

## **A PARTICIPAÇÃO FEMININA NA ARTE CORREIO DURANTE A DITADURA MILITAR**

### **THE FEMININE PARTICIPATION IN MAIL ART DURING THE MILITARY DICTATORSHIP**

Almerinda da Silva Lopes / UFES

#### **RESUMO**

Este artigo discorre sobre a produção multimídia de artistas do sexo feminino no Brasil, e seus desdobramentos na Arte Correio, apontando para a sua assimetria quantitativa e crítica em relação à circulação e participação dos trabalhos de autoria masculina nesse processo alternativo, durante a ditadura militar. Enquanto na década de 1970 as poéticas femininas estiveram voltadas para questões político-críticas, remetendo em especial à sua condição social, e tiveram destaque entre as propostas veiculadas em rede, de maneira clandestina, com o processo de institucionalização da Mail Art, as poéticas femininas de mostraram mais retraídas e cautelosas, atomizando a consciência crítica anterior.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ditadura Militar; Experimentalismos; Processo Alternativo.

#### **ABSTRACT**

*This article discusses the multimedia production of female artists in Brazil, and their developments in the Mail Art, pointing to their quantitative and critical asymmetry in relation and participation of the works of male authorship in this alternative process, during the military dictatorship. While in the 1970s, women's poetics were focused on political-critical issues, referring in particular to their social condition, and highlighted among the proposals networked, clandestinely, with the process of institutionalization of Mail Art women's poetry showed more withdrawn and cautious, atomizing the previous critical consciousness.*

**KEYWORDS:** Art Mail; Network; Military Dictatorship; Experimentalism; Alternative Process.

## **Introdução**

No século XVIII, a par das ideias de liberdade surgem na Europa os primeiros movimentos feministas, reivindicando a igualdade de gênero. Com a chamada “primeira onda feminista” (século XIX e início do XX) ali e nos Estados Unidos aumentaram as reivindicações, com conquistas importantes pelas mulheres, como o fim dos casamentos por interesse e o direito ao voto.

As primeiras associações feministas, naqueles continentes e em alguns países latino-americanos e asiáticos, surgiram com a “segunda onda feminista” (anos 1960 e 1970), período de grande mobilização social e transformações em todas as áreas. No Brasil, os movimentos feministas e a formação de coletivos de ativistas, reivindicando igualdade de gênero e as mesmas oportunidades de acesso ao sistema artístico, nasceram apenas na segunda metade década de 1980 (OSTHOFF, 2010, p. 78).

O regime de exceção desencadeou, no entanto, a partir da década de 1970, movimentos sociais que contaram com o engajamento de mulheres. Inicialmente encabeçados por representantes de nível universitário, oriundas da classe média, de direita e de esquerda, que geraram imagens, textos e outros documentos veiculados de maneira underground, contaminando e atraindo pouco a pouco representantes do operariado e de outros segmentos das camadas populares, das diferentes regiões brasileiras.

Como causas do atraso e do desestímulo à mobilização pelas lutas feministas nos países periféricos, os estudiosos mencionam a estrutura social patriarcal e os regimes autoritários, o que teria contribuído para perpetuar a manutenção da condição social subalterna ou de dependência da mulher. Por essa razão, temas como igualdade de gênero, violência doméstica e sexualidade, mantiveram-se, até muito recentemente, ausentes dos discursos pelos direitos humanos, nem foram temas “abordados prioritariamente até mesmo entre intelectuais progressistas” (ID, IB. p. 77).

## **Buscando um lugar na história da arte**

Se no que tange à atividade artística, as práticas de exclusão impediram por longo tempo o ingresso das mulheres nas academias de arte, acabariam por contaminar o campo da história da arte, inclusive nos países desenvolvidos, relegando a atuação

profissional e a produção de muitas artistas, pelo menos até o início do século XX. Essa realidade seria indagada mesmo que tardiamente, por teóricas mulheres como Linda Nochlin, apontada como pioneira, ao lançar em 1971 a questão: *Porque não houve grandes mulheres artistas?* (NOCHLIN, 1971 e SIMIONI, 2009, p. 95-96).

Aquelas que, de alguma maneira, se destacaram pelo talento e arrojo criativo foram vítimas de preconceitos machistas, cujo intuito era camuflar, ridicularizar ou menosprezar a capacidade feminina. Vale citar, entre outros, os nomes da musicista Chiquinha Gonzaga (1847-1935); da cartunista Rian (nome artístico de Nair de Teffé (1886-198)<sup>1</sup>; das pintoras Georgina de Albuquerque (1885-1962) - raramente incluída no rol dos impressionistas brasileiros -, e Sinhá d'Amora (1906-2002). Mas o caso talvez mais emblemático de machismo partiu de Monteiro Lobato contra a pintura expressionista de Anita Malfatti (1889-1964), lançando sobre ela um olhar retrógrado, em texto demolidor publicado no jornal *O Estado de São Paulo* (1917), por ocasião da mostra da artista.

Se isso desestruturou a pintora, não impediu a propagação das linguagens modernistas no país, nem que outras mulheres contribuíssem significativamente para o processo de ruptura com as praxes acadêmicas, de modo mais notório a partir dos anos de 1950. Foi o caso de Lygia Clark e Lygia Pape, que integraram o grupo neoconcretista carioca, compartilhando experiências e exposições, com colegas do sexo masculino.

Ao longo do período ditatorial, algumas mulheres se tornariam signatárias do processo de desmaterialização ou de desconstrução da arte, juntando-se à geração de jovens artistas que passaria a criticar o mercado burguês e o sistema seletivo e judicativo dos museus e galerias<sup>2</sup>. A partir daí a produção feminina abarcaria um naipe variado de proposições: textos, frases, instalações, além de performances e seus desdobramentos, em registros fotográficos, vídeo e cinema Super 8, que circularam muitas vezes na rede de arte postal. Tal produção, além de objetos industriais e orgânicos, apresentava muitas vezes, nessas imagens simulações de autoflagelações ou agressões ao corpo, para discutir a condição de vulnerabilidade da mulher na sociedade: preconceito, misoginia, ditadura da moda, violência doméstica, repressão sexual, falta de liberdade.

LOPES, Almerinda da Silva. A participação feminina na arte correio durante a ditadura militar, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1152-1163.

Se a realização de performances e happenings já era nos anos de 1960 uma prática frequente no âmbito internacional, no Brasil, constituía excepcionalidade, mesmo entre os homens. No entanto, destacadas produções conceitualistas de natureza crítica, seriam elaboradas por mulheres, entre elas as práticas performáticas, apesar da ameaça constante da censura militar. Isso exigiu privacidade e que a identidade das artistas fosse preservada ou mantida no anonimato, não realizando performances em locais públicos. Posicionavam-se diante da câmara fotográfica ou de vídeo, no ambiente privado, praticando alguma ação irônica ou crítica, de denúncia à falta de liberdade e à violência geradas pela realidade social e pelo regime de exceção.

O registro dessas performances intimistas deu origem a inúmeros autorretratos e a outras formas de autorrepresentação das respectivas artistas. Submetiam, depois, as imagens a interferências ou transformações, acréscimos ou supressões, reafirmando tratar-se de ficção, ambiguidade, simulação ou encenação de si. Se tal procedimento evitava a identificação e escamoteava o sentido crítico das imagens, também configurava a ideia de corpo como tabu. Mesmo que buscassem expressar, através de tais imagens, algum posicionamento político, no que diz respeito à luta das mulheres por maior liberdade e igualdade social, parte dessa produção acabaria guardada, destruída ou se deteriorando, dada a fragilidade dos materiais. Outras circularam de maneira anônima ou marginal na rede de arte postal, acabando igualmente por se perder ou se dispersar. No entanto, certas representações simbólicas, para poderem circular tiveram o teor crítico atenuado, evitando problemas com a censura militar, como veremos.

Assim, parte dos registros de performances, deu origem a arquivos que permaneceram em poder das próprias artistas, e só muito recentemente começaram a ser desvelados e investigados. Entre os registros pioneiros que ilustram o posicionamento político das respectivas autoras, destacamos *Língua Apunhalada* (1968), autorretrato de Lygia Pape, em que a artista mantém a língua estendida para fora da boca, ferida e sangrando. Nessa imagem, o sentido político/crítico flui com absoluta clareza: denuncia a opressão e a violência impingidas à mulher, numa sociedade machista, na qual lhe é negado o direito a expressar dores, sentimentos e desejos. Todavia, a imagem também não deixa de remeter à falta de liberdade, à repressão, à tortura e a toda a forma de violência imposta às vozes dissidentes, pela

ditadura. Esse mesmo caráter crítico e provocativo seria a tônica de outras obras da artista, que acabaria perseguida, presa e torturada por agentes repressores da ditadura militar ligados ao DOI-CODI<sup>3</sup>, em 1973, em plena vigência do AI5.

Na mesma linhagem, transitaram os autorretratos de autoria de Anna Maria Maiolino, *O que sobra e Para...* (1974), pertencente a uma série extensa denominada *Fotopoemação* (1973-2008), e resultante de registros fotográficos de performances realizadas pela artista. Nos trabalhos citados, a autora posiciona uma tesoura aberta em volta da própria língua, ameaçando cortá-la, fazendo o mesmo gesto, depois, com a boca e os olhos.

Imagens que remetem igualmente à opressão feminina foram elaboradas por Letícia Parente, na série *Mulheres* (1975), em que se apropria de fotografias de modelos famosas publicadas em revistas, para elaborar fotomontagens, nas quais insere alfinetes de metal, unindo os lábios e as pálpebras dos olhos dessas retratadas, simulando calá-las e cegá-las, numa referência à violência a que são submetidas.

O arrojo das respectivas poéticas e a inquestionável contribuição de expressivo número de artistas multimídia à arte contemporânea, como propositoras de performances, happenings, instalações, vídeo arte, cinema marginal, arte correio, não seria suficiente para inseri-las na historiografia da arte brasileira, sendo que algumas delas apenas muito recentemente teriam sua obra estudada e avaliada. Entretanto, número não menos expressivo de mulheres, que iniciou a respectiva trajetória criativa nas décadas de 1960 e 1970, permanece desconhecido ou injustamente esquecido. Embora muitos outros nomes pudessem ser citados, por sua atuação naquele período, restringimo-nos aqui aos de Vera Chaves Barcellos, Mara Alvarez, Lydia Okumura, Gerty Saruê, Sulamita Mareines, Teresa Simões, Letícia Parente, Célia Shalders, Regina Silveira, Regina Vater, Sonia Andrade, Rute Gusmão, Martha Araújo. O fato de emergirem em plena ditadura militar ajuda a entender de alguma maneira tanto o isolamento a que foram relegadas algumas artistas, dado o desinteresse em expor as respectivas obras e à carência de estudos sobre elas. Artistas como Vera Chaves Barcellos e Mara Alvarez integraram o grupo *Nervo Óptico* (1976-1978), em Porto Alegre (coletivo esse de natureza mista, do qual participaram vários artistas do sexo masculino, cujas proposições envolveram algumas propostas colaborativas, pouco comuns na época), para escamotear a

LOPES, Almerinda da Silva. A participação feminina na arte correio durante a ditadura militar, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1152-1163.

censura, recorreram a códigos pouco explícitos ou um teor crítico refinado nas diferentes práticas documentais.

Mas o verdadeiro motivo do desconhecimento da produção de artistas brasileiras, pioneiras na relação entre arte e mídia, certamente envolve outros fatores, como situa André Parente, ao discorrer sobre essa mesma problemática que paira sobre a obra de sua mãe, Letícia Parente (1930-1991), uma das primeiras mulheres no país a produzir vídeo-arte e a participar da rede de arte postal:

A obra de Letícia Parente é pouco conhecida, seja da crítica, seja do grande público. Isso se deve, em grande parte, ao fato de que a arte-mídia só veio ganhar espaço no circuito de arte no Brasil muito recentemente (...). Por outro lado, muito do que foi produzido em termos de arte e mídia nos anos de 1970, foi perdido. Grande parte dos trabalhos de Xerox e arte postal, bem como de vídeo e videotexto se perdeu, seja por causa da obsolescência dos equipamentos, seja pelo despreparo das instituições de arte no Brasil (que inclui museus, os colecionadores e os artistas), no que diz respeito ao arquivo. Na verdade, o vídeo era apenas um dos meios empregados entre muitos outros, como a fotografia, o audiovisual (a projeção de slides com som), o cinema, a arte postal, o Xerox e a instalação ( PARENTE, 2014).

Apenas na segunda metade da década de 1980, após a redemocratização do país, um número mais significativo de artistas iria elaborar propostas sensoriais, colocando o próprio corpo fenomenológico e alegórico, como suporte e motor da obra. Nessas proposições performáticas acentua-se a crítica à realidade social; à banalização ou à fetichização do corpo feminino pela publicidade e pela indústria cultural; as situações de violência e de opressão; a superficialidade das relações entre o “eu” e o “outro” na sociedade contemporânea.

O período também se revelou fértil para a arte feminista internacional, ampliando seu espaço e diversificando as ações, em especial nos países democráticos. Vale citar entre outros exemplos, o nascimento do coletivo de ativistas *Guerrilla Girls* (1985), nos Estados Unidos, e o *Polvo de Gallina Negra* (1983-1993), fundado pelas artistas visuais Maris Bustamante e Mônica Mayer, no México. Ambos os grupos realizaram performances com o objetivo de discutir questões como identidade, a imagem feminina nos meios de comunicação, denunciar a violência social, o machismo e a ínfima participação das mulheres no sistema artístico (exposições, curadorias, coleções e mercado de arte). A produção do coletivo mexicano teve longo alcance, pois gerou vasta documentação e registros fotográficos e vídeos de

performances que deram origem em um projeto de arte correio (BUSTAMANTE e MAYER, 2011, p. 179-180). No Brasil, os primeiros coletivos integrados apenas por mulheres surgiram apenas na década seguinte.

### **A REDE DE MAIL ARTE ENQUANTO TÁTICA PARA DRIBLAR A CENSURA**

Algumas tendências vanguardistas do início do século XX, como o Dadaísmo e o Futurismo talvez possam ser consideradas as enunciadoras da Arte Postal, considerando o envio de correspondências por seus integrantes, em envelopes oficiais ou criados por eles, a destinatários de várias partes do mundo. No entanto, somente na década de 1960 é que essa prática encontraria ambiente mais favorável para se desenvolver, como parte das gramáticas experimentais ou conceitualistas então surgidas. A circulação de imagens, manifestos, convites, cartas, cartões postais, cartazes de eventos, textos, livros, revistas, deu origem a uma rede de comunicação e expressão alternativa e marginal, com o nome de Mail Art, Arte Correio ou Arte a Domicílio.

Essa tendência artística foi protagonizada, inicialmente, pelo americano Ray Johnson (1927-1995), que desde que se mudou de Detroit para Nova York em 1949, aproximou-se dos integrantes dos movimentos de vanguarda. As ideias revolucionárias do músico John Cage (1912-1992) e do bailarino Merce Cunningham (1919-2009), estimularam as performances que o artista faria alguns anos depois. A descoberta das colagens utilizadas por alguns artistas Pop (ou neodadaístas) foi o processo que mais o instigou e que reordenou o rumo que o jovem artista imprimiria a seu projeto. Passaria, então, a utilizar material efêmero e barato: recortes de revistas e de maços de cigarros, sobrepondo aos mesmos desenhos de formas abstratas ou figuras esquemáticas, na elaboração de trabalhos que enviou a artistas de vários países. Com a ajuda de amigos Johnson fundou alguns anos depois a *New York Correspondence School of Art* (1962), com o objetivo de gerar uma rede de comunicação mundial, mediante o envio de colagens, desenhos, poemas e frases bem humoradas, reproduzidas ou serializadas recorrendo a carimbos, cópias xerográficas ou offset. Nas postagens era carimbada a seguinte observação, a ser seguida pelo receptor: “Por favor, complete-o e devolva-o”.

A ideia de arte e comunicação em rede adquiriu, no entanto, maior dinâmica e dimensão com os integrantes do grupo Fluxus - surgido na Alemanha, quase que simultaneamente à citada escola de correspondência, no início da década de 1960 -

criado por Georges Maciunas, mas congregando signatários do mundo inteiro. Esse e outros integrantes do grupo (ativo até 1978) promoveram grande diversidade de práticas e ações, protagonizadas individual e coletivamente, através das quais buscavam aproximar a arte da vida. Entre os diferenciais do Fluxus ressaltamos a contribuição de interlocutores tanto do sexo masculino quanto do feminino. Neste caso específico vale citar entre outras: Yoko Ono (1933), Shigeko Kubota (1937-2015), Mieko Shiomi (1938), Carolee Schneemann (1939), as quais realizaram performances em que discutiam problemáticas como: feminismo e feminilidade, sexualidade e erotismo, violência e poder, beleza e dor, vida e morte, valores culturais e machismo. Os registros documentais gerados por essas e outras práticas experimentais iriam circular na rede de arte postal.

O artista multimídia Paulo Bruscky foi um dos signatários do Fluxus, e um dos principais articuladores da rede de arte correio no Brasil, em pleno regime de repressão. Participou ativamente dessa rede underground desde o início dos anos de 1970, recebendo e enviando mensagens, imagens e textos a correspondentes de todos os continentes. Numa época em que a comunicação interpessoal tinha sido interrompida ou era severamente vigiada e controlada pelo poder, essa rede de comunicação e expressão clandestina ou alternativa transformou-se no único meio possível de troca de informações, mensagens visuais ou viso-textuais, para denunciar e protestar contra a falta de liberdade, violência, perseguição, violação de direitos sociais e políticos.

Ironicamente, o Correio - órgão oficial de comunicações controlado pelos militares - cujos serviços eram considerados seguros, rápidos e eficientes, e os custos relativamente baratos – tornou-se o veículo mais utilizado pelos artistas para o envio dessas correspondências de diferentes formatos, pesos e dimensões: desenhos, gravuras, colagens, fotografias, telegramas, cartazes, poemas visuais, textos, livros de artista, revistas. Esse meio possibilitou - em especial àqueles que viviam, na mesma época, sob a vigilância constante de regimes autoritários, trocar mensagens, informações e ideias, ou até enviar mensagens de solidariedade a presos políticos ou exilados.

De maneira desafiadora e cínica, não faltariam artistas transgressores das normas e determinações da entidade, utilizando envelopes fora do padrão, selos falsos criados



por eles, além de colocarem nas caixas dos correios envelopes sem o nome do remetente, ou com o endereço incompleto do destinatário. Provocavam, assim, algumas situações para a devolução das correspondências, considerando que os carimbos inseridos pelos correios nos envelopes, agregava valor imaterial aos trabalhos a serem arquivados.

Para a eficiência da rede era necessário que a mesma fosse permanentemente alimentada, mediante a reprodução ou serialização dos trabalhos, recorrendo tanto a processos artesanais, como os carimbos, quanto às tecnologias disponíveis naquele momento (câmeras fotográficas, máquinas eletrostáticas (Xerox), mimeógrafo, offset, Super 8, vídeo), que asseguravam a rapidez e a eficácia na produção das cópias, a custos baixos. Tal como preconizou Johnson, o receptor deveria interferir no trabalho recebido, e pô-lo novamente em circulação, enviando-o para outro destinatário, para não interromper o fluxo da rede, sendo impedido de vender o objeto recebido. Cada participante assumia assim o papel de coautor, rompendo com o conceito de autoria, de obra de arte e de objeto único. Esgarçavam-se os limites entre original e cópia, perenidade e acabamento, substituídos pelo conceito de trabalho efêmero, compartilhado e processual.

Enquanto prática alternativa, a Arte Correio instituía como postulados: a clandestinidade, a democratização, a liberdade, a eficácia da comunicação em detrimento do valor estético, a desmistificação da ideia de artista inspirado, a negação do mercado, conceitos esses que a distinguiram de todas as morfologias e meios de circulação artística, até então em voga. Se a proposta de democratizar a rede possibilitou a participação de todos, independentemente da posição ideológica, experiência, linguagem, material ou suporte artístico utilizado, também subvertia os valores e as práticas seletivas, excludentes e judicativas adotadas pelas instituições culturais.

Todavia, a rede de arte postal não iria manter-se por muito tempo na clandestinidade, uma vez que, já na metade da década de 1970, começou a ser institucionalizada. Os trabalhos passaram a ser expostos e comercializados como qualquer produto convencional. Em contraposição, aqueles que possuíam alguma conotação político/crítica tornaram-se presas fáceis da censura, gerando casos de apreensão de obras, perseguição e prisão de seus respectivos autores, e até dos

organizadores de exposições. Entre outros casos vale citar a prisão de Paulo Bruscky e Daniel Santiago, na abertura do II Salão Internacional de Arte Postal (1976), na sede dos Correios em Recife. Além do fechamento da mostra e apreensão de todas as obras, parte delas acabaria destruída pela polícia federal.

Se isso não impediu que trabalhos de teor político continuassem sendo enviados às mostras, por inúmeros artistas brasileiros e estrangeiros, em especial de residentes em países que passavam por regimes autocráticos, na América Latina e no Leste europeu, o processo de institucionalização da arte postal acabaria atenuando o teor político-crítico das propostas. No caso das artistas mulheres, ou porque já tivessem sido presas, se sentissem vigiadas ou perseguidas, mas também por medo de sofrerem algum tipo de sansão, a participação das mesmas nas exposições de arte postal se daria, salvo raras exceções, com trabalhos bem humorados, contendo um viés político sutil ou expresso por códigos, de mais difícil tradução. Parte dos envios seria de colagens de imagens ou textos individuais ou partilhados, mas também reproduções de desenhos, gravuras ou pinturas autorais. Tal atitude seria caracterizada como intenção de divulgar a própria produção no âmbito internacional, o que chegou a ser alvo de protesto de Tadeu Chiarelli, e motivou sua saída da rede de Mail Arte (1980).

Exemplo de tal precaução foram os envios ao núcleo de Arte Postal da XVI Bienal Internacional de São Paulo (1981), que teve como curador Walter Zanini. Este promoveu, corajosamente, a maior mostra de trabalhos dessa natureza até então realizada no mundo, concluindo em alto estilo a institucionalização desse processo artístico alternativo. Participaram cerca de 400 artistas de todo o mundo, que enviaram ao evento mais de 8.000 propostas (estimativa do próprio curador). Entre os participantes brasileiros, 72 eram artistas do sexo masculino, enquanto que a participação das mulheres foi de apenas 23 nomes, o que confirmava a assimetria entre os gêneros e no posicionamento crítico. Entre as propostas dos primeiros, se constata, com alguma frequência, certa ironia à realidade política do país, sendo que o caráter despretensioso e não ideológico pautou os trabalhos femininos. Embora houvesse entre as participantes reconhecidas artistas multimídia, autoras de propostas conceitualistas de natureza crítica à falta de liberdade e à condição da mulher, entre elas Letícia Parente, Regina Silveira, Regina Vater, Diana Domingues

e Mary Dritschel, nas proposições enviadas por elas à Bienal não se percebe a intenção de abordar ou criticar tais problemáticas.

O próprio Walter Zanini antecipou tal percepção, ao ressaltar, no texto de apresentação do catálogo do Núcleo de Arte Postal da XVII Bienal, que na década de 1980 “a Mail Arte passou abrir-se para a comunicação amplamente social, redimensionando-se parte dos desígnios poéticos e ideológicos de seus pioneiros” (1981, p.7). A observação confirmava o já citado discurso de inúmeros teóricos, que atribuem o desinteresse das mulheres pelas causas político-ideológicas, nos países periféricos, a questões históricas, econômicas e sociais, problemática essa que também acabaria postergando as discussões sobre a questão da igualdade de gênero, tomada de posição essa que, no Brasil, tomaria impulso somente após o fim da ditadura.

## Notas

<sup>1</sup> Mesmo assinando os trabalhos com pseudônimo (nome da autoria invertido), ao se casar com o Presidente da República, Marechal Hermes da Fonseca (1913), a artista teve que abdicar da atividade artística, voltando a produzir caricaturas somente após a morte do marido, quando ela já contava com 73 anos de idade.

<sup>2</sup> Lygia Pape apenas em 1976 realizou a primeira individual na Galeria Arte Global (criada pela Rede Globo em 1973), em São Paulo, do projeto *Eat Me – a gula ou a luxúria?* Mas, por decidir fixar simbolicamente o valor de venda dos objetos da exposição em um Cruzeiro, para ironizar os preços exorbitantes do mercado de arte e aproximar o público não iniciado da arte, a direção da galeria decidiu encerrar a mostra no dia seguinte ao da inauguração.

<sup>3</sup> Sigla do Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna, órgão de inteligência e repressão subordinado ao Exército brasileiro.

## Referências

BUSTAMANTE, M. e MAYER, M. “Polvo de Gallina Negra”, Entrevista a Maurício Marcin. In *Arte Correo*. Mauricio Marcin (Apresentação). Ciudad de México: UNAM/Secretaria de Cultura DF, 2011.

CHIARELLI, Tadeu. Arte Postal. Depoimento escrito enviado ao IDART, São Paulo, 1980.

MORAES, Angélica, “Crise nos Museus: Arte postal some do Centro Cultural”. *O Estado de São Paulo*, 03 abr. 1994.

NOCHLIN, Linda. *Porque não houve grandes mulheres artistas?* Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Studio, 2016.

OSTHOFF, Simone. “De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil”. *Ars*, São Paulo, vol. 8, n. 15, 2010, p. 75-91.

PARENTE, André. “Alô, é a Letícia?”, *Revista Performatus*, Ed. 8, ano 2, nº8, 2014.

Disponível em: <http://performatus.net/estudos/leticia-parente/>. Acesso em 10/05/ 2018 às 17 horas.

SIMIONI, Ana Paula C. “O Corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX”. *ArteCultura: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia*, v. 9, nº.14, 2007.

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

**Almerinda da Silva Lopes**

Professora de História da Arte da Universidade Federal do Espírito Santo, na graduação e nos programas pós-graduação em Artes e em História. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Universidade de Paris I. Pesquisadora do CNPq.