

O ADVENTO DO SELO POSTAL NO “LUGAR MODERNO”

Diego SALCEDO^o

RESUMO

A imagem tem sido utilizada como um recurso discursivo que informa, comunica, controla e interpela o indivíduo, modifica seu mundo e tem papel importante na construção da realidade social. Ela retrata, cada qual a sua maneira, o cenário “real” lacaniano e os espaços e tempos sócio-culturais. Este artigo propõe que é possível representar e identificar esse cenário, também, por meio das iconicidades presentes nos selos postais comemorativos. Perpassa questões da imagem enquanto objeto teórico. Dá continuidade a inserção do selo postal no âmbito acadêmico à luz de distintos e diversos conceitos.

Palavras-chave: cultura visual; imagem; filatelia; modernismo; selo postal comemorativo.

^o Professor substituto do Departamento de Ciência da Informação (DCI) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestrando (bolsista CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (UFPE) e Bacharel em Biblioteconomia (DCI-UFPE). e-mail: w159444x@gmail.com

ABSTRACT

Images have been used as a discursive resource which informs, communicates, controls and questions the individual, changes his world and also plays an important role in constructing social reality. They depict, each in its own way, the lacanian “real” scene and also socio-cultural spaces and times. This paper proposes to show that it is also possible to represent and to identify this scene, through iconicities present in commemorative postal stamps. It deals with issues about images while theoretical objects. It continues the insertion of postal stamps into the academic scope using several and distinct concepts.

Key words: *commemorative postal stamp; image; philately; modernism; visual culture.*

*“Toda imagem conta uma História.”
(BURKE, 2004, p. 175)*

INTRODUÇÃO

Os objetos imagéticos, em relação direta ou indireta com outros tipos de registros e suportes da informação, permitem subsidiar definições através da multiplicidade de versões, releituras e mobilidades não fixadas em cânones determinísticos. São, ao mesmo tempo, documento, arte e imaginação. Moldam, em certa medida, o arcabouço conceitual do ‘Real’ lacaniano.

Lacan identifica o Real com respeito a outras duas dimensões básicas - o Simbólico e o Imaginário -, que, juntas, elas constituem a estrutura triádica de todo Ser. Para Lacan, o que denominamos realidade, articula-se por meio da significação (Simbólico) e da padronização característica das imagens (Imaginário). Em outras palavras, ambos operam no âmbito da significação humana.

Apesar de existir uma discussão sobre a condição negativa desse Real, o que não interessa a este estudo, é importante entender que ele desempenha, como sugerem Zizek e Daly (2006, p. 14) "um grande papel implícito e evanescente na construção das formas cotidianas de realidade social". Ao falar desses objetos imagéticos, trata-se de especificidades da imagem em si, dos suportes imagéticos, das técnicas e dos conteúdos.

Pode ser entendido como um novo lugar epistemológico tentar entender esses objetos não apenas como tecnologias visuais e documentais separadas dos seus respectivos conteúdos, não unicamente como suportes que têm um mecanismo operacional de produção, distribuição e consumo, não somente como objetos que criam, e que neles são registradas, imagens de tipo específico, mas designá-los como pertencentes a um amálgama social complexo onde, além de existir confluência e produção de saberes, evocam uma relação entre o que Crary (1992) denominou de "sujeito observador" e sua forma de experienciar o tempo.

Além disso, a produção de imagens está associada ao desenvolvimento tecnológico em dada situação histórica. Para Deleuze e Guattari (1992, p. 223) cada sociedade utiliza, num certo momento histórico, tipos de máquinas (tecnologias), "não porque [...] sejam determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las".

Sendo assim, é possível afirmar que existiriam três momentos históricos de um lócus imagético. Um tempo-espaco clássico, um moderno e um contemporâneo de visão, da visualidade e das tecnologias visuais. Esses três modelos estariam vinculados a três tipos de sociedades "imagens-máquinas", de acordo com as classificações de diferentes autores.

Segundo Deleuze (1992, p. 219) haveria três regimes sociais num *continuum* constante e metamórfico. As sociedades da soberania (lugar clássico) que tinha como objetivo "açambarcar, mais do que organizar a produção, decidir sobre a morte mais do que gerir a vida". As sociedades disciplinares (lugar moderno) que sucedem as anteriores. Aqui surgem os "grandes espaços de confinamento". O indivíduo é interpelado a dividir seu cotidiano entre estruturas fechadas e constantemente vigiadas, "...família, escola, caserna, fábrica, hospital e, eventualmente prisão,

que é meio de confinamento por excelência”. Por fim, as sociedades de controle (lugar contemporâneo), que somam às sociedades anteriores, a utilização de “...máquinas de uma terceira espécie, de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, e, o ativo, a pirataria e a introdução de vírus”.

Guattari (1993, p. 182) propõe três eras de máquinas coletivas de subjetivação. A primeira sendo aquela da “cristandade européia (lugar clássico), que se caracteriza por duas formas de articulação: uma com as entidades territoriais de base autônomas e, a outra, com a entidade desterritorializada de poder subjetivo de que a Igreja católica era portadora”. A segunda, a da des-territorialização capitalista dos saberes e das técnicas (lugar moderno), em que, segundo Guattari (1993, p. 186), o homem “perderia aí territorialidades sociais que lhes pareciam até então inamovíveis”. Por fim, a era da informatização planetária (lugar contemporâneo), na qual a “tecnologia ficaria sobre o controle de uma subjetividade maquínica de um novo gênero”.

Para Virilio, existiria uma trajetória lógica da imagem referenciada pelo desenvolvimento das tecnologias sócio-visuais que pode ser dividida, também, em três momentos.

Na verdade, a era da lógica formal da imagem [lugar clássico], é a da pintura, da gravura e da arquitetura, que se concluiu com o século XVIII. A era da lógica dialética [lugar moderno], é a da fotografia, da cinematografia ou, se preferir, do fotograma, no século XIX. A era da lógica paradoxal da imagem [lugar contemporâneo], é a que começa com a invenção da videografia, da holografia e da infografia... Como se neste final de século XX, a própria conclusão da modernidade fosse marcada pelo encerramento de uma lógica da representação pública (VIRILIO, 1994, p.91).

Ainda que seja pertinente e inevitável considerar essas teorias, por questões metodológicas, dar-se-á ênfase ao “lugar moderno” do *locus* imagético. Nesse momento histórico criam-se condições de possibilidades do aparecimento de tecnologias de produção de imagens, jamais antes utilizadas e vistas, assim como de suportes documentais que, por meio de imagens, garantem sua validade e utilidade.

Nesse sentido, o que vai ocorrer nesse "lugar moderno" são situações nos âmbitos sociais, políticos, econômicos e culturais que irão, todos, convergir numa complexa rede de correlações em que dispositivos de visualização e de documentação irão determinar a ruptura com os modelos de visão e de subjetividade do indivíduo renascentista, tornando possível o surgimento de um novo tipo de observador.

Na opinião de Crary, aspectos ligados à visão, visualidade, percepção, expressão e tecnologias visuais atestam para além das teorias baseadas em uma continuidade histórica da "visão" tradicional ocidental. Ele suspeita dessa continuidade linear e estabelecida do *status quo* moderno, da argumentação de alguns estudiosos que são a favor, unicamente, de uma construção histórica monolítica.

Crary (1992, p. 2) sugere:

...by studying an earlier reorganization of vision in the first half of the nineteenth century [...], that produced a new kind of observer and that were crucial preconditions for the ongoing abstraction of vision [1].

Todos aqueles aspectos, nos estudos desse autor, convergem para uma "genealogia da visão". Uma forma de narrar a história em que se possa dar conta de discursos, domínios dos objetos, lugares de produção de subjetividades e saberes. Tudo isso sem se distanciar do sujeito observador que, nesse sentido, difere do espectador moderno.

Assim, Crary aproxima-se da transversalidade de Foucault (1987, p. 68) que, a fim de reconstituir o sistema geral do próprio pensamento, sugere que "...abriu-se o espaço de um saber onde, por uma ruptura essencial no mundo ocidental, a questão não será mais a das similitudes, mas a das identidades e das diferenças". Essas questões defendidas por Foucault, foram objetos das teorias francesas da prática simbólica, abrangendo ainda Derrida, Lacan, Kristeva entre outros.

Nessa mesma trajetória epistemológica foucaultiana, Crary (1992, p. 3) sugere que "the break with classical models of vision [...] was far more from than simply a shift in the appearance of images and art works, or in systems of representational conventions" [2]. Para redirecionar a abordagem do espectador moderno e da imagem, ele propõe, ao contrário,

que aquele rompimento com os modelos clássicos de visualidade “was inseparable from a massive reorganization of knowledge and social practices” [3].

Nesse “lugar moderno”, forças diversas e distintas sugerem a definição ou o modelo dominante que interpelou os observadores. Sendo assim, entende-se que qualquer tecnologia imagética que tenha surgido nesse momento histórico seja, em grande medida, influenciada pelas mesmas forças. Logo, cabe uma análise com relação ao advento do selo postal, utilizado pela primeira vez, na Inglaterra, em 1843, como tecnologia de comunicação e de controle postal do Estado sobre as pessoas.

SOBRE A IMAGEM

As imagens pertencem ao universo interior e exterior do humano. Vestígios imagéticos compõem o pretérito da humanidade, situam-se no presente e prosseguirão no futuro. Há muitos milênios, os indivíduos transmitem seu conhecimento por meio das imagens gráficas.

Bessis (1994, p. 159) sugere que a palavra imagem vem do Grego (*mimos* = imitação, e *genes* = nascido de) “[...] nascida da imitação, transmite ao que vê tanto o conhecido como o desconhecido, ornando-os de um valor estético e significativo”. Apela para a imaginação daquele que produz e interpela, aquele que vê o produto imagético.

A visão é a mais importante modalidade de percepção que os humanos dispõem para apreender e conhecer o mundo exterior, estabelecendo como uma poderosa fonte de informação e conhecimento. Santaella (1993, p. 11) afirma que:

uma das explicações para a predominância da visão [...] sobre os outros sentidos é a ligação direta dos olhos [...] com o cérebro, o que faz com que parte da atividade que deveria ser realizada por ele é feita pelos próprios órgãos.

Ainda que trabalhar com conceitos seja uma atividade fluida e incerta, talvez até ininterrupta, é pertinente ampliar a visão sobre os conceitos de imagem. No campo da Neurologia, Damásio (2000,

p. 24) afirma que “imagem designa um padrão mental em qualquer modalidade sensorial”. Em outro momento de sua obra, o autor explica com maior detalhe sua concepção de imagem tomada como um sinônimo de representação.

Refiro-me ao termo imagens como padrões mentais com uma estrutura construída com os sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais - visual, auditiva, olfativa, gustatória e sômato-sensitiva. A [última] modalidade inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, [etc.]. A palavra imagem não se refere apenas a imagem ‘visual’ e, também não há nada de estático nas imagens... As imagens de todas as modalidades ‘retratam’ processos e entidades de todos os tipos, concretos e abstratos. As imagens também ‘retratam’ as propriedades físicas das entidades e, às vezes imprecisamente, às vezes não, as relações espaciais e temporais entre entidades, bem como as ações destas. Em suma, o processo que chegamos a conhecer como mente quando imagens mentais se tornam nossas, como resultado da consciência, é um fluxo contínuo de imagens, e muitas delas se revelam logicamente inter-relacionadas...Pensamento é uma palavra aceitável para denotar esse fluxo de imagens (DAMÁSIO, 2000, p. 402).

Partindo de afirmações como essa, Contrera e Baitello Jr. (2006, p. 117) vão sugerir dois aspectos pertinentes aos estudos das imagens no âmbito das teorias da Comunicação e das Mídias: 1.) “O fluxo de mão dupla existente entre a *motivação interna* e a *captação externa*, que se articula na criação das imagens com as quais pensamos”. Aqui caberiam as discussões sobre Teoria da Imagem (psíquicas e oníricas), da Recepção e do Imaginário. 2.) “As conseqüências (sócio-ecológicas e ecopsicológicas) do predomínio avassalador dos sistemas comunicativos em detrimento das outras modalidades perceptivas”. Aqui é possível estudar de forma crítica sobre as “eras de exacerbação da visualidade, do simulacro e da iconofagia”.

A imagem situa-se num contexto em que o sujeito gera, reproduz, decifra, enuncia, cria e re-lê, todavia sempre historicamente possibilitado. Manguel (2001, p. 21) aponta para o fato de que:

as imagens, assim como as histórias, nos informam [...] para aqueles que podem ver, a existência se passa em um rolo de imagens que se

desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência. As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens, alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos.

Assim, as imagens pertencem ao universo interior (endógeno) e exterior (exógeno) humano. As suas formas de interpelação não devem remeter a uma suposta linearidade histórica, muito menos sugerir o mesmo com relação ao modo de leitura, mas a um emaranhado feixe de relações de poder e saber.

A complexidade da tradução das representações visuais é complexa, porque converge tanto à percepção da imagem como sua produção. Mas vai além, quando se entende que essa atividade também constitui um processo de aquisição de conhecimento ininterrupto através das experiências e dos afetos sociais, dos indivíduos e das coletividades.

Não se pode negar que, nos dias atuais, o sujeito tem a sua complexidade refletida nas imagens, uma condição possível de seu estado. Uma situação em que se relacionam significados ambíguos e conceitos polissêmicos. Segundo Maffesoli (2001, p. 80), a “aceitação desse estado, não é, na realidade, senão o reconhecimento do aspecto complexo, polissêmico” do sujeito atual.

A imagem pensada num sentido social de fluxo e troca de informações entre sujeitos revela um efeito discursivo, possibilita conteúdos enunciativos, estabelece ideologias e sugere intenções. Na correlação entre o que é visto e o não-visto, entre o que é dito e o não-dito, jazem saberes, sensações, poderes, formas e desejos.

Na atualidade, existe uma avalanche de informações visuais que interpelam o Ser, o seduz, individualiza, educa e assujeita, mas ao mesmo tempo, gera sua des-territorialização. Decerto, o discurso visual do qual

emerge a capacidade imagética de enunciação dotada de poder e saber, em graus distintos de comunicabilidade pode ser analisado, estudado, criticado na medida em que ali se busquem possíveis deslocamentos de sentidos e correlações entre os efeitos característicos de um certo momento histórico. Esse é o caso, também, das imagens impressas nos selos postais.

Pode-se tentar olhá-las para além de uma prática material, de uma técnica, que com certeza tem sua validade como atesta Bronowski (1998, p. 89): "A fabricação de artefatos é um traço característico de todas as culturas humanas". Entendê-las, também, como um *assemblage* coletivo, ou seja, um lugar no tempo-espaço onde estão imbricados poderes, saberes, historicidades, práticas discursivas e estéticas.

SOBRE O SELO POSTAL

A criação do selo adesivo postal é, indiscutivelmente, um dos grandes acontecimentos históricos do século XIX. Como documento, ele é apenas uma forma de formalizar e evidenciar o contato tácito entre um emissor e um serviço público que, além de cobrar, torna sua a responsabilidade do transporte e da entrega ao destinatário indicado.

O período político-econômico em que foi inserida essa nova e revolucionária prática de comunicação corrobora com o que se costuma denominar de primeiro período da Revolução Industrial (1760 a 1850), na Inglaterra. Não obstante os fatos históricos, a prática introduzida nos domínios ingleses não era uma completa novidade. São conhecidas experiências no Oriente, na Europa desde o século XVII e no Brasil.

O que de fato ocorreu em 1843, na Inglaterra, foi a sugestão de modificação do funcionamento do sistema postal britânico e de suas colônias, baseado em dois pontos cruciais à economia do Império: cobrança antecipada do valor do porte e regulamentação da taxa segundo o peso da missiva postal.

O advento do selo postal proporcionou uma racionalidade do sistema postal inglês, que por sua vez gerou lucros elevados. Essa foi a principal razão, mas não a única, para que nos primeiros dez anos

que se seguiram à circulação dos selos postais ingleses, a maioria dos países europeus (e suas respectivas colônias) adotasse o mesmo sistema. Portanto, afirmam Almeida e Vasquez (2003, p. 21), que

as mudanças nos serviços postais na Inglaterra estavam inseridas num contexto econômico e político mais amplo. Tornava-se estratégico para o Império [e assim fizeram vários países imperialistas] o controle do mercado nas colônias, e o sucesso das transações comerciais a distância dependia diretamente da eficiência nos serviços de troca de correspondências. As estreitas relações comerciais e políticas entre o Império brasileiro e o britânico no período favoreceram a absorção quase que imediata da novidade entre nós, antes mesmo que outras nações economicamente mais desenvolvidas adotassem tais medidas.

Em 17 de agosto de 1839, o Parlamento inglês aprovou as sugestões de Sir Rowland Hill alegando que serviam ao progresso comercial e ao desenvolvimento das classes mais favorecidas. O selo postal surge, então, como resultado da proposta fundamental que era usar um pedaço de papel de tamanho suficiente para receber uma estampa, coberto na parte traseira com goma, que o portador poderia, aplicando um pouco de umidade, prender na parte posterior da correspondência.

Na época de seu surgimento, até mesmo muito tempo depois, o observador caryano não estava preparado para ver no selo postal nada além de um timbre oficial de comprovação de pagamento de franquia, nada mais que não lembrasse imediatamente senão uma moeda ou uma nota de banco.

Nessas ferramentas de discurso ideológico estavam impressas, por exemplo, a efígie do soberano reinante [nas monarquias] e de figuras alegóricas [nas repúblicas], as cifras indicadoras do valor de franquia, buriladas com linhas, florões e arabescos, para dificultarem a contrafação do papel-moeda corrente.

Assim, os primeiros selos postais do mundo têm como figuração, praticamente sem nenhuma exceção, um desses três ícones: a efígie, o brasão e a cifra, ou uma mistura deles. Os outros vieram bem depois, quando, aos poucos, o mundo foi se conscientizando de que o selo postal servia para algo muito mais nobre do que simplesmente representar um

O advento do selo postal no “Lugar Moderno”

atestado ou um recibo de pagamento prévio de serviço.

A Inglaterra, reproduzindo o perfil da cabeça da Rainha Vitória, a partir de uma medalha comemorativa, inaugura o tipo “efígie”, com o *Penny Black* (valor facial de 1 *penny*, de cor preto) [4] e o *Two Pence Blue* (valor facial de 2 *pence*, de cor azul) [5], os quais entraram em circulação no dia 6 de maio de 1840.



Figura.1 [6]



Figura.2

Seguindo uma tradição que perdura desde então, a Inglaterra é o único emissor de selos que não especifica seu nome por extenso na face do artefato. Apenas apresenta o perfil do soberano. Por outro lado, o restante dos países e entidades emissoras de selos postais deve especificar, por extenso, seus respectivos nomes, seguindo as normas internacionais estabelecidas nos congressos da União Postal Universal.

É relevante salientar que entre a emissão dos primeiros selos ingleses e a primeira série de selos brasileira existem registros de que uma companhia privada de correios nos Estados Unidos da América (U. S. City Dispatch Post) e o Cantão Suíço de Zurich, emitiram selos postais, todavia, diz-se que eram para uso restrito, ou seja, não seriam utilizados para correspondência além das fronteiras.

A Suíça destacou-se não apenas como promotora, mas principalmente como veneradora do tipo “escudo ou brasão”, que ela inaugura com os selos do Cantão de Genebra, impressos em preto sobre verde, ainda em 1843. Esses selos, no valor de 5 cêntimos cada, destacavam o escudo e a divisa de Genebra, isoladamente serviam para

o porte local. Coube ainda à Suíça outro pioneirismo: o da impressão do primeiro selo do mundo em duas cores, preto e vermelho, o famoso Pomba de Basileia na cidade do mesmo nome, em 1845, de formato quadrangular e no valor de 2 ½ rappen [7], também do tipo “brasão”.



Figura. 3



Figura. 4

O Brasil, primeiro país das Américas a instituir e a usar o selo postal adesivo, manteve-se fiel à “cifra” nos 23 anos iniciais de suas emissões, sendo desse tipo os Olhos-de-Boi (1843), os Inclinados (1844), os Olhos-de-Cabra (1850-1866) e os Olhos-de-Gato (1855/1866).



Figura. 5



Figura. 6



Figura. 7



Figura. 8

Diversos países emitiram selos nas mesmas condições pictóricas como os apresentados. Por questão de espaço, os selos não serão mostrados, mas os nomes dos primeiros países serão listados, seguidos do ano de emissão do primeiro selo postal, para que se tenha uma idéia de como se ramificou pelo mundo. Estados Unidos da América (1845), Ilhas Maurício (1847), Bélgica e França (1849), Espanha (1850), Dinamarca (1851), Holanda (1852), Noruega (1855), Rússia (1858), Alemanha (1871), Bósnia (1879), México (1856), Peru (1858), Bahamas (1859), Antígua e Costa Rica (1862), Honduras e Bermuda (1856), Bolívia (1867) entre tantos outros.

Com a República, a temática das imagens postais vai mudando paulatinamente. De início, predominam alegorias, que transmitem o símbolo material do novo regime, por exemplo, a coroa de louros, o símbolo universal da república criado pela Revolução Francesa (a popular Marianne).

Portanto, ora são objetos e produtos de riqueza nacional, ora surge o dinâmico Mercúrio (patrono do comércio) ou, então, são paisagens anunciando um novo alvorecer republicano. Associado a essa realidade social, estava o que vai ser chamado de "dialética do colecionismo postal". Ou seja, iniciou-se um ciclo em que, de um lado, os filatelistas procuravam as novas peças emitidas e, do outro, o correio emitia cada vez mais selos, mas visando, também ao consumo desprovido da função (valor defunto do objeto), social do selo.

É nesse sentido que surgem as emissões dos selos postais comemorativos. Um tipo específico de documentação filatélica que tem como característica principal ser um instrumento potencial de propaganda e comunicação, além de servir como lembrete do passado nacional, contribuindo para a continuidade da memória social.

Esse pequeno pedaço de papel, indiferente às diversas formas como se apresenta e aos suportes aos quais é agregado, elimina distâncias, preserva na forma de texto e imagem, com criatividade, uma possível história da humanidade. Resgata, pois, na forma de documento temático, as pessoas e suas feitura, efemérides, eventos, símbolos (locais, nacionais e internacionais), celebrações, costumes, tradições, processos e o tempo (memória), de forma particular e geral. Funciona como um elo entre os indivíduos, seu processo histórico e os diversos e distintos conhecimentos.

Não se sabe ao certo qual e onde foi emitido o primeiro selo comemorativo do mundo (isso parece um pouco fútil). Contudo, Almeida e Vasquez (2003, p. 38) aludem a “um exemplar emitido na França, em 1863, trazendo a efigie coroada de louros de Napoleão III - referência às vitórias de Magenta e Solferino”. Mencionam também “uma emissão do Peru, de 1871, trazendo uma locomotiva como tema e usado para serviços postais da recém-inaugurada estrada de ferro entre Lim-Callao-Chorilos.” De qualquer forma, o selo que realmente pode ser considerado comemorativo, pelo que foi exposto até então, é a emissão da Romênia, de 1891, aludindo aos 25 anos do reinado de Carlos I.

Por sua vez, no Brasil, os primeiros selos postais do tipo comemorativo foram os que celebraram os 400 anos da chegada dos portugueses ao país. Trata-se da primeira emissão de selos comemorativos, lançada em 1 de janeiro de 1900, por sugestão da Associação do Quarto Centenário do Descobrimento do Brasil. Dava-se início ao serviço de encomendas internacionais *colis-postaux*.

A escolha dos temas a serem impressos se deu através de concurso público. Estes selos só circularam dentro do país, franqueados os portes



Figura. 9



Figura. 10



Figura. 11



Figura. 12

nacionais. A venda dos 400.000 exemplares emitidos ajudou nos custos das comemorações que ocorreram em todo país. As quatro imagens, de certo modo, celebravam justamente um sentimento que os republicanos queriam que o povo percebesse.

Segundo Salcedo (2008, p. 190), "uma trajetória de liberdade no Brasil, refletida através de quatro eventos significativos. Perceba que a inscrição do nome do país, nessa época, era Estados Unidos do Brasil". Além disso, todas as peças citam o período de 400 anos (1500-1900), além do nome do impressor das figuras (LITH. Paulo Robin & Pinho) e a expressão "correio", em cada peça.

1) O selo de 100 Réis [9]. Primeiro momento da liberdade. Os nativos em terra, nus e armados com arco e lança flecha, presenciam a chegada das duas caravelas portuguesas. Tanto no céu como nas velas estão impressas a Cruz da Ordem de Cristo. Símbolos de uma civilização que vem resgatar os nativos da natureza.

2) O selo de 200 Réis. Segundo momento. O grito de Ipiranga dado por D. Pedro, que montado num cavalo, mais parece um cidadão qualquer daquela época e não um príncipe. Com a espada erguida, comanda seus soldados e cavalos, como se estivesse em marcha de ataque. Essa imagem contrasta em demasia com a famosa pintura de Pedro Américo, principalmente nos detalhes do relevo, da casa ao fundo e do vestuário. Percebe-se a inscrição Independência ou morte, e 7 de setembro de 1822.

3) O selo de 500 Réis. Terceiro momento. As datas "28 setembro 1871" e "13 de maio 1888" aludem às duas leis que extinguiram "por completo" a escravidão no Brasil. O anjo libertador, que possui uma estrutura física maior que a das pessoas abaixo, traz na mão esquerda o fogo e, na direita, os grilhões quebrados de Prometeu. Sobrevoa o pedaço de terra onde jaz uma "família escrava", almejando a tão emancipada liberdade.

4) O selo de 700 Réis. Quarto momento. Para encerrar a trajetória da liberdade do país e das pessoas, a guardiã da ordem representada à luz de uma estrela, intocável, mas que remete aos princípios vitoriosos do 15 de novembro de 1889. Estátua da triunfal liberdade republicana, numa figura feminina, fincada em solo fértil. Percebe-se, nesta única peça, a impressão do Brasão de Armas do Brasil. Esse símbolo nacional foi sancionado pelo então Chefe do Governo Provisório, Marechal Deodoro da Fonseca. (SALCEDO, 2008, p. 190-191).

Por um lado, os selos postais comemorativos oferecem margem à discussão proposta por Benjamin (1975), que avalia os efeitos da produção e do consumo de massa e da reprodução técnica sobre as obras de arte. Esse trabalho é, em grande medida, um marco teórico paralelo aos estudos realizados pelos teóricos críticos da Escola de Frankfurt (Adorno, Horkheimer...), sobre a Indústria Cultural.

A concepção benjaminiana de “aura” com relação às obras de arte é um aspecto crucial da discussão. É o principal ponto de convergência entre a sociedade de massa moderna com a própria obra de arte, agora transformada em objeto de reprodução em série. Assim se deu, também, com o selo postal. Para Benjamin (1975, p. 226):

A obra de arte de emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. (Ela) reproduzida, é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser re-produzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias.

Por outro lado, com as transformações sociais que vinham ocorrendo no “lugar moderno”, principalmente na Europa do século XIX e XX, surgiam novas concepções de colecionismo e de coleções. A partir desse momento histórico, Benjamin (1991) sugere que além do valor de uso e *status* do objeto haveria um valor afetivo. Refere-se ao colecionismo, e isso inclui os selos postais e outros documentos filatélicos, praticado por um novo espírito, ligado a conceitos de âmbito estético e psicológico.

Salcedo (2008, p. 5) sugere que as informações “textuais e pictóricas” registradas nesses pequenos artefatos culturais, constituem-se discursos de conteúdo endógeno e exógeno, que passam despercebidos ao leitor comum que, por sua vez, apenas os identificam como taxas devidas ao Correio para envio de missivas postais. Por outro lado, afirma Altman (1991, p. 4): “stamps have become useful ideological and cultural artifacts, and a means for governments to [...] promote certain images at home and abroad” [10].

Vindos para ficar, os selos postais, nos tempos subseqüentes à sua criação, passaram por modificações, em distintos graus, conforme a época, o

lugar, o poder estabelecido, a cultura midiática e a tecnologia. Esse pequeno artefato constitui um gênero imagético moderno de característica eurocêntrica. Suas formas de produção, distribuição, consumo e uso obtiveram enorme eficácia de convicção, junto ao sujeito receptor, principalmente no âmbito do colecionismo e do mercado filatélico, possibilitando assim a construção de imaginários de enorme significação psicológica.

Analisar os registros pictóricos e textuais registrados nos selos postais, principalmente nos comemorativos, permite criar possibilidades de sentir, de seduzir e de dispor fenômenos que aludem a uma seqüência de instantes eternos. As imagens nos selos postais confrontam-se com as imagens visuais do pós-moderno ou contemporâneo. Nessa última, jazem conceitos de descontinuidades, fragmentações, descentralizações. As primeiras, modernas, permeiam este mundo em crise com seus valores de pretérito eurocêntrico. São valores imagéticos que cultivam as diferenças das manifestações atuais.

NOTAS

[1] Crary (1992, p. 2) sugere : “re-organização da visão precoce, na primeira metade do século XIX, que produziu um novo tipo de observador, e que foram pré-condições cruciais à contínua abstração da visão” (Tradução sob responsabilidade do autor).

[2] Segundo Crary (1992, p. 3): “a ruptura com os modelos clássicos de visão [...] foi muito mais do que apenas um simples deslocamento no surgimento de imagens e trabalhos artísticos, ou em sistemas estabelecidos de representação” (Tradução sob responsabilidade do autor).

[3] Ainda de acordo com Crary (1992, p. 3): “era inseparável da enorme re-organização do conhecimento e das práticas sociais” (Tradução sob responsabilidade do autor).

[4] Penny: divisão monetária do valor de uma Libra em cem unidades.

[5] Pence: plural de Penny. Não se diz “dois pennies”, mas “dois pence”.

[6] As imagens ilustradas nas figuras de 8 a 11 foram retiradas da Internet.

[7] Rappen: divisão monetária do valor de um Franco em cem unidades.

[8] Esses quatro selos (figuras de 9 a 12) fazem parte da coleção particular do autor.

[9] Réis: Antigo sistema monetário brasileiro. Réis é o plural “deturpado” de Real.

[10] Segundo Altman (1991, p. 4): “os selos postais tornaram-se artefatos culturais e ideológicos úteis, além de um meio para que governos divulguem certas imagens nos seus países e no exterior” (Tradução sob responsabilidade do autor).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, C. A. F. de; VASQUEZ, P. K. *Selos postais do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2003.
- ALTMAN, Denis. *Paper ambassadors: the politics of stamps*. North Ryde: NSW, 1991.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Os pensadores*. SP: Abril Cultural, 1975. Coleção Os Pensadores.
- _____. “Paris, capital do Século XIX”. In: KOTHE, F. (Org.). *Walter Benjamin*. SP: Ática, 1991. Coleção Grandes Cientistas Sociais.
- BESSIS, H. “A imagem da Ciência na pintura”. In: VIERNE, S. *A Ciência e o Imaginário*. Brasília: UNB, 1994. p. 159 - 190.
- BRONOWSKI, J. *O olho visionário: ensaios sobre arte, literatura e ciência*. Brasília: UNB, 1998.
- BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. SP: EDUSC, 2004.
- CONTRERA, M. S.; BAITELLO Jr., N. Na selva das imagens: algumas contribuições para uma teoria da imagem na esfera das ciências da comunicação. *Significação*. São Paulo, n. 25, jun. 2006, p. 113 - 126.
- CRARY, J. *Techniques of the Observer*. Cambridge: MIT, 1992. Xerox.
- DAMÁSIO, A. *O mistério da consciência*. SP: Cia. das Letras, 2000.
- DELEUZE, G. *Conversações*. RJ: 34, 1992. Xerox.
- _____.; GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?* RJ: 34, 1992. Xerox.
- GUATTARI, F. “Da produção da subjetividade”. In: PARENTE, A. (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. RJ: 34, 1993. p. 177-191.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. SP: Martins Fontes, 2002.
- MAFFESOLI, M. *O eterno instante*. Lisboa: Piaget, 2001. •
- MANGUEL, A. *Lendo imagens*. SP: Cia. das Letras, 2003.

O advento do selo postal no "Lugar Moderno"

SALCEDO, D. A. "A visibilidade da Ciência nos selos postais comemorativos". In: *Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual*. 1, 2008, Goiânia. Anais... Goiânia, UFG, 2008, 10 p.

_____. "Filatelia e memória: pequenos embaixadores de papel". In: VERRI, G. M. W. (Org.). *Registros do passado no presente*. Recife: Bagaço, 2008. p. 155-195.

SANTAELLA, L. *A percepção: uma teoria semiótica*. SP: Experimento, 1993.

VIRILIO, P. *A máquina de visão*. RJ: José Olympio, 1994.

ZIZEK, S.; DALY, G. *Arriscar o impossível*. SP: Martins Fontes, 2006.