

Karimbada: visualidades e processos da arte em rede

Karimbada: visualidades y procesos del arte en red

Karimbada: visualities and processes of network art

*EDUARDO GOMES DE LUCENA*¹

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

Este artigo busca analisar as visualidades presentes na Revista Karimbada, produção colaborativa editada pelo artista Unhandeijara Lisboa na cidade de João Pessoa, Paraíba, no final dos anos 1970. Esta publicação coletiva explora a poética da Arte Correio e o universo dos carimbos, reunindo estampas de artistas de diversas partes do mundo. Pretendemos verificar e refletir sobre as influências da tradição gráfica da região Nordeste, fazendo um recorrido histórico sobre o contexto local e a consolidação da indústria gráfica na região e sua importância no surgimento de publicações gráficas nas primeiras décadas do século XX, além das reverberações dessas ações na produção artística da segunda metade do século XX. Por fim, analisaremos as visualidades e apropriações visuais na construção desse periódico de artista e os desdobramentos surgidos a partir dessa proposição.

Palavras-chave: arte correio; arte postal; revista de artista, cultura visual.

¹ Artista Visual, Designer Gráfico e Pesquisador. Mestrando em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco – PPGAV/UFPE. Tem experiência na Área de Artes, com ênfase em Artes Visuais, Fotografia, Ilustração, Design Gráfico e Linguagens Contemporâneas. Membro da ANPAP, no Comitê Poéticas Artísticas. Membro do Ecatú Ateliê, com produções e pesquisas em Artes Plásticas, Desenho Gráfico, Produção Cultural e Arte/Educação. Atualmente é Técnico de Laboratório em Artes Visuais no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco – IFPE Campus Olinda. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2435416144293028>. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-8658-3870>. E-mail: eduardogomes@gmail.com.

Resumen

Este artículo busca analizar las visualidades presentes en la Revista *Karimbada*, una producción colaborativa editada por el artista Unhandeijara Lisboa en la ciudad de João Pessoa, Paraíba, a fines de la década de los 1970. Esta publicación colectiva que explora la poética del Arte Correo y el universo de los sellos de goma, reuniendo grabados de artistas de diferentes partes del mundo. Pretendemos constatar y reflexionar sobre las influencias de la tradición gráfica de la Región Noreste de Brasil, haciendo un recorrido histórico por el contexto local y la consolidación de la industria gráfica en la región y su importancia en el surgimiento de las publicaciones gráficas en las primeras décadas del siglo XX y las repercusiones de estas acciones en la producción artística de la segunda mitad del siglo XX. Por fin, analizaremos las visualidades y apropiaciones visuales en la construcción de esta revista de artista y los desdoblamientos que surgieron de esta propuesta.

Palabras clave: arte correo; arte postal; revista de artista; cultura visual.

Abstract

This article seeks to analyze the visualities present in the *Karimbada* Magazine, a collaborative production edited by the artist Unhandeijara Lisboa in the city of João Pessoa, Paraíba, in the late 1970s. This collective publication explores the poetics of Mail Art and the universe of rubber stamps, bringing together prints from artists from different parts of the world. We intend to verify and reflect on the influences of the graphic tradition of the Northeast Region of Brazil, making a historical tour of the local context and the consolidation of the graphic industry in the region and its importance in the emergence of independent graphic publications in the first decades of the twentieth century and the reverberations of these actions in the artistic production of the second half of the 20th century. Finally, we will analyze the visualities and visual appropriations in the construction of this artist's periodical and the developments that emerged from this proposition.

Keywords: mail art; postal art; artist's periodical; visual culture.

Introdução

Este artigo busca utilizar os conceitos da Cultura Visual como instrumento para a leitura das visualidades presentes na Arte Correio nos anos 1970, mais precisamente na Revista Karimbada. Os Estudos da Cultura Visual surgem nos anos 80 e 90 como um debate entre diferentes disciplinas, referindo-se a uma diversidade de práticas que orientam a reflexão e interpretação críticas e as práticas sociais e culturais do olhar (Hernández, 2007). Além disso, o referido campo tenciona abordar os efeitos sociais da proliferação imagética na contemporaneidade, incorporando uma extensa gama de imagens que vão desde as belas-artes até as imagens vernáculas, midiáticas e eletrônicas.

Como campo de estudo transdisciplinar, a cultura visual, além do interesse de pesquisa pela produção artística do passado, concentra atenção especial nos fenômenos visuais que estão acontecendo hoje, no uso social, afetivo e político-ideológico das imagens e nas práticas culturais que emergem do uso dessas imagens (Tourinho; Martins, 2011, p. 53).

A produção imagética não-artística, surgida principalmente a partir da Revolução Industrial e Tecnológica – que culminou no advento das comunicações de massa –, fez as linguagens artísticas e comunicacionais convergirem para a ocupação de territórios comuns. A produção artística perde o monopólio da criação da imagem, dividindo o campo com outros atores que passam a disputar – e conquistar – espaço na produção imagética, contaminando a sociedade com representações visuais. Ao serem atravessadas pela tecnologia e pelo desenvolvimento do sistema econômico capitalista, as Artes perdem lugar para a sociedade de consumo, que emerge junto à cultura urbana e são “dominadas” pelos meios de comunicação (Santaella, 2005).

O uso social dessas imagens desempenha um papel no âmbito de lutas pelo significado, pois as “[...] imagens são concebidas como táticas de poder, empregadas por facções sociais rivais em luta pela legitimação de valores e crenças” (Duncum, 2011, p. 21). Tanto a imagem quanto a interpretação que fazemos dela é mais uma propriedade social do que uma opinião, visto que “[...] a cultura visual assume que a percepção é uma interpretação e, portanto, uma prática de produção de significado que depende do ponto de vista do observador/espectador [...]” (Tourinho; Martins, 2011, p. 53). Esse ponto de vista é subjetivo e, ao mesmo tempo, orientado por normas e valores de uma determinada sociedade. Ser moldado pela sociedade significa que há um embate, uma disputa entre as estruturas de poder político, social e religioso, que, por sua vez, direcionam as

interações dos indivíduos entre si e com o ambiente ao seu redor por meio de regras e normas destinadas a promover e preservar tais valores. Cada vez que nos envolvemos, apreciamos, lemos ou nos conectamos de alguma forma com uma imagem, evocamos a rede de experiências que acumulamos ao longo da vida, as quais constituem os pilares da nossa identidade.

Assim sendo, acreditamos que os Estudos da Cultura Visual podem auxiliar na leitura da Arte Correio, pois, assim como a Cultura Visual busca interpretar as imagens para além das obras de arte, expandindo seu enfoque e não se limitando ao entendimento atual do campo artístico, a Arte Correio também busca expandir esse campo, se apropriando de imagens alheias ao mundo tradicional das belas-artes e lançando uma mirada especial ao cotidiano. De acordo com Hernández (2007, p. 18), “[...] a Cultura Visual é uma forma de discurso, um espaço pós-disciplinar de investigação e não uma determinada coleção de textos visuais”. Além da leitura das visualidades da Revista Karimbada, buscaremos refletir sobre o contexto histórico que culminou no surgimento dessa publicação e das influências da tradição da região Nordeste em gravura e na arte gráfica, tanto industrial quanto experimental. Buscamos, portanto, demonstrar as correlações entre a tradição regional e as inovações surgidas com a Arte Correio.

Gravura e arte gráfica no nordeste

O uso artesanal da impressão de gravuras e textos em revistas de pequena tiragem está presente no Brasil desde os primórdios da ocupação portuguesa. A Literatura de Cordel é um gênero literário popular originada nos relatos orais dos trovadores medievais que foi disseminado por toda a Europa durante o Renascimento, quando a impressão de relatos orais foi popularizada – principalmente pela criação da prensa de Gutenberg – e chegou à Península Ibérica por volta do século XVI. No século XVIII, a Literatura de Cordel foi levada a Salvador, centro administrativo do Brasil Colonial, e se espalhou principalmente pelo Nordeste do país. Seu nome é atribuído à forma como os livretos eram comercializados: pendurados em cordas, cordéis ou barbantes.

A poesia popular apresentada por esse gênero literário interpreta realidades sociais com base nos fatos do cotidiano, episódios históricos, lendas, folgedos populares, tradições religiosas e notícias da mídia. Os cordéis têm como função a comunicação, pois, quando não existia rádio ou jornal, eles eram um dos principais instrumentos de informação.

De acordo com Cadôr (2016, p. 475), “[...] com o advento da gravura, a imagem impressa podia se disseminar mais rapidamente, atravessar as fronteiras nacionais e ter um alcance muito maior do que a pintura ou a escultura”. Pelo seu custo relativamente baixo, a possibilidade de reprodução mecânica em grande número de tiragens e a abundância da matéria prima, a madeira, as matrizes de xilogravura se tornaram bastante populares e se difundiram entre artistas e artesãos. Febvre e Martin (1992 *apud* Cadôr, 2016, p. 478) destacam que “[...] a xilogravura permitia inserir a madeira gravada na forma, em meio aos caracteres tipográficos, e assim imprimir ao mesmo tempo tanto o texto quanto a ilustração”. Ademais, além da já citada xilogravura de cordel, havia, ainda, a vertente da xilogravura comercial, que, por sua vez, estava ligada à produção de rótulos e cartazes para diversos tipos de produtos; e a xilogravura artística, introduzida no Brasil por Modesto Brocos y Gómez, um artista galego que foi professor de desenho na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

Além da experiência popular, a arte gráfica no Nordeste sempre foi significativa, fazendo surgir uma diversificada indústria gráfica e aproximando a prática visual e literária. Sua presença no Nordeste, mais precisamente em Pernambuco, remonta ao início do século XIX, sendo lançadas 27 publicações periódicas na década 1820 (Cavalcante; Campello, 2014 *apud* Fabres, 2015). Dentre essas publicações, está o Diário de Pernambuco, o mais antigo periódico em circulação na América Latina, fundado em novembro de 1825 na cidade do Recife. Na segunda metade do século XIX, surgiram diversos jornais e revistas que eram importantes meios de comunicação de massa e colocaram Recife como um significativo polo de comunicação impressa, fazendo surgir novas profissões ligadas à indústria gráfica. Práticas variadas dentro da arte gráfica foram registradas em Pernambuco, ressaltando as experiências visuais e editoriais de Vicente do Rêgo Monteiro, responsável pelo projeto visual das revistas *Fronteiras*, em 1932, e *Renovação*, em 1939, além de ser um dos pioneiros da poesia visual. Outro nome relevante é o do poeta João Cabral de Melo Neto, que conviveu com Rêgo Monteiro em Recife quando da publicação de *O livro inconsútil* (Fabres, 2015).

A vocação de tipógrafo de João Cabral vem de sua convivência com Vicente do Rego Monteiro no Recife [...] através das edições de *O livro inconsútil* – cadernos não costurados, impressos em papel de excelente qualidade, cujas tiragens geralmente não passavam de 110 exemplares, tirados de sua prensa manual minerva, segundo o poeta por razões terapêuticas (Bruscky, 2010, p. 77).

O pernambucano Aloísio Magalhães foi um dos pioneiros quanto à utilização dos processos industriais para impressão de seus livros, fazendo um uso artístico desse

modo industrial de produção e reprodução (Cadôr, 2016). O uso experimental e exploratório que Magalhães faz em seus processos criativos, testando os limites da impressão ofsete e explorando essa linguagem ao intervir das chapas, no fotolito e incluindo outros materiais alheios ao processo de impressão como papel alumínio amassado, folha de palmeira, desenhos sobre o vidro etc., além de trabalhar a sobreposição de camadas ou o uso de tintas opacas e transparentes para obter misturas óticas, “[...] é uma aula de impressão ofsete, um compêndio de efeitos diretos, um manifesto pelo uso da máquina para fazer arte” (Meador, 2009 *apud* Cadôr, 2016, p. 546).

Em 1954, surge, em Recife, o Gráfico Amador, oficina experimental de artes gráficas com objetivo de explorar e investigar o universo gráfico e publicar poesias e pequenos textos literários. De acordo com Bruscky (2010, p. 79), “[...] no Gráfico, informal e fraternamente, trocavam ideias. Faziam experimentos. Descobriam os mistérios e os segredos das artes gráficas”. As edições tinham grande preocupação artística quanto à escolha tipográfica e composições visuais, sendo um marco na produção gráfica brasileira e influenciando diretamente as produções e publicações de artistas surgidas nos anos 1970.

O surgimento de diversas publicações

A década de 1970 foi um momento de muita pluralidade na produção artística, o que se refletiu no surgimento de diversas iniciativas e espaços alternativos de exposição e publicação, rompendo com as categorias definidas pelo circuito oficial e com os artistas e tomando para si “[...] a responsabilidade intelectual sobre sua obra, bem como a tarefa de organizar sua exibição, circulação e divulgação, funcionando como verdadeiros laboratórios experimentais de produção compartilhada de arte e crítica” (Freire, 2006, p. 63). Isso inclui a edição, impressão e distribuição de livros e revistas.

Cada vez é mais comum encontrar artistas que se tornaram pesquisadores, mesmo que não estejam na universidade. Portanto, era de se esperar que os livros, veículos privilegiados de transmissão de conhecimento, fossem utilizados pelos artistas (Cadôr, 2016, p. 113).

Os artistas, sempre atentos aos avanços tecnológicos de seu tempo, percebem, na impressão de livros, revistas e outras publicações, a possibilidade de disseminar projetos e manifestos conceituais, muitas vezes servindo mais do que como suporte e se tornando a própria obra, capaz de ser reproduzida e disseminada. Segundo

Cadôr (2016, p. 558), “[...] um livro ou catálogo não é mais a reprodução de obras de um artista, mas uma obra produzida especificamente para ser reproduzida”. O livro de artista surge, então, como uma nova estratégia de distribuição, reinventando as atividades artísticas e rompendo com as categorias definidas pelas belas-artes para obra de arte.

Nesse mesmo período, as publicações de artistas em forma de revista artesanais eram abundantes e também foram distribuídas pelo correio. [...] proliferaram periódicos confeccionados de inúmeras formas, jornais, fanzines, selos, carimbos, cartões e uma quantidade significativa de listas de endereços tipo “quem é quem”. Nesse sentido, esses artistas foram precursores da internet, pois a rede de Arte Postal era uma internet menos ágil e mais preocupada com a relação forma-conteúdo (Freire, 2006, p. 59).

As redes de colaboradores se espalharam e artistas de diversas partes do país passaram a trocar correspondências entre si e com artistas de todo o mundo, compartilhando suas criações com o maior número de pessoas possível e confiando na força subversiva da arte, ao passo que rompiam com o mercantilismo e substituíam o valor de exposição pelo de circulação. Dentre as inúmeras iniciativas de publicação compartilhada surgidas nessa época na chamada imprensa alternativa, realçamos as publicações nordestinas A Margem, Gaveta, Povis, Punho, Arte Classificada, Informal, Revista Xeroxarte, CAMBIU, Karimbada e outras, levando para fora dos museus as criações artísticas e colocando o Nordeste como local de intensa criação e divulgação da grande rede.

A experimentação com novos meios e a expansão do vocabulário artístico marcaram a produção da arte do Nordeste no século 20, fortalecendo-se a partir dos anos 1960. A rizomática e transnacional rede de Arte Correio, por exemplo, teve nessa região a maior participação de artistas do Brasil (Tejo, 2014, p. 68).

A produção artística no Nordeste une diversos artistas em torno de revistas e publicações em rede, com destaque para o CAMBIU – Centro da Arte Marginal Brasileira de Informação e União (1976-1978), que reunia os artistas Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Silvio Hansen, Leonhard Frank Duch e Marconi Notaro, de Recife/PE; Unhandeijara Lisboa, de João Pessoa/PB; e Jota Medeiros e Falves Silva, de Natal/RN. Cabe ressaltar que o CAMBIU surgiu simultaneamente como um agrupamento de produção artística experimental e na forma de um boletim, editado por Paulo Bruscky (Jordão, 2018). Além de participarem ativamente nas propostas individuais um dos outros e de proporem outros projetos de Arte Correio, os artistas se reuniam quase semanalmente na casa/ateliê de Lisboa, em

João Pessoa, por encontrar-se geograficamente entre as cidades de Recife e Natal. De acordo com Freire (2006, p. 60), “[...] muitos artistas organizaram suas próprias editoriais e arquivos”, fazendo fruir tanto sua própria criação quanto a de outros artistas da grande rede que se formava e tomando para si a função de execução e divulgação da obra.

Muitos artistas aprenderam a fazer revistas fazendo, assumindo, em alguns casos, todas as funções – redator, diagramador, editor de arte, impressor, distribuidor –; eles não eram profissionais de artes gráficas antes de se tornarem editores, como é comum acontecer. Ao lado de revistas com apresentação gráfica mais profissional, impressas em offset, temos as revistas de arte-postal publicadas em fotocópia, montadas com cola e tesoura. O que as define como revistas de artista não é o formato, a técnica de impressão ou a tiragem, mas a coerência de sua proposta em relação a outros trabalhos do artista, que enxerga a revista como espaço de experimentação, mais do que um simples veículo de divulgação dos trabalhos (Cadôr, 2020, p. 311).

Arte correio

A Arte Correio é uma arte em processo, uma arte em rede por meio da qual o valor de circulação da ideia artística ganha maior destaque do que o valor de exibição. De acordo com Medeiros (2013, p. 24), ela surge “[...] da necessidade de comunicação artística com o público/interferidor do processo, co-autor de um resultado no qual as possibilidades de leitura são múltiplas, variáveis”. O objetivo dos artistas era buscar autonomia para gerir suas obras e fazê-las circularem em redes alternativas ao sistema oficial. Segundo Bruscky (2010, p. 11), “[...] essa arte encurtou as distâncias entre os povos e países, proporcionando exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos nem premiações dos trabalhos [...]”.

Atribui-se ao Grupo Fluxus a origem desse movimento enquanto conceito de arte em rede (Bruscky, 2010). O termo “Fluxus” foi criado por George Maciunas, em 1960, para ser o título de uma revista que tinha o objetivo de publicar textos de artistas de vanguarda, misturando arte e cotidiano e buscando valorizar a criação coletiva de artistas, músicos e escritores, mas logo passou a designar uma série de festivais e performances organizada por Maciunas e outros artistas na Europa e nos Estados Unidos. Segundo Maciunas, as aspirações Fluxus são sociais, não estéticas; Fluxus é uma coletividade (Danto, 2002). Muitas ações Fluxus partem de ‘instruções’, podendo ser lidas de diversas maneiras: como partituras, artes

visuais, poesia, orientações para performance. Acerca desse ponto, Freire (2006, p. 19) destaca que “[...] a forma de circulação desse tipo de trabalho é também digna de nota. Por ser impressa em publicações simples, como livros de artista, brochuras ou mesmo revistas, torna-se mais amplamente acessível”.

Antes do Fluxus, obras de arte eram consideradas em termos de *Arte Erudita* e, conforme demonstrado pelos argumentos de [William] Kennick, eram diferenciadas do resto das coisas. Elas eram colocadas primeiro em Gabinetes das Maravilhas e depois em museus, segregadas do fluxo da vida. A revelação de Fluxus foi de que tudo é maravilhoso (Danto, 2002, p. 25).

Outro marco histórico na Arte Correio foi quando o artista Ray Johnson inaugurou a New York Correspondence School (Escola de Arte por Correspondência de Nova York, em tradução livre), em 1962. No ano seguinte, ele produziu um clássico, “[...] escrevendo, no envelope, uma carta, tanto no verso como no reverso. Quebra assim o conceito de privado e produz o estado público das aparentes intimidades em diálogo com um terceiro. Que até esse momento era de caráter privado” (Bruscky, 2010, p. 14).

Quando os artistas incorporam o serviço postal e o utilizam como *medium* para materializar suas criações artísticas, subvertem as estruturas artísticas e não-artísticas estabelecidas. Isso provoca discussões sobre a natureza institucional e os processos de produção, validação e difusão das obras, ao mesmo tempo em que questionam as fronteiras entre arte e comunicação.

Trata-se, portanto, de um ataque por dentro, de uma contaminação interna, que faz com que essas estruturas deixem momentaneamente de funcionar como habitualmente se espera, para que as possamos enxergar por um outro viés, preferencialmente o crítico (Machado, 2010, p. 20).

Vários artistas criaram dinâmicas como o “agregar e retornar” (*add and return*) e o “agregar e passar” (*add and pass*), fazendo com que as obras, depois de passarem por diversos artistas, retornem ao transmissor. Faziam, também, as correntes, nas quais listas com nome e endereço dos artistas eram enviadas, e, quem recebia, incluía os seus dados nessa lista, copiava e passava para pelo menos outras dez pessoas, além de enviar trabalhos para o primeiro nome da lista e depois riscar o nome. Assim, os próximos enviariam trabalhos para o segundo nome e assim por diante. Acerca disso, Bruscky (2010, p. 15) pontua que, “[...] quando seu nome chega em primeiro lugar, você começa a receber trabalhos de vários artistas de diversos países que você nunca havia contatado”. Outra prática amplamente

difundida durante esse período era o emprego do serviço postal para convocações. Essas convocações faziam uso dessa rede de artistas para disseminar chamadas de trabalho, ocasionalmente estipulando temas, formatos ou quantidades específicas de obras a serem submetidas. As obras recebidas compunham revistas, boletins informativos ou até mesmo participavam de exposições e muitas destas contavam com catálogos em que constavam os endereços dos artistas participantes, ampliando os contatos na rede.

Os locais elencados para a exibição dos trabalhos recebidos são variados, passando por ateliês e espaços de criação artística e até mesmo em espaços alheios ao mundo da arte, como na ocasião da 1ª Exposição Internacional de Arte Postal, realizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho no Hospital Agamenon Magalhães, em 1975, na cidade do Recife. No ano seguinte, Bruscky organizou, juntamente a Daniel Santiago, a Exposição Internacional de Arte Correio em Recife, desta vez no edifício-sede dos Correios, que patrocinou a mostra. Porém, de acordo com Freire (2006, p. 66), “[...] essa exposição foi fechada pela polícia no dia da inauguração, sendo todo o material confiscado e os artistas, presos”. Essa transitoriedade das proposições da Arte Correio torna-se um poderoso instrumento de contestação do sistema econômico e político vigentes, subvertendo a repressão política, especialmente no contexto latino-americano, e driblando a censura imposta pelos regimes ditatoriais de direita.

A facilidade para a circulação de informações, a possibilidade – pelo menos em tese – de acesso a todos, a fuga do mercado e, especialmente para os latino-americanos, a chance de subverter a repressão política e participar do debate artístico mais amplo, tudo isso assegurou até aos correios o papel de difusor de operações artísticas (Freire, 2006, p. 65).

A Arte Correio substitui o intermediário e passa a se apresentar diretamente para o seu público, desprezando as instituições oficiais, museus e galerias, reforçando a comunidade em torno dessas redes alternativas de circulação e fazendo proliferar arquivos dedicados a este movimento. Segundo Freire (2006, p. 65), “[...] essa movimentação de obras como envios postais cria um arquivo-conceito que transita pelas margens do circuito oficial e oscila do permanente ao transitório, do público ao privado, do global ao local”. O papel do museu como mantenedor da obra perde espaço para os arquivos de artista, os quais servem como uma metáfora de forte caráter documental. Através da conexão de inúmeros itens correlacionados, esses arquivos revelam histórias e fragmentos da arte contemporânea. Especificamente no contexto de revistas e livros de artistas, esses materiais passam a desempenhar o papel de galerias de arte por si mesmos, ou, nas palavras de Amir Cadôr (2016,

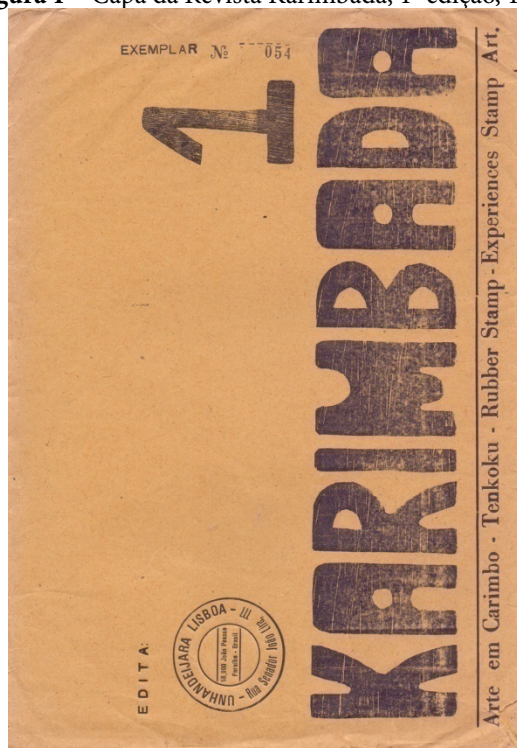
p. 558), “[...] o espaço do livro deixa de ser apenas uma metáfora, o livro se transforma literalmente em espaço físico, substituindo o espaço da galeria de arte”.

Karimbada

Nesse cenário, surge a Revista Karimbada, proposta pelo multiartista Unhandeijara Lisboa. Lisboa produzia e pesquisava gravuras e experimentava suas possibilidades gráficas por meio do poema/processo e poesia experimental, além de apostar na xilogravura como uma maneira de fazer convergir tradição e experimentação (Tejo, 2014). O artista propôs, para a Revista Karimbada, a apresentação de trabalhos artísticos feitos com carimbo por meio de convocatória aberta direcionada a artistas visuais e poetas do Brasil e do exterior, que deveriam enviar 150 cópias impressas de seus trabalhos no formato 16x21cm.

Karimbada teve três números, que circulavam apenas pelo correio, com tiragem de 150 exemplares, e apresentava trabalhos realizados com carimbos. A capa era um envelope impresso em tipografia com o logotipo da revista ocupando toda a largura do seu lado maior e espaços em branco para o carimbo do número da edição e o endereço do destinatário. Era uma revista do tipo *assembling*, em que o editor podia definir um tema, o formato e até mesmo a técnica de impressão e os colaboradores enviavam uma quantidade pré-determinada de trabalhos impressos (Cadôr, 2020, p. 304).

A Revista Karimbada funcionava com um modelo colaborativo de produção coletiva que aglutinava e distribuía folhas com artes originais carimbadas por artistas de todo o mundo entre os participantes. Lisboa contou com a parceria de outros artistas, como Paulo Bruscky e Marconi Oropicho, além de toda a rede de realizadores que participava e divulgava esses projetos artísticos. Desde o próprio nome do periódico às informações contidas como subtítulo em português, japonês e inglês (Arte em Carimbo, *Tenkoku*, *Rubber Stamp*, *Experiences Stamp Art*), verifica-se a orientação de trazer o carimbo como protagonista desta proposta artística (cf. Figura 1).

Figura 1 – Capa da Revista Karimbada, 1ª edição, 1978

Fonte: O autor.

Ao nos depararmos com essa imagem, que reproduz a capa da revista Karimbada, observamos, além do produto visual que nos é apresentado, reconhecendo que é uma parte de um todo maior e questionando seu significado tanto no contexto da época em que foi criado quanto nos dias atuais. De acordo com Mirzoeff (2003, p. 24, tradução nossa²), “[...] a cultura visual é nova precisamente porque foca o visual como um lugar onde os significados são criados e discutidos”. A transdisciplinaridade inerente aos estudos da Cultura Visual nos faz observar, reflexionar e questionar não só a imagem, mas também o seu contexto, problematizando as interpretações desencadeadas pela interação com essas imagens (Nascimento, 2011).

Percebe-se que se trata de um envelope saco *kraft* de cor natural, conhecido popularmente como envelope de papel pardo, com estampas carimbadas que trazem as informações do nome da revista, o subtítulo da revista – com o tema em diferentes idiomas – o editor e o remetente, além da numeração do exemplar. Essa imagem em especial se refere ao exemplar de nº 054.

² No texto fonte: “[...] la cultura visual es nueva precisamente por centrarse en lo visual como un lugar en el que se crean y discuten los significados” (Mirzoeff, 2003, p. 24, grifo próprio).

A revista utiliza materiais precários e de baixo custo para a feitura da obra, além de meios alternativos de circulação, se apropriando tanto da estética quanto do próprio sistema de correios para fruição da obra. De acordo com Freire (2006, p. 61), “[...] nas publicações mais artesanais, a precariedade dos suportes sugere o dinamismo da proposição em oposição à reificação do valor da arte (entendido aqui como valor econômico)”.

O nome da revista é aplicado ao lado direito e utiliza cerca de 40% da área total da imagem. A mancha gráfica provocada pela inserção do nome na vertical, bem como a tipografia escolhida, geram um grafismo que se assemelha aos grafismos indígenas, explorados visualmente na poética de Unhandeijara Lisboa. O espaço vazio à esquerda da imagem será preenchido pelos selos e carimbos do correio, completando a obra em processo que, mais do que se utilizar dos correios para o envio, se utiliza também como suporte e como parte integrante do objeto artístico. De acordo com Bruscky (2010, p. 11), “[...] o correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte e sendo a própria obra”.

Ao explorar o tema dos carimbos e se utilizar da tinta preta sobre o envelope pardo, Lisboa jogava também com as visualidades da papelaria presente nas repartições públicas, no uso de carimbos pelos órgãos censores e nos expedientes da vida estatal, que, por sua vez, estava tomada de assalto pelos militares.

Na estrutura social da época, o carimbo representava o poder e a burocracia, lembrando da logística de controle dos cartórios, dos correios, das repartições públicas, entre outros órgãos estatais [...] ao pensar o carimbo como símbolo do poder público, é inevitável perceber a ironia de seu uso em produções marginais, já que ele aparenta “autorizar” a circulação de um conteúdo “subversivo” (Fabres, 2015, p. 107-108).

Alguns meses após a primeira edição da Revista Karimbada, sua capa estampou uma publicação internacional também dedicada aos carimbos: o periódico Rubber, editado em Amsterdã por Aart van Barneveld e Ulises Carrión (cf. Figura 2). Esta edição especial foi dedicada a quatro artistas brasileiros: Jota Medeiros, Leonhard Frank Duch, Paulo Bruscky e Unhandeijara Lisboa.

Figura 2 – Capa da Revista Rubber, 1979

Fonte: Carrión (1979).

A reprodução fotocopiada era um artifício muito utilizado pelos artistas dos circuitos alternativos de poesia experimental, Arte Correio, livros e periódicos de artista. Segundo Freire (2006, p. 68), “[...] a experimentação de novos meios como a cópia Xerox – pela facilidade e rapidez de reprodução oferecida – aliou-se facilmente à abrangência e universalidade da Arte Postal que se multiplica fora do circuito oficial”.

Esta edição da revista Rubber, com tiragem de 100 cópias, também foi usada como catálogo da mostra realizada por Carrión (1979) com esses artistas brasileiros, trazendo imagens dos trabalhos apresentados e um texto introdutório escrito pelo artista.

Este catálogo foi desenhado para ser complementar à mostra de carimbos de quatro artistas brasileiros: Paulo Bruscky, Leonhard Frank Duch, Unhandeijara Lisboa e J. Medeiros. Eles têm em comum não só o fato de serem brasileiros, mas também o fato de todos virem daquela parte do Brasil comumente conhecida como “Nordeste”. (Por que esta região em particular é tão rica em bons artistas, eu não sei). Bruscky e Duch vêm de Recife.

Lisboa é de João Pessoa, alguns quilômetros mais ao norte, e Medeiros mora em Natal, que fica ainda mais ao norte. Eles se conhecem, estão familiarizados com o trabalho um do outro e já trabalharam em vários projetos comuns. Embora o trabalho de cada um seja indiscutivelmente diferente, todos compartilham uma independência intelectual em relação ao “grande centro cultural” de seu país São Paulo e Rio de Janeiro. É pela sua intensa participação no circuito mundial dos artistas correio, que, quando se fala em Brasil, não se pensa automaticamente em São Paulo ou no Rio, mas sim em Recife, Natal ou João Pessoa. Este é um exemplo típico de como a Arte Correio permitiu aos artistas trabalharem e divulgarem suas obras e ideias internacionalmente, totalmente livre de restrições econômicas, culturais ou sociais impostas pelos mercados de arte locais (Carrión, 1979, s. p., tradução nossa³).

A Arte Correio é uma prática coletiva e bastante inclusiva, sem seleção, curadoria ou premiação. Trata-se de um movimento artístico espontâneo que englobou artistas de todo o mundo, diminuindo as distâncias e borrando fronteiras. Pode ser considerada um movimento que não teve nacionalidade nem segmentação, em que artistas que residem longe dos grandes centros também conseguiam fazer circular suas ideias e criações. Percebemos que a criatividade dos artistas brasileiros despertou, em Carrión e em Barneveld, a vontade de fazer uma exposição com eles em Amsterdã, além do fato de editarem, simultaneamente, um periódico nos mesmos moldes do criado por Unhandeijara: “[...] ele também é o editor da Karimbada, uma revista única que consiste em um envelope pardo que contém folhas com carimbos originais de artistas de todo o mundo” (Carrión, 1979, s. p., tradução nossa⁴).

Os espaços que ficaram em branco na capa da Revista Karimbada (cf. Figura 1)

³ No texto fonte: “*This catalogue has been designed to be complementary to the exhibition of stampworks by four 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 know 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, wich 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 artists, that, when you say Brazil, you don’t think automatically of Sao Paulo or Rio but rather of Recife, Natal or Joao Pessoa. This is a typical example of how Mail-Art has enabled artists to work and spread their works and ideas internationally, totally free from economical, cultural or social constraint imposed by local art markets*” (Carrión, 1979, s. p., grifo próprio).

⁴ No texto fonte: “[...] he is also the editor of Karimbada (‘carimbo’ is Portuguese for ‘stamp’), an unique magazine consisting of a manila envelope that contains sheets with original stampings by artists from all over the world” (Carrión, 1979, s. p., grifo próprio).

agora constam preenchidas pelos selos e carimbos do correio, além do endereço do destinatário (cf. Figura 2). Com isso, temos os registros do dia e local da postagem (12 de outubro de 1978, na Agência Central dos Correios de João Pessoa), e, inclusive, o custo do envio: Cr\$10 (dez cruzeiros). São informações que não devem passar despercebidas aos pesquisadores em Cultura Visual, que, além do que veem, buscam o contexto mais amplo.

A pesquisa na cultura visual buscaria elucidar questões afetas ao uso, interação, criação e demais relações com as imagens visuais, quando as imagens, longe da aparente passividade e inocuidade, são, entre outras coisas, também enigmas a serem deslindados em função da ampliação do entendimento dos contextos a que estão ligadas (Vitório Filho; Correia, 2011, p. 51).

Fazendo um paralelo com os dias atuais, ao fazermos uma simulação desse mesmo envio (João Pessoa x Amsterdã) no site dos Correios, um envelope com as medidas 21x30cm e com peso de até 500g tem o preço estimado em R\$ 55,60 (cinquenta e cinco reais e sessenta centavos). Como nesses pouco mais de 40 anos que separam o envio da Revista Karimbada e os dias atuais (abril de 2024), tivemos mais de sete alterações das moedas nacionais, uma cotação confiável para compararmos o custo real antigamente e hoje em dia é observarmos o valor do salário-mínimo. Segundo o Decreto nº 81.615, de 28 de abril de 1978, em maio daquele ano, o valor do salário-mínimo foi fixado em Cr\$ 1.560,00 (Brasil, 1978). Nos dias atuais, o valor do salário-mínimo é de R\$ 1.412,00, segundo o Decreto nº 11.864, de 27 de dezembro de 2023 (Brasil, 2023).

As visualidades presentes na capa da Revista Karimbada e na apropriação e reutilização por parte da Revista Rubber traz os conceitos da Arte Correio, que, mais do que utilizar o correio como transporte da obra, apreende este sistema de tal forma que não se pode conceber um sem o outro. A capa da revista foi pensada para receber essa intervenção dos correios não somente para circular dentro dos malotes, mas também para ser parte daquele sistema, subverter e gerar questionamentos, ao passo que permite que essas manifestações efêmeras circulem e alcancem posições geográficas distantes. Segundo Medeiros (2013, p. 24), “[...] o veículo correio, signo institucional perde sua característica original; a arte subverte a norma do padrão estético”.

A busca pela autonomia artística presente nesse tipo de proposição reverbera até os dias atuais, mesmo que o sistema hegemônico da arte por muito tempo tenha desconsiderado essa forma de manifestação processual e coletiva. Como observa Freire (2006, p. 66), “[...] muitas dessas imagens oriundas da década de 1970, não

foram realizadas no intuito de serem expostas em galerias ou museus, mas para circular em redes alternativas ao sistema oficial [...]”; no entanto, devido ao seu caráter inovador, seguem despertando interesse investigativo, levando artistas e pesquisadores a se debruçarem sobre essa produção artística.

Considerações finais

Este recorrido histórico demonstra a influência que a arte gráfica e a gravura, tradicionais na região Nordeste, exerceram sobre a arte nos anos 1970, se refletindo nas produções artísticas em rede. O percurso demonstra, também, que o Estudo da Cultura Visual, apesar de ter iniciado após o período do surgimento do movimento de Arte Correio, é uma ferramenta apta a realizar leituras acerca dessa produção artística e disparar processos investigativos. A Cultura Visual busca promover diálogo entre as práticas culturais e a experiência visual, se empenhando na construção de subjetividades na leitura e vivência estética.

A Arte Correio, enquanto vanguarda artística, lança um novo olhar sobre o mundo da arte, o fazer artístico e a própria obra de arte, expandindo o entendimento sobre o objeto artístico e se apropriando de imagens e atividades do cotidiano para a sua poética. Os caminhos abertos pelas vanguardas artísticas modernistas e seguidos pelos artistas conceituais são ressignificados nas mãos dos artistas postais, que buscam o caráter coletivo da criação artística e se empenham em gerar novos circuitos para a criação e circulação da obra de arte.

As visualidades presentes na revista Karimbada trazem elementos do cotidiano e demonstram as mudanças de paradigma da arte nos anos 1970, nas apropriações e deslocamentos trabalhados pelos artistas e do caráter social e coletivo dessas propostas.

Referências

BRASIL. *Decreto nº 81.615, de 28 de abril de 1978*. Fixa novos níveis de salários-mínimos para todo o território nacional. Brasília: Câmara dos Deputados, 1978. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-81615-28-abril-1978-430637-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=Fixa%20novos%20n%C3%ADveis%20de%20sal%C3%A1rios%20m%C3%ADmo%20para%20todo%20o%20territ%C3%B3rio%20nacional>. Acesso em: 29 mar. 2024.

BRASIL. *Decreto nº 11.864, de 27 de dezembro de 2023*. Dispõe sobre o valor do salário-mínimo a vigorar a partir de 1º de janeiro de 2024. Brasília: Presidência da República, 2023. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/D11864.htm#:~:text=DECRETO%20N%C2%BA%2011.864%2C%20DE%2027%20DE%20DEZEMBRO%20DE%202023&text=Disp%C3%B5e%20sobre%20o%20valor%20do,que%20lhe%20confere%20o%20art. Acesso em: 2 abr. 2024.

BRUSCKY, P. *Arte e multimeios*. Recife: Zoludesign, 2010.

CADÔR, A. B. *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CADÔR, A. B. Publicamos para encontrar camaradas. *ARS*, São Paulo, v. 18, n. 38, p. 297-313, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.164764>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/164764>. Acesso em: 29 mar. 2024.

CARRIÓN, U. Rubber, Karimbada. *Rubberbooks*, Amsterdam, 8 mar. 1979. Disponível em: <https://www.lomholtmailartarchive.dk/networkers/ulises-carrion/1979-03-08-carrion>. Acesso em: 29 mar. 2024.

DANTO, A. O mundo como armazém: Fluxus e Filosofia. In: HENDRICKS, J. (org.). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 23-32.

DUNCUM, P. Por que a arte-educação precisa mudar e o que podemos fazer. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (org.). *Educação da cultural visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Editora UFSM, 2011. p. 15-30.

FABRES, P. M. *Diálogos impressos: periódicos de artistas no Brasil, anos 1970, entre casos, agentes e cenários*. 2015. 337 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/133197>. Acesso em: 29 mar. 2024.

FREIRE, C. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.

HERNÁNDEZ, F. *Catadores da cultura visual: transformando fragmentos em nova narrativa educacional*. Porto Alegre: Editora Mediação, 2007.

JORDÃO, F. C. de L. *As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974-1989)*. 2018. 264 f. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-22102018-185518/>. Acesso em: 29 mar. 2024.

MACHADO, A. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.

MEDEIROS, J. Arte correio: a ideia em processo. *Segunda Pessoa*, João Pessoa, n. 1, p. 24-26, 2013. Disponível em: <http://www.segundapessoa.com.br/edicoes/1/>. Acesso em: 29 mar. 2024.

MIRZOEFF, N. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.

NASCIMENTO, E. A do. Singularidades da educação da cultura visual nos deslocamentos das imagens e das interpretações. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (org.). *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Editora UFSM, 2011. p. 209-225.

SANTAELLA, L. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005.

TEJO, C. Pensamento impresso: movimentos experimentais como o poema/ processo e a Arte Correio interligaram o Nordeste com o mundo. *Revista Select*, São Paulo, v. 4, n. 21, p. 68-73, 2014. Disponível em: <https://www.select.art.br/pensamento-impresso/>. Acesso em: 29 mar. 2024.

TOURINHO, I.; MARTINS, R. Circunstâncias e ingerências da cultura visual.

In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (org.). Educação da cultural visual: conceitos e contextos. Santa Maria: Editora UFSM, 2011. p. 51-68.

VITÓRIO FILHO, A.; CORREIA, M. B. F. Ponderações sobre aspectos metodológicos da investigação na cultura visual: seria possível metodologizar o enfrentamento elucidativo das imagens? *In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (org.). Educação da cultural visual: conceitos e contextos. Santa Maria: Editora UFSM, 2011. p. 49-60.*

Submissão: 10/12/2023

Aprovação: 25/03/2024