

Entre o acervo e a circulação: o cartão-postal como ruína

Between the collection and circulation: the postcard as ruin

Ana Paula Garcia Costa

 0000-0003-0839-9530
anapaulagcosta@ufmg.br

Resumo

O artigo aborda a apropriação do cartão-postal por artistas contemporâneos, considerando suas especificidades como material gráfico múltiplo e efêmero. Após breve contextualização histórica do surgimento e da circulação dos cartões-postais, são analisadas obras que se utilizam desse suporte por meio da coleção e da apropriação. A partir do diálogo com autores como Georg Simmel, Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman, propõe-se compreender o cartão-postal como uma forma de ruína, capaz de reunir diferentes temporalidades e conservar vestígios de usos, memórias e experiências passadas.

Palavras-chave

Cartão-postal. Ruína.
Materiais gráficos efêmeros. Arte Contemporânea.

Abstract

The article examines the appropriation of the postcard by contemporary artists, considering its specific characteristics as a multiple and as an ephemeral printed object. After a brief historical overview of the emergence and circulation of postcards, it analyzes artworks that employ this format through collection and appropriation. Drawing on the work of Georg Simmel, Walter Benjamin, and Georges Didi-Huberman, the article proposes understanding the postcard as a form of ruin, capable of bringing together different temporalities while preserving traces of past uses, memories, and experiences.

Keywords

*Postcard. Ruin.
Ephemera. Contemporary art.*

Objeto que surge na segunda metade do século 19, o cartão-postal configura-se como um formato de correspondência aberta, que se tornou altamente popular logo que passou a ser disponibilizado a preços acessíveis para uso do público europeu. Consistiu, na última década do século 19 e nas primeiras do século 20, em importante recurso de comunicação para mensagens breves e rápidas num mundo que se modernizava e vivenciava o desenvolvimento de novas tecnologias, como o telefone e a fotografia, sendo para a última um importante veículo de divulgação (Vasquez, 2002, p. 29).

No caso brasileiro, o postal passou a ser adotado em 1880, a partir de um decreto governamental que regulamentava sua circulação e determinava o monopólio de sua produção ao Estado (Vasquez, 2002, p. 56). A introdução desse novo meio de comunicação, materializado em suportes de papel colorido sem ilustração, coincidiu com a desintegração das estruturas do Império (Schapochnik, 2021, p. 333). Mais acessíveis em comparação ao envio de cartas no mesmo período, os cartões-postais ainda facilitaram a troca de mensagens entre regiões distantes do país, quebrando o isolamento que muitas comunidades enfrentavam.

Embora reproduções de obras de arte já figurassem em cartões-postais desde o final do século 19 (Vasquez, 2002, p. 47-48), foi sobretudo na segunda metade do século 20 que esse suporte passou a ser amplamente explorado como meio de experimentação artística. Nas décadas de 1960 e 1970, artistas interessados em ampliar a circulação e questionar os modos tradicionais de difusão da arte apropriaram-se de diferentes formatos impressos, entre eles livros, revistas e cartões-postais. Nesse contexto, os postais assumiram múltiplas configurações, variando desde a apropriação de exemplares já existentes até a criação de obras concebidas especificamente para esse formato, como os convites de exposição produzidos como cartões-postais por artistas (Cooper, 2019; Moeglin-Delcroix, 2015, p. 38).

Nesse período, observa-se também a presença do cartão-postal em diferentes contextos artísticos. Artistas fluxus o incorporaram em uma estratégia de circulação e comunicação que subvertia o circuito tradicional da arte. Para eles, o postal funcionava tanto como suporte de obra quanto como veículo de distribuição de ideias, aproximando o público e diluindo fronteiras do sistema das artes. Cartas e postais trocados em correspondências e eventos fluxus ampliaram

redes de colaboração e experimentação, e questionavam a autoria e o mercado da arte (Anderson, 2021; Cooper, 2019).

Na América Latina, desenvolveu-se, por sua vez, uma densa rede de arte postal que articulou práticas de resistência transnacional. Artistas e coletivos utilizaram o postal e outras formas de correspondência para contornar a censura, trocando imagens e ideias entre cidades e países e problematizando fronteiras geográficas e narrativas oficiais (Camnitzer, 2021). Tal compreensão do sistema postal como espaço de criação e circulação artística é sintetizada por Paulo Bruscky (2006, p. 375), pioneiro da arte postal no Brasil, ao afirmar que “o correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra”.

Desde então, artistas visuais continuam a utilizar o postal como meio de criação e expressão artística, explorando suas potencialidades por meio de sua produção, impressão, coleção e apropriação. Nesse sentido, as modificações globais na difusão de informações reverberam diretamente nessa produção artística, alterando os sentidos evocados pelas obras ao redefinir os usos e práticas que envolvem o objeto.

Para além de sua função comunicacional e de seus usos artísticos, o cartão-postal apresenta uma condição material singular: circula, acumula marcas de uso, desloca-se entre contextos e sobrevive aos seus destinatários e remetentes. Trata-se de um fragmento deslocado que conserva traços de tempos, usos e discursos passados. É a partir dessa condição que este texto propõe refletir sobre o cartão-postal em relação à ideia de ruína. Por meio da análise de obras e do diálogo com autores como Simmel, Didi-Huberman e Benjamin, busca-se compreender o postal como vestígio de um processo de comunicação, e, simultaneamente, marca da própria experiência do artista, do espectador ou, ainda, do remetente.

Com o passar do tempo e com a redução do uso do correio após os anos 1990, em decorrência do desenvolvimento das ferramentas de comunicação digitais, o cartão-postal perdeu parte de sua usabilidade. Hoje, os postais são menos usados para envio pelo correio e mais usados como itens de coleção a ser arquivados, o que se reflete, também, nas práticas artísticas em torno do objeto.

De fato, seu próprio formato favorece o hábito de o colecionar. Como destaca Magali Nachtergaele e Anne Reverseau (2022, p. 14) na introdução de

Un monde en cartes postales: cultures en circulation, “o formato do cartão-postal permite, e até mesmo favorece, a constituição de arquivos pessoais e a disposição de imagens, nas paredes ou nos espaços de trabalho”.¹

Se, por um lado, a vocação arquivística dos postais já se delineava nos anos de sua grande popularidade, como no início do século 20, quando “O interesse exercido pelos postais logo se transformou num intenso frenesi, estimulando a formação de coleções e a fabricação de álbuns e caixas para acondicioná-los” (Schapochnik, 2021, p. 338), por outro, com o passar do tempo, tornaram-se mais comuns trabalhos de artistas brasileiros e estrangeiros que se utilizam da coleta e apropriação de cartões-postais já existentes em seu processo criativo.

É o caso de Tacita Dean, em *Found Gigi I-IV*, trabalho realizado especialmente para a exposição *A medida das coisas*, apresentada no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, entre outubro de 2013 e janeiro de 2014. A obra consiste em um *ready-made* com quatro cartões-postais encontrados em mercados de pulgas europeus. Todos têm em comum o fato de apresentar, sobre imagens do Rio de Janeiro, pequenos desenhos de figura humana que gritam “Gigi”, supostamente executados por “Nestor”, que acabou por enviá-los a “Angelina”, sua destinatária (Tacita, 2013). O *ready-made Found Gigi* parece evocar as relações pessoais afetivas que sobrevivem ao tempo na forma de objetos descartados e posteriormente incorporados à memória coletiva.

Os postais apropriados por Tacita Dean são testemunhas da viagem e da saudade experimentadas em outra época, funcionando como lembretes de experiências efêmeras. Algo que se relaciona à trajetória da artista, cujo processo se dá, muitas vezes, por meio da busca de materiais de arquivo ou da realização de expedições à procura de imagens carregadas de memória.

Nesse trabalho, a passagem do tempo é delineada pelos vestígios inscritos nos objetos, pessoas e lugares registrados nos cartões-postais, utilizados como rastros de experiências passadas. “Presença de uma ausência e ausência de uma presença, o rastro somente existe em razão de sua fragilidade” (Gagnebin, 2012, p. 27), assim como os registros realizados em postais que, não fossem o olhar e a escolha dos artistas, estariam fadados ao esquecimento.

¹ Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *Le format de la carte postale permet, et même favorise, la constitution d'archives personnelles, et l'agencement d'images, sur les murs ou les espaces de travail.*

Destaca-se que, além de sua função comunicativa, os cartões-postais também participaram da construção da memória e da identidade, perceptível na repetição de elementos visuais que se tornam icônicos, pontos turísticos e referências das cidades retratadas. Assim, a escolha de uma imagem para o cartão-postal expressa um chamado à lembrança, constituindo “um vínculo aninhante, um elo de pertença, sobrecarregado ainda por um apelo que demanda reconhecimento: ‘Eu existo, eu estou aqui, eu penso em você, gostaria que você se lembrasse de mim’” (Schapochnik, 2021, p. 332).

Desde que a prática de colecionar cartões-postais emergiu como um fenômeno cultural, a posse desses objetos tornou-se uma forma de expressão e de construção de memória individual e coletiva. Nem sempre, no entanto, a apropriação de postais está relacionada à manutenção de uma memória. Por vezes, trata-se exatamente de sua ressignificação, da possibilidade de evidenciar relações de poder por meio de imagens. Nos postais da série *Brazil Today* (1977), Regina Silveira dá a ver aspectos da realidade propositalmente deixados de lado ao eleger uma imagem como referência de uma cidade ou país, no contexto político de um regime que apagava simbólica e violentamente seus opositores.

A artista realizou intervenções em serigrafia em 24 postais preexistentes comprados próximo ao aeroporto de Congonhas (Coelho, 2015). Os postais foram então divididos em quatro cadernos, compostos por seis postais reunidos em encadernação de garras plásticas, em edição de 40 exemplares assinados (Fabris, Costa, 1985).

O título da série, *Brazil Today*, faz referência a um suplemento da revista *Manchete* e sua distribuição se deu sobretudo por correio (Coelho, 2015). Cada um dos cadernos apresentava uma temática à qual seu título fazia referência, direta ou indiretamente.

Em *Brazilian Birds*, são adicionadas imagens do voo de abutres a fotografias de pontos turísticos do Brasil, como o Cristo Redentor, o Congresso Nacional, em Brasília, e o Pão de Açúcar. Em *Indians from Brazil*, postais que contêm registros de povos indígenas brasileiros recebem intervenções de figuras, como homens gravatados com pastas, e elementos geométricos que aludem a labirintos. Em *The Cities*, registros fotográficos das paisagens brasileiras recebem intervenções em forma de caixas e estruturas que seguem a perspectiva da imagem. Por fim, em *Natural Beauties*, diferentes monumentos e edifícios brasileiros são contrapostos a recortes de imagens de sucatas automobilísticas e ferros-velhos.

Como afirma Teixeira Coelho (2015), as interferências de Regina Silveira estabelecem correções à realidade reiterada pelas imagens dos postais escolhidos, em críticas evidentes ao regime ditatorial brasileiro, sua política ambiental destrutiva e as contínuas violações dos direitos humanos realizadas contra os povos indígenas. Para além da imagem idealizada do postal, a artista revela outro entendimento da realidade, contra o apagamento institucional vigente.

A relação entre memória, vestígio e transformação presente nessas obras pode ser aproximada da reflexão proposta por Georg Simmel acerca da ruína. O autor argumenta que ela representa uma dialética entre a criação humana e a destruição natural, um fenômeno estético e filosófico que revela o encontro entre a intenção humana de construir e a força natural de desintegração. As ruínas não são apenas vestígios de uma construção, mas uma nova forma que emerge da destruição. São, assim, um testemunho da passagem do tempo, na qual a natureza recupera gradualmente o que foi construído pela humanidade, trazendo uma impressão de paz e harmonia, reflexo do equilíbrio entre a aspiração do espírito e a inevitabilidade da natureza.

Para o autor, “a ruína cria a forma presente de uma vida passada, não segundo seus conteúdos ou restos, mas segundo seu passado como tal” (Simmel, 1998, p. 7), por reunir as mudanças que ocorreram em determinado lugar num determinado tempo, em uma única visão do momento presente. Algo que gera um efeito trágico, ao revelar que a produção humana também é parte da natureza, sujeita, assim, às mesmas forças corrosivas. A ruína se torna, segundo esse raciocínio, um ambiente de reflexão sobre a condição humana, a impermanência e a relação entre criação e destruição.

No caso dos trabalhos de Dean e Silveira, a noção de ruína proposta por Simmel manifesta-se tanto na materialidade dos postais quanto nos procedimentos de intervenção realizados pelas artistas. Em *Found Gigi*, Dean evidencia a permanência afetiva inscrita em objetos que sobreviveram ao tempo, condensada nos rastros deixados por remetentes desconhecidos, sinais da “vida que com sua riqueza e suas mudanças uma vez habitou aí” (Simmel, 1998, p. 7). Já Silveira, ao intervir criticamente sobre imagens turísticas em *Brazil Today*, expõe as fissuras simbólicas de um país marcado por apagamentos históricos, fazendo emergir, a partir da destruição parcial da imagem idealizada, uma nova forma que denuncia o que foi ocultado. Em ambas as obras, o cartão-postal pode ser

compreendido a partir da noção de ruína não apenas por sua condição de vestígio, mas por operar como um campo de tensão entre memória e esquecimento, entre o que permanece e o que se desfaz, atualizando no presente as forças contraditórias que moldam a experiência histórica.

Le Nouveau Paysage du Parallèle 48 é uma série de 12 trabalhos elaborada pelo artista brasileiro Marcelo Moscheta em 2008 durante uma residência artística em Rennes, na França. Cada trabalho consiste na união de dois antigos cartões-postais da costa da Bretanha justapostos e colados sobre um papel em que estão impressas falsas coordenadas geográficas. O par de cartões-postais sofre a interferência do artista, que aquarela uma mancha azul que recria o mar da região, unindo e integrando duas imagens díspares, a fim de criar uma paisagem (Moscheta, s.d.b).

Ao reunir os postais da região francesa pela qual passara seu avô décadas antes, criando paisagens imaginárias e lhes atribuindo novas coordenadas, Moscheta coloca em choque sua própria memória afetiva pessoal com a memória coletiva do mesmo lugar, cristalizada na forma do cartão-postal. As noções de passado e presente colidem no processo de construção de uma nova imagem baseada em registros antigos, revelando como nossa percepção da realidade e da natureza ainda é submetida ao ideal clássico da paisagem.

Já na obra *Terrain Vague*, Marcelo Moscheta se apropria de postais antigos, comprados em mercados de pulga da Europa, para compor colagens com outros tipos de papéis. De acordo com a descrição disponível no *site* do artista,

três ações são feitas, seguindo regras primordiais: um corte, uma dobra, uma adição. O que poderia ser uma diretriz muito restrita se abre para inúmeras possibilidades de rearranjos, fazendo com que a série fique maior a cada nova combinação (Moscheta, s.d.a).

Se em *Le Nouveau Paysage...* a junção de postais é a ação que dá corpo à série, em *Terrain Vague*, o corte diagonal do cartão-postal revela a montagem de elementos que permite a existência da paisagem e abre uma fenda em nossa compreensão de sua representação. Essa fissura torna-se um espaço potencial para a projeção de expectativas.

As operações de montagem e deslocamento realizadas por Moscheta podem ser aproximadas da leitura que Elane Abreu de Oliveira (2012) faz da

noção de ruína em Walter Benjamin. Segundo a autora, a relação entre destruição e criação nas ruínas emerge como um conceito central na compreensão da história e da arte (p. 28). Benjamin argumenta que as ruínas, como vestígios do passado, não são meramente símbolos de um declínio inevitável, mas sim portadoras de um potencial criativo. A destruição que as ruínas representam é, paradoxalmente, um espaço fértil para a criação de novos significados e narrativas (p. 31).

Ao resgatar esses fragmentos do passado, o historiador, o crítico ou, ainda, o artista, se torna um alegorista que, ao dar voz a esses estilhaços, transforma a catástrofe em uma oportunidade de redenção e conhecimento. Essa dinâmica permite que o passado seja uma fonte de inspiração com o potencial de iluminar o presente e abrir caminhos para o futuro (Abreu, 2012, p. 38).

Além disso, a destruição das ruínas desafia a linearidade do tempo, propondo uma visão mais complexa e rica da história. Para Abreu (2012), Benjamin sugere que, ao confrontar as ruínas, somos convidados a refletir sobre o que poderia ter sido, revelando possibilidades não concretizadas que habitam a memória coletiva (p. 36). Essa perspectiva anacrônica permite que o crítico ou o colecionador rompa com a ordem causal estabelecida ao interagir com as ruínas, movimento que pode ser aproximado da prática de Moscheta ao incorporar cartões-postais em suas obras.

Outro trabalho que se apropria de postais antigos é *A Ruína*, série desenvolvida pela artista Mayana Redin entre 2013 e 2014. A obra consiste num número variado de cartões-postais colocados de pé sobre canaletas de madeira fixadas na parede, paralelamente. O primeiro e o último dos cartões-postais de cada sequência apresentam ao espectador as imagens de dois pontos turísticos de diferentes regiões. Esses lugares são inter-relacionados por impressões a jato de tinta sobre os versos dos demais cartões-postais que pouco a pouco se transformam, gerando uma continuidade entre a primeira e a última imagem.

Na série, os lugares separados no espaço e no tempo são unidos por meio da sutil modificação dos contornos das impressões sobre os cartões-postais, que nos remetem à erosão sofrida pelas estruturas geológicas com o passar do tempo. Dessa maneira, a artista Mayana Redin evoca as modificações físicas e culturais acarretadas pela passagem do tempo, as quais geram novos entendimentos de passado e futuro a partir da mudança das atrações turísticas que compõem a memória coletiva.

Em seu trabalho, a presença das forças corrosivas desenhadas, que transformam uma imagem do postal em outra, sobrepõe-se à própria materialidade dos postais, que já carregam marcas de usos e temporalidades distintas. As imagens criadas pela artista, elas próprias em ruínas, encontram-se sobre as ruínas da comunicação de outros tempos, não tão distantes. Tais ruínas integram o desgaste do tempo ao próprio meio, inserindo a imagem em um processo contínuo de transformação. Assim, as ruínas evocadas pela artista ultrapassam o simples testemunho de um passado, atuando como elo entre temporalidades e lugares distantes.

Em “A imagem-malícia. História da arte e o quebra-cabeça do tempo”, de seu livro *Diante do tempo*, Didi-Huberman (2015) retoma alguns conceitos explicitados por Walter Benjamin em sua obra, assim como seu impacto em diferentes áreas do pensamento histórico e da reflexão sobre a imagem. Ele enfatiza a proposta de Benjamin de abordar a história “a contrapelo” e a interpreta como um movimento dialético necessário à retomada do problema da historicidade, revendo as concepções de temporalidade herdadas pelos historiadores do século 19.

O autor francês destaca a relação que Benjamin estabelece com a história da arte ao longo de sua trajetória, em especial, em uma carta de 1923 ao amigo Florens Christian Rang, na qual problematiza a própria noção de obra de arte. Para Didi-Huberman, isso não significa negar a possibilidade de existência da história da arte, mas exigir que ela seja repensada a partir de uma reformulação de problemas e de parâmetros:

A questão, para Benjamin, era de fato *trazer à luz* os modelos de temporalidade, ao mesmo tempo menos idealistas e menos triviais do que os modelos utilizados no historicismo herdado do século 19. O único meio encontrado foi o de contradizer, de *contrariar* violentamente o “sentido do pelo”, ou seja, o movimento espontâneo pelo qual um historiador constitui, em geral, a própria historicidade de seus objetos de estudo (Didi-Huberman, 2015, p. 101-102).

No texto, Didi-Huberman tece relações entre as reflexões de Walter Benjamin e Aby Warburg, em especial segundo a problemática do tempo, para em seguida propor que, a partir da leitura da obra de Benjamin, o historiador deve agir de forma dialética, isto é,

deve renunciar a algumas hierarquias seculares – fatos importantes contra fatos insignificantes – e adotar o olhar meticuloso do antropólogo atento aos detalhes e, sobretudo, aos pequenos detalhes [...], deve se tornar um trapeiro da memória das coisas (Didi-Huberman, 2015, p. 117).

De certa maneira, a apropriação e o estudo de materiais gráficos múltiplos e efêmeros, como o cartão-postal, podem constituir um exercício de leitura da história da arte a contrapelo, especialmente no que diz respeito aos documentos sobre os quais essa disciplina se fundamenta. Ainda que a crítica de Benjamin e Didi-Huberman seja aos modelos enrijecidos de categorização da obra de arte, muitos historiadores ainda se dirigem à arte contemporânea com um olhar voltado apenas para os artistas consagrados e as obras legitimadas institucionalmente.

Os próprios materiais gráficos múltiplos e efêmeros, muitas vezes não assinados, quando propostos pelos artistas na segunda metade do século 20, marcavam um posicionamento disruptivo diante do sistema das artes, que buscava na assinatura, na perenidade dos materiais, na unicidade e nas limitações de tiragem a manutenção da aura de suas obras, “uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (Benjamin, 2013, p. 55).

Percebe-se, assim, uma natureza temporal nesses impressos, que funcionam como registros pertencentes a um tempo passado, produzidos em um presente voltado para sua leitura e interpretação futuras. Ao analisar um trabalho que se apropria de ou que se apresenta como cartão-postal, é possível notar sua “potência de *colisão*, em que as coisas, os tempos são colocados em contato, ‘são telescopados’, [...] e desagregam-se nesse mesmo contato” (Didi-Huberman, 2015, p. 133). Essa reunião temporal, com seu teor anacrônico e seu caráter de fonte de conhecimento, acaba por permitir compreender o postal como uma *imagem-malícia* – expressão criada por Didi-Huberman para caracterizar a imagem-dialética benjaminiana, que “organiza os principais paradigmas desse pensamento da imagem-tempo” (p. 137).

A trajetória do cartão-postal, desde seu surgimento e ascensão no final do século 19 até sua apropriação por artistas contemporâneos como material gráfico efêmero e múltiplo, revela profunda intersecção entre comunicação, memória e cultura visual. Esse percurso evidencia a potência do postal como fragmento que condensa temporalidades, memórias e usos diversos.

Inicialmente concebido como ferramenta de correspondência prática e acessível, o postal desempenhou papel essencial na expansão dos horizontes comunicativos, tanto em âmbito nacional quanto internacional. Sua popularidade estava ligada não apenas a sua funcionalidade, mas também a sua capacidade de fixar e difundir imagens de cidades, paisagens e modos de vida em um contexto de modernização e globalização.

Com o tempo, o cartão-postal transcendeu sua função original de veículo de comunicação, tornando-se objeto de colecionismo e ferramenta de experimentação artística. Essas práticas artísticas não apenas mobilizam o postal como artefato cultural, mas também ressaltam a fragilidade e a efemeridade das memórias que ele carrega.

O cartão-postal se configura como objeto que permanece com o passar do tempo e que continua a produzir novas relações entre tempos distintos, assumindo uma condição semelhante à da ruína. Vestígio de uma comunicação passada, imagem de um lugar já transformado e suporte constantemente reapropriado por artistas, ele articula permanência e transitoriedade, memória e esquecimento, coleção e dispersão. Como bem destacam Nachtergaele e Reverseau (2022, p. 13), “Se existe uma cultura do cartão-postal, ela se manifesta pelas práticas coletivas e individuais, por certas encenações na esfera doméstica, pública ou em técnicas particulares de arquivamento”.²

Ao se transformar em criações artísticas, os postais introduzem novas formas de pensar questões sobre a ruína, a coleção e o tempo, mantendo sua relevância como objetos que, embora inicialmente criados para uma função prática, se tornaram representações duradouras de uma complexa rede de relações culturais e artísticas. Assim, o cartão-postal, ao ser apropriado por artistas contemporâneos, torna-se ele próprio uma forma de ruína, um fragmento que reorganiza temporalidades e reinscreve memórias.

Ana Paula Garcia Costa é doutoranda em artes pela UFMG, mestre em artes (2020) e bacharel em artes visuais (2015), atua como artista, designer e professora. Desenvolve pesquisa sobre os usos e formatos do cartão-postal na arte brasileira contemporânea.

² No original: *S'il y a une culture de la carte postale, celle-ci se manifeste par des pratiques collectives et individuelles, certaines mises en scène dans la sphère domestique, publique ou dans les techniques idiolectales d'archivage.*

Referências

- ABREU, Elane de Oliveira. A ruína e a força histórico-destrutiva dos fragmentos em Walter Benjamin. *Cadernos Walter Benjamin*, v. 9, jul.-dez., 2012, p. 28-39.
- ANDERSON, Simon. Mail art and Fluxus: an antic exhibition from 1982. *On Curating*, n. 51 (Fluxus Perspectives), September 2021.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BRUSCKY, Paulo. Arte correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 374-379.
- CAMNITZER, Luis. *Proyecto poema colectivo revolución*. New York: The Institute for Studies on Latin American Art, 2021.
- COELHO, Teixeira. Regina Silveira – a arte de corrigir a realidade. *Zum*, São Paulo, n. 8, 2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-8/a-arte-de-corrigir-a-realidade/>. Acesso em 22 out. 2025.
- COOPER, Jeremy. *The world exists to be put on a postcard: Artists' postcards from 1960 to now*. London: Thames & Hudson/British Museum, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem-malícia. História da arte e o quebra-cabeça do tempo. In: *Diante do tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 101-180.
- FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. *Tendências do livro de artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p.27-38.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Art for the occasion. *On Curating*, n. 27 (Ephemera - Invitation cards, press releases, inserts and other forms of artistic (self-) marketing), Dec. 2015.
- MOSCHETA, Marcelo. *Terrain Vague*. Portfólio virtual do artista (s.d.a). Disponível em: <https://marcelomoscheta.com/Terrain-Vague>. Acesso em 12 out. 2025.
- MOSCHETA, Marcelo. *Le Nouveau Paysage du Parallèle 48*. Portfólio virtual do artista (s.d.b). Disponível em: <https://marcelomoscheta.com/Le-Nouveau-Paysage-Du-Parallele-48>. Acesso em 29 jul. 2024.
- NACHTERGAEL, Magali; REVERSEAU, Anne. Images à la chaîne, monde en boîte. In: *Un monde en cartes postales: cultures en circulation*. Marseille: Le mot et le reste, 2022. p. 9-15.

REDIN, Mayana. *A ruína*. Portfolio virtual da artista (s.d.). Disponível em: <https://www.mayanaredin.com/A-Ruina>. Acesso em 29 jul. 2024.

SCHAPOCHNIK, N. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: NOVAES, Fernando (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 331-407.

SIMMEL, Georg. A ruína. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998. p. 137-144.

TACITA DEAN: a medida das coisas. Direção: Laura Liuzzi. Brasil: Instituto Moreira Salles, 2013. 1 vídeo (12 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M7bDTObJV8>. Acesso em: 15 mar. 2023.

VASQUEZ, Pedro Karp. *Postais do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2002.

Artigo submetido em março de 2026 e aprovado em junho de 2026.

Como citar:

COSTA, Ana Paula Garcia. Entre o acervo e a circulação: o cartão-postal como ruína. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 283-295, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>