

**PER ASPERA AD ASTRA: OS PRIMEIROS SELOS AÉREOS
BRASILEIROS SOB UM OLHAR WARBURGUIANO¹**

**PER ASPERA AD ASTRA: THE FIRST BRAZILIAN AIRMAIL
STAMPS UNDER A WARBURGIAN GAZE**

Vera Pugliese²

RESUMO: O artigo se debruça sobre as tensões temático-formais da primeira série de selos aéreos no Brasil, emitida em 1929 como instrumento de afirmação identitária nacional no contexto geopolítico do Entreguerras. Buscou-se identificar, mediante diálogos transdisciplinares, um *corpus* teórico para a abordagem metodológica do selo inaugurada por Aby Warburg na história da arte, que via na relação imbricada entre o suporte material e as imagens postadas por ele como metáfora dos trânsitos planetários de modelos teóricos/plásticos e valores expressivos. Devido à complexidade cultural desse objeto, o *leitmotiv* do artigo é o *topos* da conquista do céu, eivado de sobrevivências do antigo entre os *monstra* e os *astra*, exaltado pelos selos cujas emissões dialogam no campo da iconografia política.

¹ Este artigo é um desdobramento da pesquisa de Pós-Doutorado realizada na École des Hautes Études en Sciences Sociales, com bolsa FAP-DF (2019-2020) e de Fomento do CNPq (2017-2021). Parte da investigação sobre o selo *Idea vincit* de Warburg-Strohmeyer (Pugliese, 2020) e se relaciona a outros recortes da presente pesquisa, apresentados no Congresso do CAIA e no 41º Colóquio do CBHA, em 2021, referentes, respectivamente, ao problema dos selos aéreos vinculados aos projetos de verticalização das cidades modernas na Latinoamérica e ao vínculo entre selos e monumentos aéreos no Brasil.

² Professora adjunta do Departamento de Artes Visuais (PPGAV) do Instituto de Artes/Universidade de Brasília – VIS/IdA/UnB. E-mail: verapugliese@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8101-4751.

Palavras-Chave: Aby Warburg; Selos postais; Trânsito de modelos; *Pathosformel; Nachleben der Antike*.

ABSTRACT: The article focuses on the formal and thematic tensions of the first series of airmail stamps in Brazil (1929) as an instrument of national identity affirmation in the geopolitical context of the Interwar period. We seek to highlight a theoretical corpus for the methodological approach of the stamp inaugurated by Aby Warburg in Art History through transdisciplinary dialogues. He saw the interwoven relationship between the material support and the images carried by it as a metaphor for the transits of theoretical and artistic models and their expressive values. Due to the cultural complexity of this subject, the *leitmotiv* of the article is the conquest of the sky as topical, pierced of ancient survivals between the *monstra* and the *astra*, exalted by stamps whose emissions dialogue with the field of Political Iconography.

Key-words: Aby Warburg; Mail Stamps; Transits of models; *Pathosformel. Nachleben der Antike*.

Os selos emitidos a partir de 1927, vinculados à Viação Aérea Rio-Grandense – VARIG –, ao lado da série temática “Homenagem aos Próceres e à Primazia Aeronáutica Brasileira” do Serviço Postal Aéreo, que circulou entre 1929 e 1934, inauguraram, no final da República Oligárquica, as emissões de selos aéreos no país.

Desde o início do século XX, os selos que têm aeronaves como tema constituem majoritariamente um *topos* específico no Entreguerras. Não se trata apenas de um tipo iconográfico potente, ainda que ambíguo, mas da imagem da conquista do céu, tendo como centro as máquinas de voar, seus inventores, pilotos e façanhas. Como símbolos da cultura técnica moderna, mas também como instrumento de afirmação identitária nacional aliado à lógica da iconografia política, esses selos envolvem diferentes formas, regimes e sistemas de governo, novas tecnologias e modernidade artística, incorporados pelo vôo de uma aeronave sobre um *skyline* ou uma paisagem. Esses fundos ain-

da aludem a função memorativa de cartões-postais³ figurando patrimônios culturais ou naturais de uma localidade, região ou, por metonímia, uma nação.

A relação aeronave/paisagem, como figura/fundo, permite projetar uma cosmovisão utópica do moderno, eventualmente em contraste com o rústico ou o edênico de uma nação industrial florescente. Mas a centralidade da aeronave, e o que traz consigo, torna tal imagem uma das mais recorrentes e projetivas dos governos fascistas, segundo a projeção maquínica na qual orbitam motocicletas e automóveis, desde o Futurismo.

O primeiro historiador da arte a se preocupar com a complexidade cultural da imagem imbricada à materialidade do selo foi Aby Warburg (1866-1929). Embora este objeto estivesse em seu horizonte desde ao menos 1913, quando pretendeu escrever sua história⁴, retornou a ele no projeto *Idea vincit* e em futuras pesquisas fosse sobre as festas mediceias em tapetes flamengos, em 1927 (2013f), ou no *Painel 77* do *Bilderatlas Mnemosyne*, de 1929. Entende-se aqui que a imagem sustentada na folha de linoleogravura do selo elaborada por Otto Heinrich Strohmeyer, em 1926, transitava pelas orientações do comitente e suas anotações no Diário da Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (*Tagebuch der KBW*). Mas, transitava também pela polaridade da elevação da ideia platônica sob um viés humanista, e o uso dos selos como propaganda em regimes autoritários, como na simbólica fascista.

Este artigo se debruça sobre o uso e as facetas do selo aéreo, perpassado pela busca de construção da imagem moderna e republicana à época de grandes transformações políticas no

³ Apesar de antecedentes não institucionais nos anos 1840, o Correio austriaco criou a *Correspondenz-Karte* como meio mais barato para enviar mensagens breves, em 1869. A partir de 1870, face à Guerra Franco-Prussiana, sua circulação se intensificou e incorporou uma imagem no *recto*, originando os cartões-postais ilustrados; mas, em 1871, surgiu em Viena o primeiro ilustrado com função de *souvenir*. Sua circulação internacional foi acordada em 1874, e sua configuração foi padronizada em 1878 (Bassett, 2018). No Brasil, circulou desde 1880, tendo na paisagem litorânea e modernização urbana os principais temas.

⁴ Warburg propôs, em vão, a publicação à Editora Teubner em Leipzig (Raulff, 2003; Michels & Schoell-Glass, 2002).

Brasil, que flertou com o fascismo mediante o viés nacionalista da revolução de 1930, iniciada em 3 de outubro com movimento militarizado, depôs Washington Luís no dia 24, e impediu a posse de Júlio Prestes – eleito em 1º de março pelo voto popular. Não é apenas como um jogo de palavras que a ditadura varguista se autodenominaria “Nova”, enquanto tacharia como Velha a República desde a Proclamação até o golpe civil-militar em 3 de novembro de 1930, quando Getúlio Vargas se tornou Chefe do Governo Provisório empossado por uma junta militar.

Os primeiros selos aéreos circulam nesse jogo de representações que já se intensificava na simbólica estatal, antes ainda de Vargas inaugurar o uso sistemático de veículos de comunicação de massa como o rádio e o cinejornal, em especial a partir da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939. Desde 1931, haveria um drástico aumento de emissões com marcações políticas de sua *agenda*, ligados a elementos nacionalistas, mas também da modernidade, comparado à falta de percepção de seu alcance no Império e na República Oligárquica.

Nossa hipótese é de que, em sua relação de sujeitos, ações e objetos, operacionalizada pela complementaridade entre duas subséries das emissões estudadas, a que chamarei de “Próceres” e “Primazia”, pontuada pela primeira emissão da VARIG, revela-se a infiltração de fórmulas de *pathos* nas imagens que os selos de 1929 ostentam. Na tentativa de alinhar-se à modernidade de potências europeias e suas prerrogativas político-econômicas no final dos anos 1920, tais emissões estavam impregnadas da relação de verticalidade da recepção de modelos.

OS SELOS E SUAS CUNHAGENS

Embora se saiba que a história pré-filatélica remonta há alguns milhares de anos, o surgimento do selo postal adesivo pré-tarifado, o *Penny Black*, junto à reforma do sistema postal do Império Britânico, em 1º de maio de 1840, é o marco de uma nova era, sucedido pela segunda emissão nacional⁵, os *Olhos-de-boi*

⁵ Em 1520, a Coroa inaugurou o sistema de postagem do Correio-Mor sem selos, transferido para a Administração do Estado Português em 1797, já com selos, e depois, para a Administração do Estado Brasileiro, em 1822, até a reforma postal, em 1843 (Salcedo, 2010, p. 87).

brasileiros, em 1º de agosto de 1843⁶. O sentido *moderno* dos selos vincula-se à cunhagem neocolonial e sua lógica de unificação de sistemas de medição de tempo, pesos e medidas, atravessada por interesses econômicos e do trânsito de modelos artísticos, cuja primazia era afirmada pelas metrópoles europeias (Pugliese, 2020, p. 372). No primeiro ano, o volume da correspondência na Inglaterra mais que triplicou em relação a 1839, motivando reformas postais que atingiram 44 países em 1853 (Salcedo, 2010, p. 83-84).

Warburg estabeleceu certas funções e tipologias dos selos, evidenciando suas evocações políticas vinculadas à questão da legibilidade e eficácia, infiltrada por sobrevivências de imagens estatais antigas (Raulff, 2003, p. 112), como na reemergência do *pathos* imperial de monumentos romanos nos selos fascistas (Gombrich, 1970, p. 265). Ele tornou o selo um objeto da história da arte, pois embora exerça função de suporte material e veículo imagético, é irredutível a ela, ocupando um lugar específico na lógica de produção, circulação e colecionismo de imagens.

Consequentemente, não se pode ver na circulação desses selos aéreos imagens destituídas de sentido face a correntes geopolíticas e ao trânsito de imagens e modelos plásticos do Entreguerras. O levantamento bibliográfico desta investigação no Brasil envolveu, além de fontes filatélicas⁷ e oficiais, investigações acadêmicas oriundas da Comunicação, História e Museologia, respectivamente, sob as acepções de texto verbo-visual em Salcedo (2010); fonte histórica e objeto da cultura material em Izabel Marson (1989) e Helder Souza (2006), e objeto de colecionismo e musealização em Cícero Almeida & Pedro Vasquez (2003).

⁶ Suas cifras eram emolduradas por elipses, cujas matrizes aproveitadas foram compradas com o equipamento de impressão. Eles foram antecedidos por três selos cantonais suíços, de Genebra, Basileia e Zurich, que originaram, respectivamente, o *tipo* brasão, com um listel com inscrição, os selos dicrônicos e o *tipo* cifra.

⁷ Dentre muitos sites filatéticos no Brasil, vários se dedicam ao mercado e poucos são voltados para estudiosos, com indicação de bibliografia relevante, como é o caso de www.selosefilatelia.com.br, desenvolvido por João Alberto Correia da Silva, a quem agradeço por informações adicionais para esta pesquisa.

Todavia, as pesquisas no âmbito da história da arte no Brasil são escassas, tornando difícil encontrar um *corpus* teórico específico referente ao selo postal, mesmo diante de investigações que buscam estabelecer cadeias iconográficas sob premissas panofskyanas, mais recorrentes no Exterior, entre a história da arte e a história, à exceção dos estudos warburgianos⁸. Pretende-se, portanto, pensar o selo segundo deslocamentos e zonas fronteiriças, devido à especificidade do atravessamento de antigos regimes visuais que portam uma lógica própria (Pugliese, 2020, p. 361), no que tange modelos teóricos e balizas classificatórias da história da arte e história da cultura.

CIRCULAÇÕES E TRÂNSITOS

Datada dos anos 1850, a filatelia suscitou o comércio e outro regime de circulação, catálogos e um campo de estudos cuja complexidade responde a diferentes disciplinas, preocupadas com seus trânsitos⁹. Levando-se em conta os sentidos de *circulação* nas artes plásticas, faz-se uso de sua ambiguidade, além de utilizar *trânsito* no sentido em que Warburg pensou os intercâmbios culturais entre Norte e Sul, Leste e Oeste da Europa, como no *Painel A do Bilderatlas* (1929). A noção de *trânsito* no que respeita ao *topos* dos primeiros selos aéreos também se deve à percepção de um intercâmbio entre desiguais, envolvendo a exportação/importação de modelos plásticos e teóricos entre *metrópoles culturais* e países dependentes, também economicamente.

Os selos estão compreendidos pelo conceito de “tradições inventadas” cunhado por Eric Hobsbawm (2008, p. 9) como um fenômeno europeu, inaugurado na virada revolucionária do século XVIII para o XIX. Raulff (2003, p. 74-75) lembra que

⁸ Além do projeto *Idea vincit* e de escritos de Warburg, destacam-se textos referenciais de Michels & Schoell-Glass (2002); Raulff (2003); Dorothea McEwan (2004); Georges Didi-Huberman (2011; 2013); Fernando Esposito (2015) e Frank Zöllner (2019), bem como investigações sobre selos na Latino-américa (Mónica Farkas, 2009).

⁹ Em selos *circulados* e principalmente não-circulados, o mercado filatélico privilegia *raridades*, segundo a antiguidade; tiragens reduzidas e sobrecargas (carimbos com alterações ou especificidades); e *variações*, como erros de impressão ou acidentes em um selo, página ou lote, amiúde independentemente da importância artística ou histórica.

Warburg já havia reconhecido a conexão dos selos e seus “motivos” com as moedas, além de sustentarem um valor facial (denominação) cunhado pelo Estado, cujo modelo desses “símbolos de soberania” com interesse estético tornou-se matriz para outros países, inclusive a Alemanha. Com antecedentes como os selos fiscais, característicos do comércio colonial, e a postagem pós-paga dos séculos XVII e XVIII, o novo sistema de correio britânico adotou a face da jovem rainha Victoria (fig.1).



Fig.1 - Henry Corbould, Selo Great Britain [Penny Black], 1840, 1.9 x 2.2 cm.

As singularidades e funções do selo o colocam na intersecção de vários campos de conhecimento. A função mais evidente é a pragmática ou administrativa, que envolve o “contrato tácito” entre o expedidor de uma carta/encomenda e o serviço público que deverá entregá-la ao destinatário; a comunicativa e a comemorativa ou celebrativa, irrestrita aos selos comemorativos, como ocorre com a série dos “Próceres e Primazia”. Mas, se Jurgen Habermas afirmou que “a forma institucional da troca é o contrato (...), a acção complementar é medida por símbolos que fixam expectativas obrigatórias de comportamento”, Salcedo (2010, p. 111) entende que sua função estatal é primordial, pois é produzido pelo Estado ou à sua ordem, como nos selos da VARIG. Oriundo da esfera político-cultural, ele integra um “sistema de símbolos institucionais”, culturalmente vinculado a certas práticas sociais, tornando-se também, “patrimônio cultural e cultura patrimonial” (Salcedo, 2008, p. 192).

Decorre daí sua “função mnemônica” ou memorativa, donde Salcedo (2010, p. 111) convoca a noção de *animal symbolicus* de Ernst Cassirer, porque é determinado por um discurso estatal enquanto concorre para constituí-lo, pois experimenta “um processo de reconhecimento e identificação” da memória, ao ser acervado em coleções públicas ou privadas. Há ainda a função econômica, referente à tarifação, mas também ao mercado filatélico. Finalmente, Salcedo (2010, p. 116) afirma ser a quinta função a textual, que articularia as demais. Não obstante, deve-se considerar que a diferenciação que ele faz entre a comunicativa e mnemônica é operacional e concerne à sua abordagem semiótica, que se diferencia da abertura epistemológica e heurística do pensamento warburgiano, permitindo-nos relacionar tais funções aos valores engendrados por sua complexidade cultural, a partir da história da arte.



Fig.2: Aby Warburg, Painel 77, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1929, com destiques em amarelo dos sinetes e selos de Barbados e em vermelho, da Semeuse.

Nesse sentido, o interesse de Warburg pelo selo abrange em mais de um sentido o *Bilderatlas*. No Painel 77 (fig.2), ele justapôs sinetes e selos postais, folhetos de propaganda e recortes de jornais a reproduções fotográficas de moedas, um monumento e pinturas célebres. Tal associação evidencia a complexa trama que implica o mecanismo associativo entre imagens, permite a ele questionar o estatuto da imagem, abrindo-se a “regimes de visualidade e de temporalidade” complexos, além de demandar diálogos transdisciplinares (Pugliese, 2020, p. 362). Mas, diferentemente de 1913, Warburg “não estava interessado apenas pela vida iconográfica dos selos”, como também em questões políticas e contemporâneas voltando-se aos selos de Barbados de 1897, que integraram as celebrações do Jubileu de Diamante da Rainha Victoria e o francês *La Semeuse* (1903).

Ao se debruçar sobre os selos coloniais de Barbados no estudo das tapeçarias dos Valois, Warburg elegeu a imagem do sexto arazzo como paradigmática da sobrevivência do antigo “na cultura festiva cortês para a “*mneme social*” e, em relação à “persistência” dessa infiltração nas artes liberais e aplicadas, ele o associou à “vitalidade contínua (...) do simbolismo natural pagão” (2013, p. 332): a aparição do rei novecentista como Netuno no carro triunfal puxado por cavalos-marinhos nos selos de Barbados. A derivação desta imagem a partir do sinete da ilha antilhesa por Thomas Simon (1663) para Charles II, ancestral de Edward VII, corporifica “essa poderosa metáfora política (...) da erudição virgiliana dos antiquários de sua corte” (2013, p. 332).



Fig.3a: Autor, *Selo de Barbados do Jubileu de Diamante da Rainha Victoria, 1897.*

Fig.3b: Autor, *Selo de Barbados de Edward VII, 1916.*

Esta citação havia ocorrido no jubileu da Rainha, que conduzia a carroagem aquática, inscrita numa moldura em diamante, com emblemas heráldicos do Reino Unido (fig.3a). No selo de seu filho, Edward VII se afigura segundo esse esquema (fig.3b), inscrito em uma elipse encimada pela inscrição: “E os Britânicos reinam completamente sobre o mundo inteiro”. Trata-se de uma citação transformada das *Bucólicas* de Virgílio (verso 66), na qual Warburg notou a inversão da máxima virgiliana que caracterizava os ingleses como “inteiramente separados” do resto do mundo (Michels & Schoell-Glass, 2002, p. 87). Para Warburg, a transposição mitológica do rei manifesta “uma distância metafórica da realidade”, operada mediante um “símbolo energético”, como um “inversor” de polaridade (Warburg, 2001, p. 81), uma vez que os símbolos antigos permaneceriam em latência até que, reemergindo em uma imagem de outra época, poderiam transitar entre os polos, como a energia elétrica residual numa garrafa de Leyden.

Os selos de Barbados revelam um jogo de remissões a diferentes passados que ultrapassam a época de Warburg até o selo de George VI, em 1952, embora a questão colonial não se impusesse na pauta política nos anos 1920, como ocorreria no segundo Pós-Guerra (Michels & Schoell-Glass, 2002, p. 88). Contudo, esse estudo impõe refletir sobre o trânsito de modelos teóricos e de imagens, e do uso de diferentes modelos de tempo ligados ao problema do colonialismo, posto que suas matrizes são igualmente europeias e remetem à antiguidade grecorromana (Pugliese, 2020, p. 373).

A partir de 1926, Warburg evidenciou o problema dos selos vinculado a questões técnico-formais coerentes às suas funções e propriedades (Zöllner, 2019, p. 24). Mas a questão da iconografia política neles manifesta evidencia sua oposição ao fascismo, cujos valores estariam materializados na “brutalização de um antigo símbolo”: os fasces romano (Raulff, 2003, p. 101-102).

Warburg percebeu mais dois *topoi* concernentes à problematização do estatuto dessas imagens, suas sobrevivências e inversões: a tipologia da representação do poder monárquico ou republicano, com efígies, brasões, bandeiras, cenas históricas etc., e a relação genealógica entre sinetes, moedas, medalhas e selos postais. Ele indicou a familiaridade dos selos de retrato, sob os tipos “busto” e “cabeça” a partir do *Penny Black*, com a pintura retratística e monumentos, desde selos republicanos, como os de Friedrich II e Johann von Goethe. Warburg con-

trastou a “visão à distância” à “visão próxima” da teoria de Adolf von Hildebrandt (Forti, 2004, p. 384-385), enfocando detalhes como a cabeça de Otto von Bismarck do monumento dedicado a ele em Hamburgo, por Hugo Lederer, em 1906, aos selos em efígie (Raulff, 2003, p. 114), num jogo de ampliações e justaposições de uma montagem fotográfica, próximo ao *Painel 77* (Pugliese, 2020, p. 374).

TIPOS E FÓRMULAS ENTRE A TRADIÇÃO FILATÉLICA E AS BELAS-ARTES

As subséries “Próceres” e “Primazia” jogam com o *tipo* efígie e o que chamarei de *cena histórica* e *veduta* como dupla legitimação, face à tradição filatélica dos selos figurativos, sem necessariamente se modernizar. No Brasil, o *tipo* efígie conta com 10 selos de Pedro II (fig.4), majoritariamente a partir de fotografias de Théophile Stahl e Germano Wahnschaffe (1865), emitidos entre 1866 e 1883, após mais três séries de cifras que sucederam os *Olhos-de-boi* (1844-1866), quase todos com especificações cor/valor. Após a Proclamação da República, tal tradição segue as emissões de 1891 a 1894, incluindo o simulacro da *Marianne* (Carvalho, 1990, p. 75-96). Entre 1906 e 1917, a série “Alegorias Republicanas” (fig.5) formaria uma extensa galeria com os presidentes e políticos eminentes em efígies históricas, mas também alegóricas, novamente com Mariana.



Fig.4: Selo Império D. Pedro II, Carmim, 1866.

Fig.5: Selo Rodrigues Alves, Série “Alegorias Republicanas”, 1906.

A primeira *veduta* dessa tradição no Brasil foi *Madrugada Republicana* (fig.6), que descortina o glorioso amanhecer da República na paisagem carioca. Embora emissões como o *Cruzeiro do Sul* (1890), emoldurado por uma elipse, que pouco difere do homônimo imperial (1884), já evidenciasse a porosidade entre as simbólicas monárquica e republicana, a “4º Centenário do Descobrimento do Brasil” seria a primeira série comemorativa brasileira. Ela compreende o *Descobrimento*, de Carlos Eckman; *Independência* (fig.7); *Abolição da Escravatura*, de Estevão Neiva e *Proclamação da República*, de Carlo de Servi. Esta série inaugurou o tipo *cenas históricas*, fixando na simbólica estatal o vínculo da imagem fantasmagórica da colonização¹⁰ com as celebrações da República em 1900, ainda que se buscasse ver nele o moderno, a partir de um olhar europeizado. Os marcos históricos da República de 1500, 1822, 1888 e 1889, paradoxalmente, passariam a evocar a epítomica *Proclamação da Independência* (1888) de Pedro Américo, ao invés da Proclamação de República, por motivos conjunturais.



Fig.6: Selo *Madrugada Republicana*, 1894.

Fig.7: Selo 1500-1900 - *Independência ou morte*, 1900, Série “4º Centenário do Descobrimento do Brasil”, Desenho: T. da Silva, Lith. Paulo Robin & Pinho.

Warburg já compreendia que a *modelagem* da simbólica das repúblicas nascentes se vinculava, subterraneamente, a *imageries* de antigas monarquias: francesa, inglesa, alemã ou da Roma imperial. Diversamente da sobrevivência do antigo que

¹⁰ A própria *colonização* seria celebrada por uma série filatélica, em 1932, que é objeto de outro recorte da presente pesquisa, a ser publicado em breve.

Warburg (2018) reconheceu nos selos de Barbados, ele abordou *La Semeuse* – também colonialista – como alegoria da República, que suscitou uma virada na simbólica estatal. Numa conferência de 1928 na Câmara de Comércio de Hamburgo, Warburg a reconheceu na imagem da “semeadora dos selos da República Francesa” ao lado de Ceres, a ninfa ou a ménade (Raulff, 2003, p. 74). Se o primeiro selo francês, *Cérès* (1849), de Anatole Hulot, afirmou-se como efigie antiquizante da Segunda República (1848-1852), baseada no esquema do *Penny Black*, Warburg confrontou o novo selo de Roty ao sinete republicano (fig.9), com a personificação da Liberdade como Juno, tendo um eco longínquo dos selos monárquicos medievais (fig.8).



Fig.8: Sinete de Henri I (1008-1060), 1035, Archives nationales, Paris.

Fig.9: Jean-Jacques Barre, *Grand Sceau de la République*, 1848.

Fig.10: Oscar Roty, Selo da República Francesa (*La Semeuse*),

[1903] 1906, 2.6 x 2 cm.

Segundo Michels & Schoell-Glass (2002, p. 88), Warburg “documentou a continuação da Antiguidade até as insígnias da soberania de sua própria época. Essa cadeia tem como ponto de partida a figura da ménade antiga”, com seu êxtase edulcorado pelos renascentistas, que exploraram sua leveza como ninfa em sua “mobilidade antiga ideal”. Diferentemente da solidez e hieratismo da alegoria no sinete de Barre, Roty atribuiu graça, beleza e altivez à dinâmica ninfa em contraposto, cujos panejamentos e cabeleira voejam ao sabor de um “vento sem causa” (Warburg, 2013a, p. 20), enquanto esparge sementes sobre a terra. *La Semeuse* (fig.10) provocou violentas controvérsias na imprensa, sob acusações de que ela semearia desde discórdia e imoralidade (*Le Moniteur*, 28/02/1897), até “inúmeras ideias que talvez um dia brotem e cresçam” (*La Liberté*, 8/10/1898) (Musée d’Orsay, s.d.).

Warburg reconheceria, numa taxonomia temática dos selos entre 1840 e 1880, os grandes ramos da retratística, dos símbolos, personificações e alegorias (Zöllner, 2019, p. 28). Derivada parcialmente das personificações, a série “Vovó”¹¹ surgiria no Brasil, em 1920, exaltando atividades econômicas da modernização do país, alinhando-se à temática pictórica contemporânea dos ciclos econômicos. Talvez nesta chave possamos compreender alguns dos 7 selos dessa série, entre os quais o *Aviação* (fig.11), que foi o primeiro selo circulado a figurar uma aeronave¹². Entre 1928 e 1931, época do início do correio aéreo brasileiro, o *Aviação* foi reemitido em 9 especificações cor/valor, no qual um biplano sobrevoa o estilizado céu raiado pela luz do Sol à esquerda atrás das montanhas, enquanto, no primeiro plano à direita, mais naturalista, observa uma antiquizante alegoria sentada da Aviação – que nos remete ao sinete francês de Barre –, tendo o pombo e a folha de oliveira como atributos.



Fig.11: Selo *Aviação* 50, Série Vovó 2, 1920, 2.6 x 2.15 cm.

¹¹ Circulada até 1940, essa série também visava ao colecionismo e foi sucedida pelas séries “Netinha” (1941 e 1954) e “Bisneta” (1954 e 1964), remetendo à paixão infantil pela filatelia citada por Walter Benjamin (1994: 57-60) em “O comércio de selos”.

¹² A série com linhas *art nouveau* que Eliseu Visconti, vencedor do Concurso dos Correios de 1904, incluindo um selo *A Aeronáutica*, com um dirigível, não foi emitida.

A IDEIA VITORIOSA

É necessário contrastar a atmosfera aparentemente otimista de patriotismo relativa à produção de imagens da modernidade (Almeida & Vasquez, 2003, p. 96) com a tensão deflagra da Revolução de 1924 e, internacionalmente, pela situação geopolítica na Europa ocidental, cujo equilíbrio era ameaçado pela ascensão do fascismo italiano, mas também pela recuperação econômica alemã a partir de 1925, após o Tratado de Versailles. Em 1º de dezembro deste ano, Aristide Briand, Joseph Chamberlain e Gustav Stresemann, junto aos ministros do Exterior da Itália, Estados Unidos, Bélgica, Polônia e Tchecoslováquia, assinaram o Tratado de Locarno de não agressão. Em 16 de dezembro de 1926, Warburg recebeu Stresemann, para quem desejava apresentar o novo edifício da KBW, onde visitaria uma exposição sobre o valor de uso dessas “imagens de massa” (Raulff, 2003, p. 78) para a República de Weimar, culminando com o oferecimento da gravura do *Idea vincit*.

Warburg pretendia explicar a ele a “relação entre imagem, técnica, política, modernidade e herança cultural”, baseando-se na comparação de selos europeus para depreender questões sobre “mentalidade política” (Raulff, 2003, p. 73). Para tal, explorou relações entre tipos de selos com categorias e gêneros artísticos, utilizando-se do selo da *Cabeça de Goethe*, para explicar ao ministro como a abreviação do nome do literato metaforizava a ameaça à “distância simbólica” na República (Raulff, 2003, p. 78). Warburg ainda associou os selos de “cabeças” com a decupagem fotográfica do *Monumento a Bismarck* (1906) de Hugo Lederer (Raulff, 2003, p. 114), lançando mão da relação entre a estatuária, a fotografia e os selos.

Zöllner (2019, p. 21-23) salienta diversos registros em diários e missivas que demonstram o antigo interesse de Warburg por selo, embora só tenha se concretizado como objeto de investigação em 1926. O cartão do *Idea vincit* foi encomendado primeiramente a Alexander Liebmann, mas, insatisfeito com seus esboços, Warburg procurou Strohmeyer para criar a imagem que carregaria um símbolo da união, ou melhor, da reunião de uma civilização europeia (*Kultur* e *Zivilisation*), o que torna esse objeto ainda mais complexo. É inescapável comparar sua preocupação com a triangulação mecenas/artista/conselheiro humanista no contexto da arte toscana do século XV (Warburg, 2013b), com a sobreposição dos papéis de comitente e conselheiro erudito junto ao artista escolhido para a realização do *Idea*

vincit, além do lugar de estudioso debruçado sobre um objeto tão próximo.

Após regalar os três ministros, as remanescentes da tiragem de 46 gravuras foram enviadas a um círculo de amigos como bons augúrios para a paz mundial, no Natal de 1926 (Michels & Schoell-Glass, 2002, p. 89). É verossímil que uma das causas da frustração do projeto, para além de sua intenção de ser o primeiro selo da Europa e não de uma nação (Raulff, 2003, p. 80); suspeita-se aqui que o próprio *fracasso* de sua emissão seja significativo e resida em sua ambivalência que logo se tornaria evidente nos planos político e estético.

A ordem da paz europeia, que o Tratado de Locarno devia fundar, era a “ideia vitoriosa” que Warburg queria erigir em um leve e dinâmico monumento, uma imagem “enviada através das asas de um avião aos quatro cantos do mundo, como uma vitória alada europeia, semeada pelos esforços nacionais” das nações inimigas de ontem (Michels & Schoell-Glass, 2002, p. 89).

A folha do *Idea vincit* (fig.12), segundo as orientações de Warburg a Strohmeyer exibia intensas características da gráfica expressionista alemã¹³, mas, se remete a motivos e elementos plásticos familiares a artistas e movimentos modernos, também evoca motivos e até características estilísticas que em breve se vinculariam a propagandas políticas e à arte patrocinada por regimes ditoriais em franca escalada na Europa.



Fig.12: Otto Strohmeyer, *Idea vincit*, 1926, linóleo, 20 x 29,8 cm,
The Fogg Art Museum, Harvard University.

13 Cf. análise da obra em Pugliese (2020, p. 362).

É aparentemente paradoxal a escolha de um avião como protagonista nesta imagem, pois, embora Warburg não condenasse a tecnologia moderna, entendia-o como uma invenção que abreviava as distâncias e ameaçava o “*Denkraum der Besonnenheit*” (espaço de pensamento da prudência) (Rauff, 2003, p. 100).

OS PRIMEIROS SELOS AÉREOS

Apesar de algumas experimentações com dirigíveis e aeroplanos antes de 1914 e as diversas utilizações de aeronaves durante a Primeira Guerra Mundial, apenas em maio de 1918 foi criada uma rota fixa entre Nova York e Washington. A figura do avião em um selo surgiu em 1912, em uma série de temática postal. Nele, o aeroplano sobrevoa uma pequena cidade em uma paisagem montanhosa, conforme ao tipo meios de transportes, com carros, trens etc., contra uma paisagem urbana ou rural (fig.13a).

Com a inauguração do correio aéreo estadunidense, a série *Curtiss Jenny* praticamente replicou a moldura do selo anterior, com o biplano voando contra o céu estilizado (fig.13b). Esse emolduramento forma um arco com volutas nos quatro cantos, portando inscrições, sendo o mais caro dicrônico em vermelho e azul ao centro, o que produz o efeito de uma *veduta* na qual se vê o avião ao longe, através de uma janela.



Fig.13: Selos aéreos: a. Aeroplano, Série U.S. Parcel Post stamps, 1912; b. *Curtiss Jenny*, 1918; c. *Freie Stadt Danzig*, 1924, azul; d. *Freie Stadt Danzig*, 1921, laranja; e. *Freie Stadt Danzig*, 1921, marrom; f. Correio Aéreo Alemão, 1919; g. Selo da série “Aviões acima das paisagens”, 1930, Lichtenstein; h. Selo da série “American Exhibition Air Stamps”, 1930, Espanha; i. *Aeroplano sobre o Mt. Momotombo*, 1929, Nicarágua; j. *Réunion – Republique Française*, 1938.

Mas, se esses e outros selos se celebrizaram com a moldura arqueada, que se consagraria nos selos aéreos com o sobrevôo ou decolagem contra uma paisagem urbana ou rural, Warburg esboçou o primeiro rascunho do *Idea vincit*, para apresentar sua ideia a Liebmann, baseado na série da Cidade-Livre Danzig, com o aeroplano voando sobre o *skyline*, nos anos 1920, que se tornou paradigmática desse tipo (fig.13c-e).

Em 28 de março de 1927, a aviação comercial e o correio aéreo iniciaram timidamente no Brasil, com a viagem Porto Alegre–Pelotas–Rio Grande. O empresário teuto-brasileiro Otto Ernst Meyer recorreu à sociedade com o Condor Syndikat, uma subsidiária da Lufthansa, para operar no Brasil e obter equipamentos e contratação de pessoal. Isso se deveu, em parte, ao contexto da proibição de reestruturação da Força Aérea alemã pelo Tratado de Versailles, deixando a Alemanha com um contingente de pilotos e mecânicos que só encontrariam trabalho no Exterior (Gastal, 2009: 194).

Os selos *Condor* (fig.14), encomendados em Berlim, circularam desde 8 de novembro de 1927. Neles, sob a *logomarca* do Syndicato Condor, a grande e imponente ave-símbolo da América Andina e, por extensão, da América do Sul, vemos o losango (um quadrado a 45º) e a esfera celeste com o lema “Ordem e Progresso” que é o centro do Selo Nacional (sinete) do Brasil remetendo à Bandeira Nacional. Na parte inferior, o listel com a inscrição “Serviço Postal Aéreo” é completado por “Brasileiro” no último registro à direita de um escudo com a denominação. Entre essas inscrições, ao fundo, lê-se a máxima “*per aspera ad astra*”.



Fig.14: Selos Aviação 50, Série Vovó 2, tipo 1920, Serviço Postal Aéreo do Brasil, 1929. (Almeida & Vasquez, 2003: 102).

Este selo receberia sobrecargas referentes à implementação de novas rotas, até 1937. É o caso do carimbo “Zeppe-lin”, que recebeu quando da instauração da mala postal internacional, em 1930, que vinha da Alemanha, passava pela Espanha, com escalas em Recife, Rio de Janeiro e no Rio Grande do Sul para retornar à Alemanha, com escala em Nova Iorque. Data desse ano, a viagem comercial Europa–América do Sul–América do Norte–Europa. Assim, o Graf Zeppelin receberia seus próprios selos (fig.15a), nos quais o dirigível sobrevoa, em um céu ameaçador e sob o condor, um tempestuoso mar estilizado, no qual uma nau navega perigosamente. Em 1931, foram emitidos, na Alemanha, selos especiais para o correio aéreo internacional, no qual, em traços *art déco*, o tipo Ícaro (fig.15b) se sobreponem ao círculo solar em vôo ascendente contra um fundo neutro, em múltiplas especificações cor/valor, monocromáticas e dicromáticas, assumindo uma configuração mais próxima ao modernismo europeu do que o *Condor*.

Fig.15a: Selo aéreo *Condor-Graf Zeppelin*, tipo 1930.

Fig.15b: Selo Ícaro, selo postal aéreo da VARIG, tipo 1931.

Em 1929, surgiu a “Homenagem aos Próceres e à Primazia Aeronáutica Brasileira”, que entendo constituir duas subséries. Ainda que não seja comemorativa com limitação de circulação, conserva algumas de suas prerrogativas. Refiro-me ao que Hobsbawm (2008b, p. 288-289) denominou “valor publicitário dos aniversários” das *tradições inventadas*, que privilegiam jubileus em diferentes suportes, tanto em efígies quanto em “estampas históricas”, compreendendo o selo como “a forma mais universal de simbolismo público”, assim como moedas e cédulas. Numa relação cor/valor correspondente à subsérie “Próceres”, a “Primazia” (fig.16) enfoca as invenções tecnológicas e atos heróicos de precursores ou pioneiros da aviação brasileira e mundial e reivindica um lugar para o Brasil na conquista do céu, simbólica, política e economicamente ligada à modernidade.



Figs.16 - Série “Homenagem aos Próceres e à Primazia Aeronáutica Brasileira”, selos postais aéreos emitidos a partir de 1929, 1,9 x 3 cm, arte: Belarmino Pinheiro.

- 16a. *Bartholomeu de Gusmão – O Precursor da Aviação*, 20.11.1929.
- 16b. *Santos Dumont nº 6*, 18.10.1929.
- 16c. *“Pax” Augusto Severo*, 22.10.1929.
- 16d. *Biplano 14 Bis – Santos Dumont*, 20.11.1929.
- 16e. *“Jahu” - Ribeiro de Barros*, 28.10.1929.

Esta subsérie começa com a invenção do aeróstato por Bartholomeu de Gusmão (1685-1924), cuja inscrição concerne à demonstração do voo da *Passarola* em Lisboa, diante de João V e dignatários, em 1709 (fig.16a). Mas, diferente da representação do balonete, o selo reproduz o *Monumento em Homenagem* ao cientista jesuíta brasileiro, de Lorenzo Mazza, em Santos, sua cidade natal, em 1922.

Alberto Santos Dumont (1873-1932) figura dois selos da “Primazia”. O primeiro é centralizado pelo dirigível “N.6” contornando a Torre Eiffel (fig.16b), quando ganhou seu segundo Prêmio *Deutsch* em outubro de 1901. Dentre outras homenagens, Campos Salles lhe ofereceu a medalha em ouro com sua efígie e uma paráfrase de *Os Lusíadas* (I, 1, v. 3)¹⁴, de 1572: “Por céus nunca dantes navegados”. O outro selo (fig.16d) mostra o vôo do “Biplano 14 BIS”, em 1906 sobre o Campo de Marte, no primeiro vôo a motor totalmente autônomo.

O terceiro selo (fig.16c) dedica-se à celebração do potencial inventivo dos brasileiros. Após outras invenções ligadas à dirigibilidade de balões, Augusto Severo (1864-1902) construiu o *Pax* para concorrer ao Prêmio *Deutsch* em 1902. Mas no início do vôo sobre Paris, o dirigível explodiu, levando à morte o engenheiro potiguar e o mecânico francês. Finalmente, o último homenageia João Ribeiro de Barros (1900-1947) (fig.16e), o primeiro brasileiro que atravessou o Atlântico Sul, além de prescindir de apoio marítimo, com o hidroavião Jahú. O selo figura a aeronave aterrissando, tendo ao fundo o Morro do Corcovado, à época da construção do *Monumento do Cristo Redentor* (1922-1931). Sem apoio do governo, Barros e os demais tripulantes deixaram Genova em 17 de outubro de 1926, mas após duas sabotagens que atrasaram seu cronograma, chegou à Represa de Guarapiranga em 1º de agosto, após escalas em Fernando de Noronha, Natal, Recife, Salvador, Rio de Janeiro, em “5 de julho de 1927”, e Santos.

14 As estrofes introdutórias do poema épico de Luís Vaz de Camões procuravam inscrever Portugal no rol da tradição colonizadora europeia, remontando à Antiguidade grecorromana (Cf. III, 3).



Figs.17: Série “Homenagem aos Próceres e à Primazia Aeronáutica Brasileira”, selos postais aéreos emitidos a partir de 1929, 1,9 x 3 cm, arte: Belarmino Pinheiro.

17a. *Bartholomeu de Gusmão*, 12.03.1930.

17b. *Augusto Severo*, 28.10.1929.

17c. *Santos Dumont*, 18.12.1929.

Se a “Primazia” nos remete ao gênero da paisagem, à eleição das vistas de um cartão-postal e ao tipo *veduta*, ao mesmo tempo em que poderia reportar a um sentido moderno de *cena histórica*, alguns de seus selos identificam-se ao novo tipo filatélico e tipo iconográfico da aeronave em vôo, a “Próceres” remeterá ao gênero do retrato, ao evocar as efígies de personalidades ilustres da aviação brasileira. Nela figuram os bustos de Gusmão, Severo e Dumont em elipses (figs.17), com legendas nas partes superior e inferior da moldura, com denominações mais altas e sem menção a Barros. Embora as diferenças entre as subséries compreendam escolhas temáticas diferentes, ambas apresentam estruturas semelhantes.

POR CÉUS NUNCA DANTES NAVEGADOS

Ao transbordar as fronteiras da comunicação e do transporte, a tecnologia no início do século XX propicia transposições inéditas da *Idea*, como imagem neoplatônica da ascese (Pugliese, 2020, p. 363). Daí a menção, em c.1900, ao desejo de assistir, com o filósofo André Jolles, ao “vôo circular das ideias no alto da montanha” (*apud* Gombrich, 1970, p. 110). Contudo, o tema do *Idea vincit* do selo não poderia ignorar a contenda hómérica, sob um horizonte cultural comum. Warburg havia identificado, na Conferência de 1923, Benjamin Franklin e os irmãos Wright como o Prometeu e o Ícaro modernos, ambos como “des-

truidores daquele fatídico sentimento de distância que ameaça reconduzir o globo terrestre ao caos” (2015, p. 253).



Fig.18 - Karl Bickel, Selo da *Cabeça de Aviador*, 1923, Série “Ar”,
2.5 x 4 cm, Helvetia.

Infere-se que a decepção de Warburg diante dos esboços Liebmann se deveu ao artista sessessionista não conseguir materializar a elevação da *Idea* almejada pelo comitente, a partir do repertório, fundamentos plásticos e meios expressivos disponíveis a ele (Pugliese, 2020, p. 363-364): “a ideia vitoriosa devia se mostrar imediatamente sob uma forma moderna orientada para o futuro” (Michels & Schoell-Glass, 2002, p. 89). Daí a comparação de Warburg (2001: 23), entre esses esboços e a linguagem moderna do selo aéreo da *Cabeça de Aviador* (fig.18), por Karl Bickel (Rauff, 2003, p. 80). Este selo celebrou o artista suíço, devido à sua linguagem sintética, interpolando diferentes planos diagonalmente com figuras estilizadas: aviador, paisagem alpina, inscrição “Helvetia”, denominação e corneta, símbolo medieval dos Correios (Meyer, 2006, p. 5).

Em contraste com o *topos* dos primeiros selos aéreos, a descentralização do aeroplano na composição de Strohmeyer (fig.12) é reforçada pelo ímpeto ascendente numa diagonal dinâmica, coerentemente à intenção expressa no pensamento warburguiano, considerando-se as relações imbricadas de sua obra com sua biografia. Refiro-me ao nexo entre sua afecção mental, diferentes diagnósticos e respectivos tratamentos, quanto ao papel da imagem desde a escolha de seus objetos de pesquisa até a problematização epistemológica da história da arte a partir de pressupostos teórico-metodológicos pela *via* de

um pensamento agonístico concernente aos *monstra* e os *astra* na dimensão cultural¹⁵.

O projeto *Idea vincit* evidenciaria a imagem do “avião, o mais poderoso símbolo de aceleração motora e controle do espaço, (...) transportada por um selo aéreo, destinada a circular em um sistema de comunicação internacional” (Raulff, 2003, p. 115). Ele ainda evidenciava o problema do trânsito das imagens de massa na modernidade na história da arte (Pugliese, 2020, p. 377), que envolve a questão da reproduzibilidade técnica da imagem, sob um olhar preocupado com o âmbito político de sua disseminação, conduzindo-nos a Benjamin (1993).

Daí a exemplaridade da estrutura disruptiva do selo helvético, coerente à ruptura com os esquemas emblemáticos anteriores, mesmo conservando elementos relativos à sua função pragmática e às conexões com a retratística e a paisagem, que são explícitas na referida série brasileira. Mas se em Bickel a imagem do piloto é exaltada, o *Idea vincit* apela a uma nova *imagerie* que remete a antigos deuses e semideuses que cruzavam os céus, materializada em selos, esculturas, *slogans*, poemas, propagandas...

É nesse sentido que o *Painel C* do *Bilderatlas* manifesta a busca da visão daquilo que está além ou alhures de nossa experiência cotidiana, mediante projeções antropomórficas, cujas sobrevivências emergem em imagens celestes, em associações com temporalidade complexa, evocando o *Mnemosyne*. São elas esquemas keplerianos de órbitas planetárias, desde o século XVII, um mapa celeste com personificações divinas, sobretudo de Marte, fotografias da circum-navegação do Graf Zeppelin em jornais de 1929 (fig.19). Cabe lembrar que a elipse metaforiza a

transformação da representação de Marte [que] envolve a conquista do céu, associada à guerra e à técnica. O nexo na trajetória cultural se manifesta na representação antropomórfica do Deus e no abandono da representação das órbitas circulares, colocando em crise o sistema das relações entre o [humano] e o cosmos (Pugliese, 2020, p. 367).

¹⁵ Tal relação já figurava na biografia por Carl G. Heise, em 1947, passando pela crítica de Edgar Wind (2018), em 1971, à omissão desse vínculo por Ernst Gombrich (1970: 8-10), até melhor fundamentar-se com a publicação de seu caso clínico (Binswanger, 2005).



Fig.19 - Graf Zeppelin nas costas japonesas passa por um avião da guarda costeira, *Münchner Illustrierte Presse*, no. 35, 1929: 1139, presente no Painel C do *Bilderatlas Mnemosyne*, 1929.

Mas a imagem do avião como modelo cultural (Michels & Schoell-Glass, 2002, p. 91) era bivalente para Warburg, e sua imagem tornava-se um paradigma nessa economia simbólica, que poderia reconduzir a humanidade ao caos. As trincheiras da Primeira Guerra eram a corporificação da absoluta barbárie, a *imagem* do conflito terrestre. Mas, como na psicomaquia apocalíptica, que envolvia das profundezas da terra ao céu (Ap 12:7-9), o reino celeste domiciliava as batalhas aéreas e os aviões de bombardeio (Pugliese, 2020, p. 369). Os governos e a imprensa elegeram avidamente imagens-símbolos, que transitavam nessa psicomaquia, evocando desde o uso de símbolos heráldicos até fotografias de guerra e seus heróis, como ocorreu com o Barão Manfred von Richthofen e Hermann Göring na Alemanha.

Se no período Entreguerras, a constituição de símbolos, consciente ou não, alimentou essa psicomaquia que reascendia na configuração de regimes autoritários de um lado, e de outro, no seu enfrentamento. Nessa simbólica, ambos compartilham elementos constitutivos de seus próprios discursos nos diversos meios e suportes que materializavam imagens de massa.

A IMAGEM VOLANTE

Ao considerarmos o selo sob suas funções e respectivas implicações face ao trânsito dessas imagens em diferentes âmbitos, é incontornável que ele assuma a função estatal (Salcedo, 2010, p. 110). Essa sobredeterminação catalisa o direcionamento de narrativas tanto em nações estabelecidas como matrizes e irradadoras de modelos, quanto naquelas que afirmariam um novo *status*, devido a conquistas econômicas, políticas e culturais. à independência de impérios. à mudança da forma de governo e ao desejo de escamotear a dependência econômica. Entravam em ação expedientes das *tradições inventadas* exaltando o moderno, a indústria e ideais nacionalistas, a legitimação do Estado, fosse ele democrático, autoritário, ditatorial, totalitário; republicano ou monárquico; quisesse ele destacar aspectos étnicos ou morais de sua população, ideais como bravura, coragem; ou exaltar conquistas científicas e tecnológicas ou ensino e pesquisa, e até bélicas, além da cultura erudita ou popular ou, ainda, características naturais como vegetações, clima, topografia, praias etc.

Tais legitimações evocam um passado glorioso, guerreiro ou colonizador, ou mesmo a saga de libertação de um Estado opressor, cujas conquistas passadas projetam glórias futuras como predestinação nacionalista. Tudo isso sobre essa pequena imagem pontuada de heróis, capaz de suscitar o patriotismo da população. Destarte, a heroicização dos inventores e pilotos e a glorificação das máquinas de voar assumiam papel singular no Entreguerras, especialmente no selo aéreo.

O Painel 4 do *Bilderatlas* conecta-se aos Painéis 5 a 8, que Warburg (2019, p. 40-41) entendeu como “Prefigurações Antigas”. Nele, a exacerbção dos gestos nas fotografias de sarcófagos antigos relacionavam-se aos temas dos castigos pela arrogância de Pháeton, Prometeu e Héracles e suas remissões. Ao vencer a corrida de bigas nos Jogos Coríntios, Pháeton pediu a Hélio para conduzir a carroagem de Apolo. Mas sem conseguir adotar o percurso recomendado, desalinhando os astros quando subia demais e ameaçando destruir a Terra quando voava demais baixo, Zeus o fulminou para impedir que promovesse uma catástrofe cósmica ou terrestre, provocando sua queda, um fim semelhante ao de Ícaro.

O direcionamento de Warburg à simbólica estatal, em seus últimos anos, inaugurou o campo da iconografia política (Joschke, 2012, p. 4-5), ligado às declinações dos selos como imagens-símbolos que remontam a certas genealogias que se entrecruzam (Zöllner, 2019). Aliada à modernidade e à tecnologia, a conquista simbólica do céu (Dorian, 2007), como última fronteira interditada aos humanos, manteve um forte vínculo com o processo de laicização de estruturas históricas e socioculturais, crivada pela especificidade do domínio da imagem (Pugliese, 2020, p. 375). Mas este processo que Warburg (2015b, p. 355-357) identificaria, como “transporte arqueologizante (...) dos deuses do destino de jaez astrológico”, em 1929, estava igualmente impregnado por forças culturais latentes sob uma *linha de consciência* da história da arte, tanto em relação a sobrevivências de formulações da arte erudita quanto da heráldica medieval e emblemática moderna.

A escolha dos heróis dos ares por diferentes nações, enfocava os inventores das aeronaves e os pilotos que as conduziam com bravura. Mas a *era das travessias*, iniciada pelo sobrevôo do Canal da Mancha por Louis Blériot, findaria em 1937, quando do terrível *bombing carpet* sobre Guernica, que radicalizaria a trama de relações entre modernidade, industrialismo, economia e política vinculada à utopia da conquista do céu entre os *astra* e os *monstra* em direção à Segunda Guerra.

O primeiro *reid* do Atlântico Sul foi realizado por Gago Coutinho e Sacadura Cabral, em cuja propaganda (fig.20) retratavam a *façanha* de Álvares Cabral pelos “ares”, e paradoxalmente celebravam a colonização no Centenário da Independência, em 1922. A glorificação dos pilotos começava pelas fotografias e filmagens, como as do *emblemático* “Ícaro moderno”, o poeta fascista Gabriele D’Annunzio, criticado por Warburg (Esposito, 2015, p. 79). Suas *proezas* midiatizadas concorreriam para a formação de milícias identificadas por símbolos, gestuais e gritos-de-guerra que remetiam à Roma antiga, ainda que deformados, depois apropriados pelas simbólicas fascistas (Esposito, 2015, p. 80-119) vernaculares, como a integralista, no Brasil.



Fig.20 – Cartão-postal referente à travessia Lisboa-Rio de Janeiro por Cunha Gago e Sacadura Cabral (30.03-17.06.1922).

O envolvimento de diversas linguagens artísticas nesses processos é irredutível ao tema, pois a extração epistemológica da elevação da ideia e do olhar, relacionados à fotografia, aérea ou não, subvertia os modos de certificação da obra, do artista e da conceituação de arte. Subvertia, também, seus modos de fazer e de pensar sua sintaxe, configurava uma “zona de litígio entre o figurativo e o abstrato” e criava condições para outra sensibilidade em uma cosmovisão moderna (Pugliese, 2020, p. 376). Subvertia, ainda, modos de pensar a imagem pela história da arte, seu estatuto e relações que transbordam fronteiras do artístico/extra-artístico, problematiza nexos forma/conteúdo, enfoca modos de produção, modelos teóricos e poéticos, bem como seus trânsitos, amplificados pela reproduibilidade técnica e temporalidade complexa. Analogamente, desdobra-se na preocupação com modos de colecionar e expor, e seus usos políticos.

Não se reduzindo a uma nova perspectiva, essa outra experiência da visão encompassava aparelhos ópticos para apreender novas imagens, como percebeu Benjamin (Didi-Huberman, 2011, p. 139). Daí Warburg (2001, p. 25) metaforizar a potência do selo na história da arte como um epidiascópio, um projetor de imagens opacas, enquanto passava a coletar, recortar, ampliar imagens, destacar fragmentos, colá-las, associá-las

e montá-las, ressaltar, transformar e eliminar distâncias espaciais e temporais, que cartografava no campo discursivo do *Bilderatlas* (Pugliese, 2020, p. 377).



Fig.21 - Selo Aniversário de 10 anos de Adolf Hitler no poder, 1943.

Fig.22 – Selo Fasci, série “Primeiro Aniversário da Marcha sobre Roma, 24.10.1923, 2.5 × 3.1 cm, desenho: D. Cambellotti.

Esposito (2015, p. 70) salientou a relação do *Idea vincit* na construção alegórica da aviação na modernidade, e sua radicalização nos anos 1930, como na relação entre *Aeropittura* e fascismo. Paralelamente, desde 1928, o uso político do avião figura na estruturação do nazismo e mitificação de Adolf Hitler por Joseph Goebbels. Após a exoneração do *Reichskunstwarts* (mantenedor da arte do Reich) Edwin Redslob, em 1933, Goebbels assumiria o Ministério da Propaganda e, como Albert Speer, colocaria símbolos e fórmulas do “*Pathos imperial*” (Warburg, 2018, p. 224) a serviço do ideário nazista (fig.21).

Da óptica da complexidade do problema das fronteiras disciplinares da história da arte (Warburg, 2013g, p. 475), comprehende-se em outra dimensão sua preocupação com os selos em relação com as últimas pranchas do *Mnemosyne*. Em um dos selos do aniversário da Marcha sobre Roma contendo *fasci*, este símbolo do regime de ultradireita na Itália é o tema (fig.22), fulgurando em meio a ramos de bétula branca, entre dois *fasces* que parecem mais antigos e o emolduram.

Ao comentar tal emissão, Warburg identificou o *fascio* na simbólica moderna como orientador de uma ideia, sobre-determinando o antigo *fasces* romano e suscitando “a emoção do medo” coletivo (Rauff, 2003, p. 102). Se o trânsito de imagens que mencionou na Introdução do *Bilderatlas* envolve o confronto “com o mundo das formas, constituídas de valores expressivos já cunhados”, referindo-se aos processos de criação quanto à “formação dos estilos no Renascimento”, resume a “hipótese” deste projeto:

Dos baixos-relevos trajanos no arco do triunfo que leva o nome de Constantino, malgrado sejam poucos os que remontam até à época desse imperador (...), emana aquele *pathos* imperial que, com sua eloquência rumorejante e sedutora, conferiu mais uma vez validade universal à linguagem gestual de seus mais tardios descendentes, perante a qual até mesmo as obras mais refinadas e inovadoras ao olho italiano acabaram por perder a sua função de guia. (Warburg, 2018, p. 224)

A polaridade de tal imagem no selo, cuja materialidade e funções metaforizariam o trânsito de imagens, enquanto sua temporalidade complexa metaforizaria a própria história da arte, convertendo-se em um “modelo” para ela (Zöllner, 2019, p. 23), era viabilizada pelo “estatuto intermediário do símbolo (e sua capacidade, se o dominarmos, de “curar” e orientar o espírito humano)” (Agamben, 1998, p.58).

Desse modo, a imagem no selo, especialmente do referido *topos* dos selos aéreos, implica diferentes temporalidades, assim como apelam a determinados *pathos*, envolvendo conceitos como *Pathosformel*, *Nachleben der Antike*¹⁶ e *Polarität*. Salvatore Settis (2012, p. 5) entende que o primeiro possui duas valências, morfológica e funcional: o *Pathos*, seria o “núcleo quente”, expressivo, e a *Formel* (formulação), seu “núcleo frio”. É nesse sentido que Warburg escreveu que:

16 Literalmente “pós-vida do antigo”, a expressão foi cunhada por Anton Springer, no debate novecentista sobre os retornos à Antiguidade grecorromana na visualidade medieval e, especialmente, renascentista. Warburg vinculou-a à complexidade de modelos de tempo na historiografia da arte diante de uma acepção estrutural, na qual uma *sobrevivência* ou *vida póstuma* da imagem (Agamben, 1998, p. 55-56) estaria presente em períodos posteriores, sob certas condições.

[...] a linguagem figurativa do gesto é, graças ao ímpeto indestrutível de sua cunhagem expressiva, forçada a reviver, nas obras arquitetônicas (como, por exemplo, arcos de triunfo e teatros) e plásticas (do sarcófago à moeda), experiências de comoção humana em toda a sua polaridade trágica: do sofrimento trágico à *atitude vitoriosa ativa*. Assim, na escultura triunfal se autocelebra (...) a afirmação da vida, enquanto nas sagas nos baixos-relevos das tumbas pagãs narram, através de símbolos míticos, a *luta desesperada da alma humana pela ascensão ao céu*. (Warburg, 2018, p. 228. Grifos nossos)

Ao mencionar a lógica associativa do *Bilderatlas*, Settis (2012, p. 6) explicita a preocupação com o “processo de intercâmbio e migração de valores expressivos”, aqui entendidos como trânsito de imagens, cujo selo postal seria a metáfora também no que concerne ao trânsito de modelos de *tipos* e ideias, envolvendo o problema da *committenza* (Warburg, 2013c). Para Settis, cada painel ativa o mecanismo da tradição figurativa europeia, mas também a abre a problematizações.

ENTRE MOLDURAS E INSÍGNIAS

Mais do que evidenciar em uma cadeia iconográfica os selos dos “Próceres” e da “Primazia”, lançada nesse jogo modelos formais e temáticos, seu confronto demanda o questionamento inicial de Warburg no *Idea vincit*: se o selo deveria ter o formato *paisagem* ou *retrato* (Raulff, 2003, p. 80). Convocava-se, então, duas formulações de gêneros artísticos, cunhadas pela tradição pictórica ocidental, com suas transformações, deslocamentos e inversões, que alcançariam o século XX. Pode-se argumentar que ambos os gêneros evocados existiam na Antiguidade grecorromana, como Plínio, o velho (1997, p. 99-105) ressaltou, ainda que sob acepções diversas. Contudo, a inscrição histórica e antropológica do retrato no Renascimento, elevada em uma hierarquia temática, reverberada pelas efígies (fig.23) dos artistas biografados na Segunda Edição de *Le Vite* de Giorgio Vasari (1993), vinculava-se ao formato vertical. Embora a paisagem também remonte há séculos, o formato horizontal é marcante, mas não exclusivo, além de domiciliar temas de outros gêneros. Contudo, os selos não são meramente herdeiros ou reprodutores em escala ínfima dessa tradição, modificando-a segundo suas necessidades, impostas por exigências técnico-materiais ou funcionais, mas também pela infiltração de outros modelos antigos.

A marca distintiva desde os primeiros selos é tão presente, ao menos até a Segunda Guerra, que se torna quase invisível: o emolduramento. Ele transfere a *dignitas* do Estado monárquico ou republicano, mediante suas insígnias, a um suporte tão baixo, um minúsculo pedaço de papel picotado. Irredutível à função gráfica da vinheta, a moldura denuncia o diálogo com a tradição pictórica, mas também com a heráldica, familiar aos emblematistas (Salcedo, 2010, p. 85). A moldura em um quadro, ao longo da história da pintura ocidental, tem a função de proteger as bordas do painel ou da tela. Sobretudo desde a baixa Idade Média, encontram-se marcos significativos de uma história da moldura, que paulatinamente valorizara a pintura e adquirira outras funções em diferentes gêneros. Integradas ou não à arquitetura, frequentemente, as molduras são balizadas lateralmente por colunas, podendo sustentar um arco ou arquitrave com relevos, como no *tipo arquitetônico* dos séculos XV a XVII, mas ainda podem recuar ao desenvolvimento estilístico de afrescos pompeanos tipificado por August Mau (Funari & Avicchioli, 2005, p. 115-116), ou até mesmo à *imago clipeata* (Pline, 1997, p. 13-15).

Há, ainda, tipos modernos de moldura, derivados de polípticos medievais talvez aparentados com o *iconostasis* bizantino, como o *tabernáculo* e o *catedral*, que recebem relevos fitomórficos, geométricos e motivos como florões, míslulas, lambrequins, cornijas, volutas, guirlandas, escudos, *rocailles*, cartelas etc. Não se pretende aqui, evidentemente, formular genealogias ou morfologias de molduras ou tipologias de ornatos ocidentais, mas pensar pontos de conexão da remissão nesse imenso repertório do emolduramento e sua função nos selos, somada à necessidade de introduzir inscrições e marcas identificatórias, tendo em vista suas funções e a figura do Estado como comitente.



Fig.23 - Ilustração [deixada em branco] da Biografia de Taddeo di Bartolo, xilogravura, 130 x 11 cm, Giorgio Vasari, *Le vite*, 1568.

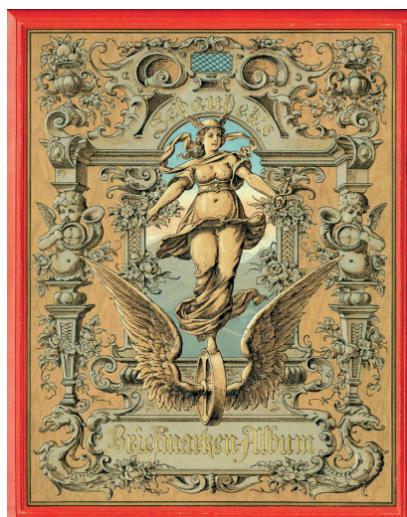


Fig.24 – Capa impressa do Álbum de Selos Schaubek, 1877.

Mais do que apresentar uma *armatura* para o selo, é possível encontrar componentes formais e insígnias de brasões, descortinando escolhas temáticas e formais, como no emolduramento da “personificação feminina do Correio Mundial” que Zöllner (2019, p. 31) aproxima da noção warburgiana de *ninfa*, em uma peça paradigmática da filatelia (fig.24).

Ainda que menos rebuscada, encontramos semelhante *armatura* nos “Próceres” e “Primazia”. Sob um olhar ascendente, tudo começa com função do *pedestal*, elemento heráldico que assenta os demais, que aqui é como uma *cartela* de moldura, com a denominação: a inscrição “réis” duplicada nos flancos. Lateralmente elevam-se nos “Próceres” dois ramos aparentemente de cafeiro (como palmetes decorativas), contornando a elipse central, que ocupa o lugar de um *escudo* em um brasão ladeado por *suportes*. Já na “Primazia”, acima do pedestal, as *cenas* obedecem ao tipo *veduta*, através de uma janela emoldurada por linhas *art nouveau*. As inscrições dos nomes, feitos e datas sob e sobre o campo (área central do *escudo*) em toda a série, obedecem aos lugares dos listéis do lema, embaixo, e do *slogan*, em cima. Sobre ambas as subséries, as inscrições “BRASIL” e “Serviço postal aéreo” arrematam o selo, ladeados por asas estilizadas sobre as efígies e volutas fitomórficas, sobre as *cenas*.

Este esquema não é prerrogativa dessa emissão; diferentemente, respeitam preceitos de selos de potências econômicas e culturais europeias, com suas próprias marcações políticas. A formação histórica desse esquema compósito tem como modelo a tradição de selos imperiais arraigada a estruturas hierárquicas de poder. Mas, multiplicam-se em repúblicas mais ou menos recentes que procuravam evidenciar formalmente a quebra de certas convenções, o que apresenta problemas caros a Warburg. Contudo, ele percebeu que além de alguns selos modernos conservarem sintaticamente as funções dos elementos-chave que reportam a estruturas oriundas das tradições pictórica, emblemática e heráldica, alguns de seus símbolos também eram exaltados, o que causava ruídos em sua recepção pela população.

A crítica de Warburg à utilização da simbólica imperial durante a República de Weimar é que ela “continuava a operar e alienar as massas da república”, no lugar de promover uma “estabilização simbólica” sob preceitos modernos e consistentes com a democracia republicana (Raulff, 2003, p. 88-90). Daí derivava sua preocupação com questões formais imbricadas à força expressiva e eficiência dessa imagem em relação à sua recepção (Pugliese, 2020, p. 375), bem como sua busca, no *Idea vincit*, por dispositivos modernos como o selo de Bickel ou os traços abstratos de Strohmeyer.

Warburg (2001, p. 269) reconheceu como “tráfego de ideias do mundo” o trânsito de motivos e de escolhas que permitem o retorno e a transformação de determinadas imagens em diferentes meios culturais, eventualmente com deslocamentos em suas funções e inversões energéticas. Desse modo, pensa-se aqui mais do que em um esquema emblemática nos selos modernos, nas remissões mencionadas que poderiam derivar em um regime retórico da imagem, envolvendo um repertório heráldico¹⁷ na estruturação da imagem do selo, e da própria simbólica estatal, mas também na iconografia que reage a ela, em cartões-postais, cartazes, folhetos de propaganda etc. Tal processo se intensificaria no Brasil, durante a Era Vargas, especialmente após a instauração do DIP. Esta impõe pensar as condições de legibilidade e até de legitimidade da *imagerie* dos selos que buscam estabelecer a imagem da modernidade, para além dos tipos iconográficos já sancionados (Pugliese, 2020, p. 375), como

17 Cf. sobre a valorização dos emblemas e divisas em Warburg (2013h).

ocorreria na relação entre certos selos que dialogariam com os cartazes pró e contra a Revolução de 1932, como é o caso do *Bandeira*¹⁸ (fig.25) que subsume e ressignifica certas características comentadas.



Fig.25 – Selo *Bandeira do Brasil*, 1933.

PER ÁSPERA AD ASTRA

Sob a óptica de objetos de investigação warburgianos e suas exigências teórico-metodológicas, entre sua experimentação poética na arte moderna com o *Idea vincit* e procedimentos associativos no *Bilderatlas*, evidenciam-se certas qualidades estruturais em seu discurso historiográfico artístico e seus diálogos transdisciplinares (Pugliese, 2020, p. 377).

Sua escolha por Strohmeyer pautou-se pela expressividade e dinamismo das construções modernas dos linóleos *Abstrações Hamburguesas*, expostos na Kunsthalle em 1926, que exalavam a tecnologia de modo extático (Strohmeyer, 1970). Sua utilização formal dos motivos arquitetônicos, próxima da abs-

18 Relação que derivou outro ramo da presente pesquisa, que será especificada em outro artigo.

tração¹⁹ contrasta com o uso protocolar dos *rinceaux* no esquema tradicional dos selos, como nos “Próceres” e “Primazia”. Era o requisito de outro regime visual que Warburg, colecionador de Max Liebermann e Franz Marc (Forti, 2004, p. 403; Settis, 2012, p. 16), desejava materializar em seu projeto. Aquelas gravuras, ainda que não-antropomórficas e apesar da distância histórica e estilística, bem poderiam aludir à evocação da “identidade energética da forma”:

No âmbito da exaltação orgiástica de massa, é preciso investigar a matriz que imprime na memória as formas expressivas da máxima exaltação interior, expressa na linguagem gestual com tal intensidade, que esses engramas da experiência emotiva sobrevivem como patrimônio hereditário da memória, determinando de modo exemplar o contorno criado pela mão do artista no momento em que os valores mais altos da linguagem gestual querem emergir na criação por sua mão. (Warburg, 2018, p. 220-221)

Warburg desenvolveu, em uma teoria cultural da memória envolvida por uma psicologia histórica, um modelo teórico-metodológico para abordar certos intercâmbios culturais que atravessavam a Europa moderna (Warburg, 2013d). Tal trânsito se torna paradigmático quando confrontado à noção teórica, simbólica e material da circulação de selos, evocando a memória neles *impressa*, e que, irredutíveis a meros suportes ou veículos, tornavam-se visíveis a pessoas comuns no cotidiano. Um selo é levado à boca, apreendido tactilmente, para que a goma de seu verso seja ativada; é colado com as mãos de alguém em um lugar do Globo após o encerramento de um invólucro, envelope ou pacote. A encomenda é colocada nas mãos institucionais de um Estado mediante seu Correio e atravessa fronteiras regionais ou internacionais para chegar ao outro lado do mundo, e ser recebido como um corpo de imagem instilado na própria mensagem, por outrem.

Malgrado esse canal de comunicação domiciliar o selo no campo da semiótica, o trânsito das imagens envolve processos de significação que atravessam diversas estruturas, oriundas de um manancial de modelos e escolhas pertinentes à história da arte, ao longo de séculos. A percepção de que o modelo plástico coloca em trabalho modelos teóricos suscitara uma teoria

19 Cf. Análise em Pugliese, 2020: 378-379.

warburguiana sobre a relação de como os retratos florentinos quattrocentistas ofereciam subsídios para pensar a triangulação artista, comitente e conselheiro sábio. Mas no caso do selo, como o Estado encomenda suas imagens, a presente pesquisa demanda aprofundar o conhecimento sobre tais escolhas, fossem a do responsável pela gráfica oficial, políticos, intelectuais ou historiadores de Institutos Históricos e Geográficos a orientar, em seus países, certos modelos iconográficos ou formais, fontes e referências envolvidas em seu processo de criação.

Se falamos em uma teoria warburguiana do trânsito de imagens, ela envolve o catalisador dos suportes de maior visibilidade, fossem altares portáteis ou tapeçarias flamengas, que ele indicou como “o primeiro tipo, ainda colossal, de transporte de imagens”, pois sua técnica e mobilidade proporcionam a reprodução “do mesmo conteúdo iconográfico em exemplares iguais entre si”, assim como ocorreria com um transporte ainda mais leve e visível: as xilo e calcogravuras (Warburg, 2018, p. 227). Tal condição implica transformações na lógica das comitências e colecionismo, bem como no trânsito de “valores expressivos entre Norte e Sul como um evento vital no processo cíclico de formação do estilo na Europa” (Warburg, 2018, p. 227). Daí a importância de suas pesquisas sobre os *arazzi* e de sua primeira teorização sobre o selo postal de Barbados, vinculada ao estudo da série de Bayonne (Warburg, 2013f) ou na primeira menção do desejo da conquista do céu, relacionada à legitimação do poder político em 1913, no qual investigou um *arazzo* de c.1460 (Warburg, 2013d).

As transformações dos suportes face a uma hierarquia das artes, linguagens e gêneros artísticos que, ao mesmo tempo, é inversamente proporcional ao alcance e visibilidade das imagens a estratos socioeconômicos e culturais que passam a envolver problemas da reproduzibilidade mecânica, elencados por Benjamin (1993), como a perda da aura e a manipulação mediante veículos de comunicação por governos totalitários, desde os anos 1920, não exclusivamente europeus. Tais condições impõem reflexões que exploram as fronteiras da esfera da história da arte em relação a seus objetos, métodos e jurisdições, bem como a suas taxonomias, evidenciando constrangimentos classificatórios.



Fig.26 - Selo Condor, Serviço Postal Aéreo do Brasil, 1927.

A mencionada máxima parcialmente oculta do selo *Condor*, (fig.26) “por difíceis vias até os astros”, integrou, assim como “*ad astra*”, o lema de diversas forças aéreas. Ela se origina das frases que Apolo dirige a Iulus, filho de Enéias, “*sic itur ad astra*” (“assim se viaja às estrelas”), e “*opta ardua pennis astra sequi*” (“escolhe o difícil caminho que persegue as estrelas em suas asas”), que Enéias dirigiu ao inimigo Turnus, na *Eneida* (19 a.C.) de Virgílio (IX 641; XII 892–93). Posteriormente, Sêneca apropriou-se da sentença como “*non est ad astra mollis e terris via*” (não há caminho fácil da terra às estrelas) (II 437), pronunciada por Megara ao tirano Lycus, na tragédia sobre o *pathos Hercules Furens* (antes de 54 d.C.), que se consagraria doravante como “*per aspera ad astra*”.



Figs.27: Série “Homenagem aos Próceres e à Primazia Aeronáutica Brasileira”, selos postais aéreos emitidos a partir de 1929, *Serviço Postal Aéreo*, 1.9 x 3.0 cm, Arte: Belarmino Pinheiro.

27a. *Augusto Severo*, 28.10.1929;

27b. *Biplano 14 Bis – Santos Dumont*, 20.11.1929.

Protegida, pela bandeira brasileira, mas também pelo Condor estilizado, como transposição da águia imperial germânica contemporaneamente à estruturação do Nazismo, a máxima parece ressoar a ambivalência do avião como símbolo orientador do humano. Raulff (2003, p. 115) nota que o avião como “símbolo energético” polarizaria, para Warburg, a difícil ascensão da *Idea* vitoriosa em direção ao Cosmos de moral humanista e a brutal usurpação do domínio celeste mediante “o poder destrutivo da tecnologia”. Mas, talvez, ao incorporar, nos ínfimos detalhes dos selos, séculos de insignias de poder estatal eurocêntrico, consciente e inconscientemente, a primeira série aérea brasileira manifeste de modo peculiar tal ambiguidade, ligada à própria importação de modelos. Trata-se, evidentemente, da mesma ambiguidade da qual Warburg pretendia escapar em sua pequena “abreviatura gráfica” mediante a disseminação do “renascimento da ideia europeia que é chamada a superar o nacionalismo estreito”, enquanto devia “evocar, neoplatonicamente, o poder da alma para a ascensão e autolibertação” (Raulff, 2003, p. 116). Desse modo, a peculiaridade da “Homenagem aos Próceres e à Primazia Aeronáutica Brasileira” torna esses pequenos monumentos alados de alta circulação fecundos também para a investigação do trânsito de modelos teóricos acerca da iconografia política brasileira às portas da Era Vargas.

REFERÊNCIAS:

- Agamben, G. (1998, Janeiro-Abril). Aby Warburg e la scienza senza nome. *Rivista Aut Aut*, Milão, 199-200. (Publicação original de 1975).
- Almeida, C. & Vasquez, P. K. (2003). *Selos postais do Brasil*. São Paulo: Metalivros.
- Bassett, F. (2018, Dezembro). Postcard Collection - Essay, Appendix C: New York State Library. Recovery from <https://www.nysl.nysed.gov/msscfa/qc16510ess.htm>].
- Benjamin, W. (1993). A obra de arte na era de sua reproduibilidade técnica. *Obras escolhidas*. (Volume 1. 5a ed). São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1994). Rua de mão única. *Obras Escolhidas* (Volume 2. 4a ed). São Paulo: Brasiliense.
- Binswanger, L. (2005). *La guarigione infinita: Istoria clinica di Aby Warburg*. Vincenza: Neri Pozza.
- Carvalho, J. M. (1990). *A formação das almas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris: Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2013). Le timbre-poste, forme mineure, survivante, allégorique. A. Warburg et Walter Benjamin philatélistes. *Sur le fil*. Paris: Minuit.
- Dorian, M. (2007). The aerial view: notes for a cultural history. *Strates*, 13. 1-18.
- Esposito, F. (2015). *Idea non vincit: Warburg and the Crisis of Liberal Modernity. Fascism, Aviation and Mythical Modernity*. Tübingen: Universität Tübingen, 49-119.
- Farkas, M. (2009). La República Sentada: la imagen política y la política de emisión de sellos postales en Argentina. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 14, 1-18. Recuperado de <http://www.rchav.cl/imagenes14/imprimir/farkas.pdf>.

Forti, M. (2004). Dal realismo all'espressionismo: Warburg e la cultura artistica contemporanea. C. Cieri Via, P. Montani. (Org.). *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*. Torino: Nino Aragno.

Funari, P. P. & Cavicchioli, M. R. (2005). A arte parietal romana e diversidade. *Anais do I Encontro de História da Arte IFCH Unicamp* (Volume 3. p. 111-124). Campinas: IFCH Unicamp.

Gastal, S. (2009) Correio aéreo e aviação civil: Os primeiros passos da Varig. *Turismo e Sociedade*, 2, 85-211. Recuperado de: <https://revistas.ufpr.br/turismo/article/view/15835/10478>

Gombrich, E. H. (1970). *Aby Warburg: An intellectual biography*. Londres: Warburg Institute.

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

Habermas, J. (2004). *A ética da discussão e a questão da verdade*. São Paulo: Martins Fontes.

Hobsbawm, E. (2008). Introdução: A invenção das tradições. Em E. Hobsbawm; T. Ranger. (Orgs.). *A invenção das tradições* (6a ed). Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Joschke, C. (2012). À quoi sert l'iconographie politique? *Perspective*, 1. 1-7. Recuperado de <https://doi.org/10.4000/perspective.646>

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

McEwan, D. (2004). “*Idea Vincit*”, la volante e vittoriosa Idea. Una commissione artistica di Aby Warburg. In Cieri Via, C. & Montani, P. (Eds.). *Lo sguardo di Giano: Aby Warburg fra tempo e memoria*. Torino: Nino Aragno.

Meyer, J. (2006). *Propagande et philatélie*. Lyon: Université Lyon. Institut d'Études Politiques. Recuperado de http://doc.sciencespo-lyon.fr/Ressources/Documents/Etudiants/Memoires/Cyberdocs/MFE2006/meyer_j/pdf/meyer_j.pdf

Michels, K. & Schoell-Glass, C. (2002). Aby Warburg et les timbres en tant que document culturel. *Protée*, 30(2), 85-92. Recuperado de <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2002-v30-n-2-pr535/006734ar/>.

Musee D'Orsay. (s/d). *Page Oscar Roty: La Semeuse*. Recuperado de https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/sculpture/commentaire_id/la-semeuse-17669.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=842&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=729&cHash=7f5f59d3a9.

Pline L'Ancien. (1997). *Histoire Naturelle*. Paris: Belles Lettres.

Pugliese, V. (2020, Setembro). Sobre o selo de Aby Warburg: fronteiras, trânsitos e retornos. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, 4(3), 359-384. Recuperado de <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662692/24144>.

Raulff, U. (2003). Der aufhaltsame Aufstieg einer Idee. Warburg und die Vernunft in der Republik. *Wilde Energien: Vier Versuche zu Aby Warburg*. Göttingen: Wallstein Verlag.

Salcedo, D. A. (2008). Filatelia e memória: pequenos embaixadores de papel. Verri, G. M. W. (org). *Registros do passado no presente*. Recife: Bagaço, 155-195.

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

Settim, S. (2012, Setembro). Aby Warburg, il demone della forma: Antropologia, storia, memoria. *La Rivista di Engramma*, 100. Recuperado de http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1139.

Souza, H. C. (2006). *Os cartões de visita do Estado: a emissão de selos postais e a ditadura militar brasileira* (Dissertação de Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre. Recuperado de https://attena.ufpe.br/bitstream/123456789/3624/1/arquivo94_1.pdf.

Strohmeyer, O. H. (1970). *Hamburgische Abstraktionen [1925-1926]*. Hamburg: Galerie am Klosterstern. Recuperado de: https://galeriehochdruck.com/mappenwerke_beschreibungen/mappenwerke_strohmeyer_hamburgische_abstraktionen.html.

Vasari, G. (1993). *Le Vite dei più eccelenti pittori, scultori e architetti* (2a ed.). Roma: Newton.

Warburg, A. (2001). Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. In K. Michels, C. Schoell-Glass. (Eds.) *Warburg, Gesammelte Schriften. Studienausgabe* (Volume 7). Berlin: Akademie Verlag.

Warburg, A. (2013a). *O Nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli. A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Warburg, A. (2013b). *A arte do retrato e a burguesia florentina [1902]. A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto. (Publicação Original em 1902).

Warburg, A. (2013c). *A última vontade de Francesco Sassetti [1907]. A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto. (Publicação Original em 1907).

Warburg, A. (2013d). *O intercâmbio de cultura artística entre Norte e Sul no século XV. A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto. (Publicação Original em 1905).

Warburg, A. (2013e). *Aeronave submersível no imaginário medieval. A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Warburg, A. (2013f). *As festas mediceias na corte dos Valois em tapetes flamengos da Galleria degli Uffizi. A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Warburg, A. (2013g). *A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara. A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Warburg, A. (2013h) *Uma biblioteca heráldica especializada. A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Warburg, A. (2015a). *Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte. Histórias de fantasmas para gente grande - Aby Warburg.* São Paulo: Companhia das Letras.

Warburg, A. (2015b). *O Déjeuner sur l'Herbe de Manet. Histórias de fantasmas para gente grande - Aby Warburg.* São Paulo: Companhia das Letras.

Warburg, A. (2018). *Mnemosyne. O Atlas das Imagens.* Introdução. Fernandes, Cássio S. (Org.). *A presença do Antigo. Escritos inéditos.* Campinas: Ed. Unicamp.

Wind, E. (2018). Sobre uma recente biografia de Aby Warburg. Fernandes, Cássio S. (Org.). *A presença do Antigo.* Campinas: Ed. Unicamp.

Zöllner, F. (2019). Von der Philatelie zur Bildwissenschaft. Aby Warburg und die Briefmarke. In D. Naguschewski. U. D. Schötter. (Eds.) *Philatelie als Kulturwissenschaft: Weltaneignung im Miniaturformat.* Berlin.

