UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

Fernanda de Carvalho Porto

Triângulo Amoroso: o uso do carimbo como dispositivo gráfico e político nas práticas artísticas do Nordeste brasileiro

São Paulo
2016

Fernanda de Carvalho Porto

Triângulo Amoroso: o uso do carimbo como dispositivo gráfico e político nas práticas artísticas do Nordeste brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Área de concentração:
Teoria e Crítica de Arte

Orientadora:
Profa. Dra. Maria Cristina Machado Freire

São Paulo
2016

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Porto, Fernanda de Carvalho.
Triângulo Amoroso: o uso do carimbo como dispositivo gráfico e político nas práticas artísticas do Nordeste brasileiro / Fernanda de Carvalho Porto ; orientadora Maria Cristina Machado Freire. -- São Paulo, 2016.
287 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina) -- Universidade de São Paulo, 2016.

1. Arte Conceitual (Aspectos Políticos) – Brasil – Século 20. 2. Arte Sociológica – Brasil – Século 20. 3. Acervo Museológico – Brasil. 4. Universidade de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea. 5. Bruscky, Paulo, 1949-. 6. Duch, Leonhard Frank, 1940-. 7. José Cláudio, 1932-. 8. Lisboa, Unhandeijara, 1944-. 9. Medeiros, Jota, 1958-. 10. Santiago, Daniel, 1939-. 11. Silva, Falves, 1943-. I. Freire, Cristina. II. Título.

CDD 709.81

Fernanda de Carvalho Porto

Triângulo Amoroso: o uso do carimbo como dispositivo gráfico e político nas práticas artísticas do Nordeste brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Área de concentração:
Teoria e Crítica de Arte

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Contrariando as regras da geometria, os pontos que fizeram esse triângulo possível foram muitos. Gostaria imensamente de agradecer a todos, a cada um:

À minha mãe e à minha irmã Larissa (Laru), o quarto da felicidade e da sorte; ao meu pai, aos meus irmãos Hamilton e Marcello, aos meus sobrinhos Mabel e Martim, pelo amor, por serem a minha base.

À minha orientadora Cristina Freire, pelo acolhimento, por acreditar e me ensinar, dentre tantas coisas, que a pesquisa começa pelo palmilhar.

Aos queridos Patrícia, Marina, Fred e Júlia, por habitarem o Tabaferr e o meu coração. Ao Yuri, pelo carinho, pela paciência, por estar aqui. À Gal (Amoira), pelo rigor e paixão – desde os tempos da Emilie Chamie. Ao Paulo, pelo "punch"! Ao Rapha, à Lana, ao Vitor, à Livia, ao Haroldo, à Cláudia. A todos vocês, por serem minha fortaleza nessa cidade.

À Júlia Lopes, pelas leituras cuidadosas. À Ariella, pela doçura de todos os dias. Ao Filipe Acácio, por ser casa sempre. À Joice, pelo olhar ofício, cuidadoso sobre o papel. Às grelo duro Luiza, Luise, Talita, Marina e Manu, pela sororidade e revoluções astrais. À Júlia Coelho, pela encontro de delicadezas.

Aos amigos que fiz no GEACC (Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu), Barbara Kanashiro, Bruno Sayão, Carmen Palumbo, Eduardo Shoji, Elena Munoz, Emanuelle Schneider, Luiza Mader Paladino, Luise Malmaceda, Nadiesda Capuchinho, Marina Vianna, Isis Baldini, pelos encontros e trocas generosas.

Nesse percurso acadêmico, agradeço às professoras Ana Magalhães e Dária Jaremtchuk. À Joana, à Águida e ao Paulo, funcionários do PGEHA. Ao Anderson Tobita e à Lauci, da biblioteca do MAC USP. À Michelle Alencar e ao Fernando Piola, da documentação do MAC USP. À Silvana Karpinsky e à Marília Lopes, do arquivo do MAC USP. Em especial, à Sara Vieira.

À professora Regina Melim pelo incentivo à pesquisa e ao pensamento gráfico. Ao Fabio Morais, pelas trocas, regalos da Bacanas Books e futuros pitacos.

Aos artistas Picasso Gaglione e John Held Jr. por colaborarem com a pesquisa.

À calorosa recepção de Sanzia, David, Lorena, Léo, Polly, tia Rita e Rebeca na pesquisa de campo. À Fabrícia, pelo encontro no percurso.

Especialmente, aos artistas Falves Silva, Jota Medeiros, Daniel Santiago, Leonhard Frank Duch, Unhandeijara Lisboa, Paulo Bruscky e José Cláudio.

À CAPES pelo financiamento a esta pesquisa.

O mar não tem desenho.
O vento não deixa.
O tamanho...

Guimarães Rosa

RESUMO

PORTO, Fernanda de Carvalho. **Triângulo Amoroso: o carimbo como dispositivo gráfico e político nas práticas artísticas do Nordeste brasileiro.** São Paulo, 2016. 287 p. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

Esta pesquisa investiga a prática de artistas do Nordeste brasileiro a partir do uso do carimbo como linguagem, no intuito de compreender essas produções, sob o contexto sociocultural e político no qual estão inseridas. Apresentamos uma arqueologia do carimbo, aproximando-o da xilogravura a partir da técnica de impressão, para, em seguida, traçar um panorama mais geral de sua emergência na história da arte moderna e contemporânea. A partir da pesquisa no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) propomos um levantamento que contempla uma tipologia dos carimbos bem como o contexto politico e social de seus usos. Em paralelo, uma pesquisa de campo foi desenvolvida no Triângulo Amoroso – região compreendida nesta pesquisa pelas cidades de Natal, João Pessoa e Recife – no intuito de investigar junto aos artistas suas produções no recorte temporal entre 1960 e 1980. Por fim, apresentamos as práticas dos artistas José Cláudio, Falves Silva, Jota Medeiros, Unhandeijara Lisboa, Daniel Santiago, Leonhard Frank Duch e Paulo Bruscky, com intuito de problematizar o uso do carimbo como dispositivo gráfico e político situado em uma produção que caminha à margem das instituições artísticas no Brasil.

Palavras-chave: Carimbo. Dispositivo gráfico e político. Acervo MAC USP. Nordeste brasileiro. Arte conceitual.

ABSTRACT

PORTO, Fernanda de Carvalho. **Love Triangle: the rubber stamp as a graphic and political device in the practice of artists in the Brazilian Northeast.** São Paulo, 2016. 287 p. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

This research investigates the use of the rubber stamp as a language in the practice of artists in Brazilian Northeast in order to understand these productions under the social, cultural and political context in which they work. We present an archeology of the rubber stamp, approaching it to the woodcut thought the printing technique and then, we draw up a more general overview of its emergence in the history of modern and contemporary art. Based on a research through the collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP) a data raising is being proposed including a typology of rubber stamps regarding the political and social context of their use. In parallel a field research was conducted in the Love Triangle – region delimited in this research through the cities Natal, João Pessoa and Recife – in order to investigate with the artists about their productions in the time frame from 1960 to 1980. Finally, we present, the practices of the artists José Cláudio, Falves Silva, Jota Medeiros, Unhandeijara Lisboa, Daniel Santiago, Leonhard Frank Duch and Paulo Bruscky, aiming to discuss the use of the rubber stamp as a graphic and political device in an artistic production that works in the fringe of artistic institutions in Brazil.

Keywords: Rubber Stamp. Graphic and political device. MAC USP collection. Brazilian Northeast. Conceptual art.

Sumário

Introdução 17

Capítulo 1 - Carimbo: o desenho de uma matriz 27
1.1 Estampar, uma breve arqueologia 29
1.2 Percursos impressos na história da arte 41

Capítulo 2 - Acervo MAC USP: uma tipologia visual dos carimbos 67
2.1 *Arte é vida:* carimbo como marca 69
2.2 *Co(reo)arte:* carimbo – comunicação como tema 77
2.3 *Try = Life:* carimbo como ação 89
2.4 *Dadaland:* carimbo como humor 97
2.5 *O m² artístico:* carimbo como contrainstituição 103
2.6 *Poesia Expressa:* carimbo como poesia visual 111
2.7 *Censurado:* carimbo como denúncia 119
2.8 *A stamp is:* publicações e livros de artista de/com carimbos 130

Capítulo 3 - O Triângulo Amoroso do Nordeste brasileiro: práticas artísticas entre Natal, João Pessoa e Recife 145
3.1 *Desenhos em carimbo* de José Cláudio 147
3.2 Versões gráficas de Falves Silva 161
3.3 Jota Medeiros, entre a margem e a instituição 181
3.4 Unhandeijara Lisboa: o ponto médio do Triângulo 195
3.5 Daniel Santiago e o apetite pelo mundo 216
3.6 A travessia de Leonhard Frank Duch 235
3.7 Onde tudo é carimbo: Paulo Bruscky 251

Considerações Finais 271

Referências Bibliográficas 276

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa propõe uma reflexão acerca da arte conceitual com o intuito de compreender alguns processos artísticos. Nesse campo abrangente, o trabalho delineia-se na investigação de artistas que utilizam o carimbo como linguagem em suas práticas, com foco na produção artística do Nordeste brasileiro.

A motivação para desenvolver tal pesquisa surgiu no ponto de interseção entre duas áreas: o design gráfico e as artes visuais, campos nos quais me organizo e atuo. *A priori*, o pensamento projetual, os elementos da comunicação visual, a diagramação, a produção gráfica, a seleção de papéis, formatos e suportes de impressão são específicos do universo de criação do design gráfico. A aproximação das artes visuais, para mim, surgiu como lugar de pesquisa – com o estudo do processo de criação da artista Louise Bourgeois no trabalho final de graduação – e depois como artista – com o interesse em produzir livros de artista e publicações coletivas –, tornando possível perceber um território potente de encontros e ressonâncias entre os dois campos de conhecimento.

Essa intersecção (entre design gráfico e artes visuais) encontrou no carimbo mais do que um objeto do cotidiano relacionado às instituições burocráticas, mas também um dispositivo gráfico incorporado às práticas artísticas. Nesse sentido, pesquisar o carimbo é adentrar ao campo em que arte e design estão em fluxo, em um "[...] território permanente de investigação crítica" (NAVAS, 2014, p. 176).

Como terreno de ação, o Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC)[1] aparece para suscitar múltiplos diálogos e revelar um propósito comum ao exercício da pesquisa: dar inteligibilidade ao conteúdo encontrado. A partir desse norte, o passo seguinte foi adentrar no acervo conceitual do Museu de Arte

1 Desde 2011, o Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC), sob a coordenação da Profª. Drª. Cristina Freire, organiza-se em torno do estudo da coleção conceitual de arte conceitual do MAC USP. A partir do GEACC, diversos projetos são desenvolvidos, como exposições, publicações e seminários. Dentre eles, a Ação-Passeio surge em 2015 a partir do desejo de ativar o espaço expositivo como plataforma de encontro entre o museu público e universitário, entre os pesquisadores e a comunidade.

Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), tendo o carimbo como âncora da pesquisa. Diante de cartões-postais, envelopes, poesias visuais, cartas, documentos, publicações, cartazes etc., encontrei uma quantidade significativa de carimbos, revelando uma intensa troca de correspondências entre o MAC USP – na figura do professor e diretor Walter Zanini – e artistas conceituais entre os anos 1960 e 1980.

É fundamental levar em consideração que esse intercâmbio entre os artistas e o professor Zanini denuncia um contexto, marcado por rígidas fronteiras, de uma Europa dividida pela polarização da Guerra Fria e dos países da América Latina com sua liberdade cerceada por ditaduras. Nesse momento, o carimbo aparece em uma produção artística pautada na subversão de "[...] estruturas burocráticas e na construção de uma poética interrogativa sobre a arte e a sociedade" (FREIRE, 2012, p. 56). Assim, fazendo uso de materiais precários, de sistemas de impressão acessíveis, esses artistas provocavam pequenos furos no sistema vigente, abrindo brechas para um outro possível.

Para que possamos avançar e percorrer o caminho no qual essa pesquisa se propõe, acredito ser necessário desenvolver algumas perguntas e estabelecer certas premissas. A primeira delas é pensar como o carimbo, objeto do cotidiano, pertencente ao campo das instituições e corporativas – com a função de atestar valor a documentos que circulam em diferentes instâncias de sistemas burocráticos – passa a ser utilizado pelos artistas em suas poéticas. O que esse movimento nos diz?

Encontramos, nos estudos sobre design e comunicação do filósofo Vilém Flusser (2007), a possibilidade de pensar o carimbo desde as ideias fabricação e de tecla. Segundo o referido autor (2007, p. 35), é preciso pesquisar as fábricas para identificar o homem, ou seja, investigar o que produziram homens e mulheres ao longo dos tempos para pensar sobre sua existência. Sob essa perspectiva, a história da humanidade pode ser contada a partir da história da fabricação e, assim, teríamos: o período das mãos, o das ferramentas, o das máquinas e o dos aparelhos eletrônicos[2].

2 Ibid., p. 36.

Assim, fabricar, enquanto ação, consiste em "[...] apoderar-se de algo dado na natureza (*entwenden*), convertê-lo (*umwenden*) em algo manufaturado, dar-lhe uma aplicabilidade (*antwenden*) e utilizá-lo"[3]. Com as devidas proporções, podemos ajustar tal definição para a utilização do carimbo pelos artistas. Dessa maneira, quando o artista se apropria do carimbo – objeto de caráter burocrático existente na sociedade – e converto-o em ferramenta para sua póetica, faz desse linguagem artística. Em outras palavras, podemos dizer que o carimbo se apresenta como uma ferramenta que, aplicada ao campo da arte, amplia o alcance da mão do artista e imprime suas ideias sobre as superfícies.

Fabricar é também sinônimo de informar – é promover, na ferramenta, a possibilidade de comunicação. Contudo, o uso do carimbo pelos artistas nem sempre se faz na chave da comunicação. Ele pode ser escolhido pelo aspecto formal, como um pincel, por exemplo, atribuindo uma qualidade visual e plástica ao trabalho artístico. As práticas artísticas que apresentam o carimbo como dispositivo gráfico de comunicação, sobretudo político, estão situadas temporalmente entre as décadas de 1960 e 1980.

Como veremos no desenrolar da pesquisa, o carimbo surge na arte moderna, no início do século XX, sendo utilizado por artistas e movimentos de vanguarda – dadaístas, futuristas russos e italianos – que apresentam produções com maior acento gráfico e experimental. O carimbo passa a ser escolhido pelo aspecto visual, pela qualidade de sua textura impressa nas superfícies ou para desempenhar sua função original, em correspondências entre artistas. Nesse contexto, não nos surpreende que Marcel Duchamp seja uma exceção, utilizando o objeto de forma subversiva. Já nos anos 1950, o carimbo vai sendo incorporado por outros movimentos, como o Novo Realismo, onde o próprio objeto se apresenta como obra de arte.

A partir dos anos 1960, os artistas começam a questionar os espaços de exposição, os materiais e suportes tradicionais, as formas de produção e a ideia de uma obra de arte única é colocada em jogo pela possibilidade da reprodutibilidade técnica, como nos apresenta

3 Ibid., p. 36.

o filósofo alemão Walter Benjamin, em seu ensaio *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (1985). A arte conceitual[4], nesse momento, também ganha fôlego, compreendendo uma valorização da ideia sobre o objeto artístico; o uso de materiais precários e meios transitórios; e a aderência a novas formas de circulação e recepção do trabalho artístico. A crítica que se faz ao objeto de arte tradicional não significa que a obra de arte se desmaterializa, mas que ela requer outra aproximação.

Nesse contexto, o carimbo passa a ser compreendido como um novo meio, segundo a pesquisadora Daisy Peccinini (2010). Em 1985, na exposição *Arte Novos Meios / Multimeios – Brasil 70/80*, Peccinini (2010, p. 13) apresenta o carimbo junto à "arte computador, super-8, diapositivos/aúdio-visual, *off-set*, heliografia, mimeógrafo, holografia, xerox, arte postal, arte videotexto, audioarte, *fac-símile* arte, videoarte e instalações intermedia". Compreendemos, portanto, que os novos meios e multimeios abrangem desde os meios de comunicação de massa (*mass media*), tecnológicos e aqueles que considerados, pela sua precariedade, marginais.

São, no entender do filósofo Giorgio Agamben (2009), dispositivos, instrumentos, elementos que perfazem nosso cotidiano. Par o autor, não são neutros, pelo contrário, são de natureza estratégica e estão a serviço de uma ordem ou de uma subversão. Os dispositivos, de acordo com Agambem, se constituem em práticas e mecanismos que têm como objetivo fazer frente a uma urgência e obter um efeito mais ou menos imediato (2009, p. 35).

Tratar dos novos meios, compreendidos aqui como dispositivos, não é somente fazer oposição aos meios tradicionais de uma arte que tem a comunicação na sua intenção, mas se faz necessário "[...] levar em conta o conteúdo e a forma em situações determinadas – a arte de novos meios deve ser vista em atividade, no contexto da realidade e operando neste contexto – outra função e natureza da arte" (PECCININI, 2010, p. 13).

4 Não temos aqui a intenção de definir com profundidade a arte conceitual, mas precisamos assinalar, de acordo com a pesquisadora Cristina Freire, em *Poéticas do Processo* (1999), que existem diferenças entre o que se entende por arte conceitual nos Estados Unidos e na Europa do que foi o conceitualismo da América Latina.

No Brasil, o contexto vivido pelos artistas é de censura e repressão a partir do golpe militar, em 1964. Em outros países da América Latina, as democracias também estavam sendo suplantadas. Segundo Cristina Freire (2006), enquanto na Europa e nos Estados Unidos a arte conceitual era autorreferencial, na produção brasileira e latino-americana há uma ênfase política. Estas coincidem com período de ditadura militar – anos 1960 e 1970 –, tornando-se veículo de expressão política e "[...] sem subordinação às políticas partidárias, a práxis artística se apoiará no deslocamento do debate artístico do terreno ideológico – de dar formas a conteúdos políticos – para uma política das artes inscrita na própria linguagem e nas modalidades de sua inserção na sociedade" (FERREIRA, 2009, p. 25).

No livro antológico *Arte e Comunicação Marginal* (1974), o artista francês Hervé Fischer reforça a comunicação marginal como um fenômeno sociológico. Isso quer dizer que artistas à margem da mídia de massa recorrem à invenção e ao uso de diversos carimbos, subvertendo a função que esse objeto desempenha na sociedade, isto é, de legitimar documentos atribuídos à esfera burocrática e a instituições oficiais. Fischer acrescenta (1974, p. 25) que o uso do carimbo como mídia marginal se faz para expressar e difundir respostas entre um grupo específico e limitado.

Nesse sentido, a arte postal se configura como uma atividade que integra um grupo de artistas que utiliza o correio como uma estrutura social ativa e promove uma rede internacional de trocas[5]. Na arte postal, onde forma e conteúdo estão fortemente conectados às estruturas da comunicação, o uso do carimbo é significativo. Sobre a superfície de um envelope ou no verso de um cartão-postal, o carimbo divide espaço com selos, colagens, xerox e com os endereços do remetente e do destinatário.

O artista argentino Edgardo-Antonio Vigo, ao publicar o ensaio *Sellado a Mano* (1975) na *Hexágono e*[6], discorda do caráter marginal atribuído por Hervé Fischer. Para Vigo, o carimbo é um "meio

5 Ibid., p. 24.

6 A *Hexágono e* foi a última edição da *Hexágono '71*, revista dedicada à poesia visual, ensaios e propostas de ações, produzida pelo artista Edgardo-Antonio Vigo entre 1971 e 1975.

de comunicação comum" acessível e econômico que, apartado do "uso-comum-cotidiano-administrativo", apresenta-se como uma nova expressão de fácil reprodutibilidade, inclusa no que o artista chama da novíssima comunicação.

Nesta, o uso de materiais precários, tal como o carimbo, se faz por uma necessidade imposta pela falta de recursos, para denunciar a repressão dos regimes de governo, assim como para fugir das instituições que impõem uma produção artística a partir do que é apresentado como novidade pelo exterior – Estados Unidos e Europa. Com a novíssima comunicação, o investigador-criativo, modo com o qual Vigo se refere ao artista, pode produzir com maior liberdade e inserir sua poética em outros canais de visibilidade e troca, afastados dos meios convencionais de exibição da arte.

Em *Rubber Stamp Theory and Praxis* (1980, p. 34), o artista mexicano Ulisses Carrión não trata da escolha do carimbo pela necessidade, mas enxerga no objeto a "[...] possibilidade que nenhum meio oferece, ao possuir uma característica singular: o carimbo é, por definição, destinado à reprodução". Essa capacidade de reprodução do carimbo apontada por Carrión nos leva a pensar nos conceitos propostos por Walter Benjamin (1985) que envolvem a reprodutibilidade técnica na arte. Sabemos que o carimbo, na esfera social, uma vez impresso na superfície de uma folha, apresenta-se como símbolo de poder. Contudo, com sua passagem para o campo da arte, este coloca justamente em xeque o "valor" da arte associada ao singular, com a obra de arte envolta por uma aura.

Com o uso do carimbo – e de outras técnicas de reprodução, como a xilografia, litografia, fotografia –, a destruição da aura se dá "[...] na medida em que ela [a técnica] multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial" (BENJAMIN, 1985, p. 168). O carimbo se destaca dos outros meios por sua capacidade de reprodução ser quase instantânea, acessível ao gesto da mão. Não está em questão comparar a precariedade da imagem obtida pelo carimbo em relação aos outros meios. Devemos levar em consideração que, quando o artista escolhe o

carimbo como meio, ele está se distanciando do aspecto técnico para se aproximar da práxis (CARRIÓN, 1980, p. 34).

Essa facilidade de reprodução do carimbo não deve ser confundida com descaso, nem por quem tem acesso a um trabalho que apresenta tal linguagem, nem pelo artista que utiliza o carimbo em sua poética. Segundo Carrión (1980, p. 35), o artista não cria somente quando projeta um carimbo, mas todas as vezes que o carimba. Assim, toda vez que o artista imprime um carimbo, ali também está implicada sua escolha. Entendemos, portanto, que a intenção do artista se faz presente desde o design do carimbo – ou da apropriação de um carimbo já existente –, passando pela cor com que será entintada a sua matriz, até a força que o artista imprime em sua mão para carimbar a superfície – que pode ser repetida, apresentar algum ritmo, formar uma composição etc.

Para falar do ato de carimbar, em que a intenção e a força da mão impressa pelo artista estão em jogo, precisamos retomar a compreensão proposta por Vilém Flusser do carimbo com ferramenta e aproximá-la de um novo elemento, a tecla. De acordo com Flusser (2008, p. 63), as teclas estão em toda parte, e "[...] são dispositivos que permutam símbolos e permitem torná-los perceptíveis", tal como o interruptor de luz, a máquina de escrever ou um piano. Contudo, para a tecla cumprir sua função, é necessária a pressão da ponta dos dedos. Segundo Flusser,

> Ao apertar as teclas da minha máquina, toda minha existência se concentra na ponta dos meus dedos. Devo, ao inventor das teclas e ao produtor da máquina, esta minha liberdade. Graças a ela, toda minha 'interioridade' flui rumo às teclas, para nelas se concentrar e depois fluir rumo ao espaço público, a fim de alterá-lo. De maneira que apertar teclas é para mim o gesto da publicação, da liberdade política no sentido exato do termo (2008, p. 45).

Diante da descrição de Flusser, somos levados a pensar na ideia de que o carimbo também pode ser uma tecla. Sabemos que, no contexto da pesquisa de Flusser, a tecla não é um componente de uma ferramenta, e esta também não é sinônimo de máquina, mas ainda assim vamos esboçar esse raciocínio de equivalência do carimbo

como tecla. Para isso, faz-se imprescindível considerar a substituição da mão enquanto ponta dos dedos.

Em sua prática, ao escolher o carimbo como ferramenta, o artista parece ter a intenção de comunicar a informação simbólica que está contida neste meio. Enquanto tecla, o carimbo apresenta-se na mão, no gesto do artista em pressionar e concentrar na superfície do papel o seu desejo para depois deixá-lo "[...] fluir rumo ao espaço público, a fim de alterá-lo" (FLUSSER, 2008, p. 45). Na comunicação marginal, ao carimbar, o artista "ativa" uma tecla, coloca em prática sua liberdade e publica suas ideias em outros circuitos que fogem àqueles já instituídos pelo sistema de arte. Como um desses circuitos, arte postal transforma o correio em um lugar físico e discursivo, e estabelece uma rede intercontinental de câmbio de ideias, pesquisas, denúncias etc.

Para desenvolver esta pesquisa e compreender o uso do carimbo nas práticas artísticas, levaremos como base o instrumental teórico e as formulações iniciadas aqui. Como estrutura, o percurso empreendido será apresentado em três partes.

O **Capítulo 1** foi pensando como a matriz da pesquisa. Delineamos uma breve arqueologia do carimbo enquanto técnica de impressão, desenvolvida a partir de suas semelhanças com a xilogravura. Enquanto técnica que se difunde na Europa desde o século XV, a xilogravura é apresentada a partir do seu potencial de disseminar informação. Veremos que a técnica vai encontrar no Nordeste brasileiro um campo fértil na intensa produção da literatura de cordel e nas experimentações gráficas realizadas na região. Ainda nesse capítulo, faremos uma incursão na história da arte moderna e contemporânea, apresentando e contextualizando produções que utilizam o carimbo como linguagem artística.

Em seguida, o **Capítulo 2** apresenta uma tipologia visual do carimbo a partir da investigação ao acervo conceitual do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Ao pesquisar em fontes primárias no acervo e no setor de documentação da instituição, encontramos uma quantidade significativa de artis-

tas que introduziram o carimbo em suas poéticas. Para mapear essa produção, utilizamos o livro *Arte e Comunicação Marginal* (1974) de Hervé Fischer como base para criação de oito campos temáticos.

Cada subtítulo deste capítulo corresponde a um desses campos. Cada um deles, por sua vez, é nomeado por carimbos que se apresentaram significativos ao longo do processo de investigação e imersão no acervo do museu.

No esforço em construir esse dicionário visual híbrido dos carimbos, a atuação de alguns artistas do Nordeste brasileiro saltou aos olhos. Eles aparecem em publicações coletivas internacionais, livros de artista, correspondências, documentos, colagens, poesias visuais, trabalhos em xerox, e, em meio a muitas desses materiais, o carimbo aparece como um elemento expressivo.

Diante de produções tão potentes, percebemos uma urgência em encontrar esses artistas para compreender como se deram suas atuações. Para isso, uma pesquisa de campo foi realizada naquele que denominamos de Triângulo Amoroso – região Nordeste do Brasil que compreende as cidades de Natal, João Pessoa e Recife.

Desta forma, o **Capítulo 3** se propõe a abordar com profundidade as práticas de alguns artistas que entre os anos 1960 e 1980, utilizaram o carimbo como dispositivo gráfico e político em suas poéticas. São eles Jota Medeiros e Falves Silva, do Rio Grande do Norte; Unhandeijara Lisboa, da Paraíba; Paulo Bruscky, Daniel Santiago e Leonhard Frank Duch, de Pernambuco. José Cláudio, que também compõe esse capítulo, tem uma produção que não está tão intimamente relacionada – como a dos outros artistas – com o uso do carimbo sob o viés político ou como meio de comunicação. Por outro lado, apresentando-se como um precursor do uso do carimbo na região, sua presença nesta pesquisa é fundamental para compor uma narrativa da presença do carimbo no Nordeste brasileiro.

Durante a viagem, a partir de um diário de bordo, foi possível tomar notas, colher informações, registrar imagens, aferir dados e retornar com uma bagagem de referências consideravelmente maior do que aquela do início da viagem. Ao se lançar nesse percurso por

meio do binômio pesquisadora-viajante, não há como dissociar a pesquisa formal dos atravessamentos que a viagem proporciona. A imprevisibilidade, o risco, o acaso e os encontros tornaram-se parte da elaboração dessa escrita.

Nessa perspectiva, a diagramação visual é tomada como aliada para apontar os percalços, conferir o ritmo da viagem e aproximar da superfície do papel a experiência vivida. Ao longo do capítulo, utilizamos as laterais das páginas para trazer notas e rememorar situações vividas durante a viagem.

Por fim, tecemos as **Considerações Finais**, compreendendo que o uso do carimbo nas práticas artísticas constitui-se como um amplo campo de investigação. A presente pesquisa, balizada pelas práticas circunscritas no Triângulo Amoroso, irá refletir e problematizar o carimbo como dispositivo gráfico e político, inscrito em uma rede internacional de trocas, na qual, o Nordeste brasileiro, fora do eixo econômico e produtivo do país torna-se visível por sua produção artística marginal implicada em circular ideias, convicções e posicionamentos éticos e políticos.

CAPÍTULO 1 - Carimbo: o desenho de uma matriz

Ao pensar em carimbo, tem-se, em primeiro plano, um objeto simples, rudimentar, feito de madeira e borracha com a função de autenticar documentos e assinaturas. *Aprovado*, *Recebido*, *Cancelado* e tantas outras afirmativas são impressas, revelando a força da mão investida sobre o papel. Soma-se a esse gesto a repetição que lhe é inerente, evidenciando ser parte da engrenagem que gira a máquina burocrática de governos e instituições.

Além de encontrar-se nesse meio prioritariamente burocrático, o carimbo também está inserido no cotidiano das pessoas, e passa, muitas vezes, despercebido. Em 1978, Joni K. Miller e Lowry Thompson, ao publicar o *The Rubber Stamp Album* (1978), enumeram de maneira bem-humorada como esse objeto desempenha diversas funções corriqueiras:

> [...] certificar que um pedaço de carne foi inspecionado e passou no teste, cobrir erros de outras pessoas, mostrar a hora do dia em um pedaço de papel que cruzou a mesa de alguém, mostrar se a data de um livro da biblioteca está em dia, gravar um depósito bancário, verificar um carregamento de bebidas, confirmar que um tabelião é realmente um tabelião, receber os pagamentos em atraso (especialmente em tempos de depressão), estampar marcas sobre tudo, desde balas a limões, abrir e fechar a fronteira para portadores de passaporte, precificar itens em supermercados e mercearias, produzir uma marcação em madeira, carimbar caixas de papelão, cancelar cheques, imprimir marcações de grau em madeira serrada... a lista é praticamente interminável (1978, p. 6, tradução nossa).[7]

Por certo, é provável que essa lista se torne mais extensa com o exercício da memória, diante dos labores diários. Quanto à etimologia da palavra, carimbo vem do quimbundo, língua falada em Angola, na

7 Texto original: "*They certify that a slab of meat has been inspected and passed the test, cover up other peoples mistakes, show the time of the day a piece of paper crossed someone's desk, show the date a library book is due, record a bank deposit, verify a liquor shipment, confirm that a notary is really a notary, collect overdue payments (especially in times of depression), stamp trademarks on everything from bullets to lemons, open and close a border to passport bearers, price items in supermarkets and grocery stores, put marking on lumber, print cardboard boxes, cancel checks, register grade markings on lumber...the list is virtually endless*".

África. Nesse caso, *ka* seria um diminutivo, e *rimbu*, marca; portanto, *karimbu*, ou *kirimbu*, significa pequena marca. Essa definição dialoga com o caminho aqui escolhido para narrar uma possível história do carimbo, isto é, partindo da ação que este desempenha: carimbar, que, de maneira mais abrangente, refere-se à ação de marcar, imprimir e estampar.

A princípio, de acordo com Peter Weaver (1968), qualquer objeto sólido pressionado a uma superfície macia irá deixar uma marca. Como exemplo, Weaver apresenta as pegadas produzidas ao andarmos sobre uma superfície macia e as digitais deixadas em um livro quando segurado com as mãos sujas. Indo além, o ato de imprimir diretamente em uma superfície por meio de um objeto não é algo novo se revistarmos as primeiras gravações humanas, nas quais os homens mergulhavam seus dedos em pigmentos e os pressionavam nas paredes das cavernas.

Sob a perspectiva da pesquisadora alemã Dagmar Klar (2002, p. 16), apresentada no ensaio *Rubber stamp – symbol of power and medium of art*[8], é possível criar um lastro da origem do carimbo a partir da descoberta de selos cilíndricos e carimbos em sítios arqueológicos, datando a existência e uso dessas ferramentas pelos seres humanos há milhares de anos. Klar (2002) mapeia de forma sucinta as civilizações do Oriente Próximo, Mesopotâmia, Egito, Síria, Palestina e os Hititas, na Ásia Menor, por volta de 3100 a.C., e revela que tais civilizações utilizaram esses selos para demarcação de propriedade e certificação. A presença desses selos estava atrelada à consolidação de negociações, atestando a presença legal de governantes ou representantes oficiais nestas. O artista francês Hervé Fischer corrobora com o pensamento de Klar quando afirma, em sua publicação *Timbres et Tampons d'Artistes – Cabinet des Estampes, Geneve* (1976), que o ancestral do carimbo é certamente o cilindro mesopotâmico.

8 O ensaio integra a publicação *International Rubberstamp Workshop* (2002). Esta resulta de uma exposição homônima sediada na cidade de Bremen, Alemanha, em 1981. A exposição foi realizada a partir de uma convocatória na qual 126 artistas de 14 países enviaram 159 desenhos para que fossem transformados em carimbos. O desdobramento dessa ação se deu na exposição desses carimbos. O público tinha a seu dispor livros em branco, e, assim, podia carimbá-los, criando infinitas composições.

O designer gráfico Phillip Meggs (2011), por sua vez, atribui à China a origem da impressão como técnica (MEGGS; PURVIS, 2011)[9], e que esta funcionava de forma semelhante aos cilindros. Isto é, a partir de cortes em uma superfície plana, formava-se um desenho com a superfície elevada restante. Nesta, a tinta era aplicada e, ao entrar em contato com o papel, o desenho era transferido. Durante a Dinastia Han (206 a.C. a 24), os selos, conhecido como *chops,* eram feitos a partir de caracteres caligráficos talhados em superfícies lisas, pressionados em uma pasta de cor vermelha e aplicados em um substrato para formar uma impressão (MEGGS; PURVIS, 2011).

Diante dos percursos de Klar, Fischer e Meggs, que abrangem uma linha temporal mais alargada, essa pesquisa propõe um salto, e aproxima o carimbo do campo de processos de impressão ao encontrar semelhanças com a xilogravura, técnica que, de acordo com William Mills Ivins, Jr.[10], surge a partir do século XV na Europa Ocidental.

1.1 Estampar, uma breve arqueologia

Antes de adentrar nessa breve incursão histórica, faz-se necessário esboçar uma correspondência, sob o viés da técnica, entre o carimbo e um certo tipo de gravura, a xilogravura. Para o pesquisador Orlando da Costa Ferreira (1994), a gravura seria

> [...] a arte de transformar a superfície plana de um material duro, ou, às vezes dotado de alguma plasticidade, num condutor de imagens, isto é, na matriz de uma forma criada para ser reproduzida

9 A versão digital do livro *Meggs' History of Graphic Design* (2011) encontra-se no *Google Books*, porém não há como ter acesso à paginação nessa versão online. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=qZUxRcMP3XcC&oi=fnd&pg=PT21&dq=rubber+stamp+history&ots=gQ51DhP0Nc&sig= eADSbJz YcdKiTA5AgLn8fgvDbaY#v=onepage&q=rubber%20stamp%20rubber&f=false>. Acesso em: 9 jun. 2015.

10 William Mills Ivins, Jr. (1881-1961) foi o primeiro curador do Departamento de Gravuras e Desenhos (*Department of Prints and Drawings*) do The Metropolitan Museum of Art de Nova York. Atuou ali desde sua fundação, em 1916, até 1946, ao se aposentar. Sua vasta experiência sobre o assunto permitiu-lhe escrever e difundir conhecimento por meio diversos artigos e livros. Nesta pesquisa, estamos utilizando a versão original, em inglês, de seu livro *Prints and Visual Communication* (1969) e sua versão publicada em espanhol, *Imagen impresa y conocimiento: Anális de la imagen prefotográfica* (1975).

Figura 1 - Selo cilíndrico de lápis-lazúli
Antiga Babilônia, Mesopotâmia, século 19 a.C.
Fonte: www.britishmuseum.org

Figura 2 - Selo (Chop) chinês
Dinastia Han Jade
Fonte: http://mozhaifoundation.org/

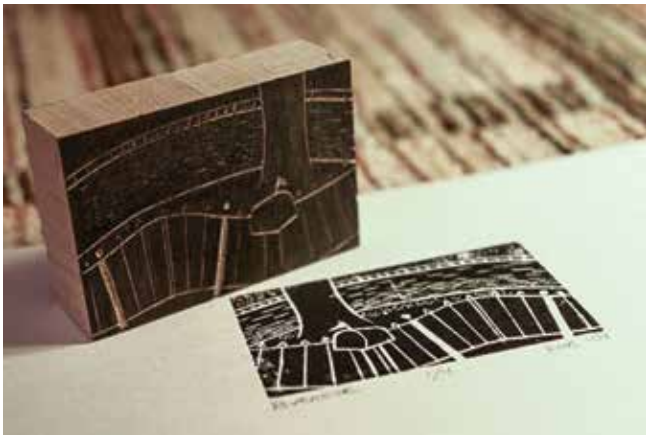


Figura 3 - Bloco de madeira gravado e papel impresso
Fonte: www.instructables.com

> certo número de vezes. Deve para isso a placa ou prancha desse material ser trabalhada de modo a somente transmitir ao papel (que é o suporte de produção mais geralmente empregado), por meio da tinta (o elemento 'revelador'), e numa operação de transferência mediante pressão, parte das linhas e/ou zonas que estruturam a forma desejada. Deixa-se então o branco (ou à cor) do papel realizar ativamente a sua contraparte na ordenação e surgimento da imagem integral e autônoma se chama estampa (p. 29).

Tal definição torna-se relevante para catalisar uma percepção do carimbo como objeto condutor de imagens e produtor de estampas. No campo da gravura, de acordo com Weaver (1968, p. 7, grifos do autor, tradução nossa), essa possibilidade de estampar se divide em quatro categorias de métodos de impressão: "[...] *relevo*, que inclui impressão tipográfica, linha e meio-tom, linogravura, xilogravura, gravura em relevo etc.; *talhe doce* que inclui fotogravura, ponta-seca, gravura, água-forte etc.; *litografia*, um processo planográfico; e *serigrafia*, que é semelhante à impressão em estêncil".[11]

Essa divisão é semelhante à levantada pelo historiador da arte Arthur M. Hind[12], que sintetiza as impressões em três grupos: em relevo (*relief-prints*), em *intaglio* (*intaglio-prints*) – o mesmo que talhe doce – e em superfície (*surface-prints*). Ambos, Hind e Weaver, promovem essas divisões considerando as formas de tratamento da matriz de impressão.

Dentre os diversos métodos, a impressão em relevo é a que mais se aproxima do carimbo. Trata-se de um processo direto onde a superfície talhada é coberta de tinta e pressionada para impressão. Dessa forma, as partes cortadas não são impressas, e a imagem é obtida pelas áreas em alto relevo. Nesse "modo operativo de transferência", Ferreira (1994, p. 33) afirma que a gravura em relevo nada mais é que um tipo de carimbo.

O artista plástico Rafael Pagatini (2012, p. 109), por sua vez, sin-

11 Texto original: "[...] *relief, which includes letterpress printing, line and halftone, lino cutting, wood engraving, relief etching etc.; intaglio which includes photogravure, drypoint, engraving, etching etc.; litography, a planographic process; and silk-screen printing which is akin to stencil printing*".

12 O historiador da arte Arthur M. Hind (1880-1957) administrou o Departamento de Gravuras e Desenhos (*Departament of Prints and Drawings*) do British Museum entre 1933 e 1945 e publicou *An Introduction to a history of woodcut* (1963).

tetiza a produção dessa imagem impressa em três momentos. O primeiro se dá no contato entre duas superfícies, em seguida tem-se a separação desses corpos e, por último, a transposição da imagem através da criação de marcas. No caso da xilogravura, o bloco de madeira é a matriz que sofre subtração por meio do entalhe da superfície com um instrumento de corte – na maioria das vezes uma goiva –, e o que permanece em relevo será entintado e revelado ao ser estampado no papel.

Nesse processo de subtração do material para conseguir uma adição da imagem na superfície do papel, a xilogravura pode ser entendida como linguagem binária que se alterna e se faz simultânea entre o vazio/cheio e ausência/presença[13]. Ao tratar de alguns trabalhos de sua produção artística, Pagatini (2012) descreve:

> Observa-se também o vazio e o cheio, a constituição binária da xilogravura, de seus relevos e vales, que criam um mundo invertido, um espelho estampado sobre as fibras do papel. O branco emerge dos espaços sulcados sobre a madeira, os pretos do espaço intocado, onde a luz se ofusca e se dissipa. Assim, a luz vem de baixo, do vazio da madeira que revela as fibras do papel[14].

Essa ideia de linguagem binária também pode ser aplicada ao carimbo, no entanto, enquanto a xilogravura tem como matriz somente a madeira, o carimbo possui uma diversidade de materiais em potencial, tais como ferro, borracha, batata, beterraba etc. A precisão é outra característica que separa as duas técnicas, já que na xilogravura há uma busca pelo refinamento – ainda que precário se comparado a outras técnicas – tanto no momento do entalhar como ao entintar a matriz para chegar à imagem impressa. O carimbo, por sua vez, traz na impressão o instantâneo como dado, e a imprecisão é facilmente incorporada ou, inclusive, intencionada.

Feita, portanto, a aproximação do carimbo com a xilogravura, pode-se prosseguir com um breve registro histórico destes procedimentos gráficos. Entendimento unânime, como já foi citado, o século XV é o período no qual as técnicas de impressão vão se desenvol-

13 Ibid., p. 118.
14 Ibid., p. 63.

ver e integrar-se ao cotidiano de uma sociedade que caminhava de uma estrutura feudal para a ascensão da burguesia e do sistema socioeconômico capitalista mercantil. Naquele momento, em que se sobressai a divisão social do trabalho, as xilografias, seus instrumentos e materiais residiam em ateliês de pintores e entalhadores, e as primeiras reproduções eram feitas com a esfregação do bloco de madeira, e não por prensa.

De acordo com Ivins (1975, p. 40), não se sabe com precisão quando e onde, na Europa Ocidental, surgiram as primeiras impressões por bloco de madeira ou por pranchas metálicas. Sabe-se que a Holanda, a Alemanha, a França e a Itália destacaram-se nas impressões por xilogravura. Hind (1963, p. 31), por sua vez, pontua a dificuldade em narrar uma história da xilografia, devido à sua estreita relação com o estudo de livros impressos. Para além de mapear dados precisos, o que se configura como ponto-chave, nesse contexto, é a utilização das técnicas gráficas – a xilogravura como precursora – para difusão de informações e ampliação do alcance do conhecimento.

As xilografias mais antigas eram reproduzidas em folhas soltas e não havia uma preocupação em investir na capacidade informativa da imagem impressa. Em sua grande maioria, o conteúdo dessas folhas apresentava temas religiosos, o que revelava a condição de que

> [...] um tema de um impresso, assim como sua finalidade e o grupo social ao qual está dirigido, sempre esteve intimamente relacionado com o procedimento usado para sua fabricação. [...]. Tudo parece indicar que as xilografias soltas estavam destinadas ao povo mais humilde. As figuras que apareciam nelas são não mais do que símbolos de classe, representativos de algum santo concreto ou de objetos de veneração religiosa como o Sagrado Coração (IVINS, 1975, p. 43, tradução nossa).[15]

Dessa forma, ao distribuir esses panfletos às classes mais baixas da sociedade, predominantemente analfabeta, as personagens

15 Texto original: "*El tema de un impreso, así como su finalidad y el grupo social al que ha ido dirigido, ha estado siempre íntimamente relacionado con el procedimiento usado para su fabricación. [...]. Todo parece indicar que las xilografías sueltas estaban destinadas al pueblo liso y llano. Las figuras que aparecen en ellas no son sino símbolos de clase, representativos de algún santo concreto o de objetos de veneración religiosa como el Sagrado Corazón*".

da Igreja – sacerdotes, bispos, cardeais etc. – buscavam o fortalecimento da instituição e a fidelização junto a seus fiéis.

Na contramão da esfera religiosa, os primeiros xilógrafos também produziam cartas de baralho. Pintadas à mão, com detalhes de ouro e prata, conjuntos de cartas eram encomendados pela nobreza ou comerciantes ricos, isto é, fugiam à regra da xilo voltada ao alcance popular e não chegavam às mesas de jogos de azar. Esses conjuntos de cartas retratavam visões distintas de mundo, apresentando uma idealização romântica de um passado medieval até uma análise crua da sociedade que marca o início do Renascimento[16]. Outro tipo de impresso que ganhou destaque em Florença foram os panfletos ilustrados com estética *cartoon*, distribuídos ao povo com o objetivo de disseminar ideias políticas (IVINS, 1969, p. 39).

O passo seguinte às folhas soltas se dá na produção dos chamados *block-books*, livretos nos quais texto e imagem eram inteiramente impressos a partir de blocos de madeira, e não por tipos móveis.[17] Ainda que os primeiros livretos tratem da esfera religiosa como tema principal, tais como *Apocalypse*, A*rs Moriendi* (A Arte de Morrer)*, Canticum Canticorum* (Cântico dos Cânticos) e *Biblia Pauperum* (Bíblia dos Pobres) (HIND, 1963, p. 35), aqueles que abordavam técnicas, acompanhados de ilustrações bastante descritivas, ampliaram o alcance da aprendizagem de ofícios a uma maior parcela da sociedade, independentemente de quão pobre ou analfabeta era.

Para Ivins (1969, p. 19), inclusive, esse é um ponto de crítica aos historiadores, que, em geral, atentam para a produção de livros caros e rebuscados, obliterando a extrema relevância dos livros de baixo custo como veículos de informação. A despeito da leitura da maioria desses historiadores sobre os períodos históricos analisados, o pensamento de Ivins está em consonância com o entendimento de

16 Informação encontrada no texto de Tim Husband, curador da exposição *The World in Play: Luxury Card*s, 1430–1540, em cartaz no início deste ano no The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/exh ibitions/listings/2016/world-in-play>. Acesso em: 14 mai. 2016.

17 A prensa tipográfica é uma invenção do alemão Johannes Gutenberg, criada por volta de 1450. Nesta, a impressão é realizada por tipos móveis, onde cada letra possui uma matriz de metal individual.

história da presente pesquisa, que pretende trazer à superfície o que não está na dianteira das narrativas hegemônicas.

Retornando aos livretos e às suas temáticas, muito se produziu sobre astronomia, arqueologia, anatomia, técnicas, arquitetura e engenharia. A reprodutibilidade permitiu avanços excepcionais nessas áreas de conhecimento. Ivins (1969, p. 34) se detém na Botânica para exemplificar tal progresso – com destaque ao exemplar alemão *Gart der Gesundhein* (1485)[18].

No campo artístico, dentre tantos que utilizaram a xilogravura, destacou-se o alemão Albrecht Dürer. Além de suas obras, Dürer ilustrou inúmeros livros[19], buscando sempre tirar o máximo proveito das potencialidades da matriz de madeira e permitindo-se um forte exagero expressivo nos desenhos destinados às xilogravuras (HITNER, 2003, p. 6).

No entanto, o resultado obtido através da xilogravura nem sempre atendia às expectativas dos editores, artistas e comerciantes. Assim, já na metade do século XVI (IVINS, 1975, p. 77), a xilogravura alcançou o limite da minuciosidade de execução. Para ultrapassá-lo, seria preciso empreender mudanças na fabricação de papel, como também no entintamento das matrizes de madeira. Como consequência, a xilogravura foi sendo parcialmente substituída pela gravura em metal. Esta, que requer um material de custo mais alto, vai atender a um segmento restrito da sociedade. Ou seja, livros mais nobres e sofisticados vão ser ilustrados e impressos em metal, enquanto as produções menos rebuscadas, de cunho popular, continuaram a ser produzidas em xilo.

Incluso nessa produção popular estão os *chapbooks*.[20] Baratos

18 De autor desconhecido, é considerado o primeiro relato impresso e ilustrado, realizado a partir dos resultados de uma viagem com finalidade científica.

19 Ainda como aprendiz, Dürer ilustrou, juntamente com Michael Wolgemut e Hans Pleydenwurff, a *Crônica de Nuremberg* (1493), de Hartmann Schedel. Trata-se de um projeto hercúleo que narra a história do mundo por meio de mais de 1800 gravuras em madeira. Disponível em: <http://www.centrovirtualgoeldi.com/paginas.aspx?Menu=agr avura>. Acesso em: 12 mai. 2016.

20 A origem da palavra *chapbook* está na atividade exercida pelos vendedores ambulantes, chamados de *chapmen*. *Chap* é uma palavra inglesa que significa comércio, portanto, *chapman* seria o comerciante que viaja para vender essas edições (os *chapbooks*). Retirado do texto *Chapbooks: Definition and Origins*, hospedado no site do Massachusetts Institute of Technology, MIT. Disponível em: <http://web.mit.edu/21h.418/www/nhausman/c hap1.html>. Acesso em: 26 mai. 2016.

Figura 04 - *King of Falcons*
The Stuttgart Playing Cards, c. 1430
Fonte: www.landesmuseum-stuttgart.de/

Figura 05 - *Ars Moriendi La Historia del iudicio del figliolo de dio Iesu Christo*, c. 1495
Fonte: www.metmuseum.org

Figura 06 - *White Lily*
página ilustrada do *Gart der Gesundheit*, 1485
Fonte: www.metmuseum.org

Figura 07 - *Samson Rending the Lion*, Albrecht Dürer
Xilogravura, 40.6 x 30.2 cm, c. 1497
fonte: www.metmuseum.org

e fáceis de fazer, esses livretos se distinguiam dos *block-books* pelo formato, pelo processo de impressão – inclusão da prensa manual – e, ainda, por seu conteúdo – folclore, romances, poesias, contos infantis, instruções religiosas e morais, canções etc. Tratava-se de dar fisicalidade à literatura oral e assegurar sua permanência na memória popular ao longo do tempo.

Ferreira (1994, p. 226) conta que, historicamente, a xilogravura sempre foi atraída pela poesia popular. Enquanto os *chapbooks* espanhóis foram nomeados *pliegos sueltos* e os *chapbooks* portugueses de *folhas volantes*, no Brasil, os gravadores nordestinos chamaram suas criações de *cordéis*, visto que os folhetos eram pendurados em barbantes e vendidos em feiras ao ar livre.

Essa tradição desembarcou no Brasil somente no século XIX, com vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro. Até 1808, de acordo com o professor e gravurista Cláudio Mubarac[21], a imprensa era proibida no país pela Coroa portuguesa. Depois, segundo o pesquisador Guilherme Lima (2014, p. 31), os portugueses passaram a fazer uso da imprensa como recurso estratégico para sua atuação colonialista no território brasileiro.

Com a criação de instituições como a Imprensa Régia, tem-se as primeiras xilogravuras brasileiras, voltadas inicialmente para fins oficiais. Pode-se dizer que a Imprensa Régia contribuiu para a "[...] instauração do cancioneiro nordestino impresso, não sendo descabido pensar também na sua influência sobre a história da xilogravura popular do país" (FERREIRA, 1994, p. 141).

No Nordeste brasileiro, ao que parece, a tradição oral, a poesia popular e a espontaneidade do repente fomentaram a produção da literatura de cordel na região. O poeta paraibano Leandro Gomes de Barros é considerado precursor do gênero, com seus primeiros folhetos impressos em 1889 (CORTEZ apud FERREIRA, 1994, p. 226). Nessa produção inicia, o poeta não chegou a utilizar gravuras. Foi somente no fim dos anos 1910 que ilustrou seu cordel com a figura do

21 Publicado no texto *Exposição no CPC apresenta futuro museu da USP em Campos do Jordão*, em 14 de maio de 2013. Disponível em: <http://www5.usp.br/26962/exposicao-no-cpc-apresenta-futuro-museu-da-usp-em-campos-do-jordao>. Acesso em: 26 mai. 2016.

cangaceiro Antônio Silvino.

Dentre inúmeras histórias que permeiam o universo cordelista, foram gravadas desde as invasões de Lampião[22] e seu bando, as pelejas entre heróis e criaturas fantásticas até aventuras de um pavão misterioso.[23] Além de temas de cunho folclórico, pesquisas realizadas a partir dos anos 1960[24] apontam que o cordel funcionava como um jornal popular. Nesse sentido, pode-se pensar o cordel

> [...] como um meio híbrido: popular em termos de produção, disseminação e consumo, enquanto conservadoramente folclórico no pensar de seus poetas tradicionais e do público. Além disso, seus poemas de acontecidos são realmente memória, documento e registro de cem anos de história brasileira, recordados e reportados pelo cordelista, que além de poeta é jornalista, conselheiro do povo e historiador popular, criando uma crônica de sua época (CURRAN, 2003, p. 19).

Vê-se que, mesmo que tenham se passado alguns séculos e deslocada do contexto europeu, a xilogravura continuou a desempenhar a função indicada por Ivins desde os tempos medievais: a de comunicar às classes menos favorecidas da sociedade. Essas ilustrações impressas em madeira foram, portanto, formas gráficas que amplificaram a voz dos poetas populares, espalhando literatura e informação à população, sobretudo a iletrada.

A produção dessas xilogravuras de cordel[25] estava, em sua maioria, vinculada às oficinas tipográficas. Dessa forma, o conteúdo textual do miolo do folheto era impresso em máquinas de impressão tipográfica, enquanto a capa era destinada ao ofício dos xilógrafos. De acordo com o colecionador pernambucano Abelardo Rodrigues,

22 O pernambucano Virgulino Ferreira da Silva, conhecido como Lampião, ficou para a memória popular como o maior cangaceiro brasileiro.

23 Referência ao cordel *O Romance do Pavão Misterioso*, de autoria de Manoel Camilo dos Santos. Existe uma controversa acerca da autoria desse cordel. Aqui, resolveu-se adotar os créditos de Ferreira (1994).

24 O holandês Joseph Luyten, ao defender a tese de doutorado *A Notícia na Literatura de Cordel*, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, aponta o cordel como um recodificador da mensagem dos meios de comunicação de massa para um público popular. In: *História do Brasil em Cordel* (CURRAN, 2003 p. 24).

25 A presente pesquisa enfoca a xilogravura enquanto produção de capas para cordéis. Portanto, a xilogravura dita artística, representada por expoentes como Lasar Segall, Oswaldo Goeldi e Sérvulo Esmeraldo, não compõe a narrativa aqui apresentada.

Figura 08 - *O Romance do Pavão Misterioso.* Xilo popular nordestina). Manoel Camilo dos Santos. Gravada por ABA, pseudônimo de Álvaro Barbosa. Guarabira, João Melquíades F. da Silva, 1963, capa.
fonte: FERREIRA (1994)

Figura 09 - *Lampião e Maria Bonita*, J. Borges
Xilogravura.
Fonte: historiasecenariosnordestinos.
blogspot.com.br

Figura 10 - *João, maria e o pavão azul,* Gilvan Samico
Xilogravura, 24,5x31 cm, 1960
Reprodução fotográfica do catálogo da exposição "Samico: do desenho à gravura", Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004. Foto: João Liberato
Fonte: artepopularbrasil.blogspot.com.br

era importante para os editores que a imagem talhada enchesse os olhos de seu público com uma "[...] linguagem gráfica do próprio homem do povo, tão ao sabor da poesia".[26] Dentre tantos nomes que permeiam a produção das gravuras cordelistas, destacam-se os cearenses José Lourenço e Abraão Batista, o paraibano José Costa Leite e o pernambucano Mestre Noza[27].

Avançando sobre a relação do Nordeste com os meios de impressão, podemos trazer aqui iniciativas como O Gráfico Amador[28], em Recife, que entre 1954 e 1961 reuniu jovens artistas e intelectuais com um pensamento gráfico acentuadamente experimental, aplicado à diagramação e à impressão de livros. Nessa gráfica e editora predominava o desejo de "[...] destruir a noção de que o livro como obra de arte era inevitavelmente edição de luxo, e para tanto cumpria dar igual atenção a cada página, da folha de rosto ao colofão" (ARAÚJO apud LIMA, 2014, p.6).

Nos anos 1970, o Movimento Armorial, liderado por Ariano Suassuna, surge com o objeto de valorizar a cultura popular da região, compreendo uma arte brasileira erudita a partir mais variadas expressões culturais, dentre elas artes plásticas, música, literatura, teatro, dança, arquitetura. Os pernambucanos Gilvan Samico e J. Borges representaram o movimento com suas produções em xilogravura.

Faz-se importante, ainda que de maneira abrupta, uma interrupção dessa narrativa para tratar de uma arqueologia do carimbo enquanto técnica de impressão semelhante à xilogravura. Em linhas breves, da Europa Ocidental até o Nordeste brasileiro, tratamos da importância do ato de estampar enquanto dispositivo de comunicação. Parece pertinente pinçar a reflexão do artista mexicano Ulises Carrión, já mencionada anteriormente, sobre a efervescência da rede de arte postal localizada fora da curva do eixo Sudeste do País.

26 Trecho do verbete sobre xilogravura publicado no site *O Nordeste*. Disponível em: <http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/indexphp?titulo=Xilogravura&ltr=x&id_perso=180>. Acesso em: 24 mai. 2016.

27 Mestre Noza nasceu em 1897, em Taquaritinga do Norte, Pernambuco, mas logo mudou-se para Juazeiro do Norte, no Ceará, e, por isso, é conhecido como um artista do Cariri – região cearense que contempla as cidades de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha e os municípios limítrofes.

28 Criado por Aloísio Magalhães, José Laurênio de Melo, Gastão de Holanda e Orlando da Costa Ferreira.

Será possível associar essa produção postal situada à margem como o que ressoa dessa criação incessante de gravuras nesses frágeis folhetos de feira? Será que a produção de carimbo se fez mais forte nas cidades nordestinas devido à tradição da xilogravura, das experimentações tipográficas e de um pensamento gráfico e visual efervescente? A necessidade da comunicação parece um imperativo e uma pista para pensar que, no uso do carimbo – seja como objeto ou técnica de impressão –, estão implicadas questões econômicas, culturais e sociais que variam em cada contexto. O carimbo, enquanto ferramenta de impressão e comunicação, destaca-se pelo seu caráter democrático, ao alcance de todos.

1.2 Percursos impressos na história da arte

No campo da arte, a presença do carimbo revela-se sob aspectos e formas diversas. O dadaísta Kurt Schwitters (1887-1948) é considerado o primeiro artista a utilizar o carimbo em sua prática. Ainda que Schwitters afirme que "[...] o material utilizado é irrelevante; o essencial é a forma. Por isso [utiliza] qualquer material, contanto que a obra exija"[29], ele orienta-se por uma curiosidade em conhecer e experimentar novos materiais.

Nesse sentido, o artista incorpora à sua poética desde carimbos institucionais a palavras e desenhos criados por ele. Ao combiná-los a desenhos e pedacinhos de papel colados à superfície, Schwitters transforma, em suas colagens, o carimbo em uma linguagem artística (KLAR, 2002, p. 17).

Segundo a curadora Claudine Metzger, na série *Stempelzeichnungen* (desenho de carimbo), produzida em 1919, o artista trabalhou a partir de carimbos utilizados em correspondências

29 Essa citação foi retirada do texto *Kurt Schwitters: o Dadaísta que era Merz* de Fabiana Macchi, publicado na na revista Germina Literatura e Arte, n. 7, em 2004. Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005_kurtschwitters.htm. Acesso em: 20 de mar. 2015.

comerciais que ele achou no escritório da galeria Der Sturm[30]. Na revista *Der Sturm IV*[31], foram publicados dois desenhos de carimbo de Schwitters. Um deles é *O Crítico* (1921), que forma uma imagem a partir do carimbo como argumento rítmico e tipográfico (FISCHER, 1976, p. 16).

O artista e pesquisador John Held Jr. (2015), contudo, indica que os primeiros a incorporar o carimbo em seus trabalhos foram os futuristas russos, antes mesmo de Kurt Schwitters. Com a criação do *zaum*[32], novo estilo poético, esses artistas produziram poesias visuais, livros de artistas e periódicos. Em Moscou, em novembro de 1912, data-se a presença do carimbo em *Mirskontsa* (*Worldbackwards*), uma publicação colaborativa litografada à mão por dois poetas, Alexei Kruchenykh e Velimir Khlebnikov, e quatro pintores, Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, Tatlin e Nicolai Rogovin, que ocupam um lugar de destaque na vanguarda futurista russa. Nancy Perloff (2013) afirma que a importância desse projeto se deve ao que conhecemos como livro de artista:

> *Mirskontsa* não representa nem poesia, nem pintura nem arte gráfica, mas, uma forma híbrida chamada livro de artista, definida neste caso pelo uso de poesia sonora; colagem; interação entre palavra, imagem e som; design e texto escritos à mão; e a produção deliberada de cópias variadas" (PERLOFF, 2013, p.103, tradução nossa).[33]

Em *Mirskontsa*, Kruchenykh produz todos os carimbos a partir de um estojo infantil de tipos de borracha e também com carimbos feitos de batata – o artista alemão Robert Rehfeldt, que será comentado posteriormente, também fez uso desse tubérculo para produzir

30 Informação encontrada no texto curatorial de Claudine Metzger sobre a exposição "*Anna Blume and I" Drawings by Kurt Schwitters*, realizada em 2011-2012 no *Kunst Museum Bern*, na Suíça. Disponível em: <http://www.kunstmuseumbern.ch/admin/data/hosts/kmb/files/page_editorial_paragraph_file/file_en/49/Saaltext_Schwitters_e_def.pdf?lm=1322236596>. Acesso em: 12 ago. 2015.

31 *Der Sturm* (A Tempestade) foi uma revista literária que publicou produções expressionistas.

32 *Zaum* foi traduzido para o português como poesia transmental por Bóris Schnaiderman e pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos.

33 Texto original: *"Mirskontsa represents neither poetry nor painting nor graphic art but, rather, a hybrid form called the artist's book, defined in this case by its use of sound poetry; collage; the interplay of word, image, and sound; hand-drawn designs and hand-lettered text; and the deliberate production of variant copies"*.

Figura 11 -Capa da revista *Der Sturm IV* com *Merzstempelzeichnung*, Kurt Schwitters, 1921
Fonte: Blue Mountain Project, Princeton University bluemountain.princeton.edu

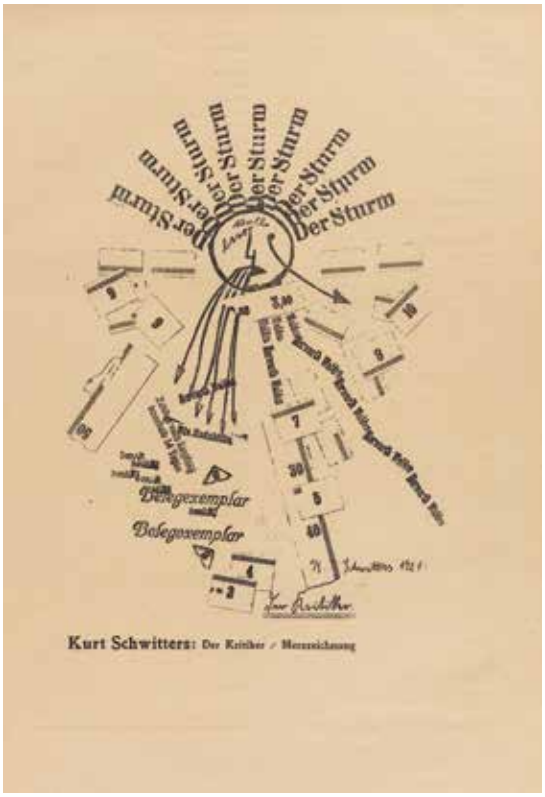


Figura 12 - *O Crítico*, Kurt Schwitters, publicado na *Der Sturm IV*, 1921
Fonte: Blue Mountain Project, Princeton University bluemountain.princeton.edu

seus próprios carimbos. Outra publicação futurista russa, chamada *Vzorval'* (1913), conhecida em inglês por *Explodity*, tem textos escritos à mão e carimbados (os carimbos também foram feitos por Kruchenykh). Foi ilustrada por Natan Al'tman, Natalia Goncharova, Nikolai Kul'bin, Malevich e Olga Rozanova em 1913, em São Petersburgo, sendo composta por papéis de diferentes tamanhos e cores (MARKOV, 1968, p. 202).

Os futuristas italianos, por sua vez, são considerados os primeiros a fazer uso do meio postal como dispositivo artístico (PIANOWSKI, 2003). Por meio de papéis timbrados, logotipos, cartões-postais e carimbos, o movimento futurista vai utilizar a arte postal como forma de propaganda de suas propostas estéticas e políticas. Naquele momento, não havia a intenção dos artistas em o uso dos correios:

> [...] os futuristas não pensaram em rejeitar a instituição postal como tal, eles estavam constantemente concentrados em 'alimentar' o status semiótico e estético da troca por correspondência. Eles inovaram, no mínimo, no nível mais básico de comunicação" (LISTA, 1979, p. 12, tradução nossa).[34]

Parece relevante pontuar que Hervé Fischer, em sua publicação *Timbres et Tampons d'Artistes – Cabinet des Estampes, Geneve* (1976), acredita que, com exceção de Kurt Schwitters, surrealistas e dadaístas não recorreram ao carimbo em suas produções, e um "[...] longo silêncio se fez em torno do carimbo" (FISCHER, 1976, p. 13).

Até aquele momento é provável que Fischer não tenha tido conhecimento dos carimbos criados por Marcel Duchamp. Em 1918, durante uma viagem a Buenos Aires, Argentina, o artista escreve à colecionadora Louise Arensberg:

Eu também estou ingressando em um clube de xadrez local para tentar minha mão novamente. Eu fiz um conjunto de carimbos de borracha (que eu mesmo desenhei), com o qual proponho os jogos.

34 Texto original: "*Les futuristes n'ont jamais pensé à rejeter l'instituition postale en tant que telle mais ils se sont constamment attachés à recharger le statut sémiotique et esthétique de l'échange par correspondance*".

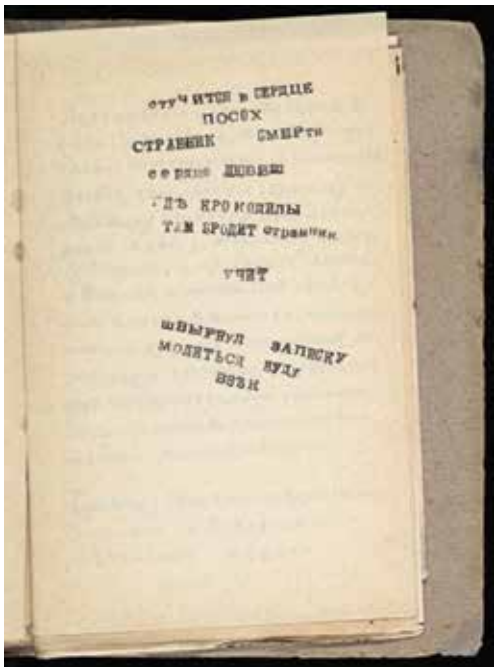


Figura 13 - *Vzorval'*, carimbo de Alexei Kruchenykh, 1913
Fonte: MoMA
www.moma.org

Figura 14 - Carimbo postal do Grupo Futurista de Gorizia, Itália
Fonte: LISTA (1979)

Figura 15 - Cartão com jogo de xadrez feito com carimbos, Marcel Duchamp, 1919.
Fonte: Philadelphia Museum of Art
www.philamuseum.org

Figura 16 - *Tzanck Check*, Marcel Duchamp, 1919
Fonte: Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal
www.toutfait.com

Estou enviando aqui um exemplo para Walter.[35]

A partir de sua relação intensa com o xadrez, Duchamp aciona o carimbo como parte ativa desse jogo. Assim, propõe o papel como tabuleiro, o carimbo como peça – torre, cavalo, rainha etc. – e o correio como a medida de tempo que permite aos jogadores enviarem suas jogadas. Em *Tzanck Check* (1919), o artista inventa um cheque fictício para pagar seu dentista. Para tal, a partir de um carimbo, ela forja uma marca d'água e imita o *design* de um cheque. Nessa operação, Duchamp inverte o papel de legitimação do carimbo e o transforma em um dispositivo de falsificação.

Mais um indício para contrariar o silêncio sugerido por Fischer é o texto *O Carimbo como Art*, do artista Jota Medeiros (2010, p. 127), com o poema *Miramar* de Oswald de Andrade. Em 1919, sob o pseudônimo Miramar, Oswald se apropria do carimbo *Amaral Araras* para confeccionar um poema. Ao cortar "[...] aqui e ali o nome que está gravado, [...] decompõe para compor: mar/amar/ama" (FONSECA, 2007, p. 99). O poema visual aparece n'*O Perfeito Cozinheiro das Almas* (1922), uma espécie de diário coletivo feito por Oswald e outros amigos que frequentavam a *garçonnièrie*[36] do escritor.

Em meados dos anos 1950, Arman, americano radicado na França, inspirado pelas colagens de Kurt Schwitters, dá "voz" ao objeto por meio de sua série de *cachets*. Em *Government Property* (1955), por exemplo, salta de sua composição o caráter burocrático, a sobriedade e a dureza que integram um sistema de governo. O ato repetitivo do carimbo dialoga com o que demonstra ser a essência predominante da obra de Arman: a acumulação. Nesse sentido, seu trabalho *Accumulation* (1973) aparece como metalinguagem de sua própria prática, evidenciando esse acúmulo por meio das sucessivas vezes que a palavra *accumulation* é estampada e pela quantidade

Página seguinte
Figura 16 - *O Perfeito Cozinheiro das Almas Deste Mundo,* Oswald de Andrade, 1987
página do *fac-símile* com poemal visual
Fonte: Acervo *Bacanas Books*

35 Texto original: "*I am also going to join local chess club down here to try my hand again. I had made up a set of rubber stamps (which I designed), with which I set up the games. I'm sending here an example for Walter*". Nessa afirmação, Duchamp está se referindo a Walter Arensberg, marido de Louise. O casal foi grande colecionador e entusiasta do trabalho de Duchamp, além de desempenhar um papel fundamental na formulação e divulgação de atividades artísticas de vanguarda nos Estados Unidos. Disponível em: <https://www.philamuseum.org/pma_archiv es/ead.php?c=WLA&p=hn>. Acesso em: 22 fev. 2016.

36 Termo em francês utilizado para falar de uma pequena casa ou apartamento particular utilizado por homens para encontros amorosos.

Ocupação de Outchy-le-Château pelos franco-americanos. A doutrina de Monroe se estende: a Suisse ... para os americanos.

V.

AMAR — AMAR — AMAR

AMAR — AMAR — AMAR

é a divisa do

MiraMAR

MiraMAR

Que mira o Miramar?
Mira amar.
Miramar.

AMARAL & Cª ARARAS

Amaramiramaral etc

— — —

Je rolie, 1re pessoa do pres. do ind. do verbo rolier, parente de René Thiollier.

Viruta, Pimenta & Co.

—

Figura 17 - *Government Property*, Arman, 1955
Carimbos sobre papel
Fonte: www.armanstudio.com

Figura 18 - *Accumulation*, Arman, 1973
Carimbos e serigrafia em caixa de madeira.
Fonte: www.armanstudio.com

Figura 19 - *Tout Signer*, Ben Vautier, 1961
Registro de ação
Fonte: Catálogo *La vie ne s'arrête jamais 60 ans de performances de Ben*
http://www.ben-vautier.com/

Figura 20 - *Tout, Partie du tout a Ben,* Ben Vautier, 1962-1967
Página de dicionário com carimbo, 18.5 x 12 cm.
Fonte: Fondazione Bonotto *Fluxus Collection*
www.fondazionebonotto.org

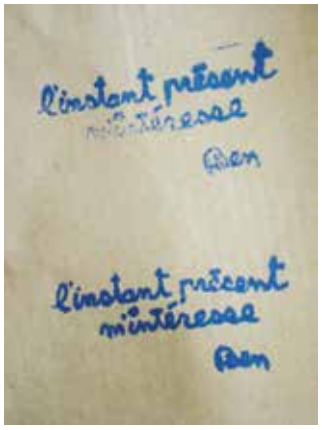


Figura 21 - *L 'instant présent m'interesse - Ben*,
Ben Vautier, detalhe de envelope enviado a Ruud Jansen Fonte: TAM Rubberstamp Archive

excessiva de carimbos de borracha.

O interesse de Arman em explorar o potencial artístico dos objetos do cotidiano já estava anunciado em seus trabalhos antes mesmo de fundar, junto com outros artistas, o Novo Realismo[37]. Para Michael Crane (2010), os novos realistas contribuíram para a arte postal ao diluir as fronteiras entre arte e vida, e também pela integração do carimbo na arte contemporânea.

De fato, a partir dos anos 1960, a notoriedade desse dispositivo gráfico multiplica-se com a arte postal, na qual "[...] o correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra" (BRUSCKY, 2006, p. 375). Nesse contexto, o Grupo Fluxus assume destaque, por suas atividades serem de caráter público e colaborativo. O artista Fluxus Ken Friedman (apud ATANIA, 2011, p. 142) percebe o potencial do sistema postal como uma forma barata e eficiente de transpor as fronteiras geográficas, disseminando ideias, compartilhando experiências artísticas e informações em nível global.

No Grupo Fluxus, George Maciunas desempenhou um papel híbrido – entre produtor, assessor, *designer*, artista etc. – destaca Julia Robinson (2008). Ele utilizava o design como um recurso a seu favor, acreditando em sua eficiência, simplicidade e poder político para reduzir o "valor" da arte à produção em serial, em massa, para que esta pudesse ser obtida e, eventualmente, produzida por todos.

Diversos artistas Fluxus se valeram do carimbo nas suas produções. Trazer toda essa produção renderia uma pesquisa à parte. No entanto, queremos destacar, dentre eles, os carimbos de Ben Vautier, um dos fundadores do grupo. Em *L'art c'est* (A arte é), por exemplo, Ben aplicou em superfícies diversas para mostrar que "[...] qualquer coisa que se possa imaginar pode ser elevado ao status de trabalho-de-arte e pode ser consumido como tal" (KLAR, 2002, p. 17, tradução nossa).[38]

37 O Novo Realismo foi um movimento fundado por Pierre Restany, Arman, François Dufrène, Raimond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely e Jacques de la Villeglé, em Paris, em 1960. A partir de " novas aproximações perspectivas do real" (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 53), desenvolveram uma releitura de Marcel Duchamp, Kurt Schwitters e outros dadaístas, produzindo colagens, instalações e *assemblages* a partir de objetos de uso cotidiano.

38 Texto original: "[...] *to show that everything imaginable can be raised to work-of-art status and can be communicated as such*".

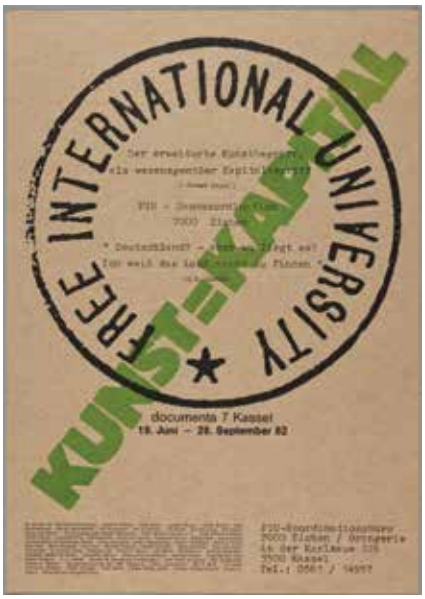


Figura 22 - *documenta 7 expects every man to do his duty*, Joseph Beuys, 1982. Cartaz do programa de discussões públicas durante a *Documenta 7*, Kassel. Impressão offset em papel bege, 55,5 x 39,5 cm.
Fonte: Coleção Tate Modern
www.tate.org.uk

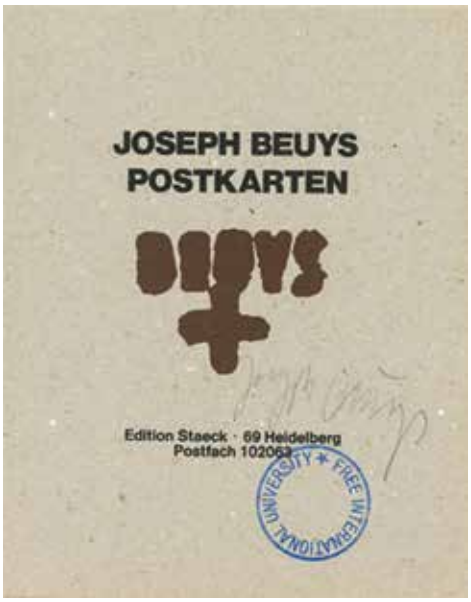


Figura 23 - *Joseph Beuys Postkarten*, Joseph Beuys, 1962*. Publicado pela Edition Staeck, Heidelberg. Impressão em offset em papelão, 23 x 18.5 cm. Deve ter sido carimbado posteriormente à data, já que a criação da FIU é de 1974.
Fonte: Fondazione Bonotto / *Fluxus Collection*
www.fondazionebonotto.org

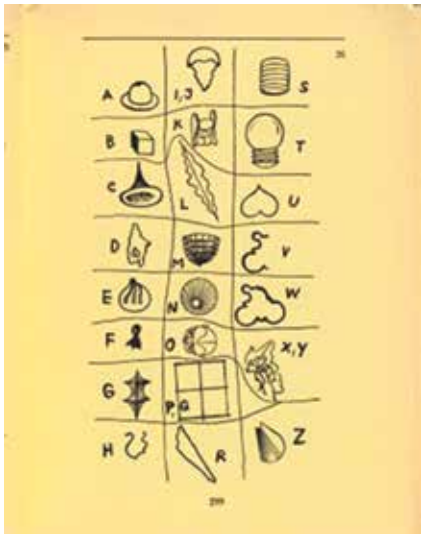


Figura 24 - *Mundunculum,*
Dieter Roth, 1967
Fonte: Museum of Modern Art
http://www.moma.org/

Figura 25 - *Stempelkasten (Rubber Stamp Box)*, Dieter Roth, 1968
Múltiplo com carimbos, almofadas de tinta e folha de instruções em uma caixa. Caixa fechada: 7 × 28 × 28 cm; aberta: 63.5 × 61.6 × 28 cm. Tiragem: 50 unidades.
Fonte: Sammlung Museum Ostwall. Foto: Jürgen Spiler.

Já em *Partie du tout a Ben* (Parte de tudo tem Ben), Ben insere-se como parte de paisagens urbanas registradas em fotografia ou em superfícies de papel, com o carimbo ocupando páginas de dicionários e mapas. Por sua vez, *L'instant présent m'interesse - Ben* (O presente instante me interessa - Ben) apareceu como uma assinatura e integrou sua coleção de aforismos.

Se por um lado Ben Vautier exalta que tudo pode se tornar uma obra de arte, Joseph Beuys motiva a integração entre arte e vida quando promove a ideia de que todo ser humano é potencialmente um artista:

> A criatividade não está limitada às pessoas que praticam uma forma tradicional de arte, e mesmo no caso dos artistas, a criatividade não está restrita aos seus exercícios artísticos. Cada um de nós é possuidor de grande potencial criativo encoberto pela competitividade e as agressões das cobranças de sucesso (DURINI apud ROSENTHAL, 2011).

A convocação é parte do manifesto escrito por Beuys e pelo escritor alemão Heinrich Böll para a *Free International University* (FIU). Nessa proposta pedagógica e artística, o carimbo aparece sob viés institucional, criado para divulgar as ações da FIU.

Em 1967, o artista alemão Dieter Roth cria *Mundunculum* (1967), um sistema póetico-visual feito a partir de carimbos. Os desenhos são códigos que correspondem às letras do alfabeto. A princípio, a sequência dessas ilustrações poderia ser lida como texto, no entanto, com o jogo de sobreposições proposto pelo artista, a lógica sequencial se perde.

No ano seguinte, com *Rubber Stamp Box* (1968), Roth convida o público a interagir com carimbos, tintas e almofada e criar seus próprios poemas visuais. Enquanto Roth utiliza o carimbo para propor conexões entre texto e imagem, Andy Warhol utiliza-o como ferramenta para repetir padrões e símbolos em trabalhos comerciais como em suas produções artísticas. De maneiras distintas, Roth e Warhol usufruem da possibilidade de infinitos arranjos visuais que um carimbo – ou a combinação de vários deles – pode oferecer.

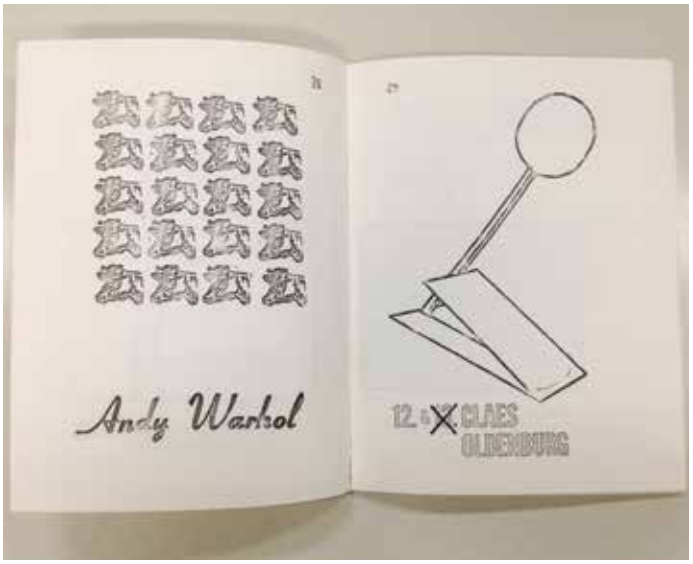


Figura 26 - Carimbos de Andy Warhol e Claes Oldenburg para o projeto *Stamped Indelibly* (1967) reproduzidos na publicação *Timbres et Tampons d'Artistes – Cabinet des Estampes, Geneve* (1976), de Herve Fischer.
Fonte: Acervo MAC USP

Figura 27 - *Free Stamp*, Claes Oldenburg, 1982.
8.8 x 7.9 x 14.9 m
Fonte: Mary Ann Sullivan.

Com uma repetição em série, característica de sua produção, Warhol integra a compilação de carimbos *Stamped Indelibly* (1967) promovida por William Katz. Dentre os participantes[39] está também o artista americano Claes Oldenburg. Conhecido pela produção de esculturas feitas a partir de réplicas de objetos do cotidiano, Oldenburg produz posteriormente o *Free Stamp* (1982), um carimbo de escala arquitetônica encontrado a céu aberto – feito sob encomenda para uma empresa americana.

Enquanto no continente norte-americano o carimbo aparece em produções que experimentam visualmente com seu caráter repetitivo, o uso deste ganha uma dimensão política na produção artística de países da América Latina e do Leste Europeu, que, entre os anos 1960 e 1980, sofreram com ditaduras militares e regimes opressores. Nesse sentido, há uma predominância de carimbos criados no campo da arte postal, com o intuito de circular ideias e denúncias.

No Brasil, além da produção de arte postal, essa dimensão política do carimbo aparece de forma clara nos trabalhos dos brasileiros Thereza Simões e Cildo Meireles. No evento *Do Corpo à Terra*, realizado em 1970 em Belo Horizonte pelo crítico de arte Frederico Morais, Thereza espalha em paredes e vidraças do Palácio das Artes mensagens políticas com carimbos. Dentre elas, as palavras *Dirty*, *Verboten*, *FragILE* e a afirmação *Act silently*, esta última de Malcolm X, ativista negro norte-americano. A artista explica:

> Para 'Do Corpo à Terra' preparei uns carimbos com textos de Luther King e outros de caráter político [...] meu objetivo era criar uma situação incômoda. Existia um carimbo maior no qual se lia Fragile e, com ele, eu mostrava a fragilidade que vivíamos àquela época (SIMÕES apud OLIVEIRA, 2011, p. 15).

Com o *Projeto Cédula* (1975), pertencente à série *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970-1975), Cildo Meireles carimbou em notas de um cruzeiro a pergunta *Quem matou Herzog?*, e colocou-as de volta à circulação. O gesto é uma provocação à morte não esclarecida

39 Participaram desta publicação: Robert Creeley, Tom Wesselmann, Red Grooms e Kenneth Koch, Marisol, Robert Indiana, Josef Levi, Gerard Malanga, Allen Jones, Andy Warhol, Peter Saul, Claes Oldenburg, Allen Ginsberg, John Willenbecher

Figura 28 - Thereza Simões com seus carimbos no Palácio das Artes em Belo Horizonte, em 1970.
Fonte: SHTROMBERG (2016)

Figura 29 - *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Cédula,*
Cildo Meireles, 1975. Aplicação da frase "Quem matou Heroz?"
Fonte: memoriasdaditadura.org.br

Figura 30 - Reedição do *Projeto Cédula* (1975) com *Cadê Amarildo? Inserções em circuitos ideológicos – Projeto Cédula*.
Cildo Meireles, 2013.
Fonte: www.bolsadearte.com

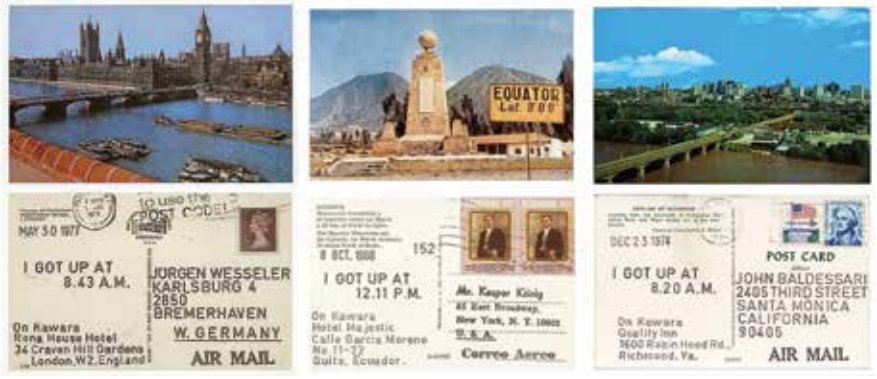


Figura 31 - You Got Up, On Kawara, 1968-1979
Fonte: http://www.revistacodigo.com/

do jornalista Vladimir Herzog, e denuncia a censura e a repressão vividas no Brasil na ditadura militar vigente no país. Em 2013, com o envolvimento direto da polícia militar no desaparecimento de Amarildo Dias de Souza[40], o artista atualiza a proposição e carimba as cédulas com uma nova indagação: *Cadê Amarildo?*

Ao veicular informações e opiniões críticas, Cildo Meireles (2006, p. 264) se propõe a fazer "[...] o caminho inverso dos *ready-mades*. Não mais o objeto industrial colocado no lugar do objeto de arte, mas o objeto de arte atuando no universo industrial". Nessas inserções, o artista também problematiza a noção de autoria, já que, segundo o pesquisador Moacir dos Anjos (apud MATOS, 2014, p. 132), ao fornecer as instruções, o artista provoca outros a realizarem tais inserções.

Há também o *Carimbo para correspondência com brasileiros no exterior*, do crítico de arte Frederico Morais. Com a frase emblemática *Brasileiros Retornem,* Frederico se refere aos exilados políticos afastados do país durante o período de ditadura militar. Sabemos de duas situações em que o carimbo aparece. Uma delas, como trabalho apresentado na exposição *Creación/Creation* (1972), organizada por Julio Plaza em Porto Rico (SAYÃO, 2015, p. 85). Noutra, por ocasião da exposição *Information* (1970), em documentos trocados por Frederico com o Museum of Modern Art – MoMA (MATOS, 2014, p. 136).

Nessa perspectiva de inserção do trabalho artístico na esfera cotidiana, a artista norte-americana Jenny Holzer se utiliza de camisetas, bonés de beisebol, copos de café, adesivos para carros, cartazes e também de carimbos de borracha como suporte para os seus *Truisms*. Ao imprimir nesses diversos suportes, Holzer se utiliza da linguagem para trazer à tona obviedades e problematizar questões culturais sedimentadas na sociedade.

Na série *I Got Up,* produzida entre 1968 e 1979, o artista japonês On Kawara carimbava em dois cartões postais a hora em que ele se levantava todos os dias e os enviava a amigos e colegas. Nessa pro-

40 O desaparecimento de Amarildo Dias de Souza, no dia 14 de julho de 2013, no Rio de Janeiro, ganhou repercussão nacional. O ajudante de pedreiro foi detido injustamente por policiais militares e torturado até a morte.

posição, tendo o ritual como procedimento, o artista traz como assunto o tempo, o cotidiano e seus deslocamentos intercontinentais.

Alguns artistas com interesse mais acentuado pelo carimbo e suas múltiplas possibilidades de experimentação, vão se dedicar a fomentar a linguagem no campo artístico com a criação de galerias, publicações, livros de artista, exposições, catálogos e arquivos. Um deles é o holandês Aart van Barneveld, que, incentivado pelo artista mexicano Ulises Carrión e pelo artista postal e pesquisador norte-americano John Held Jr., inaugura a *Stempelplaats,* uma galeria especializada em arte postal e livros de artista que apresenta, sobretudo, o carimbo como linguagem. Aberta em 1976, a galeria divide espaço com a tradicional *J. D. Posthumus*, loja e fabricante de carimbos do comerciante T.A. van der Plaats, cujo sobrenome influenciou a criação do nome da galeria – a junção das palavras *Stempel* (carimbo) e Plaats (sobrenome do proprietário).[41]

Dentre às atividades exercidas pela *Stempelplaats,* Barneveld produziu o *Rubber,* boletim mensal que fez circular internacionalmente produções de carimbos de artistas pertencentes à rede internacional de arte postal. Muitas vezes, o *Rubber* funcionava como um catálogo das exposições que ocorriam na galeria.

Como editora, a *Stempelplaats* acolheu e produziu diversas publicações e livros de artista, dentre os quais[42] podemos citar: *Stamp out stamps* (1978), da artista canadense Anna Banana; *Mirror Box*, de Ulises Carrión (1978); *Cancellations* (1980), do holandês Michael Gibbs; '*ten documents '73-'80* (1980), do húngaro Endré Tot; e *Topografia* (1978), da brasileira Regina Silveira. Com tamanha e diversificada produção, no livro *L'arte Del Timbro / Rubber Stamp Art* (1999), John Held Jr. destaca[43] a *Stempelplaats* como uma ini-

41 Cf.: Peter van der Meijden. *Box Boxing Boxers*. Mail Art Projects, Exhibitions and Archives Disponível em: <http://www.lomholtmailartarchive.dk/texts/peter-van-der-meijden-box-boxing-boxers-mail-art-projects-exhibitions-archives>. Acesso em: 12 jul. 2016.

42 Informação encontrada no *Network Atlas Works and Publications by the People of the First Network Volume 2: O - Z A Historical Atlas for the Post-Fluxus Movements as Mail Art, Visual Poetry, Copy Art, Stamp Art & Other Relative Trends with Addresses, Projects, Publications & Exhibition Events*, de Géza Perneczky. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.728.9437&rep=rep1&type=pdf>. Acesso em: 25 de dez. 2015

43 Em nossas trocas de *e-mails*, John Held Jr. enviou algumas fotografias de páginas do livro *L'arte del Timbro / Rubber Stamp Art*. Essa informação aparece, porém sem indicação de página.

ciativa de caráter único e de alcance internacional no que diz respeito às atividades que envolvem o carimbo no contexto artístico dos anos 1970.

A atuação de Aart van Barneveld está bastante atrelada a de seu companheiro Ulises Carrión, que, em 1975, abriu as portas da *Other Books and So*[44], um espaço dedicado a livros de artista que condensou as funções de editora, livraria e arquivo. Aqui, podemos considerar que a compreensão de Carrión sobre o livro se estende, de certa maneira, ao carimbo, quer dizer, para além de objetos. Ele os assimila também como meios de comunicação, portanto passíveis de formulação de estratégias e propagação de ideias. Em textos publicados pelo artista, dois vão tratar diretamente do carimbo, são eles *Rubber Stamp Theory* e *Praxis* e *Rubber Stamp Art*.[45]

Carrión também problematiza o uso do carimbo ao realizar a exposição *Artists' Postage Stamps and Cancellation Stamps* (1979) (Selos Postais de Artistas e Carimbos Obliteradores), na *Stempelplaats*, que reuniu selos e carimbos datadores[46] de 150 artistas convidados de diversos países (DEBROISE, 2006, p. 166). Os carimbos, criados especialmente para a ocasião, foram desenhados pelos artistas e produzidos na *J. D. Posthumus* – a fábrica de carimbos holandesa.

No texto *Personal Worlds or Cultural Strategies?* (Mundos Pessoais ou Estratégias Culturais?), publicado no catálogo da exposição[47], Carrión enfatiza que seu interesse quando concebeu tal proposta não estava em apresentar uma série de miniaturas imbuídas de valor ou vistas como preciosidades. Para o artista, "[...] esse esclarecimento se faz necessário já que a maioria do público e dos críticos tendem a esquecer o foco principal ao julgar trabalhos de arte postal e suas

44 As atividades da *Other Books and So* se concentraram no período entre 1975 a 1989.

45 *Rubber Stamp Theory and Praxis* foi publicado pela primeira vez na *Rubber*, vol. 1, no. 6, pela *Stempelplaats*, Amsterdã, 1978, enquanto *Rubber Stamp Art* integrou o catálogo *Stamp Art*, publicado pela *Daylight Press*, em 1976. Os dois estão presentes na compilação de textos de Carrión intitulada *Second Thoughts*, publicada pela *VOID distributors*, em Amsterdã, em 1980.

46 Carimbo datador é aquele utilizado diariamente pelo correio para inutilizar os selos. A sua data vai mudando conforme o dia, o mês e o ano. Nesse carimbo, geralmente há também o nome da cidade, da agência e a sigla do estado. Informação disponível no *Pequeno Dicionário Filatélico*, de Ana Lúcia Loureiro Sampaio.

47 Publicado no segundo volume, número 8 do boletim *Rubber*, pela *Stempelplaats*.

exposições – eles normalmente olham para a qualidade plástica, para o apelo visual"[48].

A arte postal, para Carrión, é uma prática que se afasta do campo tradicional da arte e vai se apresentar como uma estratégia cultural. Nesse sentido, a ideia do que compõe uma obra de arte se expande, e, nesta, inclui-se o desejo do artista sobre as maneiras de organizar e distribuir seu trabalho.

De acordo com Peter van der Meijden [19--][49], o que está em jogo é o direito do artista de decidir onde o começa e termina a mediação de um trabalho e, com isso, traçar a linha entre a produção e o consumo.

Por meio da rede internacional de arte postal, Ulisses Carrión, em parceria com Aart van Barneveld, produz *The Stampa Newspaper* (1981), um jornal com carimbos de diversos artistas com espaços em branco para serem preenchidos com outros carimbos posteriormente. Os dois artistas também vão trabalhar juntos com a revista *Ephemera*, produzida entre 1977 e 1979. Seu conteúdo, como o próprio nome já revela, fala da efemeridade, do caráter transitório dos materiais produzidos na arte postal. A revista, que contou com doze edições, teve sua última destinada à produção de artistas brasileiros, dentre eles Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Arthur Matuck, Claudio Goulart, Jota Medeiros e Regina Silveira.

Inspirado pelas iniciativas da *Stempelplaats*, o artista norte-americano Picasso Gaglione inaugura a *Stamp Art Gallery,* em 1990, junto a sua já existente fábrica de carimbos, a *Stamp Francisco Rubber Stamp Company*, em São Francisco, nos Estados Unidos. Segundo Darlene Domel (2010), para o projeto curatorial da galeria, Gaglione fez uma intensa investigação sobre carimbos, incluindo a leitura de textos sobre os futuristas russos e a pesquisa das produções de artistas como Andy Warhol, Yves Klein e Picasso.

Na *Stamp Art Gallery*, John Held Jr. nos conta como se deu a

48 Tradução livre do trecho: "*This clarification is necessary since most members of the public and the critics tend to miss the point when judging Mail-Art works and exhibitions – they usually look for visual appeal*".

49 No texto *Box Boxing Boxers*. Mail Art Projects, Exhibitions and Archives, sem data de publicação. Disponível em: <http://www.lomholtmailartarchive.dk/texts/peter-van-der-meijden--box-boxing-boxers-mail-art-projects-exhibitions-archives>. Acesso em: 12 jul. 2016.

parceria entre ele e Picasso Gaglione:

> Bill Gaglione e eu fizemos muitas exposições de arte carimbo na Stamp Art Gallery em São Francisco, entre os anos de 1995 e 1997 - cerca de 50 ao todo! Nós escolhíamos um artista com uma produção ativa de carimbos, pedíamos as imagens desses objetos e, em seguida, inseríamos em um catálogo. Fizemos catálogos para Ray Johnson, Arman, Ken Friedman, M. B. Corbett, Tom Marioni, Andrej Tisma (Sérvia), e outros.[50]

Para cada exposição realizada, de acordo com Picasso Gaglione[51], eles criavam catálogos, cartazes e, às vezes, *kits* de carimbos com edições limitadas semelhantes aos produzidos pelos artistas Fluxus, como o *Fluxpost Kit 7* (1968) – uma caixa de plástico com três carimbos de madeira, cinco cartões-postais e uma folha com selos, feita em colaboração pelos artistas Ken Friedman, James Riddle, Ben Vautier e Robert Watts. Um dos kits produzidos por Gaglione foi o *Marcel Duchamp: Rubber Stamp Chess Set* (1996) inspirado nos carimbos produzidos por Duchamp no período em que viveu em Buenos Aires - comentado no início deste capítulo.

A maioria dos catálogos das exposições da *Stamp Art Gallery* foram produzidos pela *Stamp Art Editions*, seu braço editorial. Diferentemente da *Stempelplaats*, que imprimia suas publicações a partir de uma demanda de trabalhos daquele momento, a *Stamp Art Gallery* apresenta projetos que muitas vezes são homenagens a artistas que se destacaram na produção de carimbos, como é o caso de *"Could You Make Me a Rubber Stamp of This? Me a Rubber Stamp of This?": The Rubber Stamps of Ray Johnson* (1997) um tributo à Ray Johnson, figura seminal da rede de arte postal nos anos 1960, fundador da *New York Correspondance School.*

Devido a problemas financeiros associados à fábrica de carimbos, as atividades da *Stamp Art Gallery* cessaram em dezembro de 1997 (HELD JR., 2010). No entanto, essa situação não se tornou impedimento para Picasso Gaglione criar, em seguida, a Dadaland, uma nova fábrica de carimbos concebida junto com sua esposa,

50 Entrevista realizada por *e-mail* em 13 de junho de 2016.

51 Entrevista realizada por *e-mail* em 17 de agosto de 2016.

Figura 32 - *Ephemera 12*, edição especial do Brasil, editada por Aart van Barneveld, Ulises Carrión e Salvador Flores, 1978. Fonte: Acervo Bacanas Books

Figura 33 - *Flux Post Kit 7,* Robert Watts, 1968. Fonte: Artpool

Figura 34 - *Marcel Duchamp Rubber Stamp Chess Set,* Picasso Gaglione, 1996. Fonte: artistsbooksandmultiples.blogspot.com.br

Darleme Dormel. Para Gaglione, é importante manter ativo seu acervo de carimbos e apresentá-lo, sempre que possível, a interessados e ao público em geral. Sob essa motivação, ele nos conta:

> Eu sempre criei museus e galerias em todos os lugares que eu vivi, São Francisco, Chicago e agora Tennessee. The San Francisco Stamp Art Gallery foi a mais acessível por estar localizada dentro do nosso trabalho [a Stamp Francisco Rubber Stamp Company], ela se tornou uma verdadeira atração turística. Chegou a ser listada na central telefônica da cidade como um lugar para recomendando a ser visitado por turistas. Meus museus agora são mais íntimos e pessoais, em andamento.[52]

Enquanto as exposições da Stamp Art Gallery tinham o objetivo de apresentar a produção de artistas contemplando o carimbo como recorte principal, o artista húngaro György Galántai parte do carimbo para propor uma competição, ação e exibição com *Everybody with Anybody*, realizada em 1982, *Artpool Art Research Center*[53], em Budapeste, Hungria.

Everybody with Anybody se apresenta como uma grande instalação, onde carimbos foram pendurados no teto por meio de cordas e a presença do público se faz necessária para ativá-la. Assim, György Galántai, ao deixar nas mãos do público a montagem da exposição, subverte a noção de competição, e dá ao público a autonomia de criá-la a partir de composições estampadas pelos carimbos de borracha submetidos pelos artistas. Para integrar a exposição, o cineasta húngaro András Szirtes levou uma cena do filme *Closely Watched Trains* (1966), de Jirí Menzel, para ser exibida em *loop* em uma das paredes vazias. A cena escolhida mostra o funcionário de um trem carimbando o corpo de uma jovem.

Como último ato, György Galántai carimba todas as composições realizadas pelo público durante o evento com o enunciado *Open Here* (Abra aqui) – do artista Ko de Jonge, desenhado espe-

52 Entrevista realizada por *e-mail* em 17 de agosto de 2016.

53 O Artpool é uma instituição fundada por György Galántai e Júlia Klaniczay, em 1979, em Budapeste, que funciona como uma casa-arquivo-biblioteca, abrigando uma quantidade relevante de materiais de movimentos de vanguarda húngaros dos anos 1970 e 1980 e também de trabalhos trocados pela rede internacional de arte postal. O arquivo abrange correspondências, produções artísticas, entrevistas, vídeos, textos, catálogos etc.

cialmente para aquela ocasião – e as pendura por trás de vidros, em uma parede. No fim do evento, a instalação de carimbos é destruída. Ao que parece, em *Everybody With Anybody,* interessa a Galántai apresentar o caráter democrático do carimbo e, ao utilizá-lo como dispositivo de ativação do espaço expositivo pelo público, torna mais horizontal o papel dos envolvidos na exposição. Em 1993, o evento foi realizado novamente em Marselha, na França, durante a exposição *Subjective Artpool.*

Depois de participar de algumas proposições da *Stempelplaats*, o artista alemão Peter-Jörg Splettstößer sente-se encorajado a realizar, em 1981, o *International Rubberstamp Workshop*, em Weserburg – museu de arte moderna em Bremen, Alemanha. A partir da premissa conceitual *Stamp* = *Quotation*, *Quotation* = *Stamp* (Carimbo = Citação, Citação = Carimbo), Splettstößer convoca artistas postais, artistas gráficos, escritores e compositores a enviarem o design – o desenho juntamente com suas especificações gráficas – para serem confeccionados em carimbo.

Nessa tradução do projeto (desenho) para o meio (carimbo), a partir da transversalidade entre os campos da arte gráfica, da linguagem e da música, há uma busca por estabelecer um diálogo entre carimbos de citação e citações de carimbo. Ao todo, participaram 126 artistas de 14 países com 159 desenhos, dentre eles o alemão Robert Rehfeldt, o argentino Edgardo-Antonio Vigo, o polonês Pawel Petasz e o brasileiro Unhandeijara Lisboa.

A pesquisadora Anne Thurmann-Jajes (2012, p. 22) identifica quatro níveis propositivos no *International Rubberstamp Workshop*: o design, a produção do carimbo como um trabalho de arte, o *workshop* de carimbo como performance e a criação de um livro de artista. Os visitantes da exposição podiam criar o seu próprio livro de artista a partir de livros em branco que podiam ser carimbados livremente.

No Brasil, a partir de procedimentos semelhantes, a pesquisadora Regina Melim propõe *Coleção*, uma exposição de caráter itinerante realizada entre 2008 e 2009 nas cidades de Curitiba, São Paulo, Belém e Florianópolis. Nessa proposta,

> Cada artista participante era representado por um carimbo, confeccionado mediante suas instruções, uma almofada com tinta de impressão e um bloquinho de folhas, cujo verso trazia as indicações sobre o título do trabalho e o nome do artista. Expostos sobre uma mesa, os carimbos ficavam à disposição do público que podia realizar sua própria coleção, inserir na embalagem e levar consigo.[54]

De certa maneira, as folhas carimbadas e reunidas pelo público se configuram como um catálogo da exposição que não só apresenta o registro das obras, mas se faz documento, ao reunir a própria matéria da exposição. A ideia de criar uma coleção acrescenta uma camada afetiva e lúdica à proposta, que, no verso da embalagem – um saco de papel *kraft* – é confirmada pelo artista Fabio Morais, o qual relaciona o ato de colecionar à memória infantil dos álbuns de figurinhas.

De maneiras distintas, iniciativas como *International Rubberstamp Workshop* (1981), *Everybody with Anybody* (1982) e *Coleção* (2008-2009) trazem o carimbo para o espaço expositivo como meio a ser acionado pelo gesto, deslocando o espectador de uma certa passividade para uma participação ativa, e reforça o carimbo como um meio de reprodução acessível e democrático, que dessacraliza a ideia da obra de arte única e original.

Anteriormente às propostas comentadas acima, no Brasil, um grupo de artistas propôs a *Manifestação do Carimbos*[55], apresentada no *Salão de Brasília*, em 1967. Nessa ação coletiva, onde gravuras se apresentavam como carimbos, o público poderia escolher qualquer um deles e carimbar na superfície do papel. O grupo[56] que a reali-

54 Trecho retirado do *site* da *Par(ent)esis*, plataforma idealizada pela professora e pesquisadora Regina Melim, que, desde 2006, integra atividades de pesquisa, produção e publicação de projetos curatoriais e artísticos. Disponível em: <http://www.plataformaparentesis.com/site/projetos/colecao.php>. Acesso em: 18 jun. 2016.

55 Aracy Amaral, em *Textos do Trópico de Capricórnio: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil* (2006, p. 276), chega a citar o evento *Carimbos e Bandeiras*, liderado por Flávio Motta, com Carmela, Nelson Leirner e Marcello Nitsche, realizado na Avenida Brasil, em São Paulo. Ao que parece, trata-se de um desdobramento dessas ações coletivas realizada por esse grupo de artistas.

56 No terceiro capítulo desta pesquisa, veremos, em correspondências trocadas entre o artista pernambucano José Cláudio e o professor e diretor do MAC USP Walter Zanini, uma referência a esse grupo de artistas, nomeado por eles como Grupo Carimbe, ou Grupo Carimbo. No currículo do artista Marcello Nitsche, disponível no *site* da Galeria Pilar, não se fala em grupo, mas em uma ação coletiva.

zou era formado por Acácio Assunção, Caciporé, Geraldo de Barros, Nelson Leirner, Luiz Gonzaga, Carmela Gross, Mário Gruber, Flávio Mota, Cláudio Tozzi, Marcello Nitsche, Szpigel e Renina Katz.[57] Tal ação[58] anuncia a experimentação dos novos meios pelos artistas brasileiros, que vão adquirir uma força ainda maior nos anos 1970 e 1980. Há um comprometimento de proposições como essa, "[...] com o aqui/agora, tornando suas propostas diversas daquelas procedentes da informação puramente cosmopolita" (AMARAL, 2010 p. 101).

Nelson Leiner apresenta novamente uma proposta coletiva com esses artistas na exposição *Arte Novos meios / Multimeios – Brasil 70/80* (1985), com curadoria de Daisy Peccinini. O trabalho *Sem título* (1967) entra no setor de carimbos da exposição. No catálogo, publicado em 2010, temos a oportunidade de ver a imagem do carimbo de Leirner, a representação gráfica da fachada de um hotel.

A artista brasileira Carmela Gross, que integrou essas ações, traz na sua prática a experimentação com os novos meios, tais como heliografia, xerox e videoarte, e continua uma pesquisa individual com o carimbo. Ela desenvolve a série *Carimbos e Carimbadas* (1977-1978), na qual desloca os elementos gráficos – linha, pincelada, rabisco e mancha – da pintura e do desenho para o carimbo. Nessa operação, a repetição mecânica desses elementos conserva o gesto da pintura como vestígio. A série ganha diversos desdobramentos, sendo apresentada sobre folhas individuais ou em cadernos em espiral, por exemplo.

Carmela apresenta a série no Gabinete de Artes Gráficas em São Paulo, em 1978, com exposição *Carimbos*, uma individual na qual exibe 80 pranchas montadas como uma instalação. Em 1980, a série é apresentada novamente no Espaço N.O, na Galeria Chaves, em Porto Alegre. De acordo com Walter Zanini (1978), Carmela faz uso da práxis do carimbo, que se efetua na automatização do gesto para definir uma uniformidade de leitura sígnica. A artista irá criar "[...]

57 Os nomes desses artistas foram encontrados na tese de doutorado *Caciporé: a plástica do aço*, de Flávia Rudge Ramos (2012, p. 240).

58 Em agosto deste ano, artistas do coletivo *Aluga-se*, de São Paulo, junto com o grupo *Paralelo 22*, de Ribeirão Preto, abriram no *Espaço A Coisa*, em Riberão Preto (SP), a exposição *2ª via*, apresentando uma espécie de atualização dessa proposta coletiva de 1967.

Figura 35 - *Coleção,* proposição de Regina Melim, 2008-2009
Fonte: Fabio Morais

Figuras 36 a 38 - *Carimbo*, Carmela Gross, 1978
carimbo sobre papel
Fonte: www.moma.org

sinais gráficos idênticos e alinhavados na forma de campos unitários de leitura. Estes signos são previamente desenhados para reprodução através do carimbo – um dos média (ou submédia) de mais rápida expansão na área de criatividade oposta à arte institucionalizada" (ZANINI, 1978).

Os carimbos de Carmela aparecem, nessa narrativa, como ponto-chave para arrematar seu uso nas práticas artísticas. O gesto manual, a princípio único, é revelado mecânico pela repetição do desenho. Na busca por atualizar o olhar sobre a linguagem do objeto, a artista nos propõe uma "[...] constante atualização da diferença: pelas frestas do mesmo ela deixa vazar o novo nele contido" (MILLIET, 1996, p. 7).

Sabemos que, como em toda história, muitos personagens ficam de fora, e nessa narrativa sobre os carimbos no campo artístico não poderia ser diferente. Muitas produções[59] contemporâneas não foram contempladas aqui, o que revela o quão o carimbo foi e continua sendo meio integrante da poética de muitos artistas.

59 No Brasil, recentemente, o uso do carimbo pelos artistas visuais cresce proporcionalmente junto com as feiras de publicações impressas, tais como *A Feira de Arte Impressa do Tijuana* (São Paulo), a Feira Plana (São Paulo), a *Pão de Forma*, (Rio de Janeiro), a *Parada Gráfica* (Porto Alegre), dentre outras que estão se espalhando pelo País. Ao reunir editores, artistas, *designers*, produtores gráficos, há o desejo em comum de viabilizar e circular produções independentes.

CAPÍTULO 2 - Acervo MAC USP: uma tipologia visual dos carimbos

Durante a pesquisa no acervo conceitual do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) foram encontrados aproximadamente cem artistas que, de alguma maneira, se relacionam com o carimbo. Esse volume por si é relevante por ser um indício de como esse objeto é amplamente usado pelos artistas em sua práticas. Pretendemos, aqui, produzir uma narrativa a partir do que foi encontrado no acervo e, então, expandir relações e promover cruzamentos, levando em consideração, sempre que possível, os contextos sociais, políticos e econômicos vigentes.

Entre os anos de 1963 e 1978, período no qual o professor Walter Zanini atuou como diretor do MAC USP, o Brasil estava inscrito em um cenário sociocultural e político de uma ditadura militar, vigente desde 1964. A Europa encontrava-se dividida pela polarização da Guerra Fria, e alguns países da América Latina também estavam com suas liberdades cerceadas por regimes ditatoriais.

Diante desse panorama, surge uma produção artística pautada na experimentação de novas linguagens, crítica às instituições artísticas interessada em esgarçar os limites entre arte e sociedade, por meio de uma poética insurgente e questionadora. O MAC USP, nesse momento, acolhendo as mais diversas experimentações artísticas, transforma-se em um território de liberdade. Estava na pauta de Zanini, dentre os objetivos do museu, "[...] proporcionar aos artistas espaços novos de exibições, recursos para ações e, em certos casos instrumentais, de converter-se em um núcleo de energia que permita encontros de artistas e relacionamentos destes com estudiosos e público em geral" (2013, p. 115). Inscrita nesse meio, a arte postal se apresenta como uma rede intercontinental de câmbio de ideias, denúncias, trabalhos e produções colaborativas. A presença dos carimbos – sobre a superfície de cartões-postais, publicações, envelopes, fotografias, poesias visuais, papéis timbrados etc. – se faz intensa nessa troca entre instituição e artistas durante os anos 1960 e 1970.

O estudo dessas obras permitiu a construção de um dicionário visual no qual foi possível aproximar semelhanças, evidenciar diferenças e mapear a pluralidade de códigos que se faz presente no carimbo como linguagem artística. Como ponto de partida para se pensar o mapeamento desses códigos, partimos das categorias propostas pelo artista Hervé Fischer no livro antológico *Arte e Comunicação Marginal* (1974), presente no acervo do MAC USP.

Para a organização deste,

> Fischer enviou convites para artistas de várias partes do mundo, pedindo que mandassem trabalhos produzidos com carimbos. Dessa forma, o livro mostra uma ampla variedade de usos do carimbo dentro das poéticas e trajetórias específicas de cada artista, bem como evidencia a existência de uma rede de comunicação marginal, à parte do circuito oficial da arte (FREIRE, 2012, p. 56).

Ao todo, Fischer sugere doze categorias[60], a saber: comunicação como tema; contrainstitucional; protesto; declaração de valor; numeral; certificação; apropriação; impresso; ciência; poesia visual; trabalhos de arte; atividade lúdica. No início do livro, Fischer apresenta as categorias a partir de alguns exemplos, mas deixa o leitor livre para folhear as páginas e identificar as propostas de cada artista.

Das categorias propostas por Hervé Fischer, algumas foram obliteradas por não encontrarem grande ressonância no conjunto de carimbos presentes no acervo do MAC USP, tais como declaração de valor, numeral, impresso, ciência; outras foram adaptadas, e, dessa forma, ao invés de protesto, chamamos de denúncia. No caso da atividade lúdica, a deslocamos para humor, e três novas foram criadas: marca, ação e publicações e livros de artista – que tem o carimbo como linguagem principal. Estes campos resultam, portanto, de uma apropriação do trabalho de Fischer e de uma intensa investigação realizada no acervo do museu e em outras fontes bibliográficas.

Assim, na tentativa de promover diálogos entre os trabalhos, optamos por tentar entender o carimbo a partir dos seguintes campos:

60 Fizemos uma tradução livre das categorias, originalmente, os nomes são: *The theme of communication; Counter-Institutions; Protest; Various statements of values; Numberings; Certification; Appropriations; Prints; Science; Visual poetry; Works of art; Playful activity.*

marca; comunicação como tema; ação; contrainstituição; poesia visual; denúncia; humor; publicações e livros de artista. Ao tomar como norte essas divisões, é preciso entendê-las como agrupamentos de fronteiras fluídas, não estanques. Vale sublinhar, portanto, que inserir um carimbo em uma determinada categoria não quer dizer negá-lo em outra; pelo contrário. A ideia, aqui, é compreender essa tipologia como um recurso útil para compor uma cartografia dos carimbos de artista.

2.1 *Arte é vida:* carimbo como marca

Na comunicação visual, a marca é formada a partir de um elemento visual, um símbolo, uma imagem que sintetiza certo conceito ou está no lugar de representar algo. Em outras palavras, trata-se de um signo que serve para significar ou representar outra coisa, e não apenas indicar a si mesmo (PONTES et al., 2009, p. 632).

Sugerida por Anne Cauquelin (2005, p. 61), a nominação funciona como um recurso que, ao exaltar uma diferença, permite que o sujeito crie uma identidade e seja identificado entre os vetores presentes em uma rede de comunicação, onde a "[...] importância não é concedida a um centro, a uma origem da informação em circulação, mas ao movimento que permite a conexão"[61]. Ao compreendermos a arte postal como um território que se estrutura em rede, a criação de um carimbo pode funcionar com uma operação de nominação, cuja repetição dessa marca torna-se uma estratégia de reconhecimento. É, portanto, uma maneira de o artista, ao transitar na rede de trocas da arte postal, mostrar-se presente, ativo e ser reconhecido. Essa situação tem um caráter paradoxal, já que o carimbo, cuja reprodução seriada põe em questão a unicidade da obra de arte, é utilizado pelos artistas como um dispositivo de autoria.

Nesse campo, delimitamos um conjunto de carimbos que podem ser considerados marcas, assinaturas dos artistas. De uma forma direta, há artistas que utilizam o próprio nome, enquanto outros

61 Ibid., 59.

associam-se a uma certa imagem, símbolo. Para o artista postal e pesquisador norte-americano John Held Jr., o carimbo é uma "[...] extensão do artista. Carimbos utilizados várias vezes na arte postal são facilmente reconhecidos pelos correspondentes como vindo de um indivíduo em particular. Carimbos tornam-se logotipos, ou substitutos, da presença do artista".[62]

O venezuelano Diego Barboza[63], por exemplo, tem o desenho de um tatu como marca. A escolha do animal sugere uma associação com o acontecimento *A Caixa do Tatu*[64] (Parque del Este, 1974). Essa experiência fala da vontade do artista de pensar um tatu a partir de um corpo social coletivo no espaço público. De certa forma, seu desejo é transferido para o campo da arte postal, ao ser miniaturizado e condensado na forma do carimbo.

O tatu aparece estampado nos envelopes endereçados ao MAC USP com o trabalho *La Post/ Avanguardia* (1978) e na segunda edição do periódico *Buzón de Arte* (1976). Neste, o tatu está próximo ao expediente da revista, junto à coroa de Leonhard Frank Duch – responsável pela circulação dessa publicação no Brasil. Para o periódico, Barboza cria uma identidade visual que se desdobra no cabeçalho do impresso, em papel timbrado e sob a forma de carimbo. Trata-se de uma mulher com o rosto coberto por um véu e um arranjo de folhas e flores na cabeça – semelhante à descrição de Maria Lionza, perso-

62 Entrevista realizada com o John Held Jr. por *e-mail* em 13 de junho de 2016. Tradução livre do trecho original: "*First of all, rubber stamps are very connected to postal activity, so they become a natural tool of the Mail Artist as a metaphor for the postal services. Second, when a Mail Artist has many correspondents - the rubber stamp is a useful tool to communicate with them in a manner that saves time. Just as in businesses that use rubber stamps, mail artists use them for the same reason - they are a convenient means to reproduce repetitive tasks. Another important use of the rubber stamp is that when they are used over and over again, they establish an image for the artist who uses them. In communication, repetition is an important means of establishing meaning*".

63 Informações sobre a produção de Diego Barboza e de outros artistas latino-americanos aqui citados são fruto da extensa pesquisa realizada pelo GEACC para a compilação *Terra Incógnita: Conceitualismos da América Latina no Acervo do MAC USP* (2015). Formada por três volumes, a publicação trata de 31 artistas do continente latino-americano, com trabalhos realizados nas décadas de 1960 e 1970 que estão no acervo conceitual do MAC USP.

64 Em *A Caixa do Tatu*, uma caixa é "[...] oferecida ao transeunte em lugares públicos: ruas, parques e praças, para criar um acontecimento de arte de rua. A caixa contém um par de faixas de tecidos cheia de sinos, que apresenta a palavra tatu várias vezes; todo o elemento é vermelho e está acompanhado de música popular e folclórica. O público transeunte, de posse da caixa, a utiliza conforme seu desejo: dança, se cobre com suas tripas, corre jogando as tripas, joga, grita, ri... Comunica-se, dando origem a uma atmosfera de plasticidade criada pela ação coletiva dos participantes" (BARBOZA apud FREIRE, 2015, p. 102).

nagem mítica que aparece no seu acontecimento *King Kong e Maria* (*I Salón de Arte Centro Plaza*, 1973).

Tal como Barboza em *Buzón de Arte*, o argentino Léon Ferrari, radicado no Brasil em 1976 (AMARAL, 2006, p. 51), instituiu uma assinatura para um projeto específico, no caso, a *Edições Exú*. Pertencem a este selo diversas publicações realizadas entre 1984 e 1987. Seu nome remete ao candomblé e destaca a fusão entre as tradições religiosas africanas e o catolicismo no Brasil.

Nesse período, Ferrari produziu, segundo a pesquisadora Andrea Giunta[65], diversos livros de artista com imagens eróticas orientais e do sincretismo religioso brasileiro. Dentre estes estão as publicações *A Basílica* (1985) e *Parahereges* (1986), além de uma série de cartões-postais, presentes no acervo do MAC USP, que comprovam a intensa experimentação do artista no campo simbólico da religião, de maneira herética. Doados por Ferrari, esses cartões-postais são acompanhados por envelopes carimbados com o que consideramos aqui a marca do selo editorial do artista: um anjo barroco tocando uma trombeta.

O artista gaúcho Cláudio Goulart, por sua vez, não utilizou somente um elemento visual para se identificar, mas realmente concebeu um logotipo, ao unir símbolo e tipografia. É possível perceber um pensamento de design na criação de sua marca, constituída de desenho de um esquadro aberto, com seu nome logo abaixo, apresentando um formato triangular. Veremos, no campo sobre livros de artistas, proposições nas quais ele utiliza o carimbo como linguagem principal.

O artista alemão Leonhard Frank Duch – cuja produção artística abordaremos com mais profundidade no terceiro capítulo desta pesquisa – apresenta com frequência uma assinatura formada a partir da junção de parte de seu nome, Duch, com o conceito arte é vida. Esse embaralhamento arte e vida (FABBRINI, 2005, p. 2), já sinalizado nas vanguardas do início do século XX, amplia-se nas ações e reflexões de diversos artistas dos anos 1960 e 1970, com

65 Cronologia proposta pela pesquisadora Andrea Giunta sobre a produção do artista León Ferrari. Disponível em: <http://www.leonferrari.com.ar/leon-ferrari-obras/>. Acesso em: 08 jul. 2015.

Figura 39 - *Buzón de Arte*, n.1, de Diego Barboza, 1976. (detalhe)
Fonte: acervo MAC USP

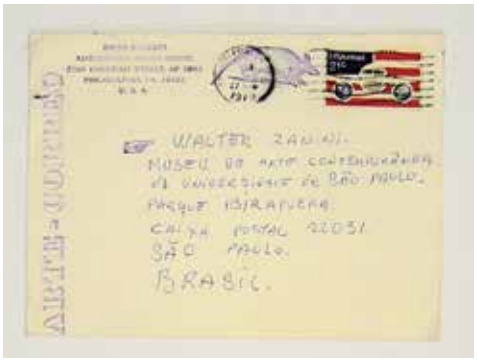


Figura 40
La Post/ Avanguardia, Diego Barboza, 1978**.** *Carimbo do tatu de Diego* Barboza em envelope endereçado a Walter Zanini.
Fonte: acervo MAC USP

Figura 41 - *Carimbo da Edições Exú*, Léon Ferrari em envelope.
Fonte: acervo MAC USP

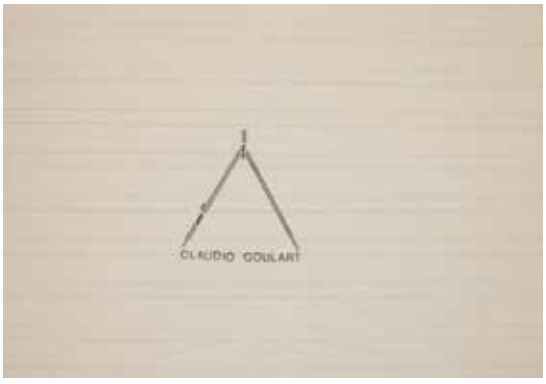


Figura 42 - Carimbo em *A Stamp is*, Cláudio Goulart, 1981.
Fonte: acervo MAC USP

destaque para o grupo Fluxus, em uma crença de que a "Arte é o que faz a vida mais interessante do que a arte" (FILLIOU apud LIMA, 2009, p. 97).

O artista Fluxus Joseph Beuys – com uma produção em que arte e vida possuem fronteiras pouco delimitadas – encontra-se no acervo do MAC USP com uma de suas assinaturas carimbada na capa de um encarte da *XV Bienal Internacional de São Paulo* (1979). De formato circular, a marca é formada por dois símbolos – uma cruz e outro que lembra o símbolo de Vênus – e atrás o nome do artista e do evento. Essa é uma das variações dessa marca que originalmente foi criada para o artista para promover o partido político *German Student Party* (1967), que depois passou a se chamar *Fluxus Zone West*[66]. A partir de sua atuação como professor na *Düsseldorf Academy of Art*, o artista Fluxus propõe esse partido ao compreender que todo ser humano é considerado um estudante. Assim, dentre algumas ideias, propõe a autogovernabilidade, o desarmamento absoluto, reformas sociais políticas e econômicas e condições materiais para libertar a criatividade humana.[67]

Junto com o *Fluxus Zone West*, concebido por Beuys, *Fluxus West* é um dos carimbos mais reproduzidos na rede internacional de arte postal. De nome semelhante, mas com propósito distinto, *Fluxus West* representa as atividades Fluxus realizadas na região oeste do mundo, dirigidas por Ken Friedman. Essa divisão foi proposta por George Maciunas, na qual as atividades do grupo Fluxus foram divididas em quatro partes (FRANK, 1987, p. 6).[68] O carimbo *Fluxus West* foi desenhado pelo artista alemão Wolfgang Feelisch, em 1970, como presente para Ken Friedman. Vários artistas chegaram a se apropriar do *Fluxus West* de Friedman para criar suas próprias versões[69], como

66 Informação encontrada no site da *Tate Modern*. Disponível em: http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-fluxus-name-list-ar00658/text-summary. Acesso em: 03 jul. 2016.

67 Informação encontrada em "*Creativity = Capital" by Joseph Beuys*, de David Winton Bell Gallery. Disponível em: <https://bellgallery.wordpress.com/2011/11/15/creativity-capital-by-joseph-beuys/>. Acesso em: 09 jun. 2016.

68 Na divisão proposta por George Maciunas, *Fluxus East* ficou sob a responsabilidade do tcheco Milan Knizak, *Fluxus North*, de Per Kirkeby em Copenhague, e *Fluxus South* de Ben Vautier, em Nice.

69 Informação encontrada no *site* da *Stendhal Gallery*. Disponível em: <http://stendhalgallery.com/?page_id=3580>. Acesso em: 09 jul. 2016.

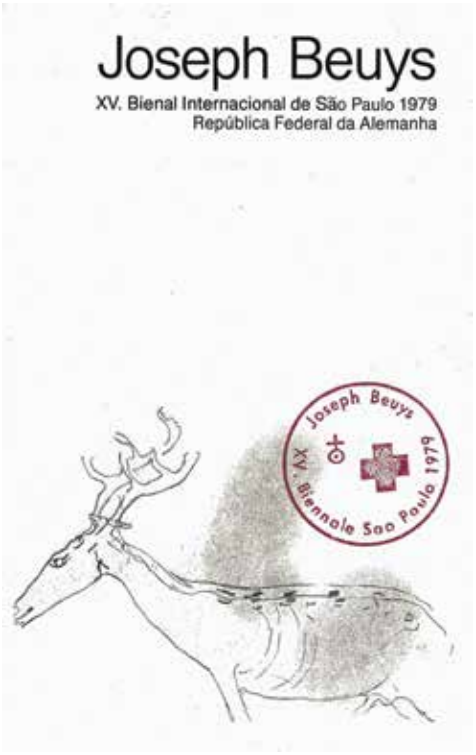


Figura 43 - Capa do encarte da *XV Bienal Internacional de São Paulo* (1979) com carimbo de Joseph Beuys.
Fonte: acervo MAC USP

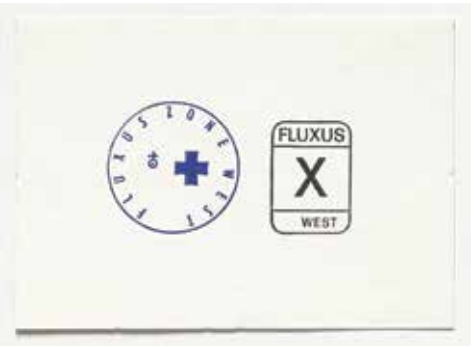


Figura 44 - *Fluxus Zone West / Fluxus West*
Joseph Beuys, Ken Friedman, 1971.
Cartão postal em *offset*
Fonte: Museum of Modern Art - MoMA

Figura 45 - Carimbo da *Cisoria Arte* no envelope do trabalho *A Arte é uma Prova de Telegen a* Dámaso Ogaz**,** Dámaso Ogaz, 1977.
Fonte: acervo MAC USP

Tommy Mew (*Fluxus West*|*Southeast*), Al Souza (*Fluxus*|*Northeast*) e David Mayor (*Fluxus West*|*England*).

Não só uma imagem, um desenho ou um ícone podem ser entendidos como marca. A assinatura das *Edições Cisoria Arte*, do chileno Dámaso Ogaz, por exemplo, é composta pelo nome, origem e endereço de correspondência do artista. Ogaz a utiliza para carimbar e, assim, identificar diversos envelopes, panfletos e cartões-postais em torno de uma mesma produção artística. O humor ácido revela-se componente comum desse conjunto quando Ogaz, segundo o poeta venezuelano Juan Calzadilla (apud FREIRE, 2015, p. 159), combina semanticamente *scissors* (tesouras) com o conceito italiano de *arte cisoria* (habilidade em trinchar carnes) para formar sua própria *Cisoria Arte*.

O artista também emprega esse termo para dar nome à revista que criou para divulgar "[...] a produção de poesia visual, especialmente latino-americana" (FREIRE, 2015, p. 159). Em suas edições, encontram-se alguns artistas que compõem o escopo da presente pesquisa: Paulo Bruscky, Unhandeijara Lisboa, Ulises Carrión, Robert Rehfeldt, Klaus Groh, Graciela G. Marx. De acordo com Juan Calzadilla (2000), a revista

> [...] representa sua maior contribuição para a divulgação experimental do discurso literário daquela época. Ogaz conseguiu fazer dessa publicação uma experiência alternativa única frente às revistas institucionais, para privilegiar o artesanal, o mínimo recurso, o objeto de comunicação pessoal, de autor para leitor (CALZADILLA, 2000, tradução nossa).[70]

Em *Lomholt Mail Art Archive*[71]*,* encontramos uma variação da assinatura da *Cisoria Arte*, como também do próprio artista, ambos carimbados em envelopes. A primeira, no formato circular, traz a inscrição "el arte debe ser ilegal" (a arte deve ser ilegal), referindo-se

70 Texto original: "[…] *representa su mayor contribución a la divulgación experimental del discurso literario entre nosotros por aquella época. Ogaz supo hacer de esta publicación una experiencia alternativa única frente a las revistas institucionales, para privilegiar lo artesanal, el recurso pobre, el objeto de comunicación personal, de autor a lector*. Disponível em: <http://www.portaldearte.cl/publicacion/critica/damasoogaz/abrupto.htm>. Acesso em: 28 jul. 2015.

71 Trata-se de um arquivo de arte postal organizado pelo dinamarquês Niels Lomholt que contém uma vasta produção correspondente ao período de 1970 a 1985. Disponível em: <http://www.lomholtmailartarchive.dk/>. Acesso em: 12 mar. 2015.

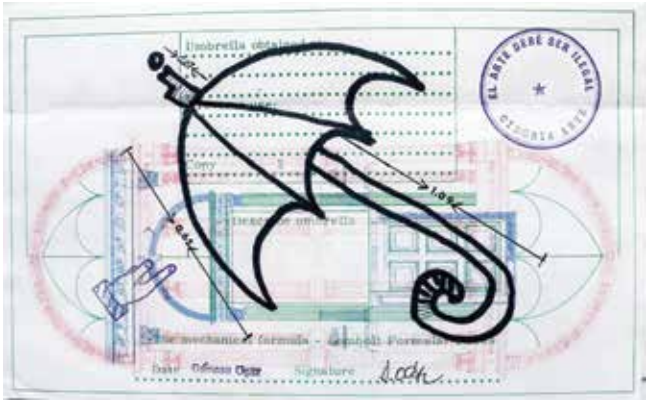


Figura 46 - Carimbo *El Arte Debe Ser Ilegal Cisoria Arte* de Dámaso Ogaz em *Umbrella*, 1979.
Fonte: *Lomholt Mail Art Archive*

Figura 47 - Carimbo de Dámaso Ogaz impresso em envelope de papel, 1979.
Fonte: *Lomholt Mail Art Archive*

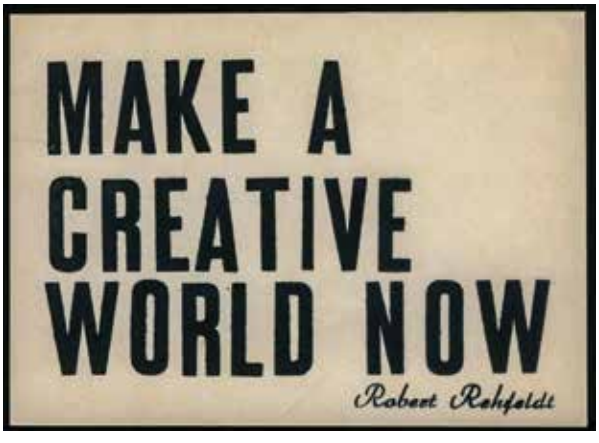


Figura 48 - *Make a Creative World Now* (s.d) de Robert Rehfeldt, com sua assinatura em carimbo.
Off set s/ papel. Fonte: Acervo MAC USP.

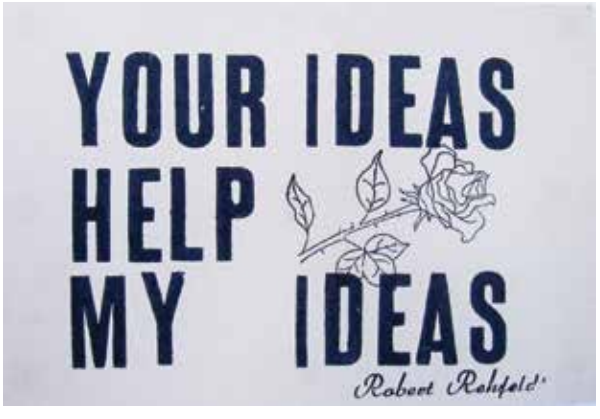


Figura 49 - *Your Ideas Make My Ideas* (s.d) de Robert Rehfeldt, com sua assinatura em carimbo.
Off set s/ papel. Fonte: Acervo MAC USP.

à capacidade de Ogaz, de acordo com Clemente Padín (2009), de subverter códigos estabelecidos ou legitimados. A segunda assinatura, por sua vez, demonstra um apuro do artista no que diz respeito a noções gráficas.

Outro artista no qual é possível reconhecer a aplicação de um conhecimento de design gráfico é Robert Rehfeldt. Para sua assinatura, ele escolhe uma fonte serifada, e, ao carimbá-la no canto inferior direito da superfície, reforça, ainda que pelo gesto mecânico, uma aproximação da sua presença. Já na produção dos postais com seus *slogans – Make a Creative World Now* (Faça um mundo criativo agora) e *Your Ideas Help my Ideas* (Suas ideias ajudam minhas ideias) – ele sempre utiliza a fonte em caixa alta, sem serifa e com um espaçamento específico. Nestes, o alinhamento das frases (à esquerda e justificado, respectivamente) sugere uma composição visual. A importância dessa materialidade tipográfica encontra ressonância nos critérios visuais da poesia concreta, onde a tipografia ganha uma função *utilitária* e tem como fim interpelar o espectador (AGUILAR, 2005, p.223).

2.2 *Co(reo)arte*: carimbo – comunicação como tema

Ao propor a categoria *comunicação como tema,* o francês Hervé Fischer compreende carimbos que fazem referência direta aos meios de comunicação e os elementos presentes no princípio básico da comunicação – emissor, receptor, mensagem, código, canal de comunicação, mensagem e referente. Diferente das mídias de massa, que segundo Baudrillard (apud FISCHER, 1974, p. 19) são intransitivas, não criam mediações e estabelecem uma não comunicação, os artistas que produzem esses carimbos são criados sob a perspectiva da comunicação como um vetor bidirecional, que reverbera uma constante troca de informações, ideias e pesquisas. Nessa produção, onde forma e conteúdo estão interconectadas às estruturas da comunicação, o desejo de partilha se faz presente e pulsante, e arte se apresenta como sinônimo de comunicação.

Como o carimbo é um elemento já presente no sistema postal, segundo John Held Jr.[72], ele se torna uma ferramenta natural a ser utilizada pelos artistas como uma metáfora para os serviços postais. Sob o contexto da arte postal, os carimbos inclusos nesse campo explicitam remetente, destinatário, os correios, envelope, carimbo, selo etc.

No livro de Fischer, *Arte e Comunicação Marginal* (1974), temos os seguintes exemplos: *Special delivery, please rush* (Entrega especial, por favor apresse-se) e *Please forget this message* (Por favor, esqueça essa mensagem), do artista Fluxus Ken Friedmann, que tratam do canal de comunicação e da mensagem, respectivamente; *Keep me posted* (Mantenha-me informado), de Cosey P. Orridge, que reforça o emissor e o canal de comunicação, enquanto o *Blind Stamp* (Carimbo cego), de Jan Steklik, relacionando o carimbo como código nesse sistema.

No acervo do MAC USP foram encontrados diversos artistas que produziram a partir desse tema. O italiano Romano Peli carimbou, no verso de um trabalho enviado a Walter Zanini, um instrumento de sopro junto com os termos *direct mail - mail-art* - pode-se pensar na compreensão, por parte do artista, da arte postal como canal direto de comunicação e diálogo. Para o artista, a "[...] arte postal preenche as barreiras linguísticas e fala em uma linguagem visual universal (HOFFBERG, 1981). Ainda no carimbo, constam as iniciais *C.D.O*, que nos levou a descobrir que se tratava do *Centro Documentazione Organizzazione* (1972-1984).

Segundo Marzio Dall'Acqua (2012, p. 50), presidente da Academia Nacional de Belas Artes de Parma, Peli fundou o centro juntamente com Michaela Versari, em Trento, em 1972, e dois anos depois mudaram-se para Parma, onde tornaram-se importantes promotores artísticos e culturais e teceram uma densa rede de relações a nível internacional. Dentre suas primeiras correspondências, destacam-se Vigo e Zabala (HOFFBERG, 1981). Até aquele momento, eles não tinham se dado conta da importância de ser organizar um arquivo e foi, portanto, ao "[...] [receberem] Anna Banana e Bill Gaglione

71 Entrevista realizada por e-mail em 13 de junho de 2016

(Dadaland) performando *Futurist Sound*, e inspirados talvez pela energia de Banana e Dadaland, eles começaram a catalogar todos os trabalhos no Arquivo (em inglês). Isso tudo foi realizado em um quarto de seu apartamento, que tornou-se o C.D.O [Centro Documentazione Organizzazione]"[73].

Em 1979, Romano Peli conhece o artista húngaro György Galántai, que naquele momento também está iniciando, juntamente com Júlia Klaniczay, o arquivo do *Artpool*. Nessa ocasião, Galantái percebe o engajamento de Peli na produção de exposições e na expansão de um arquivo de arte postal (2013, p. 41). Nos anos 1960 e 1970, de acordo com Cristina Freire (2015, p. 27), a criação de arquivos é bastante comum, a partir das trocas na rede internacional de arte postal. Assim como Romano Peli, a artista argentina Graciela Gutiérrex Marx também "[...] reuniu um amplo arquivo de documentos e trabalhos artísticos" [74].

A presença de Marx no acervo do MAC USP se dá por meio do trabalho *Detalhe sobre uma obra conjunta que nos pertence* (1978), feito em parceria com o também argentino Edgardo-Antonio Vigo, sob o pseudônimo *G.E. Marx-Vigo*. O impresso, quando fechado, assume a forma de um envelope, o que nos permite pensar que "[...] o trabalho foi criado para ser enviado pelo correio, e este fato condiciona sua criação (dimensões, postagem, peso, conteúdo da mensagem, etc)" (VIGO; ZABALA, 1976). Na superfície do envelope, o carimbo *mailartwork* (trabalhodeartepostal) confirma a natureza desse trabalho.

Com o cartaz fotocopiado *Dámaso Ogaz condenado a 473 dias de silêncio* (1977), o chileno Dámaso Ogaz chama a atenção para uma figura central que veste uma espécie de escafandro, um "instrumento paralizador" que provoca "*alienación de sí mismo*". Parece uma denúncia à vigilância e ao isolamento impostos pelo regime ditatorial em seu país. Como estratégia de fuga desse ambiente repressor e paralisante, a arte postal aparece estampada pelos carimbos *mail art* e *co(reo)arte*. A partir do jogo de palavras *correo, arte, coarte,* o

73 Ibid.

74 Ibid., p. 128.

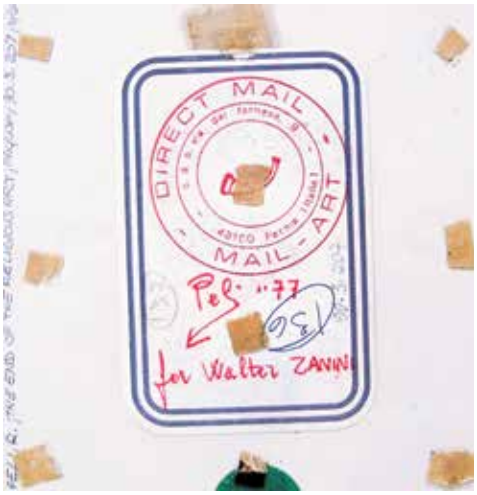


Figura 50 - Verso de trabalho com carimbo *direct mail - mail-art* do *Centro Documentazione Organizzazione (c.d.o) de* Romano Peli. Fonte: Acervo MAC USP

Figura 51 - Carimbo*ailArtWork de G.E. Marx-Vigo* em *Detalhe sobre uma obra conjunta que nos pertence,* 1978.
Fonte: Acervo MAC USP

Figura 52 - *Dámaso Ogaz condenado a 473 dias de silêncio* (1977). Dámaso Ogaz. Fonte: Acervo MAC USP

carimbo *Co(reo)arte* aponta a arte postal como uma atividade feita pela colaboração.

Da mesma forma, o alemão Leonhard Frank Duch ressalta a comunicação via postal como espaço colaborativo. Seu carimbo com o desenho de um aperto de mãos revela a arte postal como campo de troca e cumplicidade. Ele aparece estampado em envelopes, versos de cartões-postais, folhas etc. Duch também utiliza bastante os carimbos *arte postal* e *mail art*.

O pernambucano Paulo Bruscky, sobre quem falaremos mais detalhadamente no último capítulo, destaca-se pela variedade estampada em seus envelopes: arte postal, arte correio, arte via aérea, *mail art*, pelo neologismo *envelopoema* e pela figura do carteiro. Ao publicar o texto *Arte Correio e a grande rede: hoje a arte é este comunicado* em 1976, Bruscky revela que entende a comunicação via correio como a saída mais viável para a arte naquele momento, por ser "[...] antiburguesa, anticomercial, anti-sistema" (BRUSCKY, 2006, p. 374). Ou seja, a escolha pelos correios torna-se um desvio de rota dos espaços institucionalizados da arte e das especulações de mercado, com uma produção que adentra o cotidiano dos integrantes da rede de arte postal (FISCHER, 1974, p. 25).

Nesse labor diário, compreende-se: escolher o envelope, ir ao correio, selar a correspondência, destiná-la e aguardar uma ou diversas respostas. Aparentemente simples, esse conjunto de ações, a depender do contexto do artista, envolvia o risco imenso de ser identificado pelos órgãos de censura de seu país. A partir dessa lógica de trabalhos bumerangues (BRUSCKY, 2006, p. 375), na qual lança-se o trabalho para o mundo e espera-se seu retorno, constrói-se, para além de uma estrutura espaço-temporal complexa (PLAZA, 2006, p. 453), uma estrutura social genuinamente ativa (FISCHER, 1974, p. 25).

Pode-se perceber facilmente essa elaboração social a partir da atuação do alemão Robert Rehfeldt com uma produção artística de resistência balizada, segundo Cordelia Marten (2007, p. 1) na comunidade e comunicação. Comunidade, pois buscava sempre traba-

Figuras 53 a 55 - Envelopes de Paulo Bruscky endereçados a Walter Zanini.
Fonte: Acervo MAC USP

Figuras 56
Envelope de Leonhard Frank Duch
Fonte: *Lomholt Mail Art Archive*

lhar entre amigos e novas parcerias, entendendo que todos poderiam trocar ideias sem competir por um lugar no mercado da arte. Nessa direção, junto com artista Ruth Wolf-Rehfeldt, sua esposa e parceira, mantinha um estúdio que tornou-se ponto de encontro da cena artística de Berlim, com a presença de muitos artistas Fluxus, como Emmett Williams, Joseph Beuys, Robert Filliou, Wolf Vostell, Dick Higgins e Klaus Groh. Rehfeldt foi também um artista Fluxus, ao aderir às ideias e utilizar o termo Fluxus em muitos de seus postais.

Naquele momento, outros espaços semelhantes ao estúdio do casal Rehfeldt foram criados. Chamados de *Wohnzimmer-Galerien* (galerias de sala-de-estar), eram organizados nas casas dos artistas – sob à forma de festas, leituras, concertos – com o intuito de reunir e promover ideias e projetos artísticos, indo na contramão da censura, que acentuava a fragmentação e o isolamento de quem se propunha a subverter essa ordem.

Além de usar o estúdio para articular encontros, os Rehfeldt produziam em seu porão a partir de prensas de impressão. A fiscalização do Estado quanto ao maquinário de impressão era semelhante à vigente na ditadura brasileira. Carmela Gross (2005), em entrevista à *Revista Arte&Ensaios*, reforça as condições diante da dificuldade de produção no País: "[...] o que sobrou para a gente foi o espaço exíguo da folha de papel, do desenho, da gravura, do pequeno formato", evidenciando a força que poderia provocar tal "espaço mínimo" dentro dessa lógica de cerceamento e vigilância. Era proibido ter mimeógrafo ou qualquer mecanismo de reprodução, e o número de laboratórios fotográficos clandestinos crescia.

Mesmo sob à censura da *Stasi* – polícia secreta da República Democrática Alemã, porção oriental de Berlim – Robert e Ruth Wolf-Rehfeldt estabelecem conexões entre Leste e Oeste Europeu, Estados Unidos e América Latina, fazendo da rede internacional de arte postal uma porta de entrada para o mundo.

A percepção do casal sobre o potencial do intercâmbio via correio é anterior à sua inserção na cena de arte postal. Com a tradição de enviar felicitações de ano-novo, eles produziam cartões com di-

versos acabamentos gráficos – como relevo, impressão, serigrafia etc – e recebiam dos amigos respostas materiais semelhantes. Esse intercâmbio gráfico irá permear toda trajetória.

Para diferenciar as cartas artísticas daquelas que enviavam no final de ano, eles identificavam as correspondências com carimbos que apresentam a comunicação como tema: *Contart Letter* (Carta *Contart*, uma junção das palavras contato e arte), *Art Letter* (Carta de Arte) e *Edition Contart* (Edição Contart). Essa distinção aparece na maioria das vezes sob a forma de carimbos.

Para se ter dimensão do alcance dessa comunicação:

> [...] os Rehfeldts tinham mais de cinquenta correspondentes só nos Estados Unidos, quase o mesmo número na Itália, República Federativa da Alemanha, Holanda, França, Bélgica e Reino Unido, respectivamente. Contatos individuais também existiam na Austrália e no Canadá, e apenas um contato na Coréia do Sul, Arábia Saudita, Portugal, Irlanda do Norte e Nova Caledônia (THURMANN-JAJES, 2013, tradução nossa)[75].

Dos artistas presentes no acervo do MAC USP, a artista canadense Anna Banana foi uma das primeiras a se corresponder com o casal Rehfeldt. Além de Anna, pode-se destacar, da Argentina, Edgardo-Antonio Vigo e Graciela Gutierrez Marx; do Brasil, Paulo Bruscky e Leonhard Frank Duch; da Venezuela, Dámaso Ogaz; do Uruguai, Clemente Padín e Jorge Caraballo. Robert Rehfeldt inclusive participou de trabalhos-protesto contra as prisões de Caraballo e Padín.

Em um dos cartões presentes no acervo do museu, Rehfeldt associa a atividade artística ao gesto laboral ao utilizar a imagem de dois trabalhadores e pela expressão *Artworkers Unite – Collectif D'Art Creatif Internationale*. Ao mesclar diferentes técnicas gráficas em suas produções e pelas sucessivas fotocópias, às vezes, é difícil distinguir o que seria carimbo, tipografia ou serigrafia.

Uma característica da produção postal de Rehfeldt é o uso de diversos idiomas. Ele estudou inglês, polonês, francês e espanhol

75 Tradução do trecho original: "*The Rehfeldts had more than fifty correspondence partners in the USA alone, followed by nearly as many correspondents in Italy, the Federal Republic of Germany, the Netherlands, France, Belgium, and the United Kingdom respectively. Individual contacts also existed in Australia and Canada, and just one contact each in South Korea, Saudi Arabia, Portugal, Northern Ireland, and New Caledonia*".

Figuras 57 e 58 - Impressos em *offset* enviados para o MAC USP. Robert Rehfeldt, 1976. *Contart, Letter for you, Mail for you, Art letter* são alguns carimbos presentes
Fonte: Acervo MAC USP

Figura 59 - Art Center, Robert Rehfeldt, 1977. Litografia.
Fonte: Acervo MAC USP

como estratégia para romper as barreiras linguísticas e enganar o órgão alemão responsável pela censura de publicações. Ao produzir carimbos em inglês com escritos que soavam oficiais, causava uma certa intimidação nos funcionários do sistema postal (MARTEN, 2007, p. 10). Essa mistura de línguas aparece como referência à comunicação em sua "página de desenho experimental" – assim intitulada pelo artista – com os carimbos em alemão *Brief für Sie* (Carta para você) e em inglês *Art Letter* (Carta Artística) e *Mail for You* (Carta para você).

Reconhecido pelo seu trabalho, Roberth Rehfeltd foi motivo de inspiração para muitos artistas, dentre eles o alemão Rolf Staeck:

> Ele mantinha em seu apartamento uma grande quantidade de cartões-postais que foram enviados para ele desde a América, Argentina, Holanda - cumprimentos de amizade de um mundo no qual, como cidadãos da RDA, não podíamos viajar e eu achei que era uma grande ideia: enviar postais para o mundo todo e aguardar o retorno. Rehfeldt e Klaus [irmão de Rolf] me passaram endereços, e eu comecei a mexer cartões, colagens e passei a enviá-los.[76]

Em seus trabalhos, Staeck faz referência à Bitterfeld, sua cidade natal, que, juntamente como município de Wolfen, formava o núcleo da indústria química e de mineração da Alemanha Oriental. Kyle James (2010) relata que os jornais da época elogiavam com frequência o desempenho dos trabalhadores das fábricas dessas cidades, porém não se falava sobre o excesso de poluentes nos quais estavam sendo expostos diariamente - os habitantes e os funcionários.

Se o silêncio se dava sob os meios de comunicação de massa, Staeck corria à margem, representando Bitterfeld ao desenho de uma chaminé soltando fumaça. Com um carimbo que se assemelha

76 Em entrevista concedida ao jornalista Tim Ackermann sobre a exposição *Arte Postale* (2013), na Akademie der Künste, em Berlim, Rolf Staeck comenta que tudo começou com a República Democrática Alemã e o artista Robert Rehfeldt. Segue trecho original em alemão, traduzido livremente acima: "*Tim Ackermann unterhält sich mit den Brüdern Klaus und Rolf Staeck über ihre Ausstellung 'Arte Postale' in der Akademie der Künste in Berlin. Alles begann in der DDR mit dem Künstler Robert Rehfeldt, erzählt Rolf Staeck: 'Er bewahrte in seiner Wohnung ganz großartige Postkarten auf, die ihm aus Amerika, Argentinien, Holland geschickt wurden - Freundschaftsgrüße aus einer Welt, in die man als DDR-Bürger nicht reisen konnte. Und ich fand das eine tolle Idee: Einfach Postkarten hinaus in die Welt zu schicken und im Gegenzug wieder welche zu bekommen. Rehfeldt und Klaus haben mich mit Adressen versorgt, und ich habe begonnen, ebenfalls Karten zu basteln, Collagen, und sie zu verschicken*". Disponível em: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/perlentaucher-heute-in-den-feuilletons-a-935667.html>. Acesso em: 20 jul. 2015.

Figura 60 - Envelope com carimbo *Contact-axis* de Rolf Staeck. Fonte: Acervo MAC USP

Figura 61 - Envelope com carimbo *Kunst-Rat Stunk Art* de Rolf Staeck.
Fonte: Acervo MAC USP

Figura 62 - *Experimental Drawing Pages*, Robert Rehfeldt, 1976.Fonte: Acervo MAC USP

a um selo, a chaminé é acompanhada pelo nome do artista e pelos trocadilhos em alemão *kunst rat* e *stunk art*, que criticam as condições vividas na cidade: conselho de arte e arte podre, respectivamente. Vale sublinhar que esse carimbo se trata, simultaneamente, de uma marca do artista, como também uma condição de denúncia. Ele está inserido nessa terceira categoria, a da comunicação, para proporcionar maior fluidez à narrativa.

No que tange à comunicação, Staeck criou um carimbo que, a partir de uma composição gráfica, resume seu ciclo de ação na rede internacional de arte postal em um contato vetorial (*contact-axis*). Ou seja, por meio de setas, o artista – representado pela chaminé de Bitterfeld – conecta-se com a arte postal, e esta, por sua vez, conecta-o com o mundo. Assim, uma seta com duas pontas reforça uma conexão mútua e direta alimentada entre Staeck e os outros artistas da rede postal.

No acervo do MAC USP, esses carimbos aparecem em envelopes e em papel-cartão. A presença de Staeck na instituição se fez por meio da exposição *Poéticas Visuais*, em 1977. Em correspondência com Walter Zanini, o artista agradece o catálogo da exposição, reforça a informação das prisões de Padín e Caraballo e reclama por ação. Esse tipo de documento acentua o espaço de troca, denúncia e solidariedade que se estabelece na rede internacional de arte postal.

Para Staeck, esse espaço também era fomentado por sonhos e crenças no impossível. Com a reunificação da Alemanha, em 1990, Bitterfeld passou a refletir uma Alemanha Oriental que fracassou, acompanhada de uma dura realidade econômica. Em entrevista concedida ao artista Peter Kustermann [19--], Staeck afirma: "Naqueles dias, uma carta da Venezuela com selos coloridos era um pedaço de Utopia, porque nós nunca poderíamos ir até lá. Agora, as fronteiras estão abertas, e nós podemos ir. Porém, temos de trabalhar e ganhar dinheiro"[77]. James (2010) confirma o impacto: "[...] dezenas de milha-

77 Artigo assinado por Peter Kustermann na revista *Umbrella*. *Art as a means of survival under communism*. Disponível em: <https://journals.iupui.edu/index.php/umbrella/article/viewFile/1482/1420>. Acesso em: 13 jun. 2015

res de pessoas na região perderam seus empregos já que as fábricas não competitivas foram fechadas depois que o Muro de Berlim caiu".

2.3 *Try = Life:* carimbo como ação

Esse campo foi pensado para incluir artistas que produziram carimbos com motivo de convocar, de trazer o destinatário ou leitor para perto, de entender o carimbo como possibilidade de ação. O artista polonês Klaus Groh tornou-se um expoente nesse sentido. Em *A Book,* publicação encontrada no acervo *Lomholt Mail Art Archive,* Groh sugere a ação de carimbar como substituto à escrita, ao afirmar: *who stamps does not need to write* (quem carimba não precisa escrever). Em entrevista concedida ao pesquisador Ruud Janssen, o artista explica a afirmação:

> Carimbar é a única 'reprodução-original' de um projeto de feito à mão. O carimbo feito à mão (talhado à mão) é a reprodução mais próxima de um original [...]. Então, se você escreve a partir desse trabalho manual de entalhar o carimbo, você estará reproduzindo o original escrito (GROH, 2008. p. 235, tradução nossa).[78]

Ou seja, o carimbo é entendido pelo artista como lugar de fala, de criação de discurso. Nesse sentido, Groh produziu o carimbo *Try*, que irá se repetir em diversos materiais. Em um porta-retrato dedicado a Walter Zanini, ele carimba *Try* em um alvo, que pode ser lido como: por meio da tentativa é que se consegue alcançar um objetivo. O alvo também aparece em um papel que se assemelha a um formulário, onde o artista cria uma sequência com a palavra *Try,* esta se inicia longe do alvo e aos poucos vai se aproximando, até atingir o centro.

Como uma palavra de ordem, ele carimba uma página de sua publicação *LFUNK* (1976) com "tentar, tentar, tentar, tentar" junto

78 Resposta de Klaus Groh em entrevista concedida a Rudd Janssen sobre a importância dos carimbos em seus trabalhos de arte postal. Segue resposta original completa: "*Stamping is the only 'original-reproduction' of a hand-made starting project. The hand-made (hand-cut) rubber stamp is a reproduction nearest to an original. Remember that I said to the last human touch in Art-Productions! So if you write by cutting it into a rubber-stamp you always reproduce the original writing by stamping*". Disponível em: <http://iuoma.org/blog_new_2015/2015/06/16/mail-interview-with-klaus-groh-germany/>. Acesso em: 23 ago. 2015.

Figura 63 a 65 - *Sem título (Try)*, Klaus Groh, 1975
carimbo, datilografia, grafite, caneta hidrográfica e offset sobre cartão
Fonte: Acervo MAC USP

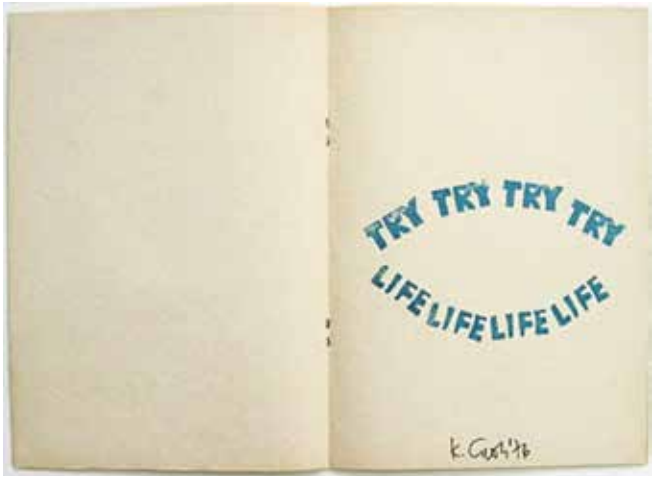


Figura 66 - Publicação *LFUNK*, Klaus Groh, 1976
mimeógrafia, carimbo e colagem sobre papel
Fonte: Acervo MAC USP

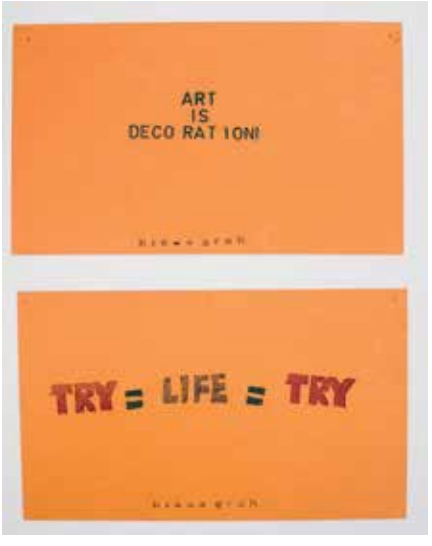


Figura 67 - *Sem título (Art is Deco Rat I On!)*,
Klaus Groh, s.d. carimbo, colagem,
datilografia e offset sobre papel
Fonte: Acervo MAC USP

com “vida, vida, vida, vida”. A repetição sugere a tentativa como algo inerente à vida, e, segundo Groh,

> A decisão humana não deve ser somente uma reação animal, deve ser acompanhada pela reflexão sobre todas as consequências e alternativas. Então para cada ação humana existe uma alternativa com correspondência a situações semelhantes [...]. Todas as atividades na vida de todos envolvem uma decisão permanente, que significa sempre TENTAR para TENTAR e a consequência é a ideia que resulta em TENTAR = VIDA! Assim, a existência humana é uma decisão permanente para tentar o próximo passo! (2008, p. 235, tradução nossa).[79]

Com *Art is Start*, Groh também nos propõe pensar a arte como ponto de partida para ação. Em sua trajetória, isso se evidencia em sua atuação ampla e ativa no meio acadêmico, na rede de arte postal e no campo editorial. Ele iniciou seus estudos em arte-educação e história da arte e defendeu a tese de pós-doutorado intitulada *Der neue DaDaismus an der amerikanischen Westküste/The new DaDaism at the American West Coast*, na Universidade de Oldenburg.

Em 1967, enquanto pesquisava material para o seu doutorado em São Francisco, nos Estados Unidos, teve contato pela primeira vez com a rede de arte postal. Encantado pela possibilidade de distribuição de uma produção artística via correio, Klaus Groh, assim como Robert Rehfeldt, levou a arte postal para Europa, conectando Leste e Oeste, especialmente a Polônia e a Alemanha Ocidental. Nesse âmbito, juntamente com Wolf Vostell e Robert Rehfeldt, tornou-se uma referência para a comunidade artística (HOFFBERG, 1997). Para Groh (2014), a arte postal seria “[…] um método para expor suas forças criativas, para encorajar os outros abertamente a se identificarem com suas ações, para comunicar suas ideias com outros”.[80]

O caráter colaborativo do artista aparece principalmente por

79 Texto original: “*To try is the permanent decision in all action of life. The human decision should not only be an animal self-reaction, it should be accompanied by thinking about all consequences and about all alternatives. So mostly there is to each human act an alternative act with similar matching situations. So all activities in everybody's life is a permanent decision, that means permanent TRY to TRY so the consequence is this idea comes to the result TRY = LIFE! So human existence is a permanent decision to try the next step!”*.

80 Texto original: “*Die Mail Art ist eine Methode, schöpferische Kräfte freizulegen, Mut zu machen, öffentlich sich mit seinem Tun zu identifizieren, bereit zu sein, mit anderen über seine Ideen zu kommunizieren*”.

meio de sua produção editorial, com a fundação do *Edition I.A.C* (*International Artist's Cooperation*), uma cooperativa internacional de artistas. De acordo com Deborah Wye (2007), essa iniciativa inovadora permitiu que diversos artistas pudessem ter edições limitadas de seus livros de artistas por uma taxa simbólica. Foram publicados cerca de cinquenta edições até o seu fechamento, em 1985 (WYE, 2007, p. 296). Ao longo das décadas de 1970 e 1980, além do *IAC*, Groh fundou o *Dada Research Center* e o *Micro Hall Art Center*, uma galeria e editora que operou até 2003. Para continuar apoiando e estimulando o diálogo entre os artistas, abriu o *Art Documentations*.

Para o acervo do MAC USP, além de obras suas, Groh doou trabalhos de alguns artistas que participaram do IAC. Dentre estas há postais, livro de artista, cartazes, impressos, cartas, colagens e alguns objetos nos quais mesclam-se técnicas de reprodução/impressão (xerox, mimeógrafo, off set), desenho e pintura (lápis, nanquim, esferográfica etc.), realizadas, quase sempre, sobre papel-cartão.

Duas folhas do papel timbrado da *International Artist's Cooperation* também encontram-se no acervo. Em ambas, vê-se um cabeçalho informando o endereço do escritório central em Edewecht, juntamente com o telefone. No canto inferior esquerdo, um conjunto de tambores com o que parece ser a logo do *Dada Research Center* e Klaus Groh como presidente. República Federal da Alemanha aparece abaixo, centralizado.

Em um dos papéis timbrados, Groh cria uma composição visual a partir dos carimbos *Try, Art is Start e Only Mail-Art is Not Jail-Art*. Percebe-se aqui, mais uma vez, a convocação do artista para que se participe da arte, destacando a arte postal como um espaço possível e livre de censura. Na outra folha, a partir de recortes de palavras de jornal ou revista, o artista cria uma colagem no centro do papel com as seguintes palavras em alemão: *Wir, Massive, halten soll, Zauberei, sprechen!, bereiche, für Erwachsene, speziell,* e a sequência do alfabeto de A a M. Ao pé da letra, temos a seguinte tradução: *Nós massivamente seguraremos a feitiçaria! Falar! Áreas para adultos especialmente!* Ao redor dessa mensagem, carimbos com as palavras

Figura 68 - *Relativities*, Klaus Groh, 1976.
off set, colagem e carimbo sobre papel.
Fonte: Acervo MAC USP

Figura 69 - *Sem título*, Klaus Groh, 1976.
off set e carimbo sobre papel
Fonte: Acervo MAC USP

Relativities e Manipulation (relatividades e manipulação, em inglês) em caixa alta, e o nome o artista no centro, logo abaixo da colagem.

Relativities é também um projeto do artista feito em parceria com Julio Plaza, em 1974. Em uma sequência de desenhos esquemáticos, o carimbo aparece em uma das páginas, compondo um losango. Uma sequência de letras é carimbada formando os quatro lados do losango, e no seu interior temos a frase *Art is Decoration*. O artista joga com o espaçamento entre as letras – *Deco Rat Ion* –, provocando novos sentidos de leitura.

No Brasil, Groh teve suas obras expostas em mostras individuais (Centro Cultural São Paulo, 1988; UNICAMP, Campinas, 1988/1990), tendo participado, também, das exposições *8° Jac* (1974), *Multimédia 2* (1976), *Década de 70* (1976), *VideoPost* (1977), além das *Bienais de Arte de São Paulo* em 1971 e 1982.

De maneira geral, percebemos um caráter político imediato nos materiais produzidos por Groh e, consequentemente, em seus carimbos. O artista parece compreender o fazer da arte como espaço de luta incansável, onde é necessário tentar e resistir sempre.

Juntamente com Klaus Groh, Robert Rehfeldt diminuiu as distâncias entre uma Alemanha dividida por fronteiras físicas e políticas. Para ambos, arte postal funcionava como uma possibilidade de cruzar esses limites sem viajar, sem vistos, passaporte ou controles (HOFFBERG, 1997).

Os dois passaram a se corresponder no início dos anos 1970, quando, segundo a pesquisadora Anne Thurmann-Jajes (2013), Rehfeldt começou a receber *IAC-INFO*, um impresso informativo da cooperativa de Groh. De 1972 a 1977, Groh compilou e divulgou o contato de artistas do mundo inteiro, baseado nos trabalhos de arte postal que recebia.

Conhecido por seus *slogans*, Robert Rehfeldt sugere atitudes criativas e colaborativas perante as adversidades. *Suas Ideias Ajudam as Minhas Ideias* e *Faça um Mundo Criativo Agora* revelam "[...] uma postura mais criativa frente ao mundo, ele não determina os passos a serem seguidos para que isso aconteça, ele não descre-

ve os meios, ele apenas supõe que seja feito" (ATANIA, 2011, p. 60).

Rehfeldt também incentiva a ação e a reflexão a partir de carimbos em seus cartões-postais. Em sua *Gedenkblatt* (Folha de Ideias), de 1976, encontram-se: *denken tut not* (pensar é necessário), *machen sie sich keinen gedanken uber meine gedanken* (não se preocupe com as minhas ideias), *diesen gedanken teile ich nicht* (dessas ideias eu não compartilho), *denken sie mal nach* (reflita sobre isso), *vorsicht gedankengut* (cuidado ideias), *gedanken stempel* (carimbo de ideias). As frases causam um certo estranhamento, sugerindo uma série de questões: quais as ideias do artista? Sobre o que é preciso refletir? É preciso ter cuidado com quais ideias?

Essa dificuldade de leitura de certos trabalhos é anunciada na publicação *L'exposition Editions et Communication Marginale d'Amérique Latine* (1977), organizada por Guy Schraenen, que indica que a censura requer diferentes níveis de leitura e, assim, a possibilidade de invenção. No caso, o artista parece querer confundir seus destinatários, que estavam divididos entre aqueles com quem realmente compartilhava pensamentos, integrantes da rede de arte postal, e a censura pela qual as correspondências eram submetidas. O que provavelmente ele não sabia era que

> [...] vários 'artistas postais' eram membros do Serviço Secreto (a Stazi) e serviam como espiões para o governo. Eles espalhavam convites para exposições, e quem do Leste estava trabalhando como esse 'grupo terrível'. Eles coletavam toda essa informação sobre personalidades duvidosas em um centro, chamado Gaust Archiv, um arquivo no qual eles guardavam grandes pastas de pessoas como Klaus Groh (HOFFBERG, 1997).

Ainda que sob o risco de ser identificado, Rehfeldt encorajava a todos com sua intensa e incansável produção e articulação, carimbando *Do Not Stop* (Não Pare) em diversos impressos. Outro artista que também convoca o leitor/espectador é Hervé Fischer. Sua prática tem como procedimento o uso "[...] de materiais do cotidiano (painéis de sinalização, toalhas de mão, pílulas, carimbos, cartões de identidade, pesquisas, eventos, jornais, rádio, televisão, vídeo,

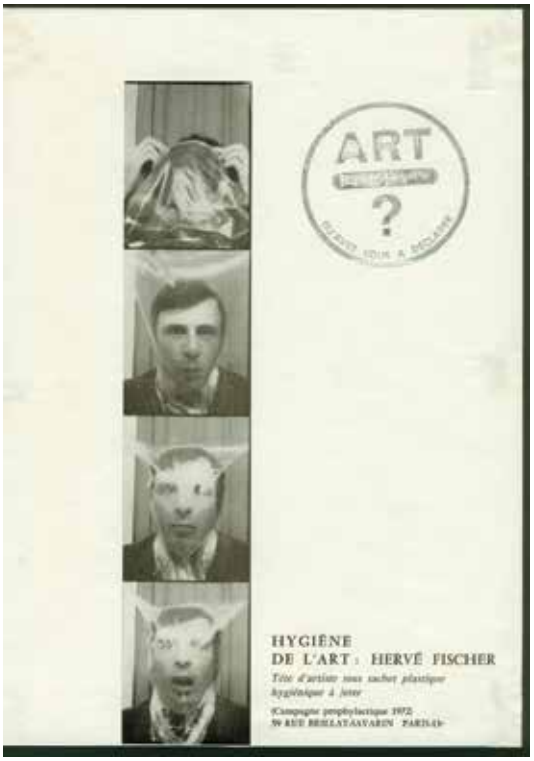


Figura 70 - *Cabeça de Artista em Saco Plástico Higiênico Descartável,* Hervé Fischer, 1972.
Carimbo e offset sobre papel.
Fonte: Acervo MAC USP

Figura 71 - Página com carimbos de Hervé Fischer em seu livro *Arte e Comunicação*, 1974.
Fonte: Acervo MAC USP

etc.), [Hervé Fischer] demonstra a possibilidade de restabelecer a ligação (comunicação) entre a prática artística e do público em geral" (FISCHER, 1981, p. 142).

Na série *Higiene da Arte*, o trabalho *Cabeça de Artista em Saco Plástico Higiênico Descartável* (1972) é carimbado com a pergunta: *Art Qu'avez-vous a declarer?* (Arte, o que você tem a declarar?), sugerindo uma ação reflexiva. Em seu livro *Arte e Comunicação Marginal* (1974), encontra-se outro dessa série: *If You Feel Sensitive Make Love, Not Art (Hygiène de l'Art - Campagne Prophylactique)* (Se Você se Sente Sensível Faça Amor, Não Arte) sugerindo a arte como lugar de embate.

2.4 *Dadaland*: carimbo como humor

Em *Arte e Comunicação Marginal* (1974), ao considerar a atividade lúdica como um campo de produção de carimbos, Fischer inclui os pós-dadaístas com carimbos com conteúdo de teor absurdo, seja pelos enunciados e ou imagens, além dos carimbos prontos, geralmente oriundos do universo infantil. Na tipologia da presente pesquisa, fizemos um campo a partir da fusão do lúdico, proposto por Fischer com o humor – seja pelo viés da ironia ou da paródia.

Nesse campo, a herança dadaísta[81] se apresenta tanto de maneira direta, com a apropriação do termo "dada" por muitos artistas, como por frases ou imagens de caráter provocativo e muitas vezes *nonsense*. Visualmente, a contribuição *dadá* aparece nas letras em proporções distintas ou pela combinação de diferentes famílias tipográficas.

Nos Estados Unidos, de acordo com John Held Jr.[82], a arte postal foi uma atividade predominantemente dadaísta, e, nesse sentido, os carimbos produzidos ali também seguiram a mesma tendência,

81 Dadá foi um movimento radical de contestação de valores, inclusive da própria arte. Surgiu em 1916, em Zurique, com a criação do Cabaret Voltaire. Dentre os diversos participantes destacam-se Hans Arp, Hugo Ball, Tristan Tzara, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray, Kurt Schwitters.

82 Entrevista realizada por e-mail em 13 de junho de 2016

carregando o espírito libertário e provocador dessa vanguarda histórica. Nesse contexto, o artista nova-iorquino Picasso Gaglione se destaca com uma trajetória artística – desde os anos 1960 até os dias de hoje – marcada pelas ideias dadaístas. O artista relembra como surgiu sua motivação pelo movimento:

> Interessei-me pelo dada no final dos anos 50, quando percebi que dada era basicamente um movimento rebelde que ia contra as ideias estabelecidas das escolas e galerias de arte que eu sempre achei que eram bastante ridículas. Eu vi dada shows e uma exposição da obra de Duchamp e estava realmente inspirado. Nova York foi um ótimo lugar para ser jovem e rebelde. Havia sempre algo inovador acontecendo e eu estava no meio de tudo isso.[83]

Outra importante referência para o artista é o Grupo Fluxus, a quem atribui sua mudança de perspectiva sobre o papel da arte na sociedade.[84] No final dos anos 1960, ao mudar-se de Nova York para São Francisco, Picasso Gaglione e Ronnie Annaruma fundam o *Bay Area Dadaists,* uma proposta de caráter experimental e radical que consistia na realização de performances e publicação de impressos. Naquele momento, de acordo com John Held Jr. (2010), eles produzem suas publicações refletindo novas atitudes artísticas e aproveitando as técnicas de impressão mais acessíveis. Como ainda não existiam lojas de fotocópias, eles conseguem imprimir de forma instantânea, por meio de placas de papel fotográfico enroladas em cilindros de impressão. De acordo com Tim Mancusi (apud HELD Jr., 2010)[85], primo de Gaglione e membro do projeto, esse processo de fotocopiar consistia na atração magnética entre a tinta em pó e a imagem. Ao dobrar a imagem fotocopiada, a tinta se espalha ao

83 Entrevista realizada por *e-mail* em 17 de agosto de 2016. Tradução livre do trecho original: "*I got interested in dada in the late 50's when I realized dada was basically a rebellious movement and it went against the established ideas of art schools and galleries which I always felt were rather ridiculous. I saw shows on dada and an exhibit of DuChamp's work and was really inspired. New York City was a great place to be young and rebellious. There was always something happening that was cutting edge and I was right in the middle of it*".

84 Em entrevista concedida para o ensaio *Welcome to Daddaland: Rubber Stamps in the Mail Art of Picasso Gaglione*, 1970-1990, de Eric Anderson, Davenport College e David Joselit. Picasso Gaglione enviou esse texto junto com alguns outros por correio para contribuir com esta pesquisa.

85 *Before Punk and Zines: Bay Area Dada*, John Held Jr. Disponível em: <http://stendhalgallery.com/?p=3504>. Acesso em: 14 mar. 2015.

longo da linha de dobra e penetra sobre o papel.

Com Mancusi, Gaglione criou o *Dada Brothers*. Gaglione nos conta[86] sobre a empreitada com o primo: a partir de caixas de papelão, eles montaram duas estruturas "DA", de 1,5 metros de comprimento cada. Apenas com as pernas visíveis, eles saíam pelas ruas de São Francisco vestidos de *DADA*. Posteriormente, um incêndio os fez perder esse material. O interesse pelos dadas também aparece em sua assinatura na rede postal como *Dadaland* – com uma produção que compreende colagens, desenhos e carimbos. Ele criou esse codinome quando atuava na *New York Correspondance School*, junto com Ray Johnson.

Assinando como *Dadaland*, Gaglione participa da exposição *Década de 70*[87] no MAC USP. Ao enviar poemas visuais, o artista assina com dois carimbos: *Dadaland/Bill Gaglione*, juntamente com seu endereço de correspondência, assim com como *Bill Gaglione 1940 – 2040*. Em outro envelope, o artista utiliza o carimbo *Bay Area Daddaists* – referência à parceria com Annaruma. Gaglione também cria um carimbo com a ilustração de um personagem caricato que segura um grande pincel junto ao nome *Dadaland*. Além deste, os carimbos *Abracadada* e *Dada is everywhere* enunciam uma prática artística permeada pela liberdade, que não dissocia entre arte e vida.

De Bill a Picasso, passando por *Dadaland*, o nome do artista varia ao longo de sua trajetória, e ele nos explica essas mudanças:

> Meu nome de nascimento é William Gaglione, Bill é uma consequência familiar, Dadaland eu usei quando comecei a fazer arte postal em meados dos anos 60. Esse nome vem um poema de Hans Arp. Comecei a usar Picasso ao fazer minha arte com carimbo e quando eu comecei meu negócio carimbo de borracha com a minha esposa, Darlene Domel, no início dos anos 1980 em São Francisco. Usar nomes diferentes na arte é uma antiga tradição entre os artistas.[88]

86 Em abril de 2015, através de um primeiro contato com o artista na rede social *Facebook*.

87 *Década de 70* aconteceu no MAC USP em 1976. Organizada pelo *Centro de Comunicación y Arte* (CAYC), de Buenos Aires, reuniu um total de 116 artistas, dentre eles, além de Dadaland, vale destacar Anna Banana, Klaus Groh, Horacio Zabala, Hérve Fischer.

88 Texto original: "*My given name is William Gaglione, hence Bill the familiar form, Dadaland I used when I began doing mail art in the mid 60s. The name is from a poem by Hans Arp. I began using Picasso when doing my rubber stamp art and when I started my rubber stamp business with my wife, Darlene Domel, in the early '80s in San Francisco. Using different names in art is an old tradition among artists*". Em entrevista concedida por *e-mail* a esta pesquisa.

Figura 72 - Verso de cartão postal carimbado com boneco e *Dadaland* endereçado ao MAC USP.
Dadaland (Picasso Gaglione)
Fonte: Acervo MAC USP

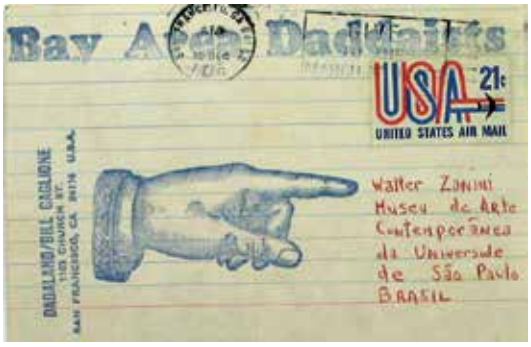


Figura 73 - Cartão pautado com carimbos *Dadaland/Bill Gaglione* e *Bay Area Daddaists*.
(Picasso Gaglione)
Fonte: Acervo MAC USP

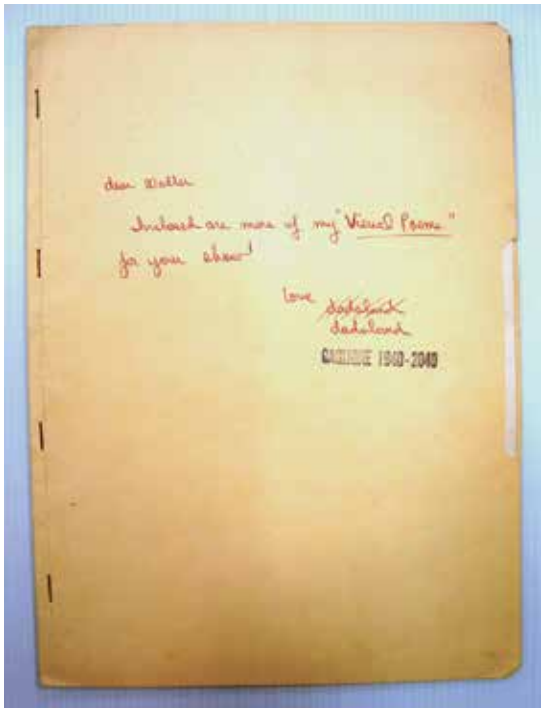


Figura 74 - Capa com *Visual Poems* carimbada com *Gaglione 1940-2040*.
Fonte: Acervo MAC USP

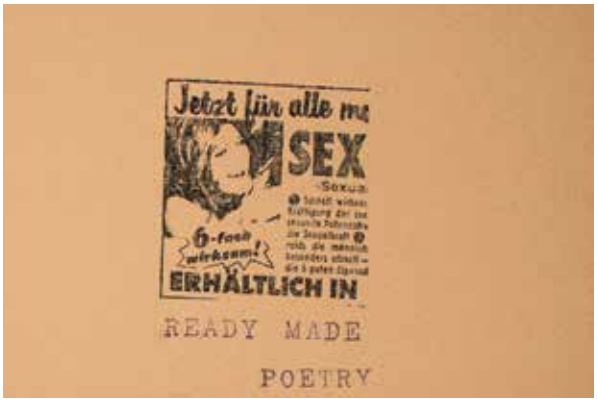
Figura 75 - Cartão postal *Dadaland*, 1977.
Com Picasso Gaglione e Tim Mancusi
Fonte: SwellMap. https://www.flickr.com/photos/94207108@N02/11426457554/sizes/h/in/photostream/

Sua produção de carimbos torna-se ainda mais intensa a partir 1981, ao comprar uma máquina de vulcanização de borracha e criar uma companhia para desenvolver carimbos. No início, sua demanda era composta por carimbos que ele mesmo utilizava para seus trabalhos de arte postal e por algumas encomendas de outros artistas. Ele e sua esposa, Darlene Dormel, vão produzir juntos um catálogo de imagens para carimbos que eles nomeiam *Abracadada*. Como já abordamos no primeiro capítulo, durante os anos 1990, para divulgar os carimbos de artista, Gaglione concentra-se na criação da Stamp Art Gallery. Entre as décadas de 1980 e 1900, ele produz uma série de seis edições da *Stampzine*, realizada de forma colaborativa com artistas da rede de arte postal.

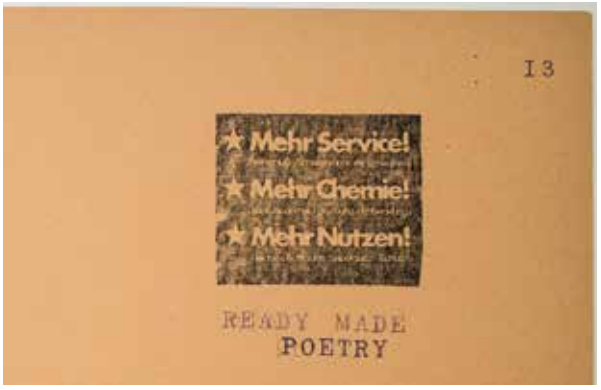
Além dos próprios carimbos, Picasso Gaglione mantém uma coleção de carimbos raros, através de seu museu que passa a se chamar Stamp Art Museum quando o artista se muda para Chicago. Lá monta uma nova loja de carimbos, a Stampland. Atualmente, para divulgar sua coleção e produção de carimbos, o artista se utiliza, com frequência, a rede social *Facebook*.

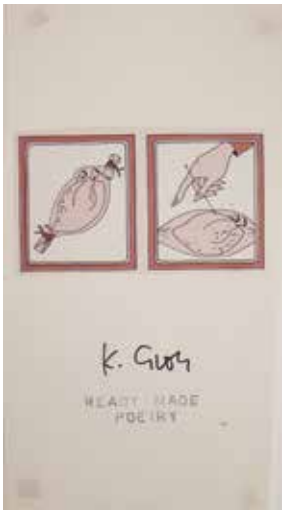
Em *Arte e Comunicação Marginal* (1974), de Hervé Fischer, temos a oportunidade de ver os carimbos bem-humorados de Picasso Gaglione e da artista Anna Banana, que entre os anos 1970 e 1980 estabeleceram uma parceria onde as ideias dadaístas estiveram sempre presentes. *For Best Results Color Bananas Yellow*, *Ms. Canadadda*, *Super Duper Mmmm Good* e *Long Island Daddaists* são alguns dos carimbos produzidos pelos dois, além de incorporar aos seus trabalhos carimbos já prontos.

Vendidos em papelarias, de forma individual ou em estojos com temas variados, os carimbos prontos deslocam a produção dos artistas para uma esfera lúdica, onde é possível encontrar uma infinidade de elementos – desde personagens dos quadrinhos, elementos do circo, plantas, animais, planetas do sistema solar etc. É muito comum o uso desses carimbos entre os artistas postais – Falves Silva, Leonhard Frank Duch e Paulo Bruscky utilizam bastante esse recurso em suas produções (estes artistas serão apresentados com maior



Figuras 76 a 78
Ready Made Poetry, Klaus Groh, 1973
Amsterdam: New Reform Gallery, 150 exemplares, 16 p. carimbo, caneta hidrográfica e offset sobre papel
16,5 x 10,5 cm
Fonte: Acervo MAC USP





Figuras 79 a 81
Ready Made Poetry, Klaus Groh, c.1977
colagem e carimbo sobre papel
Fonte: Acervo MAC USP

profundidade no terceiro capítulo desta pesquisa).

Klaus Groh, além de usar carimbos prontos, apresenta trabalhos que fazem referência direta à estratégia de readymade de Marcel Duchamp. No acervo do MAC USP encontramos duas proposições do artista que partem do mesmo carimbo: *Ready Made Poetry***.** Uma delas, com título homônimo, de 1973, é uma publicação formada por 16 lâminas soltas e numeradas, impressas em *offset*, que apresentam recortes de ilustrações, anúncios, *slogans* de publicidade etc. Na série criada em 1977, embalagens e instruções com situações do cotidiano são coladas diretamente sobre as lâminas. Em ambas as séries, o artista desloca imagens do cotidiano, produzidas em grande escala, para o campo da arte. Ao carimbar em todas as folhas *Ready Made Poetry,* Groh quer legitimar a presença de uma operação de *readymade* em seus trabalhos.

2.5 *O m² artístico:* carimbo como contrainstituição

Craig Saper acredita que há um certo tipo de manifestação artística produzida em rede que não pode ser definida por um meio – pintura, escultura, impresso, poesia etc. –, mas compreendida como uma situação que ele denomina de *networked art*, isto é, arte em rede. Nesta, incluem-se produções interessadas em estabelecer relações de intimidade por meio de aparatos do sistema burocrático, tais como *slogans*, carimbos, nomes corporativos, logos, eventos, instruções, dinheiro.

De acordo com Saper (2001, p. 61), os artistas que produzem em rede[89] – incluindo aqueles que atuam na rede de arte postal – utilizam como recursos a farsa e a paródia para emular a aparência e o aparato das culturas corporativa e burocrática para, assim, apresentar uma versão utópica do original. Para essa experiência artística, Saper cria o termo *intimate bureaucracy* (burocracia íntima), que ele define como um arranjo paradoxal entre uma produção

89 Craig Saper utiliza o termo *networkers* para falar dos artistas quem produzem em rede.

artesanal, técnicas de distribuição em massa e a crença no potencial democrático das técnicas de reprodução mecânica (SAPER, 2012, p. 9).

Podemos considerar que o termo *intimate bureaucracy* proposto por Saper se aplica ao campo do carimbo como contrainstituição, já que este reúne proposições que fazem referência a instituições, sejam elas reais, fictícias ou que sintetizem alguma ideologia. Esse tipo de carimbo funciona como artifício para driblar sistemas – seja o dos correios, seja aqueles implantados por governos repressores.

Para tratar de seu espaço de trabalho, que se torna um aglutinador de ideias e pessoas na Alemanha Oriental, Robert Rehfeldt carimba *Contart Bureau RDA-Allemagne* em seus postais, panfletos e envelopes, ou somente *Contart Bureau*. Nesse caso, o carimbo funciona como selo, indicando que a origem dos trabalhos é o seu birô de produção. Para Doreen Mende (2015), trata-se de:

> [...] estratégia de auto-divulgação a partir do neologismo 'Contart' de 'contact' e 'art' - usando o inglês, a língua falada pelos os EUA, a classe inimiga da RDA. No contexto da isolada Berlim Oriental sob à RDA, tudo isso Inevitavelmente declarou a absoluta dedicação à arte como um meio de imaginar uma vida em um mundo sem muros e fronteiras: uma declaração política. Em outras palavras, para Rehfeldt, o espaço da arte é o único lugar possível para não se envolver com a ideologia do medo de um poder vigilante.[90]

Diferente do *Contart Bureau, Artworkers Unite Collectif D'Art Creatif Internationale*, divulgado por Rehfeldt, não se trata de uma instituição física, mas da convocação da ideia de um coletivo de arte criativo internacional.

Outro artista que também trata da instituição como projeto é o japonês Tohei Horiike, com o *Freedom Research Center* (Centro de Pesquisas Livre), que aparece como assinatura final de *I've Been in*

90 Tradução do trecho original: "*The sender's address often includes 'Contart Bureau' on the envelopes, which reads as a self-branding strategy named after the neologism 'Contart' from 'contact' and 'art'—to use the original English, the language spoken by the US, the class enemy of the GDR. In the context of isolated East Berlin under the GDR, all this inevitably declares the absolute dedication to art as a means of imagining a life in a world without walls and borders: a political statement. In other words, for Rehfeldt, the space of art is the only possible place for not getting involved with the ideology of fear of a monitoring power*".

this Landscape for Two Years 1975/76, seu livro de artista que consta no acervo do MAC USP. Antes de mudar para São Francisco, Estados Unidos, o artista já era considerado um expoente do seu país na rede internacional de arte postal (HOFFBERG, 1979, p. 92).

Ainda no Japão, Horiike iniciou as *Edições Shimizu*. O segundo número conta com artistas como Ben Vautier, Robert Rehfeldt, Cavellini, Bill Gaglione e Anna Banana. Por meio do selo editorial que levava o mesmo nome, Horiike publicou o livro de artista *Rubber Stamp Art,* em 1979, a partir da coleção de carimbos de Bill Gaglione. O artista chegou a participar da *XVI Bienal de São Paulo* (1981), cujo tema era arte postal.

Com o selo institucional *Bureau Federal de Ponts et Mesures* (Birô Federal de Pesos e Medidas), o suíço Pierre Keller pensa o carimbo sob a seguinte diretriz conceitual: validar o seu próprio trabalho através da criação de uma nova unidade de medida. O carimbo de seu birô de pesos e medidas aparece em cartões-postais enviados em 1974 a Julio Plaza e a Walter Zanini.

Fred Forest, por sua vez, cria o carimbo da *Société Civile Immobiliere du Mètre Carré Artistique Fred Forest* (Sociedade Imobiliária Civil do Metro Quadrado Artístico Fred Forest) como desdobramento do seu projeto *O Metro Quadrado Artístico* (1977). Para efetivar tal proposição, o artista realiza as seguintes etapas: a criação de empresa imobiliária jurídica reconhecida em cartório e, em seguida, a compra de 5x4 m^2 na fronteira suíça – dividido em 20 partes registradas em cartório como metro quadrado artístico.

A proposta foi tornada pública ao ocupar um terço da página do jornal francês *Le Monde*, com um anúncio publicitário cujo título era: *Invista o seu Capital a Dez Passos da Fronteira Suíça*. No anúncio, destaca-se que:

> O Metro Quadrado Artístico é um metro quadrado de terra cujo estatuto artístico foi determinado por Fred Forest. Em todas as transações, a negociação se dá conforme a legislação em vigor sobre lotes para construção ou agrícolas mantidas conjuntamente,

conforme o caso, o caráter.[91]

Para adquirir tais lotes de terra, um leilão, que seria conduzido por Jean-Claude Binoche, foi anunciado no *Espaço Cardin* do Hotel Le Crillon, em Paris. Ao sofrer pressões do *Chambre de Discipline des Commissaires-priseurs*, o artista adapta a proposta e a substitui pelo *m² não-artístico*. Como resultado, um pano branco de um metro por um metro é adquirido por um colecionador por 6.500 francos (FOREST, [197-]). Nesse trabalho, utilizando a paródia como recurso, Forest faz uma crítica às especulações que perpassam tanto o mercado imobiliário como o das artes.

Fred Forest também emprega o carimbo na *Bienal do Ano 2000*. Em 1975, concomitantemente à Bienal oficial, foi realizada uma bienal crítica ao regime militar vigente na época (FOREST apud GASPARETTO, 2014, p. 299). Forest contou com o apoio de Walter Zanini e a participação de outros artistas por meio de vídeo-instalações e performances. De acordo com o Forest, "[...] o mecanismo de distanciamento temporal criado entre 1975 e 2000, com o desenrolar da imaginação do que poderia ser uma forma utópica (e esperada coletivamente...) do ano 2000, é a mola mestra lúdica e dramática do conceito implementado"[92] (FOREST, [197-]).

A prática artística de Forest, de maneira geral, se faz na produção de relações, provocando circuitos e mimetizando a capacidade de comunicação da sociedade (ARANTES, 2006). Nesse sentido, seu pensamento entra em consonância com as ideias de Hervé Fischer e Jean-Paul Thénot. Os três vão compor o *Coletivo de Arte Sociológica*, que entre 1974 e 1977 promove manifestos problematizando, segundo Cristina Freire (2012), as relações sociais, a arte, seus circuitos de distribuição e representações ideológicas. A intensa produção do

91 Trecho livremente traduzido do anúncio disponível no acervo do MAC USP: "*Le Mètre Carré Artistique est un mètre carré de terrain dont le statut artistique a été déterminé par Fred Forest. Dans toutes les transaction, il se négocie conformément à la législation en vigueur sur les terrains à batir ou agricoles dont il conserve conjointement, selon le cas, le caractère*".

92 Tradução do original: "*Le mécanisme de distanciation temporel créé entre 1975 et 2000, comme les développements de l'imaginaire de ce que pourrait être de façon utopique (et collectivement espérée...) l'année 2000, constitue le ressort ludique et dramatique principal du concept mis en œuvre*". Disponível em: <http://www.fredforest.org/book/ht ml/fr/actions/17_ fr.htm#text>. Acesso em: 14 de jul. 2015

coletivo será balizada na criação de "[...] estruturas dialógicas de comunicação e de troca, implicando um engajamento recíproco da responsabilidade de cada um" (*Idem*, p. 34).

Além da produção colaborativa, ao longo dos anos 1970, Hervé Fischer protagoniza diversos projetos que irão estreitar sua relação com o MAC USP por meio de Walter Zanini. Um deles é a *Farmácia Fischer & Cia*, realizada na Praça da República, no Centro de São Paulo, em 1975, em plena ditadura militar. A ação acontece com Fischer

> [...] junto aos vendedores ambulantes da Praça da República e vestido de branco, como farmacêutico, o artista propôs reflexões aos transeuntes a partir de uma conversa na qual receitava pílulas para diversos fins: pensar, mudar de ideia, liberdade, etc. Eram pílulas feitas de poliuretano embaladas em saquinhos plásticos onde se lia: 'A vida está nas pílulas' (FREIRE, 2012, p. 50).

Como linguagem importante incorporada a esse projeto, o artista produz quatro carimbos: *Farmácia Fischer INC.*; *Pílulas - Vitaminas MAC USP Parque Ibirapuera*; *Farmácia Fischer INC. Pílulas*; *Para você sentir-se bem tome pílulas! (campanha internacional pelas pílulas)*; *A vida está nas pílulas!*. Ao se apropriar da qualidade de legitimação que é inerente ao carimbo enquanto objeto, a Farmácia de Fischer ganha materialidade, aproxima do universo do comércio e institucionaliza-se, criando uma fricção entre poética e realidade. Essa ação foi parte da mostra *Grupo de Arte Sociológica, Arte e Comunicação Marginal - carimbos de artistas e Farmácia Fischer & Cia*.

Percebendo o potencial do carimbo, Fischer se apropria deste para realização de diversos projetos. Um deles é *Higiene da Arte*, iniciado em 1971, tem como objetivo realizar "[...] uma 'Campanha Profilática' de limpeza cultural, rechaçando a cultura hegemônica através de trabalhos que pretendem levantar questionamentos substituindo a finalidade estética pela pedagógica e crítica"[93] .

Desta série, encontra-se no MAC USP *Homenagem a Pablo Picasso* (1972), onde o carimbo *Hygiène de L'Art - Travaux Socio-Critiques - Hervé Fischer* cumpre uma função de assinatura do projeto,

93 Ibid., p. 44.

Figura 82 - Folha com o anúncio d'*O Metro Quadrado Artístico* que foi publicado no jornal francês *Le Monde*, Fred Forest, 1971. fotocópia e carimbo sobre papel
Fonte: Acervo MAC USP

Figura 83 - Última página da publicação *I've been in this landscape for two years 1975/76,* de Tohei Horiike. Carimbo *freedom research center*.
Fonte: Acervo MAC USP

Figura 84 - Envelope com carimbo *Bienal do Ano 2000*, Fred Forest.
Fonte: Acervo MAC USP

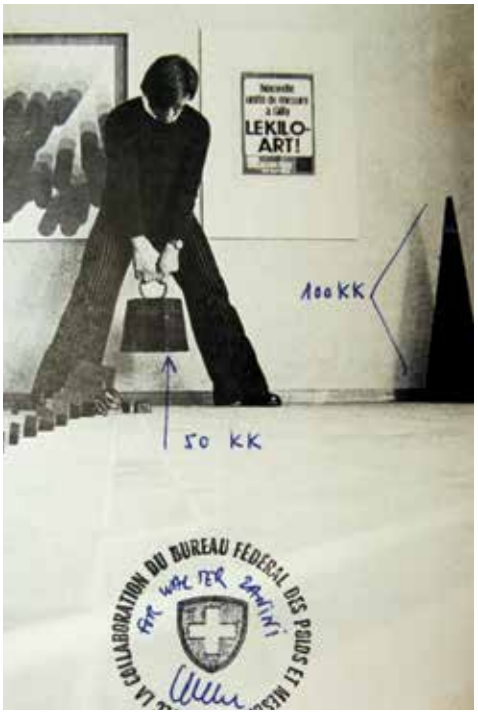


Figura 85 - Cartão de Pierre Keller com o carimbo *Bureau Federal de Ponts et Mesures*, 1971. Fonte: Acervo MAC USP

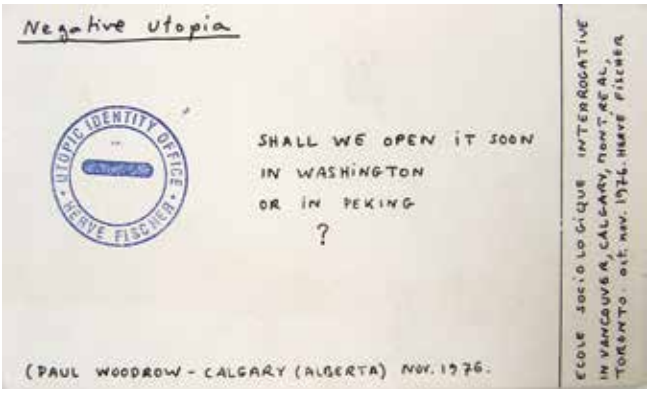
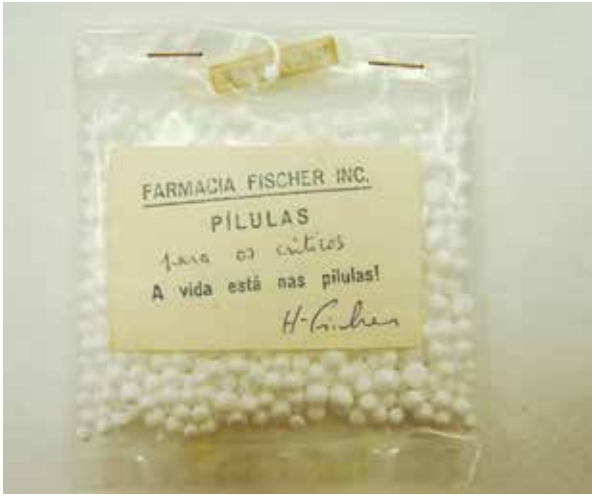


Figura 86 - *Negative Utopia*, Paul Woodrow, 1976, Envelope enviado por Paul Woodrow com carimbo *Utopic Identity Office* de Hervé Fischer. Fonte: Acervo MAC USP

Figuras 87 e 88 - *Farmácia Fischer & Cia*, Hervé Fischer, 1975. Carimbo, isopor, plástico, fotografia pb, fotografia em cores e offset sobre papel
Fonte: Acervo MAC USP



além de atestar que os trabalhos que recebem esse carimbo fazem parte de um conjunto maior. *Higiene do Museu* (1972) leva o carimbo *Comité d'Hygiène Publique de l'Art* (Comitê de Saúde Pública da Arte), promovendo uma entidade fictícia que aprova o conteúdo do impresso. *Higiene da Arte: Pintura para Rasgar (Campanha Profilática)* (c. 1972) vem com um carimbo indicando que o trabalho deve ser rasgado como parte da campanha.

Além desses, outro carimbo de Fischer pode ser encontrado no cartão-postal enviado por Paul Woodrow ao MAC USP, que foi exibido na mostra *Poéticas Visuais*, em 1977. Intitulado *Negative Utopia* (Utopia Negativa), o cartão-postal apresenta

> [...] um carimbo da 'Utopic Identity Office' (Escritório da Identidade Utópica) de Hervé Fischer, escrito com caneta esferográfica ao centro 'Shall we open it soon in Washington or In Peking?' (Podemos abrir is logo em Washington ou Pequim?). Na lateral, há a especificação: 'Ecole Sociologique Interrogative in Vancouver, Calgary, Montreal, Toronto. Oct. Nov. 1976. Hervé Fischer'. No verso o que se pode notar é um endereçamento cruzado: Walter Zanini ou Carl Andre (ATANIA, 2011, p. 172).

Essa prática de destinação cruzada, segundo a pesquisadora Emanuelle Atania (2011, p. 172), foi bastante utilizada pelos artistas postais. Essa consistia na seleção aleatória ou proposital de endereços de pessoas, artistas ou instituições, dando ao correio o poder de escolher, dentre os endereços sugeridos, o destino daquele envelope ou cartão-postal.

Além dos artistas apresentados aqui, podemos identificar muitos outros que vão utilizar o carimbo a partir da chave da burocracia íntima. Nessas produções, as fronteiras entre ficção e realidade são borradas pelo jogo entre os signos inerentes ao sistema burocrático.

2.6 *Poesia Expressa*: carimbo como poesia visual

Nesse campo, foram reunidos carimbos que, a partir do jogo de formas, cores e tipos, promovem uma imagem poética sobre a superfície aplicada. No caso do carimbo, fatores como o peso empregado ao molhar o carimbo na almofada de tinta e a força da mão impressa no papel são importantes, implicando em diferentes resultados imagéticos. Nessas produções, um potencial discursivo se apresenta enquanto imagem, onde as carimbadas emulam ritmo e produzem sentido às composições visuais.

Aqui, entende-se os trabalhos seguintes como poesias visuais, que promovem um caráter performático à palavra e se pautam mais nos signos do alfabeto e no material tipográfico, introduzindo elementos gráficos, traços, signos diversos e cores, fazendo a poesia se aproximar cada vez mais da imagem (MOEGLIN-DELCROIX apud SHOJI, 2014, p. 36).

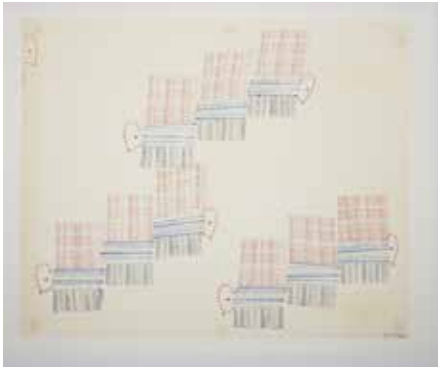
Comecemos pela capa do livro de artista *Poesia Expressa* (1980), da artista paulistana Marcia Abumansur, que está presente no acervo do MAC USP. Neste, o título é carimbado e ganha movimento a partir de sua repetição. Nesse caso, ao optar pelo carimbo, a artista imprime um caráter artesanal ao seu trabalho e anuncia o conteúdo do livro a partir do rastro visual proporcionado pelo mesmo.

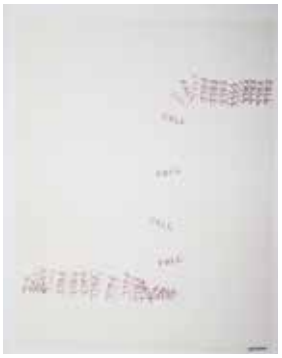
Com a série *Sem Título* (1977) composta por sete pranchas, artista canadense Anna Banana – reconhecida como artista ativa e dedicada à manutenção e à expansão da rede de arte postal – parte de uma mesma estratégia: a repetição de carimbos para formar poesias visuais. No primeiro trabalho da série, a artista cria uma composição a partir da multiplicação dos carimbos *Yourself, Interest First* e *Anna Banana* por toda a página. Metade de um coração sempre vem próximo ao seu nome.

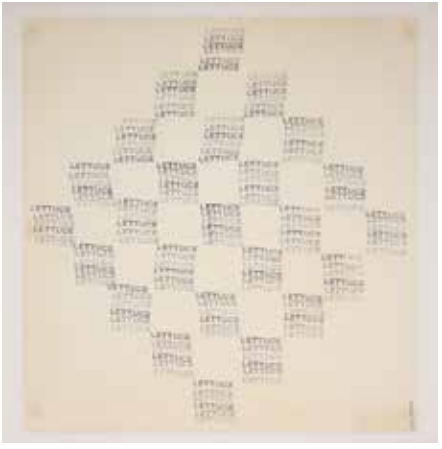
No segundo, *Global Infantilism*[94], onze carimbos compostos de palavras ou frases atravessam a página, que tem em seu centro o carimbo de uma chupeta com a expressão *Global Infantilism*. Compõem

94 Os nomes apresentados aqui são somente uma maneira de identificar os trabalhos que compõem a série *Sem Título* (1977) da artista Anna Banana.

Figura 89 - Capa de *Poesia Expressa,*
Marcia Abumansur, 1980.
livro de artista
Fonte: Acervo MAC USP







Figuras 90 a 96 - *Sem título,* Anna Banana, 1977.
Série com 7 pranchas em carimbo e off set sobre papel
Fonte: Acervo MAC USP

esse trabalho, em azul, vermelho e preto, os carimbos: *Dig It Thee, Lettuce, Interest First, Bosc, Division 00, Blue, Dada, O. Potatoes, Fall e Were In The Honey.* Aqui, Anna conecta as pranchas que compõem à série ao reunir todos os carimbos nessa composição.

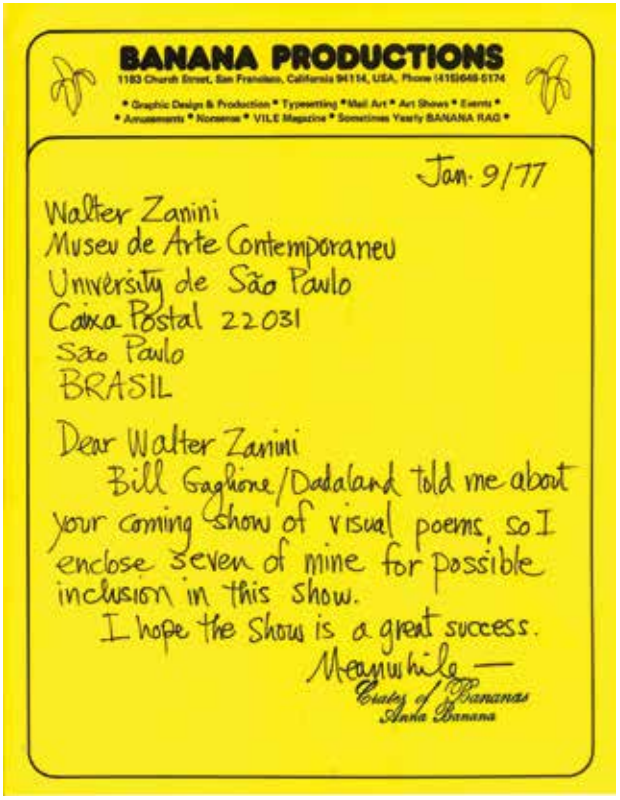
Na sequência, *Fall* e *Spring* têm em comum a operação visual pela metalinguagem. No primeiro, a artista cria um ritmo com palavra *Fall* (queda, em inglês), e a transforma em um objeto que parece cair em câmera lenta ao longo da superfície da folha. Com S*pring* (mola, em inglês), através da repetição da palavra, a artista cria um percurso, tal qual uma mola que atravessa de um ponto a outro da página.

No conjunto da série, *Progress Print* se destaca ao apresentar uma certa crítica ao universo burocrático. A artista se apropria de frases comumente usadas em carimbos no meio institucional: *Please Sign & Return One Copy* (Assine e Devolva uma Cópia), *Accepted* (Aceito), *Date* (Data) e, por meio de setas, fala de um percurso circular que parece não ter fim.

Em *Lettuce*, a repetição da palavra *lettuce* (alface) forma uma estampa que se assemelha a um tabuleiro de xadrez. Em *Dig it Thee!*, Anna também forma um caligrama, ao representar um homem cavando a partir da expressão *Cave aqui!*. Podemos verificar na produção de Banana que, de uma maneira divertida, o seu despojamento aparece muitas vezes para revelar uma certa ironia, seu engajamento político e sua maneira peculiar de ver e se relacionar com o mundo.

A atuação singular da artista, que tem o humor como uma de suas ferramentas, já se revela em primeiro plano ao adotar Banana como seu sobrenome artístico. Anne Lee Long, conhecida como Anna Banana, diz ter recebido esse apelido nos anos em que foi professora:

> A história do meu nome traz de volta lembranças de como minha carreira começou. Eu era professora em uma escola elementar em Vancouver por cinco anos. Lá, existia um grupo de garotos que se chamava Monkey Petrol, e eles me deram o nome de Anna Banana. Sem qualquer pretensão, eles me inseriram no caminho que me levou a minhas conquistas como artista e pesquisadora



BANANA PRODUCTIONS

1183 Church Street, San Francisco, California 94114, USA, Phone (415)648-5174

• Graphic Design & Production • Typesetting • Mail Art • Art Shows • Events • • Amusements • Nonsense • VILE Magazine • Sometimes Yearly BANANA RAG •

Jan. 9/77

Walter Zanini
Musev de Arte Contemporaneu
University de São Paulo
Caixa Postal 22031
São Paulo
BRASIL

Dear Walter Zanini

Bill Gaglione/Dadaland told me about your coming show of visual poems, so I enclose seven of mine for possible inclusion in this show.

I hope the Show is a great success.

Meanwhile —

Crates of Bananas
Anna Banana

Figura 97 - Carta da artista Anna Banana endereçada a Walter Zanini.
Fonte: Acervo MAC USP

Banana Rag

No. 27

Dear Networker

Go Bananas! A

Figura 98 - Edição *Banana Rag #27*, fev. 1990. Fonte: site da artista Anna Banana.

VILE

INTERNATIONAL DOUBLE ISSUE

Figura 99 - Capa *Vile #2/3*, publicação produzida por Anna Banana e Picasso Gaglione, 1976. Fonte: site http://artistsperiodicals.blogspot.com.br/2012/07/vile.html

de banana (BANANA apud SZOMBATHY, 2009, tradução nossa).[95]

É a partir da fruta que Anna propõe uma infinidade de desdobramentos criativos e faz desta sua assinatura. Antes disso, em 1971, ela encarna a *Town Fool de Victoria*, uma espécie de boba da corte da cidade, e, em 1993, como Anna Freud Banana, vestida de jaleco, Saper (2001, p. 247) sugere uma psicoanalista tendo a paródia como ferramenta analítica.

Além da performance, a atuação de Anna se estende pela escrita e editoração. Entre seus projetos como editora, podemos destacar a *Banana Rag* e a *Vile Magazine*. Em 1971, *Banana Rag* começa impresso em preto sobre folhas amarelas, funcionando como um boletim de notícias das atividades da artista. A distribuição do periódico se dá inicialmente nas ruas e, logo em seguida, Anna começa a enviá-lo para amigos. Ao ter acesso a uma lista de artistas de um banco de imagens, ela envia uma edição da *Banana Rag* e solicita que enviassem como resposta tudo que estivesse relacionado à banana: imagens, estórias, piadas, músicas etc. As diversas respostas recebidas em sua caixa postal foi o pontapé para a artista inserir-se na rede de arte postal (FERRANTO, [19--]).

Vile Magazine, por sua vez, surge com a mudança de Anna para São Francisco em 1973. Lá, ela se aproxima de diversos artistas da rede de arte postal, entre eles, o *Bay Area Dadaist (BAD),* integrado por Picasso Gaglione, Ronnie Annaruma, Tim Mancusi, Steve Caravello e Charles Chickadel. Juntos, produziam publicações, performances e poesia sonora como forma de alcançar uma mudança sociopoética (BANANA apud SAPER, 2001, p. 255).

A artista afirma (BANANA apud BUTLER, 2010, p. 446) que, naquele momento, sua experiência em uma pequena gráfica rápida a fez acreditar que qualquer um poderia ser tornar um editor. Nessa prática que estava ao alcance de todos, Anna publica, entre 1974 e

95 Texto original: "*The story of my name brings back memories of how my career started. I was a teacher in an elementary school in Vancouver for five years. There was a group of boys in one of the schools that called themselves Monkey Petrol, and they coined the name Anna Banana for me. Without intending to do so, they actually started me on the path that led my achievements as an artist and a banana researcher*".

1981, sete edições da *Vile Magazine.*[96] Bill Gaglione, artista e, naquele momento, seu esposo, irá trabalhar em três delas. A publicação é uma paródia à *File Magazine*[97] e funciona como uma plataforma ativa da rede de arte postal que documenta as atividades dos artistas que compunham este circuito de comunicação marginal.

O interesse pela contracultura e pelas ideias dadaístas aparece a cada edição. Seu conteúdo varia entre a compilação de textos e manifestos, cartas, documentação de performances, artigos, projetos de artistas e propagandas irônicas aos meios de massa. Para Banana, a *Vile* serve como espaço para "[...] refletir os aspectos negativos, e antisociais da humanidade"[98]. Além da parceria editorial, eles viajam pela Europa e pelo Canadá fazendo uma série de performances: "[...] em 1978, de setembro a dezembro, meu então parceiro Gaglione e eu apresentamos 29 performances de *Futurist Sound* e um filme sobre as *Olimpíadas Banana de '75* em 13 países europeus incluindo Berlim Oriental e Ocidental, Polônia e Hungria" (BANANA, 2009)[99], e, em 1979, eles apresentaram o *Programa Futurista*, em Vancouver. O fim da parceria foi documentado pela artista como *Banana Split* (DOMEL, 2010). Ao voltar para o Canadá, em 1983, ela também publica *About Vile* para narrar o *tour* europeu de 1978 e documentar o fim da parceria com Gaglione.

O uso do carimbo por Robert Rehfeldt para compor poesias visuais encontra-se em *Artworker Actual News - Help Overcome the Egocentric Part in Artists by Cooperation* (1977). Em diversas páginas desta publicação, o artista compõe círculos a partir da repetição e sobreposição de carimbos. No total, o acervo do MAC USP dispõe de 18 obras do artista, das quais 17 são poemas visuais. Uma parte está compilada na publicação citada e o restante no formato de cartões-postais. Alguns destes trabalhos foram exibidos nas

96 Em 1979, foi publicada a *Stampart*, sétima edição da *Vile Magazine*, especialmente voltada para a produção de carimbos e com a participação de noventa e três artistas.

97 *File Magazine* (1972-1989) foi uma revista publicada em Toronto pelos artistas do grupo canadense General Idea (AA Bronson, Felix Partz & Jorge Zontal). Ela começou com uma paródia a Life Magazine ao plagiar as capas da revista.

98 Ibid., p. 446.

99 Tradução livre do trecho: "*In 1978, from September to December, my then partner Gaglione and I presented 29 performances of Futurist Sound and a film of the '75 Banana Olympics in 13 European countries including E & W Berlin, Poland and Hungary*".

Figura 100 - *Poem Visual*, Robert Rehfeldt, 1975.
Off set s/ papel e baixo relevo
Fonte: Acervo MAC USP

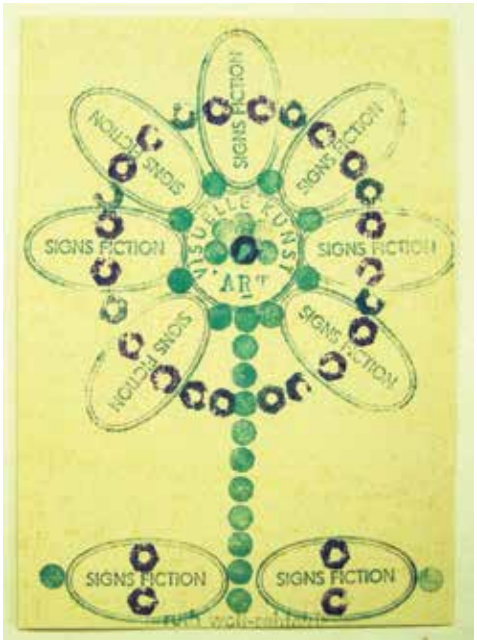


Figura 101 - *Signs Fiction*,
Ruth Wolf-Rehfeldt, 1976.
Fonte: Acervo MAC USP

MAKE A CREATIVE
WORLD NOW

art design
rehfeldt
art peintre graveur
ddr 110 berlin-pankow
mendelstraße 19
telefon
r.d.a./g d r

berlin 26 may 1977
german democratic republic

mr. walter zanini
mudeu de arte contemporanea
parque ibirapuera
s a o p a u l o/ brazil

querido amigo,
thanks for your nice mail you receipt our wokks for the "poeticas Visuais" exposicion. we hope you have see it two parts,own of myself and other of my wife ruth wolf-rehfeldt, (stamps of the backside of ruths work) named and titled.

I enclose other work of my (stamp visuals) and a biographie of of ruth. all works must not be returned.

ruths typwritings is one of the first in the gdr,we have not more artists here working in this methode.

we wishes your exhibition great sucess

keep in touch

warmest regards

robert & ruth rehfeldt

Figura 102 - Correspondência de
Robert Rehfeldt para Walter Zanini, 1977.
Fonte: Acervo MAC USP

exposições *Prospectiva '74* e *Poéticas Visuais* (1977).

Diferente dos trabalhos em pequeno formato – como cartões-postais, publicações ou folhas soltas – enviado por Robert Rehfeldt para o MAC USP, *Poem Visual* (1975) é um cartaz onde o artista apresenta uma composição visual entre dois triângulos – azul e vermelho – e as palavras *poem* e *visual.*

Junto a alguns postais enviados por Rehfeldt para Zanini, encontra-se uma poesia visual de Ruth Wolf-Rehfeldt. Trata-se de uma flor em um cartão-postal. As pétalas e folhas são formadas pelo carimbo *signs fiction*, o miolo por *visuelle kunst art* e o caule por pequenas bolas. Segundo Anne Thurmann-Jajes (2013), ainda que utilizasse alguns termos em alemão, nas correspondências da artista predominava o uso da língua inglesa e assuntos de proteção ao meio ambiente e aos direitos humanos eram temas frequentes em sua produção. Esse trabalho reflete a intensa pesquisa e produção de Ruth, que se pauta na relação entre texto e imagem. Com uma máquina de escrever, ela produz seus *Typewritings*, uma escrita pictórica feita a partir de letras e sinais de pontuação, criando, muitas vezes, um efeito tridimensional.

2.7 *Censurado*: carimbo como denúncia

Nesse campo, os carimbos assumem a função de transpor fronteiras, dar voz ao que não pode ser dito, convocar pares e tornar visíveis os cerceamentos provocados por regimes políticos. Isso porque, nos anos 1960 e 1970, em diversas regiões da América Latina e do Leste Europeu, desponta um cenário sob o qual, segundo Ana Longoni e Cristina Freire (2009, p. 9), as formas de produção e distribuição artísticas estão indissociavelmente ligadas às turbulências políticas, à repressão do Estado e aos regimes militares e ditatoriais. Nesse contexto, o carimbo mescla-se a uma produção na qual predominava "[...] uma notável riqueza informativa de imagens e palavras" em cartões-postais, publicações, textos, fotografias, poesias visuais, livros de ar-

tistas, configurando uma "dimensão da arte-comunicação" que ignorava "[...] as restrições das fronteiras nacionais" (ZANINI, 1983, p. 787).

Nesta "arte-comunicação", a mensagem orienta-se "[...] para as bordas, na direção de um descentramento total de emissores e receptores de suas mensagens artísticas" (FREIRE, 2006). Os artistas intentam perfurar as camadas institucionais que envolvem o circuito da arte, driblar a censura da ditadura militar vigente e fazer da arte um processo de comunicação e, portanto, denúncia.

Nesse contexto, a produção do argentino Edgardo-Antonio Vigo é um expoente. Com o intuito de "[...] difundir a opressão brutal e o desrespeito aos direitos humanos" (PIANOWSKI, 2003) que os argentinos estavam vivenciando, Vigo participou ativamente da rede internacional de arte postal. Essa participação aparece no acervo do MAC USP a partir diversos trabalhos – e sob a forma de carimbos.

Um dos trabalhos é o *Comunicação Demorada* (1978). Endereçado diretamente à residência do diretor Walter Zanini, apresenta no envelope os carimbos *Rubberstamps International 0,0 0000. Republica Argentina* e *Comunicacion demorada: Delayed communication 1970-mes de mayo-1978*. Neste, Vigo trata do tema da comunicação sob o viés da denúncia, como uma pista dada ao receptor (ou receptores) sobre a censura que a Argentina está vivendo. No interior do envelope, amarrado por um barbante, um papel em formato de triângulo, semelhante a uma etiqueta, tem dois carimbos: o primeiro parece convocar com a frase *A ESTA ALTURA*, *HAZLO* (faça-o); o segundo apresenta, no verso, o nome e endereço postal do artista.

Em *Esfrega-me! Encontrarás o meu Calor* (1974), enviado para Julio Plaza para integrar a mostra *Prospectiva'74*, tanto o envelope como o verso do cartão-postal são carimbados com o nome e endereço postal de Vigo, no entanto não se trata do mesmo carimbo comentado acima. Este possui uma linguagem gráfica que lembra um estêncil; o texto aparece pelo vazado do preenchimento. Esse, inclusive, poderia entrar na tipologia visual aqui proposta como uma marca do artista.

Também impressa, essa marca aparece nas quatro lâminas de

papel que compõem o *Chamado do Silêncio* (1974). No verso de uma das lâminas, destaca-se a palavra *TRELEW* carimbada com tinta vermelha. Nesse caso, tem-se a clara denúncia de Vigo ao massacre de Trelew, no qual, segundo Ana Longoni (2009, p. 96), foram fuzilados dezesseis militantes presos em um presídio de Rawson, na Patagônia, em 1972.

Com um claro acento político, a proposição *Sellado a Mano* (Carimbado à Mão) foi organizada por Vigo em 1974 e contou com a participação de Juan Bercetche, Luis Pazos, Carlos Ginzburg, Juan Carlos Romero, Eduardo Leonetti e Horacio Zabala. Definida por Vigo como "coisa-objeto e não publicação-livro"[100], é uma caixa dobrável que contém folhas soltas sem uma ordem definida. Nestas, frases de caráter político e protesto são carimbadas pelos artista. Juan Bercetche, por exemplo, faz uma referência aos desaparecimentos e mortes ocorridas na ditadura militar argentina ao carimbar nomes de pessoas junto à palavra "*ejecutado*".

Sellado a Mano é também o nome de um ensaio no qual Vigo discorre sobre os carimbos como meio de comunicação e que foi publicado na última edição da revista *Hexágono '71*. Produzida entre 1971 e 1975, esta é uma revista feita pelo artista e dedicada a poesia visual, ensaios e propostas de ações. Com um projeto gráfico dinâmico – um logotipo inicial mais rebuscado é substituído por uma versão graficamente mais concisa –, o que se mantém é o formato quadrado ao longo das treze edições. Algumas apresentam carimbos na capa, como a edição *cd* (1973), carimbada com *Arte argentino de vanguardia 1973*; a edição *cf*, com *Investigación de la realidad nacional*; a edição *de* (1974), com *Trelew*; a edição *df* (1974), com *Libres o muertos jamás esclavos* e a última, *Hexágono e,* dedicada exclusivamente a carimbos de artista*,* é a única que não tem o nome da revista na capa e apresenta somente o carimbo *Arte de y para investigación*. Com exceção do primeiro, esses carimbos atestam uma atuação marcada pela resistência de Vigo como investigador-criativo.[101]

100 Informação encontrada na publicação *Hexágono e* (1975).

101 Investigador-criativo é um termo utilizado por Vigo para denominar o tipo de atuação do artistas naquele momento.

Figuras 103 e 104 - *Comunicação Demorada*, Edgardo-Antonio Vigo, 1978.
barbante, adesivo, carimbo, tipografia, selo, caneta esferográfica e datilografia sobre papel
Fonte: Acervo MAC USP

Figura 105 - *Chamado do Silêncio*
Edgardo-Antonio Vigo, 1974
Detalhe do verso com carimbo *Trelew.*
tipografia e carimbo sobre papel
Fonte: Acervo MAC USP

Figura 106 - *Esfrega-me! Encontrarás Meu Calor,*
Edgardo-Antonio Vigo, 1974.
tipografia, carimbo, selo e datilografia sobre cartão postal e datilografia, carimbo, selo, caneta esferográfica e lápis de de cor sobre envelope
11,9 x 21,1 cm (envelope)
Fonte: Acervo MAC USP

Figuras 107 e 108 - *Carimbado à Mão*, Edgardo-Antonio Vigo, 1974.
carimbo sobre papel
21,6 x 15 x 1 cm
Fonte: Acervo MAC USP

Figura 109 - *Hexágono'71*, Edgardo-Antonio Vigo, 1973
La Plata: Edição do autor, cd fotocópia, carimbo, caneta hidrográfica, tipografia, barbante, grampo, recorte de livro e off set sobre papel, 28,1 x 25,2 x 0,3 cm.
Fonte: Acervo MAC USP

Os carimbos presentes na *Hexágono e* carregam, em sua maioria, um posicionamento político, seja a partir de mensagens de luta, de denúncia de uma censura vivida, convocando à reflexão e participação. Dentre eles, com *Señale su paso por la historia*, o argentino Luis Iurcovich apresenta uma folha impressa pautada com a frase aponte seu passo na história, onde ele coloca a digital do seu polegar e, logo abaixo, carimba com a palavra "Implicado". O polonês Klaus Groh traz no centro do papel "*Try* = Life". O alemão Robert Rehfeldt carimba a palavra "Venceremos" algumas vezes em preto e vermelho.

Ainda na revista, a inglesa Pauline Smith apresenta o carimbo Adolf Hitler Commemorative Stamp, uma referência ao seu *Adolf Hitler Fan Club*, um projeto de arte postal que consistia em forçar os limites da liberdade de expressão ao exaltar o protagonista do regime nazista. O argentino Horacio Zabala carimba "Censurado" e um X sobre uma página de um livro de medicina (como Zabala utiliza a página original, cada edição da revista aparece com uma página diferente do livro).

O trabalho de Vigo torna-se ainda mais combativo com a perda de seu filho, Abel Luis "Palomo" Vigo, levado de sua casa pela polícia militar em julho de 1976. Nunca encontrado, Palomo entrou para as sombrias estatísticas de "[...] 30.000 pessoas que desapareceram entre 1976 e 1983, durante a "guerra suja" da Argentina" (DAVIDSON, 2014). Como resposta a esses números, em novembro de 1983, o artista realiza, no pátio da *Facultad de Bellas Artes*, a ação *Siembra de 30.000 semillas de amor* (Semeadura de 30.000 sementes de amor), junto aos familiares dos milhares desaparecidos. Para manter viva a memória do filho, Vigo cria um carimbo e um selo postal com a súplica: *SET FREE PALOMO*.[102]

Com uma prática artística conceitual que abarca o uso de diversas linguagens, o artista argentino Horacio Zabala produz uma série de trabalhos a partir de intervenções cartográficas.

102 Informações encontradas no artigo *Un tal Vigo...*, assinado pelo Centro de Arte Experimental Vigo e publicado na *Revista Ramona*. Disponível em: <http://www.ramona.org.ar/node/18175>. Acesso em: 06 jun. 2016.

Enviada para o MAC USP, a série *Integração de Linguagens Poéticas Experimentais com Investigações Sociais e Econômicas* (1974) apresenta um conjunto de dez mapas, entre mapas-múndi e mapas do continente latino-americano – que tem suas convenções geográficas oficiais postas em questão.

Como recursos para subversão dessas cartografias, o artista utiliza colagem, papel carbono, carimbo. Nas colagens, por exemplo, a América Latina "desaparece" a partir de duas operações: em uma delas, o artista sobrepõe a América do Norte à América do Sul, na outra, e o continente é "engolido" por recortes de oceanos. Em uma das intervenções com o papel carbono, o artista oculta o continente sul-americano, o que nos sugere uma alusão à censura ali estabelecida. Com o carimbo, o artista imprime diversas vezes a palavra "Revisado" – termo comum à esfera burocrática – sobre um mapa da América Latina. Nessa situação, o artista denuncia um continente extremamente explorado, tanto por sistemas de governos repressores como pelas sucessivas investidas, de caráter colonizador, dos Estados Unidos.

Em 2008, entrevistado por Cristina Freire, Horacio Zabala considera que, mesmo que sua produção tenha encontrado novos caminhos depois de vários anos, ela ainda parte de motivações semelhantes:

> Interessa-me a estética, as teorias da arte, as novas tecnologias e também as antigas. Isto é, por diferentes maneiras de sentir as relações entre as coisas da arte e as coisas da vida cotidiana. Definitivamente, sigo tentando perceber o espírito da época em que estou vivendo, interpretá-lo e traduzi-lo em minhas obras (FREIRE, 2015, p. 219)[103].

Na operação poética de suas cartografias, ao questionar as geografias existentes e os códigos de poder nelas instituídos, Zabala assume uma postura crítica diante da situação sociopolítica e econômica vivida pelos países da América Latina nos anos 1970.

Nessa mesma década, o brasileiro Mário Ishikawa também

103 Trecho de entrevista concedida a Cristina Freire em 2008, na Argentina, presente no livro *Terra Incógnita*, volume 03.

Figura 110 a 112 - Integração de Linguagens Poéticas Experimentais com Investigações Sociais e Econômicas, Horacio Zabala, 1974. Selo, datilografia e tipografia sobre envelope, recortes de papel, fita adesiva, papel carbono e carimbo sobre mapa de papel. 152,5 x 75 cm. Fonte: Acervo MAC USP

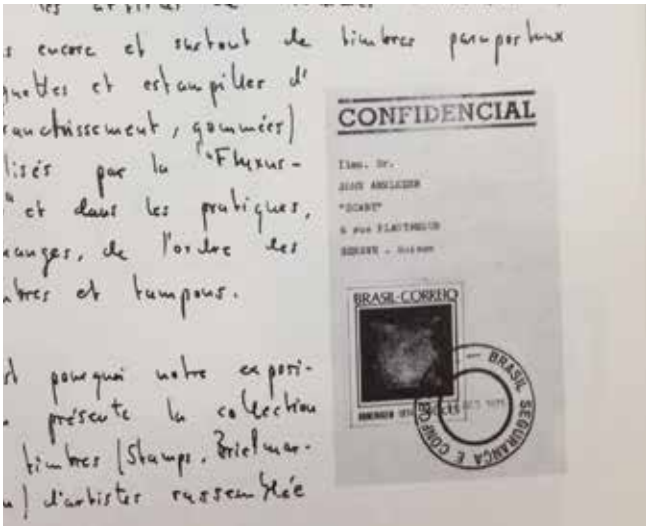


Figura 113 - Detalhe de *Timbres et Tampons d'Artistes – Cabinet des Estampes, Geneve* (1976), de Hervé Fischer, com selo e carimbo de Mário Ishikawa.
Fonte: Acervo MAC USP

está empenhado em trazer à tona uma produção de teor político, onde seu interesse se concentra sobretudo na capacidade de alcance da informação. Para Ishikawa, o uso dos novos meios está associado à possibilidade de transmitir uma mensagem de forma eficiente e fazê-la circular, segundo o artista,

> [...] este é um dado importante: todos os materiais que disponho são utilizados não no sentido da novidade deste material – uma inovação, no sentido da preocupação com a vanguarda no uso de materiais novos – mas na medida de verificar se aquilo é eficiente ou não, no sentido da comunicação expressiva (2010, p. 250).

No intuito de estabelecer uma comunicação para denunciar o regime ditatorial no Brasil, Ishikawa cria o carimbo circular *Brasil Segurança e Conforto SP* –, que, na tipologia apresentada nessa pesquisa, também poderia estar nos carimbos contrainstitucionais. De caráter irônico, esse carimbo se refere ao governo militar brasileiro que justificava suas ações – violentas e arbitrárias – em prol de uma segurança nacional. Para os militares era necessário, a todo custo, preservar a ordem social e os valores tradicionais, por meio do combate às utopias revolucionárias e formas de subversão e desvio.

Esse carimbo também se relaciona com o que Ishikawa nomeia de indivíduo acomodado, um sujeito alienado à violência instaurada no país. O artista explica:

> Um tipo lançado nessa época começou com o meu trabalho: o indivíduo acomodado. A consciência de um bom sono, segurança e conforto, preocupado com a sua segurança, comodidade. A almofada que eu peguei era o símbolo do conforto na época da acomodação. Eu posso me sentar sem problemas nesse negócio. Então o pessoal começou a curtir a almofada (2010, p. 252).

Essa almofada à qual Ishikawa se refere aparece em diversos trabalhos do artista. Um deles é o selo postal intitulado *Brasil-Correio* (1974). No acervo do MAC USP, encontramos o *Brasil-Correio*

(1974) na *Éditions & Communications Marginales d'Amérique Latine*[104], publicação editada pelo belga Guy Schraenen, que está no acervo do MAC USP. Ao construir essa identidade de acomodação do sujeito a partir da almofada, o artista propõe uma soma entre a impressão digital e almofada que, somados, "[...] dá impressão digital com almofada" (2010, p. 252).

Presente no acervo, vimos uma colagem sobre uma folha de papel milimetrado, no qual o artista imprime e identifica todos os dedos das mãos – polegar, index, médio, anular, auricular –, e os certifica com o carimbo *Brasil Segurança e Conforto SP.* Anexada com o clipe, uma fotografia de duas mãos cruzadas reforça ainda mais a ideia do indivíduo acomodado.

Em *Timbres et Tampons d'Artistes – Cabinet des Estampes, Geneve* (1976), de Hervé Fischer, encontramos uma página com *6 Estudos para Carimbo* (1975), de Ishikawa. Nesta, sobre um papel milimetrado, o artista cria uma uma composição na qual um mesmo círculo se repete seis vezes, e o que varia são os pares de mãos – que seguram o círculo – e se multiplicam até preenchê-lo.

Outro trabalho do artista também presente no acervo são folhas com molduras coloridas – rosa, azul e verde – nas quais a impressão digital de almofada aparece novamente junto ao *Brasil Segurança e Conforto SP*. Acima, datilografada, segue a frase de Oswald de Andrade: *É mais que o Princípio de Identidade. É o Princípio de Adesão (O. A.)* (1974).

As ideias de Ishikawa apresentam uma certa correspondência com a pesquisa do historiador Rodrigo Patto Sá Motta (2014), que classifica[105] a atuação dos indivíduos durante o regime militar em três tipos: resistência, adesão e acomodação. A resistência teve nos estudantes seus principais protagonistas. Isso se deve ao maior entusiasmo e disposição entre os jovens. Eles organizavam protestos

104 Pode ser traduzida para o português como *Edições e ComunicaçÕes Marginais da América Latina*. A publicação foi produzida a partir do evento *Small Press Festival*, organizado pela editora *Small Press & Communication*, fundada por Guy Schraenen e Anne Marsily, na cidade de Antuérpia (Bélgica), em 1974.

105 Essa classificação proposta por Rodrigo Patto se baseia, principalmente, nas relações estabelecidades nas universidades públicas durante o regime militar brasileiro.

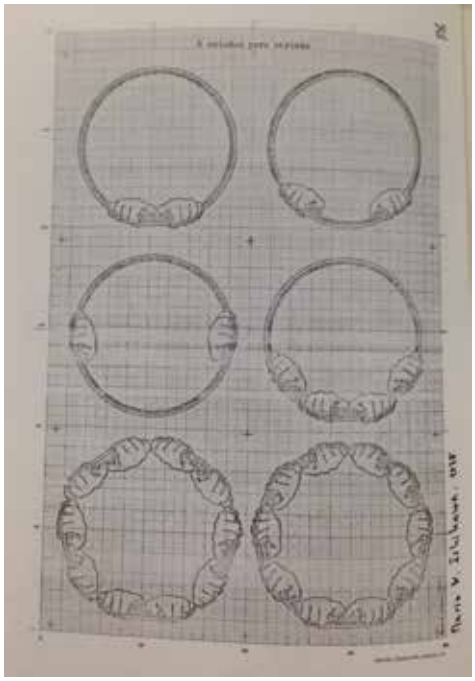


Figura 114 - *6 estudos para carimbo* (1975) de Mário Ishikawa na publicação *Timbres et Tampons d'Artistes – Cabinet des Estampes, Geneve* (1976), de Hervé Fischer. Fonte: Acervo MAC USP

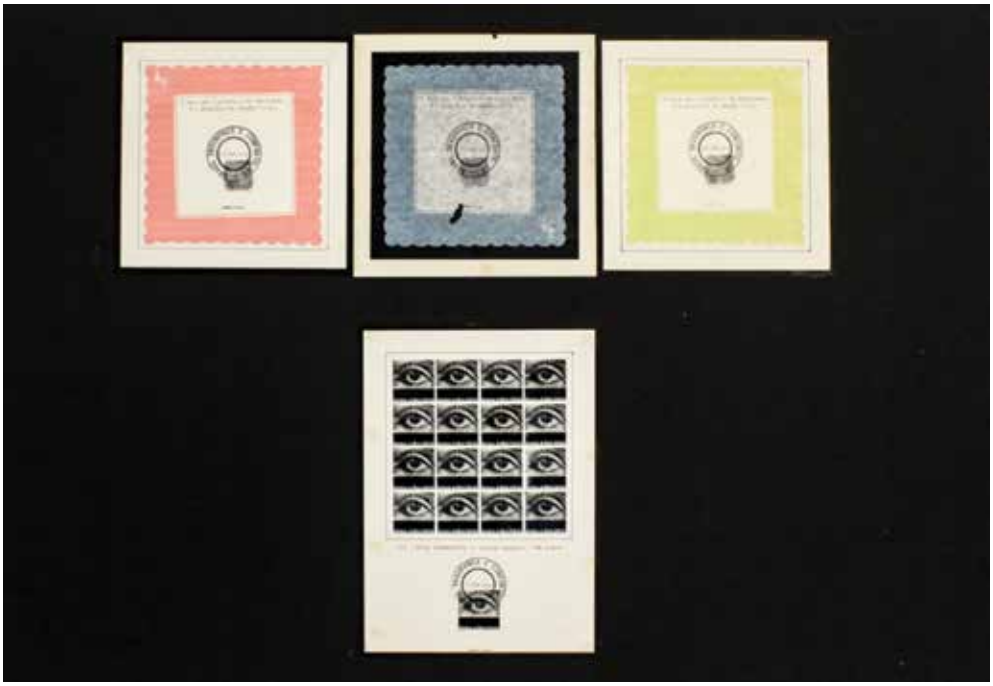


Figura 115 - *É mais que o Princípio de Identidade. É o Princípio de Adesão,* Mário Ishikawa, 1974. Datilografia, fotocópia e carimbo sobre papel. Fonte: Acervo MAC USP

em universidades e espaços públicos. As cerimônias de colação de grau eram utilizadas como estratégia de denúncia da ditadura, com discursos corajosos e escolha de paraninfos desafetos ao regime militar.

A adesão, por sua vez, consistia no apoio ao regime militar, motivada ou pelas afinidades com os valores ou por medo dos golpistas ou, ainda, pelo apego a cargos e vantagens. Patto ainda inclui aqueles que aderiram ao regime por acreditarem que estariam do "lado certo", apostando em um senso comum vigente muito mais que em uma ideologia. A acomodação estava entre a adesão e a resistência, como estratégia de conviver com o regime. Muitos não resistiram nem aderiram, mas encontraram formas de se acomodar e conviver com o sistema autoritário. Acomodar-se era aceitar recursos do regime, na crença de que isso era servir a interesses nacionais.

Utilizando a rede internacional de arte postal como canal de denúncia, os artistas caminhavam no sentido oposto a essa acomodação. Um exemplo emblemático das ações dessa rede colaborativa e solidária foi a mobilização em torno da prisão de Clemente Padín e Jorge Caraballo no Uruguai, em 1977. Naquela ocasião, diversos artistas realizaram produções para chamar atenção da comunidade artística e alcançar o apoio popular para, desta maneira, reivindicar a libertação dos dois presos políticos. Essas pressões junto às esferas institucionais foram determinantes para diminuir em dois anos a permanência do artista Clemente Padín na prisão.

2.8 *A stamp is*: publicações e livros de artista de/com carimbos

Nesse campo, procuramos reunir livros de artista e publicações que apresentam o carimbo como linguagem principal. Esse tipo de produção surge a partir dos anos 1960 e ganha um fôlego ainda maior na década seguinte. Aqui, enquanto alguns livros de artista se apresentam como propostas de caráter individual, as revistas e

publicações são imbuídas de um espírito colaborativo, traço comum à produção que circula via postal. Para esses artistas, o custo de produção não era um fator limitante às suas experimentações visuais e gráficas. Fossem fotocopiadas, mimeografadas, soltas ou grampeadas, a intenção era alcançar novas vias para além dos territórios artísticos institucionalizados.

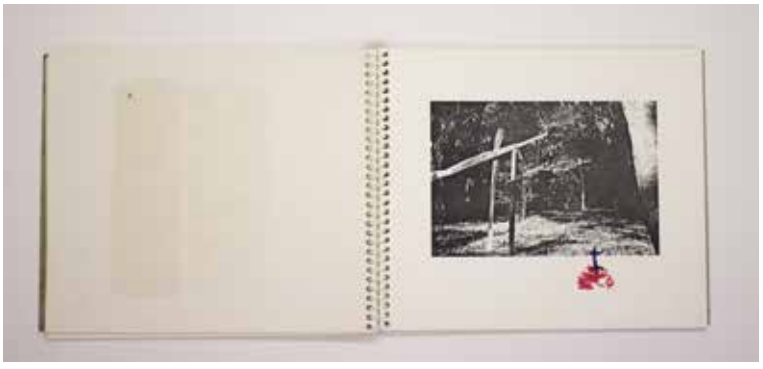
Hélio Fervenza e Cláudio Goulart, presentes no acervo do MAC USP, são artistas do Rio Grande do Sul que, segundo o pesquisador Paulo Silveira (2008, p. 14), em suas experimentações gráficas fazem uso de "[...] procedimentos alternativos ou da adequação de seu pensamento ao livro ou ao caderno como suporte". Do artista Hélio Fervenza, encontramos no acervo duas produções que apresentam o uso de carimbos.

Uma delas é o livro-objeto *Inominável* (1984), formado por capa e contracapa, feitas de papelão e xilogravura; o miolo é de cartolina que, ao ser vincada, proporciona uma estrutura sanfonada ao trabalho. A poesia de Magali Lotufo, escrita à caneta esferográfica, se espalha sobre a superfície junto a pinceladas, xilogravuras e carimbos. De forma abstrata, os carimbos, em azul e rosa, imprimem pequenos percursos no trabalho. Uma etiqueta fixada ao trabalho apresenta o título e sua ficha técnica – com especificação das técnicas aplicadas, autoria da poesia e tiragem, além de frisar que se trata de uma produção manufaturada e independente.

Vestígio (1985) é outro trabalho de Fervenza que está presente no acervo. Produzido em parceria com Maria Ivone dos Santos, é apresentado na folha de rosto como *Objeto-Documento Gráfico de uma Intervenção*, realizada no interior do município de Vacaria, no Rio Grande do Sul. Encadernado em espiral, suas páginas são alternadas com xilogravuras e fotografias em preto e branco. Estas são acompanhadas por carimbos que parecem símbolos indígenas e são impressos em roxo e vermelho vibrantes.

Nessas produções, enquanto Hélio Fervenza utiliza o carimbo como um suporte a mais, unido xilogravura e fotografia, em *Passport* (1979), publicado pela editora holandesa *Stempelplaats*, Cláudio

Figura 116 - Inominável, Hélio Fervenza, 1984.
Xilogravuras e carimbo sobre cartolina colada sobre capa de papelão, 23,9 x 17,5 x 1,2 cm.
Fonte: Acervo MAC USP



Figuras 117 e 118 - Vestígio, Hélio Fervenza, 1985.
Fotocópia, serigrafia, xilografia, carimbo e off set sobre papel. 18,4 x 22,3 x 0,7 cm.
Fonte: Acervo MAC USP

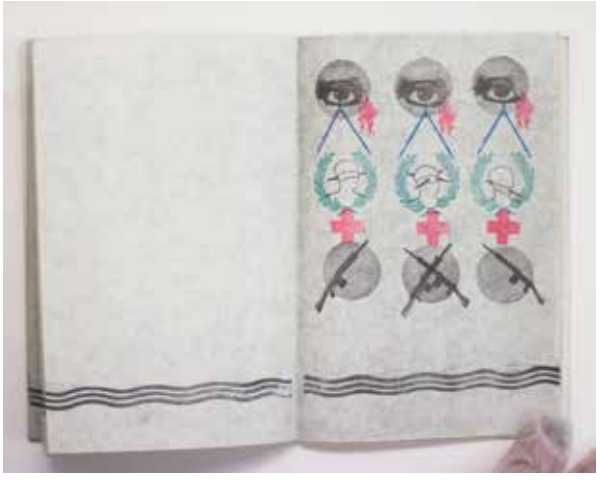
Goulart faz do carimbo linguagem principal. Nesta publicação, ele cria diversas composições visuais com carimbos figurativos – pássaros, coqueiros, avião, fuzis etc. Ao relacionar o título e o passaporte com as imagens, os olhos que sangram, o grafismo que remete ao mar, podemos pensar que o artista trata sobre o que está em jogo ao cruzar fronteiras, onde a chancela do carimbo nos passaportes permite ou nega a passagem pelos territórios.

Em *A Stamp is* (1981), o artista em questão faz do carimbo assunto desse livro de artista. Ele se apropria de um caderno de pauta – daqueles escolares que apresenta uma etiqueta na capa – e constrói uma narrativa visual que começa e termina a partir do enunciado do título, que é respondido com o carimbo *history* –, trazendo a ideia do carimbo como uma possibilidade de fabular conceitualmente e visualmente uma história. Nessa metalinguagem, apresenta as mais diversas possibilidades e características que envolvem o uso do carimbo como dispositivo poético, como a repetição, o acúmulo, a falha, a efemeridade, o ritmo, o caráter burocrático, o uso da cor, a possibilidade de tudo ser carimbo – com a impressão digital.

Ao nos colocar frente à possibilidade de que tudo pode ser carimbo, Goulart nos remete à produção de outros artistas que caminham nesse sentido. O artista pernambucano Paulo Bruscky, por exemplo, subverte "[...] as funções cotidianas de outros materiais, como ao multiplicar os usos da sola de borracha dos sapatos, pneus de carro ou ainda quando se vale do próprio corpo como clichê" (FREIRE, 2006, p. 114). Em *Arte e Comunição Marginal* (1974) também foram encontrados dois artistas que utilizam objetos outras matrizes como carimbo. O tcheco Karel Adamus, para realizar uma ação poética, cola clichês de letras e números na sola de seu sapato e a transforma em um grande carimbo. Já o artista húngaro Géza Perneczky, transforma em carimbos pequenos objetos encontrados no trajeto de uma caminhada. No terceiro capítulo desta pesquisa veremos a atuação de Bruscky nesse sentido.

Quanto aos livros de artista de Paulo Bruscky, o *Dever de casa/1. Exercícios de caligrafia* (1978) encontra-se no acervo do MAC USP, no

Figuras 119 e 122
A Stamp is, Cláudio Goulart, 1981. Carimbo sobre papel, 14 x 16,6 x 0,2 cm. Fonte: Acervo MAC USP



Figuras 123 e 124 - *Passport,* Cláudio Goulart, 1979, publicado pela editora holandesa *Stempelplaats*, Carimbo e crayon sobre papel, 14,6 x 9,8 x 0,5 cm. Fonte: Acervo MAC USP

qual o artista subverte de forma lúdica um caderno de caligrafia. A estrutura-padrão desse tipo de caderno é composta por uma palavra e sua respectiva ilustração na parte superior da página, e logo abaixo aparecem as pautas, que devem ser preenchidas com alguma letra indicada acima. Bruscky, nas linhas correspondentes à cópia manuscrita da letra, preenche o espaço carimbando com a ilustração daquele exercício. Assim, ao invés de desenhar a vogal "u", as linhas são carimbadas repetidas vezes com um cacho de uvas.

O interesse pelo carimbo leva Hervé Fischer a publicar o antológico livro *Arte e Comunicação Marginal* (1974), que foi utilizado como base para a tipologia da presente pesquisa. Para a organização do livro, diversos artistas foram convidados a contribuir com suas produções em carimbo. Ao mapear 146 artistas nessa publicação, Fischer deixa evidente a forte presença do carimbo como linguagem artística, e reforça a existência de uma rede de comunicação à margem dos circuitos oficiais do campo artístico.

Dois anos depois, Fischer produz *Timbres et Tampons d'Artistes – Cabinet des Estampes, Geneve* (1976). Dessa vez, o artista propõe uma narrativa cronológica da presença do carimbo no campo da arte, apresentando os selos mesopotâmicos como o ancestral dos carimbos. Nele também aparece o dadaísta Kurt Schwitters como um dos primeiros artistas a fazer composições em carimbos, passando por André Thomkins, Daniel Spoerri, Andy Warhol, Endre Tót e muitos outros. Com o seu miolo todo manuscrito, os carimbos se apresentam como imagens que são diagramadas junto ao texto. Ao passear pela descrição e reflexão, Fischer nos convida a pensar a comunicação como a chave que conecta arte e carimbo. O artista explica:

> A questão é disputada entre esses dois dados: 'arte' e 'carimbo', como se fossem antagônicos. Na visão tradicional, eles são. O sublime ainda se opõe ao trivial, a espiritualidade artística vira as costas para a manipulação burocrática, assim como a sucata, dizem, não ter a dignidade do mármore ou do bronze. O carimbo pode ser arte e, carimbar, arte? O uso e os campos habituais de utilização do carimbo não nos fazem acreditar nisso. Com as técnicas e os materiais dos criadores deste século aprendemos que qualquer forma visual que parte da vontade humana pela comunicação, pela apresentação, pela busca de um sentido, é

L'organisateur de l'exposition "Timbres et tampons d'artistes (Stamps by artists / Künstler-Stempel und Briefmarken) remercie sincèrement tous ceux qui l'ont rendue possible, et premièrement les artistes, les prêteurs.

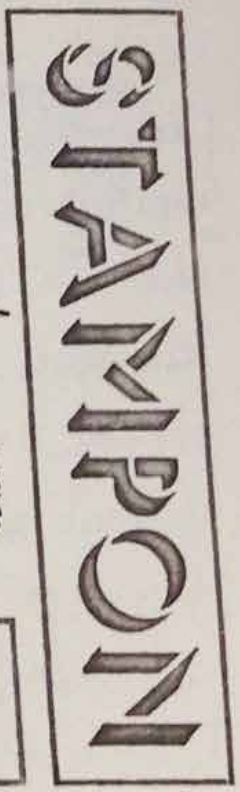
Il tient encore à nommer avec reconnaissance: John M. Armleder, du Groupe Ecart, Genève; la Galerie Bonnier, Genève; Niklaus Dürr, conservateur de la numismatique, MAH, Genève; James Warren Falter, directeur de la Simon Fraser Gallery, à l'université du même nom, Burnaby, B.C., Canada; Marcel Lefranc, Paris; Gérald Minkoff, Genève; Ernst Scheidegger, Zurich; la Galerie Jörg Schellmann, Munich; la Galerie Stähli, Zürich; Marie-Louise Vollenweider, du département d'archéologie, MAH, Genève; la Galerie Renée Ziegler, Zurich.

ART

Les Levine

La question se joue entre ces deux derniers: "art" et "tampon", comme si elles étaient antithétiques. A une traditionnelle, elles le sont. Le sublime s'oppose toujours au trivial, la spiritualité artistique tourne le dos aux manies bureaucratiques, de même que la terraille, dit-on, ne possède pas la dignité du marbre ou du bronze. Le tampon peut-il être art, et l'art tampon? L'usage et les champs d'utilisation habituels du tampon ne/le donneraient pas/à croire. Or les techniques et les matériaux des créateurs de ce siècle nous ont appris que toute forme vit de par une volonté

Peter van Beveren



arte.[106]

Além de Hervé Fischer, outros artistas vão editar publicações que reúnem produções com carimbo, evidenciando cada vez mais a potencialidade plástica e conceitual desse meio. É o caso do holandês G. J. de Rook (1943), que, nos anos 1970, publicou antologias de poesia visual, arte postal e também de carimbos – *Stem Pelk Unst* (1975) e *Stamp Art* (1976) – ambas presentes no acervo *Lomholt Mail Art Archive.* No acervo do MACBA encontram-se o *Nuestro Libro Internacional de Estampillas y Matasellos*, uma publicação do artista Edgardo-Antonio Vigo, realizada entre 1979 e 1993, que reúne selos e carimbos, no intuito de promover "[...] uma filatelia marginal criativa e paralela"[107].

Outro entusiasta do carimbo é Aart van Barneveld, que, como já mencionamos no primeiro capítulo, fundou a *Stempelplaats* e produziu diversas publicações a partir de seu selo editorial. Uma delas é *Rubber Stamps Publications (an index)* (1980), que apresenta, em oitenta páginas, uma catalogação de publicações e livros de artista que trazem o carimbo com linguagem principal. Cláudio Goulart, Carmela Gross, Klaus Groh, Anna Banana, Unhandeijara Lisboa, Leonhard Frank Duch, Regina Silveira são alguns dos artistas presentes nesse levantamento feito por Barneveld.

O paraibano Unhandeijara Lisboa é citado nessa catalogação pela *Karimbada*, revista voltada exclusivamente para a produção de carimbos. Produzida entre 1978 e 1979, o projeto contou com três edições. A primeira delas, além de artistas do Nordeste brasileiro, teve a participação do mexicano Ulises Carrión e do holandês Aart van Barneveld. A presença dos dois parece estar relacionada à pri-

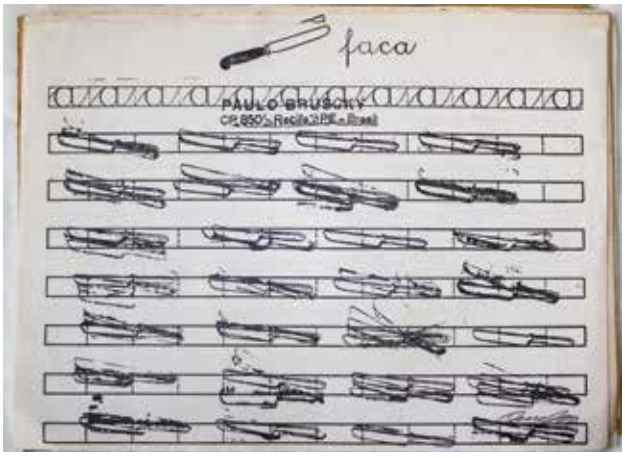
106 Tradução livre do trecho retirado de *Timbres et Tampons d'Artistes – Cabinet des Estampes, Geneve* (1976), página 07: "*La question se joue entre ces deux donnés: "art" et "tampon", comme si elles étaient antithétiques. A vue traditionelle, elles le sont. Le sublime s'oppose toujours au trivial, la spiritualité artistique tourne le dos aux manier bureaucratiques, de méme que la ferraille, dit--on, ne posséde pas la dignité du marbre ou du bronze. le tampón peut-il étre art, et l'art tampon? L'usage et les champs d'utilisation habituels du tampom ne/le donneraient pas à croire. De les techniques et les materiaux des créateurs de ce siècle nous out appris que toute forme visual de par une volonté humaine à la communication, à l'exposé ou à la quête d'un seus, est art*".

107 Essas aspas foram retiradas do próprio subtítulo da publicação, que possui como nome completo *Libro Internacional De Estampillas Y Matasellos: (PARA) Hacia Una Filatelia Marginal Creativa Y Paralela = Our International Stamps/Cancelled Seals: (TO) Towards A Marginal Creative Parallel Philately.*

Página anterior
Figura 125 - página de *Timbres et Tampons d'Artistes – Cabinet des Estampes, Geneve* (1976), de Hervé Fischer. Fonte: Acervo MAC USP

Figura 126 - Capa de *Arte e Comunicação Marginal* (1974) de Hervé Fischer. Fonte: Acervo MAC USP

Figura 127 - Capa de *Hexágono e*, Edgardo-Antonio Vigo, 1975.
Fonte: Centro de Arte Experimental Vigo http://www.caev.com.ar/



Figuras 128 e 129 - *Dever de casa/1. Exercícios de caligrafia*, Paulo Bruscky, 1978. Fonte: Arquivo Paulo Bruscky

Introduction

This catalogue has been designed to be complementary to the exhibition of stampworks by 4 Brazilian artists: Paulo Bruscky, Leonhard Frank Duch, Unhandeijara Lisboa and J. Medeiros. They have in common not only that they are Brazilians, but also that they all come from that part of Brazil commonly known as "the North-East". (Why this particular region is so rich in good artists I don't know).
Bruscky and Duch come from Recife. Lisboa is from Joao Pessoa, some miles further up to the north and Medeiros lives in Natal, which is still further north.
They know one another, are familiar with each other's work, and have worked in several common projects. Although each one's work is unquestionably different, they all share an intellectual independence as regards the "big cultural centres" of their country Sao Paulo and Rio de Janeiro. It is because of their intense participation in the world-wide circuit of mail

meira edição do Festival de Inverno da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), que ocorreu em julho de 1978 – mesmo ano de lançamento da revista. Na época, Paulo Bruscky coordenou o núcleo de Artes Plásticas do Festival e convidou Barneveld e Carrión para participarem do evento. Aart Barneveld proferiu a palestra *Havia Arte e Havia Carimbo* e fez a curadoria da *Exposição Internacional de Arte Carimbo*, que contou com a participação de 76 artistas de 17 países (BRUSCKY, p. 125, 2010). Ulises Carrión, por sua vez, realizou a palestra *Arte Correio e o Grande Monstro*.

Ao reconhecer a intensa produção de *stamp art*[108] no Nordeste brasileiro, Aart van Barneveld realiza no ano seguinte, em fevereiro de 1979, uma exposição dos artistas Paulo Bruscky, Leonhard Frank Duch, Unhandeijara Lisboa e Jota Medeiros, em sua galeria *Stempelplaat*s, em Amsterdã, Holanda. A edição número 2 da revista *Rubber*, editada pelo holandês, funcionou com um catálogo dessa exposição. A capa é a reprodução do envelope da primeira edição da *Karimbada.* No texto de abertura, Ulises Carrión pontua que na rede de arte postal, quando se fala de Brasil, ao invés de pensar em São Paulo ou Rio de Janeiro, pensa-se em Recife, Natal e João Pessoa.

Considerando que muitas das publicações produzidas entre os anos 1960 e 1980 têm o correio como principal veículo de circulação, podemos pensá-las como arquivos móveis ou até espaços de exposição, onde o projeto gráfico seria um equivalente ao projeto expositivo. As antologias – como a de Hervé Fischer, Aart van Barneveld e G. J. de Rook – desempenham o papel de frestas que, ao serem abertas, nos dão novas pistas para descobrirmos as mais diversas experimentações realizadas com o carimbo.

Ao procurar localizar a produção de arte postal brasileira, as observações de Carrión se fazem consonantes com os caminhos percorridos pela presente pesquisa. Nessa perspectiva, seguimos para o próximo capítulo norteados pelo anseio de tratar sobre as práticas desses artistas situados no Nordeste brasileiro, no intuito de compreender suas pesquisas, produções e trocas diante do contexto sociocultural e político no qual estão inseridos.

108 Termo utilizado por Ulises Carrión no texto publicado na *Rubber*, vol.2.

Página anterior
Figura 130 - página da edição n. 2 da revista *Rubber*, com texto de Ulises Carrión, publicada pela *Stempelplaats*
Fonte: Acervo Bacana Books

Figura 131 - Leonhard Frank Duch, Falves Silva, Jota Medeiros e Paulo Bruscky
Fonte: Coleção do artista Leonhard Frank Duch

CAPÍTULO 3 - O Triângulo Amoroso do Nordeste brasileiro: práticas artísticas entre Natal, João Pessoa e Recife

Tem que ser selado, registrado, carimbado
Avaliado, rotulado se quiser voar!
Se quiser voar....
Pra Lua: a taxa é alta,
Pro Sol: identidade
Mas já pro seu foguete viajar pelo universo
É preciso meu carimbo dando o sim,
Sim, sim, sim.
Raul Seixas[109]

Após a pesquisa no acervo conceitual do MAC USP, pela qual foi possível encontrar uma produção expressiva de carimbos concentrada no Nordeste brasileiro, o terceiro capítulo desta pesquisa apresenta alguns[110] dos personagens dessa região que fizeram – ou continuam fazendo – do carimbo uma linguagem integrante de suas práticas artísticas.

Para tratar com maior profundidade da poética desses artistas, a viagem para realização de uma pesquisa de campo se apresenta como ponto de partida do presente capítulo. O itinerário da viagem começa pela cidade de Natal, no Rio Grande do Norte, passando por João Pessoa, na Paraíba, e termina no Recife, em Pernambuco. Assim, percorremos o chamado Triângulo Amoroso[111]. As três pontas desse polígono são essas três cidades nordestinas que, pela localização geográfica e pela construção de afetos – tal como a denominação sugere – realizaram diversas iniciativas coletivas, festivais e exposições, tornando-se uma cena efervescente de produção artística.

Ao todo, foram doze dias de permanências breves que resultaram em intensas experiências. Tendo a entrevista como instrumento

109 Trecho da música "Carimbador Maluco" (1983), de Raul Seixas.

110 Presente no acervo conceitual do MAC USP, o artista baiano Almandrade não integra esse capítulo porque sua produção não está diretamente relacionada à produção dos artistas de Natal, João Pessoa e Recife – recorte da presente pesquisa.

111 Esse termo surgiu na viagem quando alguns artistas disseram que era assim que o escritor Jomard Muniz de Britto chamava a região composta pelas três cidades.

fundamental de investigação e análise, foram entrevistados Falves Silva, Jota Medeiros, Unhandeijara Lisboa, Daniel Santiago e Paulo Bruscky. Esses artistas se encontravam regularmente na cidade de João Pessoa – ponto médio desse triângulo –, na casa de Unhandeijara Lisboa, conhecida como Vila 777[112]. Um personagem que não esteve na rota da viagem, mas integra a pesquisa, é o alemão Leonhard Frank Duch[113], que frequentou a Vila 777 e representa, junto com os cinco citados anteriormente, a efervescente cena artística do Nordeste brasileiro entre as décadas de 1960 e 1980.

O transitar entre os vértices do Triângulo Amoroso e os encontros proporcionados por essa experiência foram fundamentais para revelar informações desconhecidas do primeiro levantamento documental e bibliográfico, guiando uma nova fase da pesquisa. O artista pernambucano José Cláudio é apontado por Falves Silva e Paulo Bruscky como precursor do carimbo na região. Ao retornar ao setor de documentação do MAC USP, foi possível descobrir que o artista, além de ter trabalhos presentes no acervo, estabelece, em meados da década de 1960, uma correspondência intensa com o professor Walter Zanini. Em algumas de suas cartas, para nossa sorte, o carimbo aparece como assunto e José Cláudio apresenta as circunstâncias sob as quais o objeto surge como linguagem em sua prática artística. Diferentemente da maioria dos artistas apresentados nessa pesquisa, que se apropria do carimbo como meio de comunicação e subversão, José Cláudio utiliza o carimbo como técnica – como expressão do gesto – para a criação de seus desenhos[114].

Como precursor do uso do carimbo, portanto, José Cláudio é quem abre este capítulo. A partir dele, seguimos o percurso da viagem: iniciamos em Natal, com Falves Silva e Jota Medeiros; passamos por João Pessoa, com Unhandeijara Lisboa; e terminamos em Recife, com Daniel Santiago, Leonhard Frank Duch e Paulo Bruscky.

A partir de um pensamento que assume na constelação uma referência estrutural, propomos aqui pensar os artistas como pon-

112 Localizada no bairro do Jaguaribe, Unhandeijara Lisboa ainda hoje vive no mesmo endereço.

113 Leonhard viveu no Brasil entre 1951 e 1994, quando retornou para Berlim, vivendo lá desde então.

114 *Desenhos em carimbo* é uma expressão utilizada para os trabalhos de José Cláudio.

tos, ou melhor, campos com características próprias – formados por escolhas, referências, procedimentos, técnicas, materiais etc. – envoltos por um contexto sociocultural e político inerente às décadas de 1960 e 1980, o qual influenciou diretamente suas produções. Vale lembrar que a investigação trazida aqui apresenta um recorte do imenso panorama artístico produzido e vivido por esses artistas.

3.1 *Desenhos em carimbo* de José Cláudio

Quando menino, José Cláudio[115] via papéis de embrulho ganharem vida com os traços feito a lápis por seu padrinho de crisma, Othon Fialho de Oliviera. Dessa memória afetiva, ele recorda:

> Era esse tipo de desenho que dr. Othon fazia no papel de embrulho da loja do meu pai quando ia passar férias em Ipojuca, hospedando-se em nossa casa, desenhando as matutas e os matutos fregueses da loja. Isso me fascinou de tal modo que passei o resto da vida, enquanto vivia em Ipojuca, emporcalhando os papéis de embrulho da loja, mesmo com a proibição de meu pai. Eu escondia as folhas garatujadas por baixo das outras (CLÁUDIO, 2014, p. 186).

Além dos embrulhos, José Cláudio estragou muitas borrachas escolares da loja de seu pai, com a brincadeira comum entre as crianças de talhar "[...] suas iniciais para sair carimbando nos cadernos e em todo lugar. A gente melava na tinta de escrever e carimbava"[116]. Algumas décadas depois, entre a necessidade e o acaso, a brincadeira reaparece e é integrada aos procedimentos do artista.

Outra lembrança de sua infância são as ilustrações que fazia nas páginas de suas provas e também dos seus colegas de classe no internato do Colégio Marista, em Recife. Esse era um incentivo do professor de desenho, irmão Estanislau, para que os alunos melhorassem suas notas, além de estimular a criatividade da turma.

6 Nasceu em 1932, na cidade de Ipojuca, Pernambuco.

116 Ibid., p. 195.

Para José Cláudio, sua relação com a arte se iniciou tardiamente, uma vez que as vivências descritas nas linhas anteriores foram o mais próximo que ele chegou ao campo artístico. Com 16 anos e frequentando com pouco ânimo a Faculdade de Direito no Recife, uma exposição do pintor modernista Cícero Dias sacode a monotonia visual de José Cláudio com uma paleta de cores tropical e sua temática inquietante. Como um filete de luz que entra em um quarto há tanto tempo escuro, José Cláudio se entusiasma ao descrever a experiência: "[...] eu era cego, ó Cícero, e me conferistes o sentido da visão. Ou a impressão pode ter sido tão forte que me tenha cegado para outro tipo de visão, me impedindo de olhar em outra direção"[117].

A mudança efetiva rumo às artes visuais só acontece após quatro anos – a contar dessa exposição –, por ocasião de um encontro inesperado com Ivan Carneiro, colega do Marista, que, ao lembrar do interesse de José Cláudio pelo desenho, chama-o para participar da fundação do Atelier Coletivo. Assim, em 1952, sob a direção do escultor Abelardo da Hora, José Cláudio relembra:

> [...] fiz parte da primeira leva desse Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife [...] Abelardo da Hora era como um 'mister', e ele pregava uma arte para o povo, dirigida ao povo, em que o povo fosse protagonista. Daí, a gente pintava trabalhador, visita às feiras, Xangô, e sonhava coisas populares, e as sonhava como aprendidas pela massa, pela população. [...] Depois, eu fui para São Paulo, me desviando desse rumo.[118]

O Atelier Coletivo (1952-1957) foi um polo artístico de extrema relevância para Recife, no qual o estudo do desenho e da gravura eram voltados para uma arte de caráter social. No cerne do debate e das atividades do grupo estavam a preocupação em levar a arte para o povo, a aproximação entre arte e artesanato, além de uma produção

117 Ibid., p. 191.

118 Em entrevista para o Laboratório de História Oral e da Imagem (LAHOI). Disponível em: <https://www.ufpe.br/lahoi/index.php?option=com_content&view=article&id=341&Itemid=268>. Acesso em: 10 jul. 2016.

realizada a partir de uma temática regional. José Cláudio lembra que "[...] naquela época quase toda a intelectualidade era comunista ou simpatizante. Arte tinha de ser compreensível ao grande público e não para uma minoria privilegiada. Nada de experimentalismo" (CLÁUDIO, 2014, p. 193).

Além das primeiras aulas de desenho com Abelardo da Hora, a pesquisadora Silvia Teles (2013, p. 36) destaca que foi no Atelier Coletivo que José Cláudio teve importantes interlocuções com artistas como Gilvan Samico, Guita Charifker, Wellington Virgolino, Wilton de Souza, dentre outros. A permanência em Recife não foi suficiente para José Cláudio e, com fôlego para aprender e se aperfeiçoar, viajou para a Bahia algumas vezes – onde trabalhou nos ateliês de Mário Cravo e Carybé – e também para São Paulo.

Com Carybé o trabalho era braçal, preparando as paredes para receber as pinturas muralistas do artista[119]. Nessa época, José Cláudio produziu poucas pinturas e os motivos atribui à falta de um espaço de trabalho, ao custo dos materiais e também a um possível comodismo (CLÁUDIO, 2014, p. 194). Sua prática ganha uma nova motivação a partir do encontro com o artista e crítico Arnaldo Pedroso d'Horta na casa de Carybé – aproximando o artista dos desenhos em nanquim e bico de pena – e com o convite para ir a São Paulo.

Assim, em 1955, José Cláudio segue para São Paulo, onde, além de trabalhar com Emiliano Di Cavalcanti, teve a oportunidade de estudar gravura sob à orientação de Lívio Abramo no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Lá ele também chegou a colaborar com ilustrações para o "Suplemento Literário" do jornal O Estado de São Paulo.

O ano seguinte, 1956, foi importante para a trajetória do artista e lhe rendeu significativas realizações. Dentre elas, sua primeira exposição individual, *Desenhos*, no Clube dos Artistas e Amigos da Arte,

119 Em entrevista para o Laboratório de História Oral e da Imagem (LAHOI). Disponível em: <https://www.ufpe.br/lahoi/index.php?option=com_content&view=article&id=341&Itemid=268>. Acesso em: 10 jul. 2016.

conhecido como Clubinho. Outra foi a participação no *Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro.* Recebeu também o *Prêmio Leirner de Arte Contemporânea,* distribuído pela Folha de São Paulo. Com os desenhos em nanquim *Apocalipse III* e *Apocalipse IV*, ambos de 1956, José Cláudio participou da Sala Geral da *IV Bienal de São Paulo* (1957). O primeiro lhe rendeu o prêmio de aquisição desta Bienal e uma bolsa da Fundação Rotelini para estudar na Academia de Belas Artes de Roma.

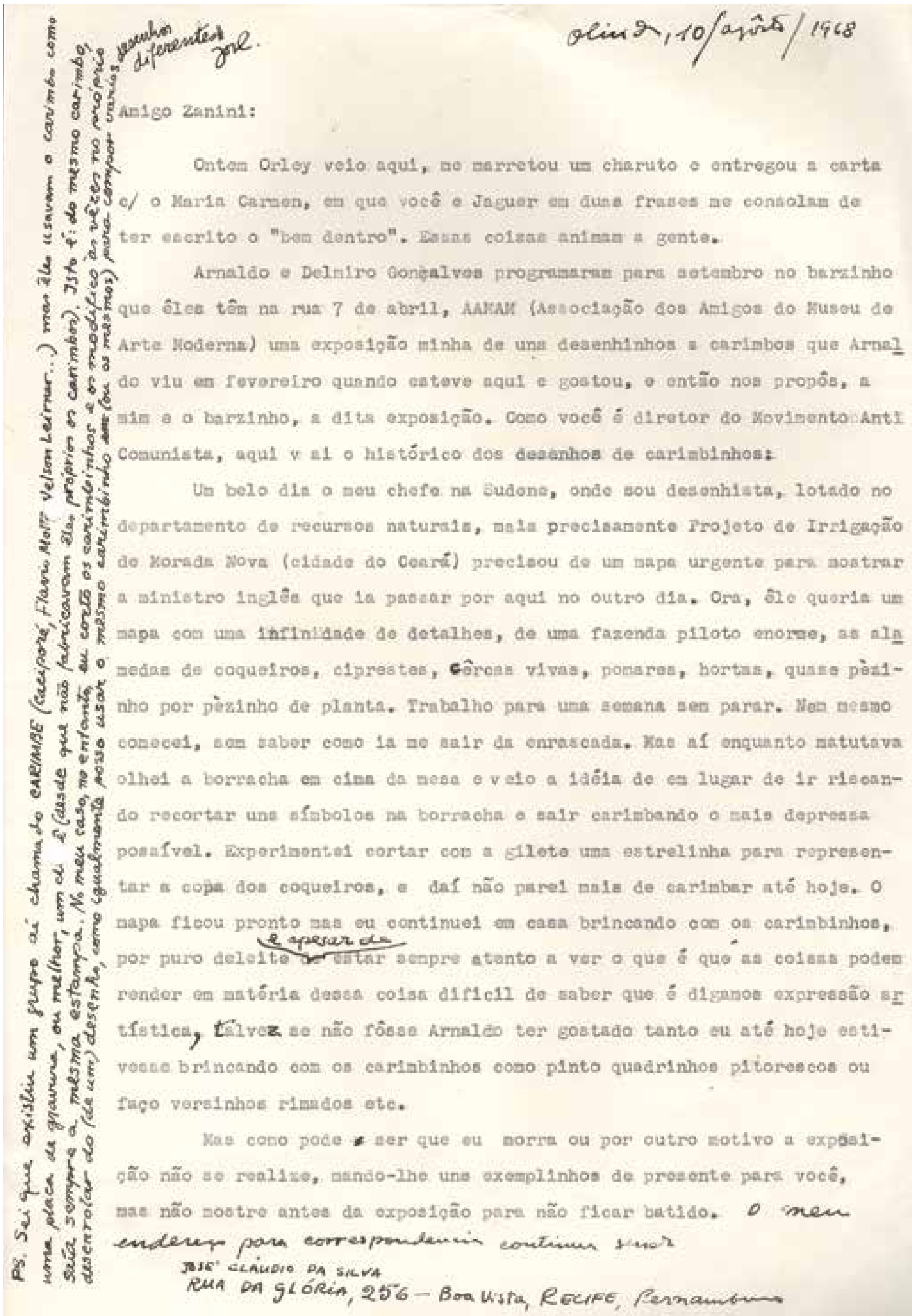
Após um ano estudando História da Arte e Modelo Vivo na Itália, o artista retorna a Recife e encontra trabalho como ajudante de desenhista técnico na Superintendência do Desenvolvimento no Nordeste – Sudene. É nesse momento da trajetória do artista que o carimbo aparece como um ponto fora da curva.

Na Sudene, José Cláudio se ocupava com desenhos de aerofotogrametria, isto é, interpretava graficamente mapeamentos topográficos aéreos. Em carta[120] endereçada a Walter Zanini, o artista relata o desafio de fazer com urgência um mapa que representasse a fazenda piloto de um projeto de irrigação em Morada Nova, cidade no interior do Ceará. Para o projeto "[...] seria necessário criar esse desenhinho, por exemplo, cajueiro, coqueiro, não lembro, tudo em papel milimetrado com a maior precisão" (CLÁUDIO, 2014, p. 186).

Diante de uma variedade de espécies de plantas para mapear em um curto espaço de tempo, José Cláudio encontrou ao alcance das mãos a ferramenta que iria ajudá-lo a cumprir seu trabalho no prazo, mas, especialmente, dar um novo rumo à sua poética. Assim, ele descreve:

> Mas aí, enquanto matutava, olhei a borracha em cima da mesa e veio a ideia de, em lugar de ir riscando, recortar uns símbolos na borracha e sair carimbando o mais depressa possível. Experimentei cortar com a gilete uma estrelinha para representar a copa dos coqueiros, e daí não parei mais de carimbar até hoje. O mapa ficou pronto, mas eu continuei em casa brincando com os carimbinhos,

120 Correspondência de 10 de agosto de 1968. Arquivo MAC USP.



Olinda, 10/agôsto/1968

Amigo Zanini:

Ontem Orley veio aqui, me marretou um charuto e entregou a carta c/ o Maria Carmen, em que você e Jaguer em duas frases me consolam de ter escrito o "bem dentro". Essas coisas animam a gente.

Arnaldo e Delmiro Gonçalves programaram para setembro no barzinho que êles têm na rua 7 de abril, AAMAM (Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna) uma exposição minha de uns desenhinhos a carimbos que Arnaldo viu em fevereiro quando esteve aqui e gostou, e então nos propôs, a mim e o barzinho, a dita exposição. Como você é diretor do Movimento Anti Comunista, aqui v ai o histórico dos desenhos de carimbinhos:

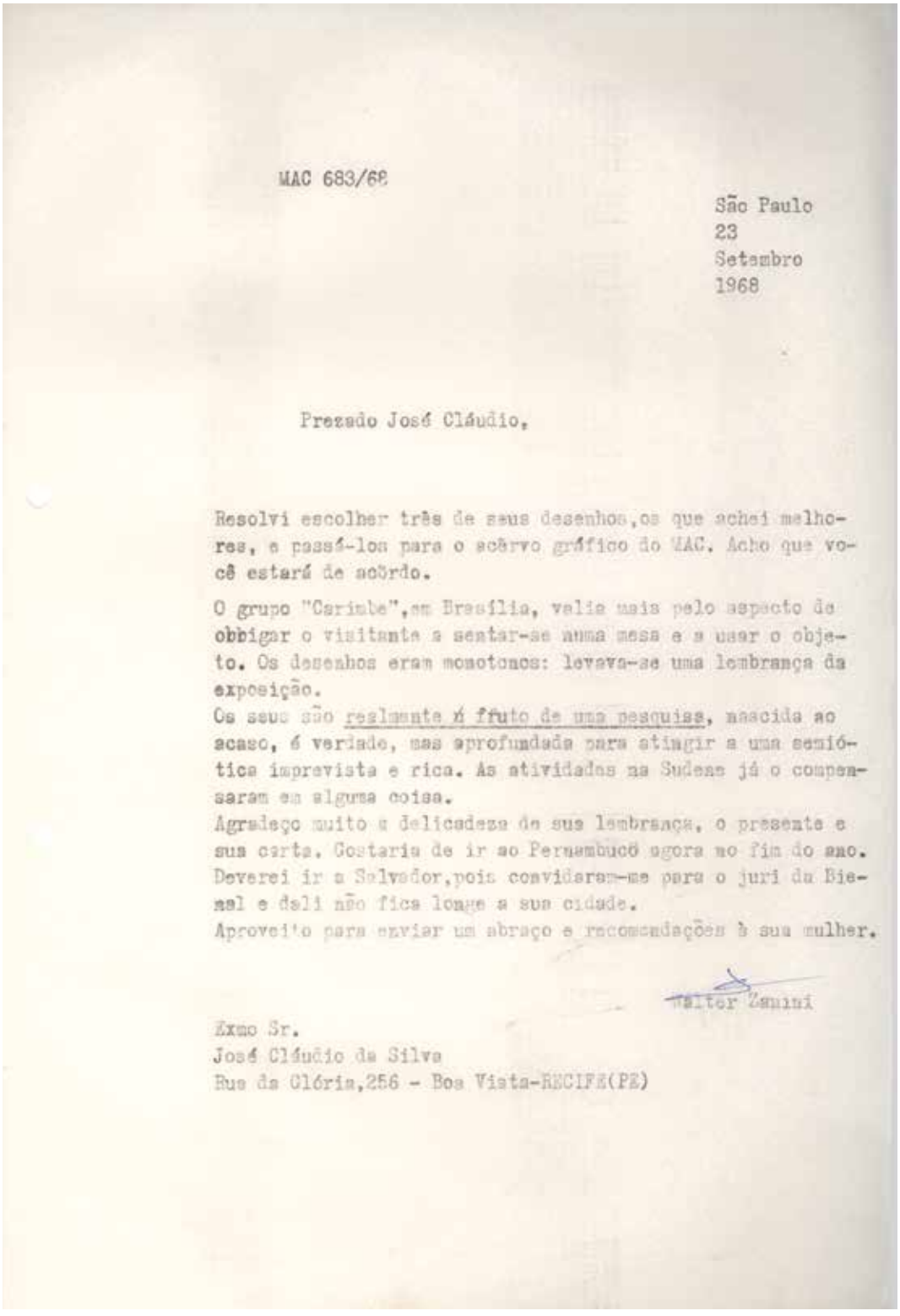
Um belo dia o meu chefe na Sudene, onde sou desenhista, lotado no departamento de recursos naturais, mais precisamente Projeto de Irrigação de Morada Nova (cidade do Ceará) precisou de um mapa urgente para mostrar a ministro inglês que ia passar por aqui no outro dia. Ora, êle queria um mapa com uma infinidade de detalhes, de uma fazenda piloto enorme, as alamedas de coqueiros, ciprestes, cêrcas vivas, pomares, hortas, quase pèzinho por pèzinho de planta. Trabalho para uma semana sem parar. Nem mesmo comecei, sem saber como ia me sair da enrascada. Mas aí enquanto matutava olhei a borracha em cima da mesa e veio a idéia de em lugar de ir riscando recortar uns símbolos na borracha e sair carimbando o mais depressa possível. Experimentei cortar com a gilete uma estrelinha para representar a copa dos coqueiros, e daí não parei mais de carimbar até hoje. O mapa ficou pronto mas eu continuei em casa brincando com os carimbinhos, por puro deleite e apesar de estar sempre atento a ver o que é que as coisas podem render em matéria dessa coisa difícil de saber que é digamos expressão artística, talvez se não fôsse Arnaldo ter gostado tanto eu até hoje estivesse brincando com os carimbinhos como pinto quadrinhos pitorescos ou faço versinhos rimados etc.

Mas como pode ser que eu morra ou por outro motivo a exposição não se realize, mando-lhe uns exemplinhos de presente para você, mas não mostre antes da exposição para não ficar batido. O meu endereço para correspondência continua sendo

JOSÉ CLÁUDIO DA SILVA
RUA DA GLÓRIA, 256 – Boa Vista, RECIFE, Pernambuco

PS. Sei que existiu um grupo aí chamado CARIMBE (Cacipoé, Flavio Motta, Nelson Leirner...) mas êles usavam o carimbo como uma placa de gravura, ou melhor, um clichê (desde que não fabricavam êles próprios os carimbos). Isto é: do mesmo carimbo saía sempre a mesma estampa. No meu caso, no entanto, eu corto os carimbinhos e os modifico às vêzes no próprio desenrolar do (de um) desenho, como igualmente posso usar o mesmo carimbinho (ou os mesmos) para compor vários desenhos diferentes. José.

Figura 132 - Correspondência de José Cláudio para Walter Zanini, 10 de agosto de 1968.
Fonte: Arquivo MAC USP



MAC 683/68

São Paulo
23
Setembro
1968

Prezado José Cláudio,

Resolvi escolher três de seus desenhos, os que achei melhores, e passá-los para o acêrvo gráfico do MAC. Acho que você estará de acôrdo.

O grupo "Carimbe", em Brasília, valia mais pelo aspecto de obbigar o visitante a sentar-se numa mesa e a usar o objeto. Os desenhos eram monotonos: levava-se uma lembrança da exposição.
Os seus são realmente o fruto de uma pesquisa, nascida ao acaso, é verdade, mas aprofundada para atingir a uma semiótica imprevista e rica. As atividades na Sudene já o compensaram em alguma coisa.
Agradeço muito a delicadeza de sua lembrança, o presente e sua carta. Gostaria de ir ao Pernambuco agora no fim do ano. Deverei ir a Salvador, pois convidaram-me para o juri da Bienal e dali não fica longe a sua cidade.
Aproveito para enviar um abraço e recomendações à sua mulher.

Walter Zanini

Exmo Sr.
José Cláudio da Silva
Rua da Glória, 256 - Boa Vista-RECIFE(PE)

Figura 133 - Correspondência de Walter Zanini para José Cláudio, 23 de setembro de 1968.
Fonte: Arquivo MAC USP

> por puro deleite e apesar de estar sempre atento a ver o que é que as coisas podem render em matéria dessa coisa difícil que é, digamos, a expressão artística [...].121

O "método" criado pelo artista foi adotado em outros projetos da Sudene. De acordo com o José Cláudio (2014, p. 195), a borracha era cortada com bisturi – utilizado para a raspagem de desenhos a nanquim – e entintada com nanquim derramado sobre um vidro plano ou algo similar. "Depois do serviço, aqueles carimbos ficaram por lá sem serventia e, para não botar no lixo, trouxe-os para casa" (idem, 2014, p. 195).

Walter Zanini[122] responde com entusiasmo às experimentações de José Cláudio, frisando que seus carimbos "[...] são realmente fruto de uma pesquisa, nascida ao acaso, é verdade, mas aprofundada para atingir uma semiótica imprevista e rica". Na ocasião, Walter Zanini escolhe três desenhos daqueles enviados por José Cláudio para compor o acervo gráfico do MAC USP.

Um deles é o *Poemeto no. 3* (1968), uma composição abstrata com certo efeito óptico criado a partir de uma relação de figura e fundo. O artista consegue esse efeito com a repetição e o espelhamento de um único carimbo, com o qual ele cria fileiras, uma logo abaixo da outra. Também no acervo do MAC, há o trabalho *Sem título* (1968), contendo outros carimbos de José Cláudio. Neste, que se assemelha a um rascunho, o artista deixa uma nota: "Zanini: Aqui vai uma das primeiras carimbadas. Uma peça "da museo" [...] Não sei direito a data, anterior a fevereiro de 68". Esses primeiros estudos ajudam a perceber que o artista pensa o carimbo como um módulo, no qual a repetição, feita de maneira ordenada, gera novas imagens. Diferentemente dos outros dois, o terceiro trabalho incorporado ao acervo por Zanini, *Sem título* (1968), não possui carimbos, mas trata-

121 Correspondência de 10 de agosto de 1968. Arquivo MAC USP.

122 Correspondência de 23 de setembro de 1968. Arquivo MAC USP.

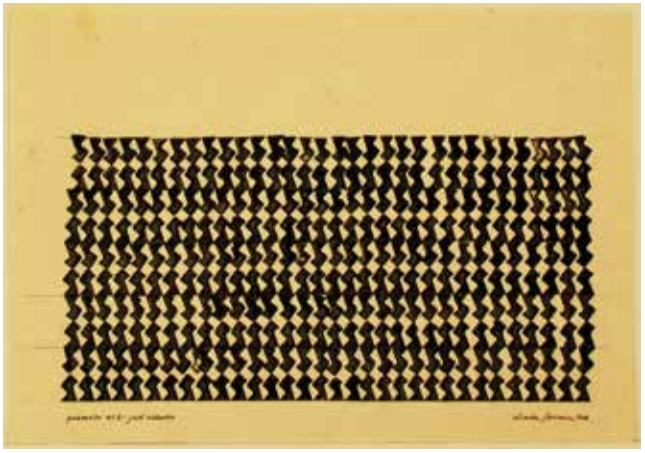


Figura 134 - *Poemeto no 3*, José Cláudio da Silva, 1968.
Carimbo sobre papel, 19 x 27,5.
Fonte: Acervo MAC USP

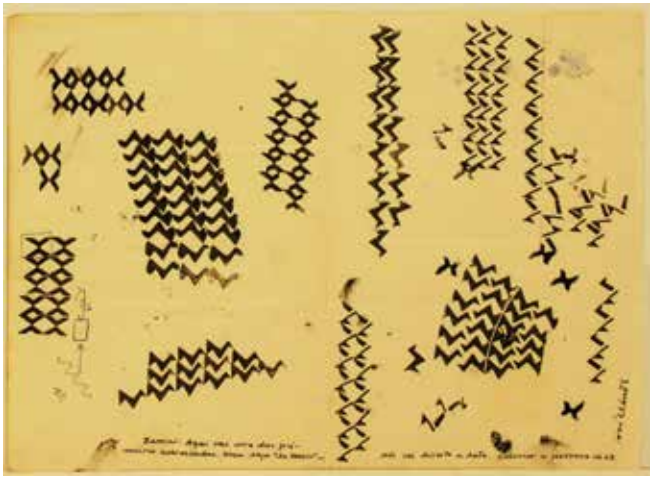


Figura 135 - *Sem título*, José Cláudio, 1968.
Carimbo sobre papel, 22,5 x 31,1.
Fonte: Acervo MAC USP

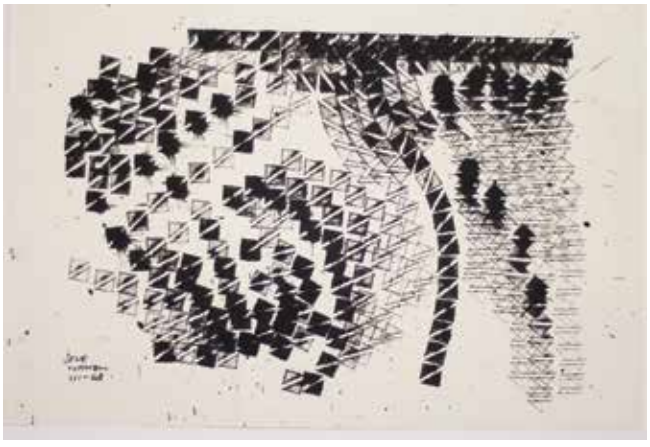


Figura 136 - *Sem título*,
José Cláudio, 1968.
Carimbo sobre papel, *21,7 x 32,3.*
Fonte: Acervo MAC USP

-se de uma paisagem de linhas feitas a nanquim, na qual o volume em vermelho e uma mancha em verde se destacam.

A convite do artista e crítico Arnaldo Pedroso d'Horta e do crítico Delmiro Gonçalves, José Cláudio realiza a exposição *Carimbinhos* na Associação dos Amigos do Museu de Arte Moderna – AAMAM[123], em setembro de 1968. Os carimbos de José Cláudio não foram bem recebidos por parte da crítica, como expressa Paulo Mendes de Almeida em nota publicada n'*A Gazeta*[124]*.* O crítico revela certo desdém sobre uso dos carimbos e apresenta uma visão conservadora ao compreender uma superioridade do gesto pela mão do artista. Com humor irônico, o crítico deixa isso evidente: "[...] continuamos preferindo o traço feito à mão, o traço que treme e vibra. E meu irmão Zé Cláudio é capaz de fazê-lo. Que ele deixe os carimbos para os outros – são os nossos votos, amém".

Em outras palavras, esse incômodo é resultado do deslocamento da imagem do artista como o "gênio criador" para o artista como designer, tornando-se, segundo Aracy Amaral (2006, p. 235), "[...] um projetista de um módulo repetível com a mesma qualidade, em princípio, e distanciado do criador do fazer convencional". Além disso, o comentário expressa o interesse por uma obra de arte única, provida de aura, em contraponto ao caráter múltiplo e de reprodução ilimitada do meio, no caso, o carimbo.

Ainda que chame de "brincadeira" ou de "desenhinhos a carimbo", José Cláudio apresenta uma estruturação formal do pensamento sobre essa experimentação. Em um *post scriptum* para Zanini, ele diferencia o seu procedimento daquele aplicado pelo grupo Carimbe[125]:

12 AAMAM é o mesmo Clubinho, citado anteriormente. A partir da iniciativa de Ciccillo Matarazzo, esse espaço cultural provido de um bar foi criado no prédio dos Diários Associados, na rua 7 de abril, onde, posteriormente, viria a ser a primeira sede do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

124 Nota intitulada *Gerda, Zé Cláudio e outro publicada* no jornal A Gazeta, em 03 de outubro de 1968. Arquivo MAC USP.

125 Comentado no primeiro capítulo desta pesquisa.

> Sei que existiu um grupo aí chamado CARIMBE (Caciporé, Flavio Motta, Nelson Leirner...) mas eles usavam o carimbo como uma placa de gravura, ou melhor, um clichê (desde que não fabricavam eles [os] próprios carimbos). Isto é: do mesmo carimbo saía sempre a mesma estampa. No meu caso, no entanto, eu corto os carimbinhos e os modifico às vezes no próprio desenrolar do (de um) desenho, como igualmente posso usar o mesmo carimbinho (ou os mesmos) para compor vários desenhos diferentes.[126]

Para José Cláudio, é importante o ato de talhar e a possibilidade de deixar "em aberto" a forma do carimbo, para, caso deseje, poder modificá-la ao longo do processo de criação de suas composições. Em resposta, Zanini[127] compreende a diferença entre a prática de José Cláudio e do grupo Carimbe: enquanto este funciona a partir da operação de aproximação do público com o objeto e difundindo sua reprodução democrática, José Cláudio apresenta uma preocupação estética de caráter semiótico em seus carimbos.

Essa produção sígnica por meio dos carimbos é o que leva José Cláudio a ingressar no movimento do poema/processo.

> Um belo dia, sábado ou domingo, porque era de dia, 10 horas da manhã, chegam lá em casa, na Rua do Bonfim, Olinda, Jomard Muniz de Britto e Moacy Cirne, exatamente quando eu experimentava ao léu os tais carimbinhos: fui flagrado no ato. 'Isso é poema/processo', exclamou Moacy. 'Você é um poeta/processo' (CLÁUDIO, 2014. p. 198).

Assim, José Cláudio se junta a esses e outros nomes desse movimento que eclodiu nas cidades de Natal e no Rio de Janeiro em 1967. Com seus carimbinhos, ele produz livros de artista e também participa de outras publicações coletivas. Encontrada no acervo de Paulo Bruscky, uma delas é a *Metamorfome* (c. 1970), um envelope organizado por Ivan Maurício que contém folhas soltas com trabalhos de José Cláudio, Zezo Daura, Humberto Avelar, Luiz Ricardo e Tiago Dila. A folha de José Cláudio, carimbada com seu nome e o número

126 Correspondência de 10 de agosto de 1968. Arquivo MAC USP.

127 Correspondência de 23 de setembro de 1968. Arquivo MAC USP.

Figuras 137 e 138 - *Metamorfome* (c. 1970), Editor Ivan Maurício
Envelope com trabalhos enviados por diversos artistas, carimbos
Fonte: Arquivo Paulo Bruscky

70, é preenchida por diferentes módulos azuis que se repetem, se espelham e se aproximam.

No poema/processo, a criação de versões a partir de um mesmo poema é um procedimento comum entre os integrantes. Desta maneira, *Carimbos* (1968) de José Cláudio recebeu versões[128] recentes feitas por Moacy Cirne e Regina Pouchain. Quanto aos livros de artista produzidos por José Cláudio, Bruscky[129] contabiliza cinco, todos com composições abstratas. Bruscky também destaca que a produção em carimbos de José Cláudio é de fato pioneira, opinião compartilhada com o holandês Aart van Barneveld, um entusiasta da linguagem que conheceu o trabalho de José Cláudio quando veio ao Brasil[130].

José Cláudio chegou a participar da *Povis 3/Projeto 22* (1978), projeto de Jota Medeiros que, no presente número, Falves Silva atuou como editor. Assinado e datado de 1968, o trabalho de José Cláudio sugere um percurso visual vertical, orientado de baixo para cima. Dividido por duas linhas, o desenho é formado por três composições visuais que imprimem ritmo aos seus carimbos abstratos.

Recentemente, a exposição *Pernambuco Experimental* (2013-2014), realizada no Museu de Arte do Rio – MAR, apresentou um panorama da arte produzida em Recife entre 1900 a 1980, onde foram expostos oito trabalhos de José Cláudio com carimbo. Ao apresentá-los, a curadora Clarissa Diniz (2014, p. 90) sublinha a certa musicalidade que a distribuição e a repetição dos carimbos trazem aos trabalhos. Assim, na série *História de um Carimbo*, produzida entre 1968 e 1969, o artista propõe uma narrativa visual a partir de um conjunto de carimbos. Em *Dispersão* (1969), como o próprio título sugere, carimbos de menor formato acumulados em linhas vão se espalhan-

128 Disponível em: <http://poemaprocesso67.blogspot.com.br/2007_09_01_archive.html>. Acesso em: 13 jul. 2016.

129 Em conversa realizada com Paulo Bruscky no seu ateliê-arquivo em 04 de dezembro de 2015.

130 No *Festival de Inverno da Universidade Católica de Pernambuco* – UNICAP, ocorrido em julho de 1978.

Figura 139 - *Festas de Varão*, José Cláudio, 1969. Carimbo e nanquim sobre papel, 50 x 70 cm. Fonte: Catálogo da exposição *Pernambuco Experimental* (2014)

Figura 140 - Trabalho de José Cláudio na publicação *Povis 3 / Projeto 22*, 1978. A Povis é um projeto de Jota Medeiros, mas esse número contou com Falves Silva como editor. Fonte: Acervo MAC USP

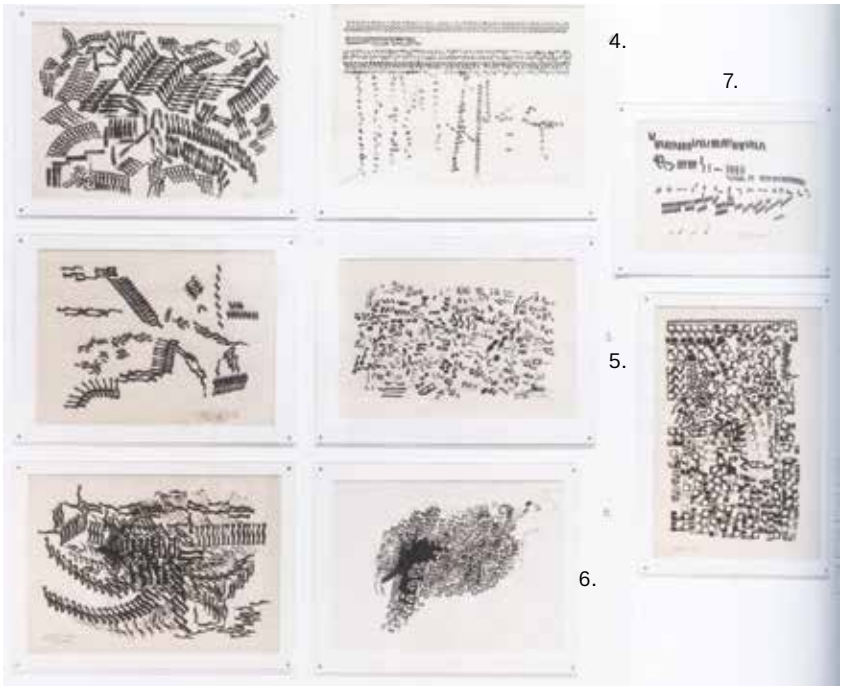


Figura 141 - José Cláudio na exposição *Pernambuco Experimental* (2014), Museu de Arte do Rio - MAR
1. História de um Carimbo nº1,
2. História de um Carimbo nº4
3. História de um Carimbo nº5
4. Dispersão
5. Vê se gosta
6. Nebulosa
7. História de um Carimbo - 5
José Cláudio, 1969.
Carimbo e nanquim sobre papel
Fonte: Catálogo da exposição *Pernambuco Experimental* (2014)

do na superfície da página. *Vê se gosta* (1969), por sua vez, talvez seja a composição em carimbos com maior diversidade de formas. Em *Nebulosa* (1969), o acúmulo de carimbos cria uma mancha gráfica chapada no centro do papel. Em *Festas de Varão* (1969), o artista ocupa toda a superfície da página com carimbos gerados pela forma negativa.

As composições em carimbo de José Cláudio são todas abstratas. Em nenhum momento há intenção figurativa, mas uma criação gráfica feita por camadas, que ganham densidades e acúmulos distintos a cada trabalho. O gesto, ainda que não seja do pincel, está presente na pressão da mão do artista sobre as formas orgânicas talhadas. O procedimento de entintar o carimbo direto no nanquim – ao invés do uso da almofada – proporciona ao artista superfícies mais chapadas, que se afastam da característica de falha inerente ao carimbo e se aproximam de seus desenhos pretos em nanquim e bico de pena.

A produção de carimbos, ainda que pioneira, ocupa um breve intervalo de tempo na trajetória de José Cláudio. No fim da década de 1960, além do retorno à pintura, começa a esculpir em madeira. Já nos anos 1970, ele se dedica às esculturas em granito, recebendo inclusive encomendas para ocupar espaços públicos em Pernambuco e Aracaju. A pintura continua e permanece até hoje como a prática principal do artista, que se dedica a pinturas figurativas, retratando a cultura popular e o cotidiano de Olinda, lugar onde vive e está localizado seu ateliê.

Ainda que anterior à geração dos artistas que seguem nesta pesquisa, José Cláudio, em correspondência com Walter Zanini, se mostra atento e interessado às novas experimentações que o sucedem. Ele aponta sua bússola para Natal, no Rio Grande do Norte, e destaca Falves Silva como um dos nomes que concentra uma produção artística efervescente. “Sabe onde tem gente boa nova? Natal

RGN. Alguns nomes: Dailor Varela, Falves, Frederico Marcos, Marcos Silva"[131], ele descreve. Aproveitando a pista deixada pelo precursor José Cláudio, prosseguimos o capítulo com Falves Silva, que foi também o primeiro artista entrevistado durante a viagem.

3.2 Versões gráficas de Falves Silva

Papelaria
Na papelaria o rio se vestiu
de mapa enquanto à margem
maravilhosos se repartem pobres
papéis sintetizados triste
espetáculo do poema carimbado.
Cacaso

O percurso da produção de Falves Silva[132] se inicia, se transforma e permanece por meio de sua relação com o papel. Na infância, o papel aparece como suporte para os primeiros desenhos e é também superfície de contato com o universo das histórias em quadrinhos. "Eu sempre gostei de papel, o objeto, a folha. Conheço todo tipo de papel. E como sempre gostei de desenhar, eu conheço o melhor papel para o desenho" (informação verbal)[133], diz o artista. Já na adolescência, quando começa a trabalhar em gráfica, o contato com o papel se dá de maneira técnica e viabiliza sua produção artística. Segundo o artista, "[...] a gráfica me trouxe um respaldo legal porque foi lá dentro que comecei a produzir meus trabalhos" (informação verbal)[134].

Devido à sua curiosidade apurada, seus interesses se expandem além do campo gráfico, passando pelo cinema, pela literatura, e, como já mencionado acima, pela linguagem dos quadrinhos. Ao

Nos conhecemos no MAC USP, em maio de 2015, por meio da professora Cristina Freire. Em seguida, combinamos uma conversa em um sábado à tarde na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Era sua primeira vez na cidade e ele estava encantado pela imensidão que o primeiro contato com São Paulo é capaz de provocar. O motivo de sua vinda era a *Mostra Brasil Visual*, com a exibição do documentário *Arte Correio*, seguida de conversa com Falves, Paulo Bruscky e Sanzia Pinheiro. Sanzia desempenhou um papel fundamental nos encontros entre mim e o artista.

131 Correspondência de 12 de dezembro de 1968. Arquivo MAC USP.
132 Nascido em 1943, em Cacimba de Dentro, na Paraíba.
129 Entrevista realizada em 28 de novembro de 2015.
134 Entrevista realizada em 28 de novembro de 2015.

lançar mão dessas referências, junto ao contexto sociocultural e político no qual está inserido, a poética de Falves é sintetizada pelo artista Wlademir Dias-Pino como uma "[...] colagem codificada em função de uma realidade crítica"[135] (DIAS-PINO, 2014, p. 28, tradução nossa).

Seu caráter transgressor já se revela em sua primeira exposição, realizada em 1966, na Galeria de Artes da Praça Andrade de Albuquerque, na qual provoca a elite intelectual potiguar com suas colagens eróticas, vistas pelo escritor Jomard Muniz de Brito (2007, p.63) como resultado de um "Olhar-Eros-Táctil"[136] do artista. Como consequência de sua "extravagância", ao invés de um mês, a exposição permaneceu aberta somente durante uma semana.

Naquele ano, a Poesia Concreta, movimento de vanguarda literária, completa dez anos e Falves pôde acompanhar a chegada dos concretistas em Natal com a exposição *Dez Anos de Poesia Concreta*, uma edição comemorativa da *I Exposição Nacional de Arte Concreta* (MAM de São Paulo – 1956). Na ocasião, foram reapresentados poemas de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Wlademir Dias-Pino, Edgar Braga, Ronaldo Azeredo, Osmar Dillon e José Lino Grunewald. Junto a esta, também ocorreu a *1ª Exposição de Poesia Concreta de Natal – Explo 1*, com os artistas Nei Leandro de Castro, Dailor Varela, Luiz Carlos Guimarães, João Bosco de Almeida, Anchieta Fernandes, todos do Rio Grande do Norte.

Falves abraça Natal como sua cidade de origem e, sempre que possível, exalta a produção artística de seus conterrâneos. Ao iniciarmos a conversa gravada em sua casa, em novembro de 2015, no bairro da Candelária, Falves pede licença. Ao voltar, ele vem com um sorriso no rosto e vestido com a camiseta *III Festival Literário da Pipa*, uma forma de homenagear a cena artística do Rio Grande do Norte.

Quem estava à frente da articulação e divulgação da poesia concreta na cidade era o crítico Moacy Cirne. Considerado um expoente de vanguarda na cena artística de Natal, Cirne apresenta muitas referências culturais para Falves. Entusiasmado, ele o descreve:

> Moacy Cirne não é só é um poeta, mas um teórico importante, que influenciou toda uma geração que surgia no fim dos anos 1960. Era um cara que tinha um maior poder econômico, possuía uma biblioteca enorme, ia para o Rio de Janeiro, trazia novidades, viajava... Ele ia buscar filmes no Recife. Do Rio de Janeiro, trouxe a revista Invenção, do grupo dos Concretos, e pra gente foi

135 Tradução do original: *"collage codified in fuction of a critical reality"*.

136 Denominação dada a Falves Silva no texto *Interpenetrações do poema processo* (p. 63), publicado na 10ª edição da revista *BROUHAHA* (2007), publicação bimestral da Prefeitura Municipal de Natal. Essa foi uma edição comemorativa de 40 anos do poema/processo.

> um impacto... Foi quando a gente começou a tomar conhecimento dessa nova vanguarda (informação verbal)[137].

Ao *embarcar na onda de Moacy*, Falves se aproxima da poesia concreta para, em seguida, mergulhar no poema/processo. Inaugurado como movimento simultaneamente no Rio de Janeiro e em Natal, em 1967, o movimento surge, de acordo com Clemente Padín (2007), com "[...] a tendência matemático-espacial da Poesia Concreta representada pelo poeta cuiabano-carioca Wlademir Dias-Pino". Este, juntamente com Álvaro de Sá, Neide Sá e Moacy Cirne, estava na dianteira do movimento.

Ainda que seja um desdobramento da poesia concreta, o poema/processo trata-se de uma ruptura ao propor a separação radical entre a poesia – de natureza abstrata, individual – e o poema – de natureza física, objetiva e ativa, encarado como objeto de consumo que pode vir a ser modificado pelo seu receptor. Segundo o pesquisador Rogério Barbosa da Silva (2006, p. 86), o poema/processo:

> [...] retoma e radicaliza procedimentos utilizados pela Poesia Concreta, respectivamente, ao enfatizar os aspectos plásticos e estruturais do poema, e ao retirar a primazia da palavra na criação poética. O Poema/processo constrói uma poética de criação de formas que se movimentam como numa seqüência de fotogramas.

Dessa forma, o poema/processo supõe uma produção com uma função informativa que ultrapassa as fronteiras da língua e opera no campo da linguagem. Nesse sentido, Padín reforça que, para o poema/processo, a expressão do conteúdo se dá por meio de outras linguagens, com ou sem o uso da palavra. Essa "intervenção semiológica" – pontua Moacy Cirne (1979, p. 39) – não se fecha no campo literário, mas se caracteriza como produção cultural, que implica uma atuação política e social. Cada artista, com suas questões e inquietações, encontra em sua produção uma maneira de expandir suas ideias e conjugá-las por meio da criação, intervenção e recepção de conteúdos semióticos.

137 Entrevista realizada em 28 de novembro de 2015.

Na ocasião da inauguração em Natal, Falves assina o manifesto *poesia nova, processo novo: 8 pontos* junto a Anchieta Fernandes, Dailor Varela, Fernando Pimenta, Frederico Marcos, Marcos Silva, Moacy Cirne, Nei Leandro de Castro e Sanderson Medeiros. Dentre os pontos, aparece o interesse pelos procedimentos de Mallarmé, James Joyce, E. E. Cummings, e Vladimir Maiakovski; pela interação do público como agente ativo na criação dos poemas "[...] montando--os, colando-os, movimentando-os, destruindo-os. Poema-cartazes, poema-objetos, poemas-filmes"[138]; pela assimilação de linguagens, seja da música, seja dos quadrinhos e do teatro.

Esse aspecto experimental e amplo do movimento foi para Falves um estímulo e uma espécie de ancoradouro:

> [...] sempre fiz parte do movimento do poema/processo, do qual eu me incorporei com garras e dentes, porque casou com o que eu pensava. Eu sempre procurei linguagens diferentes. Me aprofundei na leitura da semiótica e das pesquisas visuais. Para o artista, a poesia concreta seria o fim da linha [...] fechada em si mesma, enquanto no poema/processo, o processo deixa uma margem para do leitor, que é estimulado a fazer uma versão do poema (informação verbal)[139].

A criação de versões, procedimento característico do poema/processo, pode ser constatada tanto na produção de Falves como em seu discurso: "[...] no momento que a gente recebe uma correspondência a gente percebe que pode reutilizar, fazer uma espécie meta-plágio daquele trabalho, ou de outro, termina que uma coisa fica parecendo com outra, ou não, isso depende de cada artista". Segundo Dias-Pino, as versões surgem a partir da matriz de um poema. Ao ser ativada pelo movimento, a matriz que, a princípio, é uma estrutura imóvel, é levada à condição de processo.

A importância das versões também é destacada por Jomard (2007, p. 63), ao apontar que "[...] não podemos esquecer uma das palavras-chave do PP: versão. Na época demolidora das técnicas de reprodutibilidade, segundo o arquipoetafilosófo Walter Benjamin,

138 Trecho de *Poesia nova, processo novo: 8 pontos*. Disponível em: <http://www.poemaprocesso.com.br/textos.php?texto=96>. Acesso em: 16 jun. 2016.

139 Em entrevista concedida à Cristina Freire, em Natal (RN), no dia 24 de julho de 2013.

cada leitor-co-autor do poema em questão. Poema produto". Ao fazer um jogo de palavras com *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1985), de Walter Benjamin, Jomard nos convoca a pensar no poema/processo como esse espaço de produção de múltiplos, ou melhor, de versões, sob o qual a ideia de unicidade de obra de arte se desfaz.

Recentemente, Falves incorpora o erro ao processo e faz versões do poema *Olho* (1967), de Anchieta Fernandes. Ao ser impresso invertido, Falves enxerga a possibilidade de não só interferir no poema, mas também distribuí-lo: "[...] no Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN), provoquei os alunos a fazerem uma intervenção", ele conta. Em nossa conversa na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em maio de 2015, ele apresenta um livreto com essas versões e disse que, sozinho, chegou a fazer cinquenta versões a partir do Olho. Uma delas, publicada no *Projeto 40 – Antologia de poemas processo*[140], de 2003, condensa um percurso que se inicia com um círculo preto, passa pela retícula gráfica, pelas cores azul e vermelha, pela palavra enquanto ícone até chegar à imagem de um olho.

Com o projeto ainda em andamento, ou melhor, em processo, ele me entregou uma folha com esse *Olho* "errado" e pediu para que eu fizesse alguma intervenção. No verso, seu endereço de correspondência para que eu enviasse pelo correio.

Parece do curso natural a inserção de Falves na rede internacional de arte postal – tendo em vista que tanto a arte postal como o poema/processo possuem diversos pontos de intersecção, dentre eles, a comunicação. O artista relata:

> O poema/processo foi quem me encaminhou para essa arte-correio. A minha correspondência já era do final dos anos 1960, o poema/processo é de 1967. A partir de 1968 começamos a nos corresponder. De repente a gente recebeu uma gama de correspondências de vários artistas, de várias tendências, semelhantes àquelas que a gente estava fazendo, ou parecidas, sem que a gente tivesse conhecimento disso (informação verbal)[141].

Wlademir Dias-Pino reforça o caráter informativo do poema/processo quando sugere que "[...] o poema/processo não trabalha a nível vernacular (língua local), mas opera automaticamente em

140 Suplemento integrante da 10ª edição da revista *BROUHAHA*, publicação bimestral da Prefeitura Municipal de Natal. Essa foi uma edição comemorativa de 40 anos do poema/processo.

141 Entrevista realizada em 28 de novembro de 2015.

Figura 142 - Capa da *Invenção - Revista de Arte de Vanguarda*, No. 5, Ano 6, Dezembro de 1966 - Janeiro de 1967. Fonte: Acervo Jota Medeiros

Figura 143 - *Olho*, Anchieta Fernandes, 1967. Fonte: Revista BROUHAHA

Figura 144 - *Olho (versão)*, Falves Silva, 2003. Fonte: Revista BROUHAHA

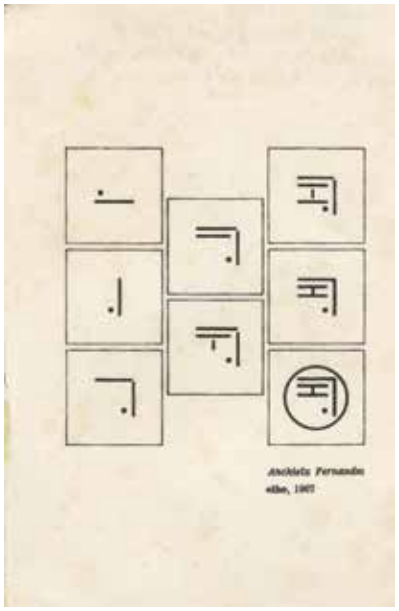


Figura 145 - Impressão invertida do *Olho* (1967) de Anchieta Fernandes realizada por Falves Silva
Fonte: Arquivo pessoal

um plano internacional (linguagem), o que facilita uma comunicação instantânea com o seus respectivos correspondentes[142] (DIAS-PINO, 2014, p. 29, tradução nossa). Clemente Padín reitera tal pensamento quando afirma que, para o poema/processo, "[...] a palavra (poesia tipográfica) é que impede a visualização do projeto ou a expressão do material utilizado, limitando seriamente a comunicação".

Guiados pelo desejo de produzir canais alternativos de comunicação, os artistas atuantes na arte postal e no poema/processo compõem, de acordo com Fernanda Nogueira, "[...]um corpo político que se desloca, que vai das ruas a outros circuitos de comunicação" (2014, p. 93). Trata-se de um corpo coletivo que promove a circulação de informações, protestos e denúncias, com o intuito de ganhar espaço operando na marginalidade.

Dentre as ações desse corpo coletivo promovidas pelos integrantes do poema/processo, destaca-se o engajamento nos protestos pela morte do estudante secundarista Edson Luís, assassinado pela Polícia Militar do Rio de Janeiro, em 1968, quando o Brasil entrava em seu quarto ano de ditadura militar. No enterro do estudante, o pesquisador Bruno Sayão (2015) relata que a seguinte nota foi distribuída: "[...] O grupo do poema/processo protesta contra o assassinato de estudantes, perpetrado pelas estruturas sociais anacrônicas, e se solidariza com o movimento estudantil. Não lhe causou surpresa tal fato, pois de há muito se percebeu que a luta contra estruturas atingiu o nível do vale tudo" (GRUPO POEMA PROCESSO apud SAYÃO, 2015, p. 34).

O crime contra o estudante também reverberou em Natal com a apresentação de um manifesto pelo núcleo do poema/processo. Os artistas se posicionam contra a ditadura junto aos movimentos de vanguarda efervescentes no país:

> Somos pelo novo (passeata de protesto, teatro novo, cinema novo, poema/processo, música de vanguarda), contra estruturas arcaicas (onde ditadores oficiais mantêm presos políticos, a censura, polícia que mata estudantes, excedentes); a morte do estudante Edson Luís confirma: vivemos numa MILITADURA; polícia X estu-

142 Tradução do original: *"Because process/poem does not work on the vernacular level (local tongue), it automatically operates on an international plan (language), which facilitates instantaneous communication with its corresponding responsibilities".*

> dantes, censura X cultura, comodismo X luta – até quando?; pela liberdade de criação, à margem da militadura[143]

De acordo com Falves, as ações do poema/processo ganharam alcance internacional com a *Expo / Internacional de Novísima Poesía /69*, organizada por Edgardo-Antonio Vigo, no Instituto Di Tella de Buenos Aires. A exposição reuniu 120 trabalhos de diversas vertentes da poesia experimental, tais como: poesia concreta, espacialismo, p*oesia visiva*, poesia semiótica, poesia-ação, poesia sonora, poema-objeto, poema/processo etc. Falves conta que "[...] o poeta francês Julien Blaine esteve pessoalmente e fotografou toda a exposição", e que, logo em seguida,

> [...] o pessoal do poema/processo que estava na exposição saiu na primeira edição da *Doc(k)s*, que ele editou já na França. Nessa revista ele também publicava o pessoal da arte-correio. A gente começou a ter correspondência com artistas mais distantes, da Bulgária, Japão, Tchecoslováquia, Portugal, Espanha [...] (informação verbal)[144].

Falves demarca que, em seu percurso, há uma divisão entre o intercâmbio por meio do correio de produções de poema/processo e de arte postal. Em entrevista para Cristina Freire (2013), ele pontua que "[...] a rede do poema/processo migra para a arte postal. E através da rede de arte postal eu comecei a trabalhar mais internacionalmente, com pessoas de longe, ainda que eu nunca tenha saído de Natal" (2013, p. 364).

Dessas *pessoas de longe*, o primeiro contato por correspondência foi com Clemente Padín, em 1969. Cinco anos depois, Padín o convidou para fazer parte da exposição de arte postal *Festival de la Postal Creativa*, realizada na Galeria U de Montevidéu, no Uruguai. "Foi o primeiro postal que fiz para mandar para essa exposição. Na época, eu fiz poucos, cinco ou seis só, eu trabalhava na gráfica e tinha facilidade de fazer" (informação verbal)[145], Falves recorda.

143 Ibid., p. 35.

144 Entrevista realizada em 28 de novembro de 2015.

145 Entrevista realizada em 28 de novembro de 2015.

Quando perguntado “Como diferencia o que é ou não arte postal?”, Falves traz em sua resposta o carimbo como recurso: “Quando aparece mail art ou arte-correio atestando que aquilo se trata de uma ação. O carimbo aparece com uso duplo: subverte seu uso, mas, ao mesmo tempo, reforça uma condição de arte-correio” (informação verbal)[146].

A partir desse entendimento, a grande maioria dos trabalhos de Falves que circula na rede aparece com dois carimbos. Um deles é um quadrado que tem setas apontando para todos os lados e no seu interior está escrito *mail-art* e seu endereço de correspondência. O outro é o *Original mail-art*. Neste, Falves acrescenta uma camada de sentido ao inserir a palavra *Original*, que nos leva de imediato à noção de Walter Benjamin (1985) – já citada acima – sobre o fim da aura e o caráter original e único de uma obra de arte – com o advento das novas formas de reprodução (como o cinema e a fotografia). Pode-se dizer que o carimbo, utilizado como linguagem artística, vem questionar esse lugar do original e da cópia a partir da possibilidade de reprodução mecânica e infinita.

Percebemos, portanto, que o carimbo aparece na produção de Falves a partir de sua inserção na rede internacional de arte postal. Ele se deu conta do uso do objeto quando:

> [...] comecei a observar que cada artista tinha um carimbo, tanto um postal dos Estados Unidos, como um que vinha de João Pessoa. Assim, a gente foi criando os próprios carimbos. O que dava na nossa cabeça, a gente criava, ou comprava aquele carimbo que já era vendido e reutilizava com uma mensagem para outros artistas. Tinham vários carimbos que você podia comprar na livraria, que você se identificava com uma certa característica. Às vezes era um pássaro, um animal, um objeto. Não só aqui como o pessoal dos Estados Unidos usava muito disso. Às vezes ligado à ecologia, às vezes ligado à política... Naquele período era comum se fazer algum protesto, de alguma maneira política (informação verbal)[147].

Desses carimbos escolares, Falves utiliza um com o desenho de um lobo em envelopes ou dentro de suas publicações. Ele tam-

146 Entrevista realizada em 28 de novembro de 2015.

147 Entrevista realizada em 28 de novembro de 2015.

Figura 146 - Envelope de Falves Silva endereçado a Walter Zanini com carimbos *Original mail-art*, *poema/processo (10 anos)* e correspondência, 1977.
Fonte: Acervo MAC USP

Figuras 147 e 148 - Frente e verso do cartão postal de Falves Silva endereçado a Niels Lomholt, com carimbo *original mail-art*.
Fonte: *Lomholt Mail Art Archive* http://lomholtmailartarchive.dk/

Figura 149 - Encarte da *Exposição Internacional de Arte Postal*, 1983,
Fonte: Arquivo Falves Silva

bém produz seus próprios carimbos, inclusive de maneira artesanal: "[...] usava borracha para fazer carimbo. Borracha pequena, até usava aquela que vem na ponta do lápis. Fazia como uma xilogravura. Eu tenho um que é uma boca e outro que é uma seta" (informação verbal)[148].

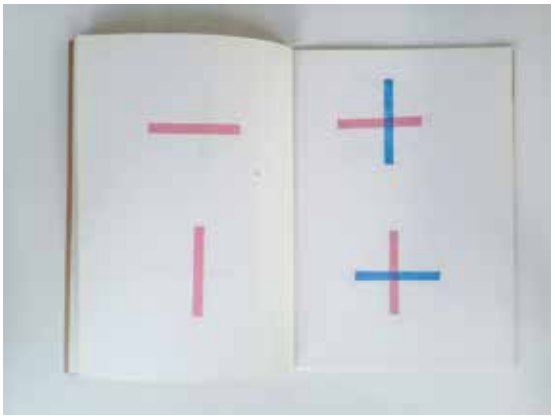
Por meio do uso constante do carimbo, Falves percebe a potencialidade deste como expressão que ultrapassa o campo da arte postal. Assim, cria o livro intitulado *Carimbo*, em 1978, "[...] no auge da experiência com carimbo, justamente no apogeu de quando a gente estava se encontrando em João Pessoa, onde eu até dedico o livro aos amigos Duch, Bruscky, Nandi e J. Medeiros" (informação verbal)[149]. No prefácio, o artista exalta o pernambucano José Cláudio como pioneiro no uso do carimbo como forma de escrita, e que a sua produção por meio desse objeto, como também a de seus amigos e interlocutores, viria praticamente dez anos depois.

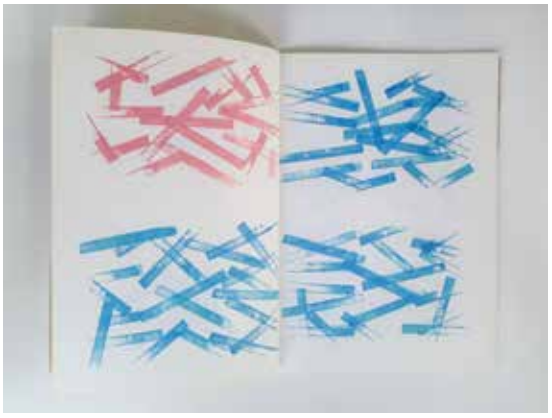
Carimbo é composto de uma unidade mínima: um retângulo comprido e três cores – azul, vermelha e preta, as cores básicas de almofadas de tinta. Sua capa, de papel *kraft*, vem com uma composição dos carimbos em azul e vermelho. Após o prefácio já comentado anteriormente, o carimbo-retângulo se apresenta em sua forma unitária. Em seguida, duplicado, aparece em formato de cruz. E, nas páginas que se sucedem, formas visuais vão aparecendo e tornando-se mais complexas por meio das sobreposições do carimbo e suas cores. Aqui, a partir de um elemento como código-base, o carimbo torna-se chave para uma escrita visual.

Ainda que tenham sido feitas várias cópias, cada um desses livros é único, levando em consideração que cada exemplar recebe, a cada carimbada, uma força diferente da mão impressa e, assim, as falhas são incorporadas. Ao tratar da feitura do livro, Falves reforça esses aspectos: "[...] fora os textos, feitos em tipografia, letra por letra, o livro foi todo feito à mão. Fiz cinquenta e sete cópias, uma por uma. Embora as páginas tenham a mesma ideia, à medida que vão passando e se diluindo, cada livro termina sendo um diferente" (in-

148 Entrevista realizada em 28 de novembro de 2015.

149 Entrevista realizada em 28 de novembro de 2015.





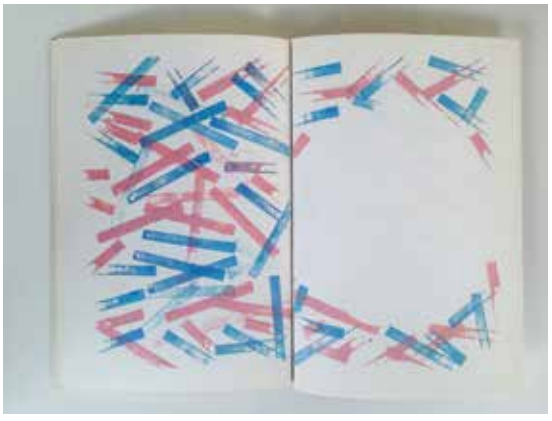


Figura 150 a 153 - *Carimbo*, Falves Silva, 1978.Livro de artista.
Fonte: Arquivo Falves Silva

formação verbal)[150].

Esse carimbo-retângulo aparece novamente na capa do encarte da *Exposição Internacional de Arte Postal – Arquivo: Falves Silva*, de 1983, organizada pelo artista a partir de seu arquivo, conservado na sala de sua casa, no bairro da Candelária em Natal. No verso do impresso, ele provoca: "O que será Arte – Postal? A Destruição da Arte? A Arte ao alcance de todos? Será Arte mesmo?"

A exposição contou com a participação de artistas postais de 15 países[151], a grande maioria dos Estados Unidos, da Alemanha e do Brasil. Dentre os participantes, alguns já foram citados nessa pesquisa e estão presentes no acervo do MAC USP, tais como: Anna Banana, Bill Gaglione, E. F. Higgins III, Ruth W. Rehfeldt, Robert Rehfeldt, Ulises Carrión, Jorge Caraballo, Clemente Padín e Edgardo-Antonio Vigo, Unhandeijara Lisboa, Leonhard Frank Duch, Paulo Bruscky, Peter Bellow, Henry Bzdok e Pawel Petasz.

Outra proposição significante de Falves é *Olho Mágico* (1978). Através do correio, ele convoca os artistas a interferirem no verso de um cartão-postal que traz um círculo preto que simboliza um olho. As instruções são claras:

> Olho Mágico é uma ideia que nasceu de uma proposta, de um Poema conceito de Wlademir Dias-Pino, 'QUEM OLHA É RESPONSÁVEL PELO QUE VÊ'. O olho como elemento catalizador de Sintomas, Sociais, Morais, Políticos, Estéticos, existencial etc. A Arte – Correio (*Mail – Art)* como forma de transmissão. A interferência do Artista como participação. Faça sua versão no verso deste cartão e devolva a: Olho Mágico A/C Falves Silva[152].

A ideia resultou em uma exposição na Cooperativa de Jornalistas de Natal (COOJORNAT), com a participação de 32 artistas de 8

Em sua casa, Falves me apresenta diversas pranchas que ele guarda do projeto *Brain Cell*. O colorido da impressão é de saltar das folhas e encher os olhos. Ele me conta que o layout final é resultado de carimbos, mas descubro posteriormente que se trata de um tipo antigo de impressão em serigrafia chamado *Cyclostyle*. A capa do jornal *A Margem*, editado por Falves Silva, aparece impressa em uma dessas pranchas. Para minha sorte, Falves tinha duas edições dessa prancha e, gentilmente, me deu uma de presente.

150 Entrevista realizada em 28 de novembro de 2015.

151 O artista japonês Ryosuke Cohen foi um dos artistas presentes na exposição. Cohen tem um projeto de arte postal chamado *Brain Cell*. Desde 1985, Cohen pede para que os artistas enviem carimbos, selos, adesivos, logotipos, cartazes, desenhos etc. Com esses itens à mão, ele os redimensiona e cria uma colagem. Depois, ele os imprime e/ou cola em um papel de tamanho A3, promovendo uma série de 150 edições. O nome do projeto, traduzido como célula cerebral, é uma referência a essa colagem final, em que as imagens, sobrepostas e entrelaçadas, remetem às estruturas dos neurônios do cérebro. Disponível em: <http://www.artpool.hu/MailArt/Brain/brain_cell_e.html>. Acesso em: 15 de fev 2016.

152 Texto presente no verso do cartão postal da proposição *Olho Mágico* (1978).

Figura 154 - Prancha do projeto *Brain Cell* de Ryosuke Cohen com a capa de *A Margem*, de Falves Silva, no canto superior direito em preto-e-branco.
Fonte: Arquivo Falves Silva

Figuras 155 e 156 - Trabalho de Falves Silva na publicação *Povis 2 / Projeto 18*, 1977.
Fonte: Acervo MAC USP

países. Muitos trabalhos enviados têm, inclusive, a presença de carimbos. Destacamos aqui o da artista norte-americana Pat Fish[153], que faz um círculo ao redor do olho com um carimbo de uma mão[154], e dentro ela insere um peixe, que corresponde à sua assinatura. Do Rio de Janeiro, A de Araujo faz, a partir do olho, o símbolo de proibido – ao riscar o círculo com uma diagonal. Dentro, coloca o carimbo de um pássaro caído, e embaixo, a frase carimbada "Nossos bosques tinham mais vida". O pássaro proibido de voar e a mudança no trecho original do hino nacional brasileiro parecem uma crítica à ditadura militar vigente no país. Falves também produz seus próprios cartões para *Olho Mágico,* e neles destaca-se a presença de recortes do corpo feminino no centro do círculo e de carimbos de flores ao redor, formando uma espécie de estampa.

De maneira geral, a prática de Falves é coerente com o seu discurso. Ele se apropria e transforma em matéria-prima tudo o que está ao seu alcance. Dos seus interesses, ele confessa: "[...] eu particularmente gosto da coisa gráfica, do objeto gráfico, da semiótica, onde entra imagens fotografias, desenhos, carimbos, selo do artista" (informação verbal)[155].

Um de seus trabalhos que está na publicação *Povis 2 / Projeto 18* (1977), presente no acervo do MAC USP, é um exemplo que condensa esses elementos. Presas por um grampo, as páginas de recorte funcionam como camadas. A primeira trata-se de um quadrinho do Capitão América, defendendo-se do ataque de gaviões. A segunda camada, por sua vez, é um recorte de jornal da seção de horóscopo com previsões para o signo de Escorpião. Nesta, temos um furo que parece remeter a uma pista do que está por vir. Por fim, o que se revela na última camada é a palavra "arte" carimbada em um fundo colorido junto ao endereço de correspondência de Falves. Com outro furo em cima da palavra "arte", será que Falves nos convoca a pensar

153 Pat Fish foi uma das artistas da rede internacional de arte postal que Falves se correspondeu bastante. Ao apresentar essas correspondências, torna-se evidente o quanto o território sem fronteiras estabelecido pela arte postal é permeado de afetos e amizades.

154 O "V" com os dedos da mão é uma saudação do Spock, personagem da série de televisão *Jornada nas Estrelas*, da década de 1960.

155 Entrevista realizada em 28 de novembro de 2015.

Figura 157 - Encarte da *Exposição Olho Mágico*, 1978
Fonte: Arquivo Falves Silva

Figura 158 - Pat Fish na *Exposição Olho Mágico*, 1978
Fonte: Arquivo Falves Silva

Figura 159 - A de Araujo na *Exposição Olho Mágico*, 1978
Fonte: Arquivo Falves Silva

Figura 160 - Verso de cartão postal de Pat Fish enviado a Falves Silva.
Tradução livre do texto: Em um mundo de loucura e confusão, é completamente apropriado se consolar com a beleza e a forma para criar um novo ideal a partir das cinzas do antigo e para honrar as diversas espécies como nossas companheiras. Eu amo a vida. Eu sou uma dançarina no ciclo da criação. Eu sou uma artista. Fish.
Fonte: Arquivo Falves Silva

Figuras 161 e 162 - Capa e uma das páginas de *The Artist Book* (1989), projeto colaborativo entre Falves Silva e Paulo Bruscky.
Fonte: Arquivo Falves Silva

na arte como um dispositivo no qual é preciso driblar as adversidades para enxergar novos possíveis? Ao provocar tantas leituras a partir de sua prática artística, Falves se apresenta consciente da relação que estabelece com os materiais que trabalha e busca problematizar o contexto sócio-político no qual está inserido.

Outra prática constante de Falves era a de enviar um livreto para que outro artista interferisse e, a partir daí, gerar um trabalho colaborativo. Em seu acervo, ele nos apresentou *The Artist Book* (1989), feito com Paulo Bruscky. Nessa edição, é possível identificar as escolhas criativas de Falves, tais como: a confecção com folhas de jornais, páginas de livros e tiras de histórias em quadrinhos; os recortes de rostos e corpos femininos apresentados de maneira erotizada; o carimbo do lobo perpassando as páginas; a colagem em impressão azul de seu corpo com pernas femininas. Alguns gestos de Bruscky também se sobressaem, como seus carimbos *Hoje, A Arte é Este Comunicado*, *POAZIA* e um registro de perfomance *Exercício No. 1614*. Ao longo do livreto, essas percepções de autoria se diluem e já não é mais possível identificar quem fez o quê, ou qual a ordem de interferência. De fato, essa é a intenção desses projetos bastante produzidos e difundidos na arte postal.

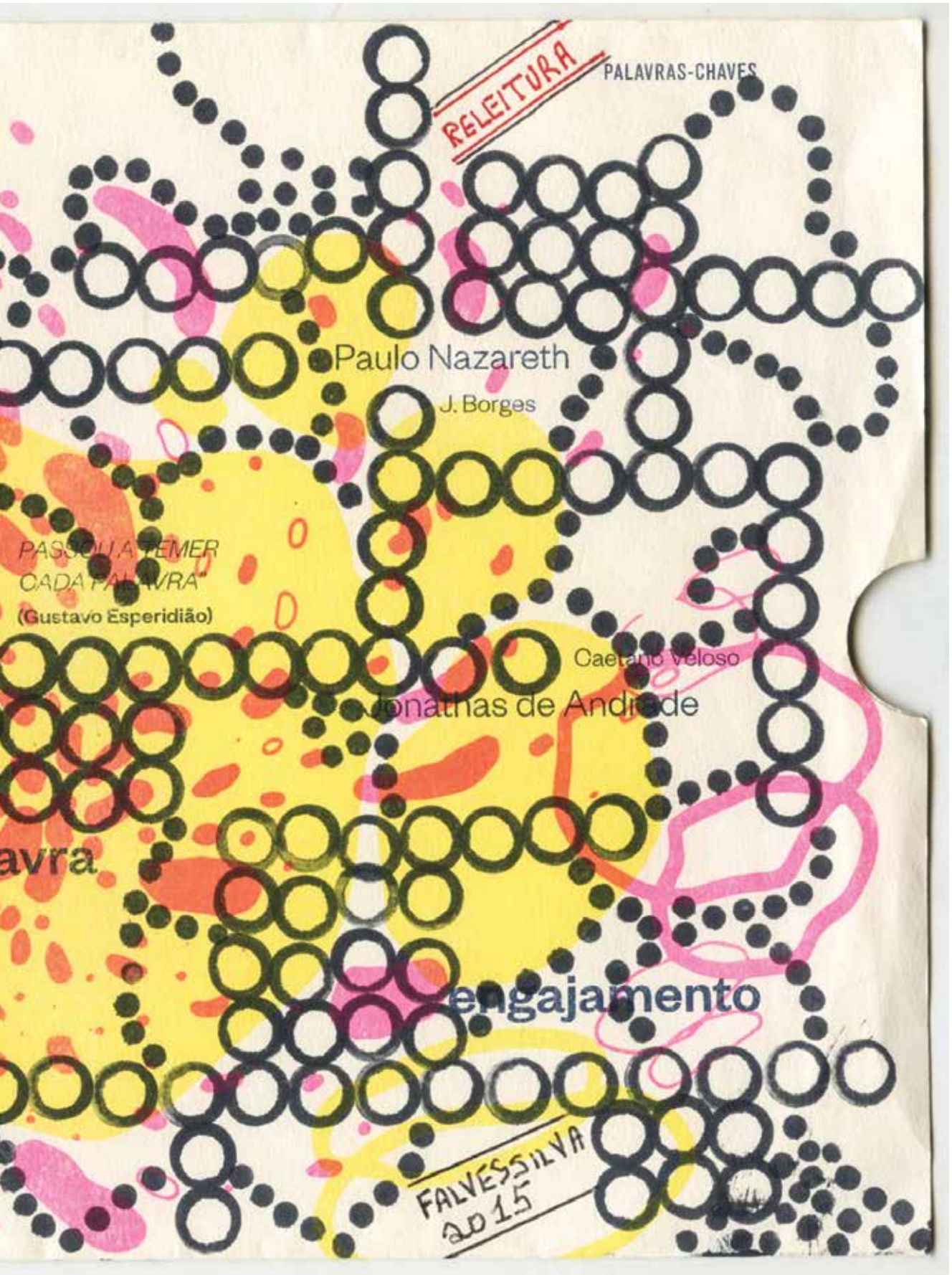
Atualmente, no intervalo entre seus afazeres na gráfica em que trabalha, Falves está produzindo uma série que pretende narrar a história da humanidade. Ele nos conta qual o procedimento escolhido para tal projeto:

> Hoje, eu estou usando muito a retícula. Eu sempre gostei de usar a retícula como elemento para fazer uma sombra, a pigmentação. Na retícula, a pigmentação parece... o papel parece que sobe um pouco. Hoje mesmo eu tô usando resto de outdoor, um amigo conseguiu uma quantidade de folhas de outdoor, aquelas folhas enormes, eu recorto... Aquele trabalho que lhe mostrei, é onde a retícula se sobressai (informação verbal)[156].

Dessa vez, Falves Silva extrapola as dimensões características da arte postal e cria colagens a partir de pedaços de *outdoor*. Sua atenção para o material parece continuar, como sempre, afiada.

156 Entrevista realizada em 28 de novembro de 2015.

Figura 163 - Sem que eu soubesse, Falves pegou esse envelope – com um projeto gráfico que fiz – e criou essa releitura com seus carimbos.
Fonte: Arquivo pessoal


RELEITURA
PALAVRAS-CHAVES
Paulo Nazareth
J. Borges
PASSOU A TEMER
CADA PALAVRA"
(Gustavo Esperidião)
Caetano Veloso
Jonathas de Andrade
avra
engajamento
FALVESSILVA
AD 15

Terminamos nossa conversa com Falves espalhando pelo chão da sala as pranchas dessa série que trata da história da humanidade. Em seguida, ele senta à mesa e preenche um envelope endereçado a mim. Novamente, seu carimbo-círculo aparece criando uma estampa geométrica.

Figuras 164 e 165 - Falves na sala de sua casa enquanto preenche envelopes de arte-correio. Natal/RN, novembro de 2015.
Fonte: Arquivo pessoal

3.3 Jota Medeiros, entre a margem e a instituição

Jota Medeiros[157], paraibano radicado em Natal desde 1967, tem formação em Educação Artística e, dentre as habilidades de desenho, teatro e música oferecidas no curso, ele optou pela primeira. Em seguida, tornou-se mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Atualmente, ele continua vinculado à instituição, coordenando o Museu de Arte Abraham Palatnik.[158]

Com essas poucas linhas, podemos nos antecipar e concluir que a trajetória desse artista esteve e continua ligada à universidade. Como consequência, devido a essa estreita relação, é possível associá-lo a uma figura de caráter mais burocrático, talvez mais conservador, ligado a tendências academicistas.

O que se sucede, porém, é justamente o oposto. Jota é considerado um artista da geração alternativa potiguar, envolto pelas ideias da contracultura, entre as quais não interessava "[...] o pensamento acadêmico, a estrada sinalizada, o intelectual tradicional" (RISÉRIO, 2005, p. 25). Em sua trajetória, Jota aposta no caminho possível entre a instituição e a radicalidade, e, assim, apropria-se do espaço institucional para convocar seus pares, experimentar linguagens e difundir um conhecimento que não está nas rotas usuais do ensino formal.

Conheci Jota no primeiro dia em que cheguei em Natal. Assim que nos conhecemos, Jota foi de poucas palavras. No decorrer da viagem, ele se soltou e as tardes renderam boas conversas.

No início de sua produção artística, Jota Medeiros relembra que "[...] fazia literatura de cordel. Era uma busca incessante por novidades estéticas. Quando eu fiz um curso sobre arte contemporânea com o professor Frederico Morais, crítico de arte do Rio de Janeiro, comecei a produzir meus primeiros poemas" (MEDEIROS apud MENNA, 2008, p. 33). Como uma figura de referência, Jota cita o artista Falves Silva, ao qual ele afirma ter tido seu primeiro contato com a poesia visual, com a poesia concreto e com o poema/processo, e completa que "[...] foi através de Anchieta Fernandes, que, em

157 Nasceu em 1958, em João Pessoa, na Paraíba.

158 O nome do museu é uma homenagem ao artista norte-rio-grandense Abraham Palatnik (1928), que ganhou projeção internacional por seu trabalho *Aparelho Cinecromático*, exposto na 1ª Bienal Internacional de São Paulo (1951). Na ocasião, ele recebeu menção honrosa do júri internacional.

seguida, me apresentou o Falves. O Falves eu posso dizer que foi o meu primeiro mestre" (informação verbal)[159].

Essa admiração nos é confirmada pelo próprio Falves, que, ao acompanhar desde o princípio a trajetória de Jota, descreve, de maneira carinhosa, a rebeldia e inquietude deste quando jovem:

> O Jota chegou no início dos anos 1970, ele era muito rebelde, fez cada uma. Ele se apegou muito a mim, eu trabalhava numa gráfica, ele chegava lá, pedia orientação de como fazer um jornal, eu o orientei a fazer o primeiro jornal. E a gente foi criando uma amizade. Ele aparece a partir de 1975, e começa a produzir. Ele era bem mais jovem, o poema/processo já tinha produzido a parada tática. Ele se aproximou muito de mim, o pessoal dizia 'leva esse teu filho daqui', [...] fazia aquela performance [...] ele sempre foi muito inquieto (informação verbal)[160].

A parada tática a qual Falves se refere aconteceu em 1972, com o lançamento do manifesto *Opção: Parada Tática*, que corresponde ao momento em que os integrantes do poema/processo dão por encerradas suas atividades. No entanto, Falves continua sua produção vinculada à arte postal, e Jota Medeiros, que seria de uma geração posterior, une-se ao artista e passa a integrar também a rede internacional de arte postal.

Entre os anos 1970 e 1980, inserido em um contexto em que a criação e difusão de diversas publicações internacionais estava em plena ebulição, Jota percebe o potencial do envelope como espaço de produção colaborativa (MEDEIROS, 2010, p. 287) e cria a *Povis/Projeto*, uma revista-envelope que busca abarcar a produção internacional de poesia visual. O nome surge da junção do início das palavras poema e visualidade, ou seja, "po" e "vis". Ele explica:

> Povis é uma publicação que surgiu em 1976, síntese de poesia visual, poema + visualidade, incorporada à publicação Projeto, originária do poema/processo. Foi a partir do Povis que o Projeto se internacionaliza. A partir do primeiro número, nós tivemos a participação de artistas de outros países (informação verbal)[161].

159 Entrevista realizada em 27 de novembro de 2015.

160 Entrevista realizada em 28 de novembro de 2015.

161 Entrevista realizada em 27 de novembro de 2015.

No acervo do MAC USP encontram-se as edições *Povis 1* / *Projeto 16* (1976), *Povis 2* / *Projeto 18* (1977), *Povis 3* / *Projeto 22* (1978) e *Projeto – Documento 4/5* (1977). Com a *Povis 2* / *Projeto 18* (1977)[162], Jota participou da exposição *Poéticas Visuais*, que ocorreu em setembro e outubro de 1977, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)[163].

Na *Povis 3* / *Projeto 22* (1978), editada por Falves Silva, o carimbo emblemático de Jota Medeiros, o *Ra-ta-ta-ta-ta-ta-taamericalatina*, aparece sobre uma folha de papel *kraft,* carimbado seis vezes até formar a suástica – símbolo do regime nazista. A partir de uma onomatopeia, o carimbo carrega o som de uma metralhadora e evoca a violência vivida pelos países da América Latina com a instauração dos regimes ditatoriais. A imagem da suástica, o carimbo de uma caveira e os círculos perfurados no comprimento da folha reforçam e denunciam ainda mais esse contexto repressor.

O *Ra-ta-ta-ta-ta-ta-taamericalatina* também aparece em diversas publicações. Uma delas é a primeira edição da *Karimbada* (1978), organizada pelo paraibano Unhandeijara Lisboa. Nesta, Jota inverte os elementos: no centro da pequena folha, a suástica é formada por círculos perfurados e, logo em seguida, aparece o carimbo. Outra publicação é a *Stampar*t (1979), sétima edição da *Vile Magazine,* editada pelo norte-americano Picasso Gaglione, que reúne trabalhos com carimbos de 93 artistas[164]. Aqui, o carimbo com o desenho de uma cegonha é estampado diversas vezes sobre uma folha de papel manteiga, formando uma espécie de percurso de voo da ave. Dessa vez, o *Ra-ta-ta-ta-ta-ta-taamericalatina* é carimbado uma vez só junto a um círculo perfurado. Os dois elementos parecem interromper o fluxo da ave, que, em seguida, aparece em declínio. Já na terceira edição da *Karimbada* (1979), apesar de formar uma imagem um

162 Nesta edição, constam trabalhos de J. Medeiros (Ed.); J. Blaine; J. Branco; P. Bruscky; M. Cirne; C. H. Dantas; L. F. Duch; Falves Silva; E. Gosson; A. S. Klafke; U. Lisboa; M. Lyrio; D. Metidieri; Pedro Osmar; P. J. Ribeiro e Vânia Lucila Valério.

163 No MAC USP, além da exposição *Poéticas Visuais* (1977), Jota Medeiros participou da *Multimedia Internacional* (1979). Ele também esteve presente na *XVI Bienal Internacional de São Paulo – Núcleo Arte Postal* (1982).

164 Na lista de participantes, encontram-se diversos artistas presentes no acervo do MAC USP: Ulises Carrión, Leonhard Frank Duch, E. F. Higgins, Tohei Horiike, Jean-Paul Thenot, Paulo G.E Marx Vigo e Horacio Zabala.

J. MEDEIROS

RA-TA-TA TA-TAMERICALATINA

RA-TA-TA TA-TAMERICALATINA

RA-TA-TA TA-TAMERICALATINA

RA-TA-TA TA-TAMERICALATINA

RA-TA-TA TA-TAMERICALATINA

pouco diferente, os carimbos são os mesmos e a intenção é semelhante, o que difere é o papel utilizado – impresso bancário referente a uma conta em atraso.

Ra-ta-ta-ta-ta-ta-taamericalatina e as cegonhas também figuram na capa do catálogo da *I Exposição Internacional de Arte Postal* (1980), organizada por Maria Irene Ribeiro na Galeria Quadrum, em Lisboa, Portugal. A capa remete a um envelope postal brasileiro e aparece junto aos carimbos *arte postal* e *mail art*. Jota nos conta que o uso dos carimbos *mail art e arte postal* era uma maneira de reforçar que um material era arte-correio. Ele rememora que, na época, "[...] até os poetas-processo Álvaro e Neide de Sá questionaram comigo que esses carimbos podiam impor uma aura e sugeriram de a gente usar o termo informail. Falves chegou a fazer uma publicação em uma folha solta com esse nome" (informação verbal)[165].

Ainda sobre os carimbos *Ra-ta-ta-ta-ta-ta-taamericalatina* e o da cegonha, Jota Medeiros recorda um acontecimento significativo:

> No dia 31 de março, feriado nacional no qual se comemorava o golpe militar, era o dia da revolução, eu produzi exatamente 31 envelopes com o Ra-ta-ta-ta, com a cegonha. E eu fui pôr no correio. Foi uma confusão terrível. Levaram o envelope para as dependências do correio para examinar. Eu peguei o restante e coloquei no lixo. Depois, eu retirei e postei. Mas eles não entenderam a mensagem. Era o espaço para pôr o selo que faltava (informação verbal)[166].

Em alguns momentos, os órgãos de censura não conseguiam decifrar as mensagens veiculadas pelos artistas. Diante disso, os artistas aproveitavam como podiam essas frestas de liberdade para dar fôlego às suas inquietações, fossem elas estéticas, éticas, ou, sobretudo, políticas. Em 1978, o artista chegou a sofrer censura pela companhia telefônica do Rio Grande do Norte. Ao considerar o conteúdo subversivo, a companhia proibiu a transmissão do poema sonoro *Florestas, animais, nuvens, concretos*, projeto feito em parceria com Eduardo Alexandre Garcia que deveria ser veiculado no Dia Nacional da Poesia – 14 de março. Para Jota, mesmo tendo sofrido com esse

Página anterior
Figura 166: Trabalho de Jota Medeiros na na *Povis 2* / *Projeto 18* (1977). Fonte: Acervo MAC USP

165 Entrevista realizada em 27 de novembro de 2015.
166 Entrevista realizada em 27 de novembro de 2015.

Figura 167 - Capa do catálogo da *I Exposição Internacional de Arte Postal* (1980) (Lisboa) Fonte: Livro *Ars Poetica* (2014)

Figura 169 - Trabalho de Jota Medeiros na *Stampart* (1979), 7a edição da *Vile Magazine*, organizada por Picasso Gaglione. Fonte: Arquivo Jota Medeiros

Figura 168 - Trabalho de Jota Medeiros na 1a edição da *Karimbada* (1978), revista organizada por Unhandeijara Lisboa Fonte: Arquivo Paulo Bruscky

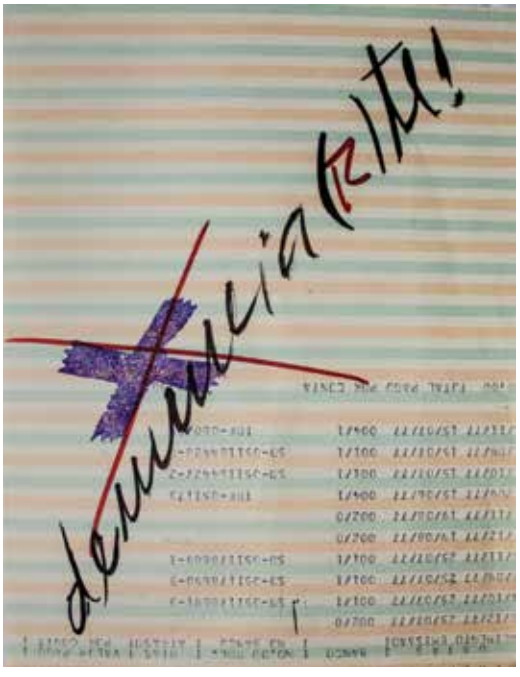


Figura 170 - Trabalho de Jota Medeiros na 2a edição da *Karimbada* (1979), revista organizada por Unhandeijara Lisboa. Fonte: Arquivo Paulo Bruscky

tipo de situação, ele considera que "[...] a arte-correio sempre teve livre trânsito" (informação verbal)[167].

Como já apresentado anteriormente, o uso do carimbo nos trabalhos de Jota está, na maioria das vezes, vinculado a um gesto político. Na segunda *Karimbada* (1979), Jota nos conta que o *X* carimbado sobre a expressão *Denuncia(R)te!* representa censura. Vale ressaltar que, no final dos anos 1970 e início dos 1980, Denuncia(R) te era também o nome de grupo que promovia ações e intervenções urbanas coletivas, o qual era formado por Jota Medeiros, João da Rua, Josfâm Antunes, Venâncio Pinheiro, dentre outros.[168]

Ao entender o corpo como matriz de impressão, e, portanto, um possível carimbo, Jota realiza a performance *Autopoema* na *Expoética 77*. Nessa *rubber-expression*[169], ao se automutilar, Jota utiliza seu sangue como tinta para impressão do poema. Jota relembra que "[...] o público presente deu continuidade à performance, carimbando, escrevendo mensagens, dentro de uma proposta contestatória política".

Coordenada por Jota Medeiros, Falves Silva e Anchieta Fernandes, a *Expoética 77* foi uma mostra internacional de poesia visual e arte correio, comemorativa dos 10 anos de poema/processo, que ocorreu na Galeria da Biblioteca Pública Câmara Cascudo e contou "[...] com uma ampla abertura para as mais diversas tendências e técnicas daquele momento", Jota destaca. Nesta ocasião, o *CONTEXTO*, suplemento especial do jornal *A República*, funcionava como porta-voz da arte-correio até o início dos anos 1980 em Natal (PECCININI, 2010, p. 45) e teve uma edição especial lançada na abertura da exposição. Jota Medeiros era editor do suplemento junto a Eduardo Grosson.

O MAC USP, ao operar como esse espaço ativo de intercâmbio

167 Entrevista realizada em 27 de novembro de 2015.

168 Informação encontrada na edição fac-similar do zine *Delírio Urbano*, editada por Abimael Silva, lançada em 2014. Em nossa conversa, Jota me apresenta e me presenteia a revista. Ele quem fez a capa dessa edição especial. Ele conta que *Delírio Urbano* se trata de uma consequência, ou melhor, de um prolongamento da Geração Alternativa. Era inicialmente um jornal, um fanzine, no qual saíram 3 números, editado por Afonso Martins, Carlos Astral, João da Rua, Novenil Barros e Jota Medeiros colaborava.

169 Expressão utilizada por Jota Medeiros em seu texto *O Carimbo como Art* (1985) para falar do corpo como superfície de impressão.

entre os artistas postais sob a figura do diretor Walter Zanini, recebeu inúmeras correspondências. Na documentação de seu acervo, dentre elas, encontra-se o convite da *Expoética 77* enviado pelo artista Unhandeijara Lisboa. No verso do convite, o texto de apresentação, assinado por Jota Medeiros, define poética a partir do conceito de *Obra Aberta*, de Umberto Eco (2008). De certa maneira, essa escolha teórica perpassa o pensamento e a produção de Jota, que, ao compreender que "[...] uma obra de arte precisa ser plurívoca para que se realize seu projeto comunicativo" (OLIVEIRA, 2005, p. 7), confirma-nos seu interesse por uma criação de caráter intersemiótico.

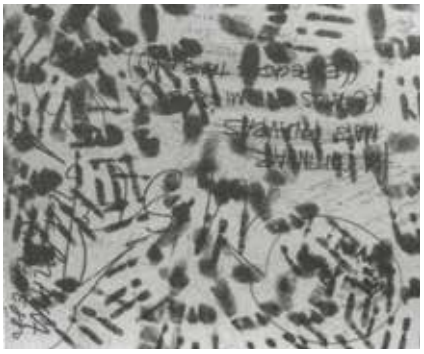
Nesse sentido, a prática de Jota parece estar sempre em consonância com o poema/processo, que, segundo, Neide de Sá[170] (2001), utiliza o signo como matéria-prima passível de transformação, inaugurando processos informacionais e novas linguagens. É possível identificar essa operação nas séries de poesia visual *Stencilgrafia* e *Dactilografias*, ambas de 1975, nas quais o artista propõe novas grafias por meio do estêncil e de teclas de uma máquina de datilografia.

Tendo a semiótica como norteadora de sua prática e discurso, Jota organizou o *I Seminário de Semiótica e Arte* em 1981, junto a Francisco Ivan, Maria Lúcia Garcia e Ari Rocha. Dessa edição, participaram Décio Pignatari, Lúcia Santaella, Miriam Schnaiderman e Paulo Sérgio Duarte. Jota exalta como uma conquista daquela ocasião a criação da Associação Brasileira de Semiótica (ABS/RN), sendo a primeira do Nordeste brasileiro.

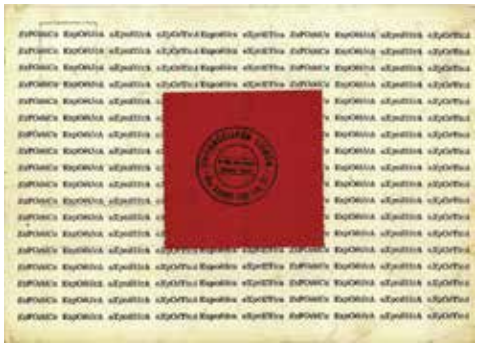
Em paralelo ao seminário, aconteceu a *Exposição Arte / Correio Postal: Brasil*, organizada por Falves e Jota. No *hall* da biblioteca Central da UFRN, foram expostos trabalhos de Almandrade, Ivald Granato, José Cláudio, Hudinilson Jr., Leonhard Frank Duch, Paulo Bruscky, Unhandeijara Lisboa, Wlademir Dias-Pino, dentre outros. Na documentação do acervo do MAC USP foi possível encontrar o cartão-postal do evento, que assume dupla função: de divulgar a exposição; e de servir como superfície de intervenção dos artistas a partir

170 Citada a partir do texto *Poesia Experimental*, de Clemente Padín. Disponível em: http://www.blocosonline.com.br/literatura/poesia/poexpert/2002/poex0202.htm. Acesso em: 24 jun. 2016.

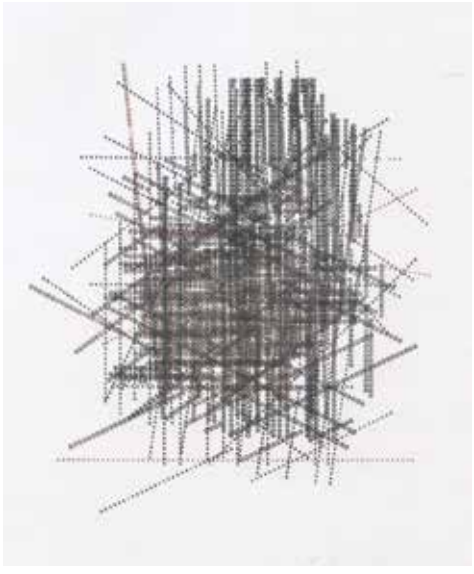
Figura 171 - Registro da performance *Autopoema* (1977) Foto: Chico Canhão
Fonte: Livro *Ars Poetica* (2014)



Figuras 172 e 173 - Registro da participação do público na performance *Autopoema* (1977)
Fonte: Livro *Ars Poetica* (2014)



Figuras 174 e 175 - Frente e verso do convite da *Expoética 77* enviado por Unhandeijara Lisboa para Walter Zanini
Fonte: Acervo MAC USP



Figuras 176 e 177 - *Abstrato 1: Stencilgrafia* (1975) e *Dactilografias 4* (1975)
Fonte: Livro *Ars Poetica* (2014)

Figura 178 - Trabalho de Paulo Bruscky para *Exposição Arte / Correio Postal: Brasil* no *I Seminário de Semiótica e Arte* (1981)
Fonte: Arquivo Jota Medeiros

Figura 179 - Trabalho de Unhandeijara Lisboa para *Exposição Arte / Correio Postal: Brasil* no *I Seminário de Semiótica e Arte* (1981)
Fonte: Arquivo Jota Medeiros

Figura 180 - Trabalho de José Cláudio para *Exposição Arte / Correio Postal: Brasil* no *I Seminário de Semiótica e Arte* (1981). Fonte: Arquivo Jota Medeiros

Figura 181 - Trabalho de Leonhard Frank Duch para *Exposição Arte / Correio Postal: Brasil* no *I Seminário de Semiótica e Arte* (1981). Fonte: Arquivo Jota Medeiros

Figura 182 -Trabalho de Falves Silva para *Exposição Arte / Correio Postal: Brasil* no *I Seminário de Semiótica e Arte* (1981). Fonte: Arquivo Jota Medeiros

da seguinte convocação: *Trabalhe o espaço em branco e devolva*.

Como era comum o intercâmbio entre os artistas das cidades de Natal, João Pessoa e Recife, em 1983 Jota Medeiros levou Paulo Bruscky para ministrar o curso *Multimeios – do Grupo Fluxus à Contemporaneidade* no recente inaugurado Setor de Multimedia do Núcleo de Arte e Cultura (NAC) da UFRN. No ano seguinte, Jota realizou em conjunto com a Equipe Bruscky & Santiago a *I Exposição de Artdoor Natal em Natal*. Foram apresentados cerca de sessenta trabalhos de artistas plásticos e poetas visuais brasileiros. O uso do *outdoor* como meio de intervenção e exibição sinaliza o caráter experimental das produções que marcaram aquela década.

Ocupando uma pequena sala do NAC/UFRN, o acervo de Jota Medeiros, infelizmente, encontra-se longe das condições ideais de preservação. Jota Medeiros está lá sempre que possível e Sanzia o ajuda como pode na captação de recursos. Inclusive, foi lá onde realizamos sua entrevista e tive a oportunidade de ver sua interação com os alunos e funcionários da universidade.

Ao reconhecer a importância dessas manifestações não tradicionais dos chamados novos meios, a pesquisadora Daisy Peccinini, por meio de uma extensa pesquisa, fez a exposição *ARTE Novos Meios/Multimeios – BRASIL 70/80,* em 1985. Além de apresentar trabalhos, Jota Medeiros enviou o texto *O Carimbo como Art,* o qual reflete o carimbo como expressão artística.

Trata-se de uma escrita repleta de hiperlinks, costurada por um raciocínio ziguezagueante. O texto passa pelas marcas dos paleolíticos, pela escrita caligráfica oriental e "[...] da mão ao sudário, do sudário ao PNEU passando pela roda" (MEDEIROS, 2010, p. 127), e compreende que tudo pode ser carimbo a *QUALQUER COISA NENHUMA*. No campo da arte, o texto explica que o uso do carimbo opera do seguinte modo:

> […] transFORMA-SE o signo de identificação burocrática em VERBO inamorfo, signo da interferência do a-Rtista sobre o seu papel de intervencionista. Não (cabe) falar de história do CARIMBO, nem das BEAUX ARTS, nem sequer traçar perfil, se carimbar aqui é o ato de transgredir clichês[171]

De fato, é pela transgressão que Jota Medeiros e seus contemporâneos desviam o carimbo da sua função primeira, do âmbito da *buro(ex)cracia.* De acordo com Jota (2010), o carimbo é um meio de provocar releituras, duelos semióticos, *ready poems*, produzir cartas

171 Ibid., p. 127

enigmáticas, *signaturas* e conceitos, dentre inúmeras possibilidades. Ainda hoje, interessado pelo potencial do carimbo como linguagem experimental, Jota Medeiros nos conta que ministrou recentemente oficinas de carimbo no centro de convivência da UFRN, com a presença dos alunos do Curso de Artes.

A atuação plural de Jota também se desdobra na identidade visual de muitos eventos nos quais ele está envolvido. Na publicação *Delírio Urbano* (2014), vemos a aplicação do seu pensamento gráfico na criação dos cartazes da *Expoética 77*, do *1º Seminário de Semiótica e Arte* e do *VI Festival de Artes do Natal.* Neste, o artista utiliza uma tipografia que traz movimento à palavra *Tranzformances* – em destaque no centro da folha – e faz um jogo de sobreposições com textos datilografados e carimbos.

No campo editorial, Jota criou a *Timbredições,* um selo editorial de caráter artesanal e tipográfico que chegou a publicar *Elementos da Semiótica* (1982), livro de Falves Silva. Como autor, recentemente, ele publicou os livros *Geração Alternativa – Antilogia Poética Potiguar (1997), Na Tal Futurista – um breve panorama sincrônico das artes visuais norte-rio-grandenses (2001) e Ars Poética*. Este último seria uma antologia do artista, apresentando sua produção[172] entre 1975 e 2000.

Envolvido com o Museu de Arte Abraham Palatnik, que engloba os acervos de arte multimídia do artista Jota Medeiros e de Artes Visuais da UFRN, Jota nos descreve o cenário atual e os próximos passos:

> No momento estamos catalogando, é um trabalho árduo, muito demorado. Será feito um comodato. Vai ser digitalizado e será disponibilizado. Nós estamos com um financiamento do Ministério da Cultura, a Universidade foi contemplada com o primeiro esse ano, no Brasil todo. Nós vamos ter uma verba para darmos início a esse trabalho do Museu Palatnik (informação verbal)[173].

É perceptível a preocupação de Jota Medeiros em reunir, preservar e documentar a sua produção e a de sua geração, com o

Pela oportunidade de estar na cidade, Sanzia articulou com Laurita Salles, coordenadora do Curso de Artes Visuais da UFRN, uma atividade para a pesquisadora Fabrícia Jordão e eu realizarmos com os alunos do CAV/UFRN. Assim, apresentamos *Experiências compartilhadas: uma conversa sobre pesquisa, curadoria e dispositivos gráficos.* Jota e Falves estiveram presentes e foi uma experiência marcante, já que muitos alunos que estavam ali não tinham conhecimento da produção e da importância desses dois artistas para a cena artística do Rio Grande do Norte.

172 É importante pontuar que a poética híbrida de Jota envolve múltiplas linguagens e passa pela poesia visual, *xerox*, performances, vídeos e instalações. A presente pesquisa trata apenas de um recorte dessa produção.

173 Entrevista realizada em 27 de novembro de 2015.

"O quarto número do *Delírio Urbano,* que é essa capa e que não saiu, íamos transformá-lo em uma revista. Esse volume comporta todo o contexto geracional dos anos 1980, desde as produções da poesia marginal, passando pela arte-correio, poesia visual, vídeo-arte, performances e demais acontecências nesta década", ele conta. O design gráfico da capa é de Jota Medeiros e a colorização de Afonso Martins.

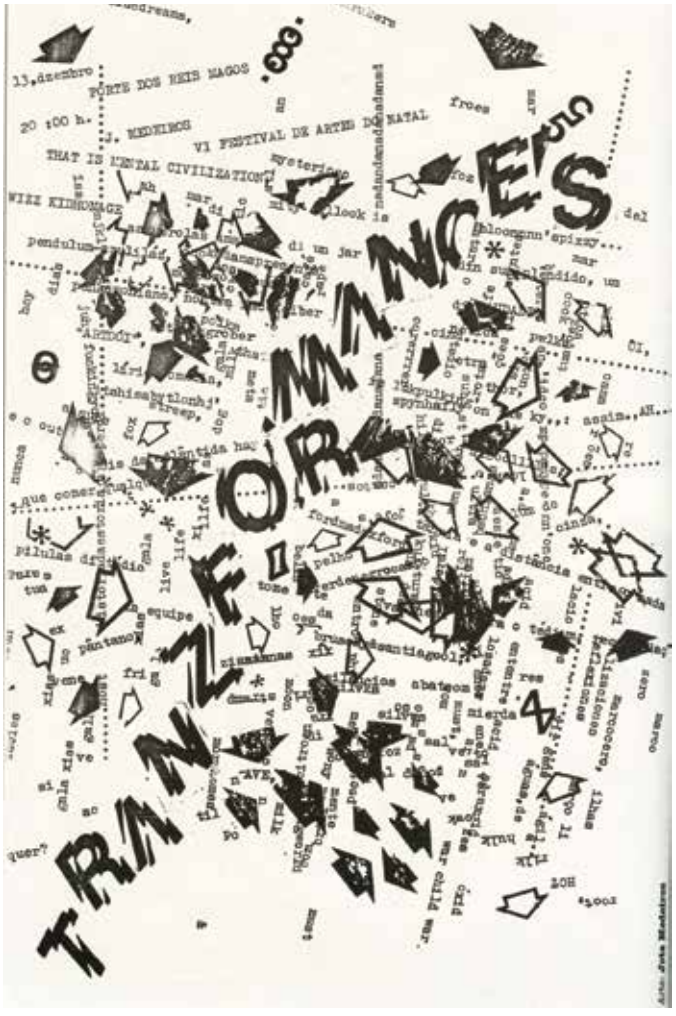


Figura 184 - Cartaz do *VI Festival de Artes do Natal*
Projeto gráfico de Jota Medeiros
Fonte: *Delírio Urbano* (2014)

intuito de torná-la acessível à sociedade e, consequentemente, servir de fonte de pesquisa para outras narrativas da história da arte brasileira.

Unhandeijara Lisboa: o ponto médio do Triângulo

Caminha-se por vários dias
entre árvores e pedras.
Raramente o olhar se fixa numa coisa,
e, quando isso acontece, ela é reconhecida
pelo símbolo de alguma outra coisa:
a pegada na areia indica a passagem de um tigre;
o pântano anuncia uma veia de água;
a flor do hibisco, o fim do inverno.
O resto é mudo e intercambiável – árvores e pedras
são apenas aquilo que são
Ítalo Calvino[174]

Antes de adentrar a casa, precisamos conhecer quem a habita. Entre árvores e pedras, ele está lá, impávido e misterioso. Como a Esfinge de Tebas[175], ele cria enigmas. Acertá-los é ter a possibilidade de ouvir as muitas histórias que tem para contar. Esse é Unhandeijara Lisboa[176], com um nome indígena e um sobrenome do meio de origem judaica, Carvalho, que ele descreve com orgulho e detalhes. Para falar de si, ele apresenta os outros – seja como uma homenagem, seja como um agradecimento ou uma expressão de saudades.

Na trajetória do artista fica evidente sua estreita relação com a tradição, apresentada das mais diferentes maneiras: ao narrar a história dos seus antepassados, da cidade onde vive, das técnicas de gravação, da história da arte etc. Desta forma, para falar de sua relação com a gravura, ele nos conta de sua tradição familiar:

Foram duas idas à casa do artista. De tantas histórias, esse foi o primeiro assunto de nossa conversa em sua casa. A vinda dos judeus para o Brasil, os cristãos-novos, o carvalho como uma árvore forte... Ao descobrir que temos o mesmo sobrenome do meio em comum, Unhandeijara sorri, aperta minha mão e diz: "somos da mesma família".

174 Ítalo Calvino em *As cidades invisíveis*.

175 Da mitologia grega, a esfinge e guardiã da cidade de Tebas apresentava um enigma aos viajantes que cruzavam seu caminho.

176 Nasceu em 1944, em João Pessoa, Paraíba.

> Queira ou não queira, não era obrigatório que o poeta visual soubesse também fazer gravura. Dependia de habilidade. Então, se ele não tinha habilidade... eu nem sabia que tinha, a prova disso é que meu avô que já fazia isso, não imprimindo, o trabalho dele era buril e talho doce em metais nobres; ele trabalha com joias, ele é que é o tronco nosso, dos Carvalho, ele tinha ourivesaria. Tinha a moda dos relógios de algibeira [...]. Se chama talho doce porque é cortado diretamente no metal [...]. Eu tenho o DNA, lá em casa todo mundo... minha mãe tocava piano, me botava pra dormir tocando Chopin ou então Ernesto Nazaré [...] (informação verbal)[177].

Ao tomar o relato de Unhandeijara como um índice para compreender sua póetica, entendemos que, no processo criativo, segundo a pesquisadora Cecília Salles, "[...] o artista e sua obra se alimentam de tudo o que os envolve e indiciam algumas escolhas" (2008, p. 42). Assim, além da tradição, outra característica presente na prática do artista é sua percepção ativa a tudo que pode servir como superfície de gravação para, posteriormente, acumular esses objetos – seja uma tábua de passar, uma gaveta, uma cadeira etc. – na varanda de sua casa. Ele conta como começou a produzir e de como reaproveita esses materiais:

Além dos diversos objetos, um cágado passeia pelo seu quintal. O jipe, que dificulta o acesso à porta de entrada, agora encostado, já fez diversas viagens com Unhandeijara.

> Eu comecei com escultura e depois passei para a gravura. E comecei a fazer outras técnicas de gravura, litogravura, linoleogravura. Ainda hoje minha obra oficial é feita de sucata. Eu colho algumas madeiras, imprimo, retrabalho alguma coisa, imprimo cores em cima dos efeitos delas rasgadas, envelhecidas (informação verbal)[178].

A madeira é sua matéria-prima e, sempre que possível, Unhandeijara incorpora as falhas naturais dela à sua produção. Ele também demonstra bastante conhecimento sobre as características do material e de sua utilização ao longo do tempo: "[...] aqui no Nordeste era usada a madeira mais mole, tinha era uma faca velha... casca de cajá, imburana. A modernidade nos trouxe uma madeira que é feita de uma pasta de celulose, o MDF. [...] O veio da madeira participa da gravura sem o artista querer" (informação verbal)[179].

Esse diálogo estabelecido entre o artista e a matéria, que se de-

177 Entrevista realizada em 01 de dezembro de 2015.
178 Entrevista realizada em 01 de dezembro de 2015.
179 Entrevista realizada em 01 de dezembro de 2015.

senvolve ao longo do tempo e da prática, envolve uma aprendizagem da história do material, de seus limites e suas potencialidades (SALLES, 2008, p. 60). Segundo Jean Baudrillard (2000), a madeira carrega uma nostalgia afetiva, o que de certa maneira é possível associar ao modo como Unhandeijara se relaciona com a tradição e com suas memórias afetivas.

Dos tantos personagens que enumera e homenageia ao longo de nossa conversa, para ele, um grande gravador e criador de carimbos foi o artista paraibano Zélo Materno. Considerado uma lenda dos anos 1950 em Campina Grande, dizem que Zélo se especializou em imitar selos federais de bebidas alcóolicas e negociava diretamente com comerciantes, ajudando-os a reduzir o pagamento pelos altos impostos. Entusiasmado, Unhandeijara narra:

> Para muitos, era conhecido como falsificador. Ele era tão bom, que fazia selo de aguardente. Ele precisava ganhar o dinheiro dele, os cabras chamavam, ele era de Campina Grande, daquela região, e naquela época se usava muito aquele selo que se coloca na tampa [...] Ele nunca fez dinheiro. Apenas ele era esperto, de dizer que fazia e comia o dinheiro dos cabra [...] Ele fazia tipos, aqueles mesmos tipos que fazia Gutenberg, os tipos de madeira (informação verbal)[180].

Em seguida, sem perder o fôlego, Unhandeijara emenda a narrativa com seu conhecimento sobre a prensa tipográfica do alemão Johannes Gutenberg, tratando dos procedimentos dos ateliês dos calígrafos da Idade Média e descrevendo o funcionamento dos maquinários. Depois, ao retornar para Zélo – que chegou a produzir capas de literatura de cordel – tratou de ilustrar a passagem da tradição oral nordestina – feita por cantorias de improviso, os chamados repentes – para a superfície do papel por meio dos cordéis e de sua venda nas feiras, compondo um imaginário do Nordeste brasileiro.

Ele arremata seu raciocínio ao associar as xilogravuras das capas dos cordéis aos carimbos, ressaltando que antes mesmo de os portugueses trazerem esse processo de impressão ao Brasil, "[...]os nossos índios brasileiros já usavam a xilogravura para pintar seu cor-

180 Entrevista realizada em 01 de dezembro de 2015.

po, está lá na tese de Antônio Costela, o cabra que criou o Casa da Xilogravura, em Campos do Jordão, comprou um convento e transformou em museu", finaliza.

O primeiro contato que estabeleci com Unhandeijara foi por meio da rede social *Facebook*. Ao comentar sobre a pesquisacom os carimbos, ele prontamente responde: "METE BRONCA (ADICIONA-ME) E VAMOS KARIMBAR ESSE FACEBOOK!!!!!! PS. A XILOGRAVURA TAMBÉM É UM! "KARIMBO/POEMA" SEGUE UM PRESENTE VIRTUAL: 'MESTRE PONTES DA SILVA' - XILOGRAVURA/ POEMA DE UNHANDEIJARA LISBOA". Além desse xilopoema, Unhandeijara me introduziu na sua rede de contatos e seguimos nos comunicando.

Ainda que essas narrativas não tratem diretamente do trabalho de Unhandeijara Lisboa, é importante entendê-las como camadas de sentido que compõem a sua poética. Tratam-se de vestígios nos quais o artista estabelece "[...] interlocuções com a história da arte, da ciência e da cultura de maneira geral" (SALLES, 2008, p. 42).

Quanto ao uso do carimbo pelo artista, podemos associá-lo à sua prática como xilogravurista e também à sua inserção na rede internacional de arte postal. Unhandeijara conta que foi Geraldo de Carvalho, um intelectual paraibano, quem comentou que ele deveria entrar em contato com "[...] um camarada que tinha um grupo e se comunicava com toda América Latina" (informação verbal)[181]. Ele estava se referindo ao argentino Edgardo-Antonio Vigo e o *Movimento Diagonal Cero.*

O *Movimento Diagonal Cero*[182] aparece como um desdobramento da *Diagonal Cero* (1962-1968), revista dirigida e editada por Vigo, que contou com 28 edições. Seu propósito era divulgar novas práticas de poesia experimental, além de difundir textos críticos das vanguardas concretas e dadaístas, xilogravuras, escritos literários de artistas argentinos e estrangeiros (FREIRE, 2015, p. 108).

No primeiro número da revista, Vigo define: "[...] estamos na Diagonal Cero, que não é estar nem ser centro. Somos contraditórios. Contradição equivalente a liberdade expressiva. Estamos na Diagonal Cero do contemporâneo, estamos em uma cidade identi-

181 Entrevista realizada em 01 de dezembro de 2015.

182 O *Movimento Diagonal Cero* foi lançado na edição de número 20 da *Diagonal Cero*, com o intuito de, a partir da poesia visual, experimentar possibilidades plásticas. Foi composto pelos artistas Luis Pazos, Jorge de Luján Gutiérrez, Omar Gancedo e Edgardo-Antonio Vigo. Logo após a saída de Omar Gancedo, Carlos Ginzburg integrou o grupo. Um marco para o movimento foi a *Expo/Internacional da Novísima Poesía*/69 organizada pelos artistas sob as coordenadas de Vigo no Instituto Di Tella (1969), em Buenos Aires, Argentina. Ainda em 1969, no Museo Provincial de Bellas Artes, apresentaram a exposição intitulada *Novísima Poesía/69.* Informações extraídas do texto *Movimiento Diagonal Cero: Poesía Experimental desde La Plata (1966-1969)*, de Magdalena Pérez Balbi, publicado em 2006 na *Éscaner Cultural (2006): revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*. Disponível em: <http://revista.escaner.cl/node/277>. Acesso em: 01 jul. 2016.

ficável e em um começo" (VIGO apud DOLINKO, 2012, p. 104). Aqui, Vigo expressa um pensamento que permeia a produção experimental da América Latina naquele momento, e, ao descentralizar suas ações e promover uma circulação marginal, fomenta novos agentes e vetores de troca e de participação. Para a pesquisadora Silvia Dolinko (2012, p. 108), trata-se de um "[...] registro contracultural, marginal ou artesanal como signo de virtual identidade comunitária".

Foi, portanto, a partir da *Diagonal Cero* que Vigo, em 1962, iniciou seu intercâmbio com o movimento internacional de arte através dos correios[183], a partir do qual Unhandeijara teve conhecimento das produções do argentino. O que nos chama atenção como ponto de aproximação entre Unhandeijara e Vigo é o interesse de ambos pela xilogravura.

Ainda de acordo com Dolinko[184], a grande quantidade de xilogravuras do próprio Vigo presente na Diagonal Cero tornou-se um diferencial da revista, ocupando não só a maioria das capas, mas também suas páginas internas, seja ilustrando poesias, seja como imagens autônomas. O interesse do artista argentino pela xilogravura e sua possibilidade de alcance popular torna-se ainda mais evidente quando o artista cria, em 1967, o *Museu de Xilogravura de La Plata*, "[...] um museu circulante em caixas móveis cuja coleção podia ser exibida em espaços formais como também 'instalar-se' em escolas, clubes ou outras redes sociais"[185].

Unhandeijara, por sua vez, também apresenta o interesse por esse método de impressão sob diversas formas. Uma delas é fomentando a produção por meio do ensino com a criação do Clube da Gravura da Paraíba, em 1984. Em entrevista para o jornal paraibano A União[186], Unhandeijara conta que o clube "[...] foi fruto de duas oficinas que ministrei, uma no Instituto Superior de Educação Artística, que não existe mais, e outra na época da inauguração

183 Informação encontrada na biografia de Edgardo-Antonio Vigo, divulgada pelo Centro de Arte Experimental Vigo. Disponível em: <http://www.caev.com.ar/>. Acesso em: 10 mai. 2016.

184 Ibid., p. 106.

185 Ibid., p. 109.

186 Na matéria intitulada *Marcas da Cultura*, escrita por André Luiz Maia, presente na edição de 23 de outubro de 2014 no jornal A União. Disponível em: <https://issuu.com/auniao/docs/jornal_em_pdf_23-10-14>. Acesso em: 28 mai. 2016.

do Espaço Cultural, em um projeto chamado Ilha da Criatividade. Quando eles terminaram, os alunos pediram que criássemos uma entidade".

Há mais de trinta anos, o Clube da Gravura da Paraíba funciona de maneira independente e é mantido sem incentivos públicos. Trata-se de um espaço de resistência que atua por duas frentes: uma de atuar para manter viva a memória da cultura popular nordestina; e a outra para servir de espaço para produção e experimentação gráfica. Apelidado carinhosamente de Nandi, Unhandeijara é tido como mestre: "[...] abriu as portas da xilogravura para mim, a alma da instituição"[187], considera Martinho Campos, vice-diretor do clube.

Em sua atuação na arte postal, a xilogravura aparece junto ao carimbo, sobretudo, na produção de envelopes:

> [...] fiz várias séries de envelopes para serem reutilizados, eles pré-prontos já com a gravura. Eu mandei imprimir em prelos manuais. Era uma tiragem sem numeração. Tem uma série de envelopes feitos com gravuras, mini-gravuras, considerando o tamanho dos envelopes. Ainda hoje eu faço linóleo. A gente faz o linóleo depois cola numa base de carimbo normal pra... [ele faz o gesto de carimbar] (informação verbal)[188].

Dos primeiros carimbos talhados, Unhandeijara lembra do dedo indicador:

> [...] a gente começou a partir daquela mãozinha que apontava para onde o destino. Eu fiz muito e não fiz só pra mim, fiz para Paulo [Bruscky] e para muita gente e saí dando por aí. Fazia a mão para o lado direito, a mão para o lado esquerdo. Queira ou não queira, não era obrigatório que o poeta visual soubesse também fazer gravura. Dependia de habilidade [...] Começamos ilustrando os postais e a partir daquela mãozinha, começamos a fazer outras coisas. Eu tinha já carimbo de Duch, de Made in Paraíba, Made in Brasil (informação verbal)[189].

Ainda que o uso da gravura como linguagem apareça em muitos

187 Depoimento presente na matéria citada anteriormente.

188 Entrevista realizada em 01 de dezembro de 2015.

189 Entrevista realizada em 01 de dezembro de 2015.

trabalhos que o artista enviou para a rede internacional de arte postal, para Unhandeijara era importante ampliar suas possibilidades de impressão e experimentar outros suportes. Assim, ele o fez:

> [...] se eu era gravador, então tinha que fazer uma coisa diferente; comecei a usar o próprio carimbo, descobrir coisas e usá-las como carimbo; o próprio dedo, o lápis, a parte traseira do lápis, tampinhas de perfume, de saleiro, coisas que seriam carimbos, que se encontram bastante nos meus trabalhos iniciais de Arte Postal (LISBOA, 2010, p. 274).

Os trabalhos *Reverso inútil* (1977) e *Write to* (1979) dão pistas dessa apropriação de objetos pelo artista para usá-los como carimbos. Em *Reverso inútil* (1977), na superfície de uma folha de papel rosa, Unhandeijara cria um percurso de leitura que começa no canto superior esquerdo, com um carimbo redondo talhado com a palavra "arte". Em seguida, com o carimbo do dedo indicador, ele sinaliza e direciona a atenção para a frase datilografada *Write to Unhandeijara Lisboa* – circulada de caneta hidrográfica – e também para o seu endereço de correspondência. Na metade inferior do papel, círculos pretos e um conjunto de linhas azuis que se repetem formam uma composição visual. Ainda que não seja possível identificar, é possível sugerir que esses círculos e linhas são resultado de objetos utilizados como matrizes.

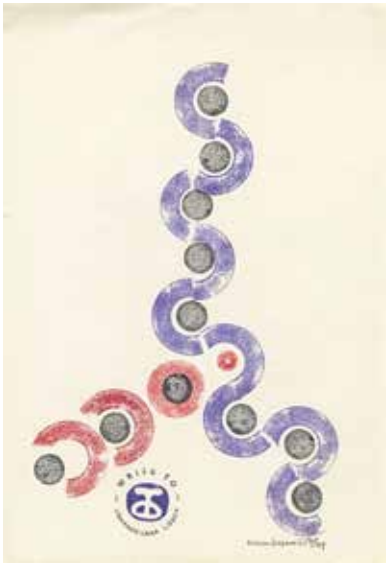
Além dessa folha de papel, *Reverso inútil* (1977) é composto por um envelope[190] com o verso todo estampado com *mail art* – carimbo do artista que se repete em vários trabalhos; e por um xilo/poema[191] formado pelas xilogravuras de um "X" e de um sol que, formado por quatro pequenos círculos perfurados no centro, também pode ser visto como um botão. Ao duplicar essa imagem, o artista joga com o fenômeno óptico da reflexão, em que a imagem refletida é invertida.

Em depoimento ao Instituto de Pesquisa da FAAP – Setor Arte, em agosto de 1985, ao comentar sobre os diversos suportes que podem virar carimbo, Unhandeijara (2010, p.274) cita o uso inusitado de ossos e fala sobre a aplicação de cores que, inicialmente, não

190 Esse trabalho pertence à coleção *Latin American Avant Garde* (LAAG), da Biblioteca Marriott da Universidade de Utah, nos Estados Unidos.

191 Termo utilizado pelo próprio artista que aparece a lápis.

Figuras 185 a 187 - *Reverso inútil* (1977)
Folhas soltas e envelope
Fonte: Latin American Avant Garde Collection /
Biblioteca Marriott da Universidade de Utah
http://www.lib.utah.edu/



Figuras 188 a 190 - *Write to* (1979)
formado por três composições gráficas
Fonte: Latin American Avant Garde Collection /
Biblioteca Marriott da Universidade de Utah
http://www.lib.utah.edu/

compõem a paleta das almofadas de tintas para carimbo: “[...] então eu fui descobrindo ossos: cortava-os, usava como carimbo. Utilizei cores – normalmente só se conhece o carimbo como preto – começaram a aparecer os carimbos vermelhos, roxos etc. e misturava cores para fazer uns estranhos” (idem, p. 274).

O trabalho *Write to* (1979), por sua vez, possui três folhas com composições gráficas. Uma delas é formada por círculos e um carimbo em formato de *C*. Este, carimbado diversas vezes, cria um desenho maior, uma linha ondulada. Os círculos pretos parecem células acolhidas pelos 'C's roxos e vermelhos, que lembram membranas. A segunda folha de *Write to* (1979) é uma poesia visual feita a partir de estrelas roxas e linhas finas pretas – que também parece se tratar da superfície de algum objeto – carimbadas nos sentidos horizontal e vertical. Na terceira, corações vermelhos estampados diversas vezes ganham um formato de uma pirâmide invertida, com o carimbo *Hoje* no centro. Logo abaixo, um papel colado aparece estampado com semicírculos e, no meio, um carimbo com um símbolo. Este também vem carimbado no centro do carimbo circular escrito *Write To* – Unhandeijara Lisboa, e aparece nas três folhas desse trabalho.

O símbolo citado é uma das marcas que o artista criou para assinar seus trabalhos. Sua forma orgânica remete à estética indígena já apontada por Ulises Carrión e parece uma maneira de o artista fazer referência às suas origens. Segundo Unhandeijara:

> [...] O meu nome é bastante brasileiro, porque é tupi-guarani – Unhandeijara, significa o espírito livre dos pássaros ou, que é quase a mesma coisa, os pássaros em vôo, em liberdade. A tradução, praticamente, vou dizer assim – ‘Unhandeijara é a própria liberdade’. Então por isso talvez é que eu batalhe tanto por ela e viva sempre livre e produzindo a arte dos nossos tempos (LISBOA, 2010, p. 275).

Além desse símbolo, outra marca de Unhandeijara é o carimbo formado a partir do recorte de seu autorretrato, que evidencia seus olhos expressivos e seus óculos de estilo aviador. Seu nome contorna a parte interna de uma das lentes dos óculos. A presença desse carimbo é recorrente em muitos trabalhos do artista. Quando usado

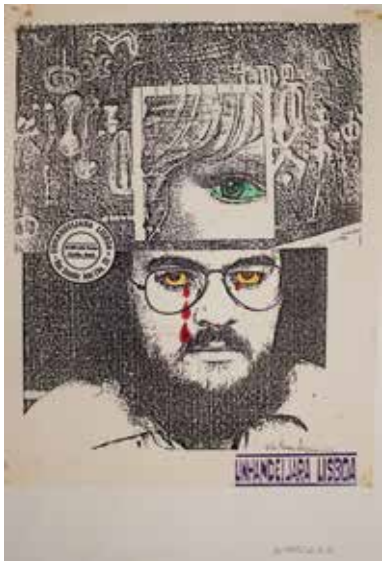
no verso de uma folha, ou ao final de uma publicação, assume a função de assinatura – recurso bastante utilizado pelos artistas postais.

Unhandeijara usa o carimbo de autorretrato não só como assinatura, mas para compor graficamente seus trabalhos, como é o caso da série *Sem título* (1982) presente no acervo do MAC USP. Nessa série, composta por dezesseis fotocópias, o artista se aproveita da reprodução como possibilidade de criar diversas vezes uma mesma imagem, para, a partir daí, propor versões com outros recursos – carimbo, caneta hidrográfica etc. Assim, um homem sem feições, aparentemente um burocrata, parece apático frente à mesa. Podemos pensar como uma crítica à desigualdade socioeconômica, visto que ele está sozinho para usufruir de um banquete, e o gesto artístico de carimbar o rosto com *viva viva*, *verde verde*, um coração e um envelope – este simbolizando a arte postal – é uma maneira de subverter esse cenário e provocar mudanças.

Há também versões de uma colagem fotocopiada composta por três planos: o rosto de Unhandeijara, uma espécie de estampa e o recorte com rosto de uma mulher. Com caneta hidrográfica, o artista colore os olhos da mulher, os seus e desenha lágrimas que saem de seus olhos. As cores variam nas três folhas, mas as lágrimas sempre aparecem na cor vermelha.

Conforme comentado anteriormente, além de o carimbo de autorretrato aparecer no verso das folhas desse conjunto de trabalhos, ele forma uma composição visual ao ser carimbado diversas vezes na superfície de uma folha ou surge quando o artista experimenta diretamente com a máquina de xerox. Ele imprime suas mãos, partes do corpo (que não são possíveis de identificar), papéis amassados e interfere nestas com seus carimbos.

Nesse exercício, o artista compreende a máquina como “[...] uma espécie de co-autora do trabalho visual” (2010, p. 275). Quem compartilha do mesmo pensamento é o artista Paulo Bruscky (2010, p. 133), que considera a máquina de xerox uma "parceira" de criação. Para Bruscky, a máquina é mais do que um meio de reprodução, mas de interferência. Com ela, é possível alcançar “distorções, superpo-



Figuras 191 a 198 - Da série *Sem título* (1982)
fotocópia, carimbo, lápis de cor e caneta
hidrográfica sobre papel
Fonte: Acervo MAC USP

sições e outros efeitos, enfim, experimentações em geral aliadas ao acaso e à ousadia" (BRUSCKY, 2010, p. 133).

Dessa série, o que se sobressai como material de cunho político é uma folha composta por quatro fotografias, nas quais um metrônomo[192] e a palavra Brasil se repetem. A boca, afixada ao aparelho, é tapada por: *cuidado*, *confidencial* e um *x*. Com a ditadura militar vigente no País, o metrônomo pode ser compreendido como uma representação da censura, uma metáfora do ritmo (e silêncio) imposto não só à cena musical, mas cultural, restringindo letras, vozes e discursos contrários ao regime. No entanto, as palavras que deveriam ser medidas ou silenciadas eram muitas vezes subvertidas e usadas como forma de denúncia e protesto – como era o caso de canções como *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso (1967), *Eu quero é botar meu bloco na rua* (1972), de Sérgio Sampaio, *Cálice,* de Chico Buarque e Gilberto Gil (1973) e *Primavera nos dentes* (1973), do grupo Secos & Molhados.

Para Unhandeijara, era importante tratar da censura em seus trabalhos, ele conta: "[...] fazia o carimbo de minha cara e colocava uma grade em cima, porque sofria o problema da censura, da alfândega, nossas cartas eram violadas e isso tudo tinha que procurar denunciar de uma forma visual" (LISBOA, 2010, p. 273).

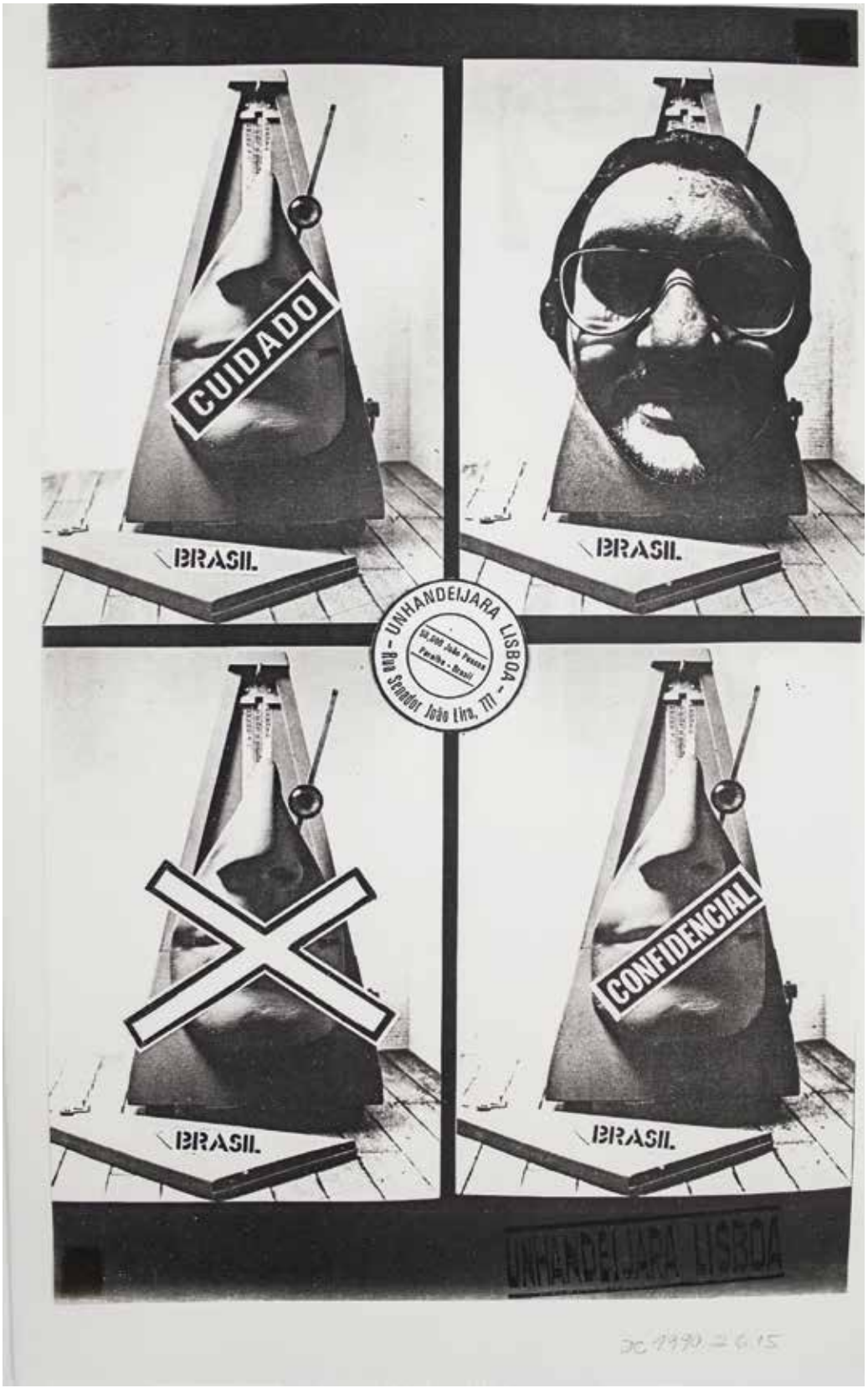
Além desses episódios de censura via correios, o artista teve sua casa invadida e levaram a quarta edição da *Karimbada*. Ele relata:

> Eu sofri com a Karimbada. Foram lançados dois números. O terceiro estava pronto e o quarto para ser fechado, quando invadiram minha casa. Não sei se era DOPS ou Federal. Depois, através de um amigo, soube que na Federal tinha um camarada que disse que tinha um material jogado lá, se eu não me interessava, porque ele achava que era um material ligado a mim. Voltaram algumas coisas pra mim [...]. Eu tô até pensando em fazer o último número com esse material, juntar algumas pessoas mais recentes e lançar, fazer uma revista comemorativa (informação verbal)[193].

A partir de três edições realizadas entre 1978 e 1979, a *Karimba*da foi uma revista organizada por Unhandeijara Lisboa que compilava e fazia circular trabalhos que tinham o carimbo como suporte princi-

Página seguinte
Figura 199 - Da série *Sem título* (1982)
fotocópia, carimbo, sobre papel
Fonte: Acervo MAC USP

192 Instrumento formado por um pêndulo, cuja oscilação permite medir o ritmo de uma música.
193 Entrevista realizada em 01 de dezembro de 2015.


CUIDADO
BRASIL.
BRASIL.
UNHANDEIJARA LISBOA
BRASIL.
CONFIDENCIAL
BRASIL.
UNHANDEIJARA LISBOA

pal, tornando-se elo de conexão entre muitos artistas. Para ele, a escolha dessa linguagem como tema central da revista foi uma consequência natural, por "[...] trabalhar muito com gravura, ser professor de gravura, gostar da xilogravura e estudar muito isso. Ainda que existissem alguns pequenos detalhezinhos de colagem, mas a maioria era carimbo; não só o carimbo tradicional, como carimbos artísticos, alguns artistas usaram até a própria mão, eu mesmo usei", ele acrescenta.

Para produzir a revista, Unhandeijara se utilizava de um procedimento bastante comum na arte postal, o de convocar artistas a colaborarem na revista, solicitando trabalhos em formato pré-determinado e produzindo em tiragem limitada. De acordo com Cristina Freire:

> [...] muitas revistas derivadas desta rede eram organizadas por um artista ou um grupo de artistas; a tiragem era determinada pelo número de participantes que, após receberem uma carta-convite, enviavam seus trabalhos em formato e quantidade estabelecidos. Com resultado, folhas soltas em envelopes, sacos de plástico ou mesmo grampeadas conferem o caráter de precariedade deste tipo de produção (FREIRE, 2015, p. 27).

No caso da *Karimbada*, o formato era de 16x21 cm e a tiragem era de 150 exemplares. Um envelope meio-ofício funcionava como capa da publicação, com o nome da revista, o número da edição e o subtítulo *Arte em Carimbo / Tenkoku*[194] */ Rubber Stamp / Experiences Stamp Art*, todos impressos em xilogravura. Na primeira e terceira edições da revista, Unhandeijara utilizou envelope de papel *kraft,* enquanto na segunda, ele lembra que usou "[...] aquele tradicional dos Correios que tinha as cores da bandeirinha do Brasil" (informação verbal)[195].

No interior do envelope, além dos trabalhos dos artistas, uma folha de rosto continha os nomes dos participantes, seus endereços de correspondência e uma chamada para a edição seguinte. A primei-

194 Tenkoku significa gravura em japonês.

195 Entrevista realizada em 01 de dezembro de 2015.

ra *Karimbada* contou com a participação[196] de artistas do Triângulo Amoroso – João Pessoa, Natal e Recife –, do mexicano Ulises Carrión e do holandês Aart van Barneveld. Ambos, já comentados anteriormente nessa pesquisa, foram figuras essenciais na divulgação do carimbo como linguagem artística.

Na primeira edição da revista, há um grande número de trabalhos que utilizam superfícies já existentes como matrizes de impressão. A segunda *Karimbada*[197], por sua vez, destaca-se por apresentar mais proposições com teor político – de denúncia a situações de violência e censura provocadas por regimes de governo ditatoriais. Enquanto a terceira[198] e última, com uma quantidade maior de participantes, das mais diversas localidades, apresenta uma pluralidade nos temas e na aplicação uso do carimbo em suas composições gráficas.

A revista *Karimbada* revela uma produção que se constrói e se fortalece no coletivo, tendo na figura de Unhandeijara Lisboa um ponto de interseção. Nesse sentido, não estamos falando somente da *Karimbada*, mas da casa de Unhandeijara como um espaço físico e pulsante, de portas abertas à geração dos anos 1970 e 1980.

No Jaguaribe, bairro periférico de João Pessoa, a casa de número 777 representa o vértice de encontro do Triângulo Amoroso. Segundo o artista, conhecida como Vila 777 ou Casarão da 777[199],

196 De João Pessoa, Paraíba, participaram: Paulo Ró, Bené Siqueira, Pedro Osmar, Marcos Pinto, Marcondes Silva, Vania Lucila Valério, J. Genesio Vieira. De Natal, Rio Grande do Norte: Falves Silva, Jota Medeiros, Carlos Humberto Dantas. De Recife, Pernambuco: Paulo Bruscky, Daniel Santiago e Leonhard Frank Duch.

197 Da segunda edição da Karimbada, participaram: do Brasil, Pedro Osmar, Unhandeijara Lisboa e Vania Lucila Valério (João Pessoa/PB), Marconi Edson e Jaldete Soares (Campina Grande/PB), Leonhard Frank Duch e Paulo Bruscky (Recife/PE), Jota Medeiros (Natal/RN), A. Harrigam (Rio de Janeiro/RJ), Gilmar Cardoso (Arapongas/PR), Luis (Brusque/SC), Claudia (Santos/SP), Orlando Pinho (Salvador/BA); da Argentina, G.E. Marx Vigo e Luis Catriel; da Bélgica, Guy Schraenen; da Polônia, Tomas Schulz; da Holanda, *Stempelplaats* e Michael Gibbs, dos Estados Unidos, Bill Gaglione.

198 Na terceira edição da Karimbada (1979), do Brasil, participaram: Falves Silva e J. Medeiros (Natal/RN), Pedro Osmar e Unhandeijara Lisboa (João Pessoa/PB), Marconi Edson (Campina Grande/PB), Leonhard Frank Duch e Paulo Bruscky (Recife/PE), Orlando Pinho e Bráulio Tavares (Bom Retiro/BA), A. Harrigam (Rio de Janeiro/RJ), Fabio Diegoli e Luis (Brusque/SC), (Pena) Borbuleta, Ivanilde Mendes e Gilmar Cardoso (Arapongas/PR), Claudia (Santos/SP), Paulo Klein (São Paulo/SP), Karin Lambrecht (Porto Alegre/RS). Da Polônia, Tomas Schulz e Pawel Petasz. Dos Estados Unidos, Robert Saunders, Image Fatory e Bill Gaglione. Da Itália, Ferruccio Dragoni. Da Iugoslávia, Bálint Szombathy. Da Suíça, Soft Art Press.

199 Unhandeijara diz: "Marconi Oropicho fez uma homenagem ao que ele chamava de Casarão da 777, essa casinha aqui. Talvez fosse um casarão pela qualidade dos trabalhos produzidos naquela época e pelos que passaram por aqui".

Página seguinte
Figura 200 - Folha de rosto da primeira edição da Karimbada (1978)
Fonte: Arquivo Paulo Bruscky

WRITE TO - UNHANDEIJARA LISBOA -
KARIMBADA 2
SEND 150 COPIES (16x21 cm)
NUMERATED - SIGNED - THE WORKS
WITH STAMPS.
DEADLINE: DECEMBER, 15th OF 1978
TO: UNHANDEIJARA LISBOA
RUA SENADOR JOÃO LIRA 777
J. PESSOA - PB
BRASIL
1/150 - 150/150
KARIMBADA 2
ENVIAR 150 CÓPIAS (16x21 cm - NUMERADAS/ASSINADAS) DE TRABALHOS COM CARIMBOS ATÉ
O DIA 15.12.78 PARA:
UNHANDEIJARA LISBOA
RUA SENADOR JOÃO LIRA 777
J. PESSOA - PB
BRASIL
RUA MAX. MACHADO
J. PESSOA - PB - BRASIL

ENSUR
PAULO RO
RUA PROF. RENATO CARNEIRO DA CUNHA 280
J. PESSOA-PB-BRASIL
IMPRESSOS
BENÉ SIQUEIRA
RUA ALBERTO DE BRITO, 354
J. PESSOA-PB-BRASIL
FALVES SILVA
RUA ENG JOSÉ ROCHA,
CANDELÁRIA-NATAL-
BRASIL
ULISES CARRION
HERENGRACHT 2??
AMSTERDAM
HOLANDA
PARTICIPANTES:
CARLOS HUMBERTO DANTAS
AV. 25 DE DEZEMBRO 874
APB 302. NATAL-RN
BRASIL
KARIMBO
UNHANDEIJARA LISBOA
RUA SENADOR JOÃO LIRA, 444
J. PESSOA-PB-BRASIL
MARCOS PINTO
AV. MANOEL DEODATO 512
TORRE-J. PESSOA-PB
BRASIL
PEDRO OSMAR
RUA 1º DE MAIO, 470
J. PESSOA-PB-BRASIL
J. GENESIO VIEIRA
RUA ALBERTO DE BRITO, 349
J. PESSOA-PB-BRASIL
VANIA
CP 158
J. PESSOA-PB-BRASIL
LUCILA VALERIO
ARTE VIA AEREA
PAULO BRUSCKY
CP 850
RECIFE-PE
BRASIL
J. MEDEIROS
RUA ARTUR BERNARDES 761
ALECRIM-NATAL-RN
BRASIL
DANIEL SANTIAGO
CP 87-RECIFE
PE-BRASIL
LEONHARD FRANK DUCH
CP 922. RECIFE-PE-BRASIL

sua casa recebeu a alcunha de usina cultural da Paraíba[200]. Em tempos difíceis de repressão e cerceamento de liberdade, pontos de encontro – fossem casas, estúdios, ateliês ou espaços alternativos de exposição – eram fundamentais para fomentar a produção dos artistas. Esses espaços congregavam aqueles que tinham interesse em perfurar o cotidiano imposto por seus governos institucionalizados.

Enquanto a Vila 777 foi um ancoradouro para os artistas do Nordeste brasileiro, sob a vigência da ditadura militar, na Alemanha Oriental, por exemplo, com a fiscalização do Estado sobre o maquinário de impressão, os artistas Robert e Ruth Rehfeldt utilizavam seu estúdio para articular encontros, acolher artistas e produzir com prensas escondidas no porão. Na Hungria, sob a ditadura cultural de um regime comunista, o artista György Galántai fez da capela de uma igreja em Balatonboglár um espaço alternativo de arte, o *Chapel Studio* (1970-1973), considerado o "fórum da nova vanguarda" húngara[201].

Passaram pela Vila 777 diversos artistas plásticos do Nordeste e de outros estados, além de poetas, músicos etc. Da cena musical, Unhandeijara cita Belchior – "[...] ele deitava aqui e lia um bom livro" – e Gonzaguinha – "[...] existem dois discos dele que a capa surgiu aqui na minha casa, eu mostrei a ele pequenos detalhes de *outdoor*, que a gente sempre usou [...] inclusive fazendo mostras de *artdoor*" (informação verbal)[202].

Ao falar do cantor, o artista se mostra saudoso e reclama o sumiço do amigo. Em postagens no *Facebook* ele diz "Volta, Belchior!".

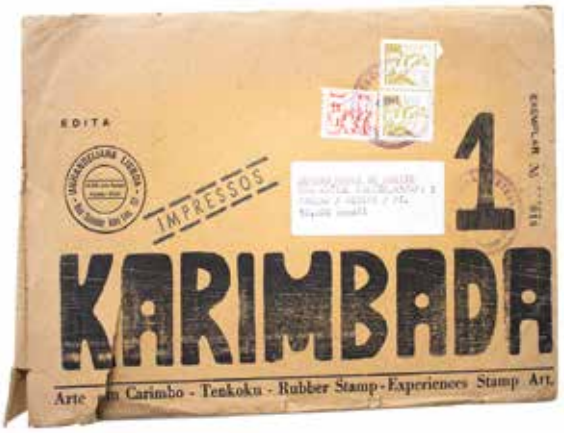
Dos artistas da arte postal, Unhandeijara relembra como se deram os encontros:

> Através de Paulo [Bruscky], conheci Daniel Santiago, que estava terminando Belas Artes. O grupo de Pernambuco que se envolveu com arte-correio, Silvio Hansen, Marconi Notaro, Marco Cordeiro.

200 Unhandeijara conta que foi assim que o jornalista paraibano Walter Galvão definiu sua casa. Em 2012, o mesmo jornalista atuou como curador da exposição *Gravuras e Contemporaneidade*, na qual Unhandeijara Lisboa foi homenageado e recebeu a Medalha Ariano Suassuna. A exposição integrou o *IX Festival de Artes Visuais da Paraíba*, o Favi, promovido pela Associart-PB. Disponível em: <http://www.informepb.com.br/index.php?o ption=com_content&view=article&id=8164:cmjp-inaugura-exposicao-nesta-quinta-feira&catid=38:politica&Itemid=67>. Acesso em: 15 de jun. 2016

201 Informação extraída do texto *Behavior-art as "samizdat culture" (1999),* de György Galántai, página 276, publicado no livro *ARTPOOL - The Experimental Art Archive of East-Central Europe of an active archive for producing, networking, curating, and researching art since 1970* (2013). Editado por György Galántai e Júlia Klaniczay.

202 Entrevista realizada em 01 de dezembro de 2015.



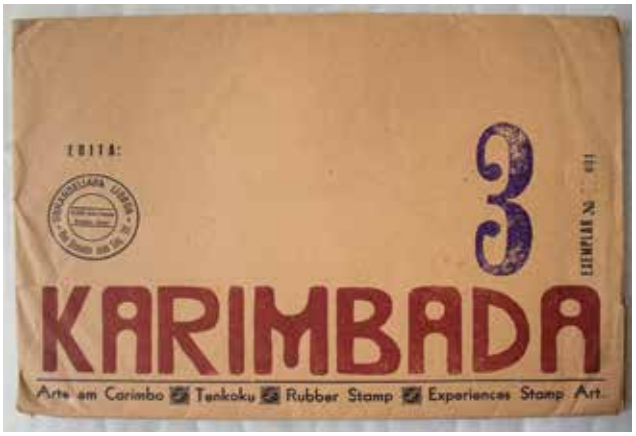


Figura 201 a 205 - Envelopes e folhas de rosto das três edições da *Karimbada* (1978-1979)
Fonte: Arquivo Paulo Bruscky

> Do Rio Grande do Norte, apareceu Jota Medeiros e Falves, que, apesar de morarem lá, são paraibanos. Eu tinha terminado de construir minha casa, essa aqui. Aqui a gente se reunia quase todo sábado, tinha festa entre esse grupo de artistas. Com esse mesmo grupo criamos o CAMBIU (informação verbal)[203].

O CAMBIU era o Centro de Arte Marginal Brasileira de Informação e União, que viabilizava a produção entre esses artistas e seu intercâmbio com o mundo. Nas reuniões, os artistas produziam o *CAMBIU INFORMATIVO*, impresso que divulgava exposições, livros, revistas e promovia a troca entre a produção marginal do Nordeste e a rede internacional de arte postal. Com esse tipo de material, os artistas conseguiam promover o diálogo e o fortalecimento das redes alternativas de comunicação para além das convencionais e já legitimadas (HELLION, 2006)[204].

Nesses encontros, a troca de carimbos entre os artistas era uma prática comum. O acervo do MAC USP nos dá uma indicação sobre isso a partir de um cartão-postal enviado por Unhandeijara Lisboa. No verso, além do endereço de correspondência do artista e as palavras *mail art*, *art correio* e *arte postal* impressas, aparecem os carimbos: endereço de correspondência de Jota Medeiros; e *Poema/ Processo (10 anos)*, bastante utilizado por Falves Silva.

Em relação às produções sediadas nos encontros da Vila 777, podemos destacar a revista *Gaveta*, editada por Marconi Notaro e Silvio Hansen. Com tiragem regular e doze edições, a revista foi criada com o intuito de "desengavetar" os trabalhos dos editores e também dos artistas C. H. Dantas, Falves Silva, Jota Medeiros, Leonhard Frank Duch, Paulo Bruscky, Paulo Ró, Pedro Osmar, Unhandeijara Lisboa e Vânia Lucilla. A capa da primeira foi uma imagem "[...] com todo mundo aqui nesse mesmo local [ele aponta para o quintal], todos deitados, foi bem engraçado", recorda Unhandeijara (informação verbal)[205].

Sob esse ânimo de colaboração, além da *Gaveta*, os artistas le-

203 Entrevista realizada em 01 de dezembro de 2015.

204 Trecho de *Artists' Books from Latin America* (2006), de Martha Hellion. Disponível em: <https://www.printed matter.org/tables/26>. Acesso em: 20 abr. 2016.

205 Entrevista realizada em 01 de dezembro de 2015.

vavam outros projetos para compartilhar e produzir junto na Vila 777, tais como a *Povis/Projeto*, de Jota Medeiros, *Multi Postais*, da equipe Bruscky & Santiago, e a *Karimbada*, de Unhandeijara Lisboa. Paulo Bruscky nos conta que fez a folha de rosto da primeira edição da *Karimbada* e recorda o espírito coletivo presente nesses encontros, "[...] a gente se reunia lá, na Paraíba. A gente ajudava a coletar, a pegar um de cada e ensacar [a *Karimbada*]" (informação verbal)[206].

Se o primeiro encontro com Unhandeijara Lisboa nos faz perceBê-lo como uma esfinge, basta um pouco mais de tempo para que ele se torne Cosme[207], filho do Barão de Rondó, ao narrar suas aventuras infinitas, com uma percepção singular a partir das copas das árvores e de prontidão para os contratempos que se passam ao seu redor. Na narrativa de Unhandeijara, as histórias de seus afetos passam a ser suas, contadas em uma árvore que, além de sua casa, faz-se matéria-prima de sua poética. Em um contexto de ditadura militar, os artistas encontraram na Vila 777 uma árvore de copa frondosa, onde a fusão entre arte e vida se fazia no encontro, na colaboração e na circulação de ideias.

Além da *Karimbada*, outra publicação que Unhandeijara trata com bastante entusiasmo é a *Pixota*, "a menor revista de poesia visual do mundo, quase do tamanho de uma 3x4, uma brincadeira".
A *Pixota*, tal como o nome diz, é uma revista pequena [ele gesticula para falar do seu tamanho]. "Os artistas mandavam os trabalhos, eu reduzia no tamanho e xerocava numa folha de papel ofício. Depois dobrava e cortava. Essa era grampeada", conta Unhandeijara.

206 Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2015.

207 Uma referência a Cosme, personagem protagonista do livro *O barão nas árvores*, de Ítalo Calvino. Herdeiro do barão de Rondó, Cosme, ao se recusar a tomar uma sopa de *escargots,* foge à regra social, e decide subir em uma árvore para dali nunca mais descer. Ao viver ali, sob uma nova pespectiva, Cosme irá compreender que uma sociedade se faz mais por meio do coletivo.

3.5 Daniel Santiago e seu apetite pelo mundo

Que ponte é essa entre ARTE E MUNDO?
O que liga esses dois termos?
O artista? O público? A obra de arte?
Será possível escrever ARTE E artista obra público E MUNDO?
Qual o tamanho desse E? Quem saberá?
Daniela Castro e Fabio Morais[208]

Daniel Santiago[209] vive atualmente em Jaboatão dos Guararapes e concentra sua prática artística em ser ponte entre arte e mundo. Ele o faz sozinho, em parcerias ou convida, cotidianamente, a quem cruze seu caminho a partir de seu estado ativo de ser/estar *performer*. Com uma presença enigmática, ele poderia ser facilmente confundido com uma personagem da literatura fantástica. Enquanto Santiago de Hemingway[210] trava batalhas em alto-mar, Daniel Santiago provoca poeticamente as lógicas das órbitas urbanas.

Depois de eu ter errado algumas vezes o caminho para chegar até sua casa, Daniel, para garantir que eu não me perdesse, disse que estaria aguardando do lado de fora e que seria fácil reconhecê-lo por sua barba branquinha. Lá estava ele, com um olhar atento e esguio, à minha espera, e eu me sentia Beckett sendo aguardada por Godot. Esta é uma referência à performance do artista chamada *Godot esperando Samuel Beckett* (2014), uma espécie de conversa poética que Daniel estabelece com o dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906 -1989), que tem sua primeira peça intitulada *Esperando Godot* (1952).

Dos mais diversos capítulos que tecem sua trama enquanto artista, o desenho aparece no início, quando ainda criança, e, logo em seguida, a pintura. Ele nos conta:

> Eu comecei desenhando, desenhava muito, e comecei a querer fazer todas as técnicas, bico de pena, grafite, aquarela, guache, porque é assim, vai dos mais leves aos mais pesados, até chegar ao óleo. Vim pegar em óleo aqui na Escola de Belas Artes no Recife e comecei a pintar com óleo. Pintar eu acho que até hoje é a melhor coisa que tem como artes plásticas. Ir pra rua com cavalete e pintar é delicioso. Você vê a tinta, a camada de tinta, pá, pá, pá [ele faz o gesto da pincelada] é muito bom (informação verbal)[211].

Sentado na varanda de sua casa, com um feixe de mar como pano de fundo, Daniel eu tomamos um café com leite enquanto conversamos.

Com um copo de café com leite na mão e um humor muitas vezes acompanhado de uma ironia fina, ele completa:

> E depois não parei mais. Depois comecei a fazer coisas mais

208 Daniela Castro e Fabio Morais em *Os Performers*.

209 Nasceu em 1939, em Garanhuns, Pernambuco.

210 Santiago realizou a performance *O Velho Ernest Hemingway e o Mar do Recife*, registrada por Tião e Marcelo Lordelo em 2012.

211 Entrevista realizada em 03 de dezembro de 2015.

> fáceis. E você, como artista plástico, vai ficando mais velho e vai descobrindo que tem coisa que é considerada arte também e é mais fácil de fazer, como performance, por exemplo. Em vez de mandar um quadro para um salão, você manda uma proposta dentro de um envelope e passa na comissão julgadora. A comissão às vezes não premia com medo, mas eu já mandei trabalho pra certos salões de arte, que a comissão julgadora não premiou com medo, e deve estar arrependida hoje, porque se tivesse premiado teria ficado na história da arte. Mas, deixa pra lá (informação verbal)[212].

O pensamento gráfico que Daniel aplica em sua poética deve muito à sua prática como desenhista. Nos anos 1960, ao morar em Salvador, tem uma curta carreira como cabo na Aeronáutica, onde aplicava o "[...] ofício de pintor de letreiros de publicidade aprendido com o tio Saul Santiago. Essa condição era suficiente para livrá-lo da rotina típica do quartel, permitindo-lhe assumir a função de pintor de faixas, cartazes e letreiros para consumo interno" (SILVA, 2014, p. 53).

É também em Salvador que Daniel trabalha como desenhista publicitário para as lojas Mesbla, e entra para a Escola de Belas Artes do Recife (EBA). É nesse momento que o artista adquire uma base mais formal em pintura e desenho. Lá, ele lembra, "[...] eu ajudei a fazer carimbo. Eu morava em um aparelho, nem sabia que aquilo se chamava aparelho, com um monte de comunistas [...] eles queriam fazer uns panfletos, eu ensinei a fazer carimbo [...] eu fiz como uma lição de artes gráficas. Claro que eu escapei de uma boa" (informação verbal)[213].

Em 1966, Daniel decide sair de Salvador em direção à São Paulo. Na época, sem nada que o prendesse à Bahia, "[...] pegou a sacola da Aeronáutica e nela enfiou um par de botas, umas poucas roupas, um casaco príncipe de gales, peças de xadrez e matrizes de xilogravura. No bolso, o equivalente a 20 reais – e o caderninho que um colega havia lhe dado em Salvador"[214].

212 Entrevista realizada em 03 de dezembro de 2015.

213 Entrevista realizada em 03 de dezembro de 2015.

214 Trecho da matéria *Parece que falta oxigênio no ar*, publicada em fevereiro de 2010 na edição 41 da revista Piauí. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/parece-que-falta-oxigenio-no-ar/>. Acesso em: 13 jun. 2016.

CARTAZ
DE CABEÇA
PRA BAIXO

Suas anotações diárias[215] falam de sua percepção sobre a cidade, das situações cotidianas, da alimentação e da fome, da moradia precária, do trabalho burocrático, das dificuldades financeiras e privações. A fome, inclusive, é uma temática que perpassa a produção de Daniel Santiago, e o pesquisador Itamar Morgado da Silva (2014) nos lembra como essa circunstância tão arraigada no Nordeste brasileiro se desdobra na produção da cultura local, sobretudo, na literatura.[216]

Ao retornar para Recife – antes passa uma curta temporada em Curitiba –, retoma os estudos na Escola de Belas Artes de Pernambuco, em licenciatura em Desenho. Na época, Paulo Bruscky vai até a escola buscar informações sobre o regulamento de um Festival de Arte Universitária em Ouro Preto – Minas Gerais, e conhece Daniel Santiago no Diretório Acadêmico da Universidade. Assim, em 1970, a Equipe Bruscky & Santiago[217] surge do encontro entre os dois artistas. Bruscky conta que naquela mesma semana eles pensaram[218] o primeiro trabalho em dupla, *Exponáutica e Expogente*, realizado no ano seguinte[219].

Assim, *Exponáutica e Expogente* se configura como uma exposição de objetos e pessoas que acontece em uma faixa de areia, mar e arrecifes da Praia de Boa Viagem. Já em *Artemcágado* (1972), exposição-concurso de cágados ornamentados realizada na Praça do Diário, centro de Recife, os artistas intervêm na temporalidade da

215 No período (1966-1967) em que esteve em São Paulo, Daniel escreveu um diário e parte dessas anotações estão disponíveis na matéria citada anteriormente.

216 "Com mais de 70% de seu território sujeito às intempéries do clima semiárido, Pernambuco integra oficialmente o Polígono das Secas, paisagem inóspita que, na década de 1930, motivou autores como Rachel de Queiroz, José Américo de Almeida, José Lins do Rego e Graciliano Ramos a retratar o drama dos retirantes nordestinos atingidos pelo fenômeno climático que assola a região desde os tempos imperiais" (SILVA, 2014, p. 189).

217 A Equipe Bruscky & Santiago inicia sua parceria em 1970 e finda suas atividades em 1992.

218 É preciso alertar que há uma certa dificuldade em lidar com informações que permeiam a Equipe Bruscky & Santiago. Com o fim da parceria que durou cerca de duas décadas, há uma dissonância entre os discursos dos artistas. Em entrevista concedida por *e-mail* à pesquisadora Ludmila Britto em setembro de 2009, por exemplo, Daniel Santiago afirma: "[...] aí falei pra ele sobre uma exposição que eu queria fazer na praia, ele disse que topava fazer a exposição", o que sutilmente nos sugere que a proposta inicial era de Santiago. O *e-mail* com a entrevista está nos anexos da tese de doutorado de Cíntia Guimarães Santos Sousa.

219 Em diversas bibliografias, consta como 1970 o ano da *Exponáutica e Expogente*, porém, em entrevista concedida a Gilbertto Prado, Paulo Bruscky e Daniel Santiago, estes consideram 1971 como o ano de realização da exposição. A entrevista foi realizada em 1989 e está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=StEGk8qY6zY>. Acesso em: ?

Página anterior
Figura 206 - Em novembro de 2015, em visita a casa do artista, Daniel Santiago apresenta *Cartaz de Cabeça para Baixo* (1982). Fonte: Arquivo pessoal

cidade[220] ao aproximar seu ritmo acelerado da lentidão inerente aos animais expostos. Em *Artempé* (1972), a dupla questiona os hábitos e as normatizações do cotidiano ao pedir que os convidados compareçam com sapatos de pares diferentes nos pés no Salão Nobre da Escola de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. As diversas experimentações realizadas pela equipe têm como denominador comum a cidade, como plataforma de invenção, e o público como peça-chave para ativar essas propostas.

Os meios de comunicação também foram bastante utilizados por Daniel e Bruscky – tanto nas proposições em dupla como individuais. O *outdoor*, mídia publicitária de grande formato, torna-se dispositivo-chave da *1ª Exposição Internacional de Art-Door*, realizada em 1981. Com o apoio da prefeitura, a proposta contou com "[...] 146 outdoors com trabalhos/projetos de 286 artistas de 25 países" (idem, 2006, p. 193) e tornou a cidade um grande espaço expositivo.

Outra mídia que os artistas vão se valer em suas práticas é o jornal impresso produzindo *arte classificada* (FREIRE, 2006, p. 46), que consiste em inserções poéticas na seção de classificados do jornal. No anúncio *Eu Como Poesia* (1977), por exemplo, ao trazer a onomatopéia *nhoc, nhoc, nhoc, nhoc,* Daniel conduz o leitor/espectador ao universo dos quadrinhos[221] e joga com a função sintática da palavra como – do verbo comer – ou sob a forma de preposição.

Em *Poesia Classificada* (1977), Daniel convida o leitor a ter uma perspectiva contemplativa sobre uma situação cotidiana íntima e banal a partir da seguinte pergunta: "Interessa a alguém que numa madrugada de chuva eu fiquei olhando os pingos grossos pela janela da cozinha [...] e que eu estava com frio de cueca e pé no chão?".

Se a cidade, o contexto urbano, a relação com o público e a inserção nas mídias interessava à dupla desde o princípio de suas atividades, com a arte postal foi diferente. Foi Bruscky quem apresentou a rede internacional de arte postal a Santiago, que, no início,

220 *Ponderações em torno das intervenções urbanas de Paulo Bruscky*, texto de Fabrícia Jordão e Sicília Freitas publicado na Revista Tatuí, n. 08, p. 45.

221 Matéria sobre Daniel Santiago, escrita por Mirtes Marins de Oliveira e publicada na Revista Select em 06 de junho de 2014. Disponível em: <http://www.select.art.br/daniel-santiago/>. Acesso em: 28 mai. 2016.

não sentiu apetite[222] e, portanto, não deu tanta importância às trocas postais. Bem-humorado, Santiago relembra:

> Quem me botou na arte postal foi Paulo Bruscky. No começo, eu não queria saber de arte postal, achava que era uma brincadeirinha de corrente pra ganhar dinheiro, pra rezar, pra ir pro céu [...] Depois, eu descobri que você podia fazer trabalho e dava trabalho. Tenho um bom arquivo de arte correio, não tão grande como o de Paulo Bruscky ou de Yozuke Cohen, mas me agrada e tem algum valor (informação verbal)[223].

Sua resistência à arte postal durou quase um ano (SILVA, 2014, p. 182), mas, em 1975, Daniel já apresenta no *Telegramarte* suas impressões sobre a atividade: "[...] Arte Postal é assim. Não tem dia nem hora nem forma e nem serve pra nada. Efervescente. Multinational. Estupefaciente. Daniel Santiago".

Com o engajamento na arte postal[224], Daniel organiza junto com Bruscky a *II Exposição Internacional de Arte Postal* no saguão do edifício dos Correios de Recife, em 1976. A exposição contou com a participação de 21 países e 3.000 trabalhos, porém só chegou a ser vista por algumas dezenas de pessoas, já que foi encerrada logo após a sua abertura devido à censura instaurada no país.

Na ocasião, Santiago e Bruscky foram presos com a alegação de estarem expondo material de conteúdo subversivo e "[...] mantidos incomunicáveis pela Polícia Federal, enquanto os trabalhos foram liberados depois de um mês e, afora os danos, várias peças de artistas brasileiros e estrangeiros ficaram retidas" (NUNES, 2004, p. 129). Devido ao caráter solidário da rede de arte postal, tal episódio foi amplamente divulgado entre seus participantes.

Como resposta à tamanha violência e censura, Bruscky organiza a *III Exposição Internacional de Arte Postal* (1979), edição que homenageia os artistas Clemente Padín e Jorge Caraballo – presos pela ditadura uruguaia entre 1971 e 1979. Daniel, por outro lado, reage de maneira distinta à prisão. As curadoras Cristiana Tejo e

222 Na entrevista concedida a Gilbertto Prado, Daniel Santiago comenta que não sentiu apetite pela arte postal, mas depois começou a achar emocionante aquele universo de trocas.

223 Entrevista realizada em 03 de dezembro de 2015.

Em nossa conversa, ao falar de arte postal, Daniel faz uma referência às redes sociais e fala do seu interesse em promover ações pelo *Facebook*. Ao encontrarmos um postal com Ulises Carrión e Bálint Zombathy, Daniel sugere, entusiasmado, que coloquemos aquela imagem no *Facebook*. Assim, digitalizamos juntos o cartão postal e publicamos a imagem na minha página pessoal com a seguinte frase: "– Alô, pessoal da mail art! Bálint Szombathy com... quem sabe? Quem conhece? Quem lembra?" (Tradução nossa). Texto original: "Hello mail art people! Bálint Szombathy with...who knows? Guess who?". Para minha surpresa, diversos artistas postais prontamente responderam. Foram eles Picasso Gaglione, Robert Saunders, Leonhard Frank Duch, Unhandeijara Lisboa, Chuck Welch, Guy Bleus e Pawel Petasz. É interessante perceber que atualmente esses artistas se utilizam da internet e suas redes sociais para fortalecer a rede de contatos que foi iniciada na arte postal.

Zanna Gilbert (2012, p. 4) acreditam que:

> O episódio parece ter perturbado profundamente Daniel, talvez por sua intenção nunca ter sido a de provocar controvérsia, mas por enxergar como natural o entrelaçamento entre arte e liberdade. Entretanto, simplesmente por alinhar-se a um movimento que rejeitava censura de todos os tipos e encorajava o diálogo e a comunicação, ele faz parte de um movimento que era contrário ao estabelecido. Seu principal engajamento era com formas artísticas que subsistem fora das normas e ordens estabelecidas do mundo da arte.[225]

Na busca por uma liberdade poética, Daniel nunca teve a intenção de enfrentar qualquer sistema de governo. "Eu nunca fiz arte-correio para subverter. Se eu subverti fazendo arte-correio, eu fiz subversão estética [...]. Mas eu nunca fiz de propósito, nem contra o governo, eu nunca fiz. Talvez tenha feito sem querer", ele afirma (informação verbal)[226].

No mesmo ano de sua prisão, Daniel Santiago manifesta visualmente tal acontecimento por meio de um autorretrato. Em nanquim, a pintura é formada por um rosto triste e abatido – onde o corpo é substituído pelo desenho de um envelope de papel – e por um balão de pensamento com a seguinte pergunta: "De que é que eu tenho medo?". Com um olhar distante e um corpo constituído por um material tão frágil, o artista se apresenta vulnerável e reflexivo à brutalidade sofrida, e a pergunta retórica se apresenta como um questionamento existencial do artista e um modo de se libertar diante de tantos cerceamentos (GILBERT, 2012, p. 179). O desenho foi publicado no décimo número da *Commonpress*[227], organizado especialmente por Leonhard Frank Duch e Paulo Bruscky.

Mesmo após a prisão, o artista continua fazendo arte postal, compreendendo tal produção como "[...] um exercício de criatividade", ele diz. Além da subversão estética, Daniel joga com a possibilidade de quebrar as regras instituídas pelo sistema dos correios. Ele explica:

225 Trecho retirado do catálogo da exposição *Daniel Santiago – De que é que eu tenho medo?*, realizada em 2012 no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – MAMAM. Disponível em: <https://issuu.com/zoludesign /docs/catalago_danielsantiago>. Acesso em: 10 jul. 2016.

226 Entrevista realizada em 03 de dezembro de 2015.

227 Revista internacional de arte postal, organizada pelo polonês Pawel Petasz.

> Os correios tinham certas exigências com o postal e a gente furava essas exigências. Uma vez eu mandei areia em um postal e passou. Outra vez, mandei uma caixa com pedrinhas dentro que faziam barulho. Eles me chamaram e disseram que aquilo não podia ir, porque dava a impressão que tinha alguma coisa quebrada ali dentro. Eu consegui explicar do que se tratava e eles deixaram passar. A gente rompia, fazia subversão no estabelecido, no Correio, na estética. Uma vez mandamos um telegrama para um salão de arte e o telegrama passou. Eram subversões desses tipo (informação verbal)[228].

Nessa prática subversiva, a relação do artista com o design se reflete na produção de carimbos. "[...] Por possuir uma cultura de publicidade, eu já sabia o que era tipografia, serifa, negrito, grotesco", ele justifica (informação verbal)[229]. Esse conhecimento o faz ser criterioso e se manter sempre atualizado sobre uso das tecnologias:

> Antes, pra fazer o carimbo, o cara fazia a composição, tipo por tipo, com aquela tipografia, depois botava na borracha e fazia o negativo e depois o positivo. Hoje em dia não, quando eu quero fazer um carimbo, eu faço a diagramação no Corel Draw[230] e mando pra gráfica. A diagramação deles são horrorosas (informação verbal)[231].

A produção de carimbos Daniel Santiago se destaca pela criação de enunciados, que aqui vamos chamar de *words-stamps* (palavras-estampadas). Esse termo, criado por G. J. de Rook (1976)[232], refere-se a carimbos de rápida leitura e absorção, comparados a aforismos e provérbios. De maneira geral, eles refletem a poética do artista, a qual consiste em encontrar frestas para se infiltrar no "real" e cambiá-lo por meio da poesia, do jogo e do humor (GILBERT, 2012, p.71). Valendo-se de sua percepção aguçada, Daniel encontra como campos de atuação e transformação o cotidiano, a literatura e a cidade.

De seus *words-stamps*, podemos destacar *Independência ou Arte*

228 Entrevista realizada em 03 de dezembro de 2015.

229 Entrevista realizada em 03 de dezembro de 2015.

230 Programa utilizado para a criação de desenho vetorial.

231 Entrevista realizada em 03 de dezembro de 2015.

232 Em texto presente na publicação *Stamp Art*, de G. J. de Rook, Holanda, 1976. Texto original: *"The 'words-stamps' are often aimed at to be understood fast and could be compared with aphorisms or sayings"*.

Figura 207 - *Do Que É Que Eu Tenho Medo?* (1976)Trabalho publicado na Commonpress, revista internacional de arte postal. Fonte: Catálogo da exposição *Pernambuco Experimental* (2014)

Figura 208 - Trabalho de Daniel Santiago na primeira edição da *Karimbada* (1978) Fonte: Arquivo Paulo Bruscky

Figura 209 - Trabalho de Daniel Santiago presente na publicação *Stamp Art* (1976) de G. J. de Rook. Fonte: Fonte: Arquivo Daniel Santiago

– *proposta para o 7º Salão de Arte de Florianópolis.* Produzido em 1981, além de legitimar sua proposta para o evento, ele acrescenta uma camada de sentido ao jogar com a histórica frase "Independência ou Morte", proclamada por D. Pedro às margens do Ipiranga, que marcou a Independência do Brasil. Ao evocar esse grito emblemático e atualizá-lo com a palavra *arte*, o artista nos estimula a pensar sobre o significado da palavra independência. Ao invés de um sinônimo para autonomia, a independência não estaria atrelada a um modo de governo que nos cerca de limitações? A arte, por sua vez, não podendo conviver com tais regras e cerceamentos, se apresenta como uma ode à liberdade.

Na publicação *Stamp Art* (1976) de G. J. de Rook, outras *words--stamps* aparecem distribuídas em uma composição abstrata formada a partir de acúmulos de carimbos. Uma delas é o termo *inconfidencial*, uma ironia ao carimbo confidencial utilizado em correspondências de conteúdo sigiloso. As outras são enunciados que apresentam a metalinguagem como recurso: *Carimbar! Como é gostoso*; *To Stamp is Funny*, em inglês; *Stempel ist Fein*, em alemão.

Na produção de Daniel, não é comum encontrar composições visuais feitas a partir de carimbos. Como exceção, temos seu trabalho na *Stamp Art* (1976), publicação comentada anteriormente, e na primeira edição da *Karimbada* (1978), de Unhandeijara Lisboa. Nesta, ao invés do acúmulo, o artista opta por trabalhar com poucos elementos. Assim, o contorno de uma possível garrafa surge na folha de papel a partir do processo de decalque. Sobre a garrafa, a palavra leite, estampada na cor azul, aparece junto ao carimbo do *Serviço de Inspeção Federal* (SIF), selo que garante a qualidade e a procedência de um produto. Ao representar o leite, Daniel investe na temática da fome, que refletia a situação vivida pelo artista naquele momento. Segundo ele,

> Na época, eu estava numa miséria horrorosa! [...]. Enquanto a minha miséria era miséria mesmo, de fome, inclusive meus postais, na época, tratavam só de fome, era rótulo de comida, rótulo de leite, tudo isso, o Paulo Bruscky estava com a miséria política, estava sendo perseguido, sendo preso... porque eles prendiam

> Paulo Bruscky mais do que eu; eu fui preso só uma vez, Paulo Bruscky foi umas três... Meu trabalho individual é todo sobre fome. Inclusive meu trabalho mais curioso é uma caixa de biscoitos, o Biscoito Confiança (informação verbal)[233].

Ainda nesse tema, Daniel produz *Fome* (1976), uma composição gráfica com carimbos a partir das palavras fome e feijão em uma folha de papel. Esse trabalho foi exibido na exposição *Pernambucano Experimental* (2013), no Museu de Arte do Rio – MAR, juntamente com o *Fome Hoje* (1976), de Unhandeijara Lisboa, no qual os carimbos de um prato, um garfo e uma faca estampam o centro da superfície do papel. O artista alemão Leonhard Frank Duch nos confirma que a miséria na região Nordeste, vista e/ou vivida por alguns artistas, torna-se matéria criativa de suas poéticas:

> Às vezes parece até imoral fazer arte enquanto na rua se morro de fome. Não se tem habitação, comida, prazer... e eu vou sobreviver com que? Com minha 'novos media'? Com minha 'pinturinha'? Mas aqui entra um aspecto incrível: é aqui que minha arte postal, minha arte convencional encontra sua inspiração, seu estímulo, seu alimento criativo (DUCH, 2010, p. 210).

Daniel enxerga possíveis matérias-primas em pequenos detalhes do universo do consumo, o que parece se tratar de um desdobramento da temática fome. Guardados em sacos plásticos, caixas e pequenos potes de vidro, ele coleciona embalagens cartonadas de cereais, de leite, de receitas etc., pequenos rótulos de frutas, adesivos de charutos. Ao apresentar esse material, ele explica, "[...] eu tô utilizando caixinhas, porque eu gosto muito. Elas vêm impressas, caixinhas de biscoito, de cigarro, de charuto, de remédio. Elas são impressas, é bonito, né? Aí, no verso, eu faço a coisa... Tudo vira arte, tudo vira poesia. A arte-correio é poesia, é uma coisa inútil que vira poesia" Com esse olhar atento aos objetos do cotidiano, Daniel faz uso de materiais precários, como tampas de plástico ou isopor, para produzir alguns de seus carimbos. Na infância, o artista já produzia carimbos a partir de seus lápis. Daniel recorda: "[...] brinquei muito de carimbo quando era menino fazendo carimbo

Em uma das caixas nas quais Daniel guarda seu material, eu fitei o olho em um cartão com a imagem de uma mesa posta com café e tapiocas. Depois de comentar o quanto eu gostava e que me fazia lembra de Fortaleza – minha cidade natal – Daniel disse: "Vamos fazer uma arte postal agora!". Cuidadosamente, ele dividiu o verso do postal com o *Papilas valadas da língua portuguesa*, anotou meu endereço e escreveu "Tapiocas para Fernanda Porto".

233 Entrevista realizada em 03 de dezembro de 2015.

com gilete com borrachinha de apagar lápis" (informação verbal)[234].

Posteriormente, na sua prática artística, o artista talha em um pedaço de isopor um menino de boca aberta, que parece estar gritando ou espantado com algo – ou até com fome, pensando na recorrência do tema. Ainda com esse material, há um pequeno carimbo que representa o fogo que sai do foguete propulsor de seu *Sputnik* – outro de seus carimbos. Sobre esses carimbos, ele nos conta:

> Eu tinha um carimbo muito engraçadinho que você vai ver depois nos postais que era um Sputnik. Sputnik foi o primeiro satélite artificial. Eu botava o Sputnik. Eu não sei se alguém sabia que era um Sputnik. Eu não sei se aí já existia uma provocaçãozinha com o Sputnik, que era russo e o pessoal detestava a Rússia, entendeu? Tinha o Sputnik e tinha assim Arte em todos os sentidos (informação verbal)[235].

Segundo Daniel, os sentidos a que ele refere nessa *word-stamp* são os pontos cardeais – norte, sul, leste, oeste – e os sentidos humanos – audição, visão, tato, paladar e olfato. *Papilas valadas da língua portuguesa* é outro carimbo do artista que exalta os sentidos, no caso o paladar, e foi criado para compor um poema recente. Nesse carimbo, Daniel cria uma camada de sentido ao mesclar a língua enquanto forma de comunicação e como parte do corpo humano – as papilas valadas têm função gustativa. Outro trabalho no qual o artista também opera uma relação de significados com a língua – enquanto imagem e som – é o *Alfabeto no Plural* (s/d), cartaz com exercícios linguísticos.

Onde quer que você esteja é outro de seus enunciados que se transforma em carimbo. De formato circular, Daniel varia os elementos que insere no meio desse carimbo, ora o *Sputnik*, ora a palavra *Arte postal*, ora o adesivo *Caramelo de Côco*. Essa última combinação aparece no verso do postal *Cream Confiança Cracker,* enviado para o *I Salão Nacional de Artes Plásticas do Rio de Janeiro*.

O uso do carimbo pelo artista também se faz para cumprir a função original do objeto: autenticar. Um deles é o *Proposta de Daniel*

234 Entrevista realizada em 03 de dezembro de 2015.

235 Entrevista realizada em 03 de dezembro de 2015.

Figura 210 - *Cream Cracker Confiança* (1978)
Arte postal a partir de embalagem de produto alimentício. Fonte: Catálogo da exposição *Pernambuco Experimental* (2014)

Figura 211 - *Fome* (1976), Daniel Santiago e Fome Hoje (1967), de Unhandeijara Lisboa
Fonte: Catálogo da exposição *Pernambuco Experimental* (2014)

REMETENTE:
DANIEL SANTIAGO
AV. BERNARDO VIEIRA DE MELO, 2490-504
PIEDADE
JABOATÃO DOS GUARARAPES – PE
54410-010
PÍLULAS VALADAS DA LÍNGUA PORTUGUESA
Dona Flor
RECIFE - PE
Fernanda Porto
R. João Moura 942
ap. 93
Pinheiros São Paulo
SP 05412-002

Santiago para a 1ª Exposição de Arte Latina do Recife. "[...] Carimbei e coloquei no trabalho, parece que carimbo dá um ar de autenticação, é como uma assinatura", ele confirma. Daniel também tem carimbos com seu nome, o que é bastante comum na esfera burocrática, como também entre os artistas postais. Além deste, recentemente, ele criou um de sua assinatura manuscrita para aplicar nos lenços que compõem sua performance *Godot esperando Samuel Beckett.* Ele explica:

Eu fiz para uns lenços! Ah, eu tenho que te mostrar. Quer interromper aí para eu ir buscar?

> Outros lenços eu assinei à mão, mas dá trabalho, borra. Aqui está escrito Godot esperando Samuel Beckett. Eu sou Godot esperando Beckett. O Samuel Beckett escreveu Esperando Godot. São 50 lenços. Eu me deito e me cubro com todos esses lenços, há um truque e fica uma gracinha. Todos numerados, feitos em Serigrafia. Foi para Bienal da Bahia em 2014, mas a Bienal da Bahia não pagou o cachê (informação verbal)[236].

Na capa do livro de artista *Outra Pedra de Roseta* (1974), assinado pela dupla Equipe Bruscky & Santiago, o carimbo aparece como título. Daniel recorda:

> Esse foi o primeiro livro-objeto que fiz com Paulo Bruscky. Olha o carimbo aqui [no título]. É de 1974. Ele é composto de tudo da época que a gente conseguia juntar. Tem figuras espetaculares, dá pra você ler e se deliciar. O título desse livro é porque a pedra de roseta foi uma pedra traduzida por Champollion. Eu achava que se esse livro aqui fosse solto no espaço, por uma nave americana, e outra civilização pegasse esse livro, ele ia ter informação de toda nossa civilização (informação verbal)[237].

Versos de papel (1990), outro livro de artista da dupla, também segue essa operação de acúmulo feita a partir da ida dos artistas a uma gráfica, "[...] a gente chegou [lá] e eu vi uma mostra de papel, uma maçaroca de papel. Comprei e levei para o encadernador colocar capa", descreve Daniel (informação verbal)[238]. Nesse trabalho, os artistas jogam com os possíveis significados da palavra verso – do papel e da poesia. Assim, eles tratam essa proposição como um livro

236 Entrevista realizada em 03 de dezembro de 2015.

237 Entrevista realizada em 03 de dezembro de 2015.

238 Entrevista realizada em 03 de dezembro de 2015.

Figura 212 - *Visita a casa do artista em dezembro de 2105*. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 213 - Carimbos, na ocasião da visita à casa do artista em dezembro de 2105. Fonte: Arquivo pessoal

ONES

ARTISTA

AGO

GO

AGO

PAPILAS VALADAS DA LÍNGUA PORTUGUESA

Proposta de Daniel Santiago
para a Primeira Exposição
de Arte Latina - RECIFE

de poesia, em que cada papel apresenta seu revestimento somente na frente e seu verso recebe um verso poético, que seria o código referente àquele papel vendido na gráfica.

Daniel se interessa pelo livro-objeto e, recentemente, passa a produzir o que ele vai chamar de literatura-objeto. Um deles é o *Cafunés em potencial*[239] (2008), um romance "digital" onde as 252 páginas do miolo são formadas pela sequência do numeral zero. Segundo o professor José Jacinto dos Santos Filho (2008), o narrador se relaciona afetivamente com os dígitos, que podem ser traduzidos "[...] como a probabilidade do ato de ter sido infinitas vezes coçado na cabeça de alguém"[240]. Em tabela poética dos números íntimos (2009)[241], o artista faz poemas algébricos a partir dos números 1, 6, 8 e 9. Na esfera poética, segundo Daniel[242], esses são números íntimos, pois, se girados de cabeça para baixo, continuam sendo os mesmos.

Daniel sai da varanda para ir buscar suas produções mais recentes e, ao voltar, fala com doçura: "Eu gosto dos livros, Fernanda. Não são bonitos? É um tipo de expressão muito bonita, o livro-objeto".

Com uma produção que parece estar sempre a pleno vapor, Daniel Santiago consegue ativar espaços mínimos – ao alcance do corpo, através do corpo e por meio das palavras – e, assim, alçar voo, cruzando fronteiras e atingindo longas distâncias. Podemos dizer, portanto, que sua produção poética é seu próprio *Sputnik*.

Aliás, você nem perguntou isso a mim ainda: "Quer dizer alguma coisa para encerrar a entrevista? Se você tiver encerrando e quiser me perguntar isso...". Enquanto eu sorrio, ele continua: "Eu acho que foi uma honra falar com você sobre isso, é bom para minha memória também, entendeu? Para refrescar a memória. Parabéns pra você". E, assim, terminamos a nossa conversa, e eu dou o último gole no café com leite que Daniel havia preparado para mim.

239 Daniel Santiago fez um vídeo com o livro sendo folheado e está disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=dr5I9GGvGX0>.

240 Trecho retirado da orelha do livro escrita pelo professor José Jacinto dos Santos Filho.

241 Na capa do livro o ano é de 2009, porém, em seu ISBN, consta 2012. O livro também pode ser visto no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5huJI55MSbE>.

242 Nota do autor presente no livro *Tabela poética dos números íntimos* (2009).

3.6 A travessia de Leonhard Frank Duch

O alemão Leonhard Frank Duch[243] veio com sua família para o Brasil em 1951, onde passou alguns anos em São Paulo, mas a maior parte do tempo – e de sua vida – viveu no Recife, onde se naturalizou brasileiro em 1967[244]. Em 1994, ao retornar para Berlim, Duch levou consigo o sentimento de pertença ao Nordeste brasileiro. Assim, explica: "[...] vivi 43 anos no Recife, tive cinco filhos, e todos brasileiros. É uma sensação de ser um nordestino sem ser; ou sem ser, me sentir nordestino [...] tenho não só duas culturas e idiomas em mim, tenho duas vidas inteiras numa só"[245].

Nessa vida conjugada no plural, Duch se forma em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco em 1974, quando se aproxima de seus primeiros contatos artísticos. No ano seguinte, já ingressa na rede internacional de arte postal, participando da *1ª Exposição Internacional de Arte Postal* (1975), organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho no Hospital Agamenon Magalhães. Em correspondência com o argentino Edgardo-Antonio Vigo, relata:

A exposição foi uma ideia de reunir todos os trabalhos recebidos de todos os amigos de arte correio, que até agora foram poucos. Queríamos fazer a exposição no correio, mas não obtivemos a licença. Então fizemos a mesma em uma ampla sala de um hospital [...]. Havia uma imensa mesa com vidro e pusemos as cartas debaixo do vidro. (DUCH apud SAYÃO, 2015, p. 52).

Ao descrever as condições de montagem da exposição, Duch confirma uma atitude comum nos anos 1960 e 1970, na qual "[...] os artistas tomavam para si a responsabilidade intelectual sobre sua obra, bem como a tarefa de organizar sua exibição, circulação e divulgação" (FREIRE, 2006, p. 63). Esse é o caso da *A Pior Exposição*

243 Nasceu em 1940, Berlim, Alemanha.

244 Informação encontrada na nota *Visita ao Atelier de Leonardo Duch*, escrita por Paulo Azevedo Chaves e publicada no Diário de Pernambuco em 03 de abril de 1984. Documentação MAC USP.

245 Trecho retirado do texto *A Pernambucanidade de Clarice Lispector, Leonhard Duch e Carlos Pena Filho,* publicado por Talis Andrade em abril de 2013. Disponível em: <https://andradetalis.wordpress.com/2013/04/16/a-pernambucanidade-de-clarice-lispector-leonhard-duch-e--carlos-pena-filho/>. Acesso em: 20 jun. 2016.

do Ano de 1977, uma exposição que tem como único registro um catálogo[246] e, como local expositivo, descreve "[...] nenhuma galeria cedeu seus espaços para uma exposição tão ruim assim" e completa que a feitura do catálogo "[...] só foi possível em virtude da grande insistência e teimosia do artista". O catálogo, uma folha xerocada em preto e branco, apresenta as vinte e cinco obras da exposição, dentre elas: *Não estou me conservando* (objeto: vidro de conserva); *Macarronada Fria* (macarronada mesmo); *Moça de óculos e botas* (ela mesma); *Jarro de Flores* (objeto com flores de plástico).

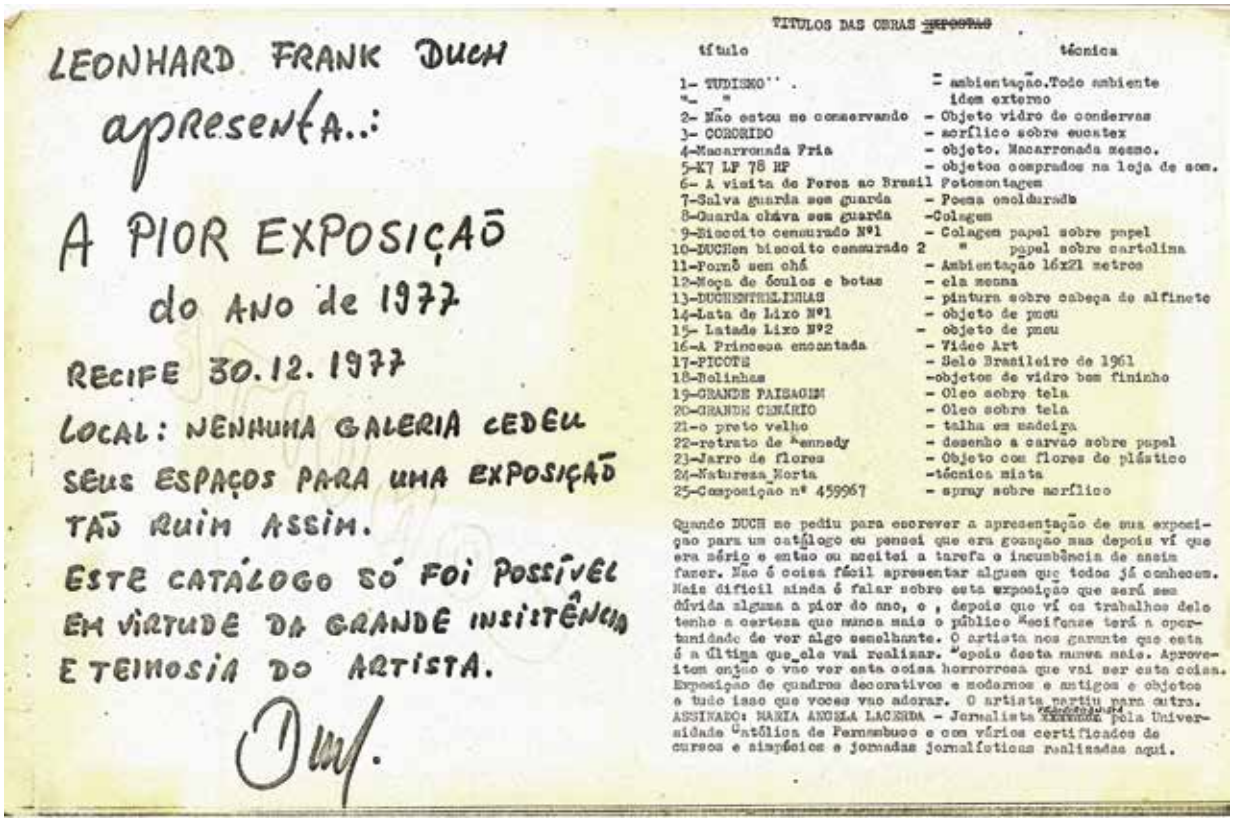
Nessa proposição irônica e bem-humorada, o artista joga conceitualmente com os limites entre a realização de uma exposição (fictícia) e a falta de diálogo entre os espaços institucionais e as práticas contemporâneas, e, ainda, problematiza a noção *kantiana* de gosto que, advinda do século XVIII, ainda se apresenta no imaginário da arte. Além disso, alguns dos trabalhos apresentados no catálogo nos remete à operação de apropriação de objetos realizada por Marcel Duchamp com seus *ready-mades.*

Essa relação do artista com Duchamp é enfatizada em um de seus slogans "*I am Duch, not Duchamp!"*. Com humor, Duch utiliza a semelhança entre os sobrenomes para construir uma noção de identidade. Ao torná-lo carimbo, o slogan se faz marca e confere legitimidade – própria do meio – aos materiais carimbados. Além desse, *Duchpost*, *Duchthings* e *Be a Duchist* também são slogans que o artista cria e utiliza como marca.

Outra assinatura do Duch – apresentada no segundo capítulo desta pesquisa – é *arte é vida*. Esta aparece no *Encarte Lei-seca* (1979) e dá nome ao título do trabalho do artista. Tal proposição reúne trabalhos de Gabriel Borba, Carlos Fajardo, Julio Plaza, Regina Silveira, Maurício Fridman e Leonhard Frank Duch, que apresenta um carimbo de uma coroa[247] vermelha sobre de uma pilha de crânios. No acervo do MAC USP, além do encarte, encontra-se seu *press release,* que, em algumas linhas, descreve o projeto:

246 Documentação MAC USP.

247 O carimbo da coroa é bastante utilizado por Duch em postais, folhetos e publicações. Enquanto no *Encarte Lei-seca* ele integra a composição visual, no periódico *Buzón de Arte* do venezuelano Diego Barboza, o carimbo da coroa é compreendido como marca do artista.



LEONHARD FRANK DUCH

apresenta..:

A PIOR EXPOSIÇÃO

do ANO de 1977

RECIFE 30.12.1977

LOCAL: NENHUMA GALERIA CEDEU SEUS ESPAÇOS PARA UMA EXPOSIÇÃO TÃO RUIM ASSIM.

ESTE CATÁLOGO SÓ FOI POSSÍVEL EM VIRTUDE DA GRANDE INSISTÊNCIA E TEIMOSIA DO ARTISTA.

DM.

TITULOS DAS OBRAS ~~EXPOSTAS~~

título	técnica
1- TUDISMO'' .	= ambientação.Todo ambiente
" "	idem externo
2- Não estou me conservando	- Objeto vidro de conservas
3- CORCRIDO	- acrílico sobre eucatex
4-Macarronada Fria	- objeto. Macarronada mesmo.
5-K7 LP 78 RP	- objetos comprados na loja de som.
6- A visita de Perez ao Brasil	Fotomontagem
7-Salva guarda sem guarda	- Poema emoldurado
8-Guarda cháva sem guarda	-Colagem
9-Biscoito censurado Nº1	- Colagem papel sobre papel
10-DUCHem biscoito censurado 2	" papel sobre cartolina
11-Pornô sem chá	- Ambientação 16x21 metros
12-Moça de óculos e botas	- ela mesma
13-DUCHENTRELINHAS	- pintura sobre cabeça de alfinete
14-Lata de Lixo Nº1	- objeto de pneu
15- Latade Lixo Nº2	- objeto de pneu
16-A Princesa encantada	- Vídeo Art
17-PICOTE	- Selo Brasileiro de 1961
18-Bolinhas	-objetos de vidro bem fininho
19-GRANDE PAISAGEM	- Oleo sobre tela
20-GRANDE CENÁRIO	- Oleo sobre tela
21-o preto velho	- talha em madeira
22-retrato de Kennedy	- desenho a carvão sobre papel
23-Jarro de flores	- Objeto com flores de plástico
24-Natureza Morta	-técnica mista
25-Composição nº 459967	- spray sobre acrílico

Quando DUCH me pediu para escrever a apresentação de sua exposição para um catálogo eu pensei que era gozação mas depois vi que era sério e então eu aceitei a tarefa e incumbência de assim fazer. Não é coisa fácil apresentar alguem que todos já conhecem. Mais difícil ainda é falar sobre esta exposição que será sem dúvida alguma a pior do ano, e , depois que vi os trabalhos dele tenho a certeza que nunca mais o público recifense terá a oportunidade de ver algo semelhante. O artista nos garante que esta é a última que ele vai realizar. Depois desta nunca mais. Aproveitem então e vão ver esta coisa horrorrosa que vai ser esta coisa. Exposição de quadros decorativos e modernos e antigos e objetos e tudo isso que voces vão adorar. O artista partiu para outro.
ASSINADO: MARIA ANGELA LACERDA - Jornalista formada pela Universidade Católica de Pernambuco e com vários certificados de cursos e simpósios e jornadas jornalísticas realizadas aqui.

Figura 214 - Catálogo da *A Pior Exposição do Ano de 1977.* Fonte: Acervo MAC USP

Figura 215 - Arte é Vida *Encarte Lei Seca* (1979) em *Encarte Lei Seca* (1979).
Fonte: Acervo MAC USP.

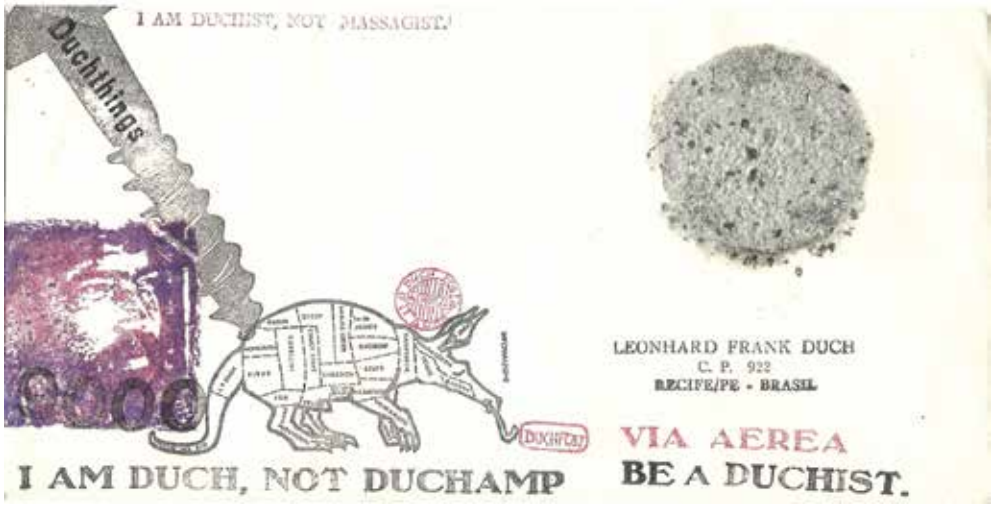


Figura 216 - Envelope com diversos carimbos de Leonhard Frank Duch
Fonte: *Lomholt Mail Art Archive*

> O Encarte Lei-seca reúne trabalhos idealizados para a multiplicação por meios técnicos de reprodução, não se tratando de 'cópias' de obras de arte. Chamam de 'arte nova' que se caracteriza a partir do momento em que o artista abandona a escolha de temas especiais e técnica habilidosa e artesanal, adotando temas do cotidiano e pensando suas obras diretamente para os meios de reprodução técnica (mecânica, eletrônica, etc.).[248]

Nessa apresentação, fica explícito o engajamento desses artistas em aproximar o fazer artístico do cotidiano a partir da utilização de meios de reprodução e, dessa maneira, questionar a perspectiva da obra de arte aurática. Esse modo de operar está presente na poética de Duch com o uso dos novos meios, com destaque para a xerox, que ele costuma interferir com mensagens à mão livre (DAVIDSON, 2009, p. 493).

É o caso de uma correspondência[249] enviada para Walter Zanini. Nesta, o artista escreve com caneta hidrográfica sobre a imagem de uma folha de papel em branco que faz parte de uma composição que foi montada e fotocopiada. De forma breve, Duch comenta com Zanini o quão veloz e intensa são as trocas na rede de arte postal – "[...] se eu parar uma semana... dificilmente consigo pôr em dia o volume de emoções que recebo"[250] – e compreende que, nesse âmbito, a prática artística se estabelece por meio da comunicação, tendo como princípio *participar-informar-ser informado*[251], quando o artista é "[...] simultaneamente emissor, receptor, e até veículo" (DUCH, 2010, p. 208).

Nesse circuito de informações, Duch distingue as motivações da arte postal produzida na América Latina daquelas produzida pela Europa e América do Norte. Ele explica:

> Pois, bem, somos mais políticos, sociais e de uma necessidade de comunicação bem maior do que o europeu. O americano é dadaísta retardado. O europeu, mais cultural. Nós, da América Latina, mais vida. Não temos a técnica, o dinheiro, a divulgação, porém

248 Texto presente no *press release* do *Encarte Lei-seca* (1979). Documentação MAC USP.

249 Escrita em 15 de novembro de 1979. Documentação MAC USP.

250 Trecho da correspondência enviada para Walter Zanini em 15 de novembro de 1979. Documentação MAC USP.

251 Ibid.

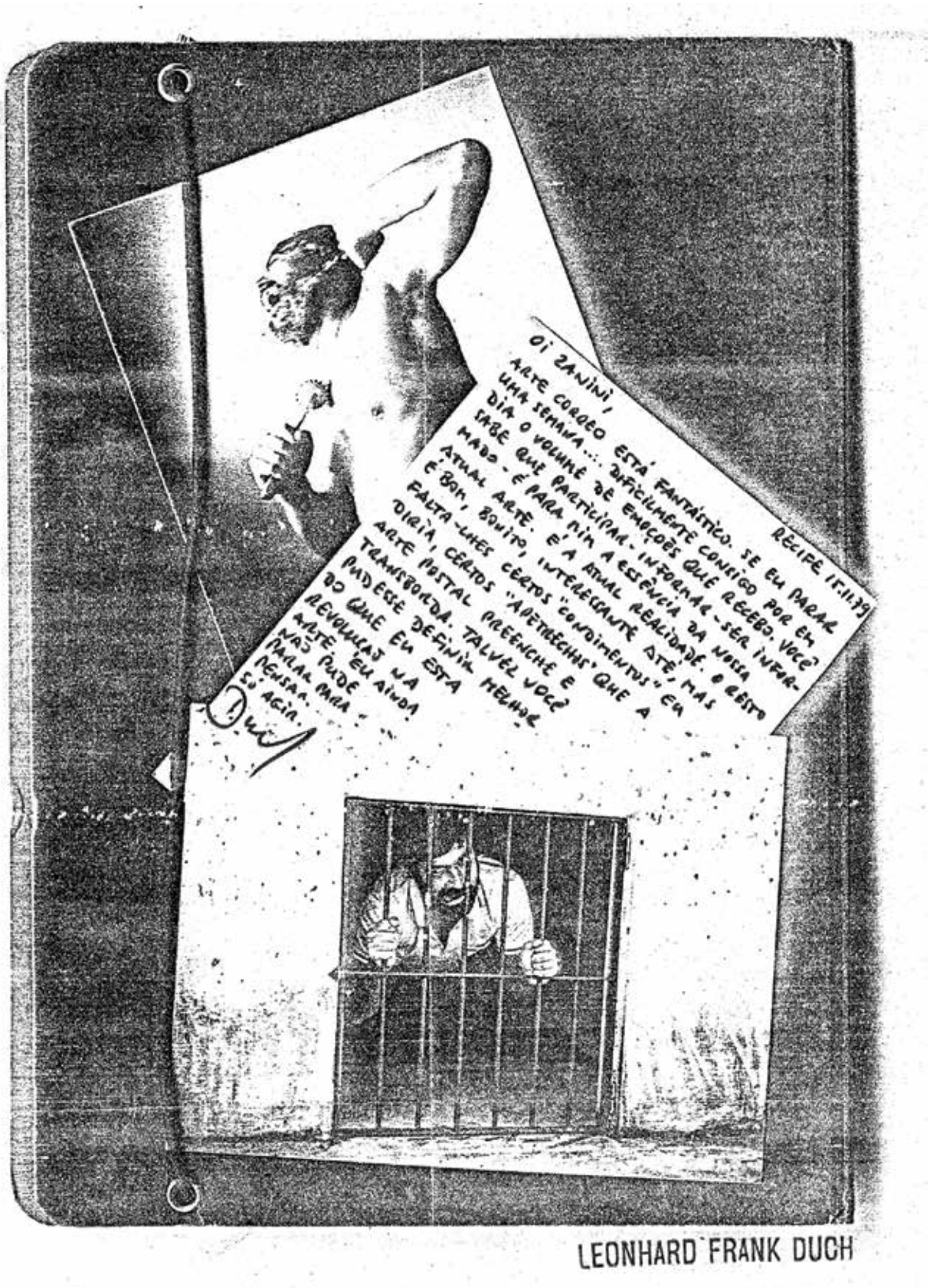


Figura 217 - Correspondência com Walter Zanini de 15 de novembro de 1979. Fonte: Acervo MAC USP

temos o essencial: a criatividade. A ideia. A vida.[252]

O pensamento de Duch converge com as ideias de Edgardo-Antonio Vigo[253] e ambos entendem que a produção dos investigadores-criativos da América Latina é circunstancial, e arte postal se trata de uma operação revolucionária. Para eles, não se trata de uma rebeldia aparada por um sistema de consumo, mas de um confronto real e urgente com os sistemas de opressão instaurados em seus países. Compartilhando das mesmas ideias e inquietações, os dois artistas, segundo a pesquisadora Vanessa Davidson (2011, p. 99), trocaram correspondências, entre cartas pessoais e trabalhos, por mais de vinte anos – do início da década de 1970 até 1997, com a morte de Vigo em 1997.

Nessa produção combativa, o carimbo torna-se um aliado, isto é, um recurso efetivo de crítica ao regime militar. Assim, Duch afirma: "[...] a censura fez com que eu criasse uma série de carimbos que passei a utilizar nas correspondências"[254]. Um deles é o *nihil obstat*, que significa nada a obstar e, inicialmente, foi utilizado pela Igreja no período da Inquisição para certificar livros que não tivessem conteúdo prejudicial à fé ou moral. "[...] Eu assim me adiantava à censura e já liberava minhas correspondências", ele explica[255].

Além de envelopes, o termo aparece carimbado no trabalho *Autounhatortura* (1977), composto de uma *xerox* com a imagem do artista segurando com um abridor de garrafa na mão e sugerindo a ação de arrancar a unha do dedo médio. Nessa narrativa, como o próprio título sugere, o artista apresenta uma situação de (auto) tortura e denuncia o contexto repressor no qual está vivendo. Ao estampar *nihil obstat* nessa situação, Duch assume, ironicamente, a

252 Trecho do texto *"I am an artist" (Arte Correio: Depoimento)*, presente na edição especial sobre arte correio do *Totem – Suplemento cultural* do jornal Cataguases, Minas Gerais, publicado em janeiro de 1980. Disponível em: <http://lomholtmailartarchive.dk/mail-art-network/1980-01-30-totem>. Acesso em: 20 jun. 2016.

253 Texto publicado na *Hexágono e* (1975), publicação organizada por Edgardo-Antonio Vigo.

254 Trecho do texto *"I am an artist" (Arte Correio: Depoimento)*, presente na edição especial sobre arte correio do *Totem – Suplemento cultural* do jornal Cataguases, Minas Gerais, publicado em janeiro de 1980. Disponível em: <http://lomholtmailartarchive.dk/mail-art-network/1980-01-30-totem>. Acesso em: 20 jun. 2016.

255 Id. (1980).

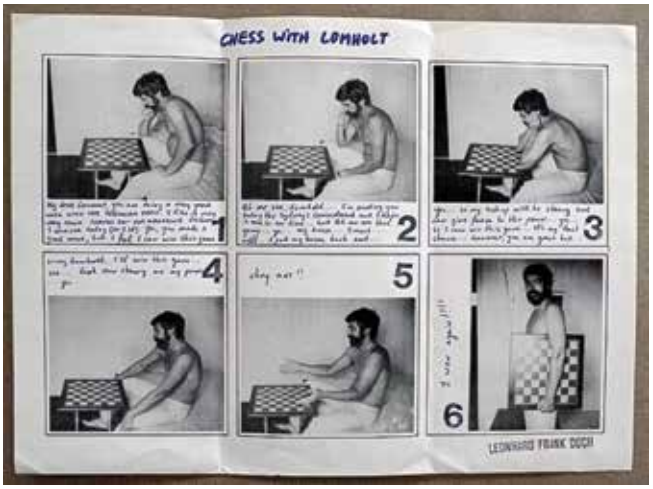


Figura 219 - Correspondência com Niels Lomholt, 1978.
Fonte: *Lomholt Mail Art Archive*

Figura 220 - Trabalho de Duch na *Ephemera 12* (1978), edição especial do Brasil. Publicação editada por Aart van Barneveld, Ulises Carrión e Salvador Flores.
Fonte: Acervo Bacanas Books

Figura 218 - *Autounhatortura* (1977).
Fonte: *Lomholt Mail Art Archive*

figura do próprio censor, atestando que a violência está "liberada" e, esse material, apto a circular. Nesse trabalho, junto à assinatura do artista, aparece um carimbo com uma imagem incômoda e intrigante: uma figura que tem seu pescoço costurado por uma linha. Podemos associar que a mão que segura a linha se trata da censura militar, que emudece os brasileiros.

Duch se retrata constantemente em seus trabalhos. No cartão-postal *Lembrança de Itamaracá Minha Pele da Coxa Queimada em Itamaracá* (1975), o corpo do artista aparece como protagonista. Ele cola no cartão-postal um pedaço da própria pele descascada pelo efeito do sol junto aos carimbos *viva* e *kunst* (arte em alemão). Já na série *I AM AN ARTIST*, produzida nos anos 1970, ele se apresenta realizando diversas atividades do cotidiano. As narrativas sempre aparecem em sequência numerada, com formato semelhante ao das tiras de quadrinhos.

Na 12ª edição da *Ephemera*[256], dedicada a artistas brasileiros, Leonhard apresenta uma sequência em que ele está fazendo uma refeição[257] Além do carimbo *I AM AN ARTIST*, o artista interfere nos quadrinhos afirmando que arte é vida e, sendo assim, comer é também uma atividade artística. Em outra ocasião, em correspondência com Niels Lomholt, Duch envia uma sequência na qual ele está sentado e gesticulando em frente a um tabuleiro de xadrez. Abaixo dessa narrativa visual, Duch cria um diálogo com seu adversário, que, no caso, seria Niels. No fim, Duch vence a partida e vai embora com o tabuleiro embaixo do braço. Ao apresentar seus afazeres diários, Duch desloca o mito do artista-gênio trancado no ateliê para o artista que faz da arte parte integrante do seu cotidiano (DAVIDSON, 2009, p. 08).

Em correspondência com o alemão Robert Rehfeldt, Duch problematiza o não reconhecimento da sociedade do fazer artístico como trabalho. Colado ao envelope, um retrato do artista em uma praia sentado em um coqueiro é carimbado pela palavra

256 Publicação organizada por Ulises Carrión através de sua editora *Other Books and So*.

257 Esse trabalho também foi publicado na *Kunst zum Überlenben / Arts for Surviving – mail--art-workshop, Bergkamen 1982/8*. Arquivo Paulo Bruscky.

Figura 221 - *Lembrança de Itamaracá Minha Pele da Coxa Queimada em Itamaracá* (1975). Fonte: Catálogo da exposição Pernambuco Experimental (2014)

Figura 222 - *BURACOARTE* (1979)
Fonte: *Lomholt Mail Art Archive*

UNEMPLOYED (desempregado, em inglês), e, por cima desta, salta em vermelho a frase *I AM AN ARTIST*. Ao que parece, o uso excessivo desta afirmação é, a todo custo, um posicionamento diante dessa sociedade que não o acolhe e também do governo repressor vigente no Brasil.

Para Duch, não há limites entre viver e ser artista, ele explica: "[...]todo o meu trabalho de arte postal nos últimos anos se baseia na realidade cultural que EU VIVO. Com "I AM AN ARTIST" eu quero dizer um estado de angústia. Agonia. É perigoso ser artista no meu país. Mas eu sou um artista. Eu preciso dizer em voz alta, gritando: "I AM AN ARTIST"[258]. Nessa situação, para o artista, o uso da língua inglesa é uma maneira de expressar que assim se sente ainda mais preso[259].

Por um lado, se o uso do inglês pelo artista é uma forma de demonstrar o quanto se sente aprisionado, por outro, sua mensagem é facilmente compreendida na rede internacional de arte postal. Ao encontrar na arte postal um meio que permite ecoar suas inquietações e, tal como um bumerangue, recebê-las poeticamente modificadas, Duch lançou diversas instruções para seus correspondentes. Um deles é o *BURACOARTE* (1979). Na carta bilíngue, Duch explica a proposta:

> BURACOARTE foi uma ideia que me veio num período de muita incerteza política e insegurança pessoal. Os fatos acontecidos entre Março e Setembro de 1977 me fizeram sentir que todas as nossas artes, os nossos valores iriam para um buraco. Tive medo. No início de 1978, fotografei dois buracos na ponte da Torre, no Recife, e imprimi dois cartões-postais que comecei a enviar a todos os artistas postais. Angelika Schimidt, da Alemanha Ocidental, me devolveu um destes Buracoarte preenchido com duas mãos. Daí surgiu a ideia de fazer uma revista com todas as devoluções dos artistas. Assim, tornei a enviar os buracos pedindo que colocassem qualquer coisa dentro. Eis agora o resultado. É claro que tem

258 Citação do artista no catálogo *Six Mail Artists* (Amsterdam: *Stempelplaats*, 1980), retirada do artigo *From Margin to Margin and Back Again: Paulo Bruscky, Leonhard Frank Duch, and Edgardo Antonio Vigo's Mail Art Practice*, de Vanessa Davidson, Institute of Fine Arts, New York University. Texto original: *"All my mail-art work in the last years has been based on the cultural reality I LIVE. By 'I AM AN ARTIST' I mean a state of anguish. Agony. It's dangerous to be an artist in my country. But I am an artist. And I have to say it aloud, by shouting. I AM AN ARTIST."*

259 Trecho do texto *"I am an artist" (Arte Correio: Depoimento)*, presente na edição especial sobre arte correio do *Totem – Suplemento cultural* do jornal Cataguases, Minas Gerais, publicado em janeiro de 1980. Disponível em: <http://lomholtmailartarchive.dk/mail-art-network/1980-01-30-totem>. Acesso em: 20 jun. 2016.

omissões, graves até. Mas em Arte Postal isto é perdoável .[260]

O resultado do *BURACOARTE* é a compilação de todos os *cartões-postais* que receberam interferências e foram devolvidos para Duch. Ao todo, a proposta contou com 94 participantes de 19 países. Do Brasil, participaram Karin Lambrecht, Jomard Muniz de Brito, Falves Silva, A. Harrigan, Gilmar, Unhandeijara Lisboa, Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Jesus Galdamez, Joaquim Branco, Luis, Ivan Mauricio, Walter Zanini, Silvio Spada, Venancio Pinheiro, Regina Silveira, Álvaro de Sá, Christine Schlabitz, Bené Fonteles, Luis Guardia Neto e Diogenes Metidieri.

Um projeto semelhante ao BURACOARTE é o *Duch Art Project* (1980). Proposição realizada junto à galeria *Stempelplaats*, Leonhard envia uma carta a outros artistas postais expondo que, nos últimos anos, sua prática está voltada à realidade cultural em que vive e reforçando o quão perigoso é ser artista no seu país. Diante disso, ele se coloca – subjetivamente e psicologicamente – atrás das grades, pressionado e rendido, prestes a ser executado. Ao contar com a ajuda dos artistas postais, ele apresenta as seguintes instruções:

> Vamos colocar dessa maneira: Você vai libertar esse homem/artista. Como? É Fácil. Junto a essa carta/projeto cada um de vocês vai receber uma cópia que aprisiona um espaço vazio. Centenas de cópias idênticas estão na *Stempelplaats*, coladas nas paredes para que a gente sinta como se elas estivessem aprisionando todo o ambiente. Vá e trabalhe na cópia que você acabou de receber e envie para *Stempelplaats* – DUCH ART PROJECT – ST. LUCIENSTEEG 25 – AMSTERDAM / HOLLAND. DEADLINE: SEPT. 30/1980 [...] Como você vai trabalhar a partir da cópia das grades? Fazendo qualquer coisa que liberte, que quebre a prisão[261].

Por meio da *Stempelplaats*, Leonhard também produz o *Protestbook* (1980), um livro de artista no qual uma narrativa se estabelece a partir do desenho de um muro em branco, no qual, a cada página, vai sendo "pichado" com palavras de ordem que o artista

260 Correspondência encontrada no *Lomholt Mail Art Archive.*

261 Correspondência encontrada no *Lomholt Mail Art Archive.*

encontrou pelas ruas[262]. Além de deslocar para as páginas os textos dos muros, Duch emprega nos carimbos a estética do grafite, do gesto da mão livre e anônima que risca a cidade. Estampadas em cores, as expressões são de combate à censura, de luta pela democracia e liberdade de expressão.

Dentre essas, se destaca a frase *Yankee go home* (Americanos, voltem para casa), que, nas décadas de 1960 e 1970, se espalhou pelos muros de diversos países latino-americanos, revelando o repúdio ao imperialismo norte-americano. Em um contexto de Guerra Fria, sabe-se que a presença dos Estados Unidos na América Latina estava atrelada a um programa anticomunista. No caso do Brasil, sabe-se que o governo norte-americano apoiou o golpe militar contra o presidente brasileiro João Goulart, em 1964. Além disso, com o regime ditatorial já instaurado, a presença dos Estados Unidos no Brasil estava relacionada a uma rede de interesses econômicos e políticos junto à imprensa, às instituições, aos críticos, artistas e agentes do governo.

Diante de diversos trabalhos, Leonhard critica e denuncia o governo militar instaurado no Brasil. No caso de *Protestbook* (1979), além de se manifestar, Duch convoca o leitor/espectador a fazer o mesmo ao deixar o muro da última página em branco e carimbar a frase *Put your protest on this wall* (Coloque seu protesto neste muro). O artista pede para que a intervenção seja enviada para o seu endereço de correspondência, procedimento comum à arte postal.

Não há dúvidas de que Leonhard teceu laços fortes na rede internacional de arte postal como também no perímetro do Triângulo Amoroso. Duch frequentou bastante a Vila 777 e contribuiu em produções de Jota Medeiros, Unhandeijara Lisboa e Paulo Bruscky. Na *Povis 2/Projeto 18* (1977), de Jota Medeiros, presente no MAC USP, Duch multiplica um par de algemas, criando uma composição visual que se assemelha a um rizoma. A referência à violência, como já se pode constatar, é frequente na poética do artista.

Com relação a Unhandeijara, Duch participa das três edições da

262 Informação encontrada na p. 159 do livro *Art Systems: Brazil and the 1970s*, de Elena Shtromberg.

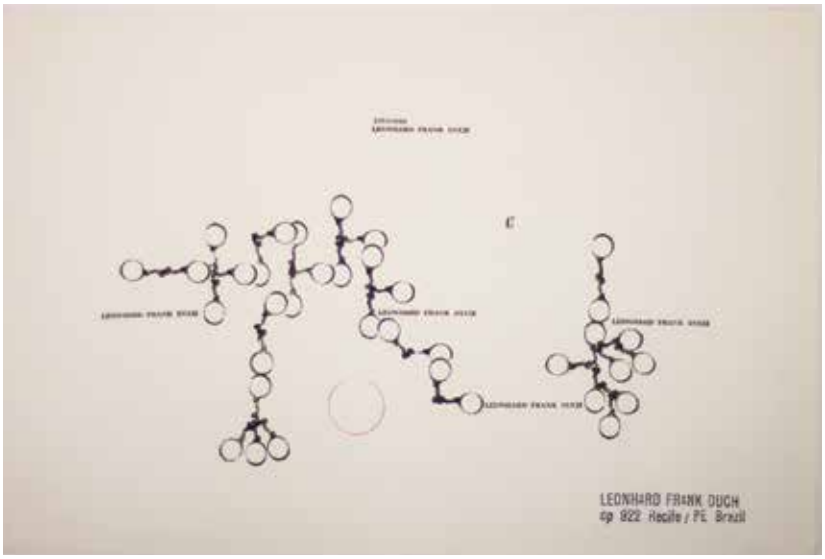
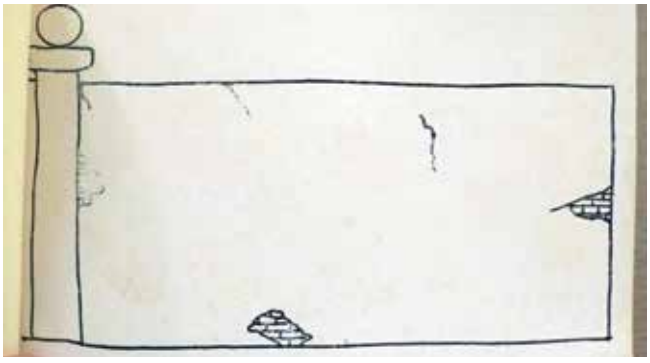
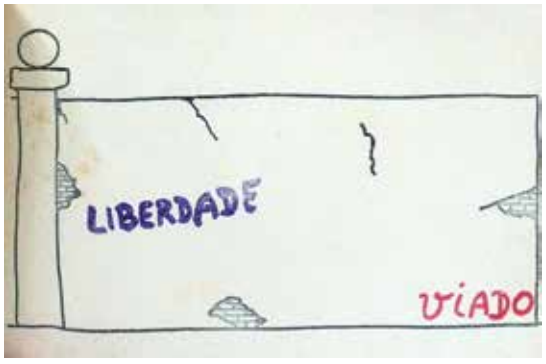
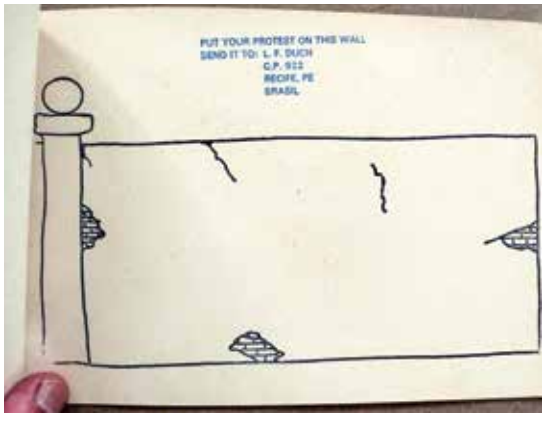


Figura 223 - Trabalho de Duch em *Povis 2/Projeto 18* (1977)
Fonte: Acervo MAC USP







Figuras 224 a 227 - *Protestbook* (1979), publicado pela *Stempelplaats*.
Fonte: *Lomholt Mail Art Archive*

Karimbada. Na primeira edição, o carimbo *arte é vida* aparece junto à ilustração de um corpo deitado de pernas abertas, como se estivesse em uma maca ginecológica, o que nos faz lembrar uma situação de tortura. Já na segunda edição, Duch apresenta uma fragata na cor vermelha que, ao ser carimbada três vezes, ganha movimento no centro da página. Na terceira *Karimbada*, o artista faz uma composição a partir de diversos objetos que utiliza como matriz de impressão, todos na cor preta; por cima, em vermelho, ele carimba em latim *Laudamus veteres sed nostris ultimur annis*[263], frase de Ovídio, poeta romano.

Paulo Bruscky também foi um dos parceiros criativos de Duch. Além de dividirem a mesma cidade e compartilharem dos anseios de integração entre arte e vida, os dois editaram os filmes *Via Crucis* (1979), em *super-8*, e *Construtores de Cidades* (1979), em *videotape*, além de organizarem a décima *Commonpress*, revista internacional de arte postal organizada pelo polonês Pawel Petasz. Leonhard também participou da *Multi Postais I* (1977) e *Multi Postais II* (1978), publicação organizada pela equipe Bruscky & Santiago. Para falar do vínculo de amizade entre os dois, Paulo Bruscky chega a fazer o desenho *Situ/Ação Geo/gráfica – Distância de Artista* (1982), um esquema que apresenta a arte postal como um vetor que conecta os artistas e que supera as distâncias geográficas entre os artistas "[...] a ponto de a obra inverter as ordens geográficas e afirmar "Bruscky em Berlim" e "Duch em Recife" (DINIZ, 2014, p. 96).

Os dois artistas também têm em comum o uso de carimbos infantis em seus trabalhos. Ao ver um de seus postais que se encontra no acervo do MAC USP, Leonhard recorda: "[...] tínhamos em Recife na época um cortador de carimbos de borracha muito talentoso, não me lembro direito, faz tantos anos. Os carimbos eram feitos a mão, de borracha. Alguns comprei pronto. Não sei mais diferenciar. O algodão e os vermes com certeza comprados prontos"[264]. No MAC USP estão presentes diversos cartões-postais de Duch endereça-

263 Texto original completo: *"Laudamus veteres sed nostris ultimur annis, mos tamen est aeque dignus uterque coli"*. Uma tradução possível é *"Louvamos o velho e nossos últimos anos, ambos são formas dignas de serem cultivados"*.

264 Em breve conversa no *Facebook* em 12 de agosto de 2016.

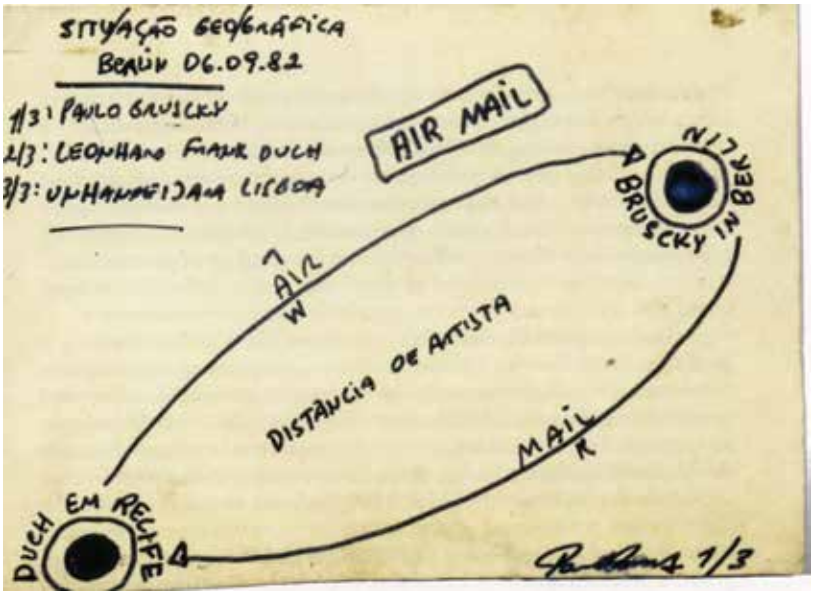


Figura 228 - *Situ/Ação Geo/gráfica – Distância de Artista*, Paulo Bruscky, 1982. Tinta hidracor sobre papel cartão. Fonte: Catálogo da exposição *Pernambuco Experimental* (2014)

Figura 229 - *Sem título,* Leonhard Frank Duch, 2016.
Óleo sobre papel, 63x50 cm.
Fonte: Acervo do artista

dos a Walter Zanini. Dentre as exposições realizadas no museu, o artista chegou a participar da *Poéticas Visuais* (1977), da *Multimedia Internacional* (1979) e também da *XVI Bienal de São Paulo* (1981).

Atualmente, a produção de Leonhard pouco tem a ver com aquela produzida nas décadas de 1960 a 1980. Ao retornar para Berlim, em 1994, o artista cessa suas atividades na arte postal. Ele troca a xerox, os carimbos e o corpo – como suporte – pela pintura. As mais recentes, em óleo sobre tela, apresentam o mar como paisagem e barcos como personagens. Não parece acaso sua pintura ter como tema o deslocamento. Vez por outra, o barco de Duch faz a travessia entre o mar de águas mornas de Recife e os rios gélidos de Berlim. Os tempos são outros e o que permanece para o artista é arte como exercício de liberdade.

A pintura da página anterior foi postada por Leonhard Frank Duch em 12 de fevereiro deste ano na rede social *Facebook*. Nesta, ele comenta: "[...] meu barco da poesia navega de Recife para Berlim e volta a navegar de praia a praia".

3.7 Onde tudo é carimbo: Paulo Bruscky

Atravessando o corredor até chegar ao quintal no fundo da casa, não é possível dar conta de enumerar o que os olhos veem: armários de ferro, caixas colecionadoras, livros, quadros, embalagens vazias, publicações, catálogos, documentos, objetos, registros etc. Ainda que a memória, na maioria das vezes, seja entendida na chave do passado, esse acúmulo fala de uma presença ativa do artista Paulo Bruscky[265] nesse espaço e de sua múltipla e efervescente trajetória.

Essa é uma das tantas descrições possíveis ao adentrar o seu ateliê-arquivo, localizado no bairro da Boa Vista, no Recife. Nele somos transportados para um espaço que flutua entre um "[...] lugar formado por utopias de artistas do mundo inteiro; um arquivo vivo de propostas artísticas e sonhos"[266], passando por "[...] um labirinto contemporâneo[267] e chegando à definição do indefinível: um 'acervo vasto de quase tudo'"[268].

265 Nasceu em 1949, no Recife, Pernambuco.
266 (BRITTO, 2011, p.14)
267 (FREIRE, 2006, p. 169)
268 (ANJOS apud BRITTO, 2011, p. 14)

Ao sentarmos na mesa da cozinha para conversar, o artista justifica sua prática incansável: “[...] eu não acredito em outras vidas, mas se eu tive, fui arquivista”. Na casa, um espaço híbrido que comporta seu ateliê-arquivo, também apreendemos seu *modus operandi*: “[...] eu crio com o que apanho na rua, onde eu tô, em qualquer lugar. Levo uns sacos plásticos e vou andando e apanhando coisas” (informação verbal)[269].

Essas coisas a que Bruscky se refere vão desde caixas de remédio a botões, que vão ganhando novos sentidos no processo criativo do artista. Dentre tantos objetos, ao perguntar sobre os carimbos e “como tudo começou?”, ele responde: “[...] desde pequeno, eu já fazia [carimbos] com cajá" (informação verbal)[270]. Em seguida, aponta para um canto na cozinha e completa: "essa estante é quase toda de carimbo”.

No ano passado, em uma tarde de sábado, recebi um telefonema da professora Regina Melim avisando que Paulo estaria realizando uma performance na Galeria Bolsa de Arte, em São Paulo. Ela disse: “Corra!” E foi assim que eu o conheci. Na ocasião, ele participava da exposição *Jogando com Ben Patterson,* uma coletiva com Ben Patterson, Cristina Barroso, Dudi Maia Rosa, Francisco Klinger Carvalho, Guto Lacaz, com curadoria de Karin Stempel.

Sobre a estante de ferro e dentro de caixas de papelão, Bruscky tem uma coleção formada por centenas de carimbos. Além dos criados por ele, outros tantos foram adquiridos, principalmente em viagens. “Viajo e compro em feiras grandes clichês antigos e mando fazer o carimbo”, ele pontua (informação verbal)[271].

Essa coleção se reflete na prática artística de Paulo Bruscky, em que o carimbo não passa despercebido. Esta afirmação compreende duas vias: seja pelo expectador, ao entrar em contato com a produção de Bruscky; seja pelo próprio artista, ao dedicar atenção e intenção sobre o objeto. Ainda assim, falar do “uso do objeto” não abarca a definição de carimbo em sua prática. Para Paulo Bruscky tudo é carimbo e/ou “o carimbo pra mim é tudo”, conforme define (informação verbal)[272].

Diante desse "tudo", podemos iniciar pela sua percepção sobre o carimbo enquanto exercício de pressão de um objeto qualquer sobre uma superfície. Nesse sentido, Bruscky conta: “[...] fiz uns trabalhos no início dos anos 1970 com pneu de carro. Entintava e passava

269 Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2015.
270 Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2015.
271 Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2015.
272 Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2015.

nos papéis que a Formiplac transformou em fórmica com cores. Com tinta, acho que foi guache. Depois, lavava e passava outra cor" (informação verbal)[273]. Nesse procedimento, que envolve o gesto, o uso da tinta guache e o pneu como substituto do pincel, Bruscky problematiza o binômio pintura-escultura e o uso de matérias-primas convencionais no campo da arte. É importante ressaltar que esse questionamento e o uso de novos meios não é exclusivo da produção desse artista, mas trata-se de uma característica que permeia as práticas artísticas desde os anos 1960.

Além do pneu, o artista utiliza outras matrizes não convencionais, como o ferro de passar[274] e a sola de borracha de sapato – encontrada em uma das caixas junto a outros carimbos. Bruscky percebe que não só os objetos, mas o próprio corpo funciona como carimbo. Sua experimentação vai desde as superfícies mais prováveis de contato, como a palma das mãos, a sola dos pés e as pontas dos dedos, até o uso da língua, quando em *Performance Poema Linguístico* propõe "[...] pegar uma tesoura, cortar a língua, umedecê-la em uma almofada de carimbo e fazer composições carimbando-a em tecidos ou papéis" (BRUSCKY apud FREIRE, 2006, p. 114).

Tal instrução aparece na folha impressa intitulada a *Língua Performance* (1988) e o registro da performance se apresenta na superfície de papel carimbada com a língua. Vale ressaltar certa equivalência conceitual entre a proposta de Bruscky e a performance *Autopoema* (1977), de Jota Medeiros. Para além dessas propostas específicas, Ulises Carrión (1979) acredita que os dois artistas possuem semelhanças em relação ao uso do carimbo como linguagem, pois "[...] preferem carimbar com todo tipo de materiais não convencionais e objetos encontrados – plantas, rolhas, pedaços de metal, seus corpos" (tradução nossa).[275]

Visualmente, é possível encontrar certa aproximação entre a *Performance Poema Linguístico* (1988) de Paulo Bruscky e a *Antropometria* (1960) de Yves Klein. Conceitualmente, porém, são

273 Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2015.

274 O uso do ferro de passar dá origem às suas *Ferrogravuras* (1975).

275 Texto original: *"Medeiros & Bruscky seem to prefer stamping wih all sorts of unconventional materials and found objects – plants, corks, metal pieces, their body"*.

CARIMBOS
CARIMBOS
CARIMBOS

BOS: ALFABETO (MÉDIO)
CARIMBOS: NUMEROS (MÉDIO)
MBOS : ALFABETO (GRANDE)
CARIMBOS
CARIMBOS

propostas artísticas bem distintas. Em Klein, enquanto seu corpo permanece completamente limpo, os corpos femininos é que são entintados com seu azul patenteado[276] e impressos em folhas de grande formato. Enquanto as mulheres funcionam como *pincéis-vivos*, "[...] eu permaneço limpo. Eu não me sujo mais com a cor, nem mesmo as pontas dos meus dedos".[277] Para Bruscky, no entanto, o que está em evidência é o jogo intersemiótico e a possibilidade de uso do seu próprio corpo como linguagem visual.

Bruscky justifica essas características que perpassam constantemente sua produção: "[...] por ter estudado muito linguística, semiótica, por ter lido muito, faço uma fusão entre as linguagens e a questão visual. Eu domino um pouco essas coisas, tenho facilidade, às vezes começo a obra a partir da palavra ou da palavra a própria obra" (informação verbal)[278]. Essa afinidade com a semiótica serviu para aproximar Bruscky do poema/processo e, naquela ocasião, já utiliza o carimbo nas suas experimentações: "[...] tenho trabalhos do poema/processo de 1968 e 1969 já com carimbo, antes mesmo da arte correio", recorda (informação verbal)[279].

Com a inserção de Bruscky na rede internacional de arte postal, em 1973, o uso do carimbo se intensifica na sua produção. A partir de envelopes, cartões-postais, xerox-arte e poesias visuais, o artista imprime sua marca, circula suas ideias e estabelece contato com diversos artistas e grupos, dentre eles o grupo Fluxus e o grupo japonês Gutai. Com Robert Rehfeldt, artista Fluxus da Alemanha Oriental, Bruscky manteve uma correspondência intensa durante anos, em que a resistência à censura de seus países e a busca por liberdade são temas comuns entre eles.

Dessas trocas, Bruscky contabiliza:

> Tenho no meu acervo cerca de 600 obras, trabalhos do pessoal [Fluxus] [...] só de Robert Rehfeldt tenho cerca de 200 trabalhos dele, de Ken Friedman e de outros que eu tive contato. O grupo Gutai (Japão), eu tive contato e tenho cerca de 200 obras deles, já

Página anterior
Figura 230 - Estante com carimbos de Paulo Bruscky. Fotografia realizada na visita à casa do artista em dezembro de 2105. Foto: Arquivo pessoal

276 O artista patenteou um tom de azul em *International Klein Blue*.

277 Disponível em: <http://www.moma.org/collection/works/80530>. Acesso em: 15 de jun. 2016.

278 Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2015.

279 Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2015.

Figura 231 - Trabalho realizado em 1976 utilizando as digitais dos dedos como carimbo. Fonte: Arquivo Paulo Bruscky

Figura 232 - Sola de borracha de sapato utilizada como matriz de impressão. Encontrada em uma das caixas de carimbo do artistas.
Fonte: Arquivo Paulo Bruscky

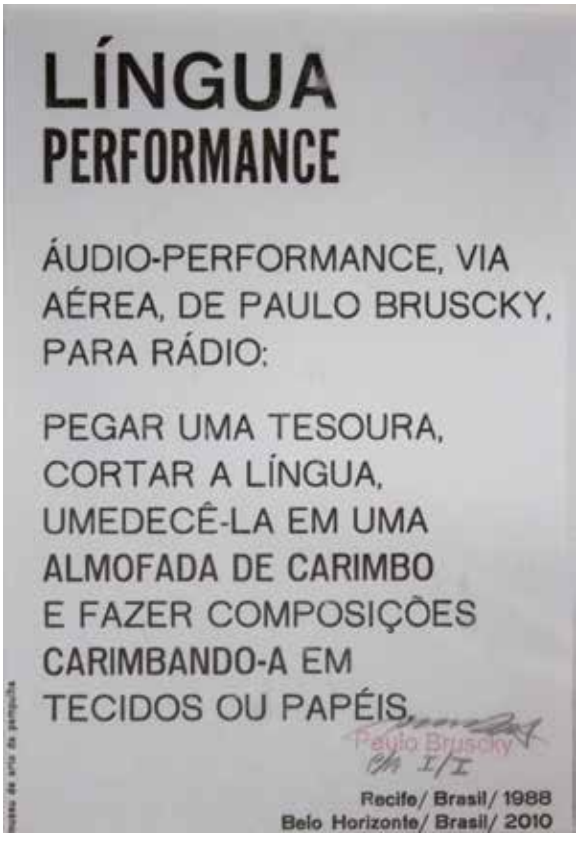


Figura 233 - *Língua Performance* (1988)
Fonte: Arquivo Paulo Bruscky

> eram Fluxus, na década de 1950. Eles têm trabalhos land art, sky art, que não eram reconhecidos, foram reconhecidos agora, mas não trabalhavam em rede feito o Fluxus (BRUSCKY; MARSILLAC, 2014, p. 48)

Essa quantidade de trabalhos representa uma pequena parte do imenso arquivo[280] de arte conceitual mantido por Bruscky e revela, segundo Cristina Freire (2015, p. 36), "[...] o caráter documental dessas práticas artísticas". Tal característica leva, não só Bruscky, mas diversos artistas a criarem arquivos, tais como Edgardo-Antonio Vigo na Argentina, Clemente Padín no Uruguai e Klaus Groh na Alemanha. Por se tratar de uma produção que corre às margens "[...] dos circuitos hegemônicos e oficiais de produção e circulação" (idem, 2015, p. 38), raros são os arquivos institucionais, com destaque para o MAC USP.

Compreendendo o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) como agente ativo na rede internacional de arte postal, Bruscky estabelece um frutífero contato com a instituição. Em uma das cartas[281] enviadas ao museu, Bruscky reporta-se a Walter Zanini como amigo e pede-lhe que divulgue a *Cisoria Arte*, revista do venezuelano Dámaso Ogaz, o que mostra seu envolvimento nas proposições de seus parceiros da rede de arte postal.

Em outra carta, enviada também naquele mês e assinada pela Equipe Bruscky & Santiago, o MAC USP é escolhido pela dupla como destinatário/participante de um trabalho de arte postal formado por quarenta postais que, depois de recebidos, devem ser remontados pela instituição. Na carta, ao explicitar que "[...] o trabalho recomposto pertencerá ao destinatário", os artistas contribuem para fomentar o que é considerada atualmente "[...] a mais importante coleção pública de arte de orientação conceitual do Cone Sul, uma coleção fora dos padrões modernos, de caráter multimídia, sustentando como princípio operatório dessa lógica de trocas alheia ao mercado" (FREIRE, 2013, p. 73).

280 Com cerca de 70.000 itens, em 2004, seu arquivo foi integralmente transferido do Recife para São Paulo e exibido na *26ª Bienal Internacional de São Paulo*.

281 Correspondência de fevereiro de 1976. Arquivo MAC USP.

No acervo do MAC USP, encontram-se diversos trabalhos de Paulo Bruscky, dentre eles, cartões-postais, envelopes, xerox-arte e até algas marinhas[282]. Nos postais e envelopes, em sua maioria, figuram carimbos com desenhos diversos: de flor, tigre, coruja, formiga, cegonha, peteca e bola, pato etc. Sobre esses, o artista comenta: "[...] na arte correio, eu comprava carimbo para criança". Era bastante comum os artistas comprarem carimbos em papelarias, vendidos em unidades, ou estojos com algum tema específico – ciências, animais, flores, brinquedos etc.

No cartão-postal *Confirmado: é arte* (1977), também presente no MAC USP, o carimbo funciona como uma provocação ao sistema de legitimação sustentado pelo mercado da arte e seus agentes. *Apalpar* (1975), por sua vez, é um envelope que também pode ser compreendido como objeto, já que a espuma em seu interior proporciona volume. Nesse trabalho, o artista joga com o sentido do tato, tanto do destinatário como dos funcionários dos correios, ao sugerir a manipulação do envelope recheado de espuma.

A produção de sentido a partir da palavra é, portanto, um artifício presente nos carimbos de Paulo Bruscky. Ao abrirmos as caixas no ateliê-arquivo, nos deparamos com os mais variados carimbos, onde o humor, a ironia, a poesia e o teor político, ora se revezam, ora se fundem. Nos carimbos *Cópia conforme o Original* e *Poema Burocrático*, por exemplo, Bruscky traz o próprio objeto – sua função e contexto original – como assunto. Ao tratar de cópia e original, o contexto da arte se apresenta e a ideia de uma arte única e original se dissolve nessa produção seriada provocada pela reprodução infinita do carimbo.

Outra operação de Bruscky está na adição de novas camadas de sentido a partir da atualização de frases existentes. É o caso dos carimbos *Atenção: Cuidado com o Vão entre o Trem e a Palavra*, em que ele substitui "plataforma" por "palavra". Ou a par-

282 As algas marinhas vieram no interior do envelope postal endereçado a Walter Zanini, em 1974, com a seguinte frase: "Este envelope contém cheiro da praia de São José da Coroa Grande – PE". Em envelope encontrado no ateliê-arquivo, o artista apresenta instrução semelhante: "Abra e cheire: este envelope contém cheiro da Praia de Iracema – Fortaleza", com data de 2005. Esse procedimento é equivalente ao de Marcel Duchamp, que retém o ar de Paris em uma ampola de vidro na obra *50 cm3 de Ar de Paris* (1919).

Figura 234 - Carimbos de Paulo Bruscky
Fonte: Arquivo Paulo Bruscky

tir da frase icônica do filósofo francês René Descartes, "Penso, logo existo", o artista cria o carimbo *Clico, logo dele(i)to,* fazendo referência à facilidade de apagar a existência de conteúdos com as teclas do computador, apresentando isso como um deleite. Com o carimbo *Você pode tirar o AR de TE?*, Bruscky brinca com a separação das sílabas da palavra "arte" e faz uma pergunta metafórica. *Poazia,* carimbo com a junção das palavras "poesia" e "azia", dá título a um trabalho de 1977 que apresenta o carimbo acompanhado de um saquinho de sal de fruta.

Os carimbos de teor político, por sua vez, refletem o enfrentamento à censura instaurada no Brasil, com a qual Bruscky sofreu diretamente ao ser preso, perseguido e ameaçado pelos agentes do regime ditatorial. Nesse contexto, o carimbo do trocadilho *Urgente Gente Urgente Urge* explicita a necessidade de ultrapassar as fronteiras impostas pela ditadura militar. Já o carimbo *Pa(t)ria* pode ser compreendido como a relação entre o artista e o Brasil, sua pátria. Na composição, ao suprimir a letra "t" com os parênteses, a palavra pátria é dividida e sobra o paria, sujeito que está à margem das conformações sociais estabelecidas.

Ainda que inserido em um país marcado pelo cerceamento de liberdades individuais na época, Bruscky resiste e anuncia *A Arte ainda é a última Esperança,* carimbo que revela sua crença na arte como espaço de resistência e de liberdade. Em *Hoje, a Arte é este Comunicado,* a arte se faz compreendida como canal de comunicação entre os artistas, sobretudo, por meio da arte postal.

Para além da comunicação por meio da arte postal, Bruscky promoveu exposições, festivais e discussões sobre o tema. Entre os eventos, destacamos aqui a *1ª Exposição Internacional de Arte Postal*, em 1975, no Hospital Agamenon Magalhães, em Recife. Organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho – ambos funcionários do hospital na época – a exposição contou com a participação de trinta artistas de doze países, dentre eles Unhandeijara Lisboa, Daniel Santiago e Leonhard Frank Duch.

Pertencente à geração de artistas que adere às práticas margi-

nais e, para se sustentar, exerce atividades profissionais desvinculadas do campo artístico (SAYÃO, 2015, p. 51), Bruscky trabalhou no Hospital Agamenon Magalhães de 1971 a 1996 e fez desse espaço um laboratório de experimentações artísticas.

Inclusa na gama de possibilidades do uso do carimbo por Bruscky está também a apropriação de carimbos institucionais. Aparelhos de raio X, eletrocardiogramas, eletroencefalogramas, ataduras etc. são suporte e matéria incorporados à sua produção. Dentro desse conjunto, incluem-se também os carimbos e papéis timbrados da instituição. Em *Eeg art,* da série *Meu Cérebro Desenha Assim (*1976), carimbadas com a palavra *thought* (pensamento), as linhas de mapeamento da atividade cerebral do artista formam composições abstratas, onde a máquina de eletroencefalograma participa como coautora do trabalho. Em *Carimbos* (1976), por sua vez, carimbos de letras e números que indicam vértebras do corpo humano compõem uma poesia visual de formato espiralado. Também aparecem estampados *Tratamento fora de Domicílio (Atendimento Prioritário)*, *Hipernéia* e o cabeçalho do *Serviço de Eletroencefalograma.*

Esses carimbos da burocracia hospitalar também aparecem junto aos de arte postal, como é o caso de correspondências endereçadas a Walter Zanini. Em uma delas, além dos carimbos *Tratamento fora de Domicílio (Atendimento Prioritário)*, *arte correio*[283], da ilustração de um índio e do endereço de correspondência do artista, duas fitas crepes fixam "[...] ataduras manchadas de vermelho de mercúrio cromo" (FREIRE, 2006, p. 57) no cartão-postal.

Bruscky também cria carimbos utilizando o universo do hospital como assunto. É o caso de *Radium Poema*, *Radium Arte* e *Autum Radium Retratum*, que aparecem junto à radiografia do crânio de Bruscky – um de seus muitos autorretratos.

A quantidade e a diversidade dos carimbos de Bruscky, além de

283 Em entrevista a Ana Lúcia Mandelli de Marsillac, realizada em 2010 e publicada na *Revista-Valise* em 2014, Paulo Bruscky explica sua escolha pela denominação arte correio: "Eu chamo arte correio, muita gente chama arte postal, que vem por causa de [Pierre] Restany, de uma exposição que ele organizou, de postais, chamada: Arte Postal. O postal é um dos elementos utilizados, arte correio é mais abrangente. Questionei isso através dos envelopes e outras coisas, que iam de encontro à burocracia dos correios". Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise /article/viewFile/45485/30727>. Acesso em: 28 jul. 2016.

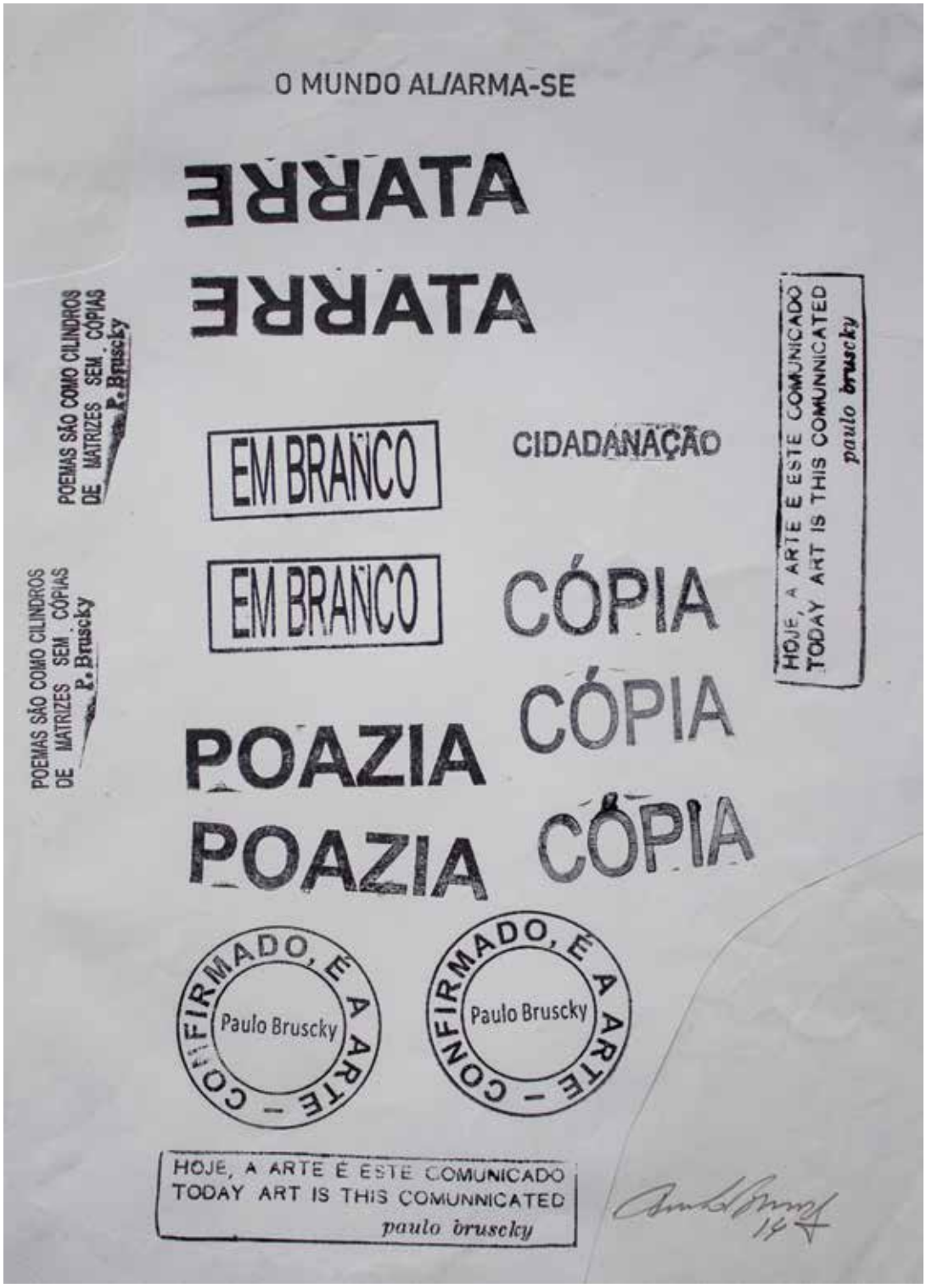


Figura 235 - Carimbos de Paulo Bruscky
Fonte: Arquivo Paulo Bruscky

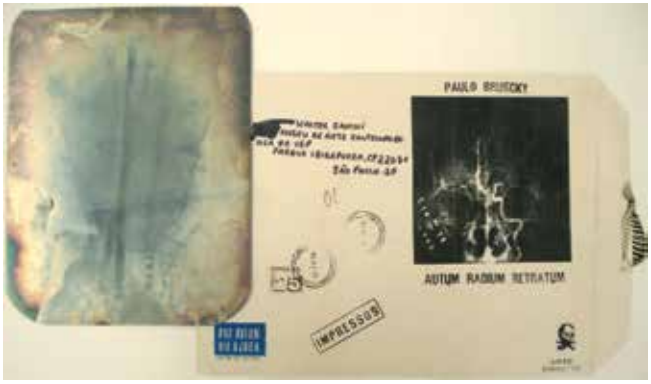


Figura 236 - Da série *Autum Radium Retratum* (1976).
Fonte: Acervo MAC USP

Figura 238 - *Tratamento fora de domicílio* (1976).
Fonte: Acervo MAC USP

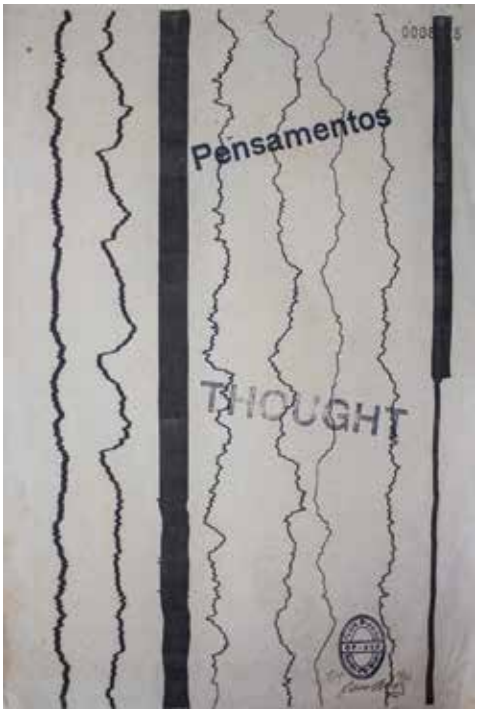


Figura 237 - *Eeg art*, da série *Meu Cérebro Desenha Assim* (1976), Fonte: Arquivo Paulo Bruscky

suas aplicações e desdobramentos, chama a atenção do mexicano Ulises Carrión. Atento aos carimbos produzidos pelos artistas do Nordeste brasileiro, Carrión considera:

> Bruscky é provavelmente o mais prolífico do grupo. Ele faz composições complexas de carimbos impressos em vários suportes – cartões-postais, cartas, envelopes, mas também guardanapos e fotografias. Ele projeta alguns de seus carimbos, mas ele também carimba com seu pé ou sua língua. Ele faz composições delicadas adequadas para serem enquadradas, mas ele também cobre o verso de envelopes pardos com todos os tipos de peças estampadas aleatórias (tradução nossa).[284]

No ateliê-arquivo de Paulo Bruscky[285], além das estantes e caixas com carimbos, encontramos diversas composições visuais que apresentam somente o carimbo como linguagem. Dentre as mais variadas, destacamos aqui o *Poema de Repetição* (s/d). Feito a partir de sucessivas carimbadas, o artista cria uma linha central que atravessa a superfície da folha e propõe um jogo metalinguístico a partir do gesto repetitivo – qualidade inerente ao carimbo. Essa proposta dialoga conceitualmente com uma ação recente do artista feita no espaço Phosphorus em São Paulo. Bruscky calculou o tempo que levaria para preencher o papel com o carimbo *Em Branco*. Assim, foram catorze minutos "[...] até encher o papel com o carimbo Em branco – sem deixar nenhum espaço em branco", ele explica (informação verbal)[286].

Além de composições em folhas soltas, o artista produz livros de artista que têm o carimbo como linguagem principal. Com *Dever de casa/1. Exercícios de caligrafia* (1978), por exemplo, Paulo Bruscky subverte de forma lúdica um caderno de caligrafia[287]. Em *Rubberbook*

Quando fui ao seu ateliê – o destino final da pesquisa de campo – Bruscky tinha voltado de uma viagem pela Europa no dia anterior. Ajudei-o com as malas e ele contou sobre a performance que realizou no Cabaret Voltaire, em Zurique. Foram dois dias de conversa. Reparei no modo singular como ele adentra a casa até chegar até ao quintal, onde confere se as plantas estão bem desde que viajou. Logo no primeiro dia, somados o calor e o cansaço da viagem, passei mal em sua casa. No dia seguinte, Paulo me presenteou com um pote da "Bomba do Bruscky", uma mistura de guaraná, ginseng e outras ervas que ele mesmo prepara.

284 Em texto publicado na *Rubber vol. 2 n. 2*. Texto original: *"Bruscky is probably the most prolific of the group. He makes complex compositions of stamp prints in various formats – postcards, letters, envelopes, but also napkins and photographs. He designs some of his stamps, but he also stamps with his foot or his tongue. He makes delicate compositions suitable for framing, but he also covers the back side of manila envelopes with all sorts of random stampings"*.

285 Não há como estabelecer uma certa cronologia ou raciocínio linear quando se trata dos carimbos de Paulo Bruscky. Diante de tantas produções e experiências, somos aqui guiados pelo desejo de alcançar e apresentar um apanhado amplo de seus carimbos.

286 Entrevista realizada em 04 de dezembro de 2015.

287 Uma descrição mais detalhada sobre esse trabalho aparece no segundo capítulo da presente pesquisa.

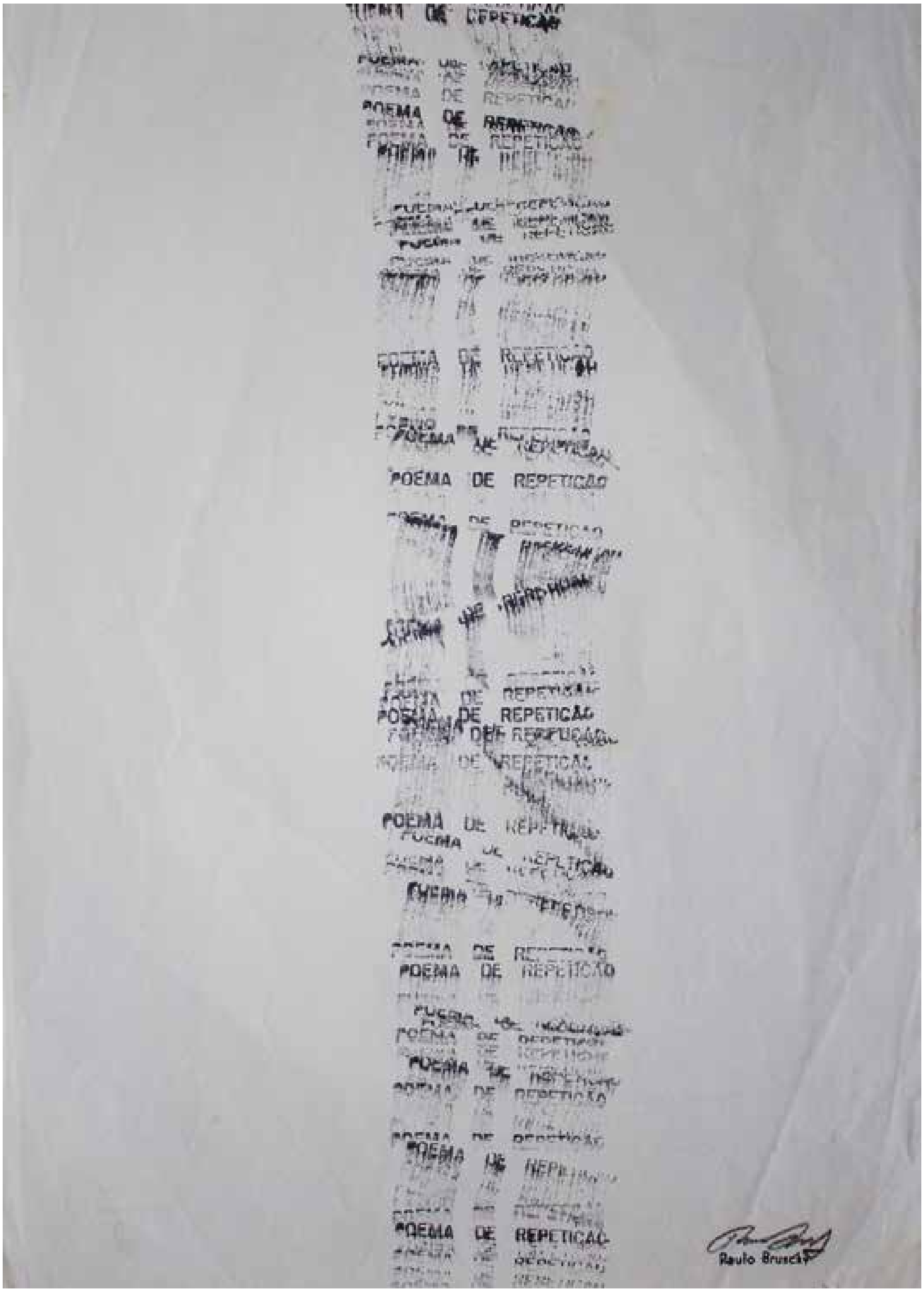


Figura 239 - Composição a partir do carimbo
Poema de repetição
Fonte: Arquivo Paulo Bruscky

(1978), publicado pela *Stempelplaats*, editora do holandês Aart van Barneveld, Bruscky:

> [...] faz um um carimbo de aproximadamente 18x12cm, e utiliza máscaras de papel para criar falhas na estampa; depois aplica, em outra cor, um carimbo de uma barata, como se o inseto estivesse comendo a imagem. Apesar de fazer parte de uma edição de 100 exemplares, o artista introduz pequenas mudanças de posição dos insetos carimbados na página, tornando cada exemplar único (CADOR, 2010, p. 8).

O interesse mútuo pelos carimbos foi um dos motivos que estreitou a relação de Bruscky com o holandês. Além de realizar exposições e publições sob o selo da *Stempelplaats*, Bruscky convidou Barneveld para o Festival de Inverno da Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP (1978). Neste, Barneveld profere a palestra "Havia Arte e Havia Carimbo" e faz a curadoria da *Exposição Internacional de Arte Carimbo*.

Atento à propagação do carimbo no campo artístico, Bruscky pontua a *Stempelplaats* como o primeiro espaço especializado em carimbos e, logo em seguida, a *Stamp Art Gallery,* na Califórnia, Estados Unidos, fundada por Picasso Gaglione. Nesta, Bruscky faz uma exposição individual de seus carimbos, em 1996. No catálogo da exposição, John Held Jr, como assistente de curadoria, produz o texto *From Rubber Stamps to Telepathy*[288] (Dos Carimbos à Telepatia), apresentando o interesse de Bruscky pelos mais diversos meios de comunicação e destacando a produção do artista imersa no contexto repressor do governo militar brasileiro.

Diante dos meios que utiliza em sua poética – xerox, fax, *outdoor*, vídeo etc. – Bruscky apresenta um processo de experimentação incansável, no intuito de compreender seus mecanismos e, assim, poder subvertê-los. Para o artista (apud BESSA, 2015, p. 03), "[...] se você vai trabalhar com qualquer mídia, você tem que dissecá-la como qualquer estudante de medicina faz com um cadáver, tem que conhecer para poder desvirtuá-lo de sua função e assim fazer arte".

288 Em uma breve troca de *e-mail*s, o pesquisador e artista postal John Held Jr. me passou essas informações e me concedeu uma entrevista por *e-mail* em junho de 2016.

Com o carimbo, portanto, Paulo Bruscky não poderia agir diferente. Nessas condições, pode-se dizer que a produção de carimbos de Bruscky chega a contemplar as doze categorias levantadas por Hervé Fischer no livro antológico *Arte e Comunicação Marginal* (1974) – aquele que utilizamos como referência para a tipologia dos carimbos proposta no segundo capítulo desta pesquisa. No entanto, quando "tudo" pode ser carimbo, categorias são ultrapassadas, um campo se amplia e integra uma prática que envolve apropriação, experimentação, intercâmbio, arquivo e coleção.

Página anterior
Figura 230 - Caixa com carimbos de Paulo Bruscky.
Foto: Arquivo pessoal

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou investigar o uso do carimbo nas práticas artísticas, apresentando com maior profundidade sua presença nas poéticas de José Cláudio, Falves Silva, Jota Medeiros, Unhandeijara Lisboa, Leonhard Frank Duch, Daniel Santiago e Paulo Bruscky, inscritos em uma cena experimental efervescente e colaborativa no Nordeste brasileiro que chamamos aqui de Triângulo Amoroso.

Para compreender essas práticas foi preciso pensar o carimbo sob uma perspectiva ampla, para, a partir disso, debruçarmo-nos com cuidado sobre a tarefa de traçar sua presenca no campo artístico, considerando suas primeiras insercões. Nesse sentido, observamos um uso plural do objeto, feito desde as vanguardas artísticas do começo do século XX, passando por movimentos dos anos 1950 até até a chegada na década de 1960, e seguindo presente nas produções contemporâneas. Sobre o recorte temporal entre o fim dos anos 1960 até a década de 1980, para a crítica de arte Glória Ferreira, o carimbo se apresenta como um dispositivo de articulação de

> linguagem, ação e circunstâncias da enunciação, tendo como critérios de seu uso a apresentação pública, o carimbo como antiga técnica de marca veiculada pela reprodução e assinatura, indicando a relação entre o visível e o enunciável, e assim as transformações no nível do estatuto do criador e do objeto da arte (FERREIRA, 2009, p.261).

Naquele momento, utilizado por artistas que se propunham a questionar os suportes tradicionais e os espaços institucionalizados da arte, o carimbo se apresenta em produções artísticas que estão articuladas sob novos modos de viabilização e circulação. Nesse contexto, os correios funcionaram como um espaço de veiculação – e parte integrante dessas produções – servindo para fortalecer uma imensa rede de comunicação marginal a níveis globais.

Nesse contexto, a pesquisa no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) se mostrou de importância inestimável para o objeto deste trabalho, uma

vez que houve a oportunidade de perceber a atuação da instituição como museu-laboratório, acolhendo as mais diversas experimentações artísticas, em um período de exceção vivido não só no Brasil, mas na América Latina e em países do leste Europeu. O intercâmbio entre os artistas e a instituição, por meio do professor e diretor Walter Zanini, revela relações constituídas sob uma ética da amizade e da confiança, onde a prática artística se torna sinônimo do exercício de liberdade.

A tipologia visual dos carimbos, desenvolvida ao longo do segundo capítulo desta pesquisa, surge como um forma de compreender a presença do carimbo nas produções artísticas que circularam nessa rede artística intercontinental. Para isso, criamos uma narrativa de trânsito livre tecida por associações que ora partem das obras e documentos, alimentando-se dos contextos socioculturais e políticos; ora, sob a via inversa, encontrando nesses contextos os ganchos necessários para voltar os olhares às produções. Na busca de abarcar temporalidades, as biografias dos artistas se entremearam na perspectiva de dar maior consistência a essa trama relacional.

Nesse processo de elaboracão, o contato com o acervo e com o setor de documentacão do MAC USP – proporcionando o acesso a fontes primárias – a pesquisa conceitual desenvolvida pelo GEACC e a pesquisa de campo – com as entrevistas, coletas de dados e incursões pelos vértices do Triângulo Amoroso – foram fundamentais para completar o encadeamento de referências com as quais e a partir das quais se desenvolveu este trabalho

Vale destacar aqui a presença das ferramentas contemporâneas de comunicação para esta pesquisa, como a rede social *Facebook*, constituindo-se um importante instrumento para estabelecer os primeiros contatos com alguns dos artistas – como Unhandeijara Lisboa, Leonhard Frank Duch, John Held Jr., Daniel Santiago e Picasso Gaglione – permitindo também a troca de ideias e informações com eles ao longo do tempo.

A partir dessas tessituras, entendemos que a tipologia visual que proposta aqui contempla uma leitura dentre as tantas possíveis que podem vir a ser realizadas posteriormente neste acervo, adicionando novas camadas de sentido aos trabalhos e proporcionando inteligibilidade a uma produção artística que não está inscrita nas narrativas hegemônicas da história da arte.

Depois de atravessar – e ser atravessada – pela material encontrado no acervo do MAC USP, foi preciso ir ainda mais longe e adentrar as poéticas dos artistas daquele que chamamos de Triângulo Amoroso. Nesse percurso, procuramos apresentar as particularidades que envolvem as práticas desses artistas, baseando-se em seus relatos, nos procedimentos criativos no qual incluem-se suas referências, as matérias-primas escolhidas, as parcerias e colaborações, inseridas em um contexto sociocultural e político, onde a presença marcante da xilogravura e do pensamento gráfico da região Nordeste brasileiro apresentam ressonâncias nas práticas de José Cláudio, Falves Silva, Jota Medeiros, Leonhard Frank Duch, Daniel Santiago e Paulo Bruscky.

Ao longo do processo de pesquisa, além da problematização em torno da presença do carimbo no campo artístico, questões surgiram quanto à sua função no contexto social, que se localiza majoritariamente na esfera burocrática. Que objeto é esse que tem sua presença atrelada a relações de poder, de legitimação, de permissão ou, mais especificamente, de negação da passagem entre fronteiras? Anterior ao próprio objeto, é possível questionar: de quem é a mão que o segura? Ela tem nome? Nessa circustância, estamos falando de uma mão anônima, que carrega consigo o peso de números, códigos, leis, onde a força investida sobre o papel com as palavras *permitido*, *negado*, *revisado,* tem o poder de restringir ou ampliar as possibilidades de ir e vir.

Para além do desejo de respondê-las, essas perguntas nos impulsionam a pensar que, mais do que um simples objeto, o carimbo está enraizado às condições estabelecidas por sistemas de governo, validando direitos e condições sociais, políticas, culturais e econômi-

cas. O carimbo, portanto, não se apresenta como um objeto neutro e, a depender do uso dado pelos artistas, funciona como um elemento disparador que nos ajuda a compreender práticas artísticas em que ideias, convicções e posicionamentos éticos e políticos são comunicados graficamente.

Ao completar o percurso delineado por esta pesquisa, compreendemos que ela não se encerra aqui, permitindo, do contrário, enxergar a existência de outros horizontes possíveis diante da presença do carimbo nas práticas artísticas. Nesse momento, entendemos que na capacidade ilimitada de reprodução do carimbo – contida no próprio objeto – está situada sua dimensão política. Para isso, aportamo-nos em Walter Benjamin ao compreender que "no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política" (BENJAMIN, p. 171, 1985).

Essa prática do carimbo que se faz política nos permite aproximá-la da ideia de revolução, proposta por Giorgio Agamben, que segue na esteira do pensamento de Benjamin. Para Agamben (2009, p.11), a revolução se faz no sutil, na "ligeira *diferença*, nesse mínimo *deslocamento* das coisas" mantendo "as coisas exatamente como elas são, apenas um pouco fora do lugar". A revolução a partir desse deslocamento proposto por Agambem se faz na profanação, que consiste em devolver o objeto ao uso comum, ao seu livre uso, destituindo-o do sagrado. A sacralidade aqui, vale ressaltar, não se refere somente à esfera religiosa, mas se amplia às esferas econômicas, jurídicas, burocráticas, as quais não permitem questionamentos ou o exercício pleno da liberdade.

Desta forma, podemos compreender que uso do carimbo pelos artistas como dispositivo gráfico e político opera, portanto, pela profanação. Ao reinterpretar esse objeto inerente à esfera burocrática, que institui e corrobora relações de poder, os artistas compartilham outras formas de experiência de tempo e existência, revolucionando a partir daquilo que outrora foi instituído e sustentado como possibi-

lidade única. No universo desta pesquisa, o profanar aqui colocado é fazer uso do carimbo como estratégia de comunicação e se utilizar dessa força de reinvenção, capaz de promover uma revolução.

Nesses tempos em que vivemos – de esperanças tomadas à força e de uma democracia é golpeada – parece urgente pensar em como essas práticas artísticas se fazem tão atuais, nos apresentando formas possíveis de ser e exercer nossos posicionamentos éticos e políticos. É preciso – mais do que nunca – estarmos atentos, já que, como Marco Polo diz a Kublai Khan,

> O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: procurar e reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço (CALVINO, 1990, p.150).

Dentre as possibilidades de abrir espaço, acreditamos que o exercício da pesquisa seja uma delas, na tentativa de trazer à tona arquivos, artistas, produções e relações que não estão inscritas nas narrativas hegemônicas e, assim, contribuir para suscitar novos diálogos e atuações no campo artístico. Montar essa outra memória é também falar sobre o que não se subjuga, imprimindo no cotidiano uma atuação de resistência e liberdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

AGUILAR, G. **Poesia concreta brasileira:** as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.

AMARAL, A. Léon Ferrari: Os anos paulistas (1976-c. 1984). In: GIUNTA, A. (Org.). **Léon Ferrari: retrospectiva**. Obras 1954-2006. São Paulo: Cosac Naify; Imprensa Oficial, 2006.

_____. **Textos do Trópico de Capricórnio.** Artigos e ensaios (1980-2005) . v. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.

ANDERSON, E.; COLLEGE, P.; JOSELIT, D. **Welcome to Daddaland**: Rubber Stamps in the Mail Art of Picasso Gaglione, 1970-1990. São Francisco, 2010.

ATANIA, E. S. **InFluxus: Ressonâncias Fluxus no Acervo MAC USP**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

BANANA, A. **Artist Statement**. 2009. Disponível em: <http://www.artpool.hu/2009/Banana_en.html>. Acesso em: 12 jul. 2015.

_____. **Excerpts From a Mail Artist's Diary.** 2014. Disponível em: <http://lomholtmailartarchive.dk/texts/anna-banana-excerpts--from-a-mail-artists-diary> Acesso em: 09 mai. 2015.

BARBOZA, D. M. Diego Miguel Barboza. In: FREIRE, C. (Org.). **Terra incógnita:** conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP. v. 1. São Paulo: MAC USP, 2015.

BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras escolhidas, v. I. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

BESSA, A. S. **Arte é a última esperança** - Ação postal e outras ações de Paulo Bruscky. São Paulo: Centro Cultural Correios, 2015.

BRITO, A. C. DE. **Lero-lero [1967-1985]:** Antônio Carlos de Brito. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRITTO, J. M. DE. Interpenetrações do poema processo. **Brouhaha**, v. 10, Setembro/Outubro 2007.

BRITTO, L. O ateliê/arquivo de Paulo Bruscky: um acervo vasto de quase tudo. **Revista Ohun**, v. 5, p. 14–23, 2011.

BRUSCKY, P. Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.) **Escritos de artista: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 374.

_____. **Arte e multimeios / Paulo Bruscky**. Recife: Zoludesign, 2010.

_____. Xerografia artística: arte sem original (da invenção da máquina ao processo xero/gráfico). In: PECCININI, D. (Org.) **Arte novos meios/multimeios - Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010.

_____.; MARSILAC, A. L. M. de. A arte em rede de Paulo Bruscky: criação, resistência e utopia [dossiê]. **Revista Valise**, v. 4, n. 7, p. 39–48, 2014.

BUTLER, C. H. et al. **Modern women:** women artists at the Museum of Modern Art. Nova York: Museum of Modern Art, 2010.

CADOR, A. B. **Paulo Bruscky - Uma obra sem original**. Catálogo da exposição. Ed. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.

CALVINO, Í. **As cidades invisíveis [Le città invisibili, 1972]**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALZADILLA, J. Abrupto abordaje de Dámaso Ogaz. **Revista Agulha**, v. 6, 2000.

CARRIÓN, U. Rubber Stamp Theory and Praxis. In: **Second Thoughts**. Amsterdã: VOID, 1980.

_____. **Second Thoughts**. Amsterdã: VOID, 1980.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea:** uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CLÁUDIO, J. Quer mesmo saber? I. In: DINIZ, C. (Ed.). **Pernambuco experimental**. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014.

_____. Quer mesmo saber? II. In: DINIZ, C. (Ed.). **Pernambuco experimental**. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014.

CONWELL, D. Personal worlds or cultural strategies? **E-flux**, 2002. Disponível em: http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/essay/e003_text.html. Acesso em: 20 set. 2015.

CRANE, M. **Reconsidering Mail Art, 1960-1980.** 2012. Disponível em: <http://www.michael-crane.com/mail-art-book.html>. Acesso em: 8 jun. 2015.

CURRAN, M. J. **História do Brasil em Cordel**. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

CYRNE, M. **A Poesia e o Poema do Rio Grande do Norte**. Natal: Sebo Vermelho, 2014.

DALL'ACQUA, M. La Mail Art a Parma: una scheda a forma di appunti. In: BOSCHI, A. (Ed.). **1962-2012: 50 years of Mail Art**. 2012. Disponível em: http://boek861.com/archivos/1_mailart/prorema/pry/0%2050%20MA%20RAY.pdf. Acesso em: 15 de abr. 2015.

DAVIDSON, V. K. From Margin to Margin and Back Again: Paulo Bruscky, Leonhard Frank Duch, and Edgardo Antonio Vigo's Mail Art. **Trasnational Latin American Art from 1950 to the present day**, 2009.

_____**. Paulo Bruscky and Edgardo Antonio Vigo: Pioneers in Alternative Communication Networks, Conceptualism, and Performance (1960s-1980s)**. Tese de Doutorado - Nova York: New York University, 2011.

_____. **Mail Art as "A Necessary Necessity":** Edgardo Antonio Vigo's Writings, 1975–1981. post - notes on modern & contemporary art around the globe, 2014. Disponível em: <http://post.at.moma.org/content_items/449-mail-art-as-a-necessary-necessity-edgardo-antonio-vigo-s-writings-1975-1981> Acesso em: 18 mar. 2016.

DEBROISE, O. (Ed.). **La era de la discrepancia / The age of discrepancies:** arte y cultura en méxico art and visual culture in mexico 1968-1997. Catálogo de exposição. Cidade do México, 2006.

DIAS-PINO, W. Process/poem: reading of products (of positions). In: MAGNUSSON, J.; GRÖNBERG, C.; MAIER, T. (Eds.). . **Process/ poem = poema/processo**. Stockholm: OEI Magazine, 2014.

DINIZ, C. **Pernambuco experimental**. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014.

DOLINKO, S. Edgardo Antonio Vigo, vanguardia y contracultura en los años sesenta. **Pós: Belo Horizonte**, v. 2, n. 4, p. p. 98 – 113, nov. 2012.

DOMEL, D. **From Gaglione to Dadaland to Picasso and Beyond - An odd-essy of art.** Stendhal Gallery Online Archive, 2010. Disponível em: <http://stendhalgallery.com/?page_id=3572>. Acesso em: 30 mar. 2015.

DOREEN, M. **SIGNS FICTION: Ruth Wolf-Rehfeldt" and "HOME ARCHIVES: Paulo Bruscky & Robert Rehfeldt's Mail Art Exchanges from East Berlin to South America"** Art Agenda. 2015. Disponível em: <http://migre.me/uVUus>. Acesso em: 12 mar. 2015.

DUARTE, V. C. D. **Fred Forest:** Reflexões sobre uma trajetória. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DUCH, L. F. Duch, Leonhard Frank [Depoimento escrito e enviado pelo artista ao Instituto de Pesquisa da FAAP - Setor Arte - jun.1985]. In: PECCININI, D. (Org.) **Arte novos meios/multimeios - Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010.

FABBRINI, R. Fim das Vanguardas. **Caderno de Pós-Graduação da UNICAMP**, v. 8, 2006.

FERRANTO, M. **Anna Banana and Guy Bleus: Studies in Networking(mis)reading mail art**. Disponível em: <http://www.spareroom.org/mailart/mis_3.html>. Acesso em: 20 de mai. 2015.

FERREIRA, G. **Anos 70 arte como questão**. Catálogo de exposição.São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

FERREIRA, O. DA C. **Imagem e letra - Introdução à Bibliologia Brasileira a Imagem Gravada**. São Paulo: EDUSP, 1994.

FISCHER, H. **Art et communication marginale:** Tampons d'artistes = Art and Marginal Communication : Stamp Activity = Kunst und Randkommunication : Künstlers Stempelmarken. Paris: Balland, 1974.

_____. **Timbres et Tampons d'artistes - cabinet des estampes, Genève, 6 mai-6 juin**. Genebra: Musée d'art et d'histoire--Cabinet des estampes, 1976.

FLUSSER, V. **O mundo codificado:** por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **O universo das imagens técnicas**. São Paulo: Annablume, 2008.

FONSECA, M. A. **Oswald de Andrade:** biografia. São Paulo: Editora Globo, 2007.

FOREST, F. **Le Mètre Carre Artistique.** Fred Forest. [197-] Disponível em: <http://www.fredforest.org/book/html/fr/actions/20_fr.htm>. Acesso em: 14 jul. 2015

FRANK, P. **Ken Friedman:** The Fluxus Years. Helsinki: Oy Wärtsilä Ab Arabia, 1987.

FREIRE, C. **Poéticas do Processo.** Arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

_____. **Paulo Bruscky: Arte, e Utopia**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

_____. **Arte sociológica e conexões.** Hervé Fischer no MAC USP. São Paulo: MACUSP, 2012.

_____. **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume, MAC USP, 2013.

_____. **Terra Incógnita: Conceitualismos da América Latina no acervo do MACUSP**. v. 1. São Paulo: MAC USP, 2015.

_____. **Terra Incógnita: Conceitualismos da América Latina no acervo do MACUSP**. v. 2. São Paulo: MAC USP, 2015.

_____. **Terra Incógnita: Conceitualismos da América Latina no acervo do MACUSP**. v. 2. São Paulo: MAC USP, 2015.

FREIRE, C.; LONGONI, A. (Orgs.). **Conceitualismos do Sul/Sur - Conceptualismos del Sur/Sul**. São Paulo: Annablume, USP-MAC, AECID, 2009.

GALÁNTAI, G.; KLANICZAY, J. **ARTPOOL.** The Experimental Art Archive of East-Central Europe. Budapeste: Artpool, 2013.

GASPARETTO, D. A. Conversa com Fred Forest. In: **Arte-ciência-tecnologia [livro eletrônico] : o sistema da arte em perspectiva**. Santa Maria: Editora Lab Piloto, 2014. p. 298–301.

GILBERT, S. **Transgressive Networks:** Mail Art, Circulation and Communication in and out of Latin America, 1960s-1980s. tese de P.H.D. Colchester, Inglaterra: University of Essex, 2012.

GILBERT, Z.; TEJO, C. **Daniel Santiago / De que é que eu tenho medo?** Catálogo de exposição. Recife: MAMAM, 2012.

GROH, K. The mail-interview with Klaus Groh: depoiment. In: JANSSEN, R. **The Mail-intervier Project**. v.4. Breda: Tam Publications, 2008.

GROSS, C. Tornar real a realidade, entrevista. **Revista Arte & Ensaios**, v. 12, 2005.

GRUPO POEMA PROCESSO. **Poesia nova, processo novo: 8 pontos.** Poema Processo. 1978. Disponível em: <http://www.poemaprocesso.com.br/>. Acesso em: 16 jun. 2016

HELD JR., J. **Greetings from Daddaland: The Fake Picabia Brothers Search Sources in the Scrap Heap of the Twentieth Century Avant-Garde.** Stendhal Gallery Online Archive, 15 mar. 2010a. Disponível em: <http://stendhalgallery.com/?p=3428>

_____. **Before Punk and Zines: Bay Area Dada.** Stendhal Gallery Online Archive. 21 mar. 2010. Disponível em: <http://stendhalgallery.com/?p=3504>. Acesso em: 14 mar. 2015

_____. **DADA TO DIY: The Rise of Alternative Cultures in the Twentieth Century.** Fluxus Foundation, 2015. Disponível em: http://fluxusfoundation.com/essays/dada-to-diy-the-rise-of-alternative-cultures-in-the-twentieth-century/. Acesso em: 20 jun. 2016.

HELD JR., J. **Small Scale Subversion: Mail Art & Artistamps**. Breda: TAM Publishing, 2015.

HELLION, M. **Artists' Books from Latin America**. Printed Matter. 2006. Disponível em: <https://www.printed matter.org/tables/26>. Acesso em: 20 abr. 2016.

HIND, A. M. **An Introduction to a History of Woodcut**. v.1 Nova York: Dover Publication, 1963.

HITNER, S. D. A. C. **Revista História Hoje**, n. 1, 2003.

HOFFBERG, J. A. International News. **Umbrella**, v. 2, n. n.4, 1979.

_____. PROFILE: c.d.o., parma. **Umbrella**, v. 4, n. n.2, 1981.

_____. A conversation with Klaus Groh. **Umbrella**, v. 20, n. 3/4, 1997.

ISHIKAWA, M. Ishikawa, Mário [Depoimento do artista ao Instituto de Pesquisa da FAAP - Setor Arte abr. 1985. In: PECCININI, D. (Org.). **Arte novos meios/multimeios - Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010.

IVINS JR., W. M. **Prints and Visual Communication**. Londres: MIT Press, 1969.

_____. **Imagen impresa y conocimiento:** Análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1975.

JACQUES, M. **Anna Banana: 45 years of Fooling Around with A. Banana**. Toronto: Figure 1 Publishing, 2015.

JAJES, A. T. From the design drawing to the artist's book. In: SPLETTSTÖßER, P. J. (Ed.) **Internationaler Stempelworkshop 1981. International Rubberstamp Workshop 1981. Stempel = Zitat, Zitat = Stempel**. Bremen: Neues Museum Weserburg, 2002.

_____. Robert Rehfeldt and Ruth Wolf-Rehfeldt Their GDR-Based International Network. **setup4 - artists' publications**, 2013.

JAMES, K. **East German industrial ruin reinvents itself for 21st centuryDW Akademie**, dez 2010. Disponível em: <http://dw.com/p/Qg2J> Acesso em: 20 de ago. 2015.

JANSSEN, R. **The TAM Rubberstamp Archive: History, Fluxus, Mail-Art and Rubberstamps**, 2010. Disponível em: <http://iuoma.org/blog_new_2015/the-tam-rubberstamp-archive-history-fluxus--mail-art-and-rubberstamps/>. Acesso em: 8 de abr. 2015.

KLAR, D. Rubber Stamp - symbol of power and medium of art. In: SPLETTSTÖßER, P. J. (Ed.). **Internationaler Stempelworkshop 1981. International Rubberstamp Workshop 1981. Stempel = Zitat, Zitat = Stempel**. Bremen: Neues Museum Weserburg, 2002.

KUSTERMANN, P. **Art as a means of survival under communism.** [19--]. Disponível em: https://journals.iupui.edu/index.php/umbrella/article/viewFile/1482/1420>. Acesso em: 13 jun. 2015.

LIMA, A. P. F. . "fluxuSemuseuSemfluxus": exposições-experiência. **Revista Palíndromo**, v. 1, 2009.

LIMA, G. C. **O Gráfico Amador:** As origens da moderna tipografia brasileira. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2014.

LISBOA, U. Lisboa, Unhandeijara [Depoimento do artista ao Instituto de Pesquisa da FAAP - Setor Arte - ago/1985]. In: PECCININI, D. (Org.). **Arte novos meios/multimeios - Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010. p. 273–276.

LISTA, G. **L'Art Postal Futuriste**. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1979.

MAGNUSSON, J.; GRÖNBERG, C.; MAIER, T. (Eds.) **Process/poem = poema/processo**. Stockholm: OEI Magazine, 2014.

MARKOV, V. **Russian Futurism: A History**. Los Angeles: University of California Press, 1968.

MARTEN, C. **Conceptual Art in East Germany – Robert Rehfeldt and his network of artists**Stuttgart Workshop, 2007.

MATOS, D. M. **Cildo Mereires - espaços, modos de usar**. Tese de Doutorado (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MEDEIROS, J. Medeiros, J. [Depoimento enviado pelo artista ao Instituto de Pesquisa da FAAP - Setor Arte - Natal, 17 ago/1985]. In: PECCININI, D. (Ed.). . **Arte novos meios/multimeios - Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010.

_____. O Carimbo como Art. In: PECCININI, D. (Org.). **Arte novos meios/multimeios - Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010. p. 127–129.

_____. **Ars poetica**. Natal: Sol Negro, 2014.

MEGGS, P. B.; PURVIS, A. **Megg's History of Graphic Design**. Nova Jersey: John Wiley & Sons Inc., 2011.

MEIJDEN, P. VAN DER. **Box Boxing Boxers: Mail Art Projects, Exhbitions and ArchivesLomholt Mail Art Archive**, [19--]. Disponível em: <http://lomholtmailartarchive.dk/texts/peter-van--der-meijden-box-boxing-boxers-mail-art-projects-exhibitions-archives>. Acesso em: 12 jul. 2016

MEIRELES, C. Inserções em circuitos ideológicos. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Orgs.).**Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
MENNA, V. O barulho cessa, mas o eco se propaga. **Brouhaha**, v. 10, Setembro/Outubro 2007.

MILLER, J. K.; THOMPSON, L. **The Rubber Stamp Album**. Nova Iorque: Workman Publishing Album, 1978.

MILLIET, M. A. Carmela Gross. In: **O ÚNICO/o mesmo/o a-fundamento.** Catálogo de exposição. São Paulo: Valu Oria Galeria de Arte, 1996. p. 7–8.

MOTTA, R. P. S. **As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAVAS, A. M. **Poiesis Bruscky**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

NOGUEIRA, F. Poema/processo Poetic radicality and dissent. In: MAGNUSSON, J.; GRÖNBERG, C.; MAIER, T. (Eds.). **Process/poem = poema/processo**. Stockholm: OEI Magazine, 2014.

OLIVEIRA, M. L. C. DE. O leitor entre modelos e horizontes. **Anais do II CLUERJ-SG**, 2005.

OLIVEIRA, F. DE C. **DO CORPO À TERRA: uma análise do evento.** Em nome dos artistas, 2011. Disponível em: http://www.emnomedosartistas.org.br/FBSP/pt/ProjetosEspeciais/Documents/fabiana_castro.pdf. Acesso em: 14. de jun 2016.

PADÍN, C. El Poema/Processo en Natal - Homenaje a Falves Silva. **Escáner Cultural**, v. 164, 2013. Disponível em: <http://revista.escaner.cl/node/7157>. Acesso em: 20 de abr. 2015.

_____. Recordando a Dámaso Ogaz: Santiago, 1928 – Caracas, 1992. **Escáner Cultural**, 2009.

PAGATINI, Rafael. **Marcas e transposições da memória: reflexões sobre procedimentos utilizando a gravura**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

PECCININI, D. **Arte novos meios/multimeios - Brasil 70/80**. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2010.

PELI, R. **La Mail Art e il C.D.O. di Parma**, 2013. Disponível em: <http://cdo-mailart-archives.blogspot.it/>. Acesso em: 20 mar. 2015.

PERLOFF, N. Mirskontsa (Worldbackwards): Collaborative Book Art and Transrational Sounds. **Getty Research Journal**, v. 5, p. 101–118, 2013.

PIANOWSKI, F. **Arte Postal Arte**. Merz Mail. 2013. Disponível em: http://www.merzmail.net/artepostalarte.htm. Acesso em: 14 de mai. 2015.

PLAZA, J. Mail Art: arte em sincronia. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Orgs.). **Escritos de artista: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

PONTES, N. et al. Design Gráfico e o valor da marca. **V Congresso Internacional de Pesquisa em Design**. São Paulo, 2009. Disponível em: <http://ddimkt.xpg.uol.com.br/design_grafico_e_valor_de_marca.pdf>. Acesso em: 15 de mai. 2015.

RISÉRIO, A. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

ROBINSON, J. Maciunas as a Producer: Performative Design in Art of the 1960's. **Grey Room**, v. 33, p. 56–83, 2008.

ROSENTHAL, D. Joseph Beuys: o elemento material como agente social. **ARS (São Paulo)**, v. 9, n. 18, 2011.

SALLES, C. **Redes da Criação – Construção da obra de arte**. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.

SAPER, C. J. **Networked Art**. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2001.

_____. Networked Psychoanalysis: A dialogue with Anna Freud Banana. In: CHANDLER, A.; NORIE, N. (Eds.). . **At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet**. Cambridge, MA: MIT Press, 2005. p. 246–258.

_____. **Intimate Bureaucracies:** a Manifesto. Nova York: Punctum books, 2012.

SAYÃO, B. **Solidariedade em rede: arte postal na América Latina**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SHOJI, E. A. **Entre práticas artísticas e editoriais: as publicações coletivas no museu**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SHTROMBERG, E. **Art Systems:** Brazil and the 1970s. Texas: University of Texas Press, 2016.

SILVA, A. (Ed.). **Delírio Urbano**. Natal: Sebo Vermelho, 2014.

SILVA, I. M. **Pernambuco à sombra do golpe:** a arte resistência de Daniel Santiago. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

SILVA, R. B. Diálogos e tensões da poesia experimental brasileira: poesia concreta, poema processo e cia. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, 2006.

SILVEIRA, P. **A página violada:** da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2008.

SPLETTSTÖßER, P.-J. **Internationaler Stempleworkshop 1981. International Rubberstamp Workshop 1981. Stempel = Zitat, Zitat = Stempel.** Bremen: Neues Museum Weserburg, 2002.

SZOMBATHY, B. **WHAT ARE BANANAS GOOD FOR?** Artpool, 2009. Disponível em: <http://www.artpool.hu/2009/Bananainterview.html> Acesso em: 12 de jul. 2015.

TELES, S. M. B. **José Cláudio da Silva:** um resgate do trabalho desenvolvido durante as atividades do Atelier Coletivo - 1952 a 1957. Dissertação de Mestrado. João Pessoa: UFPB-UFPE, 2013.

VIGO, E. A. Sellado a Mano. In: **Hexágono e**. Disponível em: http://www.caev.com.ar/. Acesso em: 17 mai. 2016.

_____. ZABALA, H. Arte-Correo: Una nueva forma de expresión. **Buzón de Arte**, 1976. Disponível em: http://post.at.moma.org/sources/23/publications/240. Acesso em: 20 de abr. 2015.

WEAVER, P. **Printmaking:** A Medium for Basic Design. Londres: Studio Vista, 1968.

WYE, D. **Eye on Europe:** Prints, Books & Multiples, 1960 to Now. Nova York: Museum of Modern Art, 2006.

ZANINI, W. Os carimbos de Carmela. **Folha de São Paulo**, 9 jul. 1978.

_____. **História Geral da Arte no Brasil**. [s.l.] Instituto Walther Moreira Sales, 1983.

_____. O museu e o artista. In: **Walter Zanini: Escrituras críticas.** São Paulo: Annablume, MAC USP, 2013. p. 115.