



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Iconografia política entre monumentos e selos aéreos do Brasil nos anos 1920

Vera Pugliese, Universidade de Brasília
<https://orcid.org/0000-0001-8101-4751>
verapugliese@gmail.com

Resumo

O artigo associa elementos do Monumento aos Heróis da Travessia do Atlântico, de Ottone Zorlini, e da série de selos postais aéreos "Homenagem aos Próceres e à Primazia Aeronáutica Brasileira", ambas de 1929. A pesquisa problematiza balizas classificatórias do campo da história da arte, a partir dos estudos de Aby Warburg sobre a simbólica estatal, que atentavam para a intimidade entre os selos postais como veículos alados e o monumento histórico. A tônica do artigo envolve o mote da conquista do céu, numa iconografia política infiltrada pelo pathos imperial antigo, à época da ascensão do fascismo na Itália e de processos de monumentalização de personagens e fatos históricos, sob uma afirmação nacionalista e de modernização no Brasil, com significativas contradições.

Palavras-chave: Selos Aéreos Brasileiros. Monumento. Iconografia Política. Aby Warburg. Fascismo.

Abstract

The article associates elements of Ottone Zorlini's "Monument to the Heroes of the Crossing of the Atlantic" and the series of aerial postage stamps "Homage to the Proceres and the Brazilian Aeronautical Primacy", both from 1929. The research problematizes classificatory parameters in the field of art history, from Aby Warburg's studies on state symbolics, that paid attention to the intimacy between the postage stamps as winged vehicles and the historical monument. The keynote of the article involves the motto of the conquest of heaven, in a political iconography infiltrated by ancient imperial pathos, at the time of the rise of Fascism in Italy and processes of monumentalization of characters and historical facts, under a nationalist and modernization affirmation in Brazil, with significant contradictions.

Keywords: Brazilian aerial postage stamps. Monument. Political iconography. Aby Warburg. Fascism.

O presente artigo¹ envolve um monumento aéreo e um conjunto de selos postais emitidos no final dos anos 1920. Estudiosos de diferentes áreas como a história, a museologia e a semiótica², indicam diferentes funções para os selos, a econômica, incluindo, além da função administrativa, o mercado filatélico; a informativa, relacionada a mensagens portadas por eles; as funções mnemônica e celebrativa, relacionadas à necessidade de lembrar e/ou comemorar e fatos e feitos históricos, efemérides, eventos nacionais ou internacionais, e, finalmente, personagens históricas, às vezes heroizadas. Finalmente, simbólica, especificada pela função estatal, que provém de seu escopo político-cultural, tendo o Estado como emissor, o que o vincula a um “sistema de símbolos institucionais”³, responsável por propagar insígnias, ideias, e valores, inclusive ideológicos.

Os selos ainda corporificam três elementos constituintes do sentido da história da arte manifestos como suas vocações. Uma é a do colecionismo e da exponibilidade, para além da filatelia e o mercado; outra, de portar mensagens, sobretudo de cunho político-ideológico, identificatórias e da construção do que seria uma ideia de Nação; finalmente, a vocação de demandar tipologias, morfologias, taxonomias da imagem na dimensão hermenêutica da história da arte.

Se todas implicam afetos coletivos em processos de historicização e monumentalização, a terceira, diz do que é próprio da imagem e que reporta às tradições escultórica e pictórica no que tange gêneros artísticos – vínculo ou filiação a temáticas como retratística, paisagem e pintura histórica –, além de processos de criação da imagem, questões da fotografia, da comparatividade e associações entre imagens e problemas da reprodutibilidade técnica de massa.

Embora o envio de mensagens e encomendas, bem como a construção de monumentos, nos remetam ao menos à Antiguidade, a criação do selo adesivo pré-tarifado em 1840, integrou uma reforma do sistema postal britânico, vinculado à unificação mundial de sistemas de medição de tempo, pesos e medidas até o final do XIX, como marca imperial pelo mundo sob a lógica neocolonial sob interesses político-econômicos⁴.

Diante da ascensão do fascismo na Itália e da organização do nazismo nos anos 1920, assistiu-se ao tensionamento de forças de direita no Ocidente, envolvendo o surto ultranacionalista em países que passavam a se utilizar de imagens de massa para se afirmar política e economicamente, implicando reacomodações geopolíticas. Aby Warburg estudava tal fenômeno quando promoveu a criação do selo *Idea vincit* (1926), aconselhando Otto Heinrich

¹ Trata-se de um desdobramento da pesquisa de Pós-Doutorado na École des Hautes Études en Sciences Sociales, com bolsa FAP-DF (2019-2020) e de Fomento do CNPq (2017-2021). Ela parte da investigação sobre o selo *Idea vincit* de Warburg-Strohmeyer (PUGLIESE, 2020) e se relaciona a outros recortes da presente pesquisa, um deles apresentado no Congresso do CAIA, em 2021, e em Pugliese (2022).

² Cf. MARSON, 1989, p. 14-15; ALMEIDA, C.; VASQUEZ, 2003; SOUZA, 2006, p. 25, 29, 47; SALCEDO, 2010, p. 110-116; PUGLIESE, 2022.

³ SALCEDO, 2010, p. 111.

⁴ PUGLIESE, 2020, p. 372-373.

Strohmeyer na realização de uma gravura e nas últimas Pranchas do *Bilderatlas Mnemosyne*, onde se constata sua compreensão da simbólica estatal no processo de formação de símbolos nacionais na República de Weimar.

Esses estudos privilegiavam seu olhar sobre os selos como veículos alados que transitam pelo mundo e sobre o monumento histórico, intimidade entrelaçados como objetos de investigação em uma iconografia política. No Brasil, durante a República Oligárquica, conformava-se a monumentalização de personagens e fatos históricos em diferentes suportes materiais, que se consagrariam, na Era Vargas, como afirmação nacionalista e moderna, com significativas contradições.

Em condições incipientes e ambíguas, a aviação comercial brasileira surgiu em 1927, junto ao correio aéreo e aos selos aéreos, eivado de interesses econômicos estrangeiros, em uma rede de relações entre modernidade, urbanidade, industrialismo e incrementação de meios de transporte e comunicação, implicando a utopia da conquista do céu e publicização mediática de travessias.

Travessias entre o bronze e o papel

Impresso em Berlim para a Viação Aérea Rio-Grandense - VARIG, o selo *Condor* (figura 1) inaugurava uma série de monocromáticos em 1927, sobrepondo o pássaro andino estilizado ao núcleo da bandeira brasileira.



Figura 1. Selo *Sindicato Condor*, Serviço Postal Aéreo do Brasil, 1929. (ALMEIDA; VASQUEZ, 2003, p. 102)

Em 1929, surgia a primeira série temática: “Homenagem aos Próceres e à Primazia Aeronáutica Brasileira” (figura 2), que aqui entendemos ser constituída por duas subséries que compartilham qualidades formais. Uma se dedica a precursores e pioneiros da aviação brasileira e mundial mediante as efigies de Bartholomeu de Gusmão, Augusto Severo e Alberto Santos Dumont como figuras históricas e, a outra, os atos heroicos ou invenções tecnológicas de Gusmão, Severo, Dumont e João Ribeiro de Barros⁵.



Figura 2. Série “Homenagem aos Próceres e à Primazia Aeronáutica Brasileira”, selos emitidos a partir de 1929.

Este último foi homenageado pela travessia Genova-São Paulo, concluída em 1º agosto de 1927, após a chegada de Francesco de Pinedo e Carlo del Prete, em fevereiro deste ano, em um monumento erigido por Ottone Zorlini em 1929. Patrocinado pela Sociedade Dante Alighieri, o *Monumento aos Heróis da Travessia do Atlântico* (figura 3a) foi alvo de controvérsias desde a implantação junto à Represa de Guarapiranga, no então município de Santo Amaro, onde os dois hidroaviões pousaram.

As polêmicas se deviam, em especial, à coluna coríntia proveniente do Monte Capitolino, no Foro Romano, oferecida a São Paulo por Benito Mussolini para homenagear a travessia da tripulação italiana, e de dois *fasci* em bronze⁶, um deles

⁵ Para detalhamento de cada um, cf. PUGLIESE (2022).

⁶ A presença dos fasci e sua ligação com o fascismo até hoje é alvo de controvérsias, uma vez que outros monumentos no Brasil e Exterior, além sinetes, moedas e medalhas etc. incorporavam esse símbolo em conexão com a antiga Roma, anteriormente ao fascismo.

envolvido por um relevo com a Loba Capitolina e, o outro, pela esfera celeste do sinete e bandeira brasileiros (figuras 3b-c).

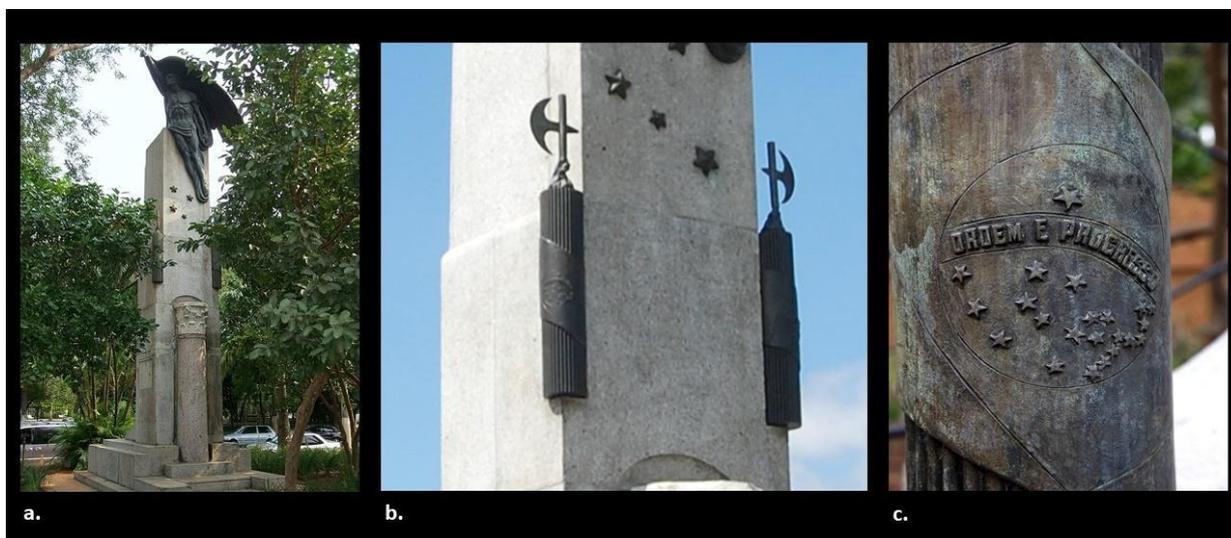


Figura 3a. Ottone Zorlini (1891-1967), *Monumento aos Heróis da Travessia do Atlântico*, 1929, aprox. 9m: escultura em bronze = 380 x 300 x 80 cm; pedestal revestido em granito = 680 x 130 x 180 cm, Pç. Nossa Senhora do Brasil, São Paulo (hoje na Av. João de Barros, Socorro, São Paulo-SP). Fonte: Wikimedia Commons.

Figura 3b. Pormenor dos *fasci*. Fonte: Formarte

Figura 3c. Pormenor do *fascio* esquerdo. Fonte: Wikimedia Commons.

Devido à crescente simpatia ao fascismo e à emergência, em 1932, da Ação Integralista Brasileira⁷, o monumento encimado pela expressiva *Vitória Alada* do escultor ítalo-brasileiro, que aludia ao mito icário para exacerbar a conquista do céu pela cultura técnica moderna, evocava o que Warburg nomeou *pathos* do vencedor, no *Painel 7* do *Bilderatlas*⁸.

Durante a Segunda Guerra, os *fasci* foram retirados, mas o local do monumento era periférico em relação ao centro da capital paulista. Mas em 1987, Jânio Quadros, então prefeito e sempre afeito à atenção midiática, mandou transferir o monumento para um local de grande visibilidade no bairro Jardim América, o que gerou intensa polêmica na imprensa, que noticiava atos de “pichação” e vandalismo contra ele⁹. Após a restauração, o monumento retornou ao atual distrito do Socorro, em 2010.

Preocupado com trânsitos de imagens, temas, suportes materiais, passando pela pintura sobre tela, tapeçarias e gravuras, além dos modos de produção entre regiões europeias¹⁰, não é de estranhar a atenção de Warburg com fotografias em jornais, selos e folhetos publicitários. Ele estabeleceu funções e tipologias dos selos, sobretudo em relação com monumentos, como o *Monumento a Bismarck* (1906)

⁷ Partido ao qual Barros se filiará em 1935, tornando-se vereador de São Paulo em 1936.

⁸ WARBURG, 2019, p. 50-53; RAULFF, 2003, p. 112.

⁹ CIDADE DE SÃO PAULO, 2009.

¹⁰ WARBURG, 2018, p. 227.

de Hugo Lederer¹¹, percebendo no selo a potência de evocação de forças políticas vinculadas à conjuntura de sua produção e circulação, mas também, a problemas de legibilidade e legitimidade da imagem.

Quanto ao nexos forma/conteúdo, a eficácia do selo estaria infiltrada por sobrevivências de imagens oficiais do passado a partir de contextos culturais distintos. Daí Warburg reconhecer em imagens do fascismo a “brutalização de um antigo símbolo” romano¹², reportando-se à ambiguidade alienante na Alemanha da recepção da simbólica da República de Weimar, na qual habitavam antigas imagens romanas e germânicas¹³, que exalavam o “*pathos imperial*”¹⁴ que ele reconheceu no Arco de Constantino, abordado no *Painel 7* do *Bilderatlas*.

Mas se o selo é tratado estritamente mero suporte iconográfico, mensagem verbo-visual ou fonte histórica por diferentes áreas, Warburg percebeu seu valor na história da arte crítica que propunha e que transgredia fronteiras disciplinares e epistêmicas que a limitavam¹⁵. Suas investigações nos instigam a perceber nelas sobrevivências de antigas fórmulas de *pathos*, numa simbólica que autolegitima o Estado como emissor, para projetar uma construção de modernidade que envolve operações atributivas e conceituais de nacionalismo, identidade, historicização e monumentalização de personalidades e “fatos” que se pretende exaltar, disseminar, repetir.

Essas prerrogativas e procedimentos são inscritos no conceito de “tradições inventadas” de Eric Hobsbawm¹⁶, ainda que filtrado pelas críticas sobre os mitos de origem e narrativas nacionalistas¹⁷ e pelo questionamento da consciência e legitimidade da noção de tradição¹⁸, além dos conceitos warburguianos de *Pathosformeln* e de *Nachleben der Antike*. Estes acionam diferentes modelos de tempo e evidenciam que ao buscar *resgatar* próceres e primazias do passado para exaltar heróis nacionais, essas imagens fazem, inconscientemente, emergir por suas frestas outros conteúdos e formas concorrenciais e agonísticas e revelam problemas relativos a inversões de polaridade¹⁹.

É o caso daquelas dos vôos de Ícaro e *Phaéton*, que Warburg tratou no *Painel 4* do *Bilderatlas* e que, cujas vitórias implicaram suas quedas, o que justificaria o expressivo esforço do Ícaro de Zorlini, ao tentar se desvencilhar das forças terrenas em direção ao alto. Talvez por isso encontremos sob a bandeira no selo do alemão impresso pelo Condor Syndikat²⁰ a máxima *Per aspera ad astra*,

¹¹ RAULFF, 2003, p. 114.

¹² Ibidem, p. 101-102.

¹³ Ibidem, p. 88-90; PUGLIESE, 2022.

¹⁴ GOMBRICH, 1970, p. 265; WARBURG, 2018, p. 224.

¹⁵ WARBURG, 2013, p. 475

¹⁶ HOBSBAWM, 2008a.

¹⁷ BHABHA 2000, p. 49; HALL, 2006, p. 55, 72.

¹⁸ BANN, 1994, p. 20.

¹⁹ PUGLIESE, 2022.

²⁰ Trata-se de uma subsidiária da Deutsche Luft Hansa (criada em 1926, a partir de duas companhias existentes), cotista da VARIG, que operava na América do Sul, ainda que irregularmente, desde 1924.

que remonta à ancestralidade romana na *Eneida*²¹ (19 a.C.) de Virgílio, à sombra das asas da ave-símbolo da América do Sul, que ecoaria a águia imperial germânica, a qual voltava a ser exaltada pelos nazistas na Alemanha à época²².

Aproximo, então, a noção oitocentista de monumento histórico que assume um novo valor como patrimônio cultural²³, à ideia de que amiúde a “tradição inventada” como símbolo estatal se torna alvo do conflito nele projetado devido à sua simbolicidade²⁴, envolvendo seus valores e motivações, formas, escalas, materiais, atributos iconográficos e estéticos, posturas estatuárias, localização, visibilidade e representações identitárias. Tampouco pode-se desprender seu plano de legibilidade e legitimidade, oferecido por diálogos formais ou temáticos que o monumento mantém com a história da arte face às suas tipologias, morfologias e critérios classificatórios. Tais relações são indissolúveis no monumento, seja uma miniatura de papel ou um corpo de pedra ou bronze envasado na cena pública, com suas exigências poéticas ou a subsunção a modelos que reportam a cunhagens colonialistas, e como se dá o diálogo entre as marcações políticas e uma pretensa autonomia da imagem, além da relação espacial que um monumento produz com o tecido urbano, especialmente em espaços de memória.

Quando, a partir da percepção de Warburg²⁵ do selo como epidiascópio, vinculou-se à sua percepção de que recortes, ampliações e montagens fotográficas, para além de deslocamentos de ponto-de-vista, permitem problematizar o estatuto da imagem nas colisões de diferentes tempos, numa operação dionisíaca que se imiscui na fisiologia da imagem, como no *Bilderatlas*. Ele confrontou a escala das *monumentais* cabeça, mãos e espada do *Monumento a Bismarck*, mediante fotografias, a diminutos selos como o da cabeça de Goethe²⁶. Isso considerou a imagem no selo não *apesar*, mas *em* sua materialidade e ao exercer suas diferentes funções, ao circular entre fronteiras de diferentes ordens, reativando *Pathosformeln*.

Partindo da percepção de Warburg de que a simbólica do avião como imagem de poder é extremamente recorrente como tema de selos no período Entreguerras, a partir das mitificações da Primeira Guerra, eles polarizam os *astra* e os *monstra* que o humano incorpora. Daí a presente investigação rastrear elementos dessa simbólica, quanto à afirmação nacionalista, nos primeiros selos aéreos e monumentos destinados, além de seu valor de uso, se podemos dizer, em uma presunção de valor de culto.

²¹ Cujo sentido “adversos caminhos conduzem às estrelas” provém dos cantos IX 641 e XII 892–93 e, posteriormente, do *Hercules Furens* (antes de 54 d.C.), de Sêneca (II 437) (PUGLIESE, 2022).

²² PUGLIESE, 2022.

²³ CHOAY, 2001, p. 125.

²⁴ 2008b, p. 20-21.

²⁵ 2001, p. 25. Aparelho óptico que projeta imagens opacas sobre uma superfície refletora. Cf. MICHELS; SCHOELL-GLASS (2001, p. 86).

²⁶ RAULFF, 2003, p. 114.



Figura 4. Selos aéreos: a. *Aeroplano*, Série U.S. Parcel Post stamps, 1912; b. *Curtiss Jenny*, 1918; c. *Freie Stadt Danzig*, 1921; d. *Correio Aéreo Alemão*, 1919.

Identifica-se aqui a modelagem de um tipo iconográfico emblemático do selo aéreo (figura 4) que se disseminou pelo mundo, impondo o reconhecimento de uma imagem emblemática do selo aéreo. Nele, a imagem de um aeroplano em vôo centraliza uma paisagem natural ou urbana é vista através de uma janela/moldura com inscrições²⁷, com a qual o próprio Warburg dialogara no *Idea vincit*, e que era exaltada no selo do piloto brasileiro homenageado pelo *Monumento da Travessia*.

Condições formativas

O exame da “Homenagem aos Próceres e à Primazia Aeronáutica Brasileira” e a constatação de um *topos* iconográfico do selo aéreo no Entreguerras impôs uma imersão no universo filatélico face a balizas morfológicas, tipológicas e temáticas dos selos modernos (desde 1840).

Em “Rua de uma única”, Walter Benjamin²⁸ associou uma linguagem estatal própria dos selos, que seduz o olhar, desde a infância, com praias, reis e aventuras em miniaturas do mundo. Conjugamos tal percepção à da proximidade e da longura do olhar em relação a um objeto mediante artefatos ópticos que ampliam, diminuem, decupam, mas também recompõem novas possibilidades do ver até então indisponíveis. Tais procedimentos podem ser potencializados por operações de comparatividade de imagens mediante a justaposição de fotografias que alteram escalas e relações entre objeto e olhar, e desierarquizam imagens, conforme Benjamin comentou em “Paris Capital do século XIX”²⁹, o que permite aproximar a noção benjaminiana de montagem à lógica associativa do *Bilderatlas*.

²⁷ Cf. PUGLIESE, 2022.

²⁸ 1994, p. 57-60.

²⁹ DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 48-49.

Essa nova sensibilidade vincula-se à quebra da lógica de categorias de linguagem artística históricas na modernidade. Ao conceituar o campo expandido da escultura na Arte Contemporânea, Rosalind Krauss³⁰ indicou o elo entre a escultura e a “lógica do monumento” e ressaltou propriedades morfológicas desde a recorrência da estatuária até a desvinculação de elementos constituintes que lhe doavam uma legibilidade calcada em convenções culturalmente construídas que, uma vez modificadas pelas vanguardas históricas, alterou-se a relação escultura/monumento.

Tais associações permitem indagar sobre a complexidade das condições formativas do selo. Uma das questões que requerem atenção sobre a aproximação entre eles e monumentos é a tipologia, implicando a representação de governantes – a começar pelo inaugural *Penny Black*, em 1840, com a efígie da rainha Vitória –, bem como símbolos e insígnias estatais como brasões, bandeiras etc. Contudo, a representação da/do monarca ou presidente e, daí, de heróis nacionais, pode manifestar-se em efígies, mas não exclusivamente. Há o caso de sua inserção em uma cena histórica, remontando ao gênero da *peinture d'histoire*, e, na longa duração, ao marco ocidental e clássico da pintura helênica³¹. Mas a tradição pictórica permite recortar e secularizar detalhes que passam a figurar como índices de personalidades e passagens históricas/mitológicas e até de *personificações* de virtudes, valores e ideias, como ocorre na tradição escultórica, que proliferam em monumentos.

Na Europa ocidental, a *effigies* carrega sua marca de imagem cuja semelhança *original* fora estampada por contato, cunhada desde máscaras mortuárias e *imagines clipeatae*³², e depois retratos obtidos por um ato de imitação, donde seu privilégio posterior de referir-se aos retratos funerários de corpo inteiro, nas esculturas jacentes medievais. Nada mais coerente, portanto, que nomear como efígie estátuas monumentais, bem como bustos, hermas cabeças, desde a Antiguidade grecorromana até os relevos em metal em moedas e medalhas modernas de governantes e outros/as dignatários/as, que, frequentemente, invadiam as fronteiras republicanas dos governos modernos³³. Por derivação, denominam-se efígies os bustos e cabeças em selos, que, como notou Warburg, têm em sua genealogia moedas, medalhas e sinetes, donde a abertura para pensar o selo como um monumento em miniatura³⁴, mas cuja visibilidade é oferecida pelo trânsito de imagens.

Mas, se os primeiros 3 selos da primeira série temática de aéreos brasileiros exibem efígies³⁵, no que entendo ser a subsérie “Próceres”, a outra subsérie,

³⁰ KRAUSS, 1984, p. 131.

³¹ GOMBRICH, 1985; PUGLIESE, 2022.

³² PLINIO, 1997, p. 13-15.

³³ PUGLIESE, 2022.

³⁴ MICHELS; SCHOELL-GLASS, 2002, p. 89.

³⁵ Com amparo legal, apenas chefes de Estado poderiam figurar em imagens oficiais, à exceção de líderes religiosos e heróis altamente consagrados, como era o caso de Santos Dumont. Provavelmente a inexistência de um selo com a efígie de João de Barros nessa série, segundo a práxis.

“Primazia”, composta por 5 selos, se relaciona ao mencionado tipo iconográfico. Para ele, convergem o gênero pictórico da paisagem, estabelecida como fundo identificatório de regiões/nações, o conceito da pintura de história evocando um *fato* histórico – que remete a feitos mitológicos como a conquista do céu mediante a engenhosidade humana – e a estrutura composicional determinada pela distância do avião no espaço celeste e do fundo natural urbano no espaço terreno, que reporta ao gênero razoavelmente recente dos meios de transporte. Este, é marcado pela Revolução Industrial e protagonizado inicialmente pelo trem, que atravessa terras virgens *conduzindo a humanidade à civilização* e, por derivação, barcos a vapor, automóveis e aeronaves, exaltados contra fundos atributivos.

Mas se Warburg menciona tal tipo no *Idea vincit*³⁶ [figura 5], rompe com ele ao suprimir a moldura, que, de tão evidente nos selos, tenderia a se tornar invisível para a história da arte, não fossem advertências sobre a importância dos atributos acessórios e parergonais nas obras de arte. Em intensos traços expressionistas, na gravura de Warburg-Strohmeyer, com a inscrição da *ideia vitoriosa* evocativa da ascensão da *Idea* platônica e humanista no aeroplano que decola desde um hangar estilizado (figura 5). Apenas o vestígio da moldura resiste na inscrição inferior, com os sobrenomes dos Ministros do Exterior da França, Inglaterra e Alemanha, signatários dos Tratados de Locarno, de 1925, que intencionavam a paz europeia. Mas se a gravura evoca o moderno domínio das forças celestes mediante a razão técnica, Warburg estava consciente de que a imagem do avião carregava a força polar do mergulho no caos que a modernidade também representava em sua potência bélica, capaz de novamente submergir o mundo na barbárie.



Figura 5. Otto H. Strohmeyer, *Idea vincit*, 1926, linóleo, 20 x 29,8 cm, The Fogg Art Museum, Harvard University. Fonte: Moderna Museet

³⁶ MICHELS; SCHOELL-GLASS, 2002, p. 89.

Trânsitos de modelos



Figura 6a. Selo *Jahú*, Ribeiro de Barros, 1929, 19 x 30 mm. Fonte: Postalfilatelalia.

Figura 6b. O. Zorlini, pormenor do *Monumento aos Heróis da Travessia do Atlântico*, 1929. Fonte: 2.bp.blogspot.

Irredutível a uma vinheta gráfica, a moldura, que é objeto de uma história subjacente à pintura, contém a cena do vôo do aeroplano, conectando-se aos mesmos gêneros pictóricos que subsistem na imagem central. O estudo de sua função nos selos (figura 4), revelou uma inelutável intimidade com elementos estruturantes da emblemática e heráldica, cujas insígnias são pertinentes às investigações warburgianas acerca das simbólicas estatais da Alemanha e da Itália. Excedendo a incorporação de inscrições referentes às funções do selo, a moldura articula a hierarquia da composição heráldica com referências a gêneros, morfologias e tipologias da tradição plástica ocidental³⁷, doando a esses pedaços de papel impresso, em si desprovidos de dignidade, as insígnias estatais do poder institucionalizado, enquanto oferecia um acesso à apreensão da mensagens. Assim, oferecia uma base de legitimidade, mas também de legibilidade a essas imagens volantes.

³⁷ Para o detalhamento das análises formais, vide Pugliese (2022).

Com tantas mediações, o selo que mostra o pouso de Barros na então Capital Federal (figura 6a) indica a conquista do céu. Mas ao invés de adotar uma estrutura contemporânea para exaltar a novidade do fato histórico da travessia, a imagem do moderno paradoxalmente remonta há séculos de tradição artística europeia com a qual, pretensamente, o Brasil queria romper. Evidencia-se, então, na respectiva série, mais uma vez, a importação de modelos europeus também nos trânsitos de imagens pela via da circulação dos selos.

É nesse sentido que colocamos a questão de que o monumento em questão (figura 6a), erigido no mesmo ano desses selos, não é apenas europeizante, mas crivado de um deliberado retorno ao antigo verossimilmente envasado no nacionalismo italiano e, talvez, apenas parcialmente consciente de seu próprio retorno à Roma Imperial, que o regime fascista então exalava em seu ultranacionalismo. Malgrado sua intenção altiva libertária vinculada à modernidade, o moderno Ícaro que coroa a estrutura tronco-piramidal, acima da constelação-símbolo do Brasil, divide a atenção com a coluna romana. Ainda que seja um vestígio arqueológico doada pelo ditador fascista, ela não deixa de evocar a prática dos *spolia* que tem no Arco de Constantino seu símbolo epitômico.

Em que pese a flagrante diferença entre a série filatélica e o monumento, eles parecem compartilhar, subterraneamente, certas latências do passado, em uma dimensão deliberada, visando acessar a dignidade de antigas simbólicas estatais europeias, mas, subjacente a ela, deixava emergir perigosas forças que turvavam a iconografia política brasileira de fantasmagorias que também assombrariam a Era Vargas, prestes a começar.

Referências

- ALMEIDA, C.; VASQUEZ, P. K. *Selos postais do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2003.
- BANN, S. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: Editora da UNESP, 1994.
- BENJAMIN, W. Rua de mão única. In: *Obras Escolhidas*, v.2, 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, 9-69.
- BHABHA, H. K. *Nation and Narration*. London: Routledge, reimpr., 2000.
- CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: UNESP, 2003.
- CIDADE DE SÃO PAULO, Subprefeitura Capela do Socorro. Notícias. Conheça a história do monumento "Heróis da Travessia do Atlântico". 27/07/2009. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/capela_do_socorro/noticias/?p=2150.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Devant les temps*. Paris: Minuit. 2000.
- GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg: An intellectual biography*. Londres: Warburg Institute, 1970.

GOMBRICH, E. H. Reflexões sobre a “revolução grega”. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 123-155.

HALL, S. *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, 2006.

HOBSBAWM, E. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBSBAWM, E. J.; RANGER, T. (orgs.). *A invenção das tradições*. 6 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2008a: 9-23.

HOBSBAWM, Eric. A produção em massa das tradições. In: HOBSBAWM, E. J.; Ranger, T. (orgs.). *A invenção das tradições*. 6 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008b, p. 271-316.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984, p. 87-93.

MARSON, I. A. *Selos comemorativos: fragmentos da história do Brasil*. São Paulo: Empresa das Artes, 1989.

McEWAN, D. “*Idea Vincit*”, la volante e vittoriosa Idea. Una commissione artistica di Aby Warburg. Cieri Via, C.; Montani, P. (Eds.). *Lo sguardo di Giano*. Torino: Nino Aragno, 2004, p. 345-376

MICHELS, K. ; SCHOELL-GLASS, C. Aby Warburg et les timbres en tant que document culturel. *Protée*, 30(2), 2002, p. 85-92. Disponível em:
<https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2002-v30-n2-pr535/006734ar/>.

PLINE L'ANCIEN. *Histoire Naturelle* [Vol. 35], Paris: Belles Lettres, 1997.

PUGLIESE, V. Sobre o selo de Aby Warburg: fronteiras, trânsitos e retornos. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 4, n.3. set., 2020, 359-384. Disponível em:
<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4738>.

PUGLIESE, V. *Per aspera ad astra*: os primeiros selos aéreos brasileiros sob um olhar warburguiano. *Imagem: Revista de História da Arte*, PPGHA/UNIFESP, São Paulo, v.1, n.1., 2022, no prelo.

RAULFF, U. Der aufhaltsame Aufstieg einer Idee. Warburg und die Vernunft in der Republik. *Wilde Energien: Vier Versuche zu Aby Warburg*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2003, p. 72-116.

SALCEDO, D. A. A ciência nos selos postais comemorativos brasileiros: 1900-2000. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco/UFPE, Recife, 2010. https://attena.ufpe.br/bitstream/123456789/3624/1/arquivo94_1.pdf.

SOUZA, H. C. Os cartões de visita do Estado: a emissão de selos postais e a ditadura militar brasileira. Dissertação (Mestrado em História) - IFCH/UFRGS, Porto Alegre, 2006. Disponível em: https://attena.ufpe.br/bitstream/123456789/3624/1/arquivo94_1.pdf.

WARBURG, A. (2001). *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*. Com Introdução de Gertrud Bing e Fritz Saxl. In: MICHELS, K; SCHOELL-GLASS, C. (Eds.) *Warburg, Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, vol. 7. Berlin: Akademie Verlag.

WARBURG, A. A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara. *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto. 2013, p. 453-513.

WARBURG, A. Mnemosyne. O Atlas das Imagens. Introdução. In: Fernandes, C. S. (Org.). *A presença do Antigo. Escritos inéditos*. Campinas: Ed. Unicamp, 2018, p. 217-229.

WARBURG, A. *L'Atlas Mnemosyne*. Paris: L'Écarquillé, 2019.

Como citar:

PUGLIESE, Vera. Iconografia política entre monumentos e selos aéreos do Brasil nos anos 1920. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1102-1115, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.089>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>