda mais a legitimidade da ditadura e para a sua derrocada, como para o esclarecimento da verdade, mesmo que tardiamente.

A circulação das obras de Cildo Meireles portando mensagens de denúncia e protesto gerou igualmente uma rede de comunicação de proporções incomensuráveis e de controle imprevisível, tornando inócua qualquer tentativa dos militares de retirar de circulação as peças. Até porque, na mesma proporção em que as garrafas e cédulas eram recolhidas, o fluxo era realimentado pelo artista com novas remessas, sem que, no entanto, sua identidade fosse revelada na época, peculiaridade que não deixa de ter relação com a Arte Postal.

Outros artistas postais e poetas visuais, tais

como Eduardo Kac, Alberto Harrigan, Hudinilson Júnior, Cairo Assis Trindade, Leila Miccolis, Denise Trindade, Teresa Jardim, Ota, Glauco Matoso, Bráulio e Ulisses Tavares, Tanussi Cardoso (restringindo-nos aqui apenas aos brasileiros), iriam se posicionar, na época, contra a degradação ambiental e o consumo da energia atômica, alertando para as ameaças à vida humana, recorrendo a diferentes estratégias. Por meio de *performances* e *happenings* assumiram posição contrária à construção da Usina Nuclear de Angra dos Reis, no litoral do Rio de Janeiro, pelo governo militar. Protestaram também contra todo tipo de preconceito, discriminação ou tabu, fosse ele de ordem racial ou de gênero. Essas ações, que assumiam não raramente um viés irônico ou bem humorado, eram fotografadas e filmadas, sendo que as imagens e mensagens geradas foram reproduzidas ou amplificadas por meios baratos e de alta rentabilidade, recorrendo à impressão *offset* e às máquinas eletrostáticas. Enviados a colegas e a outros destinatários, para que interferissem sobre fotografias, desenhos, colagens, palavras, frases, geradas muitas vezes por simples carimbos de borracha. Tal interferência permitia recriar e recodificar, democrática e livremente o trabalho recebido, pois como bem observa Didi-Huberman, (2012, p. 23) tal partilha era um meio de se subverter a arbitragem, escolhas e determinações unilaterais.

### **DA CIRCULAÇÃO SUBVERSIVA À INSTITUCIONALIZAÇÃO DA ARTE POSTAL**

Como processo de oposição à realidade política vigente, a produção e veiculação de Arte Postal iria assumir destacada posição na América do Sul, valendo citar, entre muitos outros, os nomes de: Clemente Padín e Jorge Caraballo (no Uruguai), Liliana Porter, Edgardo-Antonio Vigo, Graciela Max, Luís Camniter, Juan Carlos Romero e Horácio Zabala (na Argentina), Jonier Marin (na Colômbia), Cesar Toro Montalvo (Peru), Diego Barboza (na Venezuela), Guillermo Deisler, Eugenio Dittborn e Damaso Ogaz (no Chile, o último radicado na Venezuela). Um incontável número de reconhecidos artistas brasileiros, a maioria dos quais ainda atuantes também revelou significativa contribuição, tanto no país quanto nos principais eventos internacionais: Paulo Bruscky, Ypiranga Filho, Daniel Santiago, Pedro Lyra, Gabriel Borba, Hudinilson Jr., Gilberto Prado, Mário Ishikawa,



Figura 2 – Juan Carlos Romero (Argentina). La Realidad Subterranea, 1976.  
Xerox de envio postal.

Unhandeijara Lisboa, Regina Vater, Regina Silveira, Anna Bella Geiger, Vera Chaves Barcelos, Julio Plaza, Cláudio Tozzi, Alex Vallauri, Bené Fonteles, Leonhard Frank Duch, Ismael Assumpção, para não citar outros. Embora predominasse entre eles a tendência de recorrer à Arte Postal como meio de protestar contra a opressão, foco principal deste texto, alguns, no entanto, talvez por receio de sofrerem algum tipo de represália, ou por convicções pessoais, recorreram à rede postal para enviar a artistas e instituições de diferentes partes do mundo imagens de outra natureza ou postais de sua produção pictórica ou gráfica. Tais envios não deixariam também de ser estratégias eficazes de divulgação e veiculação da arte brasileira, em uma época em que esta era pouco conhecida internacionalmente e em todas as formas de comunicação eram cerceadas ou haviam sido interrompidas. Outros artistas engajaram-se na rede de arte postal e produziram trabalhos de cunho crítico ou irônico, por curtos espaços de tempo, ou de maneira intermitente,

isto é, intercalando imagens de cunho político, com trabalhos de outra natureza e temáticas variadas.

Mas a Arte Correio, enquanto rede estrategicamente subterrânea adotada pelos artistas e poetas visuais para burlar a censura, iria manter-se por pouco tempo na clandestinidade. Apesar da constante ameaça e perseguição àqueles que burlassem a ordem e dos casos de prisão e enquadramento pelos órgãos repressores, os artistas logo passariam a expor trabalhos de Mail Art, tanto de autoria dos organizadores das mostras, como os que eram recebidos de interlocutores de todas as partes dos respectivos países ou mesmo postados em países de diferentes continentes. Acreditavam que, ao tornarem públicas tais produções, facultariam o acesso e o diálogo com novos públicos. Tal decisão seria motivo suficiente para que os brasileiros Paulo Bruscky e Daniel Santiago fossem presos pela Polícia Federal, no dia da abertura da *II Exposição Internacional de Arte Correio em Recife* (1976), montada por eles no *hall* de entrada do edifício-



Figura 3 – Damaso Ogaz (Santiago, Chile, 1924, Caracas, Venezuela, 1990).  
Liberdad para Padín e Caraballo, 1977.  
Envio postal de cartão desenhado pelo artista. Acervo: Bibliothèque Kandinsky– Centre de documentation et de recherche du Musée National d’Art Moderne (CCI), Paris, França.

sede dos Correios, na capital pernambucana. Analogamente, os uruguaios Clemente Padín e Jorge Caraballo, tiveram as respectivas prisões decretadas, obras apreendidas e destruídas, exposições por eles organizadas fechadas. Esses e outros nomes se tornariam também alvo de perseguições, o que confirma a difícil relação dos governos ditatoriais com a arte.

A prisão de Padín e Caraballo (entre 1977 e 1979), pelas “Fuerzas Armadas”, gerou protestos e a mobilização pública pela libertação dos dois artistas e poetas, não apenas no âmbito local, mas alcançou enorme repercussão internacional. Ao contrário do que esperava o governo golpista daquele país, a penalidade não dirimiu nem afastou os artistas de seus ideais, nem foi capaz de impedir que os mesmos continuassem a

participar de mostras internacionais. Contribuiu também para consolidar ainda mais o grau de afinidade, colaboração e compartilhamento de imagens e mensagens entre artistas de todo o continente e até de países europeus, muitos dos quais sequer se conheciam, estabelecendo uma verdadeira rede de solidariedade aos artistas, que culminaria com a criação da Associação Uruguiaia de Artistas Postais (1983). A entidade e as estratégias adotadas para o fluxo de comunicação exerceram papel significativo, tanto para a coesão de seus signatários, quanto repercutiram, de alguma maneira, “no processo de democratização do país, governado por uma ditadura fascista” (PADÍN, 1988).

No Brasil, à medida que redobrava o controle da censura, a perseguição e a tortura militar,



Figura 4 – Paulo Bruscky (Recife, PE, Brasil).  
O que é arte? Para que serve?, 1978.  
Registro fotográfico de performance (Recife).  
Acervo Paulo Bruscky.



intensificava-se na mesma proporção a mobilização das massas, em forma de movimentos estudantis e sociais, com representatividade das diferentes categorias profissionais, inclusive da classe artística. Além de destacado papel nos embates e nas denúncias contra os excessos cometidos pelos ditadores, esses movimentos iriam contribuir também, como já citado, para a gradativa perda de legitimidade, que levaria à queda do regime militar, sendo que a veiculação de imagens, objetos e mensagens artísticas de cunho político não deixaria de exercer algum papel nesse processo.

A Arte Postal revelou-se, portanto, uma eficiente forma de protesto e de denúncia ao controle da censura sobre o processo criativo, prisão de artistas e destruição das obras tachadas de subversivas, simplesmente por ironizarem os desmandos do poder. Foram os casos já citados.

O fechamento da supracitada *II Exposição Nacional de Arte Correio em Recife*, seguida da prisão dos organizadores acabaria se tornando pretexto para uma série de trabalhos que Paulo Bruscky e Daniel Santiago iriam realizar, individual ou conjuntamente, de modo especial ações performáticas repletas de ironia. Uma dessas ações consistiu em escrever nos muros do Museu de Arte Moderna de Recife, a frase: *A Arte não pode ser presa*, pouco antes da inauguração de uma mostra de arte convencional, que contaria com a presença de membros do governo e das elites locais. Constrangidos com a reação de Bruscky e temendo que os convidados vissem tal interferência nas paredes externas do Museu, os funcionários da instituição trataram logo de tentar apagar a mensagem de protesto. Porém, quanto mais imprimiam força para fazer desaparecer as palavras, mais a frase se tornava legível, acabando por impregnar-se e gravar-se sobre o reboco da parede.

Em uma de suas ações performáticas realizadas em 1978, o artista instigava o público a refletir sobre a arte, perambulando com um cartaz preso ao pescoço contendo a indagação: O que é Arte e para que serve? Em outra proposição não menos irônica, *Limpos e Desinfetados* (1984), Paulo Bruscky e Daniel Santiago desfilaram lado a lado pelas mesmas ruas da capital pernambucana, portando faixas de papel apropriadas por eles de

vasos sanitários de um hotel. As tiras de papel, com tal expressão impressa e usualmente inserida nas louças sanitárias para fazer crer que foram higienizadas, acabariam transformadas pelos artistas em uma espécie de faixa com que se costuma condecorar as vencedoras dos concursos de beleza, mas também era o principal atributo dos retratos presidenciais, inseridos nas repartições públicas. A *performance Limpos e Desinfetados* metaforizava, assim, o discurso dos repressores para justificar as sessões de tortura impostas aos presos políticos, muitas vezes até a morte: “limpar” o país da ação dos “inimigos da nação”, como eram nomeadas as vozes dissidentes.

Em outra *performance*, Paulo Bruscky apresentou-se “embrulhado, lacrado e selado”, como qualquer remessa postada no correio, esperando que alguém abrisse o pacote e desvelasse o conteúdo. O ato de participar, desembulhando o pacote surpreendia o interlocutor ao se deparar com a artista com a boca amordaçada, que assim se referiu ao significado de sua ação: “A minha mensagem é a de que todos percebessem toda a repressão que sofri, inclusive sendo preso por diversas vezes, por realizar a minha Arte-Correio” (BRUSCKY, *apud* D’OLIVEIRA, 1981).

Essas e outras ações performáticas foram registradas em fotografia e vídeo, e as imagens geradas editadas e serializadas por processos em *offset* e máquinas eletrostáticas, dando origem a inúmeros livros de artista e a trabalhos postais enviados a destinatários brasileiros e estrangeiros, com o propósito de denunciar a repressão e a censura feita e para angariar o apoio e a solidariedade internacional para a restituição da democracia na América Latina.

Se a rebeldia e a transgressão são peculiares à natureza da arte, em plena ditadura militar a ideia de subversão assumiu um significado ainda mais contundente e provocativo, elevando a Arte Postal a instrumento de oposição e crítica ao controle que os militares exerciam nas instituições culturais, fazendo valer a “insubordinação às regras, às leis e ao que é aceito como norma por um determinado grupo do sistema” (MILLIET, 2004).

O envio de trabalhos de Mail Art a diferentes receptores interativos, gerou um processo de criação compartilhado ou coletivo, de natureza experimental, alternativa, anárquica,



Figura 5 – Daniel Santiago e Paulo Bruscky (Recife, PE, Brasil).  
Limpos e desinfetados, 1976.  
Offset de registro de performance (Recife).  
Acervo Paulo Bruscky.

desmaterializado, processual, inacabado, isto é, em permanente transformação, renovação e ressignificação. Essa verdadeira “obra aberta”, sobre a qual interferiam sem constrangimento, limites ou determinações potenciais receptores, acabaria imbricando nessa vasta imagética e mensagens acumuladas, diferentes tempos, espaços e memórias, antecipando a ideia de arquivo. Isso se explica, porque se alguns remetentes esperavam receber de volta os trabalhos repletos de interferências, outros solicitavam que após interagir com o trabalho recebido não o fizesse retornar, nem o vendesse, podendo ficar sob sua posse, ou descartá-lo, dando origem a diferentes arquivos privados, muitos dos quais adquiridos mais recentemente por instituições públicas.

As premissas de uma arte anticomercial e avessa à institucionalização logo se revelariam utópicas, pois a Arte Postal resistiu muito pouco tempo

como processo subversivo de livre circulação de ideias poéticas e políticas. Ainda no final da década de 1970 seria institucionalizada, passando a ser exibida como qualquer produto artístico nos espaços que antes rechaçara. Ao penetrar em grande estilo na XVI Bienal Internacional de São Paulo (1981), no Núcleo especial destinado pelo curador geral do evento, Walter Zanini – um dos mais convictos teóricos e entusiastas do que chamou de “mais notável fenômeno da vanguarda internacional naquele momento” (1978, p. 32) – a Arte Postal adquiria o estatuto de arte, passando a ser disputada no mercado, como qualquer produto cultural.

Reunindo artistas e poetas visuais de diferentes origens, formações e trajetórias – de iniciantes e desconhecidos a nomes estabelecidos em todo o território latinoamericano, a Arte Postal mais do que intenção poética, instituiu-se como processo

informativa e interpessoal, que “encurtou as distâncias entre os povos e países”, como observou Paulo Bruscky. Gerou novas formas de protesto e de denúncia, injetando doses de ironia ou humor no período cinzento de autoritarismo e de repressão ditatorial.

Entretanto, apenas nos últimos anos surgiram algumas esparsas investigações e publicações acadêmicas sobre a arte postal, o que segundo Cristina Freire iria coincidir com “a abertura dos arquivos constituídos pela repressão militar, no Brasil, na Argentina e no Chile, entre outros países da América Latina”, o que certamente poderá contribuir, de alguma maneira, para “retificar a história oficial” (FREIRE, 2006, p. 74).

Por essas e outras razões resta ainda muito a pesquisar, considerando que os acervos sob a guarda das instituições culturais permanecem esquecidos ou ignorados. Salvaguardadas as devidas especificidades dos meios e de veiculação e recepção, a Arte Correio embora se instituisse como forma de comunicação, acabaria por antecipar, grosso modo, o intercâmbio promovido pelas redes sociais para divulgação, denúncia e troca de mensagens e informações.

## REFERÊNCIAS

BRUSCKY, depoimento a D’Oliveira, Fernanda. “Paulo Bruscky: Arte Correio é como a história da história, não escrita”. **Diário de Pernambuco** (Recife-PE), 06 jul. 1981.

CAUQUELIN, Anne. **L’Art Contemporain**. 9ème édition. Paris: PUF, 2010.

DIDI-HUBERMAN. **A Pintura Encarnada**. Trad. O. Fontes Filho e Leila Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GUARDIA, Neto, Luís, In LEMOS, Fernando C. **O que é arte postal?** Folha de São Paulo, 06 dez. 1981.

MILLIET, Maria Alice. **A Subversão dos Meios**. São Paulo: Itaú Cultural, 2004.

PADÍN, Clemente. “El arte correo in

Latinoamérica. Apresentado à XXXIV Reunião dos Departamentos Latino Americanas das Universidades Norte Americanas e Mexicanas da Costa do Pacífico, na Universidade Autônoma da Baixa Califórnia, México, out. 1988. Disponível em: [www.merzmail.net/latino.htm](http://www.merzmail.net/latino.htm). Acesso em 05/04/2013.

PLAZA, Julio. **Mail Art: Arte em Sincronia**, In **Catálogo da XIV Bienal**, out./dez., 1981, Fundação Bienal de São Paulo.

PONTUAL, Roberto. **Arte/Brasil/Hoje 50 anos depois**. MAM/Collectio Artes, 1973.

ZANINI, Walter. **La Mail Art é uma ricerca di un nuovo mezo di comunicazione internazionale**. In **Catálogo da Esibizione Internazionale di Mail Art**, Mantua Mail 78, Casa de Mantegna, 21 det. A 21 out. 1978. Bologna: Centro Rank Xerox, 1978, p. 32-35.

## Sobre a autora

É líder dos Grupo de Estudos Pesquisas Teóricas em Arte e Teoria e História da Arte Moderna e Contemporânea da UFES. Possui graduação em Licenciatura em Desenho e Plástica pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1972); Licenciatura em Pedagogia, com habilitações em Administração Educacional e em Supervisão Escolar, pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Andradina (1980); Licenciatura em Educação Artística pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1976); mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1989); doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Universidade de Paris I (doutorado sanduíche) (1997); pós-doutorado pela Universidade de Paris I (Sorbonne) 2002. Atualmente é professor titular da Universidade Federal do Espírito Santo, atuando na graduação e no mestrado em Artes. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História e Crítica da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: artes plásticas, pintura, escultura, fotografia, ensino das artes, história da arte e crítica dos séculos XX e XXI.