

A ARTE POSTAL E AS SUAS QUALIDADES PARA ALÉM DAS ARTES

MAIL-ART AND ITS QUALITIES BEYOND TO ARTS

Muriel Emídio Pessoa do Amaral

ARTE POSTAL
RELACIONAL
DECOLONIAL

A proposta desse artigo é de reconhecer a arte postal como sendo decolonial, comunicativa e relacional. Para isso, a metodologia adotada foi de revisão bibliográfica e o método da igualdade, desenvolvido por Jacques Rancière. Por reconhecer a necessidade de reconfigurar os objetos e os espaços artísticos, a arte postal pode ser considerada decolonial, comunicativa e relacional, uma vez que sua proposta não é apenas a transmissão de informação, mas de ser compartilhada, tornar-se comum. Por estar em circulação, essa qualidade de arte também pode ser considerada relacional, já que existe apenas em interface e em interação com outras pessoas.

POSTAL ART
RELACIONAL
DECOLONIAL

The purpose of this article is to recognize mail art as decolonial, communicative and relational. To this end, the methodology adopted was a bibliographical review and the method of equality, developed by Jacques Rancière. By recognizing the need to reconfigure artistic objects and spaces, mail art can be considered decolonial and communicative, since its purpose is not just to transmit information, but to be shared, to become common. Because it is in circulation, this quality of art can also be considered relational, since it only exists at the interface and in interaction with other people.

ISSN 1518–5494

ISSN–E 2447–2484

INTRODUÇÃO

Os objetos artísticos deixaram de estar apenas nas telas, nas esculturas, nas composições musicais ou em outros suportes tradicionais, mas também invadiram os objetos e práticas do cotidiano como as correspondências enviadas via correios. Esse é o expediente adotado pelos artistas da arte postal, ou *mail art*, quando traduzido ao inglês, ou até mesmo arte correio, como pontua Paulo Bruscky, um dos expoentes dessa manifestação no Brasil.

Com forte influência dos estilos de vanguarda, principalmente do dadaísmo e do futurismo, a arte postal tem maior relevância a partir dos anos de 1960 e foi um sintoma do desenvolvimento dos modos de comunicação com a rede criada pelas atividades dos correios, no qual artistas e pessoas anônimas poderiam criar alguma manifestação de arte postal. Ao utilizar o emaranhado das redes de correspondências, nacionais ou internacionais, um dos primeiros propostos da arte postal foi de remover do totem os valores clássicos e tradicionais sobre o que poderia ser arte. Cartões postais autorais, desenhos, montagens e colagens e até mesmo objetos do dia a dia poderiam ser considerados arte quando postos em circulação e apreciados por mais pessoas.

Como a preocupação não é pelos materiais ou técnicas empreendidas, a arte postal visa o processo e preza pela circulação e interação entre pessoas. Além da desmistificação dos modos de produção, ela também reivindica a reconfiguração dos espaços em que a arte é apreciada. Nada contra os museus e galerias, todavia, o sentido da arte postal acontece quando está em movimento e não reconhece limites e fronteiras, como aponta Freire (2006, 2006b, 1999). Por esses quesitos, a proposta desse artigo é de reconhecer três qualidades da arte postal: decolonial, comunicativa e relacional. Para que seja cumprido esse objetivo, o artigo faz revisão bibliográfica e recruta o princípio da não-hierarquia, desenvolvido por Jacques Rancière (2014), que preza pela intuição de quem escreve o trabalho, a horizontalidade das conexões criadas, uma espécie de “jogo livre” de articulações e argumentações, a partir de uma amostra que obras que possam comprovar as hipóteses levantadas no artigo.

Enquanto demonstração decolonial, a arte postal convoca visões diferentes quanto aos objetos e quanto aos espaços em que circulam. A partir da ideia de Walter Dill Miles (2014, 2015), Santiago Castro-Gómez (2014) e Luciana Ballestrin (2013) sobre a decolonialidade nos estudos das ciências sociais e humanas, o artigo sinaliza sobre a importância de repensar os valores da arte, bem como quais pessoas poderiam ser consideradas artistas.

E se a proposta da arte postal é de se manter em circulação, esse fenômeno também é quisto à comunicação. A comunicação não deve ser compreendida apenas enquanto transferência de informações de um ponto a outro, mas enquanto uma qualidade de partilha, uma possibilidade de tornar comum (Sodré, 2014), que é possível quando se mantém em circulação. Ao fazer essa ação, a comunicação é compreendida enquanto circuito (Johnson, 2006) porque está em movimento, algo que é possível pois há interação entre pessoas. Assim, o sentido da obra dificilmente se esgota e permanece aberto (Eco, 1991) por conta da circulação que promove.

Por ser fruto de interações, a obra postal não se apresenta como “pura”, não é condição de um artista enclausurado, mas cria propostas que estão em interface ou, pelas palavras de Nicolas Bourriaud (2024) e Édouard Glissant (2021, 2005), são compreendidas como sendo relacionais. A arte postal passa por várias mãos que sintetizam experiências, desejos e vivências dessas pessoas no objeto em questão.

Algumas obras atravessam oceanos para que possam imprimir contribuições para que estejam em circulação. Por isso, a obra postal também poderá ser compreendida como crioula, no sentido desenhado por Glissant porque é condição de várias interferências, discursos e afetos.

ARTE POSTAL E SEUS ENDEREÇOS

A iniciativa de fazer dos correios uma espécie de tela (ou de espaço) para a circulação de produções artísticas foi um dos expoentes das práticas da arte postal. Essa qualidade de arte não é apenas sobre imagens e fotografias que estampam diferentes paisagens de cartões postais, enquanto prática convencional, mas diz respeito à interação entre artistas e o deslocamento dos cânones artísticos para reconhecer que a arte deve estar em constante circulação e não apenas permanecer estática em museus e galerias.

Os expedientes adotados para a criação em arte postal são variados e vão, desde o envio pelos correios da produção a uma pessoa, ou a formação de uma rede de artistas, mas também de anônimos, que recebem a obra, promovem alguma modificação, ou não, e a reenviam a outra pessoa. Por isso, a arte postal foi considerada uma das manifestações antecedentes à web arte, quando a arte começou a ser produzida por dispositivos digitais com auxílio da internet para a circulação. Outra forma de produção e circulação da arte postal foi a confecção dos chamados cadernos do artista que consistem na produção de encadernados com as produções artísticas das mais variadas técnicas e enviados a outras pessoas.

A arte postal pode ser integrada a um espaço maior denominado como arte conceitual. As discussões apresentadas sobre suas definições e referências são apenas para oferecer um panorama acerca das possibilidades de compreender a arte conceitual, não sendo, de forma alguma, uma discussão profunda, até porque essa não é a proposta do artigo. De acordo com Freire (2006), a arte conceitual problematiza a concepção sobre o que é arte, bem como os sistemas de sua legitimação, além de não ser compreendida a partir dos materiais, objetos e formas, mas enquanto uma ideia, uma forma de desafiar os dogmas artísticos instituídos. Não por acaso, segundo a autora, que a ascensão da arte conceitual é contemporânea das manifestações políticas contra regimes ditatoriais em países latino-americanos e do leste europeu e torna-se, assim, um discurso pela liberdade também nas artes.

As posições conceituais negam a aura de eternidade, o sentido do único e permanente e a possibilidade de a obra ser consumida como mercadoria. É nesse momento que as performances, instáveis no tempo, e as instalações, transitórias no espaço, tornam-se poéticas significativas. A efemeridade das propostas sugere a mais íntima relação entre arte e vida (Freire, 2006, p. 10).

Dentro desse cenário, Henry Flynt, um dos expoentes do grupo Fluxus, de Nova York, foi responsável por cunhar o termo arte conceitual na publicação *Anthology*, de 1963, produzida pelo próprio grupo, que menciona que o objeto da arte conceitual é a linguagem (Wood, 2002)¹. O grupo Fluxus teve início em 1962 e foi composto por homens e mulheres de diversas nacionalidades ao redor de George Maciunas, artista lituano e radicado nos Estados Unidos.

1. Paul Wood (2002) também aponta que há divergências quanto à ideia de arte conceitual praticada pelo grupo Fluxus. Segundo o autor, depois das considerações da crítica de arte Lucy Lippard, a produção artística do grupo Fluxus não seria conceitual, mas conceitualista, uma vez que esgarça ainda mais a variedade de significados e dos recursos utilizados e caberia à arte conceitual as produções elaboradas situadas no tempo a partir da qualidade de desmaterialização artística.

A qualidade artística do grupo Fluxus foi de reconfigurar os códigos artísticos para fora do escopo do beletrismo ao utilizar o corpo como instrumento e, ao mesmo tempo, o cenário de apresentações em performances que não necessariamente fossem somente em museus e galerias. As produções do grupo mesclaram também linguagens e meios como música, vídeos e desenhos nas manifestações, além de utilizar a arte como protesto e visibilidade pública e política. Não raramente, a natureza das produções do grupo seriam efêmeras e acentuariam a qualidade aurática da obra porque, mesmo que haja outras apresentações, nunca será a mesma ou não haverá a possibilidade de ser reproduzida novamente. Ao utilizar o corpo como expressão ou materiais de qualidade transitória, a arte do grupo, bem como a arte conceitual, sempre estaria em processo e repudiaria as manifestações artísticas como sintoma da condição burguesa. É importante pontuar que a arte postal também foi praticada por integrantes do grupo Fluxus, entretanto, como a natureza desta arte é de permanecer em fluxo, artistas também integravam redes de correspondências para o envio das suas produções.

2. “Para quem quiser saber o que eu sou e o que os outros pensam de mim. De Robert Filliou (como eu sou e como as pessoas me tomam)”

Como um dos representantes do grupo, Robert Filliou destaca-se pela arte postal. Uma das suas produções foi Joker, de 1969, em que ele usa a carta coringa do baralho tradicional e escreve “To who wants to know what I am and what others take me for. From Robert Filliou (as I am and people take me for)”.² Uma possibilidade de tornar pública sua identidade e a versatilidade de ser por ser uma figura metamórfica representada pelo coringa.

Um outro artista que retrata a necessidade de interação, em que a participação não precisa, necessariamente, ser de um artista, é Ben Vautier, com sua obra “Le choix de factuer/The choose of postman”, (A escolha do carteiro) de 1965. A obra consiste em um cartão-postal convencional, todavia os espaços destinados aos endereços de



Imagem 1. Joker, 1969, Robert Filliou. Fonte: Default (<https://default.ensembles.org/actors/robert-filliou?item=5675&locale=en>). Acesso: 01 agosto de 2025.



Imagem 2. Le choix du facteur/The postman's choice, 1965, Ben Vautier. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/131285>. Acesso: 03 ago. 2025

remetente e destinatário estariam em branco e, assim, caberia ao carteiro o preenchimento. Além disso, em ambos lados do postal são iguais: os espaços dos endereços e para o selo.

A interação entre diferentes autores também foi marcada pela obra “Please Add To and Return To” (Por favor, adiciona e retorna), do artista estadunidense Ray Johnson. Ele enviava apenas o postal com essa frase e, ao receber as intervenções do interlocutor, enviava novamente a outro destinatário ou criava uma espécie de acervo com as re-criações. Assim, a obra não teria um fim preciso por conta da quantidade de envios que seriam possíveis e também permanecia aberta justamente devido às interações provocadas.

Quando Johnson recebia a obra com as intervenções, ele enviava outra correspondência para agradecer a participação, como foi o caso da troca entre ele e Peter Below, que na época das cartas residia em Berlim, Alemanha. O envio e recebimento de artes pelos correios chamou a atenção de Johnson para a criação da escola New York Correspondence School, em 1962, onde os artistas poderiam fazer suas obras e expô-las. Com as exposições, além de fomentar mais uma qualidade artística que é desenvolvida pela interação e imprevisibilidade, também afrouxavam as fronteiras entre as questões públicas e privadas, uma vez que as correspondências que poderiam ser compreendidas como comunicações íntimas teriam a visibilidade e apreciação públicas. A proposta da escola também foi, além de estabelecer comunicação, de promover a arte engajada politicamente a partir de pautas políticas para visibilidade entre diferentes artistas de diferentes países.

Entre os participantes da rede estava o brasileiro Paulo Bruscky. De Recife, Pernambuco, ele manteve contato e trocas de correspondências com artistas nacionais e internacionais, como o grupo Gutai, de origem japonesa, que se manteve em atividade entre os anos de 1954 e 1972. Bruscky também foi um dos precursores em território nacional da performance, da videoarte, da arte digital e de outros projetos experimentais. Em 1975, houve a primeira iniciativa de exposição de arte postal no Brasil, mais

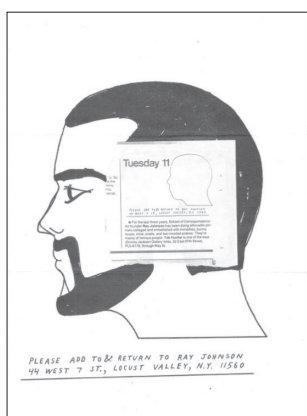


Imagem 3. Please add to and return to Ray Johnson, 1978. Fonte: <https://www.printedmatter.org/catalog/51549/>. Acesso: 03 ago 2025.



Imagem 4. Sem destino, Paulo Bruscky, 1973-1984. Fonte: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4446/4254> Acesso: 03 ago. 2025.

precisamente em São Paulo, que foi a Primeira Internacional de Arte Postal, pela batuta de Ismael Assumpção. Naquele mesmo ano, Paulo Bruscky e Ypiranga Filho realizaram a Primeira Exposição Internacional de Arte Postal, em um hospital de Recife, o que configura mais uma expressão de questionamento dos espaços de exposição. No ano seguinte, a edição do evento seria no prédio correios da mesma cidade, mas os artistas foram presos por conta do regime da ditadura civil-militar por considerar que a exposição seria subversiva.

Uma das obras de Bruscky foi “Sem destino”. Ele enviava as correspondências e solicitava que outras pessoas, a partir de outras localizações, incluindo internacionais, enviassem os postais, todavia, não havia o endereço do destinatário e, assim, a correspondência, obrigatoriamente, deveria retornar ao remetente.

Em Sem Destino, que realizei de 1973 a 1983, imprimi alguns envelopes no lugar do destinatário e no remetente meu endereço...queria questionar a própria burocracia dos correios...não achando o destinatário, a carta voltará ao remetente. Foi o que fiz em 1975. Mande para vários Estados do país os envelopes já selados, para a pessoa não ter trabalho com a cartinha pedindo que jogasse em qualquer caixa do correio. Despacharam e comecei a receber esses trabalhos, e depois mandei para algumas pessoas do exterior (Freire, 2006b, p. 147).

Com essas considerações preliminares, é possível reconhecer indícios que a arte postal, além de ser manifestação artística também pode apresentar valores de decolonialidade, ser comunicativa (não apenas enquanto transferência de informações, mas como sendo uma demonstração de partilha), ser fruto de relações e, assim, ser considerada como crioula.

ARTE POSTAL E DECOLONIALIDADE

Antes de apresentar a interface entre a arte postal e a decolonialidade, é importante discorrer sobre as ações decoloniais no campo do conhecimento e dos saberes. Os estudos decoloniais surgiram da necessidade de reconfigurar os processos de construção e promoção de saberes, conhecimentos e representações que foram negligenciados ao longo de anos de silenciamento. Assim, o grupo Modernidade/Colonialidade, formado por homens e mulheres cientistas da América Latina que atuam em países de todas as Américas, teve como iniciativa a elaboração de novos modos de constituição do campo do conhecimento e foi o “movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina no século XXI” (Ballestrin, 2013, p. 89). A decolonialidade é uma forma de recontar uma história que nunca foi contada, porque, mesmo esquecida, apresenta relevância para ser propagada.

Como aponta Boaventura de Sousa Santos (2022), a colonialidade não se restringe aos processos de invasão e domínio corridos a partir do século XV ou com o imperialismo, que teve suas primeiras ocorrências no século XIX. Pelo contrário, também se trata da forma como os discursos, acontecimentos e sentidos são apropriados a partir da ordem de controle e dominação de conhecimentos. A proposta de estruturar discursos e práticas a partir de olhares eurocêntricos também é considerada como sendo colonialista pois é constituída por vieses restritivos de sentidos e de represen-

tações; é uma articulação de estruturas “(...) de poder e saber, estabelecidas sobre a base de raça e gênero, que sobreviveram ao colonialismo histórico e foram integradas às ordens sociais dos princípios do século XXI” (Santos, 2022, p. 22).

Castro-Gómez (2014) acredita que os intelectuais da modernidade compreenderam aquele período como um marco entre o universo banhado pelo conhecimento e pela ciência baseada no empirismo e as considerações anteriores, a partir de então, se limitariam à soleira do exotismo, da superstição ou da curiosidade. Com isso, as experiências, as vivências e as opiniões (*doxai*) seriam desqualificadas diante do paradigma construído pela modernidade. Mesmo não sendo sinônimos de verdade, estes elementos carregam formas de conhecimentos e saberes que estariam fora do alcance das práticas convencionais de produção científica.

Em pensamento semelhante, Walter Mignolo (2014) acredita na necessidade de oferecer outros caminhos para a elaboração de conhecimentos e saberes que não fossem desenvolvidos a partir de conceitos e teorias consagrados, elaborados por olhares eurocêntricos, burgueses e contemplados pela branquitude. A modernidade, segundo o autor, é uma demonstração de silenciamento de manifestações socioeconômico-culturais que não foram contempladas pelos discursos dominantes e, por isso, a deveria ser considerada como uma demonstração de violência, uma vez que as ações desenvolvimentistas foram realizadas a partir de pontos de vistas que refrataram a pluralidade de sentidos e o usufruto dessas ações não foi disponibilizado de forma ampla. Mignolo e Pinto (2015) também pontuam o quanto os signos da modernidade se tornaram “naturais” e “objetivos” e, por essas qualidades, houve a urgência da necessidade de desligamento e desengajamento das ficções criadas pela modernidade e pela colonialidade.

Mignolo (2010) apresenta a decolonialidade nas artes ao mencionar práticas que fogem dos arautos celebrados como, por exemplo, as performances e as mensagens propagadas pelas obras que, embora estejam em museus e galerias, o modo de apreciação e seus conteúdos ofertam experiências singulares e se prestam à visibilidade de grupos que foram silenciados nos períodos de colonização. Ao fazer esse movimento, Mignolo propõe que a palavra *aesthesis* seria mais adequada que estética, porque esta foi desenvolvida na modernidade e traz toda a bagagem de hierarquização construída naquele momento ao segregar manifestações alheias aos discursos de poder.

A aproximação da arte postal aos elementos decoloniais se encontra na vontade de ressignificar os valores da arte a partir de elementos efêmeros e os circuitos de circulação e apreciação. Os museus e galerias perdem força e o espaço de interface pode se tornar provisório e fora do alcance de qualquer determinismo. Mesmo que tenham sido estabelecidas redes entre artistas, quaisquer pessoas poderiam elaborar redes de produção artísticas e ter os correios como suporte de circulação. A arte postal também poderia se tornar imprevisível ao se manter em trânsito. Como apresentado, a arte postal integra uma das expressões da arte conceitual e, conforme citado por Freire (2006, p. 25), a qualidade dessa arte “(...) se revela em processo, ocupa espaços expandidos e indiferenciáveis”. Com esse mais recente expediente, o papel de curadoria também entra em crise e cabe ao artista ou aos interlocutores da rede formada a apreciação e o sentido da obra.

Os materiais utilizados também contemplam a decolonialidade, pois há a possibilidade de dessacralizar os recursos e se aproximar das práticas do cotidiano ao apresentar maior abrangência e universalidade de acesso. “O efêmero e o precário são os

traços de 'autenticidade' que marcam a opinião" (Freire, 1999, p. 84). Em outro estudo proposto, de acordo com Freire (2006), as produções artísticas elaboradas a partir de materiais precários apontam para a oposição à reificação do valor da arte enquanto valor econômico, pois, além da precariedade, a arte postal é dotada de transitoriedade, já que também permite a visibilidade para a crítica política, uma vez que a sua origem no Brasil teve como pano de fundo a ditadura civil-militar.

A arte postal foi também muito significativa naquelas épocas difíceis [ditadura civil-militar], pois representava confiar na força subversiva da arte e, ao mesmo tempo, romper com o mercantilismo ao compartilhar criações com o maior número possível de pessoas. [...] a chance de subverter para subverter a repressão política e participar do debate artístico mais amplo (Freire, 2006, p. 64-65).

Para a autora, a arte postal também subverte a noção de interface com os objetos artísticos. O debate acerca dos propósitos e dos referenciais artísticos apresentam outros contornos que até mesmo os serviços dos correios apresentam relevância no processo criativo. "A arte substitui o valor de exposição pelo de circulação. 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" (Freire, 2006, p. 65). Assim, o encontro entre a arte e o público se torna mais diversificado, particularizado e imprevisível, bem como o sentido, que também não se encontra em alicerces firmes, uma vez que a circulação o torna vulnerável.

ARTE POSTAL E COMUNICAÇÃO

A circulação, dentro dos processos comunicacionais, apresenta relevância para constituição de sentidos do objeto analisado quando este ganha o espaço para consumo e recepção. A ideia de circulação, para Richard Johnson (2006), por exemplo, elabora a permanência, reorganização do objeto cultural produzido no meio social e está ligada aos processos de recepção, além de alcançar outras esferas alheias àquela que originou o objeto. Desse modo, a circulação não se limita apenas à movimentação do objeto, mas diz respeito ao modo como transita e aos sentidos que consegue promover a partir da transitoriedade. Destarte, a circulação pode receber outras configurações a depender do meio em que transita e pelas mãos pelas quais passou, sendo que o sentido emerge, em alguma medida, como sendo imprevisível e transitório.

A arte postal também pode ser pensada a partir das considerações de Marshall McLuhan quando disse que o meio é a mensagem. Ao fazer essa observação, o autor não enfatiza que o meio apresenta supremacia diante do processo comunicacional, mas afirma que ele se torna mensagem quando esta é mediada, ou seja, quando passa por interações que promovem sentidos. Em outras palavras, uma carta seria apenas um papel com alguma mensagem escrita, mas deixa essa condição ordinária quando passa a ser lida, relida, respondida ou é atravessa por qualquer outra relação. E para que tenha sentido pelas mediações, a correspondência precisa circular e não permanecer inerte. Assim, os correios, as correspondências e outros objetos utilizados são traduzidos para que sejam obras de arte pelas interações promovidas.

O artista japonês On Kawara também estabeleceu uma rede de interlocutores ao enviar diversos telegramas, por alguns anos, aos seus contatos com a frase *I am still*

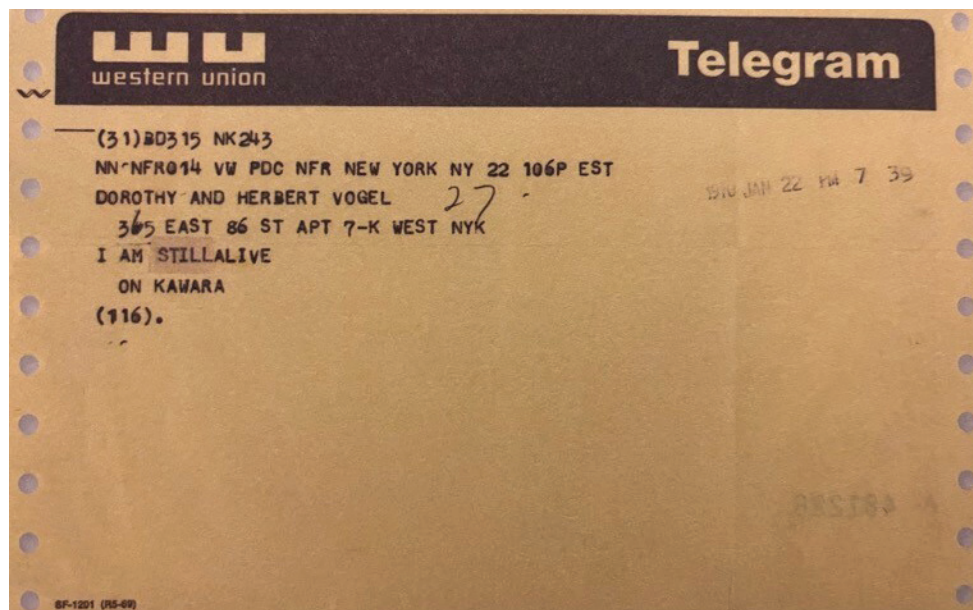


Imagem 5. I am still alive, On Kawara, , 1978. Fonte <https://onkawara.co.uk/styled-149/> Acesso: 03 ago 2025.

alive (Ainda estou vivo). Ao enviar a mensagem, que se encerra por si, On propõe que a vida pode deixar de existir a qualquer momento e, ao mesmo tempo, acentua sobre a emergência da vida, uma vez que a mensagem pode sugerir que o artista poderia estar morto ou estaria desaparecido. Assim, também apresenta a desmaterialização da obra de arte e faz com que a tecnologia, o telegrama, no caso, seja a mensagem porque se torna um modo de interação entre pessoas.

Em entrevista a Hans Ulrich Obrist (2018), Paulo Bruscky menciona que a arte postal foi um processo cuja importância estava na comunicação e possibilitou a troca de ideia com outras experiências, inclusive com pessoas de países que também sofriam por regimes ditatoriais. A vivência de troca de experiências desenvolveu, segundo o autor, uma rede, sem a consciência de rede, o que abriu portas para a manifestações artísticas por outras tecnologias. A obra “Sem destino”, de autoria de Bruscky, mencionada anteriormente, pode ser uma demonstração da qualidade de estabelecer contatos e manter uma rede de experiências.

Bruscky também desenvolveu a xerografia, produção artística por reprodução por transmissão da obra via fax. Por esse processo, a poética da obra alcançaria o maior ápice de imprevisibilidade, uma vez que se materializaria e desmaterializaria durante o processo de composição e recepção da obra. Segundo o artista, “A *mail art* foi incorporando as tecnologias até chegar na internet, a *web art*” (Obrist, 2018, p. 441).

Nas práticas da arte postal, a circulação apresenta semelhança enquanto processo comunicacional porque o sentido empreendido não se encontra no material utilizado ou nas formas escolhidas para compô-las, mas na possibilidade de circular, de ser rio, como apresenta Ray Johnson na epígrafe deste texto. Além de ser compartilhada e se tornar comum. Ao passar por diferentes artistas, a proposta artística não se retém ao resultado, pelo contrário, importam os processos que a atravessam.

Por essa qualidade, as obras elaboradas pela perspectiva da arte postal se tornam abertas, no sentido visado por Umberto Eco (1991). Para o autor, o intérprete da obra não apenas apresenta autonomia na execução, como também interfere na forma de

composição e, conseqüentemente, na sua recepção e circulação. As obras “(...) não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações” (Eco, 1991, p. 39).

Ao propor a ideia de obra aberta, Eco se aproxima de uma das concepções sobre comunicação, uma vez que há a promoção de interlocuções e participação ativa de interlocutores. Muniz Sodré (2014) reconhece que no Ocidente a forma como a comunicação foi apropriada, enquanto fenômeno de troca ou transmissão de informação, e o entendimento dessa comunicação, permaneceu retido sobre o consumo de conteúdos midiáticos e os meios utilizados para a divulgação. Na Europa, o entendimento da comunicação foi pautado, principalmente, a partir de metodologias discursivas e apresentou produções de característica ensaística e, nos Estados Unidos, principalmente a partir da corrente conhecida como *Mass Communication Research*, a comunicação foi compreendida enquanto movimento que apresentaria objetivos e causaria efeitos sobre o público por constatações comprovadas cientificamente por bases sociológicas. Entretanto, o termo comunicação, de origem latim *communicatio/communicare*, diz respeito ao ato de partilhar, compartilhar, tornar comum. Assim, a percepção da comunicação não seria exatamente apenas a transferência de conteúdos, mas estaria mais próxima dos movimentos de interação e de partilha.

A ideia de partilha também faz parte das concepções desenhadas por Jacques Rancière ao aproximar o movimento de partilha à estética e à política. A proposta do autor visa a existência de elementos que são comuns e sinalizam para a existência também de lugares e as partes de cada partilha realizada, ou seja, ao mesmo tempo em que há a divisão dos elementos que são comuns e como essa divisão se apresenta como “numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (Rancière, 2005, p. 15).

A concepção de estética adotada pelo autor não diz respeito apenas à beleza da obra de arte, mas também à qualidade de promover sinestesias, promover sensações, sendo que estas provocam sentidos e referências. O diálogo entre a comunicação, estética e política defendido por Rancière se encontra no ponto de vista de que a comunicação se torna o motor da ação política, sendo esta compreendida como o movimento que preza pela visibilidade e pelo reconhecimento público de discursos e representações, e a estética, por não se limitar aos estudos das artes e da beleza, contempla também a qualidade de sentir e de permanecer em interfaces por interações.

Assim, a comunicação também se torna um ato estético que promove a visibilidade e a circulação de elementos que podem ser compartilhados. A forma como a arte postal foi concebida vai ao encontro deste entendimento por propor que o mais relevante não seriam os meios ou a estruturação dos conteúdos, mas a promoção da arte enquanto movimento de circulação, que é criado a partir da interação de sujeitos dispostos a reinventar as noções sobre arte a partir das novas fronteiras e novas relações que entram em cena.

ARTE POSTAL E MOVIMENTOS RELACIONAIS

O último ponto, e não menos importante, a ser debatido neste texto é o quanto a arte postal é fruto de ações relacionais, como apresenta Nicolas Bourriaud (2024) e, as-

sim, também considerada como sendo crioula, segundo Glissant (2021, 2005) e Glissant e Obrist (2023).

Se a estética é uma qualidade de sentir, para Bourriaud (2024), a estética acontece de forma relacional, ou seja, a partir das relações que são elaboradas, sendo que essas relações abrangem não apenas referências artísticas, mas também políticas, afetivas e humanas. Bourriaud também questiona a modernidade ao questionar a vontade de emancipação dos indivíduos e dos grupos pelo progresso de técnicas e das liberdades, o enfrentamento à ignorância e melhores condições até mesmo de vida e trabalho. Esses expedientes são muito próximos do pensamento decolonial, que reconhece inconsistências no projeto moderno como, por exemplo, a racionalização do processo produtivo, a exploração dos países do hemisfério sul e supervalorização das máquinas e das tecnologias. Para o autor, “(...) o projeto emancipador moderno foi substituído por inúmeras formas de melancolia” (Bourriaud, 2024, p. 16).

A arte que se manifesta enquanto medida relacional, para Bourriaud, é aquela que se encontra nas aberturas sociais, ou seja, a qualidade de arte se manifesta a partir das interações humanas. O contexto social é levado em consideração para promover a inversão de valores sobre os referenciais estéticos, culturais e políticos pois caminham ao lado de fenômenos como o desenvolvimento dos espaços urbanos, que clama também por maior interação e relacionamento entre sujeitos. Paralelamente a essa condição, o autor não descarta a influência do desenvolvimento rododferroviário e das telecomunicações para o aperfeiçoamento de intercâmbio e mobilidade sociais.

A urbanização generalizada que se desenvolveu após o final da Segunda Guerra Mundial permitiu um aumento extraordinário dos intercâmbios sociais e uma maior mobilidade dos indivíduos (graças ao desenvolvimento rododferroviário e das telecomunicações e à progressiva abertura das mentalidades) (Bourriaud, 2024, p. 20).

Pelas palavras de Bourriaud, para ser considerada relacional, a obra deve promover o encontro, cujo substrato é realizado pela intersubjetividade constituída de forma coletiva e, por isso, ser o lugar de sociabilidade e diálogo. Portanto, é por esse motivo que o autor considera que a arte relacional acontece nos interstícios. O termo é uma apropriação marxista para denominar as comunidades de trocas que operavam alheias aos esquadros capitalistas, ou seja, que não se organizavam pelas leis do lucro. Assim, a arte relacional é considerada como sendo uma demonstração de interstício social por se manifestar fora dos espaços convencionais, além de ser um espaço de relações humanas que não contempla o campo de comércio de representações e a mecanização das convivências. Por esse caminho, a arte relacional “(...) cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano (...) um estado de encontro fortuito” (Bourriaud, 2024, p. 23 – 25).

A ideia de interstício, desenvolvida por Bourriaud, se encontra com a proposta de curto-circuito de Freire (2006), quando a autora aponta que as produções desses artistas propõem críticas às curadorias e exposições tradicionais. Como muitas das produções são *readymade*, elas são desmanchadas, apresentam as fronteiras frouxas entre objetos de arte e objetos do cotidiano; e o rompimento dessa condição acontece pelo curto-circuito entre a arte a vida, ou seja, “(...) trata-se de uma interferência do espaço da exposição na percepção do objeto, e vice-versa” (Freire, 2006, p. 36).

Esses pressupostos se encontram na arte postal quando a proposta não é permanecer em espaço herméticos, mas de ser fruto da interação mais fluida de sujeitos dispostos a sugerir novos conceitos de arte ao inaugurar quaisquer formas de diálogo. Destarte, a arte postal, a partir do entendimento das poéticas relacionais, não apenas produz a obra, mas também elabora “(...) espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa” (Bourriaud, 2024, p. 64). Atentando-se ainda à ideia de *inclusão do outro*, ou seja, a participação do outro não se torna um discurso, mas uma prática inerente à realização da obra, algo semelhante ao que ocorre na produção da arte postal.

A participação do outro no processo criativo sinaliza também para a mudança quanto à performance desempenhada pelos interlocutores envolvidos. Se nas produções artísticas e digitais houve a persistência do enfraquecimento da ideia de produtores e público, a despeito de ser legítima, essa condição foi reconhecida ainda na arte postal. A iniciativa de produção poderia ser individualizada, por outro lado, a carga de significância da obra apresenta relevo a partir do momento em que circula e pode sofrer interferência de outrem. Assim, a produção se torna reticular, sendo improvável (quando não, desnecessário) apontar com firmeza o papel delimitado entre produtores e receptores.

Ao contemplar a relação entre diversos sujeitos, a arte postal também demonstra o quanto também pode ser crioula, quando apoiada nas considerações de Édouard Glissant (2005). A ideia do autor diz respeito também à necessidade de repensar as subjetividades e modos de sociabilidade a partir das fronteiras e da necessidade de manter relações entre outros sujeitos, o que aproxima suas ideias às de Bourriaud. A crioulização, para Glissant, ocorre porque a cultura, a identidade e as vivências não são universais e, tampouco, indivisíveis, mas esses elementos se compõem enquanto formas relacionais.

Glissant aponta o quanto sujeitos de países africanos, da América Latina e Caribe são compostos pela crioulização porque trazem o que o autor denominou como *rastros/resíduos*, que são as culturas e práticas tradicionais originárias trazidas a novos espaços de sociabilidade, mas também entram em relação a outras manifestações de outras origens, na mesma medida em que as práticas culturais também ganham outros contornos a partir de outras vivências. O pensamento em *rastros/resíduos*, segundo Glissant, é a demonstração mais válida para reconhecer a fantasia de universalidade sobre as questões da vida. Ao promover a crioulização,

(...) supõe que, os elementos culturais colocados em presença uns dos outros devam ser obrigatoriamente ‘equivalentes em valor’ para que essa crioulização se efetue realmente. Isso significa que se nos elementos culturais colocados em relação, alguns são inferiorizados em relação a outros, a crioulização não se dá verdadeiramente. (...) A crioulização exige que os elementos heterogêneos colocados em relação ‘se intervalorizem’, ou seja, que não haja degradação ou diminuição do ser nesse contato e nessa mistura (Glissant, 2005, p. 21-22).

Se Glissant desenvolveu suas considerações a partir da literatura, há correspondência também em outras manifestações artísticas. A convocação à produção da obra pela arte postal perpassa valores semelhantes quando há relação, conforme aponta Bourriaud, e a crioulização, segundo Glissant, porque a interação não é apenas a interface



Imagem 6. Título de eleitor cancelado, Paulo Bruscky, 1978. Fonte: <https://artemidiastec.wordpress.com/2019/05/22/arte-correio-inovacao-na-forma-de-construir-arte/> Acesso: 03 ago 2025.

de sujeitos, mas é a intenção de promover a comunicação a partir das relações, sendo que estas se originam a partir das vivências e experiências dos sujeitos envolvidos.

Na obra “Título de eleitor cancelado”, Paulo Bruscky faz do documento oficial um envelope que se constrói como uma espécie de denúncia, a qual também pode ser considerada uma demonstração de ironia e deboche, uma vez que o documento sinaliza para a ausência de ritos democráticos para aqueles que terão contato com a obra-envelope. A natureza do documento se mistura a outras referências e contextos para produzir poéticas relacionais que estavam em naquele momento e, por isso, se torna crioula; porque, além de alterar a qualidade do objeto, tem circulação e movimentação.

A proposta de recorrer à crioulaização e não à mestiçagem acontece por que esta ocorre de modo imperativo e aquela é “(...) acrescida de uma mais-valia que é a imprevisibilidade” (Glissant, 2005, p. 22). Como há a interação entre sujeitos de diversas origens, vivências e experiências, a crioulaização se torna aperiódica e, em alguma medida, vulnerável no sentido de não ser previamente esquematizada. Esses contornos se aproximam da arte postal por não apresentar resultados certos, mas debocha da projeção da previsibilidade.

Por essa condição, a arte postal e a crioulaização se tornam demonstrações de manifestações relacionais e do caos. Em outro estudo, Glissant (2021, p. 217) aponta que a relação é “(...) conhecimento em movimento do sendo, que arrisca o ser do mundo”, e é essa condição que abre precedente para a circulação do caos. Para o autor, o caos não se configura como estado de perturbação ou pela ausência de organização, mas é compreendido também pela imprevisibilidade, pela ausência de ritmo constante e projetável. Para ele “(...) a ciência do Caos renuncia à potente influência do linear, compreende o indeterminado como um dado analisável, e o acidente, como mensu-

rável” (Glissant, 2005, p. 168). Destarte, a arte postal também precisa do caos para se manifestar enquanto movimento reticular e como uma manifestação errática que acontece em circulação.

Por não reconhecer limites ou fronteiras, a ideia de criouliização de Glissant cabe às práticas da arte postal. Assim como Glissant e Ulrich (2023, p. 26) reconheceram que “o mundo é uma mistura” por conta da criouliização, um processo que não se qualifica como uma identidade, mas enquanto processo que nunca cessa e sempre abre a possibilidade de integração e relações de diferentes modos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As cartas e as mais variadas formas de correspondências que atravessaram os espaços apresentaram outros cenários para as manifestações artísticas. A possibilidade de reconfigurar valores e objetos no universo artístico foi uma das propostas da arte postal que também propôs outros valores a materiais e ao processo criativo. Aliás, o resultado (se é que é possível) nas práticas da arte postal apresenta relevância a partir dos processos relacionais e comunicativos e o sentido da obra se encontra na qualidade de permanecer em circulação e ser intermediada por diversas mãos. Esse propósito pode ser compreendido como decolonial quando a intenção não é permanecer com os valores canônicos artísticos intocáveis e traz à tona objetos do cotidiano para serem arte. Assim, a arte postal se presta em ser processo comunicacional e se desobriga de ser comercial.

Os espaços de exposição também são fluidos e vulneráveis e como diz Paulo Bruscky, a arte postal realiza o trabalho de “infiltração e de implosão dos espaços oficiais” (Obrist, 2018, p. 439). Como os museus e galerias perdem a proeminência, a interface entre sujeito e objeto acontece de modo deslocado da tradição e as vias dos correios são espaços e também podem ser telas de apreciação das artes. A decolonialidade se encontra em trazer objetos do cotidiano também enquanto obra de arte e, assim, embaralhar as fronteiras entre a arte e a vida.

A arte postal é possível porque se encontra em movimento. Ao estar em circulação, as obras apresentam diferentes sentidos. A circulação da obra se aproxima da ideia de comunicação, uma vez que a comunicação, mais que troca de informação, é a possibilidade de tornar comum e promover partilhas. Destarte, a arte postal se encontra como manifestação comunicacional não exclusivamente porque tem alguma mensagem a ser pronunciada, mas porque promove a interação de pessoas e, o meio, segundo McLuhan, se torna a mensagem.

Pela qualidade de permanecer em circulação, a arte postal quando também pode ser compreendida como relacional. O contato e a interface suscitam a necessidade de estabelecer a comunicação e promover relações entre as pessoas e os contextos envolvidos. Por essa condição, a arte postal, bem como outras manifestações, não pode ser considerada como “pura”, mas sim, crioula, uma vez que há sempre o contato e o envolvimento de experiências e vivências que estampam as manifestações artísticas enquanto processos.

REFERÊNCIAS

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n.11, p. 89-117, 2013.

- BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2024.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. El lado oscuro de la “época clásica”: filosofía, ilustración y colonialidad en el siglo XVIII. CHUKWUDI, E.; HENRY, P.; CASTRO-GÓMEZ, S.; MIGNOLO, W. El color de la razón: racismo epistemológico y razón imperial. 2. ed. Buenos Aires: Del Signo, 2014, p.89-113.
- FREIRE, Cristina. Arte conceitual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- FREIRE, Cristina. Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006b.
- FREIRE, Cristina. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- GLISSANT, Édouard. Poética da relação. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.
- GLISSANT, Édouard. Introdução a uma poética da diversidade. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- GLISSANT, Édouard; OBRIST Hans Ulrich. Conversas do arquipélago. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.
- ECO, Umberto. Obra aberta. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? JOHNSON, R.; ESCOSTEGUY, A. C.; SCHULMAN, N. O que é, afinal, Estudos Culturais? 3ªed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 07 – 132.
- MIGNOLO, Walter. Introducción. CHUKWUDI, E.; HENRY, P.; CASTRO-GÓMEZ, S. El color de la razón: racismo epistemológico y razón imperial, 2. ed. Buenos Aires: Del Signo, 2014, pp. 9-18.
- MIGNOLO, Walter; PINTO, Júlio Roberto de Souza. A modernidade é de fato universal? Reemergência, desocidentalização e opção decolonial. Civitas, n. 3, n. 15, p. 381-402, 2015.
- MIGNOLO, Walter. Aiesthesis decolonial. Calle14, v. 14, n. 4, p. 10-25, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. El método de la igualdad. Buenos Aires: Nueva Visión, 2014.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Descolonizar: abrindo a história do presente. São Paulo: Boitempo, 2022.
- SODRÉ, Muniz. A ciência do comum: notas para o método comunicacional. Petrópolis: Vozes, 2014.
- OBRIST, Hans Ulrich. Hans Ulrich Obrist: entrevistas brasileiras. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.
- WOOD, Paul. Arte conceitual. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MURIEL EMÍDIO PESSOA DO AMARAL

Professor do Departamento de Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (UEL), graduação e pós-graduação (Mestrado). Doutor e Mestre em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (Unesp/Bauru). Pós-doutor em Jornalismo pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

murielamaral@yahoo.com.br