

POSTAIS

Revista do Museu Nacional dos Correios

Editor
Romulo Valle Salvino

Conselho editorial
Adeilson Ribeiro Telles
Andre Henrique Quintanilha Ronzani
Larissa Gauch Gomes Viana
Maria de Lourdes Torres de Almeida Fonseca

Projeto gráfico
Juliane Marie Tadaieski Arruda
Virgínia de Campos Moreira

Diagramação e arte
Juliane Marie Tadaieski Arruda

Capa e ilustrações
Juliane Marie Tadaieski Arruda

Núcleo de pesquisa e documentação
Anna Priscilla Martins da Silva Campos
Camila Alves Sena
Hans Muller Pequeno Fernandes
Jair Nazareno Xavier
Maria do Socorro Nobre da Silva
Roberto Rocha Neto

Apoio administrativo
Douglas Teixeira Nunes Santos
Luciléia Gomes Silva Belchior
Marcelle dos Reis Freitas
Marco Antonio de Sousa
Maria da Glória Guimarães

A Revista Postais é uma publicação semestral do Museu Nacional dos Correios.
As opiniões expressas nos artigos são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Museu Nacional dos Correios
Setor Comercial Sul, Quadra 04, número 256
70304-915 Brasília - DF
Telefone: (61) 3213 5000
e-mail: museu@correios.com.br

P857 Postais : Revista do Museu Nacional dos Correios. – N.2
([jan./jul. 2014])- . – Brasília : Empresa Brasileira de Correios e
Telégrafos, Departamento de Gestão Cultural. 2014- .
v. : il. ; 18cm.
Semestral

ISSN 2317 - 5699

1. História Postal Brasileira. 2. Telegrafia. 3. Museologia. Patrimônio Histórico e Cultural. 4. Ação Cultural. 5. Artes. I. Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, Departamento de Gestão Cultural.

CDD 656.81
CDU 656.8(09)(081)

POSTAIS

Revista do Museu Nacional dos Correios



Ano 2 Número 02
Brasília 2014

- 07 Carta Editorial
- 13 O Correio-Mor de Mar e Terra do Estado do Brasil
Luiz Guilherme G. Machado
- 23 Comunicação entre governadores, Capitanias e Câmaras: governação
no Estado do Brasil, 1654-1681
Francisco Carlos Cosentino
- 47 Nações de Papel: os selos postais e as imagens fundacionais na
América do Sul
Luciano Mendes Cabral
- 77 Memória e representação do jornalismo brasileiro: o caso do selo postal
Diego A. Salcedo
Adriana Santana
- 101 Exposições Filatélicas Brasileiras como palco para a arte e a ciência
de colecionar selos
Altemar Henrique de Oliveira
- 119 Um levantamento bibliométrico da produção acadêmica relativa aos
Correios no Brasil
Cassiano Ricardo Matines Bovo

- 139 **Escrevo-te dolorosamente aflito: cartas de Cruz e Sousa aos amigos**
Fátima Maria de Oliveira
- 161 **Ofélia Queiroz e Fernando Pessoa(s): cartas de amor - correspondência não correspondida**
Tida Carvalho
- 173 **Cultura e desenvolvimento – Patrimônio Material e Imaterial**
Benedito Tadeu de Oliveira
- 185 **As primeiras edições da revista *Diga* - um recorte preliminar**
Marta Ribeiro
- 199 **Arte-Correio / Homem Global**
Ernesto de Melo Castro
- 205 **Arte Postal – Meio como mensagem**
Antonio Miranda
- 213 **Arte Postal – Por favor, adicione e retorne ou Arte Postal – Mandou, chegou, respondeu**
Enock Sacramento
- 223 **A contribuição do capixaba Albert Harrigan à Arte Postal**
Almerinda da Silva Lopes
- 243 **Arte Correio hoje? Notas para uma possível estética da comunicação postal**
Romulo Valle Salvino

A multiplicidade de vozes e de temas neste número da *Postais* demonstra o acerto de se ter criado este espaço para que pesquisadores das mais diversas disciplinas e tendências possam trazer a público o fruto de seus trabalhos. A revista permanece fiel à sua proposta de oferecer-se como um veículo especializado para aqueles estudiosos que se debruçam sobre os variados desdobramentos culturais e históricos dos serviços postais e telegráficos, considerados como algo que transcende a memória de uma instituição, para serem abordados como elementos importantes da história da comunicação e da cultura.

Apesar da importância e da riqueza desse universo, desdobrável em diversas possibilidades de pesquisa, nos mais variados campos do conhecimento, não é muito visível uma produção que procure dar conta de todas elas. O trabalho bibliométrico de Cassiano Ricardo Martines Bovo aqui publicado – notável pelo seu ineditismo e por indicar lacunas na produção existente e possíveis desdobramentos futuros - mostra que, no Brasil, as pesquisas que tenham como objeto os correios são poucas, concentradas em algumas disciplinas das ciências sociais aplicadas, de caráter mais imediatamente utilitário, restando bem poucas incursões em áreas também importantes.

Quando se trata da história da escrita, por exemplo, os trabalhos voltam-se prioritariamente para os livros e as gazetas, ficando correios e cartas em uma posição minoritária. Ainda que se acrescentem a esses estudos outros que tenham como objeto não propriamente os serviços postais, mas as facetas literárias e culturais das próprias correspondências, ou os selos, como elementos de comunicação, veículos ideológicos ou portadores de um imaginário muito rico, ainda assim não deixa de ser rala a produção, quando comparada àquela sobre outros meios, de história bem mais recente, como são os casos da TV e do rádio.

Assim, a *Postais*, ao oferecer um novo espaço de publicação, almeja tornar-se um elemento de incentivo para que pesquisadores tirem os seus trabalhos da gaveta e para que outros venham a se voltar para os assuntos de interesse da revista, além de servir ela mesma, futuramente, como fonte de pesquisa.

Neste número, além do já mencionado artigo de Bovo, vêm à luz estudos que buscam ampliar essa bibliografia que ele fez seu objeto de estudo e que se mostra passível de tanta complementação. Dentre os autores, alguns já são bastante conhecidos, ocupando posições preeminentes em suas áreas de atuação, enquanto outros dão os seus primeiros passos no vasto universo da pesquisa.

O museólogo e historiador Luiz Guilherme G. Machado aborda um episódio quase desconhecido da história postal, a malograda designação de Agostinho Barbalho a Correio-Mor do Brasil. O trabalho faz parte de um estudo bem mais amplo sobre a história dos correios do Antigo Regime em Portugal e no Brasil, que o autor vem publicando na internet. O episódio, mais do que reportar-se a um caso curioso, traz pistas importantes sobre os mecanismos de provimento dos ofícios e o funcionamento da justiça naquele período.

O professor Francisco Carlos Cosentino, historiador que se tem destacado com as suas pesquisas sobre o papel dos governadores gerais e as práticas de governação do chamado Brasil Colonial, brinda-nos com os resultados ainda parciais de um projeto voltado para a gestão do Estado do Brasil em meados do século XVII. O trabalho demonstra a importância dos governadores gerais na arquitetura administrativa da época e, ao fazê-lo, aponta para a importância das trocas epistolares na dinâmica de governo da monarquia ultramarina, mostrando parte do funcionamento daquele que Antonio Manuel Hespanha chamou de “império de papel”.

Três dos artigos voltam-se para o mundo dos selos, em aproximações bastante diferenciadas.

O de Luciano Mendes Cabral faz um exercício de história comparada, debruçando-se sobre questões relativas à construção do Estado Nacional no Brasil e na Argentina no

século XIX. A sua abordagem diferencia-se pelo uso que faz das estampilhas postais como uma fonte privilegiada para a análise das construções imaginárias e simbólicas que deram suporte à emergência desses Estados.

Diego A. Salcedo e Adriana Santana, por sua vez, analisam a forma como essas estampilhas também contribuíram para um outro universo simbólico, agora ligado à construção da representação do jornalismo brasileiro. O corpus de análise escolhido foram selos comemorativos emitidos no século XX, considerados em seu potencial imagético-midiático.

Altemar Henrique de Oliveira faz uma excursão pelo universo do colecionismo a partir das exposições filatélicas internacionais, mais especificamente as Brasilianas.

Dois dos artigos partem da perspectiva dos estudos literários para abordar correspondências privadas de dois grandes nomes das literaturas portuguesa e brasileira.

Fátima Maria de Oliveira aborda uma parte da correspondência pessoal do simbolista Cruz e Souza, buscando nela os indícios de uma rede de sociabilidade e de uma literatura em que a memória se entrelaça em silêncios tão significativos quanto o que é dito.

A professora Tida Carvalho faz um apanhado das correspondências amorosas entre Fernando Pessoa e Ofélia de Queiroz, recentemente publicadas em uma bem cuidada edição brasileira, mostrando como elas ressoam a multiplicidade de um poeta que se teve de desdobrar em heterônimos para tentar uma inteireza que somente podia se resolver no múltiplo e mesmo no contraditório.

O artigo do arquiteto Benedito Tadeu de Oliveira, doutor em restauração de monumentos pela Universidade de Roma, ex-diretor do IPHAN de Ouro Preto, encaixa-se na proposta da revista de trazer trabalhos preocupados com a questão do patrimônio cultural em uma visão mais ampla. O texto faz uma excelente descrição da política de preservação brasileira, concluindo com um apontamento importante: a necessidade de incorporar a preservação cultural na agenda do desenvolvimento sustentável.

A jornalista Marta Ribeiro traz uma abordagem preliminar de uma publicação empresarial lançada em um contexto de mudanças organizacionais, momento também marcado por uma perspectiva desenvolvimentista que era uma das tônicas do regime militar. O trabalho busca ainda inserir essa iniciativa no movimento de consolidação das chamadas Relações Públicas no Brasil e no cenário de mudanças no padrão editorial da grande imprensa, as quais, como não podia deixar de ser, acabavam se refletindo em publicações voltadas para segmentos mais específicos.

O atual número da *Postais* encerra-se com um pequeno dossiê sobre a chamada Arte Postal ou Arte Correio. Esse movimento foi um dos mais produtivos no período entre os anos 1960 e início dos anos 1990, além de ter exercido um nada desprezível papel na resistência às ditaduras militares da América Latina. Alguns de seus principais nomes no Brasil continuam a produzir intensamente, muitas vezes trilhando outras formas de experimentalismo. Apenas para ficar em dois deles, protagonistas de um dos mais conhecidos episódios de censura ao movimento, a prisão dos organizadores de uma mostra internacional realizada em Recife em 1976, Paulo Bruscky é hoje uma das principais referências da arte conceitual no Brasil, expondo em alguns dos mais importantes museus do mundo, enquanto Daniel Santiago acaba de ter uma destacada exposição individual no Museu de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro. Assim, surgiu a ideia de homenagear o movimento com um conjunto de trabalhos que, sem a pretensão de grande aprofundamento, buscasse tangenciar algumas das principais questões envolvidas. As pesquisas para a preparação do dossiê, todavia, acabaram se ampliando de tal maneira, que outros materiais foram gerados para futuros números da revista, dentre eles depoimentos de artistas, a compor um interessante painel sobre o assunto.

Neste número, buscou-se a reunião de alguns trabalhos redigidos no período áureo da Arte Postal, ao lado de outros com uma visão mais retrospectiva, de modo que se desse espaço a vozes distintas, permeadas por diferentes momentos históricos.

Assim, o dossiê abre-se com um texto do professor, poeta e artista multimídia Ernesto de Melo Castro, originalmente dado à luz em um livro que não teve edição brasileira, em

um momento em que a Arte Postal já chegara aos grandes museus, mas sem perder a sua força inicial, um tanto anárquica. O trabalho de Melo e Castro é arqueológico e, ao mesmo tempo, visionário, antecipando para o leitor atento questões que hoje ressoam nas discussões sobre a neutralidade da rede mundial de computadores.

O segundo artigo a integrar o dossiê é do também poeta, pesquisador e professor Antônio Miranda. Foi redigido originalmente mais ou menos na mesma época do trabalho de Melo e Castro, como texto de abertura de uma exposição realizada no então Museu Postal e Telegráfico, representando uma ótima síntese do estado da questão naquele momento.

O artigo do crítico Enock Sacramento, depois de traçar uma panorâmica do movimento da Mail Art, constata a sua permanência no momento atual, muitas vezes em um ambiente híbrido, que conjuga a internet com o serviço postal, ilustrando-a com o caso de uma exposição recentemente realizada em uma livraria.

A pesquisa da professora Almerinda da Silva Lopes foi produzida na atualidade, quando os tempos heroicos do movimento de Arte Correio já fazem parte do passado, permitindo uma reflexão histórica com um “olhar de fora”, o que acrescenta novas questões e vieses à abordagem do tema. Traz à cena também a obra de um artista instigante, integrado à Arte Postal no momento imediatamente seguinte aos dos pioneiros e que nem sempre é lembrado nos textos sobre o assunto, apesar da qualidade de sua produção, em outro indício de que há muito ainda a trilhar no estudo do movimento.

Finalmente, Romulo Valle Salvino, depois de também fazer um resumo do percurso histórico da Arte Correio, busca refletir sobre a sua permanência e os seus desafios em um momento de domínio das novas tecnologias eletrônicas de comunicação e de institucionalização histórica dos trabalhos de alguns artistas.

O leitor atento perceberá no dossiê, apesar de suas recorrências, múltiplas visões que procuram dar conta uma realidade multifacetada e polissêmica – o que está de acordo com a proposta da revista.



O Correio-Mor de Mar e Terra do Estado do Brasil

Luiz Guilherme G. Machado

Resumo/Abstract

O presente artigo procura contribuir com novos esclarecimentos sobre a pouco conhecida história da criação do efêmero cargo de Correio-Mor de Mar e Terra do Estado do Brasil em 1663.

Palavras-chave: Correio-Mor. Bandeirantes. Correio Marítimo.

This article seeks to contribute with new insights about the little-known history of the creation of ephemeral charge of Postmaster of Sea and Land in the Colony of Brazil in 1663.

Keywords: Postmaster. Explorers. Maritime Mail.

Um dos acontecimentos mais curiosos e desconhecidos da história postal brasileira é o da criação do efêmero escritório de Correio-Mor de Mar e Terra do Estado do Brasil que, apesar de não chegar a efetivar-se, não deixou de ter uma história muito singular.

O protagonista deste caso foi o Bandeirante Agostinho Barbalho Bezerra, que entrou para a história quando o povo do Rio de Janeiro se amotinou em novembro de 1660 contra o seu governador, o então famoso Salvador Correia de Sá e Benevides, restaurador de Angola contra o domínio holandês e veterano combatente na Guerra da Restauração Portuguesa contra Espanha. Agostinho Barbalho Bezerra foi então aclamado governador pelos revoltosos cariocas, mas os mesmos o destituíram do cargo logo depois, em fevereiro de 1661, quando desconfiaram de que estaria colaborando secretamente com o governador deposto, Salvador Correia de Sá, que naquele tempo se encontrava em São Paulo numa diligência oficial. Depois de dominada a situação por este último, em abril do mesmo ano de 1661, Agostinho Barbalho dirigiu-se à metrópole para prestar contas sobre o seu papel nesses acontecimentos¹.

Após ficar ilibado da responsabilidade nos tumultos ocorridos no Rio de Janeiro, aproveitou a sua estada em Portugal para requerer ao monarca a “[...] satisfação de seus serviços e dos de seu pai, Luís Barbalho Bezerra, que lhe pertencem [...]”.

Através de uma consulta do Conselho Ultramarino de 14 de novembro de 1662,

Agostinho Barbalho Bezerra, Fidalgo da Casa de V. Maj. consta, pelas certidões juradas e justificadas que apresentou, haver servido a V. Maj. nas guerras do Brasil e fronteiras deste reino interpoladamente quatorze anos, desde o de 633 até o presente, de Soldado, Capitão e

1. Para uma melhor compreensão desses fatos, ver BOXER, 1973, principalmente as pp. 324 a 340. (N.A)

O episódio narrado é conhecido pela historiografia mais recente como a “Revolta da Cachaça”. (N.E.)

Cabo de Navios, achando-se no decurso deste tempo em muitas ocasiões, assaltos e brigar com os holandeses na Campanha de Pernambuco em defesa do Arraial do Bom Jesus na várzea do Capiberibe, no porto de Serinhaém, indo de socorro a várias partes até ser prisioneiro de inimigo em cujo poder esteve perto de dois anos; e sendo feito Capitão de Infantaria pelo Conde da Torre no ano de 639, o acompanhou na empresa de Pernambuco, achando-se nas quatro batalhas navais que teve com a armada holandesa e desembarcando em terra, marchar pela campanha inimiga com o Mestre de Campo Luís Barbalho Bezerra, seu pai, até à Bahia de Todos os Santos; o assinalar-se nos recontros que na jornada houve com os holandeses, sofrendo com grande constância os trabalhos que se passaram em ação tão perigosa e de mais de 400 léguas de caminho que durou quatro meses.

No ano de 641, sendo Cabo de oito navios, acompanhou a frota até fora da barra da Bahia e passando dali ao Rio de Janeiro em Maio de 643, quando seu pai foi governar aquela praça, se embarcou para este reino no ano de 644, por Cabo da Frota dos Açúcares que trouxe a salvamento. E tanto que desembarcou, passou logo a Alentejo em Outubro do mesmo ano à sua custa, com seus criados e cavalos, achando-se em tudo o que se ofereceu enquanto o Marquês de Torreclusa teve sitiada a praça de Elvas, até se retirar a Badajós.

E ultimamente consta, que estando retirado no recôncavo da Capitania do Rio de Janeiro na ocasião em que os moradores daquela praça depuseram do governo dela a Tomé Correia de Alvarenga, o obrigaram com ameaças a aceitar o mesmo governo sem embargo da repugnância que a isto fez e de estar então na cidade, aonde se veio curar mui enfermo e de se esconder no Convento de São Francisco, donde o povo o foi tirar e com pena da vida, o obrigaram a aceitar a eleição que de sua pessoa tinham feito para o governo daquela praça, no qual se houve com muita prudência e grande acerto em tudo o que obrou, aquietando os tumultos do povo com grande risco de sua vida, o qual correu muito perigo por seus moradores suspeitarem que ele, Agostinho Barbalho, se carteava secretamente com Salvador Correia para o introduzir no governo.

E alega ir a Alentejo depois que chegou a esta Corte e achar-se na campanha perdida deste presente ano [de 1662], que saiu a cargo do Marquês de Marialva, em tudo o que obrou o exército até se recolher com criados e cavalos à sua custa (AHU, Lisboa, fls. 52v a 53v)



Salvador Correia de Sá e Benavides, fidalgo português e também governador da capitania do Rio de Janeiro.
Acervo - Biblioteca Nacional Digital de Portugal

Na referida consulta, Agostinho Barbalho ainda enumera os vários serviços prestados por seu pai à Coroa, tendo este sido um dos principais combatentes na guerra contra a ocupação holandesa no nordeste brasileiro. Requereu por isso, diversas recompensas como remuneração por todos esses serviços. Entre elas, constava a [...] de Correio-Mor do Estado do Brasil do Mar e Terra, de propriedade, assim como o é o Correio-Mor deste Reino [...]" (idem *ibidem*).

Em resposta, o Conselho Ultramarino foi de parecer

[...] que será muito justo e de bom exemplo, ver-se que nas novas mercês que V. Maj. for servido fazer a este pretendente, ter V. Maj. lembrança dos grandes e qualificados serviços de seu pai, Luís Barbalho Bezerra, feitos por muitos anos com extraordinário valor e risco e muita despesa de fazenda. E também, por este seu filho o procurar imitar em todas as ocasiões em que se achou, como tudo fica referido e se pudera (com verdade) declarar com mais largueza. E que assim, em primeiro lugar, lhe deve V. Maj. fazer mercê da Ilha de Santa Catarina que pede (que terá sete ou oito léguas de circuito), mandando-lhe passar doação dela na forma costumada, mas com as declarações e limitações das que ultimamente se passaram a outros donatários e das da Ordenação do Reino, por se haver entendido que as antigas se concederam com mais largueza do que convém ao serviço de Deus e de V. Maj. [...]
E que também V. Maj. lhe deve fazer mercê do cargo de Correio-Mor do Brasil, de umas Capitânicas para outras, por se entender que virá a ser de utilidade para aqueles moradores e de serviço para V. Maj., pois sem despesa de sua fazenda, premia um vassalo benemérito com que bem vista e considerada a forma da provisão e regimento do Correio-Mor do Reino e das partes Ultramarinas, não se entender a sua jurisdição e exercício mais que as cartas que vão deste reino para as ditas conquistas e delas para cá, e não a correspondência de umas Capitânicas para outras como fica apontado (idem *ibidem*)²

Ao considerar esse parecer, o monarca só esteve de acordo com a doação da Ilha de Santa Catarina e com a promessa de Agostinho Barbalho poder disputar (junto com outros pretendentes) o Governo do Rio de Janeiro quando terminasse o mandato do atual, com a "[...] declaração de que V. Maj. assim o mandou [...]" em razão dos seus merecimentos.

2. Deve-se notar que esta consulta é de 14 de Novembro de 1662, justamente no mesmo mês em que estavam sendo deferidas as primeiras nomeações de Assistentes do Correio-Mor do Reino para o Brasil.

Com esta decisão não se conformou Agostinho Barbalho Bezerra. Recorreu de novo ao Conselho Ultramarino, onde

[...] fez petição de réplica neste Conselho, em que alega os mesmos serviços que por menor se refere na primeira consulta, sua qualidade e merecimentos que adquiriu nas muitas ocasiões em que se achou em companhia do dito seu pai, continuados na mais viva guerra que houve no Brasil por espaço de tantos anos com excessivos trabalhos, alcançando grandes vitórias dos inimigos desta Coroa, com crédito das armas de V. Maj. e diminuição das dos inimigos, gastando nelas não só a fazenda, mas até a mesma vida, por cuja causa ficaram seus filhos falta dela e ele Agostinho Barbalho, com o encargo de três irmãs e uma mãe que está obrigado a amparar.

E pede a V. Maj. que tornando a mandar ver e considerar de novo o merecimento de uns e outros serviços, lhe faça mercê em remuneração deles, do Governo da Capitania do Rio de Janeiro pelos mesmos três anos em que seu pai foi provido dele e o não logrou mais que dez meses, fazendo neles os serviços que de seus papéis consta. E que enquanto Pedro de Melo [atual Governador] não acaba, lhe faça V. Maj. mercê do posto de Mestre de Campo da mesma praça e do cargo de Administrador das Minas, em que pela experiência que dela tem, espera fazer um grande serviço a V. Maj. e enquanto não há lugar em uma ou outra mercê, o ocupe V. Maj. nas fronteiras deste reino em posto igual a seus serviços, qualidade e merecimentos; e do ofício de Correio-Mor de Mar e Terra do Estado do Brasil, assim e da maneira que neste reino o tem Luís Gomes da Mata, no que a fazenda de V. Maj. não recebe prejuízo nem os povos, antes V. Maj. fica bem servido e eles melhorados; e que neste ofício lhe possa suceder o Donatário que for da Ilha de Santa Catarina, o qual a gozará com a mesma jurisdição que têm os sucessores de Lopo de Sousa, ficando uma e outra coisa na sua sucessão sempre, com o apelido de Barbalho, para que a este exemplo os vassallos de V. Maj. se animem a povoar tão grande costa à sua custa, dilatando o Império de V. Maj.

Ao Conselho (considerando os serviços e merecimentos de Agostinho Barbalho Bezerra e de seu pai, Luís Barbalho, sua grande opinião e memória do bem que serviu, felizes sucessos que teve contra os inimigos desta Coroa) parece que V. Maj. deve fazer mercê ao dito seu filho (pelas razões e fundamentos que se fizeram presentes a V. Maj. na primeira consulta, a que esta é de réplica) da doação da Ilha de Santa Catarina, na forma das doações de Lopo de Sousa e com as mesmas quatro cláusulas que se puseram ao Conde de Castanheira e Duarte de Albuquerque; e do ofício de Correio-Mor de Mar e Terra do Estado do Brasil, de umas Capitánias para outras, por vir a ser em utilidade daqueles moradores e do serviço de

V. Maj. (como já se votou) no que se não encontra em coisa alguma a jurisdição do ofício de Correio-Mor (cujá provisão se viu neste Conselho), porque essa é somente pelo que toca a correspondência deste reino para o Brasil e daquele Estado para este reino. [...]

E também, pelo que pode obrar no descobrimento das minas de ouro e esmeraldas, sobre que até agora se tem feito tantas diligências sem o fruto que se poderá conseguir se este pretendente, pelas notícias, prática e experiência que delas tem, tiver jurisdição para pôr em execução o efeito de obra de tanta utilidade, sem as despesas que outros sujeitos por ventura não saberão poupar da Fazenda Real, que tudo serve para melhor acerto no serviço de V. Maj. Lisboa, 24 de Abril de 1663 (AHU, Lisboa, fls. 66v a 67v).”

Assim sendo, reconsiderando a sua anterior decisão, resolveu o Rei D. Afonso VI, através de um despacho do Secretário das Mercês, Pedro Severim de Noronha, de 9 de outubro desse mesmo ano de 1663, participar a Agostinho Barbalho Bezerra que sua majestade havia por bem:

De lhe fazer mercê da doação da Ilha de Santa Catarina, que está da parte do sul em vinte e oito graus, cuja carta se lhe passará na forma das doações de Lopo de Sousa e com as mesmas quatro cláusulas que se puseram ao Conde da Castanheira e a Duarte de Albuquerque.

E assim, lhe faz mais mercê do ofício de Correio-Mor do Mar e Terra do Estado do Brasil, de umas Capitánias para outras, de que pela parte a que tocar se lhe dará o regimento que for conveniente. E do cargo de Administrador das Minas que pediu, não prejudicando a terceiro (AHU, Rio de Janeiro, docs. 924/6).

A 19 de outubro é ordenado ao Conselho Ultramarino que se passem as referidas cartas e provisões (idem *ibidem*) e, finalmente, por carta régia de 7 de dezembro de 1663⁹, é nomeado oficialmente Correio-Mor de Mar e Terra do Estado do Brasil.

Contudo, como não poderia deixar de ser, o Correio-Mor do Reino, Luís Gomes da Mata, embargou a referida carta régia através de um processo judicial. Neste processo argumentou ser também Correio-Mor do Mar, com todos os poderes, privilégios, isenções e jurisdições conhecidos, inclusive o de nomear Assistentes nas colónias, com exceção da Índia Oriental. Alegava mais, que já tinha nomeado Assistentes seus no Brasil

3. Infelizmente, por um erro humano, não foi registrada a referida carta régia nos livros do Conselho Ultramarino, nem na Chancelaria Real. Porém, pode-se afirmar com alguma segurança através da crítica diplomática, que o conteúdo da mesma só teria o enunciado do despacho da Secretaria das Mercês acima transcrito. Isto é o que se deduz tanto na comparação com as outras cartas e provisões das mercês que recebeu e que foram registradas, como também do conteúdo da sentença aquando da contestação deste ofício, conforme a seguir.

[...] e no Rio de Janeiro, consta servir e tomar posse em 30 de Julho de 1663 e as cartas passadas em 19 de Dezembro de 1662, muito tempo antes da carta da mercê feita ao embargado em 7 de Dezembro de 1663. [...]. E que até agora o tempo não tinha mostrado ser necessário e conveniente haver na conquista do Brasil, outro Correio-Mor do Mar e Terra de umas Capitâneas para outras, nem era necessário ao bem comum, antes seria confusão perniciosa a ele e ocasião de discórdias e demandas, sendo-o o mais haver um só para o dito senhor e seus vassallos ficarem mais bem servidos [...] (PEGAS, 1701, p. 510-512, grifo nosso).

Em sua defesa alegou Agostinho Barbalho Bezerra,

[...] que a mercê que o dito senhor lhe fez do ofício de Correio-Mor de Mar e Terra do Estado do Brasil, de umas Capitâneas para outras, foi feita pelos muitos serviços referidos na carta [régia ...] e que este ofício é diferente do embargante, porque este é das cartas que se enviarem de umas Capitâneas para outras e se houverem de abrir lá; e que o embargante [Luís Gomes da Mata] é deste reino e dos Algarves e das cartas que se enviarem para os portos marítimos das conquistas e que só isso se lhe vendeu e concedeu, e não o ofício de Correio-Mor do Estado do Brasil, nem tal se declara em sua carta, nem essa foi a mente do dito senhor pela tenuidade do preço que o embargante deu, e que ele lhe não impede que o embargante tenha Assistentes para receberem e enviarem as cartas que veem de fora do Brasil a seus portos e deles para outras partes.

E que, porém, a ele embargado, lhe pertencem as que vierem e forem no mesmo Estado, de umas Capitâneas para outras, conforme sua carta e que declarar-se nela ser Correio-Mor do Mar, não encontra a do embargante, porque esse nome se pôs em razão das cartas do dito Estado do Brasil, de uma Capitâneas para outras, se levarem e trazerem por mar e ser assim preciso por não ser por terra (idem ibidem).

A todos esses argumentos, o Escrivão da Coroa pronunciou em 13 de outubro de 1665, a seguinte sentença:

O que tudo visto e o mais dos autos, e como no parágrafo 2º do regimento [...] se concede ao embargante [Luís Gomes da Mata] universal e absolutamente, o enviar e



Luís Gomes da Mata, 1º Correio-mor das Cartas do Mar. Em: (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luis_Gomes_da_Mata.jpg). Acesso em: 19/02/2014.

receber todas as cartas que forem e vierem para qualquer e de qualquer parte fora deste reino e conquistas dele, e da Europa e fora dela, exceto as cartas da Índia Oriental, nas quais palavras própria e rigorosamente se compreendem as cartas que forem e vierem do Estado do Brasil, de umas Capitânicas para outras, pois vão e veem de umas conquistas para outras por mar e a elas pertencem, ainda que estejam em a América fora da Europa e pertencem ao embargante, conforme seu ofício de que estava de posse que o dito senhor lhe houve por dado pela mesma carta [régia ...].

E como estando assim o embargante com este direito adquirido, título e posse antes da carta do embargado [Agostinho Barbalho Bezerra], ele nada disto exprimiu, antes o ocultou ao dito senhor, nem que ao embargante estava concedido ser Correio-Mor do Mar e Conquistas do Reino, exceto a Índia Oriental, nem o que mais alega o embargante. Do que tudo, se o dito senhor fora verdadeiramente informado, não é verosímil fizesse ao embargado a mercê que fez. Julgam os ditos embargos por provados e a dita carta por sub-reptícia e nula, e que por ela não tem o embargante direito no ofício que pretende (idem ibidem).

Por esta sentença, fica claramente demonstrada a discrepância das interpretações dos magistrados portugueses sobre a natureza dos dois ofícios. O Tribunal da Relação, partindo de uma falsa premissa sobre o desconhecimento do monarca em relação ao processo, julgou exatamente o oposto do parecer favorável do Conselho Ultramarino.

Contudo,

Agostinho Barbalho Bezerra, Senhor e Governador Perpétuo da Ilha de Santa Catarina, Comendador da Ordem de Cristo, Correio-Mor de Mar e Terra do Estado do Brasil, Administrador Geral das Minas, Governador da Gente de Guerra e dito do mais que o acompanhar nos descobrimentos que há de fazer, com Superioridade nos Capitães-Mores e Menores e de Donatários desta Repartição do Sul [do Brasil], por Sua Majestade, etc (AHU, São Paulo, doc.24).*

não pôde recorrer da sentença por ter vindo a falecer pouco mais de um ano depois, no início de 1667, no interior da Capitania do Espírito Santo. Chefiava nessa ocasião uma bandeira por ele organizada e que buscava encontrar a lendária Serra das Esmeraldas

4. Era assim que se intitulava Agostinho Barbalho Bezerra depois de ter sido recompensado pelos seus serviços.

e Minas de Sabarabuçu, que então se julgavam existir naquela região⁵. Terminava assim, sem efetivamente começar, o efêmero ofício de Correio-Mor do Brasil.

Referências Bibliográficas

ARQUIVO Histórico Ultramarino (AHU), Lisboa, códice 84.

ARQUIVO Histórico Ultramarino (AHU), Rio de Janeiro, caixa 5.

ARQUIVO Histórico Ultramarino (AHU), São Paulo, caixa 1.

BOXER, Charles Ralph. Salvador de Sá e a luta pelo Brasil e Angola (1602-1686). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973. (Coleção Brasileira, vol. 353).

PEGAS, Manuel Alvares. *Commentaria Ad Ordinationes Regni Portugalliae. Tractatio Scientifica, Utrique Foro Perutilis, AC necessaria, ex Jure Naturali, Ecclesiastico, Civile, Romano, Hispano, Lusitano. In qua quidquid ad unius cujusque ordinationis vere ornanda, explicanda, commentanda, comprobanda, in sacris Literis sanctum, in sanctis Patribus pium, in Regia Ordinatione dispositum, in Supplicationis Senatu serium, In Juris Consultis naturum, apud Oratores grave, in Doctoribus fidele, in Poetis lepidum [sic], in Legibus Extravagantibus resolutum, in Diplomatum sancitum, in Senatus placitis decretum in sententiis decisum, in practice explanatum, in stylo observatum; uberrima Jurium, DD. allegatione, studio [...], ut ad quolibet Ordinationis v[er]bum nihil addendum supersit, nihil cogitandum relinquatur.* tomo VII. Lisboa, 1701.

Luiz Guilherme G. Machado

Museólogo e pós-graduado em História. Autor dos blogs História Postal (<http://historiapostal.blogspot.com.br>), História do Selo (<http://historiadoselo.blogspot.com.br>), Gazeta do Rio (<http://gazetadorio.blogspot.com.br>), dentre outros, além de artigos sobre História Postal.



Ilha de Santa Catarina - Mapa alemão (Hans Staden) - 1549, publicado em 1557 no livro Sanct Catharinen. Fonte: Biblioteca Digital da USP.

5. Vide BOXER, 1973, p. 361.



Nova et Accurata Brasiliae Totius
Tabula feita em 1640 por Joan Blaeu.
Acervo - Biblioteca Nacional do Brasil

NOVA ET ACCURATA
BRASILIAE
TOTIUS
TABULA
AUCTORE
IOANNE BLAEV LE

Scale Milliariorum

Comunicação entre governadores, capitâneas e câmaras: governação no Estado do Brasil, 1654-1681¹

Francisco Carlos Cosentino

Resumo/Abstract

O objetivo desse trabalho é apresentar os resultados preliminares de um projeto de pesquisa em andamento (Universal FAPEMIG 2012) que pretende analisar a gestão do Estado do Brasil em meados do século XVII, reconstruindo as relações entre os governadores gerais, os governos das capitâneas e das Câmaras Municipais. A correspondência da época demonstra o papel central desempenhado pelos governadores gerais e permite identificar a dinâmica de governação e gestão local, os poderes e responsabilidades dos principais agentes, suas relações e seus conflitos.

Palavras-chave: : Governos Gerais. Estado do Brasil. Comunicação.

The purpose of this paper is to present the preliminary results of a research project in progress (Universal FAPEMIG 2012) that aims to analyze the management of the State of Brazil in the mid-seventeenth century, rebuilding relationships between general governors, the governments of the captaincies and of the Municipal Councils. The correspondence of that time demonstrates the central role played by general governors and allows to identify the dynamics of local governance and management, the powers and responsibilities of the main agents, their relationships and their conflicts.

Keywords: General Governments. State of Brazil. Communication.

1. Esse trabalho, que apresenta resultados preliminares da pesquisa financiada pelo Edital Universal da FAPEMIG/2012, foi apresentado originalmente pelo autor no XXVII Simpósio Nacional de História.

2. Os governos de D. Jerônimo de Ataíde (1654/57); Francisco Barreto de Meneses (1657/63); D. Vasco Mascarenhas (1663/67); Alexandre de Souza Freire (1667/71); Afonso Furtado de Mendonça (1671/75); e Roque da Costa Barreto (1678/82).

Nosso objetivo é analisar a gestão do Estado do Brasil em meados do século XVII, reconstruindo as relações entre os governadores gerais, os governos das capitanias e das Câmaras Municipais². Por meio da correspondência trocada entre esses poderes e instâncias de governo pretendemos constatar o papel central desempenhado pelos governadores gerais no exercício da governação no Estado do Brasil (ver COSENTINO, 2009, p. 220-221) e, ao identificar as principais questões que nesse momento eram tratadas no exercício do governo, caracterizar as temáticas características da execução da governação e, em consequência disso, os poderes próprios do governador geral dessa parte da América conquistada pelos portugueses.

Essa foi uma conjuntura difícil para o reino e para a conquista, pois muitas eram as pressões decorrentes das guerras e ocupações estrangeiras. Além disso, após as décadas de União Ibérica e domínio holandês de uma parte significativa do Estado do Brasil, muitas eram as indefinições existentes quanto às jurisdições dos diversos poderes atuantes na governação do Estado do Brasil decorrentes da ausência de regulamentos atualizados – regimentos – para esse momento do período pós-Restauração.

Governo geral, capitanias e câmaras: patentes, regimentos, poderes e hierarquias.

Desde a nomeação de Tomé de Sousa para governador geral das terras do Brasil, a monarquia portuguesa, inclusive durante a União Ibérica, teve a preocupação de, nas cartas patentes dos governadores, revogar poderes concedidos aos donatários hereditários. Na patente de Tomé de Sousa o monarca informa aos “[...] capitães e guovernadores das

ditas terras do Brasil ou a quem seus carregos tiverem e aos officiaes da justiça e de minha fazenda em ellas e aos moradores das ditas terras e a todos em geral e a cada hum em especial [...]”³ que reconheçam Thomé de Sousa como “[...] capitão da dita povoação e terras da Baya e governador geral da dita capitania e das outras capitanias e terras da dita costa [...]”⁴ e que o “[...] obedeção e cumprão e facão o que lhes o dito Thomé de Sousa de minha parte requerer e mandar segundo forma dos regimentos e provisões minhas que pêra isso leva e lhe ao diante forem enviadas [...]”⁵. Em seguida, lista o monarca os poderes que detinham os donatários afirmando que

[...] nas terras de suas capitanias não entrarião em tempo alcun corregedores, alçadas, nem outras alguas justiças pera nellas usarem per algua via e modo que os ditos capitães fossem suspenços de suas capitanias e jurisdição delas [...]”⁶, além de terem esses donatários “[...] alçada nos casos civeis, assym por aução nova como por apellação e agravo [...]”⁷

Explica então que por quanto

[...] muitas e yustas causas e respeitos que me aysso movem o hey ora por bem de minha certa ciencia por esta ves e nestes casos pera aver effeito todo o conteudo na alçada regimentos e provisoens que [o governador] leva e ao diante lhe mandar [...]”⁸

e conclui que derogava, “[...] como de effeito hey pro derogadas as ditas doações e todo o contheudo nellas emquanto forem contra as cousas declaradas nesta carta e na dita alçada regimentos e provisoens [...]”⁹ que os governadores levam. Em todas as patentes de 1548 a 1621, sustenta o direito de revogação de direitos concedidos recorrendo ao direito e as ordenações que estabeleciam que se fizesse

[...] expreca menção hey especial derogação as quaes hey por expressas e declaradas como se de verbo ad verbum fossem nesta carta incorporadas sem embargo de quaesquer direitos leis e ordenações que aja em contrayro e da ordenação do 2º Lº tittº 44 [...]”¹⁰

3. ANTT, Chancelaria de D. João III, Livro 55, fol. 120v.

4. ANTT, Chancelaria de D. João III, Livro 55, fol. 120v.

5. ANTT, Chancelaria de D. João III, Livro 55, fol. 120v.

6. Carta Patente de Gaspar de Sousa (1612 – ANTT, Chancelaria Felipe II, Livro 29). O conteúdo e os termos usados nas cartas são praticamente os mesmos, por isso, vamos usar patentes diversas.

7. ANTT, Chancelaria Felipe II, Livro 29.

8. Carta patente de Diogo de Mendonça Furtado (ANTT, Chancelaria Felipe III, Livro 2, fol. 157v).

9. Carta patente de Diogo de Mendonça Furtado (ANTT, Chancelaria Felipe III, Livro 2, fol. 157v).

10. Carta patente de Diogo de Mendonça Furtado (ANTT, Chancelaria Felipe III, Livro 2, fol. 157v).

A carta patente do Marques de Montalvão (1640) apresenta um conteúdo diferente e não traz as colocações apresentadas pelas cartas anteriores. A derrogação dos poderes concedidos aos donatários, presente até então, foi substituída por uma fórmula na qual todos estavam submetidos ao poder de Montalvão, conforme a passagem de sua carta patente a seguir,

11. ANTT, Chancelaria Felipe III, Livro 28, fol. 297.

[...] faço saber aos capitaes' das minhas fortalezas do Estado do Brasil e capitancias delle generaes' mestres de campo, e a todos e quaesquer capitaes' e officiaes' da guerra que no dito estado me servem assi' na terra como no mar, e aos ministros e officiaes' da justiça, e de minha faz^a e a todas as mais pessoas que nelle asistem de qualquer calidade estado o condição que sejam [...] ¹¹

A lei que consta da Ordenação, “[...] diz que se não entenda ser pro mim derogada ordenação alguma se da sustancia della se não fizer expressa menção e declaração [...]”. No regimento de Tomé de Sousa as Ordenações utilizadas são as Manuelinas que, no seu Livro II, título XLIX, indica que:

12. Os mesmos termos da patente de Montalvão estão na do conde de Óbidos: “[...] como o fizeres se por my em pesoa vos fora mandado [...]” (BNRJ, SM. 1, 2, 5). Óbidos veio como vice-rei, pois, havia sido no Estado da Índia e não poderia vir com um cargo menor, seria humilhante e ofensivo segundo a hierarquia social dessa época.

[...] nunca se entenda derogada ninhua' Nossa Ordenaçam, nem a tal clausula geeral obre effecto alguu' contra disposição de qualquer Nossa Ordenaçam; salvo se expressamente por Nós for derogada a dita Ordenaçam, fazendo mençam sumariamente da substancia dela [...] (ORDENAÇOENS, 1797, p. 242).

Nas outras cartas patentes, temos as Ordenações Filipinas que afirmam a mesma coisa no título XLIV (CODIGO, 1870, p. 467).

Por toda a carta patente de Montalvão a fórmula utilizada é a de poder superior sobre todos no que diz respeito às questões militares, de fazenda e de justiça, sem menção direta aos direitos desfrutados pelos donatários hereditários, como nas cartas patentes dos governadores enviados até então. Nessa mesma direção apontam as cartas patentes dos governadores gerais enviados ao Estado do Brasil após a Restauração, pelos monarcas da dinastia dos Braganças.¹²

As cartas patentes posteriores à Restauração, reconhecendo a proeminência dos governos oriundos de nomeação régia e a crescente secundarização da autoridade governativa dos donatários hereditários, não seguem a fórmula empregada até o marquês de Montalvão e inauguram um formato e conteúdo diferente. Começo com a carta patente de António Teles da Silva, primeiro governador geral enviado pelo governo bragantino. A carta indica que o governador usara da “[...] jurisdição alcada poderes preheminiências liberdades & prerrogativas que lhe tocam & que tiveram & que uzaram os outros governadores do dito Estado do Brazil seus antecessores [...]”¹³. Em seguida, afirma que o governador poderá “[...] usar dos mesmos regimentos & provizoes de q’ eles uzaram [os outros governadores] e dos mais q eu lhe mandar dar [...]”¹⁴. O trecho mais importante é aquele onde está indicado que

[...] todos capitaens & governador das capitanias do dito Estado & aos mestres de campo sargentos mores Capitaens de infantaria soldados & gente de guerra officiaes de justica e de minha fazenda q’ hora nelle me estam servindo & ao diante serviram [...]”¹⁵

devem obediência ao governador geral e “[...] cumpram & guardem inteiramente seus mandados & ordens como devem & sam obrigados [...]”¹⁶.

Esse formato foi interrompido na carta patente de Roque da Costa Barreto, para ter continuidade, depois dele, com António de Sousa de Meneses e os que o sucederam no século XVII. O que podemos perceber é que desde a Restauração os donatários hereditários não eram mais figuras proeminentes na ação de governo das capitanias ou os seus loco-tenentes, mesmo que esses senhorios ainda existissem e pudessem gerar rendimentos aos seus senhores¹⁷. Todas as cartas patentes sinalizam para a supremacia da autoridade governativa dos governadores gerais sobre todos os outros servidores providos ou não pela monarquia portuguesa no Estado do Brasil.

Com o regimento de Roque da Costa Barreto, síntese dos regimentos anteriores, observamos que a supremacia indicada nas cartas patentes se completa com as instruções

13. ANTT, Chancelaria de D. João IV, Livro 10, 354v. O conteúdo das cartas dos governadores que o sucederam é o mesmo até Roque da Costa Barreto. Esse governador trouxe um novo regimento, empregado até 1808, e a forma e conteúdo da sua carta patente é diferente, como veremos a seguir. Sobre esse regimento ver COSENTINO, 2009, p. 245-303.

14. Idem ibidem.

15. Carta patente de António Teles de Meneses (BNRJ, SM. 1, 2, 5). Estou mesclando trechos de cartas de governadores diferentes para demonstrar ser o conteúdo absolutamente o mesmo.

16. Carta patente de D. Jerônimo de Ataíde (ANTT, Chancelaria de D. João IV, Livro 26, fol. 23).

17. A monarquia portuguesa assumiu as diversas capitanias hereditárias passando a considerá-las como reais. Os diversos donatários iniciaram uma longa pendenga judicial com a monarquia e tiveram seus direitos reconhecidos, obrigando a monarquia portuguesa a indeniza-los de formas diversas até o período pombalino que aboliu esses senhorios. Ver SALDANHA, 2001, p. 134-138 e 387-435



Tomé de Sousa - primeiro governador-geral do Brasil.

desses regimentos. Em caso de vacância em cargos de justiça, guerra e fazenda, o governador geral poderia provê-los, inclusive “[...] nos mais Govêrnos, e Capitánias daquele Estado, e segundo o disposto nos mais Regimentos dos Governadores e Capitães-Mores seus subordinados [...]” (MENDONÇA, 1972, p. 753), exceto para “[...] o de Pernambuco por três meses sômente, e o do Rio de Janeiro por seis [...]” que, por regimento, devido os inconvenientes de sua falta, estão autorizados a fazê-lo, entretanto, “[...] assim que seja passado êste tempo, serão obrigados a darem posse aos que êle [o governador geral] prover, o que se não entenderá nos cargos de Guerra [...]” (idem, ibidem). Cabia ao governador geral ainda admoestar, repreender e “[...] se depois de serem admoestados se não emendarem; hei por bem que os possa suspender, e tirar dos officios pelo tempo que lhe parecer, dando-lhes o mais castigo que merecerem [...]” os “[...] Officiais [que] fazem o que não devem a seus Regimentos, ou são negligentes, e não cumprem o meu serviço, ou despacho das partes” (idem, ibidem). O regimento era explícito quanto à autoridade dos governadores gerais e os governadores das capitanias principais do Rio de Janeiro e Pernambuco e estabelecia que “[...] os ditos governadores são subordinados ao Governador Geral, e que hão-de-obedecer a tôdas as ordens que êle lhes mandar, dando-lhe o cumpra-se, e executando-as [...]” (idem, ibidem), da mesma forma que “[...] aos mais Ministros de Justiça, Guerra, ou Fazenda [...]”.

No governo do conde de Óbidos, enviado em 1663 como vice-rei, foi elaborado por ele o “[...] Regimento que se mandou aos Capitães-mores das Capitánias deste Estado [...]” porque eram “[...] grandes os inconvenientes que resultam de os Capitães-mores das Capitánias deste Estado não terem Regimento que sigam [...]” (DOCUMENTOS, 1928b, p. 374). Nesse regimento a submissão das capitanias, fossem elas reais ou de donatários, a autoridade do governador geral era encontrada em várias passagens e, explicitamente no seu parágrafo terceiro, onde encontramos,

[...] Terá o Capitão-mor entendido, que nenhuma Capitania das do Estado, ou seja Del-Rei meu Sr ou Donatario é subordinada ao Governo de outra Capitania de que seja vizinha: e todas são imediatas e sujeitas a este geral: por cujo respeito só dele há de aceitar o Capitão-mor as ordens [...] (DOCUMENTOS, 1928b, p. 375-6)

Essa submissão dos governadores das capitanias ao governador geral e, logicamente ao monarca, que a todos subordina, estava no regimento do governador do Rio de Janeiro, Manuel Lobo de 1679¹⁸.

Em síntese, as cartas patentes e os regimentos, nos vários contextos em que foram elaborados, estabeleciam a supremacia do poder dos governadores gerais sobre os governadores das capitanias e dos donatários, particularmente durante os séculos XVI e XVII. Os governadores enviados ao Estado do Brasil no século XVIII, que não são objeto de nosso estudo, incluídos os que vieram com o título de vice-reis, tinham pelas suas cartas patentes¹⁹ e regimento, o mesmo de 1677, os mesmos poderes que os governadores gerais que os antecederam nos séculos anteriores. Essa constatação de base empírica questiona as conclusões que afirmam que governadores gerais e vice-reis tinham os mesmos poderes que os governadores de capitanias. Conforme Caio Prado Junior, só “[...] o título do governador diferia: capitão-general e governador, nas [capitanias] principais, capitão-mor de capitania (não confundir com capitão-mor de ordenanças), ou simplesmente governador, nas demais [...]” (PRADO JUNIOR, 1976, p. 306), pois, o governador do Rio de Janeiro (e antes o da Bahia) que “[...] tinha o título altissonante mais oco de Vice-Rei do Brasil” (idem, ibidem), detinha “[...] poderes, em princípio, [que] não eram maiores que os de seus colegas de outras capitanias, e não se estendiam, além da sua jurisdição territorial de simples capitão-general” (idem, ibidem).

As análises que fizemos anteriormente nos levam a outra conclusão. Os governadores gerais eram o poder superior no Estado do Brasil e os representantes dos reis de Portugal nessa conquista. Receberam regalias por jurisdição delegada e, em razão disso,

18. De acordo com Veríssimo Serrão (1982), o regimento dado ao governador do Rio de Janeiro, Manuel Lobo, em 1679 (Revista do IHGB. Tomo LXIX. 1ª Parte. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908, p. 99-111), foi elaborado com as mesmas preocupações ordenadoras e perenes que nortearam o regimento de Barreto, utilizado até o século XIX. O mesmo aconteceu com o regimento dos governadores de Pernambuco, conforme observação que pode ser encontrada nessa mesma revista.

19. As patentes dos governadores gerais e vice-reis do século XVIII eram, no que diz respeito às suas relações com os outros servidores régios no Estado do Brasil, inclusive os governadores das capitanias, iguais às dos governadores gerais enviados após 1640.

submetiam, de acordo com as regras da dinâmica política e governativa da monarquia pluricontinental portuguesa, as capitanias dessa conquista americana.

Com relação às vilas e suas Câmaras Municipais reconhecermos serem elas, junto com as Misericórdias, “[...] os pilares gêmeos da sociedade colonial, do Maranhão a Macau [...]” (BOXER, 2001, p. 267). Constatamos também que eram elas as estruturas que aproximavam “[...] as gentes que por ele se espalham. Estruturas velhas mas que têm uma enorme força agregadora [...]” (MAGALHÃES, 1988, p. 23). Afinal de contas, como afirma o mesmo autor, “[...] A vida organizada de uma comunidade exprimia-se no município [...]” (idem, p. 25). Entretanto, mais do que todas essas constatações, de acordo com os princípios da segunda escolástica, conforme Francisco de Vitória,

[...] la fuente y origen de las ciudades y de las repúblicas no está en una mera convención o en un invento humano, ni es algo que pueda incluirse entre las cosas artificiales, sino que debe considerarse como proveniente de la propia naturaleza, que sugirió a los mortales esta solución para su defensa y conservación [...] (VITORIA, 2008, p. 21)

Era, pois, a organização local e sua representação, as câmaras, um colegiado que existia pela necessidade de gerir a república, ordenar suas necessidades enquanto organismo necessário para garantir a vida em sociedade. No Portugal do Antigo Regime, as câmaras apresentavam como uma das suas características importantes, a sua grande uniformidade institucional. Assim,

[...] todo o território continental da monarquia portuguesa estava coberto por concelhos, designados oficialmente como cidades, vilas, concelhos, coutos e honras, sem que dessas distintas designações resultassem significativas diferenças [...] (MONTEIRO, 1997, p. 270)

As câmaras eram compostas, em geral, por um juiz-presidente – ordinário, se eleito localmente, juiz de fora, se nomeado pelo monarca – além de dois vereadores e um procurador, eleitos e confirmados pela administração central da Coroa ou pelo senhor

da terra, caso a vila ou cidade se localizasse no interior de um senhorio. Da mesma maneira, as “[...] câmaras das ilhas, da África, da Índia, do Brasil regiam-se pelas mesmas normas que as do Reino [...]” (MAGALHÃES, 1988, p. 26), apesar de que, cada câmara – reinol ou ultramarina – tivesse uma configuração própria, resultado do equilíbrio historicamente construído no amplo espaço da monarquia portuguesa no Antigo Regime e do seu império ultramarino (BICALHO, 2001, p. 189-221).

Comunicação política entre governadores gerais, capitanias e câmaras: dinâmica governativa no Estado do Brasil.

Nossa intenção é analisar a comunicação política entre os três espaços de poder existentes no Estado do Brasil. Por meio da correspondência trocada entre eles, perceber seus poderes, suas relações e seus conflitos. Por meio da correspondência, reconstruir parcialmente a dinâmica da governança e da gestão local. A correspondência trocada pelos governadores gerais com os governadores e capitães-mores das capitanias e com as Câmaras Municipais das diversas vilas e cidades do Estado do Brasil é representativa das responsabilidades e poderes de cada um desses personagens políticos na dinâmica do exercício da governança no interior do império português. Esse era o principal instrumento de comunicação e exercício de governo nesse momento. Essa correspondência respeitava um cerimonial hierárquico e social típico de uma sociedade corporativa como a do Antigo Regime português e, em razão disso, por mais que utilizasse certas fórmulas que criavam padronização não é com isso que vamos nos ocupar nesse trabalho. Pretendemos explorar o conteúdo dessa correspondência e, com isso, aprender o exercício do governo, dimensionando o exercício dos poderes e os limites existentes entre as instituições envolvidas na correspondência analisada, o governo geral, os governos das capitanias e as câmaras municipais.

20. No regimento de Manuel Lobo (1679), governador do Rio de Janeiro, de forma muito semelhante ao dos governadores gerais, está dito que “[...] vos ordeno e mando que de tôdas me dêis particular conta, e das que sucederem, e entenderdes convém ter eu notícia, assim no que a experiência vos mostrar ser necessário para o bom govêrno dessa Capitania, como dos procedimentos das pessoas que nelas servem, o que fareis em todos os navios que partirem desse porto [...]” (Regimento de Manuel Lobo. In: MENDONÇA, 1972, p. 909- 910).

21. No regimento de Manuel Lobo (1679) também estava registrado que “[...] e não impondreis aos Oficiais da Câmara [...] de escreverem, ainda que sejam queixas [...]” (MENDONÇA, 1972, p. 909-910).

22. Regimento de Roque da Costa Barreto. In: MENDONÇA, 1972, p. 843.

É preciso ressaltar que houve intensa comunicação com o monarca português e, nos regimentos dos governadores gerais e dos governadores de capitania, havia instrução nessa direção²⁰. No Regimento de Roque da Costa Barreto (1677), repetindo o que vem sendo dito desde o regimento de Gaspar de Sousa (1612), no início do século XVII, quando a conquista americana deixou de ser tratada como *terras do Brasil* e passou a ser qualificada de *Estado do Brasil*, adotou-se uma forma que se repetiu nos regimentos de Diogo de Mendonça Furtado e Roque da Costa Barreto, que instruía para que fosse enviada informação continuada, disposto no parágrafo 57, onde está dito

[...] hei por escusado referir-lhe e encomendar-lhe que seja mui contínuo em me escrever, e avisar de todas as cousas que sucederem, e do que entender ser necessário para o bom govêrno dêle, como do procedimento das pessoas, que nêle me servirem; o que fará em todos os navios que partirem de tôdas as partes, e lugares, de onde se acharem, sem vir algum sem carta sua, ainda que seja repetindo o já escrito, porque assim convém pela incerteza do mar [...]

Os regimentos do governador geral e dos governadores de capitánias, além de pedirem notícias da ação do governo, instruía que não se impedisse a comunicação das Câmaras ou de qualquer outro ofício, com o monarca²¹. Nos regimentos do governo geral, desde o que trouxe Gaspar de Sousa, adotou-se uma forma que se repetiu nos regimentos de Diogo de Mendonça Furtado e Roque da Costa Barreto, que no desse último dizia

[...] não o impedirá, o escreverem-me as Câmaras, e mais Ministros, e Oficiais de Justiça, Fazenda, e Guerra, ainda que sejam queixas, por que a meu serviço convém haver a liberdade necessária, e as informações, que ao dito Governador se pedirem virão com a clareza, que puder ser [...]²²

Dessa forma, havia uma regular comunicação dos governadores gerais, dos governadores e capitães-mores das capitánias, e das Câmaras com o monarca. No caso das câmaras, a comunicação com o monarca era relativamente intensa – analisando o século XVII – como podemos perceber na documentação disponível no Arquivo Histórico

Ultramarino de Lisboa, digitalizada pelo Projeto Resgate na Coleção Luísa da Fonseca²³. Foram 144 cartas enviadas por diversas câmaras do Estado do Brasil, particularmente da Câmara da Bahia. A essa comunicação direta das Câmaras, juntam-se ainda 148 documentos, na sua grande maioria consultas do Conselho Ultramarino ao monarca onde as Câmaras são mencionadas, muitas vezes como agentes geradores da consulta feita.

No caso do governador geral, na correspondência com o reino e o monarca, na documentação disponível nesse mesmo banco de dados, encontramos 156 cartas de que os governadores gerais são os emissores. Temos também, 187 documentos onde o governador geral aparece como referido, sendo 136 consultas, na imensa maioria do Conselho Ultramarino ao rei, onde 88 dessas consultas decorrem de algum tipo de demanda, na sua maioria cartas endereçadas pelo governador geral.

O relacionamento entre o governo geral e os governos das capitanias do Estado do Brasil é um tema pouco frequentado pela historiografia. A identificação da natureza donatorial das capitanias hereditárias e o desenvolvimento desses senhorios, inclusive sua extinção, está bem desenvolvida no trabalho referência de António Vasconcelos de Saldanha. Entretanto, existem outros aspectos que cercam a vida das capitanias, particularmente sua relação com o governo geral que precisam de tratamento histórico, inclusive com uma abordagem historiográfica que incorpore percepções originárias do desenvolvimento da pesquisa contemporânea já que as análises elaboradas algumas décadas atrás²⁴, se mostram limitados diante dos progressos da pesquisa histórica²⁵.

Criadas como hereditárias, senhorios doados pelos monarcas para realização inicial da atividade de povoamento e colonização, da segunda metade do século XVI em diante, as poucas capitanias colonizadas pelos seus donatários e que continuaram hereditárias e a maioria das regiões, que se tornaram capitanias régias por diversas razões, se submetem à dinâmica governativa dos governadores gerais, conforme indicamos anteriormente.

23. Os dados foram retirados do Bando de Dados organizado pelo Projeto A Monarquia e seus Idiomas: corte, governos ultramarinos, negociantes, régulos e escravos no mundo português (sécs. XVI-XIX) (CAPES-GRICES – 2007/2008) e pelo Projeto A comunicação política na monarquia pluricontinental portuguesa (1580-1808): Reino, Atlântico e Brasil, financiado pela FCT/Portugal. São 4333 documentos que correspondem ao século XVII e que constam da coleção Luísa da Fonseca.

24. Ver nesse sentido DIAS, 1980.

25. Esse é o caso da caracterização como feudal, “[...] Em suma, convicto da necessidade desta organização feudal, D. João III [...]” (ABREU, 2000, p.67) ou “[...] de engenho imaginativo do capitalismo régio português [...]”, segundo Nunes Dias.

26. Boxer procura apresentar a situação das capitanias após 1640, mas comete alguns enganos. Ver BOXER, 1973, p. 307.

27. Essas expressões são encontradas na documentação. Caio Prado Junior afirma sua existência e diferença sem entrar em detalhes. O trabalho de Saldanha, não trata disso. Sem muito acrescentar temos os trabalhos de SOUSA, 1880, p. 42-44; e de VIANA, 1966, p. 148-149.

28. O autor trata do Brasil como se apenas essa unidade política existisse – conforme percepção de cunho nacionalista vigente no seu tempo – ignorando as particularidades do Estado do Maranhão.

29. Segundo Sousa, na véspera da independência, governadas por Capitães-generais existiam: “[...] Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro, S. Paulo, Rio-Grande do Sul (compreendendo o governo das Missões do Uruguay), Minas Gerais, Matto-Grosso e Goyaz [...]” (SOUSA, 1880, p. 44). Além delas, administrados por simples Governadores ou Capitães-mores: “[...] Ceará, Rio-Grande do Norte, Parayba, Alagôas, Sergipe, Espírito-Santo e Santa Catharina [...]” (idem, *ibidem*). Hélio Viana (1960, p. 148) diz que as capitanias gerais (principais) foram: Pernambuco, Bahia de todos os Santos, Rio de Janeiro e São Paulo e as subalternas: Rio Grande do Norte, Paraíba (autônoma desde 1799), Espírito Santo, Santa Catarina.

Em linhas gerais a situação é a que se segue quanto à situação das capitanias do Estado do Brasil após 1640²⁶.

Temos também duas ordens de capitanias: as capitanias principais e as subalternas. Caio Prado Junior, um dos poucos a tratar disso²⁷, afirmou:

As capitanias que formavam o Brasil são de duas ordens: principais e subalternas. Estas são mais ou menos sujeitas aquelas; muito, como as do Rio Grande do Sul e Santa Catarina ao Rio de Janeiro, ou a do Rio Negro ao Pará; pouco, como a do Ceará, e outras subalternas de Pernambuco. (PRADO JÚNIOR, 1976, p. 305-306)²⁸

Assim como são reduzidos os estudos a respeito da natureza das capitanias, mais ainda das relações entre as principais e subalternas ou anexas, apesar de encontrada na documentação, particularmente nas décadas seguintes da Restauração portuguesa, correspondência que trata de conflitos de jurisdição envolvendo capitanias principais e subalternas. Alguns autores que reconhecem essa divisão remetem-se ao século XVIII, início do século XIX, e tratam indiscriminadamente o Estado do Brasil e o Estado do Maranhão, mesmo quando ainda não estavam unidos, antes do período pombalino, e identificam algumas dessas capitanias²⁹, entretanto, essas listagens são imperfeitas, e, ao deixarem de fora diversas regiões, identificadas na documentação, nos servem apenas como uma referência.

O período que se inicia após a Restauração portuguesa se caracterizou pela sua complexidade e instabilidade oriunda da conjuntura vivida pela monarquia portuguesa e o seu império ultramarino: a guerra e expulsão dos holandeses do Nordeste, os conflitos nas partes africanas e orientais do império português, a guerra contra Espanha e Holanda na Europa. A insegurança do momento e da nova dinastia ocasiona problemas diversos, inclusive no império ultramarino e decisões, muitas vezes dúbias, foram tomadas, algumas delas com a intenção de não desagradar grupos locais, estratégicos para manutenção do reino e do império no Atlântico Sul e na Ásia.

A isso, soma-se um descompasso político e jurisdicional decorrente da necessidade de ajustes não realizados na ordem política e administrativa da monarquia portuguesa, particularmente no Estado do Brasil, depois de sessenta anos de desenvolvimento e ampliação da ocupação portuguesa na América e de governo dos Austrias espanhóis. Acrescenta-se ainda a esse quadro, as trajetórias sociais percorridas antes e depois de 1640, responsáveis pela construção de hierarquias sociais que, cômicas da sua importância política no reino e na conquista, reivindicam posições e privilégios. O governo do Estado do Brasil era uma atividade atribulada, repleta de conflitos, marcada pela necessidade de negociação para solução de problemas variados, onde se destacaram os conflitos de jurisdição. Esses conflitos prosperam numa ordem política como a da monarquia pluricontinental portuguesa que tem seu ordenamento político fundado na segunda escolástica, onde prevalecem regras jurisdicionais, que, em função da incapacidade governativa de momento, não conseguem criar ou reafirmar regras jurídico-políticas ordenadoras. Assim sendo, os conflitos de jurisdição que acontecem, particularmente após 1654 e se estendem até a década de 80 do século XVII, ocasionados pelas situações tratadas anteriormente, são um material importante para compreendermos o relacionamento dos governadores gerais e os governantes das capitanias (ver COSENTINO, 2010, p. 401-430).

Costa Acioli (1997) destaca que após a expulsão dos holandeses resolve a coroa portuguesa dividir o governo do Estado do Brasil em três partes, “[...] a saber: a parte sul com sede no Rio de Janeiro; o governo da Bahia, ‘cidade cabeça dele’, a quem deveriam obedecer Sergipe del Rei, Ilhéus, Porto Seguro; o governo de Pernambuco que se estenderia desde o Rio S. Francisco até o Rio Grande [...]” (ACIOLI, 1997, p. 61)³⁰ e que, talvez, “[...] tal decisão tenha sido o fundamento dos conflitos de jurisdição que ocorreram entre os governadores gerais do Estado do Brasil e os da capitania de Pernambuco [...]” (idem, *ibidem*), com o que concordamos, estendendo porém, para as outras capitanias do Estado do Brasil. As necessidades de defesa do Nordeste explicam

30. Acioli trata o Estado do Brasil como ele se tornou na segunda metade do século XVIII ao absorver o Estado do Maranhão. Por isso fala de quatro partes e não três. Conforme já afirmamos, não concebemos as terras de Portugal na América como uma única unidade política antes do período pombalino.



Gravura representando Jerónimo de Ataíde.
Acervo - Biblioteca Nacional Brasil

os poderes alargados recebidos por Francisco Barreto e as do sul, por Salvador Correa de Sá e Benevides no Rio de Janeiro (ver BOXER, 1973, p. 306-340).

Dos governos que sucederam os dois primeiros pós-expulsão dos holandeses – D. Jerônimo de Ataíde e Francisco Barreto – até Roque da Costa Barreto, cujo regimento proclama a supremacia dos governadores gerais, a monarquia portuguesa foi superando a insegurança e a instabilidade inicial e passou a tomar iniciativas voltadas para restabelecer a autoridade do seu representante na conquista. A nomeação de Francisco Barreto para o governo geral e a abolição dos poderes extraordinários que tinha no Nordeste, a nomeação e a posse de Pedro de Mello no governo da capitania do Rio de Janeiro em abril de 1662 e a anulação dos poderes de Salvador Correa de Sá e o envio do conde de Óbidos como vice-rei para o Estado do Brasil, foram às primeiras iniciativas no sentido de ajustar a hierarquia de poderes tendo na cabeça do Estado do Brasil, seus governadores gerais.

Entretanto, se a monarquia portuguesa faz movimentos voltados para retomar controles e restabelecer a hierarquia de poderes, inclusive regulamentando por meio de regimento elaborado pelo conde de Óbidos, os governos das capitanias, que tratamos anteriormente, a situação política e internacional do reino e do império, inclusive o Estado do Brasil, exige atitudes conciliatórias e, às vezes, dúbias. Não atribuímos isso a uma situação de confusão jurídica e política ou uma aparente e irracional superposição de poderes. E, se a monarquia pluricontinental portuguesa tinha uma organização política fundada em regras jurisdicionais, onde predominavam os fundamentos do direito (costumeiro, régio, religioso, etc.), ao mesmo tempo em que o novo governo bragantino procurava recompor a ordem no reino e no império ultramarino, o momento exigia, mais do que nunca, curvar-se a dinâmica da política, negociar, contemporizar, punir quando necessário, perdoar quando possível, agraciar quando dos merecimentos, prender quando no limite.

Para finalizar esse trabalho, vamos apresentar alguns dados preliminares de uma pesquisa em andamento que explora a comunicação no Estado do Brasil, identificando alguns exemplos a esse respeito³¹. As demandas da governança do Estado do Brasil eram muitas e um exemplo delas eram as questões envolvendo defesa e abastecimento das tropas. Essa foi a preocupação de D. Jerônimo de Ataíde, conde de Autogúia (1654-57), que governou durante o período posterior à expulsão dos holandeses do Nordeste³². A preocupação com a defesa transparece nas cartas enviadas em fevereiro de 1654 às Câmaras de Cairú, Boipeba e Ilhéus a respeito do fornecimento de farinha acertado com essas vilas para abastecimento da

[...] infantaria que assiste de guarnição no morro [de São Paulo] dando por causa haver-se-lhes acabado a obrigação com a restauração de Pernambuco; e supposto que este fosse o assento feito nessas camaras se deve considerar que hoje é mais necessario que nunca sua assistencia, e que não há outra parte donde commodamente se possa remediar esta falta. (DOCUMENTOS, 1928a, p. 204-205)

A mesma preocupação com a defesa encontramos na carta de 14 de agosto de 1654 para a Câmara do Espírito Santo informando das providências para o abastecimento “desse presidio”³³ desejando “[...] que ella melhore muito com a resolução de Sua Magestade e mais prompta assistencia da companhia [...]” (DOCUMENTOS, 1928a, p. 211), mastambém ponderando que

[...] enquanto ella se descuida será preciso que conferindo-se as despesas desse presidio com os effeitos que há para seu sustento, suppram Vms. a falta que houver da fazenda Real com o meio que lhe parecer mais efficaz, e menos violento, pois a primeira obrigação de Vms. é a conservação dos soldados que lhe ajudam a defender essa praça [...] (idem, ibidem)

Alexandre de Sousa Freire (1667-71), em cartas enviadas às Câmaras de São Vicente, Santos e São Paulo, em dezembro de 1667, menciona a carta enviada ao capitão-mor dessa capitania onde informa que

31. Os dados aqui apresentados são preliminares e foram retirados de um Banco de Dados em construção, resultado do Projeto Câmaras, capitanias e governo geral no Estado do Brasil: poderes e governança, século XVII, do Edital Universal da FAPEMIG/2012, em execução desde janeiro de 2013.

32. O perfil e a trajetória social desses governadores podem ser encontrados em: COSENTINO, 2012b, p. 725-753; COSENTINO, 2012a, p. 15-43.

33. Conforme Bluteau, “Presídio. Gente de guarnição. Os soldados que estão em huma praça, para a guardar, & defender do inimigo” (BLUTEAU, s.d., vol. VI, p. 714)



Retrato de Francisco Barreto. Em: *Ásia portuguesa* de Manuel de Faria e Sousa. Lisboa, 1674.

[...] o aviso que tive de Sua Magestade e a brevidade com que espero a Armada Hollaudeza e quantas prevenções devo fazer para um largo sitio. Ao Capitão-mor ordeno que socorra esta praça com todos os mantimentos que for possível, em todas e quaesquer embarcações que nesses portos se acharem. V. Ms. o ajudem com o cuidado que sempre as Câmaras dessa Capitania costumaram ter em mostrar seu grande zelo no serviço de Sua Magestade. (DOCUMENTOS, 1928c, p. 78)

Os temas tratados nas cartas são diversos e, outro exemplo, foi a de setembro de 1664 do conde de Óbidos, respondendo a carta recebida das Câmaras da vila de São Sebastião e da Ilha Grande, pedindo a redução dos valores que as essas vilas cabia no donativo do casamento da rainha da Inglaterra e da Paz com a Holanda, onde ele dizia que

O donativo é indispensável. A memoria que mandei do que tocava a cada villa das duas Capitancias ultimas do Sul, se fez aqui precedendo a informação de todas as pessoas mais inteligentes, desinteressadas, religiosas e de mais livres noticias de todos: e não se pode cada anno andar alterando o que uma resolução tão consultada ha disposto. Pelo que V. Ms. tratem de a executar pelo que lhe toca porque de nenhum modo se pode deferir ao que pretendem. (DOCUMENTOS, 1928c, p. 41)

As cartas também cumpriam um papel de difundir informação e certas decisões apresentadas ao capitão-mor, eram também, apresentadas a Câmara e, vice-versa. A correspondência faz com que a as ações políticas – a governação – circule e agregue aqueles que estão envolvidos nela. Isso pode ser visto na carta de dezembro de 1663, pela qual, D. Vasco Mascarenhas, conde de Óbidos, se dirige à Câmara da vila de São Paulo informando que

Ao Capitão-mor dessa Capitania ordeno pela carta que elle mostrará a V. Ms. faça remetter com toda a brevidade á Praça do Rio de Janeiro tudo o que na forma das ordens do Governador e Capitão Geral meu antecessor, deve essa Capitania enviar cada anno aos Ministros da Fazenda Real para naquele porto se achar prompta a contribuição de ambas; e não acontecer virem os navios, que é provável cheguem de Inglaterra e Hollanda, a buscar

o que a cada nação destas pertence do ajustamento da paz, e dote da Sereníssima Rainha da Gram Bretanha [...] (DOCUMENTOS, 1928c, p. 5)

O mesmo encontramos na correspondência enviada as Câmaras de São Vicente, Santos e São Paulo pelo governador geral Alexandre de Sousa Freire em dezembro de 1667. Nela diz o governador que

Da carta que escrevo ao Capitão-mor dessa Capitania terão V. Ms., entendido o aviso que tive de Sua Magestade e a brevidade com que espero a Armada Hollandeza e quantas prevenções devo fazer para um largo sitio. Ao Capitão-mor ordeno que socorra esta praça com todos os mantimentos que for possível, em todas e quaesquer embarcações que nesses portos se acharem. V. Ms. o ajudem com o cuidado que sempre as Câmaras dessa Capitania costumaram ter em mostrar seu grande zelo no serviço de Sua Magestade. (DOCUMENTOS, 1928c, p. 78)

A correspondência trocada com os capitães-mores e os governadores das capitanias do Estado do Brasil também apresentava uma dinâmica própria e inserida na governança que se desenvolvia no império ultramarino português, segundo as práticas típicas do Antigo Regime. Além de retratarem a prática dos poderes próprios e exclusivos dos governadores gerais, representantes do rei de Portugal nessa parte da conquista lusitana na América.

Assim sendo, durante o governo de D. Jerônimo de Ataíde, conde de Autoguia, ocorre uma disputa na cidade de São Paulo entre bandos locais – as famílias Pires e Camargos – e, depois da ida de representantes desses dois grupos a Salvador, o governador geral acordou com eles uma concordata pondo fim ao conflito (TAUNAY, 1953). Em carta para Gonçalo Couraça de Mesquita, capitão-mor de São Paulo, em outubro de 1654³⁴ afirma que, com a sua chegada “[...] se socegaram todas as inquietações della e se attenderá agora mais ao serviço de Sua Magestade [...]” (DOCUMENTOS, 1928a, p. 220). Em seguida, o conde de Autoguia apresenta um conjunto de orientações para o exercício do seu governo e o orienta para que ele faça cumprir a concordata

34. Nessa mesma data o governador geral enviou uma carta para a Câmara da vila de São Paulo onde agradecia a saudação enviada pela sua posse no governo, mas, trata principalmente, do “[...] perigo em que essa capitania se viu com as sedições da família dos Camargos [...]”, afirmando que “[...] com a chegada do novo capitão-mor, e ouvidor se evitasse a continuação das alterações passadas e se confirmasse o socego da concordata que assentaram [...]” (DOCUMENTOS, 1928a, p. 222).

35. DOCUMENTOS, 1929b, p. 77-78.

O governador também escreveu à Câmara Municipal para informar que “[...] Antonio Vás Capitão-mor dessa Capitania vae provido por Sua Alteza por patente sua, da qual tem dado pleito e homenagem em minhas mãos. Vossas Mercês lhe obedeam para que tenha o serviço de Sua Alteza grandes conveniências do bem que me seguro que ha de obrar em suas obrigações [...]” (DOCUMENTOS, 1929b, p. 78).

[...] por maneira que não haja outro algum movimento, ou variedade té chegar um ministro que brevemente partirá; para devassar desta matéria e se poder tomar a si a resolução que mais conveniente for ao socego dessa capitania, a que tão principalmente se deve attender. (idem, ibidem)

Em maio de 1671, Afonso Furtado de Mendonça (1671-1675) em carta enviada para João da Silva de Sousa, governador do Rio de Janeiro, reivindica informações sobre os ofícios vagos existentes na capitania que, “[...] S. A. se serviu dar-me a ordem, cuja copia será com esta, para consultar os postos que vagarem [...]” (DOCUMENTOS, 1928c, p. 172) e, ao mesmo tempo, que demonstra que a jurisdição capaz de promover seus provimentos era a dele, como governador geral, acena para que “[...] que as pessoas que V. Sa. me apontar, para elles, hão de ser sempre as que eu consulte como maior acerto, e que [...] com maior gosto [...]” (idem, ibidem).

O provimento de ofícios, na ausência de provimento régio, fazia parte das responsabilidades dos governadores gerais e, em agosto de 1678, Roque da Costa Barreto (1677-1678) em carta para Sebastião Lopes Grandio, proprietário do ofício de Provedor da Fazenda Real da capitania de Itamaracá, afirma que se ele não assumir em um mês o seu ofício, o governador vai “[...] o prover em pessoa que parecer mais conveniente ao serviço de Sua Alteza a quem darei conta para que se sirva tirar-lhe a propriedade dele [...]” (DOCUMENTOS, 1929a, p. 72-73).

Vinculado a isso, no âmbito do provimento do ofício de capitães-mores, Afonso Furtado de Mendonça em carta de março de 1673, dirigida ao capitão-mor da capitania do Rio Grande António de Barros Rego, informa que António Vás, provido pelo rei, vai assumir o ofício “[...] de Capitão-mor dessa Capitania pela patente que se serviu fazer-lhe mercê. Vossa Mercê lhe entregue esse posto, e por esta lhe hei por levantado a Vossa Mercê o pleito e homenagem que tem dado dessa Capitania [...]”³⁵.

Por outro lado, o exercício dos poderes do governador geral, no contexto que estamos estudando e que analisamos anteriormente, dava margem a contestações e indisciplinas, conflito de jurisdições que começavam a ganhar maior definição com o regimento de Roque da Costa Barreto que ao assumir o governo dirigiu em outubro de 1678 a Ayres de Sousa de Castro, governador de Pernambuco, as capitanias do Norte, ao Espírito Santo, Porto Seguro, Ilhéus, Sergipe del-Rei, ao governador do Rio de Janeiro Mathias da Cunha e as outras capitanias do Sul para informar sobre o novo regimento que ele trazia – cuja cópia ele enviava para todas as capitanias – e que no seu capítulo 51 instruía os governadores a constituírem um livro com a “[...] relação de tudo o que toca a essa Capitania [...] acrescentando nella as Capitanias com que confina, as léguas que essa tem por costa, que villas ou logares compreende na sua jurisdição, e que portos e rios tem navegáveis e de que qualidade de embarcações para se formar o livro com toda a brevidade [...]” (DOCUMENTOS, 1929b, p. 190).

O mesmo Roque da Costa Barreto, antes dessa correspondência apresentada anteriormente, em agosto de 1678, com base nas jurisdições definidas pelo regimento de 1677, admoestou Francisco Pereira Guimarães, capitão-mor do Rio Grande, pois, apesar de ele ter “[...] dado conta todos os Governadores, e Capitães-mores das Capitanias do Estado, do que a cada um tocara na sua jurisdição [...]” (DOCUMENTOS, 1929b, p. 189), esse capitão-mor “[...] não ha feito; e não é pouco para estranhar este descuido, e muito mais os provimentos que sou informado está fazendo das companhias da ordenança, e officios que vagam, desde que entrou a servir esse posto sem dar conta a este Governo [...]” (idem, ibidem). Roque da Costa Barreto ainda questiona Francisco Pereira Guimarães se ele “[...] tem regimento algum de Sua Alteza em que lhe conceda essa faculdade, m’o envie para me ser presente. E quando não fique advertido que lhe não aconteça repetir mais provimento algum [...]” (idem, ibidem).

Essa pequena mostra de correspondência emitida pelos governadores gerais para as Câmaras, capitães-mores e governadores de capitanias, destaca alguns aspectos da



Retrato de Vasco de Mascarenhas (c.1605 - 1678), 1.º Conde de Óbidos. Autor desconhecido. Em: <http://www.geneall.net/P/per_page.php?id=3782> Acesso em: 27/02/2014

atividade e dinâmica governativa da conquista americana de Portugal durante uma parte do Antigo Regime. Muito diferente do exercício do poder e da ação dos governos contemporâneos, a governação era uma atividade que, como se refere Maurizio Fioravanti era “[...] um conjunto social onde marcava presença uma pluralidade de sujeitos titulares de imperium, e onde encontramos, também, uma diversidade de vínculos e de obrigações [...]” (apud CARDIM, 2005, p. 54).

Nesse contexto, buscava o governador geral viabilizar a defesa, dinamizar a Fazenda, resguardar direitos, demarcar jurisdições, gerir os conflitos, promover os provimentos necessários, ou seja, resgatando significados do Antigo Regime português, realizar a governação – “[...] atividade governativa, entendida como a acção da Coroa no sentido de gerir alguns aspectos do funcionamento do reino [...]” (idem, ibidem) – como representante do monarca, na conquista ultramarina, no Estado do Brasil.

Referências Bibliográficas

Fontes primárias manuscritas

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Chancelaria de D. João III, Livro 55.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Chancelaria de D. João IV, Livro 10.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Chancelaria de D. João IV, Livro 26.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Chancelaria Felipe II, Livro 29.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Chancelaria Felipe III, Livro 2.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Chancelaria Felipe III, Livro 28.

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BNRJ), SM. 1, 2, 5.

Fontes primárias impressas

BLUTEAU, D. Raphael. Vocabulario Portuguez e Latino. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, [s.d.]. CD-Rom.

CODIGO Philippino. Tomo II. Rio de Janeiro: Typographia do Instituto Philomathico, 1870.

DOCUMENTOS Históricos da Biblioteca Nacional. Vol. 3. Rio de Janeiro: Augusto Porto & Cia, 1928a.

DOCUMENTOS Históricos da Biblioteca Nacional. Vol. 5. Rio de Janeiro: Augusto Porto & Cia, 1928b.

DOCUMENTOS Históricos da Biblioteca Nacional. Vol. 6. Rio de Janeiro: Augusto Porto & Cia, 1928c.

DOCUMENTOS Históricos da Biblioteca Nacional. Vol. 9. Rio de Janeiro: Augusto Porto & Cia, 1929a.

DOCUMENTOS Históricos da Biblioteca Nacional. Vol. 10. Rio de Janeiro: Augusto Porto & Cia, 1929b.

ORDENAÇOENS do Senhor Rey D. Manuel. Livro II. Coimbra: Real Imprensa da Universidade, 1797.

Fontes secundárias

ABREU, Capistrano. *Capítulos de História Colonial*. São Paulo: Publifolha, 2000.

ACIOLI, Vera Lúcia Costa. *Jurisdição e conflitos*. Aspectos da Administração colonial. Recife: EDUFPE/EDUFAL, 1997.

BICALHO, Maria Fernanda. As câmaras ultramarinas e o governo do Império. In: FRAGOSO, João; BICALHO, Maria Fernanda; GOUVÊA, Maria de Fátima. *O Antigo Regime nos Trópicos: a dinâmica imperial portuguesa (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BOXER, C. R. *O império marítimo português, 1415-1825*. Lisboa: Edições 70, 2001.

BOXER, C. R. *Salvador de Sá e a luta pelo Brasil e Angola, 1602-1686*. Trad. Olivério Oliveira Pinto. | São Paulo: Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

CARDIM, Pedro. “Administração” e “governo”: uma reflexão sobre o vocabulário do Antigo Regime. In: BICALHO, Maria Fernanda e FERLINI, Vera Lúcia Amaral. *Modos de Governar*. São Paulo: Alameda Editorial, 2005, p. 45-68.

COSENTINO, Francisco Carlos. Fidalgos portugueses no governo geral do Estado do Brasil, 1640-1702. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 173, p. 15-43, 2012a.

COSENTINO, Francisco Carlos. *Governadores gerais do Estado do Brasil (séculos XVI-XVII): ofício, regimentos, governação e trajetórias*. São Paulo: Annablume/FAPEMIG, 2009.

COSENTINO, Francisco Carlos. *Governadores gerais do Estado do Brasil pós Restauração: guerra e carreira militar*. *Varia História*, v. 28, Belo Horizonte, p. 725-753, 2012b.

COSENTINO, Francisco Carlos. Governo geral do Estado do Brasil: governação, jurisdições e conflitos (séculos XVI e XVII). In: FRAGOSO, João; GOUVÊA, Maria de Fátima (orgs.). *Na Trama das Redes. Política e negócios no império português. Séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 401-430.

DIAS, Manuel Nunes. O sistema das capitanias do Brasil. *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Coimbra, volume XXXIV, 3 parte, 1980.

MAGALHÃES, Joaquim Romero. Algumas notas sobre o poder municipal no império português durante o século XVI. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 25/26, Coimbra, dezembro de 1988.

MENDONÇA, Marcos Carneiro de. *Raízes da Formação Administrativa do Brasil*. Rio de Janeiro: IHGB/Conselho Federal de Cultura, 1972.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo. Os concelhos e as comunidades. In: Hespanha, António Manuel (coord.). *História de Portugal. O Antigo Regime*. vol. IV. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 14 ed. São Paulo: Brasiliense, 1976.

SALDANHA, António Vasconcelos de. *As capitanias do Brasil: antecedentes, desenvolvimento e extinção de um fenómeno atlântico*. Lisboa, CNCDP, 2001

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal. A Restauração e a Monarquia Absoluta (1640-1750)*. vol. V. 2ª ed. Lisboa: Editorial Verbo, 1982

SOUSA, Augusto Fausto de. Estudo sobre a divisão territorial do Brasil. *Revista do IHGB*, vol 43, 2, 1880, p. 42-44.

TAUNAY, Afonso d'Escragolle. *História da cidade de São Paulo*. São Paulo: Melhoramentos, 1953.

VIANA, Hélio. Liquidação das donatarias. *Revista do IHGB*, vol. 273, out/dez. 1966.

VITORIA, Francisco. *Relectio de Potestate Civili. Estudios sobre su filosofía política*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

Francisco Carlos Cosentino

Graduado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (1986), mestrado em Ciência Política pela Universidade Federal de Minas Gerais (1992), doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense (2005), pós-doutorado pela Universidade Federal de Minas Gerais (2010-2011). Professor Adjunto da Universidade Federal de Viçosa. Autor do livro *Governadores Gerais do Estado do Brasil (séculos XVI-XVII): ofício, regimentos, governança e trajetórias* (Ed. Annablume). Sua atividade de pesquisa são os governos gerais do Estado do Brasil e o vice-reinado da Nova Espanha nos séculos XVI e XVII.



Nações de Papel: os selos postais e as imagens fundacionais na América do Sul

Luciano Mendes Cabral

Resumo/Abstract

O presente trabalho pretende levantar algumas considerações relativas à construção do Estado Nacional, na América do Sul do século XIX. Para tanto partimos de um estudo de caso relativo ao Brasil e Argentina, usando como fio condutor de nossas análises as imagens oficiais produzidas nesse processo, em especial as que eram veiculadas nos selos postais então em circulação. Consideramos que essas fontes contêm um mesmo padrão imagético que comporta importante capital simbólico e político inerente aos principais sentidos e estímulos atuantes nessa construção.

Palavras-chave: Cultura política. Estado Nacional. Selos postais. Brasil. Argentina.

This paper aims to raise some considerations concerning the construction of the National State, in the South America in nineteenth-century. To do so we start from a case study related to Brazil and Argentina, using as a guide line for our analysis the official images produced in this process, especially those that were printed on the postal stamps that circulated in that time. We believe that these sources contain the same imagetic pattern that carries important symbolic and political capital inherent to the major senses and stimulus that act in this construction.

Keywords: Political culture. National State. Postal Stamps. Brazil. Argentina

Introdução: os selos postais como fontes para o estudo dos Estados Nacionais

A formação dos Estados Nacionais na América oitocentista corresponde a uma temática há muito abordada pelos historiadores. A ação dos chamados libertadores, bem como os principais eventos relacionados à formação das nações americanas eram questões já existentes nos trabalhos vinculados a uma historiografia política tradicional. Nesse contexto predominava a ênfase dada a um sentimento nacional precoce, como principal elemento formador dos Estados que surgiam dos movimentos emancipacionistas da América Espanhola e Portuguesa.

No entanto a emergência de uma Nova História Política no final dos anos 1980, baseada em uma perspectiva que entendia o “[...] político como domínio privilegiado de articulação do todo social [...]” (FERREIRA, 2003, p.7), permitiu que novas abordagens e objetos fossem inseridos nas discussões e preocupações de um dos mais tradicionais campos da ciência histórica. Nesse sentido novas possibilidades de leitura produzidas a partir de temáticas tidas como clássicas, vieram à tona. Rituais políticos, a influência de elementos e de um poder simbólico, bem como diálogos muito próximos com os campos da cultura e das idéias, passaram a estar associadas à análise de questões tradicionais, como a da construção do Estado e do sentimento nacional.

É dentro dessa última perspectiva que pretendemos encaminhar nossas discussões. Para tanto desenvolvemos uma leitura da construção do Estado-Nação no Brasil e na Argentina, a partir da década de 1840. Tomamos como fio condutor dessa empresa, as imagens contidas nos selos postais emitidos pelos mesmos. Acreditamos que embora

essa temática já tenha sido alvo de inúmeros trabalhos, inclusive de historiadores filiados às gerações mais recentes da História política¹, o limitado uso de tais fontes possibilita a percepção de nuances não vislumbradas ou pouco exploradas desse processo.

A utilização dos selos postais como fontes para o estudo da construção dos Estados Nacionais Americanos, no século XIX, oferece novas e promissoras possibilidades ao historiador que pretenda se dedicar a essa análise. Uma primeira questão que destacamos, prende-se ao fato de os selos poderem ser encarados, simultaneamente como fontes históricas e como objetos de estudo.

Enquanto fontes funcionam como veículos de imagens oficiais do Estado que, como tais, possuem a conotação de documentos e monumentos. Consideramos essas imagens como imagens oficiais, pelo fato de serem produtos deliberados do Estado, desenvolvidos a partir de discursos ideológicos comprometidos com projetos legitimadores do poder e da autoridade do mesmo.

Enquanto objeto os selos podem ser entendidos como elementos inseridos em um conjunto de medidas de ordem administrativa, empenhadas na construção e legitimação de um determinado modelo de Estado - o Estado-Nação. Tais práticas legitimadoras envolviam a invenção de tradições, no sentido dado por Eric Hobsbawm ao processo (1997, p.9-23), o desenvolvimento de práticas e medidas administrativas e a produção de símbolos. Consideramos que a produção e utilização de selos postais, estaria intrinsecamente ligada a essas duas últimas questões. Se por um lado as reformas empreendidas nos serviços postais, a partir dos anos 40 do século XIX, evidenciavam uma tentativa de ampliar a presença e a autoridade do Estado, por outro o poder simbólico existente nos selos teriam o efeito de consolidar as novas relações de poder inerentes a esse processo. Nesse sentido vale destacar que a associação de imagens a um suporte como o selo, resulta em uma potencialização do capital simbólico do conjunto. Isso, pois além do capital inerente à imagem em si, ainda teríamos aquele pertinente ao próprio selo.

1. Nesse sentido destacamos os trabalhos de Lucia Bastos Pereira das Neves, Jurandir Malerba, Sandra Jatahy Pesavento, José E. Burucua, Fabián A. Compagne e Mônica Quijada.

Outro ponto que consideramos relevante, no tocante ao uso dos selos postais como fontes históricas, é o fato de tal prática possibilitar o desenvolvimento de um novo viés para o estudo da Cultura Política produzida na formação dos Estados Nacionais, no século XIX. Essa nova possibilidade de análise permite não só que testemos as leituras já existentes, como também viabiliza a produção de novas leituras. Para chegar a essa constatação, partimos do conceito de Cultura Política elaborado por Serge Bernstein. Para Bernstein (1992) a Cultura Política pode ser entendida como um sistema de representações produzido a partir de certas visões de mundo e de determinadas leituras de um passado histórico. Tal sistema se expressa através de discursos, símbolos e rituais que procuram orientar e definir formas e padrões de atuação política.

Partindo desse conceito, constatamos que os selos postais, vistos como objeto de estudos, podem ser entendidos como elementos inseridos na produção de novas práticas administrativas e na redefinição do Estado, assim como de seus papéis. Nesse contexto as reformas administrativas que acompanharam a formação dos Estados no século XIX, representaram um conjunto de práticas cujo propósito era viabilizar o funcionamento do aparato estatal ao mesmo tempo em que atendiam a novas demandas do povo, que nesse momento adquiria, gradativamente, o status de cidadãos².

O conjunto dessas reformas promovia, gradativamente, a inserção do poder público em esferas que, até então, eram ocupadas por práticas e relações privadas de poder. A ampliação do Estado e de suas competências em relação a certas instâncias da vida social redefinia as jurisdições e os campos em que se manifestavam as relações privadas de poder. Criavam-se, portanto, bases para a produção de um novo sistema representacional do Estado, determinando novas vinculações e funções deste para com os cidadãos, ao mesmo tempo em que novos laços de fidelidade se estabeleciam unindo ambas as partes. Paralelamente novos padrões de atuação política foram se consolidando, fundamentados no princípio de direitos e deveres recíprocos.

2. Consideramos que os conceitos de *povo* e *cidadão*, por serem historicamente definidos, variavam de acordo com o contexto em que estivessem inseridos.

É dentro desse processo que podemos entender as reformas ocorridas no serviço de Correios, a partir do início da década de 1840. Até essa data tais serviços eram limitados, deficitários e causavam consideráveis prejuízos àqueles que os exploravam. Essa situação era compartilhada pela enorme maioria dos Estados europeus, e de outras partes do mundo onde a entrega de correspondências já era atribuição do poder público (QUEIROZ, 1980, p.29-32). Diante desse quadro, a Grã-Bretanha tomou a frente no sentido de promover reformas que tornassem os Correios mais lucrativos e eficientes.

No entanto, até os anos quarenta, do século XIX, o serviço postal da ilha não fugia à regra exposta anteriormente, gerando grandes prejuízos a Coroa (idem, ibidem, p.29-32). Isso se explica pelo fato de que o porte da correspondência era pago pelo destinatário, que na grande maioria dos casos simplesmente rejeitava as cartas e demais objetos enviados, não arcando com os custos. Diante da negativa, os mensageiros eram obrigados a retomar com as remessas para as agências de correios que as expediram, sem que as despesas envolvidas em todo o processo fossem pagas, já que nada obrigava os destinatários a fazê-lo. Essa situação somente foi alterada a partir da reforma postal de 1839, proposta por Rowland Hill. Este personagem era um professor, nascido em Kinderminster em 03 de dezembro de 1795 e que faleceu em Hampstead a 27 de agosto de 1879, aos 84 anos de idade.

Podemos tentar entender a iniciativa da Reforma a partir de duas perspectivas. Uma primeira, de caráter pitoresco, estaria muito mais ligada às tradições vigentes nos meios filatélicos (WILLIAMS; WILLIAMS, 1956)³. Segundo essa vertente, ao passear no campo, no noroeste da Escócia em 1836, Hill presenciou uma situação que inspirou a mudança. Viu que após breve discussão com o “carteiro” uma jovem camponesa não aceitou a correspondência, despachando o entregador. Ao interpelar a jovem, constatou que a causa da recusa devia-se ao fato da mesma já saber do

3. Filatelia é uma palavra que foi criada pelo francês *Georges Herpin*, que buscou no grego o radical necessário para tanto. Em uma tradução livre significaria “amigo do selo”. Define o estudo dos selos postais, bem como o gosto ou hábito de colecioná-los. Portanto ao nos referirmos aos meios filatélicos, estamos aludindo ao universo dos estudiosos e colecionadores de selos postais.

4. A versão relativa à viagem de Hill a Escócia, e ao seu testemunho da cena envolvendo a jovem camponesa, está fortemente arraigada ao conhecimento filatélico e é citada em inúmeras obras especializadas em todo o mundo. Apesar disso as fontes de que dispomos para averiguar esse fato, estão ligadas ao contexto da oralidade. Porém todos os elementos posteriormente relatados são passíveis dessa comprovação por diversos tipos de fontes.

conteúdo da carta, pois esta havia sido mandada por seu noivo com o qual desenvolveu um sistema de códigos baseado em pequenos símbolos inscritos no envelope. Isso dispensava a sua abertura e conseqüentemente o pagamento da postagem⁴.

Constatando que esse expediente era muito comum em toda a Inglaterra, Hill encaminha ao Parlamento um projeto de Reforma Postal, o “*Post Office Reform: Its Importance and Practibility*” (ALMEIDA, 2003, p.18), no qual constavam três itens principais: a cobrança das tarifas em relação ao peso e não à distância percorrida, diminuindo o seu custo; o pagamento da postagem pelo remetente e não pelo destinatário e a utilização de um pequeno pedaço de papel adesivo que portearia a correspondência, o **selo**.

Após uma primeira rejeição o projeto foi finalmente aprovado, em 17 de agosto de 1839, sendo que em setembro do mesmo ano *Hill* foi nomeado Membro do Tesouro a fim de supervisionar a Reforma. Em 01 de agosto de 1840 teve início a utilização do selo postal na Inglaterra.

O primeiro exemplar foi resultado do trabalho de *Benjamin Cheverton*, vencedor de um concurso realizado pelo Tesouro britânico em 1839, que escolheria o motivo e o modelo do primeiro selo postal do mundo. Foi gravado em talho-doce, pela empresa *Perkins, Bacon & Sons* de Londres, e trazia a efígie em perfil da rainha Vitória sobre fundo negro, no valor de um *penny*, o que o tomou popularmente conhecido como *Penny Black* (WILLIAMS; WILLIAMS, 1956, p.21-23). A fim de produzir o seu selo, Cheverton utilizou uma gravura feita por William Wyon em 1837, que retratava a rainha aos quinze anos de idade (idem *ibidem*, p.102).

A partir de uma perspectiva histórica, podemos entender as reformas promovidas nos sistemas de correios e o surgimento dos selos postais como um reflexo do conjunto de mudanças ocorridas nas sociedades capitalistas do século XIX, quando do advento dos Estados Nacionais. Tais mudanças se processaram tanto no campo político quanto

no econômico, e em ambos os casos é fácil percebermos como as reformas postais e o advento dos selos são frutos de um conjunto de fatores históricos então atuantes.

Segundo Eric Hobsbawm, o Estado moderno surge após a Revolução de 1789, prenhe de novidades em diversos aspectos. Pode ser pensado como um território, prioritariamente de caráter contínuo, com fronteiras bem definidas e dominando a todos os seus habitantes. Tal domínio se processa no plano da política e da administração, implicando na imposição de um mesmo conjunto de leis e de arranjos administrativos em todo o território. Esse Estado deve estabelecer uma relação orgânica com os habitantes de seu território, transformando-os em uma coletividade, formada de cidadãos mobilizados por deveres e direitos políticos. A partir daí a sua construção enseja um novo processo que lhe é necessário e complementar: a formação de uma nação (HOBSBAWM, 1990, p.101-106).

Para tanto o poder do estado deve se constituir como “[...] agência nacional suprema de domínio sobre seu território” (idem *ibidem*, p.102), devendo seus agentes e representantes chegar às partes mais remotas do mesmo. Forças armadas e policiais, escolas e professores assim como os correios e os carteiros passam a desempenhar essa função multiplicadora e de onipresença do poder estatal. Ainda em sua construção, o Estado Nacional deve subordinar todos os habitantes “passíveis de serem sujeitos da administração”, ao governo estatal. Com esse propósito cria uma complexa máquina administrativa, forma uma classe de funcionários e estabelece aquilo que Hobsbawm chama de uma “língua de comunicação”, privilegiando a linguagem escrita. Essas operações estariam diretamente ligadas a uma expansão do Estado dentro de seu território, assim como à ampliação de seu poder e autoridade (idem *ibidem*, p.103).

É dentro desse contexto que acreditamos que ganham relevância tanto as reformas postais, que ocorreram na Europa a partir de década de 1840, quanto o advento do selo postal. A preocupação e os esforços voltados para a melhoria da eficiência e dos

resultados da remessa e entrega de correspondências, estaria associada a um movimento mais amplo de incremento dos meios de comunicação. Sistemas de correios mais eficazes, não só reduzem custos e despesas, como também levam o poder do Estado, e o próprio Estado, a regiões cada vez mais distantes do território. Dessa forma tais regiões, bem como seus habitantes, estariam mais fortemente vinculadas a um governo que, mesmo espacialmente afastado, é capaz de se comunicar e fazer presente em tempo relativamente curto e de forma eficaz.

Nesse aspecto os selos ganham uma relevância maior. Em função das imagens de que são veículos e das múltiplas leituras que podemos fazer desse discurso imagético, podem ser pensados também como fontes históricas. Passam a desempenhar a função de suportes para símbolos desse Estado que pretende atuar em todo o seu território, estando revestidos de um poder simbólico (BORDIEU, 2003)⁵ engajado na construção e na consolidação do Aparelho Estatal⁶. Não é por acaso que nesse momento as primeiras emissões de selos postais estampam, na maioria das vezes, a efígie dos soberanos ou governantes então no poder.

Relacionamos, a seguir, alguns exemplos que confirmam nossa proposição: a rainha Vitória nos selos ingleses em 1840; D Maria II em Portugal em 1853; Napoleão III na França em 1853; Frederico Guilherme IV na Prússia em 1850; Frederico Augusto II no Saxe em 1851; Francisco José I na Áustria em 1858; Leopoldo I na Bélgica em 1849; Isabel II na Espanha em 1850; Guilherme III na Holanda em 1852; Miguel III no Principado da Sérvia em 1866 além de importantes figuras do movimento emancipacionista e constitucionalista nos selos das repúblicas americanas nesse mesmo período (YVERT; TELLIER, 1976, tome I e II).

O trabalho sobre os selos postais tanto como objeto de estudos quanto como fontes históricas, nos remete a outro importante elemento da cultura política do século XIX: a produção de uma idéia de nação. A construção dos Estados Nacionais implicava o

5. Nessa análise utilizamos o conceito de símbolo e de poder simbólico, conforme foram propostos por Pierre Bourdieu. Nos capítulos seguintes discutiremos mais detidamente a aplicação desses referenciais conceituais aos selos, moedas e imagens neles contidas.

6. Nessa análise utilizamos os conceitos de Aparelho Estatal e de Aparelhos Ideológicos do estado de Althusser (1985, p. 66-72).

7. Utilizamos esse conceito a partir da proposta de Jancsó e Pimenta (2000).

estabelecimento de laços de lealdade e de identidade dos cidadãos ao Estado (HOBSBAWM, 1990, p.103), envolvendo a produção e a reformulação de “*identidades nacionais coletivas*”⁷, tais como pátria, país e nação. Antigos padrões sociais foram eliminados, e uma nova identidade social coletiva começou a ser produzida, ganhando relevância nesse processo a nação (idem ibidem, p.104). A produção desses laços e identidades se fez necessária tanto aos novos Estados, que então emergiam na América, quanto aos mais antigos, uma vez que desde 1789 as fórmulas tradicionais de legitimação vinham sofrendo constante oposição.

Eric Hobsbawm expõe de forma interessante um dos processos pelos quais o Estado se legitima a partir da construção dessas novas identidades políticas coletivas. Nos mostra que através da identificação da pátria, construção política, à nação, fruto de um amálgama de elementos emocionais e culturais, torna-se possível fazer do nacionalismo o “*componente emocional central*” do Estado, desde que integrado ao que chama de “*patriotismo estatal*”. Essa integração se daria através da projeção de fatores ligados a uma identidade, regional ao que se constituía em uma identidade nacional, sendo necessário, para tanto, o concurso de elementos capazes de promover essa identificação: lugares, práticas, personagens, sinais e símbolos. Ainda para o autor o Estado usaria a comunicação como um veículo de difusão da imagem e da herança dessa nação junto aos seus habitantes, atuando também como instrumento que ligaria o povo aos símbolos nacionais (idem ibidem, p.108-111).

É dentro desse contexto que acreditamos que os selos postais, novamente, ganham importância. A ele foram incorporados esses elementos de identificação, fazendo com que passassem a desempenhar uma função simbólica que permitia que atuassem, a partir daí como peças desse duplo processo de consolidação do Estado e de construção da nação. Ao mesmo tempo as reformas e melhorias nos serviços postais levavam a diversos pontos do território, e até mesmo a outros Estados, essa imagem e herança que se pretendia difundir. Devemos considerar, também, que esse serviço agora mais eficaz seria uma evidência da presença do próprio poder estatal.

Finalmente podemos ainda observar que o uso dos selos postais enquanto fontes e objetos de estudo possibilita analisarmos as relações existentes no processo de produção do qual resultam as imagens veiculadas. A partir desse esforço, acreditamos ser possível perceber os mecanismos e dimensões do processo de produção simbólica e ideológica, avaliando as influências recíprocas bem como o nível de autonomia existente nos mesmos.

Brasil e Argentina: esboço de um estudo comparativo

Nosso propósito não é fazer uma análise em profundidade do processo de construção do Estado no Brasil e na Argentina. O que pretendemos é estabelecer elementos que permitam, a partir de uma perspectiva comparativa, perceber os pontos de contato e as divergências existentes na cultura política que permeava essa construção. Nesse sentido procuramos, a partir de uma leitura das imagens existentes nos selos postais desses dois países, enfatizar os componentes simbólicos dessas imagens e associá-los aos discursos a que estão vinculados.

Os primeiros selos argentinos surgiram entre 1856 e 1858, correspondendo a uma emissão local da província de Corrientes. Porém seu uso se generalizou a partir de 01/05/1858 quando foram emitidos os selos da “Confederação Argentina”, litografados em papel branco, sem filigrana e denteação. Essas emissões foram utilizadas pelas seguintes províncias da Confederação: Catamarca, Córdoba, Corrientes, Entre Rios, Jujuy, La Rioja, Mendoza, Salta, San Juan, Santiago Del Estero, San Luis, Santa Fe e Tucumán.

Nesse mesmo ano a província de Buenos Aires emitiu seus selos postais, que foram utilizados até 1864 os mais conhecidos e de maior tempo em circulação foram os chamados *cabecitas*.

Com o fim da secessão de Buenos Aires começaram a circular os selos da República Argentina, em 11/01/1862. Eram conhecidos por *escuditos* e pretendiam representar

as províncias unidas. Gradativamente foram substituindo os selos confederados e as emissões locais, o que somente se completaria em 1864, evidenciando as dificuldades e limitações das reformas administrativas.

Como disse anteriormente, não pretendemos empreender aqui uma análise minuciosa do processo de construção do Estado Nacional argentino, nem muito menos promover o estudo do intrincado processo de conflitos e composições políticas que possibilitaram a formação de uma República Argentina. Nosso propósito é mais direto e objetivo: entender os símbolos produzidos durante a formação do Estado na Argentina, sua relação com a cultura política existente nesse processo e como os selos postais podem ser inseridos nesse contexto.

Para tanto partimos do modelo de Burucua e Campagne (2003, p.473-474). Esses autores entendem que a formação de um acervo simbólico do Estado Argentino seguiu a três etapas distintas, a primeira delas, situada entre 1810 a 1830, corresponderia ao que chama de *Fase Emblemática*. Nessa fase a produção de uma iconografia pertinente ao Estado, incorporava signos inerentes a uma tradição revolucionária europeia e outros relativos ao mundo americano pré-hispânico. Nesse contexto, foram produzidas as Anuas Nacionais Argentinas, a Bandeira e o Hino. Em nosso estudo os dois primeiros elementos são mais significativos, por seu caráter imagético.

As armas foram desenhadas por Antonio Isidro de Castro, e incorporavam os signos bem definidos: a lança e barrete frígio, inerentes à tradição francesa as mãos entrelaçadas, provavelmente ligadas à tradição holandesa: e o sol, elemento pré-hispânico relacionado à mitologia incaica (*Inti*).

A bandeira seguiu uma composição proposta por Belgrano. Incorporava as cores branca e azul celeste, já usadas pelos membros do *Clube de Março* (1811) e presentes nas insígnias dos membros da Sociedade Patriótica. Seu significado é claramente europeu inserido na tradição heráldica do Barroco e do Renascimento, mesmo sendo possível aventar uma alusão ao rio da Prata. Tais cores estavam relacionadas à Ordem de Carlos

III e ao manto da Virgem Imaculada. Como um componente americano desse símbolo, teríamos o Sol dourado, o que poderia ser uma alusão indireta à proposta de Belgrano de transformar a Argentina em uma monarquia governada por um descendente dos Incas.

De 1830 a 1860 desenvolveu-se o que os autores chamam de uma *Fase Crítica e Historiográfica*. Nela observamos uma diminuição da produção emblemática e uma ênfase à produção de elementos simbólicos, incorporados ao discurso ideológico presente no campo literário e historiográfico. Percebe-se a tentativa de definição das particularidades nacionais a partir da construção de uma consciência histórica lúcida e racional.

Nessa *Fase Crítica* percebemos alguns componentes presentes no discurso a ser encarada como determinante do atraso e servia de base, ao mesmo tempo, para a construção de um *Volkeist* argentino. Além deste, constatamos ainda a oposição entre civilização e barbárie: a crítica ao ditador e a ditadura, associadas ao caudilhismo; o abandono do passado indígena; e a adesão às idéias liberais, ameaçadas por um movimento de Reação oriundo da Europa (BURUCUA; CAMPAGNE, 2003, p. 454).

Por fim, de 1860 ao início do Século XX desenvolveu-se uma *Fase Monumental*. Nesse momento a historiografia, a literatura e a emblemática passaram a estar diretamente associadas à produção de ideologias e símbolos cujo propósito era consolidar o Estado Nacional. Nela o elemento de maior destaque correspondeu à ampliação e aos desdobramentos das discussões em torno da dicotomia entre **civilização e barbárie**. Tais discussões ensejaram debates e práticas que marcaram a cultura política desse período. O primeiro deles foi o debate entre Positivistas e Arielistas⁸, que embora divergissem em torno das vias materiais ou espirituais do progresso, incorporavam o ideal de modernidade.

Outra questão relevante foi o resgate das idéias e dos personagens das lutas pela independência e do movimento constitucional. Estes passavam a ser vistos como elementos definidores da nacionalidade e ao mesmo tempo atuavam como base de um

8. Espiritualismo laico ou idealismo, baseado na obra do uruguaio Rodo.

projeto unificado de Estado. Tal postura levou a uma retomada das críticas ao ditador e à ditadura, que tinha em Rosas seu principal alvo.

Observamos também a dos conceitos de progresso e raça. Tal fato acabou por favorecer as idéias relativas ao estímulo à imigração, encarada como forma de promoção do desenvolvimento e da civilização a partir da incorporação do elemento europeu à nacionalidade. Vale destacar, no entanto, que a partir do final dos anos 1880 essa postura começou a ser criticada por um movimento nacionalista que ganhou força no início do século XX. Tal movimento representava o temor de que a identidade Argentina, conquistada nas lutas separatistas e constitucionais, se perdesse diante da diversidade de traços culturais trazidos pelos imigrantes. Nesse contexto é emblemática a obra de Ricardo Rojas, *“La Restauración Nacionalista”* (1909).

A produção de monumentos que materializassem esse discurso ideológico foi outra característica do período. Nesse sentido podemos aceitar como monumentos tanto o estatuário e as reformas urbanas promovidas em Buenos Aires, quanto à produção artística e historiográfica do período⁹. Uma primeira forma de materialização dessas idéias correspondeu à série de estátuas de líderes políticos da independência e do movimento constitucional que foram erigidas no período.

Em 1862 foi erguida a estátua eqüestre de San Martín, sendo que em sua inauguração Mitre o considerou como o herói que representaria a base do projeto de união nacional definitiva. Em 1873 foi a vez da estátua eqüestre de Belgrano e em 1878 a estátua de Mazzini, que correspondia a uma homenagem ao elemento imigrante, evidência da tentativa de incorporação do elemento europeu a fim de estimular a civilização e o progresso. Entre 1879 e 1880 foram trasladados e repatriados os restos mortais de San Martín e, finalmente, em 1887 surgiu a estátua de Lavalle, grande líder dos movimentos constitucionais. Na inauguração desse último monumento, novamente Mitre enfatizou que o homenageado representava os esforços de construção de uma nação baseada no respeito às liberdades políticas (BURUCUA; CAMPAGNE, 2003, p.466).

9. Cabe aqui o conceito de Monumento de Jacques Le Goff, que o define como a imagem que a sociedade pretende que se tenha dela no futuro (2003, v.1).

Foi nessa Fase Monumental que vieram à tona as emissões dos selos da República Argentina. Sua análise nos mostra que, de forma clara, eles refletiam e ao mesmo tempo consolidavam os símbolos e discursos predominantes na cultura política da época, no que então se referia ao Estado. Nesse sentido é extremamente relevante observarmos que esses selos passaram a circular por todo o país e no exterior, funcionando como veículo de difusão de uma determinada representação do Estado e mesmo como um instrumento de propaganda política e ideológica. Entre 1867 e 1903 os correios argentinos emitiram onze séries de selos, cujos padrões imagéticos podem ser vistos na tabela a seguir.

A análise dos dados contidos nessa tabela nos permite chegar a algumas conclusões relevantes, no tocante as imagens incorporadas aos selos emitidos no período. Das onze séries em questão, oito retratam o que chamamos de heróis nacionais, enquanto somente três servem de base a outros elementos imagéticos.

PERÍODO DE EMISSÃO	IMAGEM
1864/1867	Heróis nacionais
1867/1873	Heróis nacionais
1876/1878	Heróis nacionais
1877/1887	Heróis nacionais
1882/1885	Símbolos republicanos
1888/1890	Heróis nacionais
1889/1891	Heróis nacionais
1890	Heróis nacionais
1892	4º Centenário da Descoberta da América
1892/1898	Heróis nacionais
1899/1903	Marianne com Armas Nacionais

Tabela1: Emissão de selos argentinos de 1867 a 1903. Fonte: Catálogo YVERT & TELLIER. *Catalogue e Timbre-Poste*. Paris: Éditions Yvert & Tellier, 1976. Tome I e II

Quanto ao padrão predominante constatamos que vinte e dois personagens tiveram suas efígies inseridas nos selos postais da República Argentina. Tais personagens aparecem com uma frequência variável em setenta emissões diferentes, isto é, uma proporção de aproximadamente três selos para cada personagem. Os ditos heróis presentes nos selos correspondem a: Gal Antonio G. Balcarce, Mariano Moreno, Bernardino Rivadavia, Manuel Belgrano, Jose de San Martin, Carlos Maria Alvear, Gervasio Antonio Posadas, Conelio Saavedra, Dalmacio Velez Sarsifield, Vicente Lopez, Jose Justo Urquiza, Juarez Celman, Domingo P. Sarmiento, Nicolas Avellaneda, Julio A. Roca, Manuel Dorrego, Bartholomeu Mitre, Jose Maria Paz, Santiago Derqui, Juan Bautista Alberdi, Araos de Lamadrid e Guillermo Brown.

Com base nesses resultados, desenvolvemos um breve esboço prosopográfico desses personagens. Nesse sentido estabelecemos padrões de análise baseados na relevância histórica de cada um e em sua categoria profissional. Os resultados obtidos foram sintetizados nas tabelas a seguir:

RELEVÂNCIA HISTÓRICA	TOTAL	PERCENTUAL
Relação direta com o movimento de independência	10	45,5%
Organização do Estado e trabalhos constituintes	12	54,5%
Adversários declarados de Rosas	06	27,2%
Promotores da imigração	03	13,6%
Promotores de idéias modernizadoras e raciais	05	22,7%

Tabela 2: Efígies de “heróis nacionais” presentes nos selos da República Argentina - 1864/1903. Relevância histórica. Fonte: YVERT & TELLIER. Catalogue de Timbre-Poste. Paris. Éditions Yvert & Tellier, 1976. Tome I e II.

RELEVÂNCIA HISTÓRICA	TOTAL	PERCENTUAL
Militares	11	50%
Advogados	08	36,3%
Jornalistas	01	4,5%
Filósofos	01	4,5%
Professores	01	4,5%

Ao procurarmos levantar a relevância histórica de cada personagem, tentávamos verificar a existência de uma possível correspondência das imagens contidas nos selos com as conclusões de Burucua e Campagne. Para tanto priorizamos a produção de símbolos nacionais no período designado pelos referidos autores como *Fase Monumental* (2003, p.466). Nesse sentido constatamos uma total pertinência, o que pode ser comprovado a partir da comparação dos dados obtidos com as análises desses historiadores, o que se evidencia a partir de alguns aspectos que desenvolvemos a seguir.

Em primeiro lugar o aprofundamento das discussões em torno da dicotomia Civilização x Barbárie, envolvidas na construção de uma representação do Estado marcada pelo ideal civilizador. Nesse ponto ganha em importância o fato de 13,6% dos personagens retratados estarem vinculados à defesa da imigração em território argentino e 22,7% deles serem defensores dos princípios modernizadores e das idéias raciais então em voga na Europa e na América. Dentro de um discurso defendido pelos dirigentes políticos da recém-criada República Argentina, a promoção da imigração, da modernidade e da depuração fariam parte dos esforços civilizadores empreendidos pelo Estado.

Uma segunda questão que nos chamou a atenção corresponderia ao resgate, empreendido a partir da década de 1860, do movimento de independência e dos esforços em torno da elaboração de uma carta constitucional. Nesse contexto ambos

os movimentos passaram a atuar como símbolos da construção da nacionalidade, ao mesmo tempo em que se desenvolvia uma intensa crítica ao que se chamava de ditadura, tendo na figura de Rosas seu principal alvo. Nesse campo as conexões são ainda mais evidentes. Isso porque 45,5% dos personagens presentes nos selos tinham vinculações diretas com o movimento emancipacionista, ao passo que 54,5% deles atuaram na elaboração da Constituição. Vale ainda ressaltar que 27,2% desses indivíduos eram adversários declarados de Rosas.

Nossa última observação adquire ainda mais força quando constatamos que os personagens que mais apareceram nos selos postais desse período, foram: Rivadavia, Belgrano e San Martin. Primeiro presidente do pós-independência, Bernardino Rivadavia foi retratado em 13 emissões em um total de 70 que representavam heróis nacionais, isto é, 18,5% do total. Manuel Belgrano, líder da independência e criador da bandeira, estava estampado em 10 emissões, o que corresponderia a 14,3%. Finalmente a efígie do “*Libertador*” Jose de San Martin foi inserida em 08 emissões, ou 11,4% do total. Considerando que os demais dezenove personagens aparecem, em média, em uma ou duas emissões, esses índices ganham uma considerável expressão.

Quanto à categoria profissional dos elementos representados nos selos, estas podem nos servir de suporte para o aprofundamento de algumas questões inerentes à cultura política do período. Nesse campo acreditamos que valeria explorar tanto as relações existentes entre o exercício de determinadas funções e o seu desdobramento ao nível das práticas e relações políticas, quanto à influência e o uso



Figura 1: Selos emitidos pela República Argentina, entre 1867 e 1900, retratando “Heróis Nacionais”. Os personagens correspondem , respectivamente a: Antonio Balcarce, Mariano Moreno, Bernardino Rivadavia, Manuel Belgrano, San Martin e Gervásio Possadas. Acervo do autor.

do capital político inerente a essas mesmas funções ou atividades. Porém nesse momento nos limitaremos a destacar o peso de militares (50% dos casos) e advogados (36,3% dos personagens) nesse contexto, fazendo ainda a ressalva de que era freqüente o acúmulo das duas condições.

As outras três séries emitidas no período em questão, incorporavam elementos simbólicos em lugar das efígies dos chamados heróis nacionais. Nelas constatamos uma permanência no que se refere aos padrões desenvolvidos por Burucua e Campagne, para o que chamaram de *Fase Emblemática* e de *Fase Crítica* da produção de símbolos nacionais.

A série impressa entre 1882 e 1885 trazia, além do valor dos selos, dois grupos de elementos simbólicos. O primeiro diretamente ligado à representação do Estado, destacando-se o barrete frígio, o sol e ramos de erva mate. No segundo observamos alusões diretas aos Correios e aos serviços postais: a trombeta usada pelos antigos mensageiros europeus e o envelope.

No primeiro caso percebemos, como já falamos anteriormente, uma permanência em relação à *Fase Emblemática*, uma vez que a combinação dos símbolos de origem européia, o barrete frígio, com os americanos, o sol e a erva mate é evidente. No segundo grupo destacamos a estreita vinculação com padrões europeus de administração. Isso porque os elementos simbólicos que aludem ao setor administrativo a que os selos estão ligados foram produzidos no *Velho Mundo*, desprezando referências americanas e vinculando o serviço e o Estado que o oferece a um ideal de modernidade inerente a Europa.

A emissão de 1892, comemorativa ao quarto centenário do descobrimento da América, corresponde a dois selos que trazem a imagem da caravela de Cristóvão Colombo. Nesse caso há uma relação direta e explícita entre a imagem e a sua mensagem, porém mesmo assim tais selos não fogem aos padrões da cultura política do período. Tal proposição fundamenta-se no fato de que nessa *Fase Monumental* a reconciliação com o passado

colonial, procurando resgatar o esplendor do Império Espanhol, associava-se ao ímpeto civilizador, com todos os componentes a ele inerentes (BURUCUA; CAMPAGNE, 2003, p. 473).

Finalmente teríamos a série emitida entre 1899 e 1903. Nela constatamos, novamente, a combinação de elementos simbólicos europeus e americanos. No primeiro caso destacamos a figura emblemática da Marianne, fortemente arraigada aos ideais republicanos e revolucionários de 1789¹⁰. No tocante aos símbolos produzidos a partir de referenciais americanos constatamos a presença do sol e da “paisagem incomensurável” ou a *llanura* e do sol. A presença desses últimos símbolos pode ser entendida como nova evidência do resgate dos valores e tradições de um período colonial no qual a Espanha desempenhava o papel de pátria *mãe civilizadora*. Ao mesmo tempo, fundamentavam a produção do que então se considerava um *Volkgeist* argentino. Quanto às armas nacionais, conforme já falamos, incorporavam em si mesmas essa dialética entre símbolos do Novo e do Velho Mundo.

A leitura das imagens contidas nos selos argentinos, emitidos entre 1864 e 1903, possibilita, como esperamos ter demonstrado, chegarmos à dinâmica e aos principais elementos atuantes na produção da cultura política desse período. Nesse sentido podemos ainda constatar que a construção dos símbolos nacionais, e, portanto das imagens oficiais do Estado, embora tenha se desenvolvido a partir de momentos e estímulos diferenciados, não pode ser pensada como algo compartimentarizado. Isso se torna evidente quando as permanências e continuidades se tornam verificáveis na sucessão desses momentos.

No Brasil o selo postal passou a ser utilizado pouco depois da Inglaterra, sendo nosso país o terceiro a emitir selos e o segundo Estado a utilizá-lo regularmente em seu serviço de correios. O advento é resultado dos Decretos 254 e 255 de 29 de novembro de 1842 do imperador D. Pedro II, que propunham a reforma dos Correios Brasileiros. Foram três selos nos valores de 30, 60 e 90 réis, projeto dos gravadores Carlos Custódio de

10. Em relação à criação e a importância simbólica da Marianne sugerimos os estudos de Maurice Agulhon. Cf: ROSANVALLON, 1995.



Figura 2: Selos emitidos pela República Argentina, entre 1899 e 1903, retratando a Marianne com as Armas Nacionais. Ao fundo destaca-se o sol e a paisagem americana. Acervo do autor.

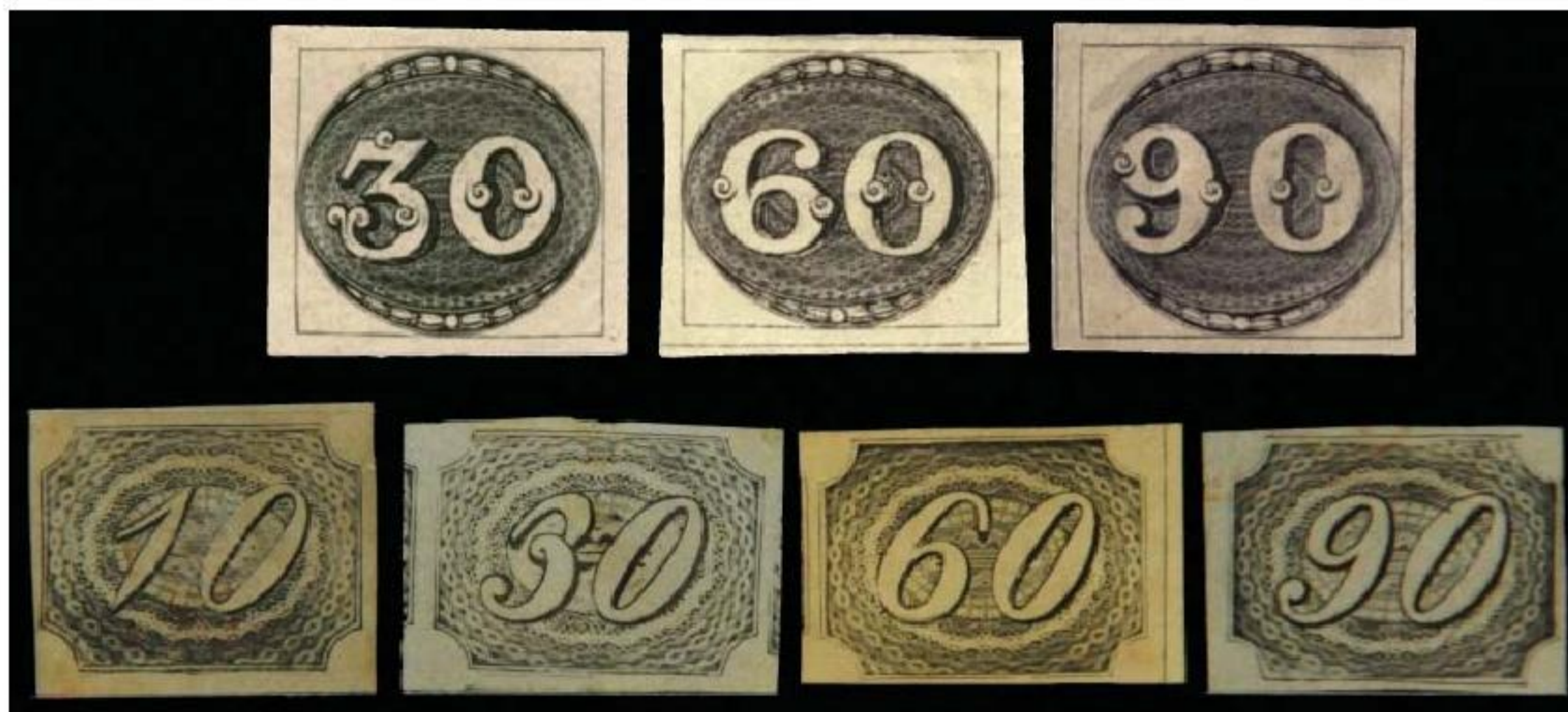


Figura 3: Selos postais brasileiros relativos padrão imagético desenvolvido entre 1843 e 1860. Fonte: acervo do Museu Nacional dos Correios.

Azevedo e Quintino José de Faria. A partir da introdução dos selos postais, podemos observar o desenvolvimento de dois padrões de imagem: um primeiro de 1843 a 1866 e outro de 1866 a 1888 (QUEIROZ, 1980, p.34-36).

De 1843 a 1866, contrariando a regra da grande maioria dos países que aderiram à utilização dos selos postais, os selos brasileiros constavam de números impressos relativos ao seu valor enquanto a praxe era a efígie dos governantes.

De 1866 a 1888 predominam os selos com a efígie do Imperador. Nesses selos o monarca é representado destituído de insígnias de poder, com sua imagem ocupando praticamente todo o espaço impresso.

Trabalhando sobre essas fontes, constatamos que do início do Segundo Reinado à década de 50 do século XIX, inexistia nas mesmas uma imagem que representasse esse Estado Imperial e que remetesse a um padrão de identidade nacional a ele pertinente. As imagens contidas tanto nos selos não apresentavam nenhuma marca que as vinculasse ao modelo de Estado e ao projeto de nação, que então se desenvolvia.

Incorporavam, tão somente, numerais indicativos de seus valores, evidenciando a ausência de uma ruptura imagética com o modelo de Estado, e conseqüentemente com a concepção de nação, que vigorou até, pelo menos, o Período do Regresso, ainda nas Regências.

No plano da produção das imagens, em especial das imagens oficiais do Estado, entendemos que a partir dos anos 1850, foi possível perceber um gradativo processo de

mudança. Esse processo reflete a consolidação e o amadurecimento do poder estatal e o do imperador. Agora, mais que em fases anteriores, a figura do monarca tornou-se seu principal símbolo, assim como dos discursos ideológicos que o produziu e sustentara.

Nesse período, Lília Schwarcz destaca que se manteve a preocupação em promover a difusão da imagem do imperador, que “[...] deveria ser veiculada à exaustão” (1998, p.90-91). Principalmente a partir da Conciliação, a imagem de D. Pedro II passou a representar, no plano simbólico, um Estado cujo poder se consolidou e que daí em diante deveria reinar soberano acima das paixões e gerindo o progresso e a civilização, que se evidenciavam nas transformações pelas quais o Brasil passava.

A partir da década de 60 do século XIX, encontramos no Império do Brasil um quadro marcado pela ascensão dos progressistas ao poder. Esse grupo expressava a demanda por reformas modernizadoras, pela necessidade de superar as pressões internas e externas geradas pela participação do Brasil na Guerra do Paraguai e externava as críticas ao *imperialismo* tido por muitos como a marca característica do exercício do poder no Império. Nesse momento que constatamos que a efígie de D. Pedro II passou a estar inserida nos selos postais, sendo a partir de então maciçamente veiculada.

Consideramos que tal fato se deu de forma deliberada, posto que nesse momento o imperador já havia conquistado um considerável capital político fazendo com que sua imagem fosse portadora de um poder simbólico capaz não só de representar o



Figura 3: Selos postais brasileiros relativos ao padrão imagético constituído entre 1866 e 1888. Acervo - Museu Nacional dos Correios

Estado Imperial, como também de neutralizar as pressões que eram feitas contra ele. A massificação dessa imagem, inserindo-a em veículos de grande circulação, levaria os ideais de cultura, civilização e modernidade inerentes a esse *Monarca Cidadão*, aos diversos lugares do Império e até mesmo fora dele.

Suas vinculações com o saber, o conhecimento e as instituições que os produziam e difundiam no Brasil oitocentista, fariam de sua imagem um símbolo da modernidade, do progresso e das reformas necessárias para sua efetivação. Ao mesmo tempo, a circulação da efigie imperial teria a função de reforçar a *missão civilizadora* implícita na participação do Brasil no conflito com o Paraguai. Nesse sentido vale ressaltar que, mesmo durante a guerra, em nenhum momento os selos brasileiros retrataram D. Pedro II como um líder militar, mantendo-se fiéis ao padrão do *Monarca Cidadão*.

A inserção mais direta e maciça da imagem de D. Pedro II no cotidiano do país serviria para tornar o monarca mais próximo dos seus súditos, resultando disso, obviamente, uma popularização ainda maior da mesma. Essa popularidade, associada à aura de saber e progresso que já havia se incorporado ao seu capital simbólico, serviria para neutralizar as críticas feitas ao *estilo imperialista* de seu governo. No plano das práticas políticas e das relações de poder essa operação simbólica seria completada pelos gabinetes progressistas que se sucederam entre 1862 e 1868.

Dentro desse contexto, a imagem do *Monarca Cidadão*, presente como já dissemos nas fontes que hora abordamos, encaixava-se perfeitamente às necessidades da época. Despida dos tradicionais signos do poder e inserida em um padrão mais próximo dos modernos regimes representativos das nações civilizadas do *Velho Mundo*, a imagem de D. Pedro marcaria a inserção do Império do Brasil em uma fase de progresso e modernidade. Tal inserção encontraria respaldo nas transformações materiais vividas internamente a partir dos anos 1850; na política externa brasileira em relação ao Prata, impregnada do ideal civilizador e nos esforços do soberano em promover a cultura e as

artes no país.

Nos últimos dezoito anos do governo de D. Pedro II, notamos a existência de duas grandes preocupações, no que se refere à imagem do imperador. A primeira correspondia ao esforço em associá-la, cada vez mais, a idéia de civilização. Ao mesmo tempo, buscava-se enfatizar o capital simbólico do monarca fazendo com que servisse como um anteparo para as críticas que de todos os lados começavam a brotar contra as instituições monárquicas.

Nos selos postais constatamos processo análogo. Em 1877 surgiram emissões com a efígie de um imperador envelhecido e dotado de uma imponente barba branca, imagem reproduzida da fotografia que D. Pedro tirou na exposição da Filadélfia. Em 1878 foi a vez do selo denominado auriverde que, usando a imagem das primeiras emissões, inseriu tons de verde e amarelo em sua impressão. Entre 1881 e 1884 foram emitidas várias séries de selos, pela Casa da Moeda, tendo todas as imagens do *Monarca Cidadão* como tema central.

A partir dos anos 1870 e até a queda da monarquia, vivia-se uma fase onde no contexto dos debates e choques políticos, inseriam-se as disputas ideológicas e simbólicas, até então mantidas sob controle pela consolidação da ordem e pela concretização de um projeto de Estado e nação. Chegava-se a um momento em que se fazia mistério a construção de um novo equilíbrio, aliando ao soberano e a imagem que dele se produziu novos agentes que, no entanto, ainda dependiam de sua força e autoridade.

Com esse propósito a efígie de D. Pedro II, e todo o poder simbólico nela contida, continuavam a circular pelo Império do Brasil em seus selos postais. Em posição destacada nos envelopes, tal qual o arauto de notícias solenes ou de pequenas indiscrições, circulando pelo Brasil e fora dele, lá estava o imperador. Assim chegamos aos anos 1880, marcados pelo acirramento de todos esses debates e choques, que acabaram por determinar a crise final da monarquia no Brasil.

O golpe do 15 de novembro de 1889 tirou de circulação os selos do império e, obviamente, a imagem de D. Pedro II. Teve início nesse momento um duplo processo que buscava construir um novo corpo político para o país, ao mesmo tempo em que se repensava o conceito de nação, reflexo de novos imperativos. Ao nível da cultura política esse contexto implicou em algumas rupturas, muitas das quais já seriam perceptíveis desde a década de 1870, mas também em permanências. Em relação a essas últimas, o ideal de civilização e progresso e a adesão a uma simbologia política de origem europeia, fundamentada pelo discurso liberal, seriam os elementos mais destacados. Nesse sentido é possível pensar que a transição do império para a república, ao nível das imagens oficiais do Estado, correspondeu a uma mudança na forma, mas não no conteúdo.

No que se refere aos selos postais, observamos que essa análise encontra respaldo. A imagem do imperador foi substituída a partir de 1891 pela alegoria republicana da Marianne, e a partir de 1906 foram introduzidos os heróis da república ao lado de ícones fundadores da brasilidade. Nessas últimas emissões encontramos as efígies de personagens como: Aristides Lobo, Benjamin Constant, Pedro Álvares Cabral Wandenkolk, Deodoro da Fonseca, Floriano Peixoto, Campos Salles, Prudente de Moraes, Rodrigues Alves e Nilo Peçanha. Ao lado desses próceres republicanos, encontramos uma Marianne estilizada, guardando traços e um perfil que remetiam à estética clássica (CATÁLOGO, 2003, p.13-17).

A substituição do amigo imperador pelos novos símbolos e personagens refletia claramente a nova forma então assumida pelo Estado. No entanto acreditamos que a essência dos discursos ideológicos e dos elementos simbólicos a ele inerentes manteve-se, em boa parte, em seu conteúdo. As transformações evidenciam, a nosso ver, uma adequação da cultura política as novas práticas e relações de poder, surgidas com a República, e aos ajustes necessários no ideal nacional, em especial com o fim das relações

escravistas de trabalho. Porém muito do que se produziu, ao menos nas duas últimas décadas do período monárquico, se manteve. Nesse sentido poderíamos citar as permanências às quais nos referimos pouco antes.

Considerações Finais

O estudo comparativo da cultura política do Brasil e da Argentina, no final do século XIX e início do XX, partindo dos selos postais emitidos por esses países, nos permitem chegar a algumas conclusões.

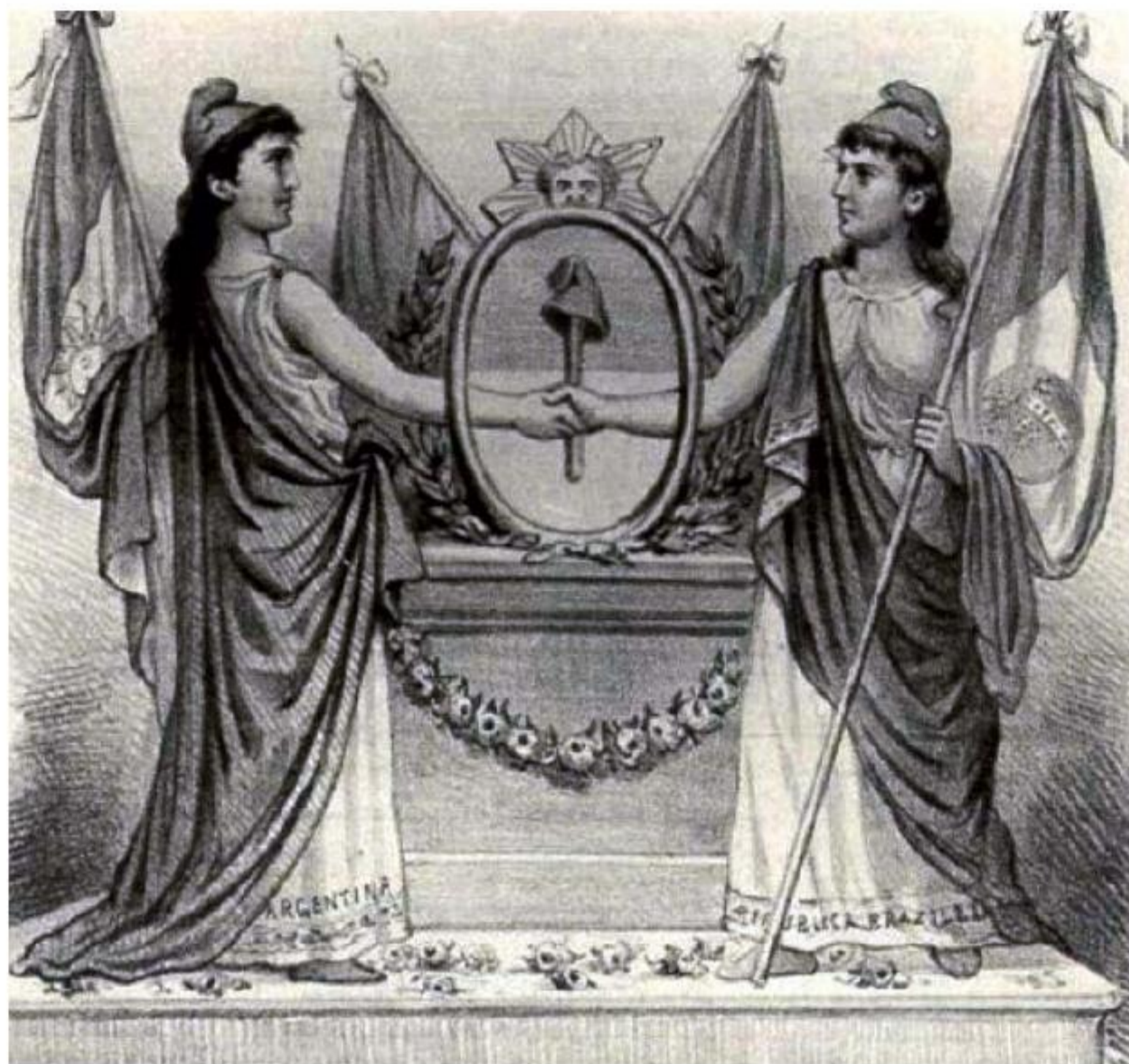
A primeira, e mais evidente delas, diz respeito ao fato de as imagens produzidas por esses Estados apresentarem diferenças, ainda que pequenas, pertinentes aos agentes históricos específicos que atuaram em cada realidade. A opção pelo modelo republicano ou monárquico, assim como a maior ou menor influência do poder militar no processo de independência, são exemplos significativos. A inclusão de determinados personagens nas imagens, e do capital político e poder simbólico a eles correspondentes, nos fornecem indícios nesse sentido.

No caso brasileiro predominou a efigie de D. Pedro II, o Monarca Cidadão, símbolo maior de uma autoridade civil e incorporada aos padrões de uma civilização liberal do final do século XIX e início do XX. Na República Argentina, encontramos o expressivo percentual de 50% dos personagens representados em seus selos, nesse mesmo período, ligados à classe militar.

Outra questão relevante corresponde a óbvia ausência de alegorias e símbolos republicanos nos selos brasileiros até 1889. O barrete



Fala do Trono (Dom Pedro II na Abertura da Assembléia Geral) por Pedro Américo, 1872.



Representação da República argentina e a Brasileira - Pereira Neto - Revista Ilustrada - 14 de dezembro de 1889.

Acervo - Biblioteca Nacional

frígio e a Marianne, comuns aos símbolos nacionais argentinos não tiveram espaço no caso do Brasil. Porém ao penetrar nesses símbolos e buscar os discursos e ideologias que os produziram, percebemos que essas diferenças começam a não se mostrar tão evidentes assim.

É seguindo esse último caminho que tencionamos encaminhar nossas futuras pesquisas. Várias questões se impõem nos obrigando a buscar mais profundamente nessa cultura política sul-americana as suas respostas. Se a liberdade é um dos elementos presentes nesses símbolos e alegorias republicanas, cabe perguntar: Que liberdade era essa? A quem ela atendia? Seria ela essencialmente diferente da que se defendia no Império do Brasil?

Em ambos os casos a articulação aos padrões europeus era visível. Poderíamos, portanto, argumentar: Tais vinculações remetiam a modelos de Estado estruturalmente distintos? Os discursos ideológicos que fundamentavam essas articulações não foram construídos sobre as mesmas bases? Tais articulações não remeteriam às mesmas relações de subalteridade em relação ao capital europeu?

Finalmente poderíamos ainda pensar se a linguagem simbólica que se manifestava através da efigie de Monarca Cidadão de D. Pedro II nos remeteria a um caminho distinto daquele que podemos trilhar partindo dos advogados e heróis nacionais presentes nos selos argentinos.

Muitas questões, inúmeros diálogos, múltiplas possibilidades

de leitura. Porém acreditamos que em meio a todas elas, através de fontes como os selos postais, as moedas, as fotografias e outras evidências “descomprometidas” de determinadas memórias e histórias podemos chegar a um ponto de convergência. Pensamos que através dessa história feita de pequenas coisas, podemos desvendar os meandros de um campo político que funcione, efetivamente, como uma síntese do social. E é nesse sentido que esperamos poder ter dado uma pequena contribuição.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Cícero Antonio F. De; VASQUEZ. Pedro Karp. *Selos Postais do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2003.

ALTHUSSER. Louis. *Aparelhos Ideológicos do Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

BERSTEIN, Serge. *L’Historien et la culture politique*. Vingtième siècle. In: *Revue d’Histoire*. Paris, (35). Juil-Sept. 1992.

BERSTEIN, Serge. *La Culture Politique*. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François. *Pour une Histoire Culturelle*. Paris: Seuil, 1997.

BOURDIEU. Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.



Cédula de 100 cruzeiros - [1942 a 1967] - ilustradas com imagens fundacionais.

BURUCUA, Jose Emilio; CAMPAGNE, Fabián Alejandro. Mitos y Simbologias Nacionales em los Países del Cono Sul. In: ANNINO, Antonio; GUERRA, François-Xavier (Orgs). *Inventando la Nación: Iberoamerica. Siglo XIX*. México: Fundo de Cultura Econômica, 2003. p. 433-474.

CATÁLOGO de Selos do Brasil: de 1843 a 2002. São Paulo: RHM, 2003.

FERREIRA, Marieta de Moraes. In: RÉMOND, René. *Por uma História Política*. Rio de Janeiro. Editora FGV, 2003.

HOBBSBAWM, Eric J. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Programa, mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A Invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

JANCSÓ, István; PIMENTA, João Paulo G. Peças de um Mosaico (ou apontamentos para o estudo da emergência da identidade nacional brasileira). In: MOTA, Carlos Guilherme (Org). *Viagem Incompleta: a experiência brasileira*. São Paulo: Ed. SENAC, 2000.

LE GOFF, Jaques. Documento–Monumento. In: Enciclopédia Einaudi. Vol. 1. *Memória e História*. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 2003.

MACHADO, Paulo Sá; QUEIROZ, Raymundo Galvão. Dicionário de Filatelia. Porto: Edições ASA. 1994.

QUEIROZ, Raymundo Galvão. *Introdução ao Estado da Filatelia*. Brasília: Edição do autor, 1980.

ROSANVALLON, Pierre. Por uma História Conceitual de Político. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 15, n. 30, p. 9-22, 1995.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WILLIAMS, Leon Norman; WILLIAMS, Maurice. *A Filatelia: história e iniciação*. Lisboa: Ulisseia, 1956.

YVERT & TELLIER. *Catalogue de Timbre-Poste*. Paris: Éditions Yvert & Tellier, 1976. Tome I e II.

Luciano Mendes Cabral

Mestre em História Social pela USS – Doutorando em História Comparada pela UFRJ. Professor do Colégio Pedro II – Campus Duque de Caxias.

CAIXA DO CORREIO

CARTAS



1

IMPRESSOS



Memória e representação do jornalismo brasileiro: o caso do selo postal¹

Diego A. Salcedo
Adriana Santana

Resumo/Abstract

Este trabalho analisa a forma com a qual o selo postal contribui para a construção da representação da atividade jornalística brasileira. Leva-se em conta, para isso, a concepção deste documento oficial do governo brasileiro enquanto objeto imagético-midiático e sua estreita relação com a imprensa. O corpus identificado e analisado é composto por selos postais regulares e comemorativos emitidos pelos Correios do Brasil durante o século XX. O trabalho possibilitou correlacionar uma recorrência temática com o contexto histórico brasileiro, no que diz respeito às práticas jornalísticas. Como conclusão da investigação foi considerada que a visibilidade da atividade jornalística construída pelos selos postais remete não apenas a personalidades consagradas da práxis jornalística, como também faz clara associação com o ideário de jornalismo combativo e voltado a grandes causas sociais.

Palavras-chave: Brasil. Jornalismo. Selos Postais. Memória. Representação Social.

This paper analyzes the way in which the postal stamp contributes to the construction of the representation of Brazilian journalism. It takes into account, for this, the conception of this official document from the Brazilian government as imagistic-mediatic object and its close relationship with the press. The corpus identified and analyzed consists of regular and commemorative postage stamps issued by the Post Office in Brazil during the twentieth century. The work enabled to correlate a recurring theme with Brazilian historical context, with regard to journalistic practices. As a conclusion of the investigation, it was considered that the visibility of journalistic activity built by postal stamps refers not only to consecrated persons of the journalistic praxis, but also makes clear association with the ideology of militant journalism oriented to the great social causes.

Keywords: Brazil. Journalism. Postal Stamps. Memory. Social Representation

¹ Este texto foi adaptado e algumas informações atualizadas, a partir do original apresentado no Grupo de Trabalho 1/Jornalismo, no evento INTERCOM/NE em junho de 2010 e publicado na revista científica "Brazilian Journalism Research", no mesmo ano.

Introdução

A construção da representação do Jornalismo é feita a partir de um conjunto de aparatos institucionalizados, em diversos e distintos formatos. É pertinente considerar que essa representação é formada tanto pela práxis jornalística, propriamente dita, quanto pelas formas com que atores sociais externos a essa prática, como, por exemplo, o Estado, constroem uma imagem do Jornalismo. Ao considerar esse enfoque, o selo postal é entendido como um dos aparatos documentais e mnemônicos que contribuem para essa construção.

Este trabalho traz como peculiaridade a utilização do selo postal enquanto objeto de análise. Para esta escolha, foi levado em consideração o fato de que os estudos e análises acerca da representação jornalística têm sido comumente realizados com base em suportes tradicionais à Academia, tais como: matérias de jornal, estudos de audiência, autorrepresentações (entendimentos outorgados pelos atores do próprio campo) e novas tecnologias de comunicação (em particular, a Internet).

Sendo assim, a justificativa dessa escolha – de fato desafiadora – leva em consideração o entendimento de que o selo postal, assim como outras tipologias documentais filatélicas, tratado enquanto documento e objeto imagético-midiático cabe no campo das pesquisas científicas de diversas e distintas áreas de conhecimento. Além disso, é um objeto ainda incipiente nos estudos em Comunicação, particularmente no Brasil (SALCEDO, 2010, 2013).

Selos para jornais

A relação entre jornais e selos, apesar da aparente dissociação, não é apenas evidente por meio das emissões que remetem à “*themata*” imprensa (selos com estampas de jornalistas e veículos de comunicação, como veremos adiante), mas remonta à própria origem do selo postal.

Antes da emissão do primeiro selo postal adesivo (chamado de “*Penny Black*”), na Inglaterra, em 1840, alguns tipos especiais de selos eram utilizados sobre vários impressos tanto pelos impérios, quanto pelas suas colônias, desde o século XVIII. Por exemplo: a partir da “Lei do Selo” (*British Act*), de 1765, foi imposto pelo parlamento do império britânico o Ato Normativo a partir do qual todos os documentos em circulação na colônia americana deveriam receber selos oriundos da metrópole para custear a sua circulação².

Exatamente, onze anos depois da emissão do primeiro selo postal adesivo, em janeiro de 1851, o governo imperial austríaco emitiu o primeiro selo postal utilizado sobre jornais e periódicos diversos (revistas, panfletos, folhetos etc), de que se tem registro com a “finalidade específica de portear³ jornais e periódicos” (MACHADO; QUEIROZ, 1994, p. 171). Impresso sem denteação, na cor azul e com valor facial de 0,6 Kreuzer (centavos), ilustra a imagem mitológica do deus olímpico da segunda geração, filho de Zeus com Maia, Hermes (para os gregos) ou Mercúrio (para os romanos).

Os selos para jornais e periódicos foram utilizados por diversos países, durante o século XIX, para custear, de forma mais econômica que o porte de cartas, a circulação de jornais e demais tipos de periódicos. Em quase todos os países, foram inutilizados no decorrer do século XX, visto que os serviços de correios faziam acordos de transportes comerciais em grande escala diretamente com os editores.



2. Para alguns historiadores, a Lei do Selo foi um dos motivos que, articulado com outras razões, deu início ao movimento da Revolução Americana de 1775.

3. O mesmo que franquear. Palavra utilizada no campo das atividades postais que significa “pagar o porte da carta e demais remessas” (MACHADO; QUEIROZ, 1994, p. 90).

Figura 1 – Mercúrio Azul (Blue Mercury), primeiro selo postal adesivo emitido para portear jornais e periódicos, em janeiro de 1851, pelo império austríaco. Fonte: KLUG (2003).

4. Em 30 de março de 1846 os selos postais, denominados pelos colecionadores, “Olhos-de-Boi”, os primeiros emitidos no Brasil, em 1 de agosto de 1843, com valores faciais de 30, 60 e 90 Réis, foram incinerados pela administração postal imperial.

5. Nesse mesmo ano, o Decreto nº 399, de 21 de dezembro de 1844, atribuía novas regulamentações ao serviço dos Correios do Império. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-399-21-dezembro-1844-560790-publicacaooriginal-83974-pe.html>>. Acesso em: 18/02/2014

Por sua vez, no Brasil, após o curto tempo de vida oficial do Olho de Boi⁴, o império brasileiro, a partir de 1 de agosto de 1844⁵, emitiu a segunda série de selos postais adesivos do império, denominados “Inclinados”. De início foram emitidos os valores de 30, 60, 90 Réis. Um ano depois foram emitidos os valores de 180, 300 e 600 Réis. Apenas, em 1846, foi emitido o valor de 10 Réis, este, exclusivamente criado para portear jornais. “Apesar de seguir um padrão de cifra, sem identificação alguma do país emissor, recebeu o nome de *Inclinado*, justamente, por conta da cifra em linhas curvas e inclinadas. Percebemos ainda que os numerais não são do tipo ornamentais, como nos Olhos de Boi” (SALCEDO, 2010, p. 91).



Figura 2 - Selo postal brasileiro imperial (1846), intitulado “Inclinado”, para porte de jornais e periódicos. Acervo - Museu Nacional dos Correios.

Por volta de 1854, dois selos postais foram emitidos para portear jornais e revistas. Eles receberam os valores faciais de 10 e 30 Réis e tinham duas diferenças com relação ao selo de 10 Réis emitido em 1846: 1) A cifra estava em posição vertical e não inclinada; 2) o papel dos dois valores recebeu coloração azulada. Estes dois selos, juntamente com as emissões de 280 (vermelho) e 430 (amarelo) Réis formam uma série denominada “Coloridos”.



Figura 3 – “Coloridos” de 10, 30, 280 e 430 Réis emitidos em 1854. Acervo - Museu Nacional dos Correios.

Em fevereiro de 1889, alguns meses antes da Proclamação da República, outras duas série de selos foram emitidas, desta vez indicado textualmente sua única função: “JORNAES.” Criadas pelo Regulamento do dia 23 de junho de 1888, foram de uso exclusivo de editores de jornais dentro do território nacional.



Figura 4 – Selos para Jornais, série Oblíquos, emitidos em fevereiro de 1889. Acervo - Museu Nacional dos Correios.



Figura 5 – Selos para Jornais, série “Oblíquos Novas Cores”, emitidos em maio de 1889. Acervo - Museu Nacional dos Correios.

Proclamada a República, em 20 de janeiro de 1890 uma série de três selos, com valores faciais de 10 (azul), 20 (verde) e 100 (malva) Réis, foi emitida. Essas peças são denominadas “Cifra Horizontal Republicana”, aparecendo pela primeira vez a inscrição “E. U. do Brazil”.



Figura 6 – Selos para Jornais, série “Cifra Horizontal Republicana”, emitidos em janeiro de 1890.
Acervo - Museu Nacional dos Correios.

Em 11 de setembro do mesmo ano outra série de três selos, denominada “Cruzeiro do Sul”, exclusiva ao franqueamento de jornais e periódicos foi emitido pela neófito República. São três valores faciais de 10 (azul), 20 (verde) e 50 (verde) Réis, todos com as inscrições “JORNAES” e “E.U. do Brazil”.



Figura 7 – Selos para Jornais, série “Cruzeiro do Sul”, emitidos em setembro de 1890.
Acervo - Museu Nacional dos Correios.

Os selos para jornais, utilizados no Brasil imperial, destinados apenas para a remessa de periódicos por parte dos editores, foram pouco utilizados. Uma grande quantidade destes selos foi descartada. Todos os selos postais emitidos, tanto no período da Segunda Regência Imperial, quanto no início da República, foram abolidos, sendo utilizados para franquear qualquer tipo de correspondência até o término de seu estoque nos Correios.

Na época, o Correio tentou vendê-los aos filatelistas, ao valor filatélico da época (acima do valor facial). Não tendo sido bem sucedida essa tentativa, a instituição optou em transformar esta emissão (para Jornais) em selos regulares, mediante a aplicação de uma sobrecarga⁶ com um novo valor. Surgiram, desta forma, os selos regulares de 114 até 124 (os Jornais de 1889 sobrestampados). Em vista da urgência na circulação destes selos, foi entregue uma parte do serviço de impressão de João Guimarães, do Rio de Janeiro, firma esta que, aliás, também foi fornecedora de carimbos. A outra ficou a cargo da oficina tipográfica da Diretoria Geral dos Correios. O Relatório, a seguir, especifica a emissão desse tipo de selo postal:

Os selos sobretaxados, de acordo com a autorização contida no aviso n. 164 do Ministério da Indústria de 17 de Maio e nos editais dessa Diretoria de 29 de Setembro, 28 de Outubro, 12 e 28 de Novembro, e 7 e 29 de Dezembro, foram postos à venda nesta Administração no prazo marcado no artigo 23 do regulamento, conforme os referidos editais. Quanto à venda dessas fórmulas de franquia, nada houve de anormal, com exceção dos selos de 100/50 réis de que trata o edital de 12 de Novembro, os quais, postos à venda, foram imediatamente comprados, ficando esta Administração privada de atender à grande procura dos mesmos por filatelistas, porque só obteve fornecimento de 2.000 exemplares dos 39.980 recolhidos ao cofre, dos quais foram vendidos a Alphonse Bruck 25.000, ao Dr. Rodrigo Octávio 400, a Guilherme Antonio dos Santos 80, sendo 11.000 vendidos pelas outras administrações por ocasião de não poder ser atendido outro pedido que posteriormente dirigiu à Diretoria (MEYER, 2009, informação eletrônica).

Os selos de jornais sobretaxados foram desmonetarizados em 30 de dezembro de 1915. Eles podem ser encontrados novos, carimbados e com obliteração manuscrita a

6. "Sobrecarga", "sobretaxa" ou "sobrestampa" são três distintas nomenclaturas para designar uma mesma característica: qualquer tipo de inscrição feita num selo postal para alterar sua função primeira, transformando o documento para habilitá-lo a nova utilidade.

lápiz ou tinta (do refugio postal, cedido aos filatelistas). Naquele momento histórico, alguns filatelistas revoltados criticaram essa emissão, pois surgiram diversas variedades na sobrestampa. Os catálogos de selos postais – tanto brasileiros quanto internacionais – registram essas variedades.

Memória

Um dos fenômenos mais surpreendentes do final do século XX e início do século XXI é o crescimento progressivo das questões sobre a memória como uma das preocupações culturais e políticas das sociedades ocidentais. De fato, parece que se está tentando de forma inconsciente, no âmbito coletivo, construir uma estrutura mnemônica inserida numa temporalidade atual. De certo modo, uma mesma estrutura que não foi experimentada em tempos passados. A questão da memória tem sido a grande obsessão político-cultural do século vigente.

Por outro lado, deve-se reconhecer que ao mesmo tempo em que os discursos sobre a memória possam parecer um fenômeno “mundializado” (MATTELART, 2005), de certo modo, permanecem conectados ao núcleo da memória individual de pessoas e regiões geográficas politicamente divididas. Esse processo encontra reforço quando Gagnebin (2003, p. 35) afirma que:

Existe, hoje, uma grande preocupação com a questão da memória: assistimos a um boom de estudos sobre memória, desmemória, resgate, tradições [...]. Na história, educação, filosofia, psicologia, o cuidado com a memória fez dela não só um objeto de estudo, mas também uma tarefa ética: nosso dever consistiria, assim, em preservá-la, em salvar o desaparecido, o passado, em resgatar, como se diz, tradições, vida, falas e imagens.

Inúmeros são os estudos sobre a memória, no sentido que interessa ao trabalho em andamento. Não serão levados em conta, *a priori*, os trabalhos sobre a memória do ponto

de vista das ciências cognitivas, da Computação, Psicologia ou Arquitetura. Embora relevantes, ocupam no momento um segundo plano nas leituras realizadas até então. O foco está na adoção do conceito de memória relacionado aos estudos que têm como centralidade a elaboração de uma história do jornalismo brasileiro, especificamente, a partir de sua representação por meio de selos postais emitidos desde os tempos imperiais.

A partir desse ponto de vista vamos direcionar este estudo não entre as questões teóricas que associam os estudos mnemônicos aos aparatos midiáticos, mas àqueles que põem em relevo a História do Jornalismo, ou a construção de sua arqueologia (FOUCAULT, 2000) enquanto um sistema de comunicação social. Isso pode ser justificado a partir da afirmação de Barbosa (2005, p. 111):

Gostaria de chamar a atenção para a importância de se debruçar sobre o passado, para reconstruir a história dos meios impressos. Certamente, como disse Robert Darnton (1990), os impressos têm uma história, ainda que não haja muitos historiadores dispostos a estudá-la. Passados mais de dez anos dessa assertiva, ela permanece atual.

Salcedo (2008) coloca que um passado que possui estreita relação com o presente e participa da construção do futuro é uma ideia constante e ativa. Este mesmo passado que clama por esforços em vista de ser desvendado, revelado e disseminado, reserva intrigantes e instigantes surpresas. Segundo essa asserção, é imperativo e relevante que toda e qualquer ferramenta disponível seja utilizada para contribuir, cada qual à sua forma, no desenvolvimento de modelos de divulgação histórica.

Dentre as diversas tipologias documentais pode-se encontrar a documentação filatélica, especificamente, o selo postal. O que afirmar de tão lúdica e rica fonte de informação? Este pequeno pedaço de papel, indiferente às diversas formas como se apresenta, e aos suportes aos quais é agregado, elimina distâncias, preserva na forma de texto e imagem, com criatividade, uma possível história da humanidade. Conforme atesta Eco (2004) sobre a filatelia, em obra ficcional que tem a memória como fio condutor:

7. O estudo de cédulas e moedas se denomina Numismática.

Viajava pelo vasto mundo – naqueles anos em que estávamos como que contidos por barreiras intransponíveis, espremidos entre dois exércitos em luta [confrontos travados na Segunda Guerra Mundial, no *front* italiano] – só através de selos. Até mesmo os contatos ferroviários estavam interrompidos, talvez só se pudesse ir de Solara à cidade de bicicleta, e eu transvoava do Vaticano a Porto Rico, da China a Andorra (ECO, 2004, p. 256).

Resgata, pois, na forma de documento, as pessoas conforme as bibliografias filatélicas, fatos, eventos, processos e o tempo, de forma geral, corroborando com um elo entre o humano, sua história e o conhecimento político, econômico, social e cultural. Para muitos, os “embaixadores de papel” são vistos como um pequeno pedaço de papel gomado, ilustrado, todavia, insignificante. Depois de alguma vivência se percebe como o cotidiano pode causar uma “cegueira parcial” nas pessoas.

É como tratar com cédulas⁷ ou dinheiro corrente e não parar para tentar ler os símbolos ali registrados, mesmo quando se espera por mais de quinze minutos na fila de um banco. Ler o mundo no sentido de emancipar o intelecto é, com certeza, uma das maiores dificuldades do indivíduo neste século. O selo postal não faz parte, unicamente, do acervo de filatelistas, colecionadores e comerciantes. Faz parte também, e é peça fundamental, do processo de discernimento sobre a cultura material humana. O seu conteúdo simbólico representa informação de potencial relevância ao desenvolvimento de narrativas históricas.

Esse pequeno documento pode ajudar a propagar ideologias dominadoras, discursos nacionalistas, imperialistas e características de um patriarcado. Sendo assim, cabe a possibilidade de propor uma relevância quando da utilização da documentação filatélica como fonte de informação documental. Apontam-se alguns caminhos possíveis com relação à representação imagética contida nesse tipo de documento, o qual serve como espelho para a construção de identidades, discursos e narrativas. A imagem do selo postal, ora um artefato individual, ora parte integrante de um acervo filatélico, expressa diversidade social.

De fato, exhibe uma pluralidade multifacetada humana, capaz de alcançar qualquer camada social. A análise crítica desse artefato tanto serve para estabelecer um contraponto em relação ao processo histórico exclusivo de um único sujeito, como para abrir as portas a um processo de produção de sentido dinâmico e de múltiplas dimensões. A memória social pode ser elaborada, utilizando-se o selo postal como ferramenta imagético-simbólica. Gomes (1982, *apud* SALCEDO, 2006, p. 110) lembra que:

Entende-se, ainda, que o Arquivo [estrutura física] é uma instituição, elemento de uma estrutura social que reflete a cultura que a gerou e, que por outro lado, atua em retorno veiculando seus valores, crenças e padrões, contribuindo para preservação e disseminação da própria cultura.

Dessa assertiva é possível explorar o fato de no Brasil serem produzidos anualmente (desde 1843) documentos filatéticos dos mais diversos. A representação cultural brasileira através das emissões filatéticas, tanto no cenário nacional como internacional, confere a estes documentos um valor econômico, publicitário e social.

Jornalismo nos selos

De modo a observar de que maneira a atividade jornalística tem sido representada nos selos postais emitidos pelo Governo Brasileiro, este trabalho fez o levantamento de imagens estampadas em selos, no Brasil, ao longo do século XX. O critério de escolha do *corpus* foi o de identificar as estampas que fizessem menção ao jornalismo, à profissão, aos profissionais da imprensa e aos veículos de comunicação.

As imagens também serão analisadas à luz das representações sociais, partindo do pressuposto de que a representação, e a própria ideia de senso comum, configuram-se como teorias internalizadas que têm como propósito organizar a realidade (LEME, 1993).

Assim, trataremos essas representações do jornalismo no selo postal como parte constituinte dessa forma de organização que - a exemplo de todas as tentativas de definições e nomeações - tem por finalidade “tornar familiar algo não-familiar, ou a própria não-familiaridade” (MOSCOVICI, 2003, p. 54). Entendemos que é através desse ato de nomear e classificar algo, por conseguinte, que são reveladas as teorias “da sociedade e da natureza humana” (*ibid*, p. 62).

No processo de construção do corpus optou-se pelo recorte aos selos do tipo comemorativo emitidos no século XX, no Brasil. Com a utilização do *Catálogo Brasileiro de Selos Postais* foram identificados 23 selos que se encaixavam nessas características. A partir daí, chegamos ao levantamento de três tipologias recorrentes nos selos sob a temática do jornalismo, conforme descrição a seguir:

JORNALISTAS	EMPRESAS DE COMUNICAÇÃO	ENCONTRO NACIONAL
18 selos	4 selos	1 selo

Quadro 1 - Categorias dos selos emitidos no Brasil sobre jornalismo

Os selos pertencentes ao *corpus* da análise se distribuem, assim, em três categorias distintas - Jornalistas, Empresas de Comunicação e Encontro Nacional - sendo a primeira a mais representativa do ponto de vista quantitativo (18 selos ou 78% do total), seguida de Empresas de Comunicação, com 4 selos (17%), e da terceira, com um selo (5%).

As imagens relacionadas a veículos de imprensa remetem ao *Diário de Porto Alegre* (1977), ao *Diário de Pernambuco* (1985), ao *Jornal do Brasil* (1991) e aos 170 anos do *Diário de Pernambuco* (1995). O único selo que não traz a figura de um jornalista ou referência a veículos foi emitido em 1953, quando da realização do V Congresso Nacional de Jornalistas.

Os 18 selos que remetem a jornalistas foram emitidos entre os anos de 1948 e 1999. Entre os homenageados estão expoentes da atividade jornalística no País, que figuram nas imagens, em sua maioria, em comemoração ao centenário de seu nascimento, conforme descrito no quadro abaixo:

ANO DE EMISSÃO	NOME DO JORNALISTA	MOTIVO DE EMISSÃO
1949	Ruy Barbosa de Oliveira	Centenário de nascimento
1951	Silvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero	Centenário de nascimento
1953	José Carlos do Patrocínio	Centenário de nascimento
1958	Júlio Bueno Brandão	Centenário de nascimento
1962	Júlio César Ferreira de Mesquita	Centenário de nascimento
1962	Quintino Antônio Ferreira de Sousa Bocaiúva	Aniversário de falecimento
1968	Francisco Vieira Caldas Júnior	Centenário de nascimento
1974	Hipólito da Costa	Centenário de nascimento
1974	Raul Paranhos Pederneiras	Centenário de nascimento
1981	Afonso Henriques de Lima Barreto	Centenário de nascimento
1982	Manuel Bastos Tigre	Centenário de nascimento
1986	Ernesto Simões Filho	Centenário de nascimento
1990	Lindolfo Leopoldo Boekel Collor	Centenário de nascimento
1994	Carlos Castello Branco	Centenário de nascimento
1992	Otto de Oliveira Lara Resende	Centenário de nascimento
1998	Rodrigo de Melo Franco	Centenário de nascimento
1999	Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo	150 anos de nascimento
1999	Ruy Barbosa de Oliveira-	150 anos de nascimento

Quadro 2 - Jornalistas brasileiros rememorados em selos postais comemorativos emitidos no século XX.



Figura 8 - Centenário de Rui Barbosa, emitido em 1949. Acervo - Museu Nacional dos Correios.

O primeiro selo catalogado data de 1949 (Figura 8) e traz a efígie do jornalista e jurista Rui Barbosa, quando da ocasião do seu centenário de nascimento. Levando-se em conta que as representações, enquanto formas comuns de percepção e imaginação, formam a base das reações humanas aos acontecimentos e a estímulos (MOSCOVICI, 2003), pode-se associar a imagem de Rui Barbosa a um dos tantos estereótipos que povoam a figura dos jornalistas: paladino da justiça, que tem a busca da “verdade” dos fatos como seu preceito ético.

Os ramos de louro que envolvem o busto do homenageado parecem remeter à dimensão da importância que Rui Barbosa, como jornalista, teve na defesa ferrenha da abolição, da República e, em seguida, da liberdade de atuação diante do governo de Floriano Peixoto. Sobre os demais elementos visuais de constituição dessa imagem, deve-se destacar o valor-facial (cifra), Cr\$ 1,20, o nome do país emissor (Brasil) e as legendas (1849 – 1949, Rui Barbosa).

Uma vez abolida a escravatura, contra a qual centrou fogo através do seu *Diário da Bahia*, Rui Barbosa, ao lado de tantos outros expoentes do jornalismo brasileiro, funda o *A Imprensa*, em 1889, e assume a direção do *Jornal do Brasil* em 1893, advogando um “jornalismo livre, independente e ‘dentro da lei’” (BAHIA, 1990, p. 118).

Barbosa também aparece em selo emitido em 1999 (Figura 9). No mesmo ano, é emitido selo postal – com as mesmas características do que retrata Rui Barbosa – em homenagem a Joaquim Nabuco (Figura 10).

O político, jornalista e abolicionista pernambucano abre “caminho para jornais dedicados à causa dos escravos” (BAHIA, 1990, p. 113), liderando a Sociedade Brasileira Contra a Escravidão, criadora do jornal *O Abolicionista*, em 1880, que não dura pouco mais de um ano. Numa das cartas endereçadas à British and Foreign Anti-Slavery Society (Sociedade Britânica e Estrangeira Anti-Escravidão), anuncia que irá apresentar projeto de lei estabelecendo uma data limite para a abolição da escravatura:

Sei que tão largo prazo é uma exigência, mas é necessária. É o único meio de superar as dificuldades que ainda são muito grandes... Um prazo pré-fixado, como esse de 1º de janeiro de 1890, deixa tempo aos fazendeiros para preparar a grande evolução, e ao mesmo tempo desperta nos corações dos escravos uma esperança inestimável, de um preço infinito, que lhes tornará a vida cada vez menos árdua, a cada passo de tempo que os aproxima da sua liberdade (NABUCO, 1880, p. 14, informação eletrônica).

O *Jornal do Brasil*, do qual é um dos fundadores, porta-voz de severas críticas à República recém-instaurada, é alvo, em 1891, de ataque a bala, com os invasores gritando pela morte do jornalista (BAHIA, 1990, p. 117).

Os selos comemorativos a Rui Barbosa e Joaquim Nabuco se assemelham no formato retangular, nas cores, tipografias e disposição de elementos. Ambos trazem como imagem de fundo referências a escritos dos intelectuais. Os dois jornalistas, que foram contemporâneos e amigos, e que fisicamente eram bastante diferentes, acabaram se assemelhando nas imagens dos selos por conta, principalmente, do bigode e trajas:

O centenário de nascimento do jurista, filósofo, poeta, político e crítico literário Sílvio Romero (Figura 11) é rememorado com um selo em 1951. Contemporâneo de Rui Barbosa, foi colaborador do *Diário de Notícias*, periódico dirigido pelo colega e editado em Salvador de 1885 a 1895, com linha editorial que abraçava o abolicionismo e, posteriormente, a República (BAHIA, 1990). É sob o pseudônimo de Feuerbach que escreverá textos, na imprensa, posicionando-se contrariamente ao Império (RODRIGUEZ, 2003, informação eletrônica).

Sílvio Romero publica, ao final do século XIX, a obra que pode ser considerada como “um dos maiores equívocos da crítica literária brasileira” (SCHNEIDER, 2005, p. 40), através da qual critica duramente a linguagem de Machado de Assis, reconhecendo nele apenas méritos de estilo.



Figura 9 - Selo em homenagem a Joaquim Nabuco.
Figura 10 - Selo em homenagem a Rui Barbosa.
Selos emitidos numa série em 1999.
Acervo - Museu Nacional dos Correios.



Figura 11 - Centenário de nascimento de Sílvio Romero emitido em 1951. Acerco - Museu Nacional dos Correios.



Figura 12 - Selo comemorativo aos 100 anos de José do Patrocínio, de 1953. Acerco - Museu Nacional dos Correios.

Assim como Rui Barbosa, a imagem de Romero remete à representação e, conseguinte, estereótipo, do jornalista como ator social que se insurge diante das mazelas e injustiças sociais. Em reforço a essa construção, figura a frase-motivo impressa no canto superior esquerdo: “Entusiasmo, Trabalho e Fervor pela Humanidade.”

Imagem que envolve boa parte dos vultos jornalísticos do período retratado, já que a partir da segunda metade do século XIX, com exceção de alguns veículos partidários à escravatura, “[...] toda a imprensa [brasileira] tem atuação decisiva nos movimentos abolicionista e republicano” (BAHIA, 1990, p. 113).

Essa visão, por vezes romantizada, do jornalista que é libelo da liberdade, também é retratada na imagem estampada no selo comemorativo aos 100 anos de José do Patrocínio, emitido em 1953 (Figura 12). Considerado um dos maiores abolicionistas brasileiros – sendo filho de um vigário com uma escrava –, militou intensamente na imprensa em campanha ferrenha contra a escravatura (na *Gazeta de Notícias*, em 1878; na *Gazeta da Tarde*, em 1881, e na *Cidade do Rio*, em 1887, da qual se tornou proprietário), com textos que reverberavam, em sua maioria, a favor da abolição da escravidão e da não existência de indenizações a senhores de escravos.

A imagem de Patrocínio é retratada, na tonalidade azul, com um jornal em punho, amparada pela figura etérea de um anjo. Com asas abertas, parece apoiar e inspirar o intelectual em sua trajetória abolicionista. Construção que não se aproxima, contudo, de alguns aspectos retratados em relatos biográficos – que o descrevem também como homem de temperamento explosivo (COELHO, 2010, informação eletrônica) –, mas que, numa leitura menos apressada, pode levar à inferência de que se trata – o anjo e suas asas – de menção à última grande e infrutífera paixão de Patrocínio: a de construir um avião. Conforme descreveu o amigo Olavo Bilac, em crônica de 1903:

[...] Patrocínio, naquele recanto apertado do Méier, dentro daquele barracão em que vive o seu sonho, enterrou a sua saúde, a sua mocidade, a sua vida – e o seu jornal! o seu jornal que

era toda a sua glória, todo o seu passado, toda a sua alma! Para pôr em movimento aquele mundo, o criador aniquila-se e mata-se (BILAC, 1996, p. 91)

Patrocínio rompeu com Sílvio Romero, após este escrever um artigo ofensivo aos abolicionistas e de teor racista, a quem revidou, classificando-o como “teuto-maníaco de Sergipe”.⁸ Também ficou célebre a contenda que travou com Quintino Bocaiúva, outro homenageado pelos Correios com um selo datado de 1962.

Em texto de 29 de outubro de 1888 (cinco meses após a publicação da Lei Áurea), destila sua fúria contra Bocaiúva, que o havia acusado de traição à República⁹:

O sr. Quintino Bocaiúva fez mal em editar as torpezas d’A Província de S. Paulo. Veio dar-me ensejo de justificar-me plenamente aos olhos dos meus concidadãos e de demonstrar que o vendilhão, useiro e vezeiro, é ele que se estreou na imprensa a defender uma companhia de seguros de vida de escravos, da qual recebia salário, e que não passava de uma vergonhosa armadilha à ingenuidade dos senhores (PATROCÍNIO, 1996, p. 255).

Quintino Bocaiúva, que à época dirigia o *A Província*, tem selo emitido em memória aos cinquenta anos de sua morte:

Os elementos verbais escolhidos para ilustrar a peça e descrever o jornalista o classificam como “Patriarca da República” e “Príncipe do Jornalismo”. Retratado em estilo bico de pena, Bocaiúva aparece em primeiro plano, com perfil destacado em desenho vertical – o que contribui para o destaque do seu perfil esguio e longilíneo. As designações das frases-motivo (SALCEDO, 2010) ou legendas são as únicas “pistas” para identificar o nome do homenageado e a sua profissão.

Apesar de forte atuação política, tendo sido Presidente de Estado (Rio de Janeiro) e ministro da República, é como jornalista defensor da causa republicana que Bocaiúva salta à história. Como ressalta Silva (1992, p. 102), e reforçando a imagem do jornalista que luta em prol de uma causa (que marcou o estereótipo jornalístico do final do século

8. Sílvio Romero foi taxado de ser portador de uma teutomania por sua predileção ao idioma e filosofia germânicos, bem como pela admiração que nutria por Tobias Barreto – entusiasta da língua e tradições filosóficas alemãs.

9. Por conta de sua postura contrária à aliança de alguns republicanos com ex-senhores escravos, que exigiam indenizações (COELHO, 2010, informação eletrônica).



Figura 13 - Cinquentenário da morte de Quintino Bocaiúva, emitido em 1962. Acervo - Museu Nacional dos Correios.



Figura 14 - Centenário de nascimento de Lindolfo Collor.
Acerco - Museu Nacional dos Correios.



Figura 15 - Diário de Porto Alegre (1977).
Acerco - Museu Nacional dos Correios.

XIX e aparece nos selos presentes nesta análise), o “príncipe e patriarca” teve “uma vida dedicada exclusivamente ao serviço da Pátria e ao regime”. Assim, perpassou uma velhice “desprovida de recursos materiais”.

Uma das imagens que se destacam pela peculiaridade, entre as identificadas no *corpus*, é a do selo em comemoração ao centenário do jornalista Lindolfo Leopoldo Boekel Collor. O destaque não se dá necessariamente pelos elementos verbo-visuais contidos na peça, ou na imagem dos jornais em que atuou ou fundou, mas especialmente na dimensão simbólica e contextual deste selo. Isso porque foi emitido em 1990, justamente durante o primeiro ano do governo do presidente Fernando Collor, de quem era avô.

A seguir, incluímos os selos postais comemorativos que homenageiam quatro empresas de comunicação, a nossa segunda categoria. E mais abaixo, o único selo que rememora um encontro de profissionais brasileiros de jornalismo, emitido em 1953, por ocasião da realização do 5º Congresso Nacional de Jornalistas, a nossa terceira categoria.

Este selo não apenas materializa um discurso verbo-visual sobre um encontro profissional, mas, também tem estreita relação com os embates políticos no que concerne à representação do profissional de jornalismo no Brasil da década de 50. Assim, sugere Gomes (informação eletrônica, grifos nossos):

O Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de Pernambuco tem como data de fundação o dia 27 de novembro de 1947, ou pelo menos essa é a data que registra a sua Carta Sindical. No entanto, a história da organização sindical dos jornalistas pernambucanos começa um pouco antes, em 1941, segundo registro feito pelo jornalista Luiz Veloso, na abertura do primeiro livro de atas do Sindicato dos Jornalistas do Estado de Pernambuco [...].

Os esforços de um grupo de associados, tendo à frente o próprio Luiz Veloso, Lúcio Coura Góes e Aristófanés de Andrade conseguiu que o Ministério do Trabalho reconhecesse a transformação da Associação em sindicato. Porém, a Carta de Reconhecimento – novamente não há alusão à data – deu o título de Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Recife.

Segundo Veloso, “mais uma vez a falta de apoio da categoria fez com que o Sindicato deixasse praticamente de existir” (não cita data) [...].

A ausência do sindicato no dia-a-dia da categoria acentuava as dificuldades de organização refletindo na falta de reajustes de salários. Naquele tempo os reajustes eram concedidos em nível nacional. Em 1953, o Congresso Nacional, por decisão do Senado, arquivou o projeto de lei que tratava do aumento salarial dos jornalistas, que já havia sido aprovado pela Câmara Federal após dois anos de tramitação. Naquele mesmo ano, o **V Congresso Nacional de Jornalistas, realizado em Curitiba, aprovou como resolução a necessidade de organizar a categoria nos estados em que não havia Sindicato. Os jornalistas pernambucanos, Luiz Veloso e Leocádio Moraes, presentes ao Congresso, foram escolhidos para integrarem a Comissão de Organização sindical e receberam a incumbência de reorganizar o Sindicato de Pernambuco.**

Considerações finais

Classificar um grupo de pessoas ou uma atividade profissional, mais do que encontrar uma maneira de condensar numa breve descrição todo o arsenal de representações acerca desses objetos, configura-se na escolha de “um dos paradigmas estocados em nossa memória” (MOSCOVICI, 2003, p. 63) com o objetivo de “estabelecer uma relação positiva ou negativa com ele”.

Observamos, neste estudo, que uma das representações do Estado acerca do jornalismo, através da emissão de selos postais alusivos à temática, concentra a construção de sentidos por intermédio da figura do jornalista – mais do que a própria imprensa (por intermédio dos veículos de comunicação) ou eventos de vulto.

Caso se leve em consideração que a ideia da classificação, da descrição de uma classe (como a jornalística), acaba proporcionando “um modelo ou protótipo apropriado para representar a classe e uma espécie de foto de todas as pessoas que supostamente pertençam a ela”, pode-se propor que esse modelo ou estereótipo do jornalista retratado



Figura 16 - Jornal do Brasil (1991).
Acerco - Museu Nacional dos Correios.

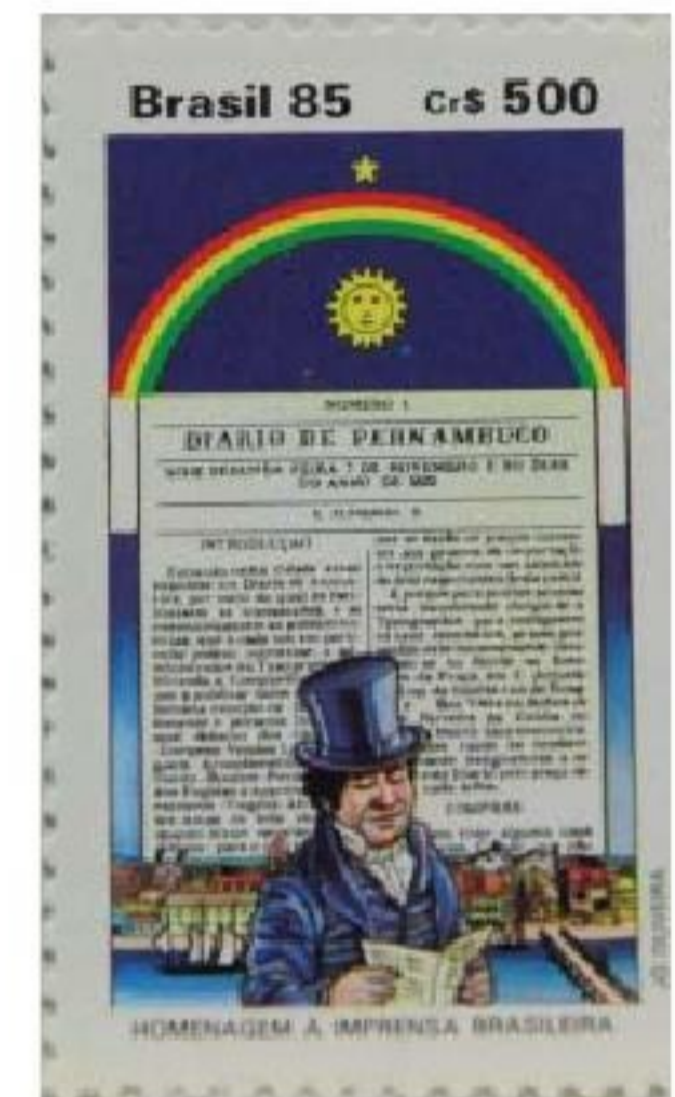


Figura 17 - Diário de Pernambuco (1985).
Acerco - Museu Nacional dos Correios.



Figura 18 - Diário de Pernambuco (1995).
Acerco - Museu Nacional dos Correios.



Figura 19 - 5º Congresso Nacional de Jornalistas (1953).
Acerco - Museu Nacional dos Correios.

nos selos postais brasileiros condensa algumas características recorrentes e que podem ser avaliadas como “positivas”.

Os 18 selos analisados prestam homenagem a jornalistas que são: homens; que atuaram em veículos de destaque; militaram na imprensa em prol de grandes causas; dirigiram ou fundaram jornais de grande representatividade no Brasil; e que, ainda, estão fortemente associados a um histórico de erudição, intelectualidade, alta cultura e, em casos como o de Rui Barbosa, mesmo à genialidade.

A ideia de um jornalismo combativo e defensor de causas, uma leitura que pode advir do breve resgate biográfico dos jornalistas que tiveram suas histórias eternizadas em selos, apresenta uma dissociação com as preconizadas imparcialidade e objetividade da práxis jornalística.

Contudo, parece também se aproximar do senso comum, do “universo consensual” (MOSCOVICI, 2003) em torno da identidade profissional e pessoal do jornalista. Apesar de sempre “contraditória” (RIBEIRO, 1994, p. 165) e historicamente ocupando espaços pouco privilegiados na esfera das profissões (TRAQUINA, 2004), esta identidade ainda conserva alguma associação com o imaginário “romântico” que envolve a atividade: a do estereótipo do repórter infatigável, 24 horas em alerta, que não se furta a sacrificar a vida pessoal em nome de uma grande e nobre causa social.

Referências Bibliográficas

- BAHIA, Juarez. *Jornal: história e técnica*. São Paulo: Ática, 1990.
- BARBOSA, Marialva. Jornalismo e a construção de uma memória para a sua história. In: BRAGANÇA, Aníbal; MOREIRA, Sônia Virgínia (Orgs). *Comunicação, acontecimento e memória*. São Paulo: INTERCOM, 2005. p. 102-111.
- BILAC, Olavo. José do Patrocínio. In: DIMAS, Antônio (Org.). *Vossa Insolência: crônicas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- COELHO, Luis Felipe de Souza. *A Campanha Abolicionista: José do Patrocínio*. Disponível em: <http://omnis.if.ufrj.br/~coelho/campanha_abolicionista.html>. Acesso em: 23/12/2013.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? In: PUCCI, B. et al. (Orgs.). *Tecnologia, cultura e formação, ainda Auschwitz*. São Paulo: Cortez, 2003.
- GOMES, Fábila. *Sindicato: histórico*. Disponível em: <http://www.jornalistas-pe.com.br/sindicato_historico.asp>. Acesso em: 23/12/2013.
- ECO, Umberto. *A Misteriosa Chama da Rainha Loana*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- KLUG, Janet. Extra! Extra! Read all about newspaper stamps. *Linns.com*, 2003. Disponível em: <www.linns.com/howto/refresher/newspaperstamps_20030915/refreshercourse.aspx>. Acesso em: 23/12/2013.
- LEME, Maria Alice Vanzolini da Silva. O impacto da teoria das representações sociais. In: SPINK, Mary Jane (Orga.). *O conhecimento no cotidiano: as representações sociais na perspectiva da psicologia social*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MACHADO, Paulo Sá; QUEIROZ, Raymundo Galvão de. *Dicionário de Filatelia*. Lisboa [Portugal]: ASA, 1994.

MEYER, Peter. *Catálogo de selos do Brasil 2008*. 56. ed. São Paulo: RHM, 2008.

_____. *Os selos jornais sobre-estampados*. 2009. Disponível em: <www.oselo.com.br>. Acesso em: 23/12/2013.

MATTELART, Armand. *Diversidade cultural e mundialização*. São Paulo: Parábola, 2005.

MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: investigação em psicologia social*. Petrópolis [RJ]: Vozes, 2003.

NABUCO, José Thomaz. *Carta aos abolicionistas ingleses*. Recife: Massangana, 1985. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jn000058.pdf>>. Acesso em: 23/12/2013.

PATROCÍNIO, José do. *A Campanha Abolicionista*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1996.

RIBEIRO, Jorge Cláudio. *Sempre alerta: condições e contradições do trabalho jornalístico*. São Paulo: Olho D'Água, 1994.

RODRIGUÉZ, Ricardo Velez. *Sílvio Romero: o homem e a sua obra*. 2003. Disponível em <<http://www.ensayistas.org/filosofos/brasil/romero/introd.htm>>. Acesso em: 23/12/2013.

SALCEDO, Diego A. Lacunas na Arquivologia contemporânea: uma perspectiva da Filatelia. *Arquivistica.net*, Rio de Janeiro. v. 2, n. 1, p. 104-113, 2006. Disponível em: <<http://www.arquivistica.net>>. Acesso em: 23/12/2013.

SALCEDO, Diego A. Filatelia e memória: pequenos embaixadores de papel. In: VERRI, Gilda Maria Whitaker (Org.). *Registros do passado no presente*. Recife: Bagaço, 2008. p. 155-195.

SALCEDO, Diego A. *A ciência nos selos postais comemorativos brasileiros: 1900-2000*. Recife: Ed. da UFPE, 2010.

SALCEDO, Diego A. *Espelhos de papel: pelo estatuto do selo postal*. Recife: Ed. da UFPE, 2013 (no prelo).

SCHNEIDER, Alberto Luiz. *Sílvio Romero: Hermeneuta do Brasil*. São Paulo: Annablume, 2005.

SILVA, Ciro. *Quintino Bocaiúva, o patriarca da República*. Brasília: Ed. da UnB, 1992.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do Jornalismo: porque as notícias são como são*. Florianópolis: Insular, 2004.

Diego A. Salcedo

Doutor em Comunicação – Departamento de Ciência da Informação – UFPE. Autor dos livros *A ciência nos selos postais comemorativos brasileiros: 1900-2000* (Ed. da UFPE, 2010); *Pernambuco nos Selos Postais: fragmentos verbovisuais de pernambucanidades* (LIBER/FACFORM, 2011); *Espelhos de papel: pelo estatuto do selo postal* (primeira Tese de Doutorado sobre esse tema no Brasil, Ed. da UFPE – no prelo).

Adriana Santana

Doutora em Comunicação - Departamento de Comunicação Social – UFPE. Autora dos livros *Jornalismo possível, "cordialidade" e investigação: a prática jornalística no contexto contemporâneo* (Livro Rápido, 2011); *O release nos jornais pernambucanos* (Livro Rápido, 2011).



Exposições Filatélicas Brasileiras como palco para a arte e a ciência de colecionar selos

Altemar Henrique de Oliveira

Resumo/Abstract

Este artigo aborda a realização das Exposições Filatélicas BRASILIANAS, contextualizando o surgimento do evento com a própria história dos selos postais e chamando a atenção para sua importância no sentido de uma reflexão sobre a prática de colecionar selos, tanto pela ludicidade e valorização dos aspectos culturais das emissões filatélicas, como pela ótica do investimento. Considerando a BRASILIANA como um entreposto para onde convergem os aficionados da prática filatélica, ressaltam-se evidências de que a prática de colecionar selos persiste, mesmo diante das mudanças culturais e tecnológicas da virada do milênio.

Palavras-chave: Exposição filatélica. Filatelia. Coleção de Selos Postais

This article discusses the implementation of Philatelic Exhibitions BRASILIANAS, contextualizing the emergence of the event with the history of postage stamps and showing its importance in the sense of a reflection on the practice of collecting stamps, both the playfulness and appreciation of the cultural aspects of emissions philatelic, as the investment viewpoint. Considering BRASILIANA as a warehouse to where converge aficionados of philatelic practice, we emphasize evidence that the practice of collecting stamps persists even in the face of technological and cultural change of the millennium.

Keywords: Philatelic Exhibition, Philately, Postal Stamps Collection

Do dia 19 a 26 de novembro de 2013, o Pier Mauá, no Rio de Janeiro recebeu a Exposição Filatélica Mundial BRASILIANA 2013. Mas, afinal, de que se trata esse evento? Em um mundo em que até mesmo o *e-mail* já pode ser considerado ultrapassado, na medida em que a comunicação escrita praticamente se resume a *posts* em redes sociais, faz sentido se falar em carta, cartão-postal e, principalmente, selo postal?

Ao refletir sobre tais questões é imprescindível lembrar que a mesma era eletrônica em que boa parte das pessoas entende como meramente obsoletos discos de vinil, fitas VHS ou K7, filmes em Super 8, fotografias de Polaroid teria decretado o fim da cultura de massa tal como se manifestava na segunda metade do século XX. Apesar de os elementos da massificação cultural sobreviverem e, sob determinados ângulos, até se exacerbarem em determinados ambientes da internet, a era eletrônica é, ambivalentemente, uma catalizadora das condições que fazem com que segmentos específicos atribuam, a determinados itens, valores muito maiores do que os que são pagos por produtos padronizados empurrados, em larga escala e baixo preço, para uma espécie de rebanho que engole sem ruminar o capim pobre em nutrientes de uma terra seca.

Eventos, como a BRASILIANA, são oportunidades importantes de se repensar tais valores. Exposição filatélica de âmbito mundial realizada com o reconhecimento da Federação Internacional de Filatelia (FIP), a BRASILIANA ocorreu, pela primeira vez, no final dos anos de 1970, pouco depois de os Correios do Brasil se reestruturarem como empresa e de experimentarem um momento de grande avanço em gestão e tecnologia. O evento foi idealizado com o objetivo de promover o estreitamento das relações entre os colecionadores e de desenvolver a filatelia do Brasil, projetando-a no cenário mundial.

Quase meio século depois, um Brasil completamente diferente abre suas portas a filatelistas de todo o mundo para a BRASILIANA 2013. O mesmo País que, nos próximos anos, será o centro das atenções esportivas mundiais, com a Copa do Mundo de 2014 e os Jogos Olímpicos e Paralímpicos de 2016, torna-se, também, referência mundial no que se refere à prática de colecionar selos postais.

Ainda que possa ser interpretada como um último soluço de uma atividade considerada ultrapassada, a exposição recolocou o país no circuito mundial dos grandes eventos filatélicos internacionais, além de suscitar reflexões sobre as origens do selo postal e as razões de, mesmo na era digital, da internet e da mensagem eletrônica, tais pequenas estampilhas ainda despertarem o desejo de tantos colecionadores.

Apesar das tecnologias hoje existentes para comprovação do porte pago pela remessa de correspondências e encomendas, os Correios de todo o mundo, mesmo os dos países mais desenvolvidos, não abrem mão da utilização dos selos postais para esta função. Como consequência e, paradoxalmente, também por causa disto, os selos não são vendidos apenas para o porteamento de cartas.

Muito além do que um selo postal pode gerar em termos de conhecimento, de aprendizado, de contemplação e de prazer, trata-se de um investimento cujo mercado, segundo artigo da Gazeta Mercantil de janeiro de 2006, apresenta “uma base de clientes estimada mundialmente em 30 milhões de pessoas e movimento de aproximadamente 16 bilhões de dólares”. No mesmo artigo, observa-se que “a filatelia teria passado por grande valorização em 2005, dando mostras de continuar sendo o hobby mais popular do planeta”.

Os números dos investidores de maior poder aquisitivo são impactantes: uma quadra do Jenny, o “Avião Invertido” emitido nos EUA, foi adquirida por cerca de 2,9 milhões de dólares em 2005. O *One Cent Magenta*, emitido pela Guiana Inglesa em 1856, tem seu valor atual estimado em mais de 2 milhões de dólares, disputando o posto de selo



Avião Invertido - EUA. Em:
([http://en.wikipedia.org/wiki/
File:USA_inverted_Jenny_siegal_
nov_07_\\$977,500_.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:USA_inverted_Jenny_siegal_nov_07_$977,500_.jpg))
Acesso em: 18/02/2014



One Cent Magenta - Guiana Inglesa.
Em:([http://en.wikipedia.org/wiki/
File:British_Guiana_13.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:British_Guiana_13.jpg))
Acesso em: 18/02/2014



Treskilling Yellow. Suécia. Em: (<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Gul_tre_skilling_banco.jpg>)
Acesso em: 18/02/2014



Audrey Hepburn – Alemanha. Em: (<<http://www.jodarl.com/blog/rare-audrey-hepburn-stamps-in-charity-auction/>>)
Acesso em: 18/02/2014

individual mais raro e caro do mundo com um exemplar do *Treskilling Yellow* lançado na Suécia em 1857 e vendido, no dia 22 de maio de 2010, em Genebra, a um consórcio internacional que preferiu não revelar sua identidade nem o montante da transação. Tais valores não são privilégio de selos antigos: a emissão com a atriz alemã Audrey Hepburn, bem mais recente (2001), não deixou muito a dever aos modelos tradicionais. O selo foi arrematado por 135 mil euros no ano de 2005.

Em se tratando de selos brasileiros, as cifras também são tentadoras: a peça filatélica conhecida como *Pack's Strip*, conjunto de três unidades do brasileiríssimo Olho-de-Boi, nossa primeira emissão, foi transferida de mão em mão desde 1897, passando pelo proprietário que lhe deu nome, Charles Lathrop Pack, um colecionador de Chicago, até ser readquirida por Norman Hubbart por 770 mil dólares. Valor semelhante é atribuído àquela que é uma das folhas de selos mais antigas do mundo: trata-se de estampa completa do modelo de 60 réis do Olho-de-Boi que, desde a metade da primeira década deste século, estaria na Espanha, de acordo com o artigo “Quanto vale um Olho de Boi”, do filatelista Peter Meyer (2006).

O pensamento generalizado sempre foi o de que tecnologias de comunicação eletrônica (internet, e-mail, torpedos de celulares...) decretariam de vez o fim das correspondências escritas e, conseqüentemente, da produção e do negócio de selos por parte dos chamados operadores postais. Com o fim da produção, claro, as peças remanescentes se tornariam ainda mais raras e valiosas, concentrando a prática da filatelia nas mãos de colecionadores de grande poder aquisitivo.

Mas ainda não há evidências de que o porteamento por selos postais esteja com os dias contados: a receita de venda de selos da ECT ultrapassou R\$ 330 milhões em 2012 e dados divulgados pela UPU – União Postal Universal – em seu endereço eletrônico (www.upu.int) permitem concluir que, de 2007 a 2011, configurou-se uma tendência de crescimento na receita filatélica em países com características tão diversas como

Argentina, Austrália, Colômbia, Costa Rica, Croácia, Finlândia, Malásia, México, Suíça, Venezuela e Uruguai. Os mesmos dados permitem constatar que as receitas permanecem estáveis, sem quedas bruscas, em países como EUA, Índia e África do Sul, indicando que, de um modo geral, ainda se observa terreno fértil para explorar o negócio filatélico, independentemente do grau de desenvolvimento social ou tecnológico do país.

Mais do que meros pedaços de papel ilustrados, se os selos postais são peças de valor agregado elevado, que despertam grande apelo junto aos colecionadores, para uma organização como os Correios, eles representam ainda mais: poucas empresas têm o privilégio de ter seu produto exposto gratuitamente no horário nobre de todos os principais canais televisivos e na primeira página dos jornais de maior circulação do país, exibido espontaneamente por personalidades famosas nacional ou internacionalmente, nos locais mais inusitados.

Em 2007, a mídia de massa testemunhou o Papa Bento XVI, exibindo, sorridente, a emissão que eternizava sua visita ao Brasil. Apesar de o selo de seu sucessor não ter conquistado a honra de ser obliterado, pessoalmente, pelo Papa Francisco, a cerimônia oficial de lançamento, neste ano, também contou com uma natural cobertura de mídia espontânea. O mesmo gesto de satisfação de Bento XVI é constantemente repetido por celebridades do meio artístico (em lançamentos como os do Centenário de Mário Lago, de Luís Gonzaga ou de Paulo Gracindo), por chefes de Estado (como o príncipe Nahurito, do Japão, que, em 2008, obliterou, junto do então presidente Lula, a emissão do Centenário da Imigração Japonesa) ou pelo astronauta Marcos Pontes, que, em 2006, efetuou, em pleno espaço sideral, o lançamento oficial do selo em homenagem a sua missão.



Charge de Jean Galvão publicada do
Jornal Folha de São Paulo, edição de 12
de maio de 2007.

Quanto à internet, tida como vilã dos “hobbies do passado”... É, atualmente, um dos maiores estimuladores da prática, reunindo informações, vendas on-line, leilões e sites de relacionamento, em que existem diversas comunidades específicas para filatelistas.

Como Tudo Começou

No decorrer do século XIX, em plena Revolução Industrial, o serviço postal inglês funcionava sob o controle estatal e seu sistema, como em todo o mundo, estabelecia a cobrança da taxa de correspondência para o destinatário. Em função disso, era comum a recusa das missivas quando de sua entrega, acarretando prejuízos aos Correios, problema que se agravava diante do cada vez mais frequente transporte ilícito de correspondências por diligências particulares. Dentro desse cenário, em setembro de 1837, Rowland Hill elaborou projeto com o título “A Reforma Postal, sua importância e como realizá-la”, cujos pontos principais eram: cobrança antecipada do valor do porte e regulamentação da taxa tomando como base apenas o peso, e não mais a distância e o número de páginas, variáveis que tornavam muito complexo o cálculo do valor do porte.

Para comprovar o pagamento antecipado da taxa, Hill sugeriu a utilização de um pequeno pedaço de papel com uma espécie de goma em seu verso. Com um pouco de umidade, a estampilha podia ser colada na parte posterior da carta, recebendo um carimbo que impedia sua reutilização. Surgia o selo postal.

O projeto de Rowland Hill foi aprovado, sendo aberto concurso público para a escolha do desenho do primeiro selo postal. O vencedor, Benjamin Cheverton, apresentou, como motivo, a efígie da soberana da Inglaterra, emissão posta à venda a partir do início de maio de 1840, e que ficou conhecida como *Penny Black*.

Mesmo que a Reforma Postal inglesa focasse na redução dos preços de porteamento, a inovação teve certa resistência dos que não queriam pagar no ato da postagem. Contudo,

o aumento da circulação de correspondências foi o mote até mesmo para campanha de incentivo a alfabetização em massa na Inglaterra.

Naqueles tempos em que era forte a influência política, econômica e cultural dos ingleses no Brasil, o governo imperial de D. Pedro II logo decidiu implementar a novidade por estas bandas. Assim, o país se tornou o segundo do mundo a adotar, em todo o seu território, o novo sistema baseado na cobrança antecipada da taxa e, já em 1º de agosto de 1843, foram lançados os primeiros selos postais brasileiros, apelidados de “Olho-de-Boi”.

Tão logo surgiram os primeiros selos postais, desenvolveu-se o interesse em colecioná-los. O hábito de colecionar coisas é inerente às características culturais incorporadas ao ser humano desde a pré-história. Das pedras, conchas, sementes e outras das antigas coleções de que se tem notícia, o homem, em sua epopeia evolutiva através dos milênios, veio colecionando objetos das mais diversas espécies, simplesmente pelo prazer de possuí-los e organizá-los ao seu gosto. Uma primeira fase de acumulação desorganizada de selos, sem nenhum propósito ou interesse intelectual, daria lugar, posteriormente, a uma prática sistematicamente organizada.

O termo “filatelia” é etimologicamente formado das palavras gregas *phílos* (amigo, amante) e *atelês* (franqueado, livre de encargo ou imposto), podendo ser traduzido livremente como “amigo do selo”. Convencionalmente, a filatelia é definida como o ato de estudar e colecionar selos postais. Mas, muito mais do que um *hobby*, trata-se, ao mesmo tempo, de uma ciência e de uma arte que apaixona pessoas em todo o mundo.

Cícero Antônio F. de Almeida e Pedro Karp Vasquez (2003) sustentam, na obra *Selos Postais do Brasil*, que a origem e expansão da filatelia coincidem com a ampliação das relações comerciais entre as várias regiões do planeta, ocasionando uma imensa troca de correspondências. Subitamente, surge grande curiosidade em torno daqueles pedacinhos de papel vindos das regiões mais distantes e o desejo de guardá-los, ainda que de forma desorganizada.

Os primeiros filatelistas

Diz-se que o primeiro filatelista do mundo foi um francês chamado August Macim. Desde a criação dos primeiros selos postais, ele guardava quaisquer exemplares que lhe vinham às mãos. Durante 15 anos colecionou selos, tendo conseguido um conjunto, do qual se desfez, por 100 francos, para comprar medicamentos quando se viu atacado por terrível moléstia, da qual veio a falecer.

Por outro lado, há registros de anúncio publicado em 1841, no jornal *Times* de Londres (época em que só havia os dois primeiros tipos de selos ingleses: o de um *penny* e o de dois *pence*), no qual se comenta sobre uma inglesa que conseguiu reunir dezesseis mil espécimes. Registros ainda mais precisos dão conta de que, no mesmo ano, John Edward Gray, zoologista do Museu Britânico, deu início a sua célebre coleção. A febre de guardar selos aumenta cada vez mais e, já em 1848, Justin Sallier lança o primeiro álbum comercial, em uma agitada Paris revolucionária.

Em 22/03/1851, T.H.S Smith publicou, no periódico londrino *Family Herald*, um pequeno anúncio pedindo aos possuidores de selos postais que lhe vendessem os disponíveis e que com ele trocassem os seus em duplicata. Graças a esse anúncio, não deve ter sido difícil, nem muito caro, a Smith desenvolver sua coleção de selos, já que, naquela época, no mundo todo não havia mais do que 154 exemplares emitidos.

Movida por um impulso crescente, a prática de colecionar selos se organizou, levando à criação de clubes, sociedades, federações e outros organismos, em que foram estabelecidas as diversas regras e regulamentos, necessários ao seu desenvolvimento. O primeiro clube filatélico foi criado nos Estados Unidos no ano de 1856. Um clube, grêmio, sociedade ou associação filatélica é uma entidade civil, sem finalidade lucrativa, agremiadora de entusiastas em filatelia.

Em 1861 editou-se, na França, o primeiro catálogo ilustrado de selos, por obra de

Alfred Potiquet a partir da revisão dos registros de Oscar Berger-Levrault, vendedor de livros de Estrasburgo. A obra, publicada em Paris no mês de dezembro daquele ano, com o título original de “*Catalogue des timbres-poste créés dans les divers états du globe*”, continha informações sobre 1212 emissões, mas sabe-se que alguns selos da época, como os da Ilha Maurício, não foram incluídos em seu conteúdo.

Em janeiro de 1862, em Bruxelas, Jean Baptiste Moens, um dos primeiros comerciantes filatélicos, publica o seu “*Manuel du Collectionneur de Timbres-Poste*”. No mesmo ano era lançado, em Liverpool, na Inglaterra, o primeiro jornal filatélico “*The Stamp-Collector’s Review and Monthly Advertiser*”. Caberia também aos ingleses o pioneirismo de realizar, em 1890, a primeira exposição filatélica da história: a *London Philatelic Exhibition*.

No que se refere ao Brasil, em 15/01/1882, Luiz Levy lança, em São Paulo, “*O Brazil Philatélico*”, a primeira publicação do gênero em terras brasileiras. No dia 04/02/1886 foi fundada no Rio de Janeiro, por Fried Pordo, a primeira entidade filatélica brasileira, uma filial da Sociedade Filatélica Bávara. No ano seguinte, em 24/06/1887, funda-se a Sociedade Philatélica Porto-Alegrense, que lançou a revista “*O Philatelist*”.

Ao longo do tempo, os governos, por meio de seus respectivos Correios, passam a fazer dos selos veículos de propaganda e comunicação, ação consolidada principalmente com a criação dos selos comemorativos, pioneirismo disputado por franceses, peruanos, australianos e romenos.

O primeiro dos postulantes é de 1863, um selo francês que trazia a efígie coroada de louros de Napoleão III, numa referência a suas vitórias nas batalhas de Magenta e Solferino. O segundo é uma emissão peruana de 1871 em que figurava uma locomotiva da recém-inaugurada estrada de ferro entre Lima-Callao-Chorrillos. Por sua vez, a Austrália emitiu, em 1888, selo alusivo ao Centenário da Colônia de Nova Gales do Sul, emissão que, pela primeira vez, ostenta as inscrições do evento comemorado, obtendo, em função disto, uma quase unanimidade. Outros estudiosos, entretanto, defendem que a



Selo peruano - 1871 - Estrada de ferro entre Lima-Callao-Chorrillos. Em:(< <http://www.paperheritage.co.uk/articles/Peru'1871.html>>) Acesso em: 18/02/2014



Selo australiano - 1888 - Alusivo ao Centenário da Colônia de Nova Gales do Sul. Em:(< <http://www.bcstamps.co.uk/i/NewSouthWalesO67a.jpg>>) Acesso em: 18/02/2014

primeira emissão comemorativa é mesmo aquela em que a Romênia celebra, em 1891, os 25 Anos do Reinado de Carlos I.

À parte a disputa, o selo comemorativo tornou viável que milhões de pessoas pudessem conhecer a cultura, as personalidades e os pontos turísticos de outros países sem que sequer saíssem de seu próprio país. As lideranças políticas brasileiras passam a melhor explorar essa característica dos selos postais somente a partir de 1900, por ocasião da celebração do 4º Centenário do Descobrimento do Brasil, quando foi lançada uma série de quatro selos considerada a primeira emissão comemorativa do País.

A sistematização da prática

Uma coleção filatélica é o conjunto de selos e demais peças filatélicas, reunidas e montadas em ordem pré-determinada, geralmente em um álbum ou lâminas de papel com protetores plásticos, em conformidade com as normas e princípios estabelecidos pelas entidades filatélicas. Nos primórdios da filatelia, quando tais entidades ainda não existiam, as regras não eram padronizadas e cada colecionador reunia seus selos da forma que, subjetivamente, entendesse como a mais interessante.

Impulso considerável à sistematização da prática se deu em 18/06/1926, quando foi fundada a Federação Internacional de Filatelia – FIP, com sede em Genebra, Suíça. Com regras e normas delineadas, as exposições, ainda que de âmbito mais localizado, se espalham pelo mundo reunindo colecionadores e suas coleções cada vez mais originais.

Como até o início do século XX ainda eram poucas as emissões, costumava-se fazer coleções “universais” com o objetivo de possuir todos os selos emitidos no mundo e organizá-los por país e ordem de emissão até o momento em que fosse possível “completar o álbum”. De certa forma, pode-se dizer que, até àquele momento, o hábito de colecionar selos não era muito diferente do de colecionar álbum de cromos.

Essa orientação muda a partir do momento em que diversas emissões inusitadas são lançadas ao longo do tempo, com selos postais de formatos e tamanhos diferenciados, com técnicas de impressão mais modernas e com a inclusão de cores, texturas, efeitos visuais diversos, aromas, sabores e outras inovações.

Os filatelistas se tornam altamente seletivos e passam a colecionar não só direcionados pelo catálogo, mas também por suas próprias ideias e sua criatividade. Os objetivos das coleções passaram a se individualizar, tomando por base a qualidade das peças e as afinidades pessoais do colecionador.

Uma coleção é qualificada pela sua ordem, clareza e harmonia entre os seus elementos, originalidade e por um elo que toma por base as semelhanças entre os selos nela contidos. Do equilíbrio entre os interesses e gostos individuais com as novas regras, normas e critérios definidos pelas entidades filatélicas, surgem coleções aptas a competirem nas diversas exposições competitivas realizadas ao redor do planeta. Os franceses se destacam no que se refere à organização de grandes competições internacionais nos primeiros anos do Século XX.

Em 30/08/1938, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, num momento em que Getúlio Vargas não só incentivou o uso do selo como instrumento de propaganda estatal, como se fartou de ter seu próprio rosto obliterado em boa parte das correspondências que então circulavam pelo Brasil, realizou-se, no Rio de Janeiro, a I Exposição Internacional BRAPEX, nomenclatura que, posteriormente, viria a designar as exposições filatélicas brasileiras de dimensão nacional, cuja XI edição ocorreu em 2011, em Recife.

O grande interesse da Era Vargas pelos selos permite constatar que o impulso da prática filatélica mantém certo vínculo com governos centralizados e fortes. Tanto que, somente após o golpe militar de 1964 eventos de porte superior a BRAPEX passam a ser realizados no Brasil. De 03 a 11/12/1966, sob a gestão de Castelo Branco, realizou-se, no Rio de Janeiro, a primeira LUBRAPEX – Exposição Filatélica Luso-Brasileira, esforço



Cartaz e solenidade de abertura - Brasiliana 79

conjunto entre clubes e Administrações Postais de Brasil e Portugal. Este evento é realizado até os dias de hoje, a cada três anos, com a participação de filatelistas de todos os países de expressão lusófona. A XXI edição ocorreu em 2012, em São Paulo.

As chamadas Classes Filatélicas, termo utilizado para designar as diferentes modalidades competitivas de colecionismo de selos, se aperfeiçoaram ao longo dos tempos e as competições, que em seus primórdios envolviam apenas coleções tradicionais, foram abrindo espaço para outras possibilidades. Atualmente, são aceitas, para fins de participação em exposições filatélicas, coleções que se enquadrem numa das seguintes classes: Filatelia Tradicional, Filatelia Temática, Inteiros Postais, História Postal, Aerofilatelia, Astrofilatelia, Maximafilia, Filatelia Juvenil, Selos Fiscais, Literatura Filatélica, Filatelia Moderna, Filatelia Social, Um Quadro (*One Frame*) e Classe Aberta (*Open Class*).

Essa diversidade de classes foi impulsionada principalmente em meados dos anos 1970, quando entusiastas como Frans de Troyer estimularam a prática da filatelia temática, como forma de incentivar a educação dos jovens. As coleções tradicionais se tornaram, portanto, cada vez mais especializadas e, em alguns casos, se transformaram em verdadeiros estudos das mais diversas áreas do conhecimento humano.

Por iniciativa de Troyer, em 1975, realiza-se em Bruxelas, na Bélgica, a THEMABELGA, primeira exposição temática internacional reconhecida pela FIP. Em 17/12/1976, em meio a um cenário filatélico nacional de grande efervescência, estimulado pelo então presidente dos Correios Adwaldo Cardoso Botto de Barros, é fundada a FEBRAF – Federação Brasileira de Filatelia. Em 1977, é a vez da cidade do Porto, em Portugal, receber a PORTUCALE 77, segunda exposição temática internacional com reconhecimento da FIP. O evento contou com a participação de filatelistas brasileiros que se entusiasmaram com a possibilidade de organizar exposição semelhante no Brasil.

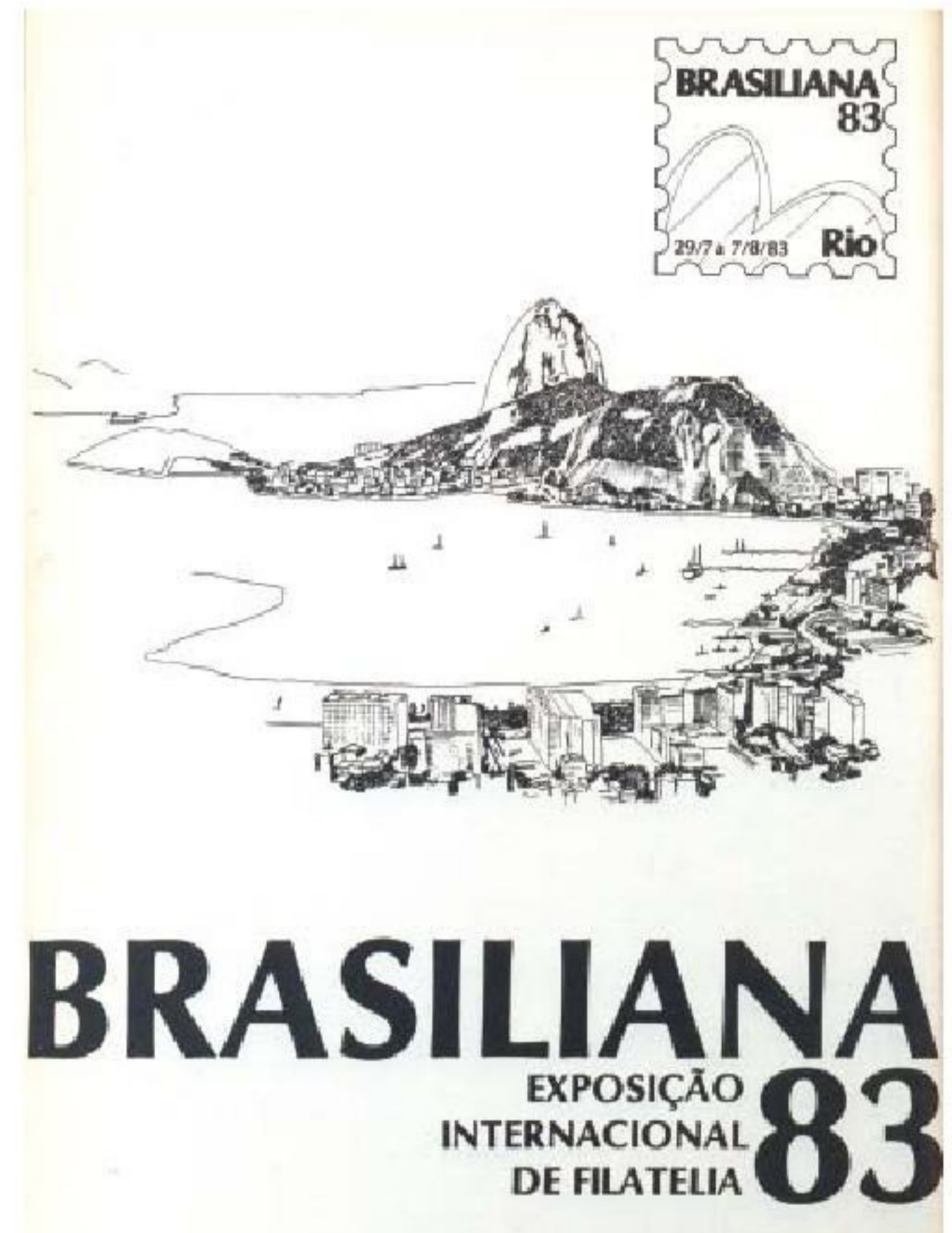
Todos os fatos convergiram para a realização da primeira BRASILIANA, de 15 a 23/09/1979, no Rio de Janeiro, evento historicamente considerado a terceira exposição temática mundial e a primeira exposição clássica interamericana. A partir de então o termo BRASILIANA foi escolhido para identificar todas as futuras exposições internacionais de filatelia a serem realizadas em terras brasileiras, na medida do possível, sob patrocínio da FIP.

As BRASILIANAS

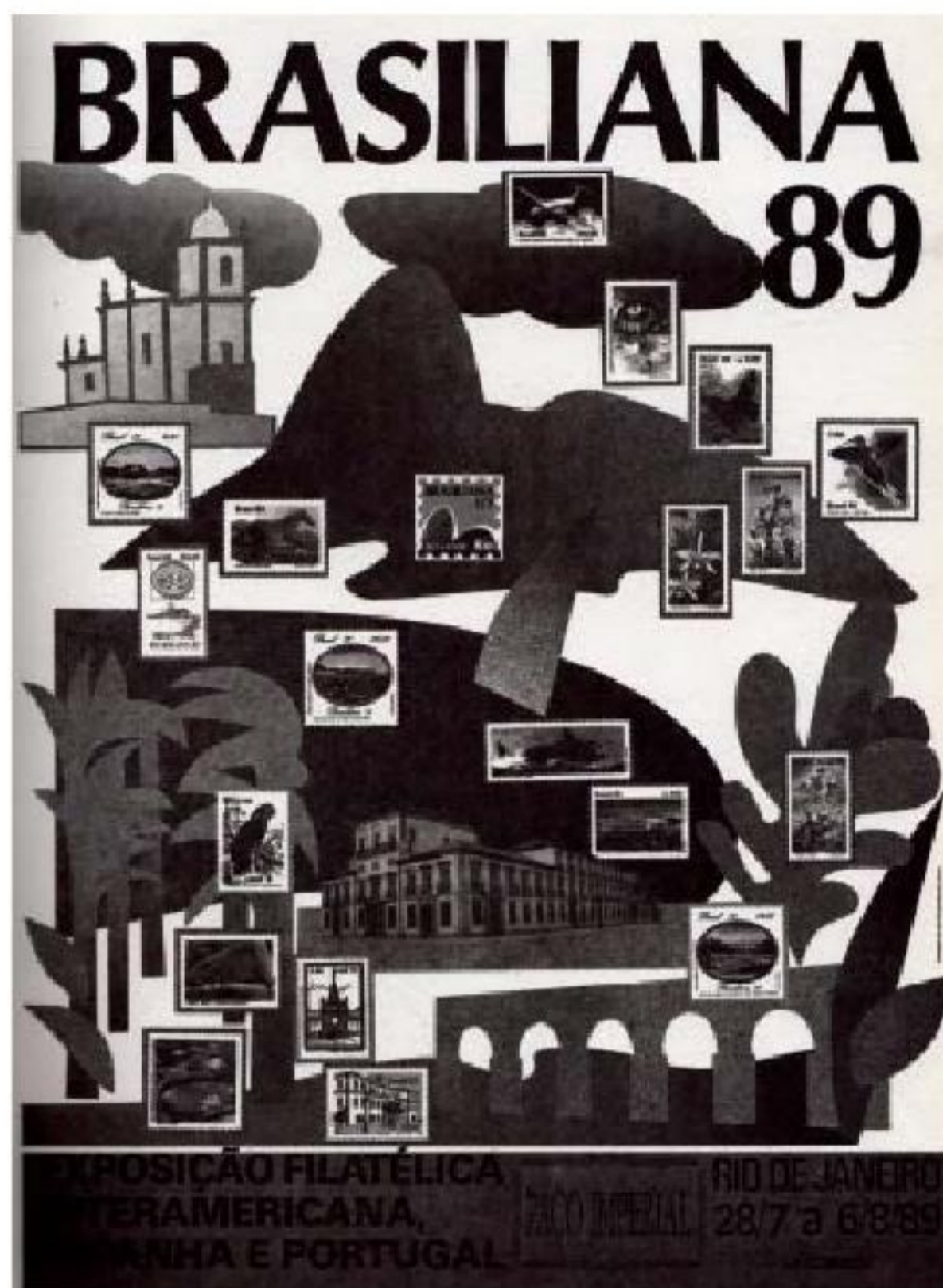
A primeira Exposição Filatélica Mundial BRASILIANA foi realizada nas dependências do Hotel Horsa Nacional, no Rio de Janeiro. O evento surgiu de proposta do filatelista Heitor Fenício (posteriormente, o Comissário Geral da 1ª edição do evento) durante a PORTUCALE 77.

Organizada pelo Clube Filatélico do Brasil (CFB) e pela Associação Brasileira de Filatelia Temática (ABRAFITE), com o apoio e o patrocínio dos Correios do Brasil, a BRASILIANA 79 contou com a participação de cerca de 70 países, ocupando uma área de 6 mil metros quadrados, em que foram montados 250 estandes comerciais e expostos, aproximadamente, 3.800 quadros, montados em 1.500 painéis expositores de dupla face. O Palmarès, tradicional evento de premiação dos colecionadores, foi realizado no Salão Gávea do Sheraton Hotel.

Simultâneo ao evento principal, ocorreu a I Exposição Interamericana de Filatelia Clássica da FIAF (Federação Interamericana de Filatelia), o XVIII Congresso Mundial da União Postal Universal (UPU) e o Congresso da FEBRAF, em que foi deliberado que a Exposição passaria a ser realizada a cada decênio, sempre nos anos com final 3, associando-o ao ano de emissão do selo Olho-de-Boi.



Cartaz - Brasiliana 83



Cartaz - Brasiliana 89

1. Palmarès é o nome que tradicionalmente se dá ao evento de premiação. (N.E.)

O compromisso não se cumpriu apenas no ano de 2003, mas três outras edições foram realizadas, nos anos de 1983, 1989 e 1993, como demonstração da resistência da prática da filatelia no Brasil. A comissão organizadora das duas primeiras edições da BRASILIANA teve como presidente Euclides Pontes, um dos maiores filatelistas brasileiros, que também exerceu o cargo de presidente da FEBRAF e da FIAF.

A 2ª BRASILIANA foi realizada de 29/7 a 7/8/1983, nas dependências do Edifício Sede da Diretoria Regional dos Correios no Rio de Janeiro, ocasião em que se comemoraram os 140 anos do selo Olho-de-Boi. O evento contou com cerca de 800 expositores de 42 países, sendo expostos cerca de 5 mil quadros competitivos em, aproximadamente, 2.500 painéis expositores de dupla face. O Palmarès¹ foi marcado por jantar realizado no Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro.

Durante o evento, foram realizados o 52º Congresso da FIP, a 18ª Assembleia Anual da FIAF (que elegeu Euclides Pontes como presidente para o biênio 1984-85) e a Assembleia Mundial de Comerciantes de Selos. A pompa do evento foi reforçada com a realização, no dia 30/7/1983, de dois páreos no Jockey Clube Brasileiro homenageando o Congresso da UPU e a Exposição.

Uma terceira edição da BRASILIANA, com a participação apenas de países da América, da Espanha e de Portugal, ocorreu de 28/7 a 6/8/1989, durante as comemorações do Centenário da Proclamação da República. Desta feita, o local do evento foi o Paço Imperial, no Rio de Janeiro, tendo sido lançado um Bloco Comemorativo com edição limitada, cujos estoques remanescentes foram incinerados tão logo ocorreu o final da Exposição.

A BRASILIANA 93, 4ª edição, se desenrolou de 30/7 a 8/8/1993, coincidindo com a comemoração dos 150 anos do Olho-de-Boi. Apesar de também quase se restringir a um evento interamericano (exceto pela participação de Espanha e de Portugal), ocupou quatro edifícios do chamado Corredor Cultural da cidade do Rio. O conjunto inclui o Espaço Cultural dos Correios, o Centro Cultural Banco do Brasil, o Correio Central e a Casa França-Brasil, espaços que totalizaram uma área de cerca de seis mil metros quadrados, para a exposição de 2.600 quadros de 600 concorrentes.

Na ocasião, diversos produtos foram lançados: além dos selos e blocos postais focalizando o Olho-de-Boi e os personagens da Turma da Mônica, de Maurício de Souza, foram disponibilizados modelos de relógios e camisetas. Um concurso de desenhos, tendo como tema a Campanha de Combate à Miséria e à Fome, envolveu diversas crianças nas atividades.

A ausência de uma BRASILIANA em 2003 suscitou questionamentos da comunidade filatélica internacional sobre a importância de se resgatar uma das mais tradicionais exposições filatélicas do mundo. Diante disto, a FEBRAF e os Correios manifestaram publicamente seu interesse em novamente realizar o evento, definindo-se, conjuntamente, que 2013 seria o ano ideal tendo em vista dois grandes marcos: os 350 anos dos Correios do Brasil e os 170 anos de lançamento do selo Olho-de-Boi.

O reconhecimento da FIP foi concedido, em caráter provisório, depois de defesa oficial da representante dos Correios do Brasil, Maria de Lourdes Torres de Almeida Fonseca, durante a Exposição Filatélica Mundial PORTUGAL 2010, realizada em Lisboa, e, em definitivo, a partir de evento de lançamento oficial na cidade de Yokohama, Japão, no dia 29/10/11, por ocasião da Exposição Mundial PHILANIPPON 2011.



Corpo de júri reunido na frente do Centro Cultural Correios e Marca da Brasileira 93.

A exposição de 2013 (quinto evento a receber a franquia BRASILIANA e terceiro a ter o reconhecimento da FIP como mundial) veio a ocorrer de 19 a 25/11/2013, no Rio de Janeiro, e, guardadas as devidas proporções em relação à Copa do Mundo de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016, fez com que os olhares do mundo se voltassem para o Brasil.

Ainda que boa parte dos representantes da chamada era digital não tenham mesmo intenção e disposição para dedicar parte do seu tempo aos tais selos postais, diante da riqueza histórica que o momento representa, é de se esperar que um público mais crítico e seletivo de amantes da arte, da ciência e da cultura volte suas atenções à prática filatélica como uma grandiosa celebração da diversidade da cultura universal.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Cícero Antônio F. de; VASQUEZ, Pedro Karp. *Selos Postais do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2003.

APOSTILA do Curso de Capacitação em Filatelia.[Brasília]: Correios, 2012.

APOSTILA do Curso de Formação de Técnico em Filatelia. [Brasília]: Correios, 1994.

BOLETIM da Associação Cultural Filacap. Edição Especial, junho 2010.

CATÁLOGO de Selos do Brasil 2010. 57 ed. [s.l.]: Editora RHM,[2011?].

MORGAN, Glen. Disponível em: <<http://www.stampprinters.info/BSE.htm>>. Acesso em: 30/07/2011

HOLMES, H.R. British International Stamp Exhibitions. *The London Philatelist*, v. 79, n. 932-933, Ago./Set. 1970, p. 166-170.

HOLMES, H.R. *The Duke of Edinburgh. The First Royal Collector*. Disponível em: <<http://www.stamp2.com>>. Acesso em: 30/07/2011.

JORNAL GAZETA MERCANTIL. São Paulo, Caderno Fim de Semana, p. 1, 13 de janeiro de 2006.

MEYER, Peter. Quanto vale um Olho de Boi? Disponível em: www.clubefilatelico.com.br/artigos/atecnicos/. Acesso em: 25/10/2009. (publicado em 07/04/2006)

QUEIROZ, Raymundo Galvão de. *Introdução ao Estudo de Filatelia*. Brasília: Edição do autor, 1980.

QUEIROZ, Raymundo Galvão de. *Dicionário do Filatelista*. Brasília: Thesaurus, 1988.

QUEIROZ, Raymundo Galvão de; MACHADO, Paulo Sá. *Dicionário do Filatelista*. Lisboa: Edições Asa, 1994.

REVISTA CORREIO FILATÉLICO. Brasília: ECT, n. 23, 26, 31, 34, 70, 78, 80, 119, 140, 142, 143, 212, 216, 217, 220, 221, 222 e 223.

REVISTA ISTOÉ, edição n. 2137, ano 34, 27 de outubro de 2010.

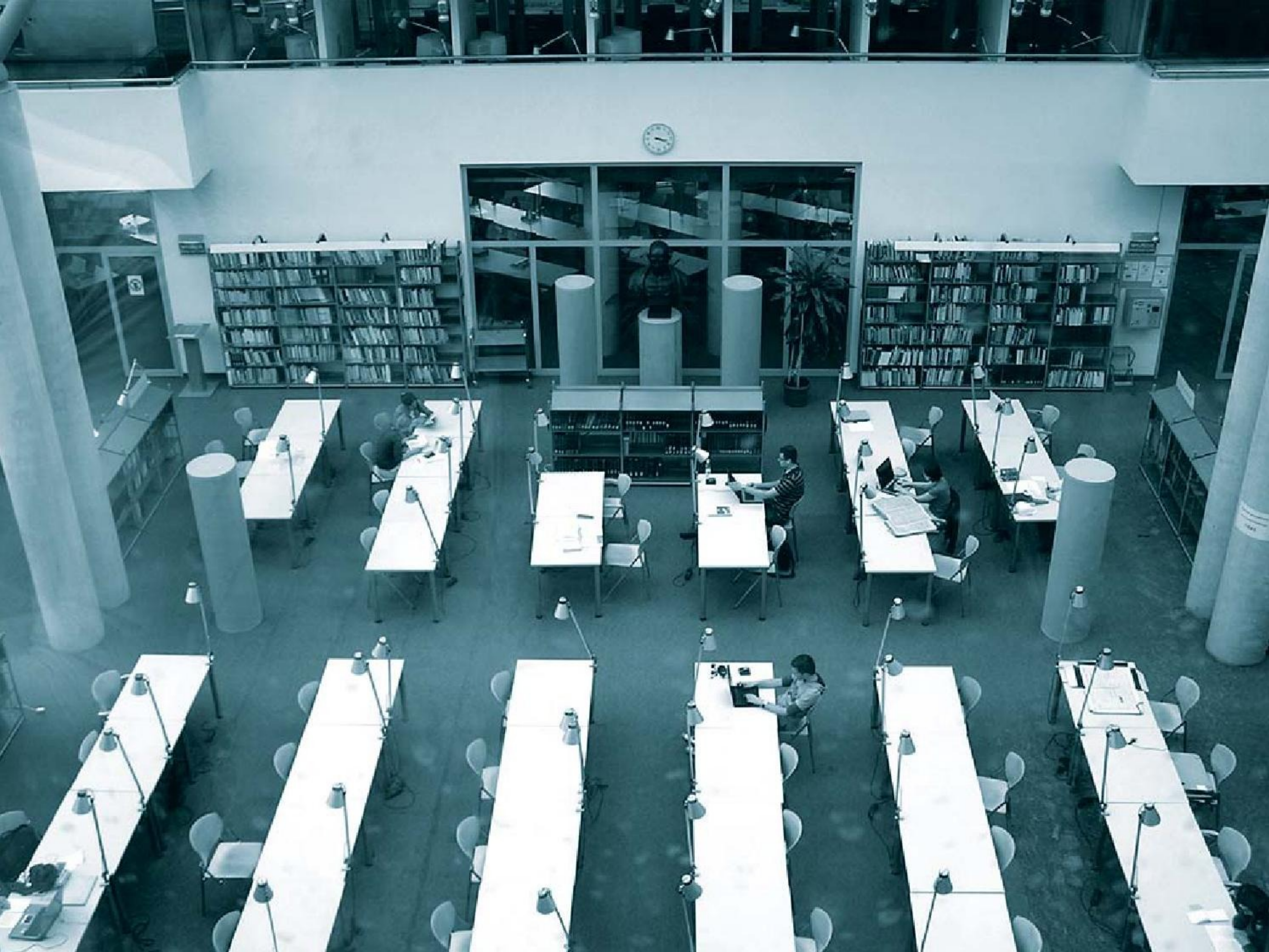
SALCEDO, Diego Andres. *A ciência nos selos postais comemorativos brasileiros: 1900-2000*. Recife: EDUFPE, 2010.

<<http://ww.worldstampnews.com/2010/06/do-you-know-who-was-the-first-ever-stamp-collector>>. Acesso em: 12/10/2013.

<<http://www.upu.int>>. Acesso em: 12/10/2013.

Altemar Henrique de Oliveira

Mineiro de Ipatinga/MG, é graduado em História (FAFIC - Caratinga/MG), Administração Postal (ESAP/ECT - Brasília/DF) e Administração de Empresas (UPIS - Brasília/DF), com pós-graduação em Contabilidade Gerencial. Cartunista e educador, é funcionário da ECT desde 1993. Foi um dos representantes da Empresa nos eventos que viabilizaram a BRASILIANA 2013 (Exposições Mundiais PORTUGAL 2010 e PHILANIPPON 2011).



Um levantamento bibliométrico da produção acadêmica relativa aos Correios no Brasil

Cassiano Ricardo Martines Bovo

Resumo/Abstract

Neste artigo apresentamos um levantamento bibliométrico a respeito da produção acadêmica (composta por livros, capítulos de livros, teses de doutorado, dissertações de mestrado e artigos publicados em periódicos) referente aos Correios no Brasil, no período de 1970 a 2013. Os resultados foram apresentados através de tabelas, gráficos e quadros e em seguida interpretados, de modo que pudemos perceber algumas características e padrões associados ao objeto em pauta, como, por exemplo, o salto ocorrido na produção a partir de meados da década dos anos 1990, a predominância das dissertações de mestrado em relação aos demais tipos de produção, o aumento considerável de artigos publicados em periódicos no período 2010-2013, a observação de que três universidades federais, dentre as instituições de ensino, foram as que mais geraram teses e dissertações, a ênfase na grande área (conceito CAPES) Ciências Sociais Aplicadas e a maior frequência, nos títulos da produção, de palavras associadas à Administração, muitas vezes na sua correlação com as Engenharias.

Palavras-chave: Bibliometria. ECT. Correios. Produção acadêmica.

In this article we present a bibliometric survey about the academic production (consisting of books, chapters in books, doctoral theses, dissertations and periodic articles) relating to the post office in Brazil in the period of 1970-2013. The results were presented in tables, graphs and charts, and then interpreted so that we could see some features and patterns of the object of the research, for example, the increase in production that occurred from the mid 1990s, the predominance of dissertations in relation to other types of production, the considerable increase in articles published in journals in 2010-2013, the observation that three federal universities, among the educational institutions, were those that generated more theses and dissertations, the emphasis on large area (concept CAPES) Applied Social Sciences and the greater frequency, in the titles of the production, of words associated with administration, often in its correlation with engineering.

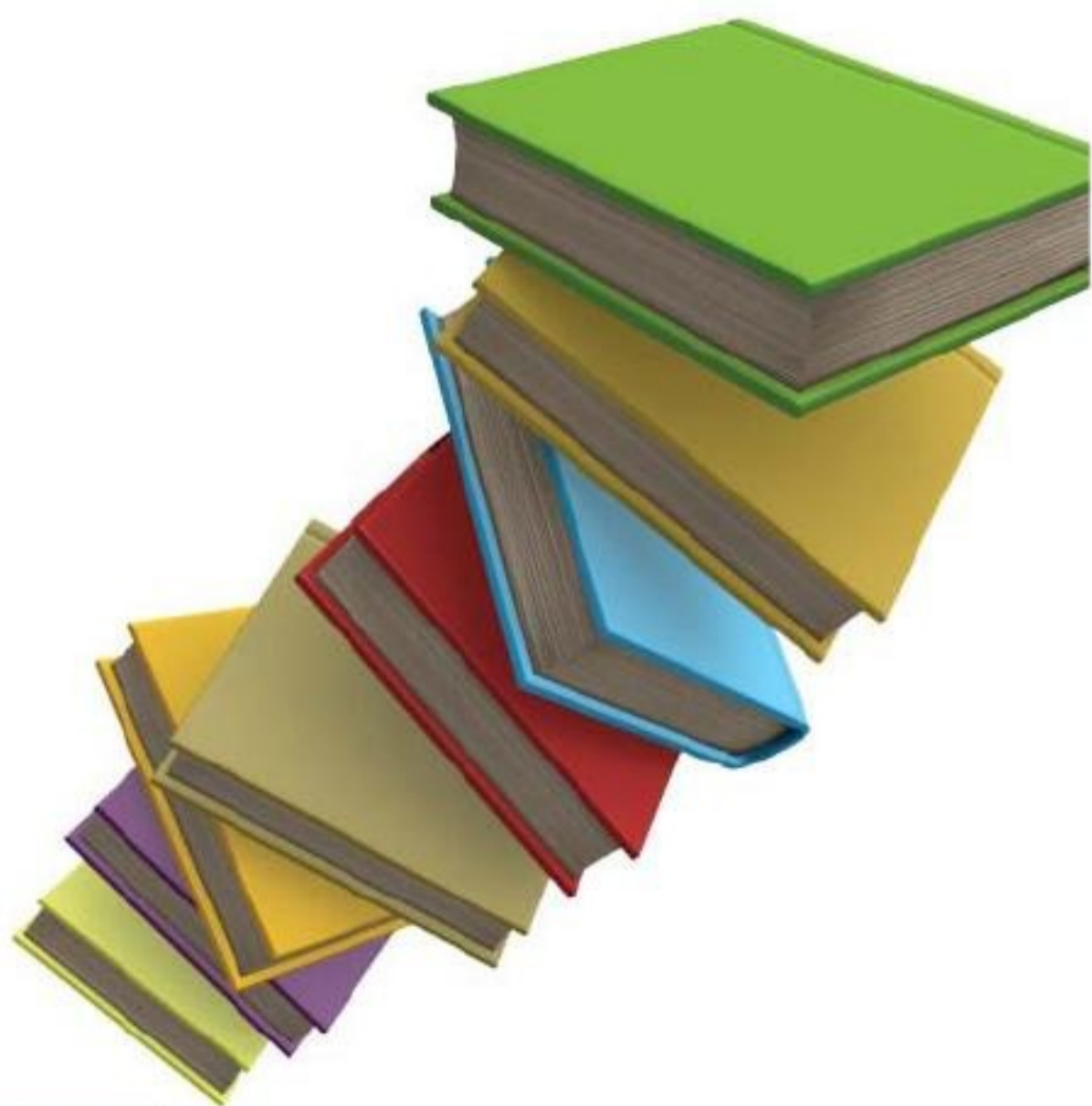
Keywords: Bibliometrics. ECT. Post office. Academic Production

Considerações iniciais

Quando cursei o mestrado em Economia, na PUC-SP, tive a oportunidade e a satisfação de pesquisar a ECT (Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos). A linha de trabalho escolhida no mestrado foi “Trabalho e Tecnologia”, pois sempre tive o interesse voltado para o trabalho, os trabalhadores e o processo de trabalho. Procurei, à época, responder às seguintes indagações: como se deu o processo de modernização da ECT, em função da atuação das chamadas “missões francesas”, na década de 70? Quais os seus impactos sobre os trabalhadores dos Correios? E sobre a produtividade e os resultados financeiros da empresa?

Durante o período de aproximadamente um ano obtive autorização para pesquisar os documentos da Diretoria Regional de São Paulo, inclusive os relatórios das missões francesas, que planejaram o processo em pauta, assim como observar os processos de trabalho em centros operacionais e entrevistar as pessoas envolvidas, além dos trabalhadores das mais variadas áreas dos Correios. Guardo muitas recordações de pessoas com quem tive contato na empresa e que me ensinaram muito.

A dissertação foi defendida em 1992 e publicada integralmente na forma de livro, em 1997. De lá para cá fui perdendo o contato com o objeto de pesquisa Correios em função de caminhos e perspectivas outras, mas paralelos, que acabei por trilhar. Ao realizar esta singela pesquisa aproveitei para resgatar uma dívida com a ECT, que na época me abriu as portas assim como possibilitou o contato com muitas pessoas que me ajudaram muito, além do prazer de retomar estudos sobre os Correios no Brasil. Agradeço, portanto, por esta possibilidade.



Resolvi realizar um levantamento bibliométrico que apresento neste artigo e assim espero contribuir com todos os interessados sobre o objeto Correios no Brasil, apesar das limitações encontradas em sua realização. A bibliometria, de maneira sucinta, é a “(...) análise estatística dos processos de comunicação escrita, tratamento quantitativo (matemático e estatístico) das propriedades e do comportamento da informação registrada” (FIGUEIREDO, 1977, *apud* LIMA, 1986, p. 127).

Assim, os levantamentos bibliométricos, em geral, buscam descobrir e registrar as obras existentes relativas a algum assunto, autor, instituição etc. Em nosso caso, trata-se de obras que possuem os Correios no Brasil como objeto de pesquisa, em qualquer área do conhecimento.

Parece-nos um trabalho de garimpeiro que, a cada batelada, pega um monte de cascalho para descobrir (separando e verificando o que serve e o que não serve) o metal precioso. Resolvemos, também, no imenso rol de possibilidades de busca encontrar o nosso metal que são as obras sobre os Correios no Brasil.

Mas o que fazer com todo o material levantado? A maneira de ir registrando, de agregar estatisticamente, correlacionar, apresentar e interpretar o levantamento se relaciona com o que se quer atingir, pois são muitas as possibilidades. Os objetivos da bibliometria geralmente estão associados a algumas leis, tais como:

1. a Lei de Bradford, que descreve a distribuição da literatura periódica numa área específica;
2. a Lei de Lotka, que descreve a produtividade dos autores; e
3. a Lei de Zipf, que descreve a frequência no uso de palavras num determinado texto. (...)

A este grupo básico de leis agregaram-se, posteriormente, outros estudos que, apesar de ainda não serem considerados como leis, configuram o corpo das preocupações dos cientistas da informação, a saber:

- a) a Lei de Goffman, que descreve a difusão da comunicação escrita como um processo epidêmico;

1. Quando afirmamos serem os Correios o objeto de pesquisa alertamos para o seguinte: embora a maioria das pesquisas tenha a intenção de entender aspectos específicos sobre a empresa (exemplo, um processo de reorganização, a arquitetura dos seus prédios, o processo histórico, a concepção administrativa etc.), às vezes isso pode não ocorrer, mas a empresa é a base ou o local de realização do estudo. É o caso, por exemplo, de um estudo sobre a incidência de determinada doença que utilize trabalhadores da empresa como amostra, ou a concepção política de uma parte de seus trabalhadores etc. Embora esse tipo de pesquisa não tenha sido o mais frequentemente encontrado, quando isso aconteceu, também as inserimos neste levantamento, uma vez que não deixa de ter os Correios como instrumento para a sua realização, mesmo que seus autores queiram extrapolar os resultados para uma população maior.

2. É importante registrar que estamos nos referindo à data de edição da obra e não do período de abordagem das obras. Por exemplo, podemos ter um livro que foi editado em 2001, que trata dos Correios no Brasil na década dos 1930.

b) a Frente de Pesquisa ou Elitismo, que descreve como uma seleta pequena parte da literatura mais recente sendo esta relacionada remota e aleatoriamente a uma parte maior da literatura mais antiga; e

c) a Obsolescência/Vida média/Idade da literatura, que descreve a queda da validade ou utilidade de informações no decorrer do tempo. (ALVARADO, 1984, p. 91).

Assim, nosso objetivo, nesta pesquisa bibliométrica, é registrar a existência de todos os livros, capítulos de livros, artigos em periódicos, dissertações de mestrado e teses de doutorado sobre os Correios no Brasil¹, a partir do ano de 1970². Em seguida, procuramos apresentar o resultado desse levantamento de acordo com os procedimentos de pesquisa que serão abordados à frente. Finalmente, realizamos uma interpretação sobre a evolução dessa produção, na totalidade ou de modo desagregado, com o objetivo de evidenciar algumas características e padrões.

Claro que gostaríamos de atingir 100% da produção existente no período em análise (quanto menos obras estiverem escondidas, melhor), mas dificilmente isso é possível dado as limitações de tempo, porém esperamos ter coberto aproximadamente 90% do material existente, o que já pode, a nosso ver, ser alentador. Alertamos para o fato de que um levantamento desse tipo fica no plano estatístico e suas conclusões não atingem a qualidade da produção. Dessa forma “A evolução dos estudos em produção científica, assim, assistiu à conversão da bibliometria, de um campo de pesquisa, em técnica – uma técnica útil, que deve ser adotada em conjunto com métodos qualitativos fornecidos pelas ciências sociais” (ARAÚJO, 2006, p. 24).

Dessa maneira, este artigo está dividido da seguinte maneira: além desta introdução, apresentaremos os procedimentos de pesquisa (metodologia) e suas limitações, em seguida apresentaremos os resultados do levantamento bibliométrico realizado e sua interpretação. Finalmente, apresentaremos as conclusões e em seguida as referências bibliográficas.

Procedimentos de pesquisa

Atualmente são muitas as fontes para obtenção das informações a respeito da existência de obras sobre os mais variados assuntos. É necessário verificar, em cada fonte, que palavras de busca utilizar e, conforme a amplitude dos resultados encontrados, como refinar a busca. Não é fácil, em determinado tempo, conseguir cobrir todas as fontes existentes em consonância com os procedimentos na utilização das palavras a inserir nos sistemas de busca, o que pode aumentar consideravelmente o tempo de pesquisa. Assim, explicaremos a estratégia utilizada nesta pesquisa para chegarmos o mais próximo de nosso intento.

Abaixo, listamos as fontes de busca e as estratégias utilizadas em cada uma delas:

- a. Biblioteca da USP (Universidade de São Paulo), que cobre toda a produção impressa e digital da universidade. A palavra utilizada foi “Correios” para a busca “geral” (que cobre título, autor e assunto);
- b. Periódicos da CAPES. A palavra utilizada foi “Correios” para assunto;
- c. Teses e dissertações da CAPES. As palavras utilizadas foram “ECT” e “Correios”;
- d. Currículo Lattes, do CNPQ. A palavra utilizada foi “Correios” em “Assuntos”. Entendemos ser essa uma das mais importantes fontes para obtenção de informações sobre produção, pela sua abrangência, isto é, numa base só é possível obter dados que envolvem todo o tipo de produção (evitando a limitação de uma base só de periódicos, ou de teses e dissertações etc.); além disso, essa fonte abarca a produção de todo o país (evitando a limitação de uma determinada biblioteca, ou fonte de indexação). O fato é que se tornou conduta generalizada no Brasil o registro de todo tipo de produção no Currículo Lattes, envolvendo desde estudantes de graduação até pós-doutores. Claro que, mesmo assim, há casos de autores que não registram suas obras no Lattes e, por isso, a importância de usar outras fontes simultaneamente;



- e. Google Books. A palavra utilizada foi “Correios” no título da obra;
- f. Google Acadêmico (*Scholar*). A palavra utilizada foi “Correios” no título da obra;
- g. Sites de grandes livrarias. A palavra utilizada foi “Correios” para assuntos;
- h. Site do Domínio Público. A palavra utilizada foi “Correios” no título das obras;
- i. Estante Virtual (rede de sebos em todo o país). A palavra utilizada foi “Correios” no título das obras.

Como afirmamos anteriormente, com relação ao período de edição das obras, utilizamos como corte o ano de 1970 (até os dias de hoje), pois pudemos perceber que há obras sobre os Correios no Brasil (principalmente na forma de livros) anteriores a essa data (que, claro, tem um grau de arbitrariedade) nem sempre registradas no Currículo Lattes e demais bases, muitas vezes esgotados e difícil registro. Embora a grande maioria das obras tenha sido editada no Brasil, quando (raramente) encontramos obras publicadas no exterior, também as consideramos.

Quanto à forma de registrar a produção levantada, na Tabela 1 (Produção Anual Total) somamos tudo que encontramos em termos da produção que nos interessa (livros, capítulos de livros, artigos em periódicos, teses de doutorado e dissertações de mestrado, inclusive os mestrados profissionalizantes) e as apresentamos ano a ano, de modo a se perceber a produtividade ao longo do tempo, na perspectiva da Lei de Bradford. A tabela também transforma os dados quantitativos em participação percentual.

Na tabela 2 (Produção Total e Relativa), apresentamos quantitativamente a produção de todo período em foco (1970 a 2013), discriminado por tipo de obra, assim como a participação percentual de cada um.

Na tabela 3 (Produção Total por Tipo: Evolução Quinquenal), procuramos agregar toda a produção, separada por obras, em cada quinquênio (desde 1970/1974 até

2010/2013, sendo este incompleto), de modo a nos permitir não só a evolução, mas também, a distribuição da produção em cada período. Ao lermos na horizontal teremos uma idéia da produção total por quinquênio e ao lermos na vertical teremos o mesmo resultado da tabela n. 2 (produção total no período em análise por tipo de produção).

O Gráfico 1 (com o mesmo título da Tabela 3) é uma derivação da Tabela 3, na linguagem gráfica, porém agregando a ótica horizontal com a vertical, isto é, mostrando, através de linhas de diferentes cores, a produção total por quinquênio assim como a produção por tipo de obras a cada quinquênio.

Na Tabela 4 (Participação Percentual por Tipo de Produção em Cada Quinquênio) mostramos a Tabela n. 3 sob a ótica horizontal, mas em termos de participação percentual do tipo de produção por quinquênio, ampliando a visão caso se olhe pela vertical ou horizontal.

Na Tabela 5 (Teses de Doutorado e Dissertações de Mestrado por Instituições de Ensino Superior) apresentamos a quantidade de teses e dissertações geradas pelas instituições de ensino do país, referentes aos Correios no Brasil. Para evitarmos uma tabela ampla demais computamos apenas as instituições com mais de um registro ao longo do período em análise.

Na Tabela 6 (Produção por Grande Área da CAPES) realizamos o enquadramento de toda a produção encontrada tendo como referência as grandes áreas da CAPES. Aqui o resultado é superficial e deve ser visto com ressalvas porque se, em alguns casos, o enquadramento é claro e evidente, na maioria deles é difícil, pois não é simples (pelas palavras-chave e resumos, quando há) descobrir exatamente qual a área da produção. Em muitos casos, há produção que aparentemente pode ter mais de um enquadramento.

Mais difícil ainda seria realizar um enquadramento por área específica (por exemplo, dentro das Ciências Sociais Aplicadas – grande área – teríamos Administração, Economia, Arquitetura etc.), uma vez que várias obras transitam por mais de uma área específica (e, às vezes, por mais de uma área geral; é comum encontrarmos obras que transitam

simultaneamente pelas Engenharias e Ciências Sociais Aplicadas). Um exemplo é de uma obra que trata de um processo de reestruturação produtiva, geralmente ela se relaciona com a Engenharia da Produção, Sociologia, História e Economia; além da dificuldade de enquadramento na área específica, temos, nesse caso, três grandes áreas envolvidas: Engenharias, Humanas e Ciências Sociais Aplicadas.

Essa situação nos leva à reflexão a respeito de certa arbitrariedade ao realizarmos um enquadramento “único” da produção, de modo que mesmo para o efeito das estatísticas dos órgãos de pesquisa educacionais e governamentais os resultados podem não expressar efetivamente a/s área/s da produção acadêmica. Isso nos remete à crítica quanto à ineficiência da tentativa positivista de separação e especialização das áreas do saber.

No Quadro 1 (Palavras mais Frequentes) apresentamos a chamada “análise lexical” (ou “léxico básico”), um procedimento que visa mostrar a frequência das palavras constantes nos títulos da produção levantada em todo o período (1970/2013). Procuramos apresentá-las na forma de grupos de palavras que tenham o mesmo léxico (e, portanto, uma mesma base). Um exemplo: a palavra “aplicação”, tem como derivadas “aplicabilidade”, “aplicada” e, desta, “aplicado” (masculino), “aplicadas” e “aplicados” (plural). Dessa forma, a estratégia que utilizamos foi inserir todas essas palavras num mesmo grupo (léxico básico) por expressarem uma mesma idéia.

Claro que esse procedimento possui sérias limitações, em função de se tratar apenas das palavras constantes dos títulos das obras, não envolvendo as palavras-chave, assuntos, linhas de pesquisa, o que seria o ideal. De qualquer forma, acreditamos ter possibilitado, mesmo assim, uma idéia dos assuntos associados à produção científica referente aos Correios no Brasil.

Obviamente já se espera que a maioria dos títulos contenha as palavras “Correios”, “Brasil”, “ECT”, isto é, o objeto geralmente está no título da produção, pois a ECT é o caso em estudo. Mas, como pretendemos captar os assuntos, áreas e abordagens associadas a cada

obra, nos preocupamos com o léxico básico que aponta nesse sentido. Assim descartamos as seguintes palavras, que aparecem de maneira completamente desproporcional às demais: Brasil, brasileira, caso, Correios, ECT, empresa, estudo, postal, telégrafos.

Apresentação dos resultados

Nesta seção apresentamos todas as tabelas, gráficos e quadros encontrados, de acordo com o exposto na seção anterior, e realizamos a sua possível interpretação.

ANO	QUANTIDADE DE OBRAS	PARTICIPAÇÃO (COMO % DA PRODUÇÃO TOTAL)
1970	-	-
1971	-	-
1972	-	-
1973	1	0,6%
1974	1	0,67%
1975	1	0,6%
1976	1	0,67%
1977	-	-
1978	-	-
1979	1	0,6%
1980	-	-
1981	-	-
1982	-	-
1983	-	-
1984	1	0,6%
1985	1	0,6%
1986	-	-
1987	1	0,6%
1988	-	-
1989	1	0,6%
1990	1	0,6%
1991	1	0,6%

ANO	QUANTIDADE DE OBRAS	PARTICIPAÇÃO (COMO % DA PRODUÇÃO TOTAL)
1992	1	0,6%
1993	-	-
1994	-	-
1995	-	-
1996	5	2,89%
1997	6	3,46%
1998	3	1,73%
1999	7	4,05%
2000	10	5,78%
2001	7	4,05%
2002	11	6,35%
2003	10	5,78%
2004	8	4,62%
2005	8	4,62%
2006	7	4,05%
2007	10	5,78%
2008	8	4,62%
2009	5	2,89%
2010	18	10,4%
2011	9	5,20%
2012	15	8,67%
2013	14	8,09%
TOTAL	173	100% ³

Tabela 1: Produção anual total

Fica bastante evidente, através dessa tabela, que até meados da década dos anos 90 a produção relacionada aos Correios foi baixíssima, ocorrendo um salto espetacular a partir daí e intensificando-se na década seguinte. Isso pode ser percebido pelo fato de que praticamente 80% da produção total corresponde ao período 2000 a 2013.

3. O fato da soma não chegar exatamente a 100%, mas muito próximo disso, deve-se ao arredondamento de duas casas depois da vírgula. Isso vale para algumas outras tabelas que vêm a seguir.

Tabela 2: Produção total e relativa

Livros	20	11,56%
Capítulos de livros	8	4,62%
Teses de doutorado	7	4,05%
Dissertações de mestrado	83	47,98%
Artigos em periódicos	55	31,79%
TOTAL	173	100%

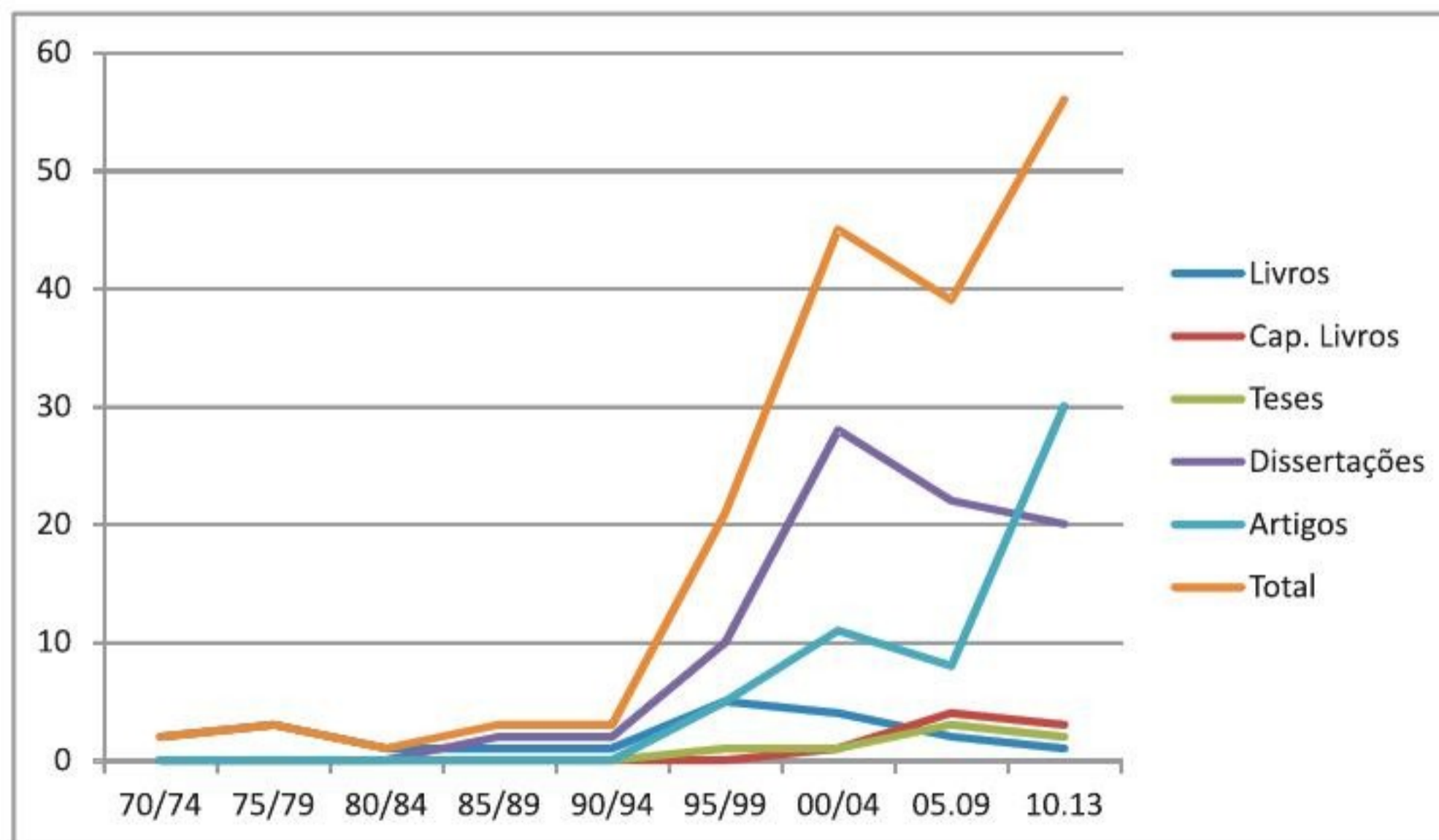
Através da Tabela 2 pode-se desagregar a produção e desdobrando-se outras características. Observa-se que a produção mais freqüente são as dissertações de mestrado, correspondendo a, praticamente, metade do total. Acreditamos que cabe uma reflexão a respeito da influência da expansão, no Brasil, dos programas de mestrado, nas mais variadas áreas e, principalmente, a redução do tempo de exigência para a defesa da dissertação (dois anos a partir da matrícula no Programa) associada à criação (num período mais recente) dos mestrados profissionalizantes, para explicar esse resultado.

É provável que esse fenômeno tenha impulsionado a velocidade e a quantidade de dissertações de mestrado relacionadas aos Correios no Brasil, até porque a partir delas (e das teses) costumam aparecer, como subproduto, artigos publicados em periódicos e em anais de congressos e eventos científicos em geral, assim como em capítulos de livros e, em alguns casos, edição de livros. Chama-nos a atenção a baixa produção em termos de teses de doutorado, se comparado com as dissertações de mestrado e mesmo os demais tipos.

Tabela 3: Produção total por tipo: evolução quinquenal

QUINQUÊNIO	LIVROS	CAPS. LIVRO	TESES DOUT.	DISSER- TAÇÕES	ARTIGOS PERIÓD.	TOTAL
1970/74	2	-	-	-	-	2
1975/79	3	-	-	-	-	3
1980/84	1	-	-	-	-	1
1985/89	1	-	-	2	-	3
1990/94	1	-	-	2	-	3
1995/99	5	-	1	10	5	21
2000/04	4	1	1	28	11	45
2005/09	2	4	3	22	8	39
2010/13	1	3	2	20	30	56
TOTAL	20	8	7	83	55	173

Gráfico 1: Produção total por tipo: evolução quinquenal



A Tabela 3 e o Gráfico 1 (derivação daquela) mostram a evolução por tipo de obra ao longo dos quinquênios assim como a produção total (na tabela, na horizontal, a produção total por quinquênio, e, na vertical, a produção por tipo de obra em cada quinquênio). Fica evidente, como observado anteriormente, a mudança de patamar em termos de produção geral e por tipos de obras (talvez com exceção dos livros) a partir de meados da década dos anos 1990 e de forma mais acentuada a partir dos anos 2000, isto é, o que se vê em termos de produção total é acompanhado praticamente por todos os tipos de produção. Chama atenção a extensa produção no período 2010/2013 (num quinquênio que ainda não terminou) assim como o salto na publicação de artigos em periódicos.

Tabela 4: Participação Percentual por tipo de produção em cada quinquênio

QUINQUÊNIO	LIVROS	CAPS. LIVRO	TESES DOUT.	DISSER- TAÇÕES	ARTIGOS PERIÓD.	TOTAL
1970/74	100%	-	-	-	-	100%
1975/79	100%	-	-	-	-	100%
1980/84	100%	-	-	-	-	100%
1985/89	33,33%	-	-	66,67%	-	100%
1990/94	33,33%	-	-	66,67%	-	100%
1995/99	23,81%	-	4,80%	47,62%	23,81%	100%
2000/04	8,90%	2,22%	2,22%	62,22%	24,44%	100%
2005/09	5,13%	10,26%	7,70%	56,41%	20,51%	100%
2010/13	1,79%	5,36%	3,58%	35,71%	53,57%	100%
TOTAL	11,56%	4,62%	4,05%	47,98%	31,79%	100%

A nosso ver a Tabela 4 (que deve ser lida na horizontal) reforça o que já assinalamos: a grande participação das dissertações de mestrado na produção total (em geral, mais da metade em relação ao total de obras, ou muito próximo disso), a partir dos anos 1980,

com exceção do quinquênio 2010/13, em que a participação de artigos publicados em periódicos ultrapassou a de dissertações.

Tabela 5: Teses de doutorado e dissertações de mestrado por instituições de ensino superior

INSTITUIÇÃO	TESE DE DOUTORADO	DISSERAÇÃO DE MESTRADO	TOTAL
UNB	-	10	10
UFRGS	-	9	9
UFSC	-	8	8
USP	2	3	5
UFRJ	1	4	5
PUC-RJ	-	5	5
PUC-SP	2	2	4
UFSCAR	2	1	3
UFES	-	3	3
UFPE	-	3	3
UFC	-	3	3
C. UNIV. ARARAQUARA	-	2	2
UFF	-	2	2
UNIV. CAT. BRASÍLIA	-	2	2
UFPB	-	2	2
PUC-MG	-	2	2
FGV-RJ	-	2	2

Obs: em ordem da mais freqüente para a menos freqüente em relação à coluna "Total", excluindo-se aquelas instituições com o total de apenas uma produção.

Observa-se, através da Tabela 5, em termos puramente quantitativos, a predominância da Universidade de Brasília (UnB) seguida pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) em relação ao total de elaboração e defesa de teses e dissertações, no entanto, estas não produziram teses de doutorado; a USP (Universidade de São Paulo), que vem em seguida, produziu duas teses de doutorado e, neste caso, ela só é acompanhada pela UFRJ, PUC-SP e UFSCAR.

Tabela 6: Produção por grande área da CAPES

GRANDE ÁREA CAPES	TOTAL DE OBRAS	% EM RELAÇÃO À PRODUÇÃO TOTAL
Ciências agrônômicas	-	-
Ciências biológicas	-	-
Ciências da saúde	7	4,05%
Ciências exatas e da Terra	1	0,60%
Ciências humanas	43	24,85%
Ciências sociais aplicadas	80	46,24%
Engenharias	36	20,81%
Línguas, letras e artes	3	1,73%
Outras	3	1,73%
TOTAL	173	100%

Desconsiderando as dificuldades de enquadramento apontadas na seção “Procedimentos de Pesquisa”, observa-se que quase a metade da produção se enquadra na grande área das Ciências Sociais Aplicadas (quase metade do total). Ao realizar o procedimento pudemos observar a predominância das áreas específicas de Administração, seguida do Direito, Economia e Arquitetura e Urbanismo, nessa ordem.

Em seguida vem a grande área Humanas (embora muito próxima das Engenharias), com ênfase para as áreas específicas da História, Sociologia e Psicologia. Depois, observamos a grande área das Engenharias, com predominância da Engenharia de Produção, seguida pela Engenharia de Transportes.

A nosso ver as três grandes áreas da CAPES concentradas em relação aos Correios está dentro das expectativas uma vez que o objeto se presta às questões administrativas, evolução histórica e mudanças nos processos de trabalho, operações e organização, associadas às suas repercussões técnicas, sociológicas, econômicas e administrativas, como a maioria das demais empresas da economia.

No Quadro 1 apresentamos a análise lexical, isto é, a frequência das palavras encontradas nos títulos das obras levantadas em todo o período de análise (entre parênteses é apresentada a frequência das palavras)⁴.

4. Optamos por apresentar apenas as ocorrências mais frequentes e não todas.

Quadro 1: Palavras mais frequentes nas obras de todo o período (1970/2013) apresentadas em grupos em torno de cada léxico

Gestão (28), análise/s(23), trabalho (23), organização/organizacional/is(22), serviço/s(19) qualidade (16), informação/ões/informacional (13), pública/o/s (13), aplicação/aplicada/o/s/aplicável/aplicabilidade (13), história/histórica/o/s(12) estratégia/s/estratégico/a/s (11), agência/s (10), sistema/s/sistêmico (10)

A nosso ver os léxicos “análise e aplicação” podem se enquadrar em pesquisas dos mais variados objetos e áreas. Já o léxico “pública” está dentro do esperado numa empresa estatal. Mas, quanto aos demais, pode se perceber coerência em relação ao resultado da Tabela 6 (grande áreas da CAPES), pois a área mais freqüente (Ciências Sociais Aplicadas e em especial as áreas específicas de Administração e Economia) é compatível com o léxico básico mais encontrado (“gestão”), assim como a maioria dos que vêm em seguida: “organização”, “serviço”, “estratégia”, “agência” e “sistema”; palavras bastante relacionadas

à Administração (embora também correlacionadas às Engenharias, mas essa questão insere-se na dificuldade, já apontada, para separar determinadas áreas do conhecimento, como é o caso da Administração e da Engenharia da Produção). Quanto ao léxico “qualidade”, o mesmo se relaciona fortemente com a Administração e as Engenharias.

Acreditamos ser muito significativo o aparecimento (em segundo lugar dentre o total) do léxico “trabalho”, uma vez que obras das mais variadas áreas são focadas nas preocupações com o processo de trabalho e o trabalhador, tais como a Sociologia, a Psicologia, a História, as Engenharias, a Economia, a Administração, dentre outras.

Entendemos ter grande significado o aparecimento do léxico “história”, o que denota preocupação com estudos que visam a trajetória dos Correios no Brasil assim como suas transformações.

Considerações finais

Como frisamos no início deste artigo nosso intuito foi realizar um levantamento bibliométrico sobre alguns tipos de obras escritas a respeito dos Correios no Brasil e em seguida trabalhar os dados relativos a esse processo de modo a atingir alguns objetivos, tais como apresentar a produtividade no período em análise, a frequência por tipos de obras, a evolução (inclusive combinada com a divisão das obras) da produtividade por quinquênios, as instituições de ensino associadas às teses e dissertações, a relação da produção com as áreas do conhecimento e a frequência das palavras nos títulos das obras levantadas (análise lexical). Tínhamos ambição de realizar mais, inclusive com maiores possibilidades de cruzamentos e desdobramentos, mas o tempo foi um limite intransponível, porém, mesmo que não tenhamos conseguido abarcar toda a produção, acreditamos que os resultados podem levar a algumas conclusões consistentes.

Em primeiro lugar, chamou-nos atenção a baixa produção acadêmica até meados da década de 1990, em praticamente todos os tipos de produção, e o brusco salto (e não um aumento continuamente ascendente) na década dos anos 2000. Apresentamos algumas hipóteses para explicar o fenômeno (associadas à proliferação de programas de mestrado, a diminuição do tempo para a elaboração e defesa das dissertações e a criação dos mestrados profissionalizantes, e essa produção estaria “puxando” os demais tipos de produção), porém, trata-se de especulação, e necessita de pesquisas posteriores para sua comprovação.

Em segundo lugar, pudemos observar certa desproporção entre os tipos de produção; as dissertações de mestrado destoaram em termos de quantidade em relação às demais modalidades de produção, inclusive na comparação com os artigos em periódicos e de forma muito intensa em relação às teses de doutorado.

Em terceiro, apontamos o salto em relação à produção de artigos em periódicos no quinquênio atual (2010/13), que, mesmo não tendo terminado, apresenta uma participação de mais de 50% do total na modalidade mencionada.



Em quarto lugar, observamos que as instituições de ensino superior mais produtivas na geração de teses e dissertações foram, nessa ordem, Universidade de Brasília, Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Universidade Federal de Santa Catarina, embora estas só tenham gerado dissertações; a Universidade de São Paulo, que vem em seguida nesse ranking, por exemplo, possibilitou duas teses de doutorado, mas ficou com um total de produção menor que as anteriores mencionadas.

Em quinto, pudemos observar que a grande área, no conceito CAPES, que predomina dentre a produção total, são as Ciências Sociais Aplicadas, com ênfase para a Administração e a Economia, seguida com boa distância pelas áreas de Humanas e Engenharias, ambas muito próximas em termos de participação.

Em sexto lugar, constatamos a maior frequência de palavras, nos títulos da produção (léxico básico), associadas às Ciências Sociais Aplicadas (em especial da Administração) assim como a proximidade, por parte de muitos desses termos, com as áreas das Engenharias.

Finalmente, ao realizar a pesquisa encontramos, na maior parte da produção levantada, trabalhos bastante específicos, em geral, aplicações de teorias, conceitos, concepções etc. a um estudo de caso que é a ECT, o que corrobora uma característica da produção científica dos dias de hoje: a extrema especialização.

Longe de esgotar o assunto em pauta, esperamos poder contribuir para os pesquisadores interessados no objeto Correios no Brasil e na técnica da bibliometria, além de estimular novas pesquisas nesse sentido.

Referências Bibliográficas

ALVARADO, Rubén Urbizagáztegui. A bibliometria no Brasil. *Ci. Inf.*, Brasília 13(2):91-105, jul./dez. 1984.

ARAÚJO, Carlos Alberto. Bibliometria: evolução histórica e questões atuais. *Em questão*, Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 11-32, jan./jun. 2006.

LIMA, Regina Célia Montenegro de. Bibliometria: análise quantitativa da literatura como instrumento de administração em sistemas de informação. *Ci. Inf.*, Brasília, 15(2):127-33, jul./dez. 1986.

Cassiano Ricardo Martines Bovo

Doutor em Ciências Sociais e mestre em Economia pela PUC-SP, professor da Universidade Nove de Julho (UNINOVE) e autor do livro *Os Correios no Brasil e a Organização Racional do Trabalho*.



Escrevo-te dolorosamente aflito

...habituado a de...
...chegar. Estou fatalmente condenado à vida de
...a minha indolente e pura...
...meu espírito e ao próprio optimismo que aplica
...trabalhe. Não sei onde vai parar esta...
...mal e, ao mesmo tempo longe.

...a minha preocupação tenho a dizer-te
...de arrependimento que tem um
...lugar que...
...momento e de decair a esperança...
...aguardar uma melhora na vida.

Escrevo-te dolorosamente aflito: cartas de Cruz e Sousa aos amigos

Fátima Maria de Oliveira

Resumo/Abstract

Apoiado na perspectiva dos estudos literários e culturais, o presente artigo tem por objetivo abordar uma parcela da correspondência publicada de Cruz e Sousa. Além das cartas recolhidas na edição da *Obra Completa de Cruz e Sousa*, organizada por Andrade Murici, da Editora Nova Aguilar, encontram-se no livro de Raimundo Magalhães Júnior, *Poesia e Vida de Cruz e Sousa* (1975), algumas cartas escritas pelos correspondentes do poeta, cuja leitura é valiosa para conhecermos a rede de sociabilidade trançada pelo poeta simbolista com esses destinatários e pensar a literatura como espaço em que se abrigam gritos da memória e silêncios significantes e significativos.

Palavras-chave: Cruz e Sousa. Correspondência. Memória histórico-cultural

Based on the perspective of literary and cultural studies, this paper aims to address a part of the published correspondence of Cruz e Sousa. Besides the letters collected at the edition of the book *Obra Completa de Cruz e Sousa* organized by Andrade Murici, from New Aguilar publishing house, there can also be found on Raimundo Magalhães Júnior's book, *Poesia e Vida de Cruz e Sousa* (1975), some letters written by the poets' correspondents, whose reading is valuable to know the sociability network braided by the symbolist poet with those recipients and think of literature as a shelter for memory screams and for both the significant and significative silences

Keywords: Cruz e Sousa. Correspondence. Historic-cultural memory

Não tenho jeito pra memórias. Mas as cartas são sempre uma espécie de memória desde tenham alguma coisa mais nuclear e objetiva que arroubos sentimentais sobre o espírito do tempo. E as memórias em carta têm um valor de veracidade maior que o das memórias guardadas em segredo pra revelação secular futura. É que o amigo que recebe a carta pode controlar os casos e as almas contadas.

Mario de Andrade

O crítico e escritor francês Roland Barthes (1915-1980) traz em suas reflexões, no campo da literatura, a ideia do autor como sujeito social e historicamente constituído, produto do ato de escrever. Para o autor de *O rumor da língua* é o ato de escrever que faz o autor e não o contrário. Nas palavras dele, logo no primeiro parágrafo de “A morte do autor”, trabalho publicado em 1968: “A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p. 57). Nesse mesmo artigo, no entanto, Barthes faz a ressalva de que, em matéria de literatura, o positivismo, herdeiro da ideologia capitalista, ancorada no individualismo, outorgou a maior importância à “pessoa” do autor e, sendo assim, o autor ainda é soberano nos

[...] manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas nos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões [...] (BARTHES, 2004, p. 58).

O futuro professor do *Collège de France* defendia, nessa época, uma perspectiva nova de reflexão, comum à literatura e à linguística, ao criador e ao crítico, cuja principal reivindicação concentrava-se na defesa da ação do escritor como crítica da linguagem. Despontava assim a noção de *escritura* por meio da qual, segundo Barthes, a literatura torna-se um saber ao qual só se tem acesso pela produção de um novo texto:

[...] texto mental da leitura, texto concretizado em uma nova obra literária. Texto ao qual o sujeito não preexiste como sujeito-que-sabe, mas na produção do qual o sujeito se cria e se recria, numa significância infinitamente aberta. (PERRONE-MOISÉS, 2004, P. XIV).

Segundo essa perspectiva, “é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...] atingir esse ponto em que só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’ [...]” (BARTHES, 2004, p. 60); portanto, a linguagem conhece um “sujeito” – aquele que diz “eu” – não uma “pessoa”. Se Barthes defendeu a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar do autor e dar vida ao “escriptor”, aquele que “já não possui em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas [...] imenso dicionário de onde

...sou um fantasma que anda pela casa!

...sou um fantasma que anda pela casa!

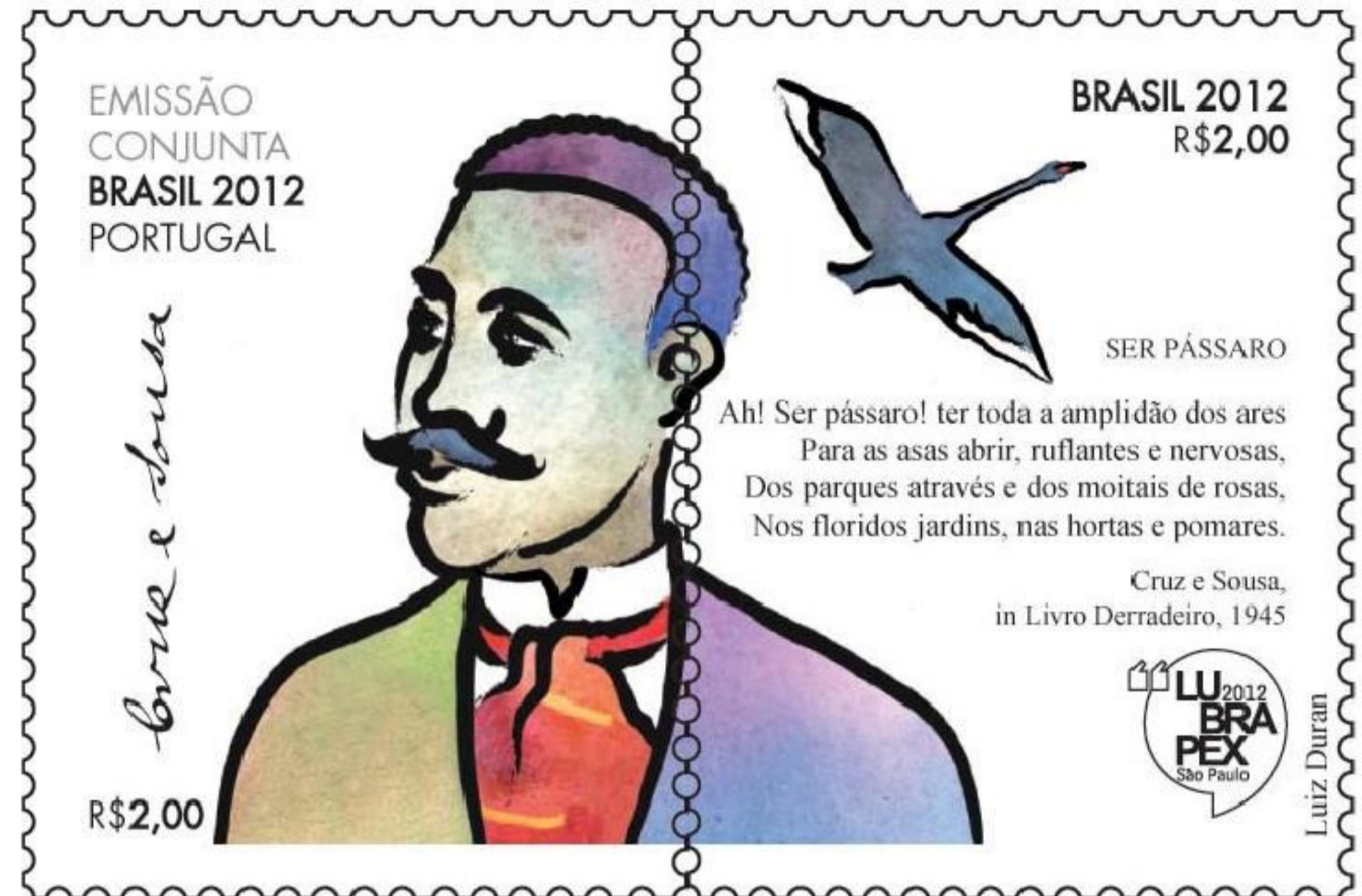
retira uma escritura que não pode ter parada: [...] um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada” (BARTHES, 2004, p. 62), por outro lado, o avanço dos estudos culturais na contemporaneidade fazem ressurgir a figura do autor, contrariando a “morte” anunciada pelos estruturalistas e pós-estruturalistas. A contextualização torna-se um determinante maior, deslocando assim o lugar da literatura e de seu valor como prática intersubjetiva. Os estudos comparativistas de literatura permitem inúmeras possibilidades materiais de expressão cultural, nos seus diferentes contextos, como o epistemológico, o econômico e o político. Além disso, a crescente diluição de fronteiras disciplinares e a confluência de objetos de estudos verificada em diversas áreas do conhecimento permitem a “relativização de saberes particularizados e fechados em uma única direção.” (SOUZA, 2002, p. 23). Nesse sentido, os estudos das minorias, dos textos paraliterários, da correspondência, do memorialismo, até pouco tempo desconsiderados pela crítica, passam a compor novos objetos de interesse dos chamados estudos culturais e literários, dando lugar à prática de um amplo intercâmbio disciplinar.

Apoiado nessa perspectiva dos estudos literários e culturais, o presente artigo tem por objetivo abordar uma parcela da correspondência publicada do escritor Cruz e Sousa (1861-1898), cujos originais autógrafos encontram-se depositados no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Além das cartas publicadas na edição da *Obra Completa de Cruz e Sousa*, organizada por Andrade Murici, da Editora Nova Aguilar – segunda reimpressão, ano de 2000, da primeira edição de 1995 –, encontram-se, no livro de Raimundo Magalhães Júnior, *Poesia e Vida de Cruz e Sousa* (1975), algumas cartas escritas pelos correspondentes do poeta, cuja leitura é valiosa para conhecermos a rede de sociabilidade trançada pelo autor catarinense com esses destinatários. A abordagem de trechos das cartas visa ressaltar a complexidade da trajetória existencial e literária de Cruz e Sousa, marcada pelo aspecto racial e pela produção poética de matriz simbolista. A articulação entre a vida e a obra de Cruz e Sousa vem dando margem a inúmeras reflexões de cunho biográfico, em cuja inclusão

de poemas e documentos do autor – correspondência, fotos, artigos jornalísticos – e relatos sobre o autor – depoimentos de seus contemporâneos, ensaios e perfis biográficos – deslocam o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e alargam o feixe de abordagem de relações culturais.

A leitura das cartas, a ser efetuada neste artigo, conjugada a interpretação de textos de sua obra poética, distancia-se, portanto, da teoria proposta por Barthes em “A morte do autor” e recupera a presença desse conceito não mais como ausente do texto, mas, ao contrário, exercendo o papel de ator e de representante do escritor e do intelectual, no meio acadêmico e social em que produziu sua obra. O autor permanece então como “ator no cenário discursivo, considerando-se o seu papel como aquele que ultrapassa os limites do texto e alcança o território biográfico, histórico e cultural.” (SOUZA, 2002, p. 116).

A correspondência de Cruz e Sousa não apresenta os traços da opulência verbal ou ousadia das imagens que são características de sua obra poética. Não constituem exercícios literários em prosa, nem anunciam a troca de experiências artísticas ou discussões intelectuais, presente, por exemplo, na correspondência de Lima Barreto ou em grande parte da correspondência dos modernistas; no entanto, carregam a força da “escrita de si” (FOUCAULT, 1992) como prática em que a presença do outro é indispensável para se atingir a forma de existência desejada. Segundo Foucault, é necessário pensar na dupla função da carta enviada, que “evoca a recompensa da perfeita amizade, em que cada um dos dois será para o outro o socorro permanente, a ajuda inesgotável” (FOUCAULT,



Selo emissão conjunta Brasil - Portugal, 2012.
Acervo - Museu Nacional dos Correios

1992, p. 119). A abertura para o outro, pela via da correspondência, no caso de artistas e intelectuais, é também um meio de voltar-se para o mundo e fazer-se visível na esfera pública. Escrever cartas é mostrar-se ao destinatário, que está ao mesmo tempo sendo “visto” pelo remetente, o que permite uma forma de presença (física, inclusive) muito especial (FOUCAULT, 1992, p.150).

As cartas de Cruz e Sousa, ainda que em quantidade reduzida, constituem atos biográficos, cujo interesse converge principalmente para o empenho com que o jovem poeta negro da província busca produzir-se a si mesmo como artista e cidadão no recente sistema político republicano instaurado no Brasil, após séculos de domínio do sistema monárquico e de sua obra de escravização dos negros. As cartas de Cruz e Sousa, datadas entre os anos de 1896 e 1898, tornam-se um espaço privilegiado no qual caem as máscaras de toda a euforia em torno dos resultados da política abolicionista, comemorada então como o principal acontecimento do fim do século XIX. O próprio Cruz e Sousa, na sua primeira tentativa de fixar-se na Corte, para onde viajou em 1888, em uma carta remetida do Rio de Janeiro, no mês de junho desse mesmo ano, ao amigo Germano Wendhausen, refere-se a Abolição como “libertação do país” e, não apenas como libertação dos negros do processo histórico e econômico de escravidão. Dá notícias de sua alegria e entusiasmo pelos quais se sente física e emocionalmente afetado:

Cá estou nesta grande capital que cada vez mais se distingue pelo movimento e atividade mercantil de que dispõe em alto grau. [...] Aqui, em alguns arrebaldes, também continuam, com bastante brilho, diferentes festejos em homenagem à libertação do país. Até 15 ainda assisti algumas manifestações de regozijo ao triunfante e heróico acontecimento que ainda me faz pulsar de alegria o coração e o cérebro (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 821).

A escrita epistolar é uma “[...]prática eminentemente relacional e, no caso, das cartas pessoais, um espaço de sociabilidade privilegiado para o estreitamento (ou rompimento) de vínculos entre indivíduos e grupos[...]” (GOMES, 2004, p. 19). Através dessa prática,

principalmente no século XIX, era possível aos escritores construir redes, travar e estreitar contatos que possibilitassem a conquista e a manutenção de posições sociais, profissionais e afetivas. A carta é ainda um meio para se compreender “os papéis que tanto a amizade e a solidariedade quanto a hostilidade e a rivalidade desempenharam na sua produção” (GOMES, 2004, p. 114).

A experiência de narrar-se através da correspondência constitui um ato autobiográfico através do qual o poeta negro quer se fazer visível àqueles que procuram de diferentes modos silenciá-lo. As cartas permitem-nos acompanhar a dramatização do corpo do poeta negro em sua luta pela sobrevivência material e constituem um tipo de documento em que se delineiam as linhas de força da trama histórica que atuaram sobre esse corpo, uma vez que a existência do homem é corporal e “[...]viver consiste em reduzir continuamente o mundo ao seu corpo, a partir do simbólico que ele encarna[...].” (LE BRETON, 2011, p. 7).

É por meio da literatura que Cruz e Sousa pretende adquirir relevância social e durar, sobreviver na memória cultural de seu país. No entanto, sabia o quanto a cor de sua pele

“As minhas contrariedades e aflições avolumam-se cada vez mais.”

afastava-o da aventura de inventar para si um destino memorável num momento em que a recém-fundada República brasileira lutava para afirmar, segundo as configurações da elite, nossas especificidades e o direito à modernidade, ancorando-se em teorias deterministas e evolucionistas que nos condenavam a considerar atrasada e bárbara grande parte da população mestiça e negra. Some-se a isso o fato de que o mercado de empregos era escasso, em especial, para aqueles que se dedicavam a escrever nos jornais e/ou pretendiam ingressar no circuito de autores de literatura. O fato de ser filho de escravos negros, ele próprio nascido escravo, vivendo em um momento de ampla difusão de teorias raciais no Brasil, torna-o, como tantos outros negros, estigmatizado no meio social, e no caso particular de Cruz e Sousa, dotado de notáveis dons intelectuais e artísticos, a exclusão estendia-se ao plano da realização de sua obra de poeta simbolista.

O Simbolismo brasileiro foi durante muito tempo considerado “[...]corpo estranho, excrecência exótica, no conjunto de nossas letras[...]” (MURICY, 1987, p. 20). A estranheza amplia-se quando encontramos como principal representante dessa manifestação estética, entre nós, um negro, filho de escravos, vindo de uma província do sul.

Como exemplo de incompreensão para com o desenvolvimento de uma nova linguagem poética, pode citar-se a demolidora apreciação do crítico José Veríssimo sobre *Missal*, o primeiro livro publicado por Cruz e Sousa, quando de seu lançamento em 1893:

“É um amontoado de palavras, que dir-se-iam tiradas ao acaso, como papelinhos de sortes, e colocadas umas após outras na ordem em que vão saindo, um raro desdém da língua, da gramática e superabundante uso das maiúsculas” (VERÍSSIMO apud GUIMARÃES, 1997, p. XXII).

Para o respeitado crítico, soavam estranhos aqueles versos em que nada havia do sentimento lírico parnasiano dominante e, principalmente, em que se esgarçavam as significações reconhecíveis, tanto mais que vinham de um poeta negro em luta contra o que se considerava inferioridade, herdada da raça.

Da perspectiva atual, vê-se como João da Cruz foi objeto de profunda incompreensão, parte da qual seguramente se deu por ser negro e pobre numa sociedade em pleno processo de transição de seu modelo econômico e político. O mesmo fato ajuda a explicar as reações adversas que suas atividades como escritor e intelectual geraram. Desde Desterro, Santa Catarina, onde nascera como escravo, provocava ou admiração entusiasta ou o escândalo de quem não admitia que um jovem negro se candidatasse a intelectual. Desde sua província natal, o talentoso Cruz e Sousa buscava formas de ultrapassar as barreiras sociais impostas ao negro brasileiro e legitimadas pelas supostas verdades científicas em voga.

O mesmo momento histórico que constrangia a vida do jovem João da Cruz, negro liberto, também lhe acenava para a liberdade em terrenos menos acanhados do que aqueles a que estavam condenados seus pais quando alforriados. Sua inteligência lhe permitia sonhar com reconhecimento, fama e glória, uma vez que a partir da década de 1870 a vida cultural brasileira alargava as possibilidades para jovens talentos literários com a expansão do periodismo e o surgimento de instituições que se queriam modernas e permitiam, portanto, que a carreira intelectual deixasse de ser miragem ou privilégio de classe. É assim que em 1888, por insistência do amigo e conterrâneo Oscar Rosas, Cruz e Sousa parte para a Corte em busca de uma posição destacada. Conseguira os recursos necessários para a viagem graças à generosidade do comerciante Germano Wendhausen, que juntamente com seu irmão Guilherme se ligara com entusiasmo ao movimento abolicionista catarinense. Um mês depois de feita a abolição, estava Cruz e Sousa na Capital do Império, onde viveria algumas primeiras desilusões. A maior delas foi a completa indiferença com que se viu tratado pelo antigo Presidente de Santa Catarina, Alfredo Taunay, então prestes a receber o título de visconde. Taunay, dois dias antes, conquistara a cadeira vitalícia de senador por Santa Catarina, que já representava na Câmara dos Deputados. Tinha ligações políticas com a província sulina e Cruz e Sousa trouxera, para ele, recomendações em que depositava vivas esperanças. Entretanto, escreveria do Rio de Janeiro, no próprio mês de sua chegada:

"Poi longo e doloroso tempo tenho aguardado uma melhora na vida."

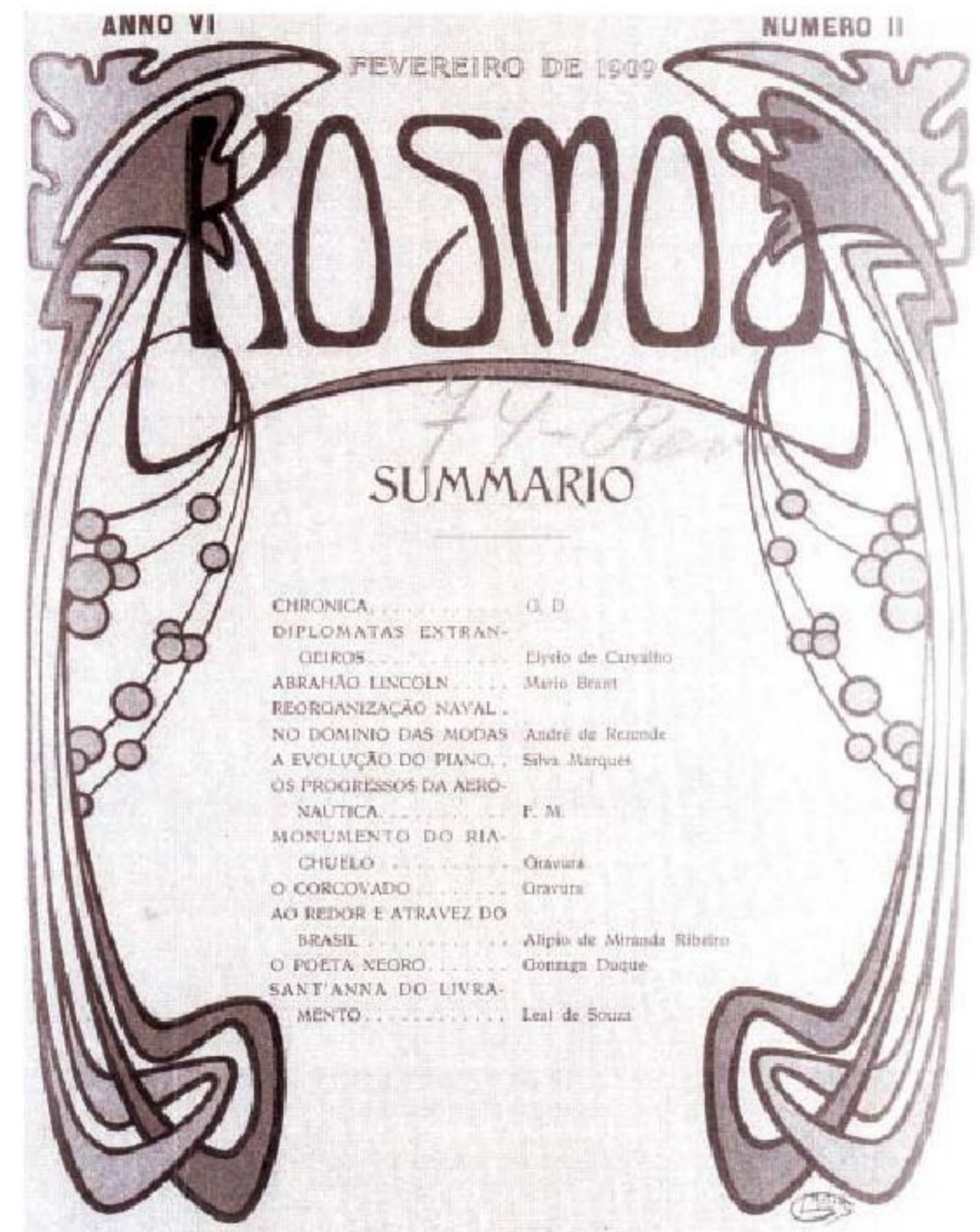
O senador Taunay recebeu a minha carta, isto é, a carta que os adoráveis e distintos amigos aí me deram para ele; porém nem ao menos me mandou entrar, procedimento esse que me autorizou a não mais voltar à casa de tal senhor. Embora eu precise fazer carreira, não necessito, porém, ser maltratado; e, desde que o sou, pratico conforme a norma do meu caráter. – Deixemos o senhor Taunay que não passa de um parlapatão em tudo por tudo (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 821).

Apesar de ter sido apresentado nas redações e nos círculos literários pelo amigo Oscar Rosas, que procurava ajudá-lo a “fazer carreira”, a concorrência por uma colocação era acirrada e Cruz e Sousa, na Corte, não era senão um desconhecido disputando um lugar com outros jovens talentosos. O desalento de Cruz e Sousa fica evidente na carta que envia da Corte ao amigo Virgílio Várzea:

Corte, 8 de janeiro, de 1888. / Adorado Virgílio: Estou em maré de enjôo físico e mentalmente fatigado. Fatigado de tudo: de ver e ouvir tanto burro, de escutar tanta sandice e bestialidade e de esperar sem fim por acessos na vida, que nunca chegam. Estou fatalmente condenado à vida de miséria e de sordidez, passando-a numa indolência persa bastante prejudicial à atividade do meu espírito e ao próprio organismo que fica depois amarrado para o trabalho. Não sei onde vai parar esta coisa. Estou profundamente mal e, ao mesmo tempo, longe daí... [...] Não imaginas o que se tem passado por meu ser vendo a dificuldade tremendíssima, formidável em que está a vida no Rio de Janeiro. Perde-se em vão tempo e nada se consegue. Tudo está furado, de um furo monstro. Não há por onde seguir. Todas as portas e atalhos fechados ao caminho da vida e, para mim, pobre artista ariano, ariano, sim porque adquiri, por adoção sistemática, as qualidades altas dessa grande raça, para mim que sonho com a torre de luar da graça e da ilusão, tudo vi escarnecedoramente, diabolicamente, num tom grotesco de ópera bufa. Quem me mandou vir cá abaixo à terra arrastar a calceta da vida! procurar ser elemento entre o espírito humano?! para quê? Um triste negro, odiado pelas castas cultas, batidos das sociedades, mas sempre batido, escorraçado de todo o leito, cuspidos de todo o lar como um leproso sinistro! Pois como! Ser artista com esta cor! Vir pela hierarquia de Eça ou de Zola, generalizar Spencer ou Gama Rosa; ter estesia artística e verve, com esta cor? Horrível! [...] (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 822).

A carta resume todo o drama do poeta, sentindo-se afastado da maioria dos homens de sua raça pela ilustração literária e pelo talento, e ao mesmo tempo tornado invisível pelas “castas cultas”. Diante deste quadro de dificuldades intransponíveis para um artista com a sua cor e que, além disso, sonha com “a torre de luar da graça e da ilusão”, decide voltar para Santa Catarina, em março de 1889, onde retomará suas atividades na precária imprensa provinciana. Apesar dos dissabores vividos na Corte, não abandonará o desejo de aproximar-se dos meios intelectuais do Rio de Janeiro, onde poderia afirmar seus dotes de artista ariano, e, mais uma vez, agora definitivamente, irá embarcar para a Capital Federal em 1890, depois de ter aceitado a magra oferta de cinquenta mil réis para trabalhar como noticiarista da *Cidade do Rio*. Além de trabalhar nesta revista, o poeta se esforçava ao máximo para divulgar colaborações em verso e em prosa em outras publicações, sem receber qualquer remuneração, a fim de tornar mais conhecido o seu nome. Apesar das contrariedades e das decepções vividas na capital, detalhadamente expostas por Raimundo Magalhães Jr., em seu *Poesia e Vida de Cruz e Sousa*, o poeta negro não se curvava à pretensa superioridade intelectual do meio em que viveu por aproximadamente 8 anos, até sua morte em março de 1898. Sobre a altivez do poeta diante dos que dele se aproximavam, é significativo o depoimento de Gonzaga Duque, no artigo “O Poeta negro”, de 1909, publicado na revista mensal *Kosmos* e transcrito por Magalhães Jr., na biografia de Cruz e Sousa:

Esse exterior prejudicou-o muitas vezes. Os que para ele iam, conduzidos pelos elogios de seus amigos e recalcavam por delicadeza as prevenções que, por ventura, houvessem contra a sua escola literária ou, tolamente, contra a cor de sua epiderme, lhe sentiam o arzinho



ANNO VI
FEVEREIRO DE 1909
NUMERO II

KOSMOS

74-Revista
SUMMARIO

CHRONICA	G. D.
DIPLOMATAS ESTRAN- GEIROS	Elydio de Carvalho
ABRAHÃO LINCOLN	Mario Beant
REORGANIZAÇÃO NAVAL	
NO DOMÍNIO DAS MODAS	André de Rezende
A EVOLUÇÃO DO PIANO	Silva Marques
OS PROGRESSOS DA AERO- NAUTICA	F. M.
MONUMENTO DO RIA- CHUELO	Gravura
O CORCOVADO	Gravura
AO REDOR E ATRAVEZ DO BRASIL	Alípio de Miranda Ribeiro
O POETA NEGRO	Gonzaga Duque
SANT'ANNA DO LIVRA- MENTO	Leal de Souza

Índice da revista Kosmo com o artigo “Poeta Negro de Gonzaga Duarte (1909). Acervo - Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

desafiante, a atitude provocadora, o modo irreconciliável, quando lhes faltava espírito para se dominarem o conflito estalava (MAGALHÃES JR., 1975, p. 172).

O suposto “arzinho desafiante” irá render-lhe a antipatia de José do Patrocínio, dono da *Cidade do Rio*, o que irá resultar na demissão de Cruz e Sousa em 1891. Mesmo antes da demissão, Cruz e Sousa já era alvo de perseguição na redação do jornal, conforme registro do amigo Araújo Figueiredo, no livro de memórias *No caminho de destino*, onde lemos:

Queridíssimo na redação da Cidade do Rio, pelos seus irmãos de arte, o Cruz e Sousa ajudava a fazer um bloco resistente contra o abuso de Serpa Júnior, gerente do jornal, quando negava-se ao pagamento integral dos honorários dos redatores, sendo que os de Cruz e Sousa eram dos mais retardados, dando-se-lhe em pequenas parcelas semanais. E, todas as vezes que isso acontecia, víamos o Cruz mergulhado numa profunda nostalgia, a cofiar o queixo, à porta da redação do jornal, e com a sua indispensável bengala debaixo do braço, sereno nas misérias que o rodeavam invisivelmente, as quais, se criassem forma e se materializassem, apareceriam negras e maiores do que as águias famintas, em torno de Prometeu acorrentado à coluna do seu destino. É que a fome o devorava, impenitente, num segredo inviolável, nem ao menos sondado e compreendido por seus amigos íntimos (FIGUEIREDO, apud MAGALHÃES JR., 1975, p. 173).

As misérias acabaram sim por criar forma e se materializar na vida de Cruz e Sousa. A serenidade diante do “segredo inviolável” da fome é apenas uma imagem romântica criada pelo amigo para valorizar a dignidade do poeta diante das adversidades. Mas a dignidade preservada a duras penas, escondida inclusive dos amigos íntimos, acaba por se transformar em desespero, quando o poeta é derrotado pela falta de recursos materiais para manter a família e pela tuberculose. Além da penúria material, ainda segundo o memorialista Araújo Figueiredo, por essa ocasião surgiam contra Cruz e Sousa as maiores

“Mas, que importa tudo isso? qual é a cor da minha forma do meu sentir?”

infâmias e até cartas anônimas, em cujo conteúdo multiplicavam-se os ataques aos seus escritos, considerados pelos remetentes anônimos “de uma obscuridade impenetrável”, tirando espaço em colunas que poderiam ser ocupadas, segundo essas versões mal-intencionadas, por uma linguagem menos delirante e confusa. As adversidades, visíveis e invisíveis, vão minando a sua saúde, mas não o afastam do projeto de firmar-se como poeta. Continua colaborando em prosa e em verso nas colunas da *Revista Ilustrada e do Novidades*, o que coloca em evidência a tenacidade e a postura afirmativa de Cruz e Sousa diante do antagonismo do meio literário. Por essa época, Cruz e Sousa e outros poetas seus contemporâneos como Oscar Rosas, Virgílio Várzea, Emílio de Menezes, Araújo Figueiredo, entre outros, não eram considerados simbolistas. Eles se declaravam simplesmente *os novos* ou adeptos da Nova Escola e estavam empenhados em demolir as reputações literárias já estabelecidas o que os expunha aos mais desenfreados revides.

É na capital, em meio a esses conflitos com o circuito literário, das dificuldades financeiras e de um período de intranquilidade da República, cujo desfecho é a Revolta da Armada, que irá escrever os seus poemas e publicá-los em 1893 nos volumes *Missal e Broqueis*. É ainda nesse ano que formar uma família ao oficializar sua união com Gavita Rosa Gonçalves, moça negra, também descendente de escravos.

Uma das primeiras vozes a reconhecer o valor da novidade inscrita nos versos de Cruz e Sousa foi a do naturalista Adolfo Caminha. Em texto escrito em 1893, ele assim se referiu a Cruz e Sousa:

Se me perguntassem, porém, qual o artista mais bem dotado entre os que formam a nova geração brasileira [...] eu indicaria o autor dos Broqueis, o menosprezado e excêntrico aquarelista do Missal, muito embora sobre mim caísse a cólera olímpica do parnaso inteiro. (CAMINHA, apud GUIMARÃES, 1997, p. XXI)

Nessa avaliação, encontramos alguns pontos que esclarecem o lugar ocupado pelo poeta e sua postura em relação ao trabalho poético. Seu lugar é o de um “menosprezado”, tanto



CENTENÁRIO DA MORTE DE CRUZ E SOUSA

Selo em homenagem ao centenário da Morte de Cruz e Souza, 1998.
Acervo - Museu Nacional dos Correios

que Adolfo Caminha está ciente de que a sua indicação como o artista mais bem dotado da nova geração provocaria a “cólera olímpica do Parnaso”, pois essa escolha iria frontalmente contra a hegemonia dos parnasianos. Cruz e Sousa é ainda tido como “excêntrico”, ou seja, afastado do centro literário dominante, ou seja, do esteticismo parnasiano. Mesmo depois da publicação dos dois livros, Cruz e Sousa continua a incomodar as rodas literárias cariocas e é vítima de ironias e perfídias, que o tornam cada vez mais arredio ao contato com aqueles que se dedicavam a ridicularizá-lo, catalogando em seus versos rimas e expressões peculiares com as quais faziam pastiches e paródias de seus sonetos.

O casamento e o nascimento do primeiro filho em 1894 tornam improvável a sobrevivência de Cruz e Sousa apenas como colaborador de periódicos e revistas. Sendo assim, mais uma vez, passa a depender de favores dos amigos para conseguir uma colocação remunerada e outras vezes algum empréstimo financeiro. É Nestor Vítor, paranaense com quem Cruz e Sousa travará contato pela primeira vez em 1889, por ocasião de sua primeira estada no Rio de Janeiro, quem lhe conseguirá por empenho o cargo de auxiliar de escrita da Estrada de Ferro Central do Brasil. É a ele a quem mais uma vez se dirigirá por carta em dezembro de 1894, em busca de um posto na Estrada de Ferro em que obtivesse melhor remuneração. Diz ele na carta a Nestor Vítor:

Sobre a minha pretensão tenho a dizer-te que um dos lugares

que me serve é o de amanuense, que tem um vencimento maior do que o lugar que exerço atualmente. [...] O momento é de decisão e eficácia. Já longo e doloroso tempo tenho aguardado uma melhora na vida. (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 829)

A melhora aguardada pelo poeta não chegará. A doença da mulher, a morte do filho, o aumento crescente do custo de vida e, finalmente, a sua própria doença tornam a vida cada vez mais dolorosa. As cartas tornam-se uma sucessão de pedidos de socorro material e moral aos amigos, como verificamos nesta carta a Alberto Costa de maio de 1896:

Meu caro amigo. [...] Ouso insistir no pedido que lhe fiz por carta, pois acho-me na maior angústia e não tenho outro recurso senão importuná-lo mais uma vez. Peço-lhe encarecidamente que me sirva, se não em toda ao menos na metade da importância que eu lhe solicitei. As minhas contrariedades e aflições avolumam-se cada vez mais. / O amigo não pode calcular certamente nem a metade da situação por que estou passando. [...] (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 831)

Os pedidos de Cruz e Sousa denunciam a exclusão vivida pelos negros que se viram despojados de qualquer benefício social depois da Abolição. Abandonados à própria sorte, desvalorizados como mão-de-obra e como cidadãos, os negros tornam-se, no entender das elites, perigosos ou inúteis, verdadeiros fardos sociais. Para Cruz e Sousa, cujo sofrimento se atualizava a cada dia diante de seus olhos, na miséria experimentada pela família e na humilhação a que se expunha para sobreviver também como artista, a doença, manifestada pela tuberculose, é o modo de seu corpo dizer que as forças estão se esgotando. Foucault lembra o ensinamento de Nietzsche em *A genealogia da moral*:

Pensamos [...] que o corpo tem apenas as leis de sua fisiologia, e que escapa à história... ele é formado por uma série de regimes que o constroem; ele é destruído por ritmos de trabalho, repouso e festa; ele é intoxicado por venenos – alimentos ou valores, hábitos alimentares e leis morais simultaneamente; ele cria resistências. (FOUCAULT, 1984, p., 27)

Em suma, o corpo também é histórico, ele é a superfície de inscrição dos acontecimentos.

No corpo mal alimentado e sem repouso de Cruz e Sousa, em cuja doença acaba por se instalar, dramatizam-se os sofrimentos gerados pela violência excludente dos mecanismos de poder político e social republicanos. Em carta de dezembro de 1897, Cruz e Sousa apresenta ao amigo Nestor Vítor o apelo pungente de quem sente a proximidade da morte.

Meu Nestor. / Não sei se estará chegando realmente o meu fim; -- mas hoje pela manhã tive uma síncope tão longa que supus ser a morte. No entanto, ainda não perdi nem perco de todo a coragem. Há 15 dias tenho tido uma febre doida, devido, certamente, ao desarranjo intestinal em que ando. / Mas o pior meu velho, é que estou numa indigência horrível, sem vintém para remédios, para leite, para nada, para nada! Um horror! / Minha mulher diz que eu sou um fantasma que anda pela casa! / Se puderes vir hoje até cá, não só para me confortares com a tua presença, mas também para me orientares n'algum ponto desta terrível moléstia, será uma alegria para o meu espírito e uma paz para o meu coração. (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 834)

O discurso epistolar torna-se uma forma de ação do poeta, neste ponto da vida em que se vê transformado em um “fantasma que anda pela casa”. A carta materializa, diante dos olhos do amigo, o horror em que vive. A carta implora a presença física do destinatário, solicita o testemunho do amigo diante da “indigência horrível”, para a qual a “estesia artística”, a “verve”, a “predestinação” do artista, segundo o ideário simbolista, não servem de conforto, nem trazem orientação sobre o que fazer com a “terrível moléstia” e com as duras privações materiais. O círculo de literatos, muitos deles também jornalistas e homens públicos, como é o caso de Nestor Vítor, com quem Cruz e Sousa convivia de perto e para quem apela, nos momentos de aflição, buscam pessoalmente dar resposta a estas dolorosas evocações, através da boa vontade e da oferta de favores. Abrem-se, por exemplo, subscrições nos jornais para angariar contribuições em favor do enfermo, e Nestor Vítor, vice-diretor do Internato do Ginásio Nacional – nome dado nos primeiros anos da República ao Colégio Pedro II – começou a cuidar também da ida de Cruz e Sousa para um lugar cujas condições climáticas favorecessem seu tratamento e recuperação. A

notícia sobre as providências dos amigos para auxiliar o poeta chegam através de carta de Nestor Vítor, com data de 24 de janeiro de 1898:

Cruz,/Vim da cidade agora, onde, felizmente, achei diversos amigos com quem falei sobre a necessidade da tua viagem. Entre outros, o João Lopes, o Austregésilo, o Tibúrcio, o Meireles, o Leandro. Encontrei em todos a mais boa vontade possível. O Leandro encarregou-se de arranjar passagem no Lóide. O João Lopes prometeu, além do mais, auxiliar-me oportunamente na prorrogação de tua licença. Deves partir, ao mais tardar, sábado que vem, 5 de fevereiro. [...]. Por estes poucos dias te aparecerei aí. / É preciso que o teu espírito ainda desta vez se afirme, desenvolvendo a energia e a serenidade que esta episódio de tua vida requer. Teus amigos te acompanham com todo o coração nesta luta. Sabes como eles precisam de ti. / Hás de viver, meu querido Cruz (Apud MAGALHÃES JR., 1975, pp. 333-334).

Os amigos precisavam de Cruz e Sousa como estímulo para suas próprias criações, pois entre todos aqueles poetas adeptos da estética simbolista, Cruz e Sousa era inegavelmente o mais talentoso. O próprio João Alphonsus, único nome do Simbolismo a consagrar-se, na literatura brasileira, junto ao do poeta catarinense, deixará registrada a seguinte avaliação:

[...] não era a maldição de Cam que o separava ou o emparedava. Mas a consciência da sua superioridade, coisa que poderia ser estranhada, — aí, sim, — pelos menos pretos... E tanto mais que essa superioridade existia, não era uma fatuidade passageira, — sentindo-se o único de sua raça a subir tanto, conscientemente isolado (MAGALHÃES JR., 1975, p. 380).

Ainda que o poeta simbolista mineiro não considere a “maldição de Cam” responsável pelo isolamento do poeta, Cruz e Sousa em *Evocações*, seu livro póstumo, posiciona-se favoravelmente à tese de que seu pertencimento racial barrou-lhe a possibilidade de ser reconhecido como um “novo e majestoso Dante negro” (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 672):

[...] deve ser espantoso, estupendo o esforço, a batalha formidável de um temperamento fatalizado pelo sangue e que traz consigo, além da condição inviável do meio, a qualidade fisiológica de pertencer, de proceder de uma raça que a ditadora ciência d’hipóteses negou

... “a qualidade fisiológica de pertencer, de proceder de uma raça que a ditadora ciência d’hipóteses negou em absoluto”

em absoluto para as funções do Entendimento e, principalmente, do entendimento artístico da palavra escrita. (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 669).

Um pouco mais adiante o problema é redimensionado e o poeta questiona:

“Mas, que importa tudo isso? Qual é a cor da minha forma, do meu sentir? Qual é a cor da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febres?” (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 669).

Acredito viável responder aos questionamentos do poeta dizendo que sonhos e gritos, desejos e febres, naquele contexto social em que viveu, pós-abolição, não se desgrudavam da cor de sua pele que o acorrentava como “negra algema” aos preconceitos sócio-históricos e às consequências daí advindas. Ainda que os amigos se desdobrassem em atenções e providências para confortá-lo e dar-lhe assistência moral e material, não conseguiam vencer o contexto social, cujas dificuldades impostas aos abandonados pelo poder republicano, como era o caso de Cruz e Sousa e sua família, eram intransponíveis. É o que se pode comprovar através da carta do poeta ao amigo Nestor Vítor, por ocasião da sua necessidade de mudança de moradia, quando já se encontrava doente:

A luta das casas continua horrível. Não imaginas que verdadeiro desespero. Todos querem fiador – e é para ali de punhos cerrados, de dentes cerrados. Já não temos quase recursos nem para os trens nem para os bondes. Estas cousinhas é que ninguém parece lembrar-se delas./Não sabemos mais do que havemos de lançar mão para conseguir uma casa ou um cômodo qualquer. Tudo é um despropósito de dinheiro./Amanhã, 28, Gavita vai novamente sair à luta das casas. Não sei se conseguirá a casinha, mas enfim lutará até a última. O furor maior nisso tudo é o da finança, que é uma cousa terrível de se conseguir.” (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 839).

Não só Gavita lutou pela casa até a última, como ficou ao lado de Cruz lutando todo o tempo em que mesmo doente, ele escreve os poemas e a prosa poética que irão compor os livros póstumos “Evocações”, “Últimos sonetos” e “Faróis”. Os manuscritos foram

entregues a Nestor Vítor, antes de partir para a cidadezinha de Sítio, no interior de Minas, em busca de repouso e recuperação. No entanto, seu caso era irremediável e de lá voltará morto, acompanhado pela esposa, Gavita, e mais uma vez será acolhido pelos amigos que estarão à espera de seu corpo na Estação da Central, no Rio, no dia seguinte a sua morte que se deu no dia 19 de março de 1898.

Retomo o fragmento de “A morte do autor”, citado na abertura deste trabalho em que Barthes configura a escrita como um espaço neutro, compósito, oblíquo, onde a identidade se esfuma, desaparece, assim como o corpo que escreve, e destaco a limitação de abordagens da obra de Cruz e Sousa, cujo interesse focar-se exclusivamente no texto literário, sem considerar o corpo e “a cor da tempestade de dilacerações que [o] abala” no cruzamento da vida (*bio*) e da escrita (*grafia*), da história e da cultura. Dilacerações e angústias são expostas nas cartas de cujos destinatários busca aproximar-se para torná-los testemunhas de um tempo em que um inexcedível poeta tem de valer-se da proteção e da generosidade dos amigos para sobreviver. As cartas do poeta constituem os derradeiros gritos com que busca escapar da “flor perigosa”, da “perigosa flor do esquecimento” (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 161) e as cartas dos amigos chegam como “um clarim de anjo trazendo [...] belas novas, animação e coragem.” (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 838) — na definição poética de Cruz ao referir-se à carta de Nestor Vítor, recebida a menos de dois meses de sua morte em Sítio - completando-se assim a trajetória circular da correspondência.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).

CRUZ E SOUSA, João da. *Cruz e Sousa: obra completa*. Organização Andrade Murici; atualização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, a Genealogia e a História". In: *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. "A escrita de si". In: *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2004.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. "Simbolismo e Cruz e Sousa". In: CRUZ E SOUSA, João da. *Últimos sonetos*. 3ª edição revista. Florianópolis: Editora da UFSC; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2011.

MAGALHÃES JR., Raimundo de. *Poesia e Vida de Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro.v.1*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

PERRONE-MOISÉS, Leila. Prefácio. In: BARTHES, Roland. O rumor da língua, p. XIII. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

Fátima Maria de Oliveira

Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2004) onde também concluiu seu mestrado em 2000, em Literatura Brasileira. Em 1998, concluiu o Curso de Especialização em Leitura: Teoria e Prática, na PUC/Rio. É professora do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Ministra aulas no Curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Participa do Grupo de Pesquisa / CNPq "Afro-brasileiros, Discurso, Estudos Literários e Culturais" - Linha de Pesquisa "Estudos de Literatura" - e do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (NEAB CEFET-RJ). Autora do livro *Correspondência de Lima Barreto: à roda do quarto, no palco das letras* (CAETÉS, 2007).



plena melhora.
Adem, meu amor
frequente. Amamos, beija
do teu, sempre e sempre
teu

Fernando

39-4-920
Exma. Senhora
D. Ophelia Queiroz

Nesta.

Fernando Leon,
em flagrante delicto,

Ofélia Queiroz e Fernando Pessoa(s): cartas de amor - correspondência não correspondida

Tida Carvalho

Resumo/Abstract

Neste texto tem-se um apanhado geral da longa correspondência amorosa entre Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz. Uma situação de escrita em que sentimentos e sensações amorosas, esperas, recomeços e emoções se materializam através dessa linguagem expectante dos intervalos entre uma carta e outra. São os amores difíceis ou os risíveis amores numa assimetria de ansiedades e motivações entre os correspondentes.

Palavras-chave: Fernando Pessoa. Cartas de amor. Literatura portuguesa.

This text has an overview of the long love letters between Fernando Pessoa and Ophelia Queiroz. A writing situation where amorous feelings and sensations, waiting's, new beginnings and emotions materialize through this expectant language in the intervals between one letter and another. These are difficult loves and risible loves in an asymmetry of anxieties and motivations between the correspondents.

Keywords: Fernando Pessoa. Love letters. Portuguese literature.

Quero me casar

quero me casar
na noite na rua
no mar ou no céu
quero me casar
procuro uma noiva
loura morena
preta ou azul
uma noiva verde
uma noiva no ar
como um passarinho.
Depressa, que o amor
não pode esperar.

(Carlos Drummond de Andrade)

Ofélia Queiroz também tinha pressa, mas o poeta/namorado não tinha essa mesma pressa. E este foi um “amor de perdição”, tanto no sentido de ser um romance epistolar, quanto no sentido bem pessoano de procrastinação. Fernando Pessoa, num fragmento sobre o Sensacionismo, afirmava: “o que nos interessava portanto artisticamente é saber se a expressão corresponde à emoção”. Nas cartas trocadas entre ele e Mario de Sá-Carneiro, havia uma pedagogia da sensação, e nelas se entrevia, através de Sá-Carneiro, o íntimo acompanhamento do processo de pluralização através de seus heterônimos. Em uma das cartas, Mario diz: “Muito interessante o enredo Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos” [...] “e o sentir-se mais eles, às vezes, do que você” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p.16).

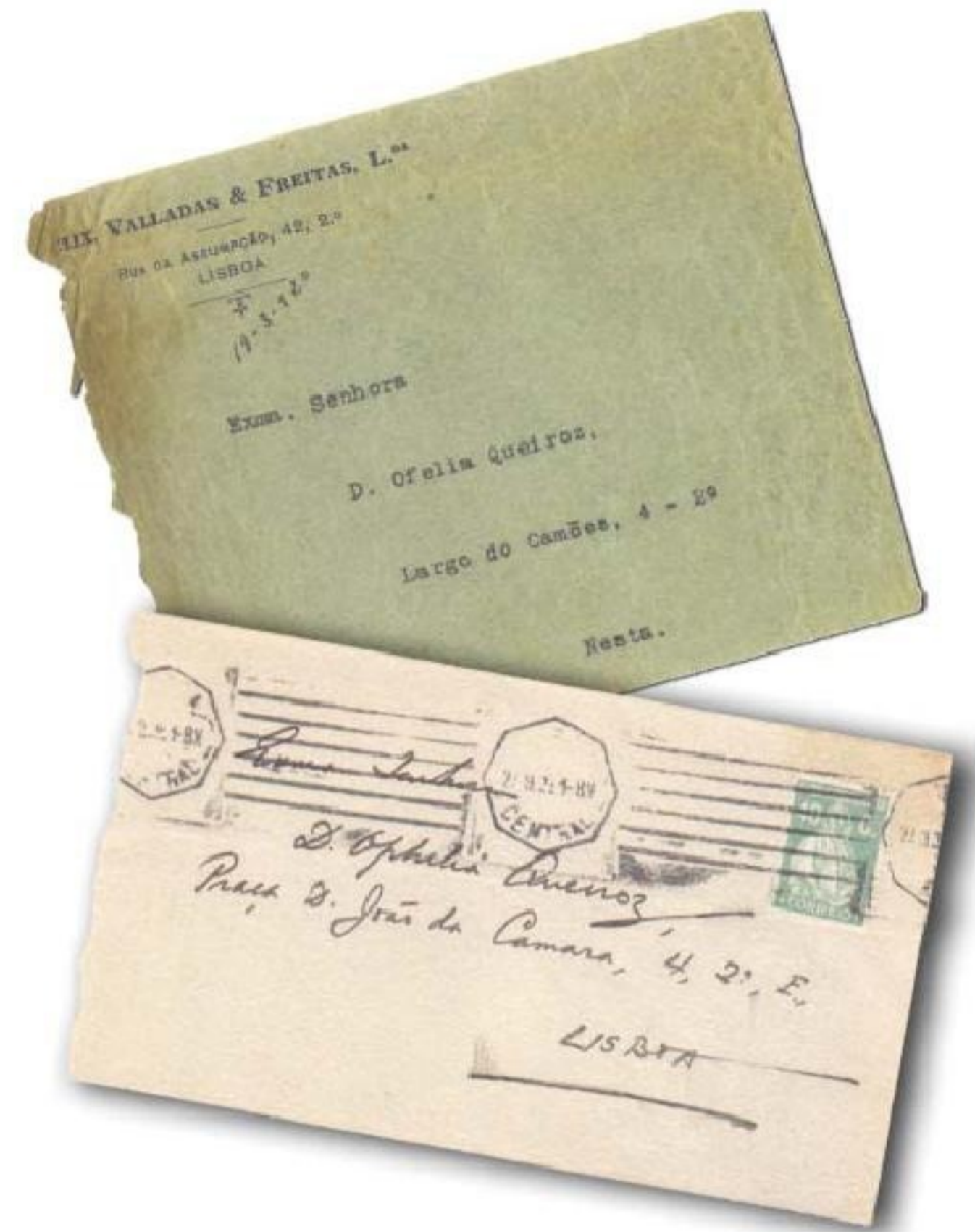
Por isso, o criador de toda uma época literária, o criador de uma obra mais importante que a sua vida escolheu casar-se com a poesia, e à Ofélia dedicou “um beijo só durando todo o tempo que ainda o mundo tem que durar, do teu, sempre e muito teu Fernando (Nininho)” (PESSOA; QUEIROZ, 2013, p. 81 - carta de 5 de abril de 1920).

Entre arte e vida, a pedagogia do amor perdeu para a pedagogia do sensacionismo e, como Álvaro de Campos, o escritor de cartas não fez senão extravasar-se, precisou “sentir tudo” não se entregando a nenhum sentimento amoroso particular, por mais que quisesse.

Menciono as correspondências entre Fernando Pessoa e Sá-Carneiro para ilustrar uma situação diferente em relação às cartas trocadas com Ofélia e para fazer uma espécie de contraponto. Nas correspondências entre Sá-Carneiro e Fernando Pessoa tem-se uma amostra da reciprocidade da pedagogia da sensação, e de uma troca mais efetiva, ainda que muito afetiva, entre “iguais”, poetas. O drama em vida se desenvolve em relação à arte e à vacância da vida em troca da representação de uma vida feita para criar. Por exemplo, para Fernando Pessoa, o suicídio do amigo teria sido o “[...] derradeiro gesto de quem, aparentemente, se eximiu à vida por a ter imaginado em excesso [...]”. Também “[...] porque a arte deve ser misteriosa para não errar a interpretação da vida [...]”.

Neste texto, vou falar do livro lançado no Brasil recentemente, pela Editora Cotovia, agora em 2013. É a correspondência amorosa completa, entre 1919 a 1935, organizada por Richard Zenith, norteamericano ganhador do Prêmio Fernando Pessoa, em 2012, por sua entrega intelectual e amorosa à obra da constelação Fernando Pessoa.

Eduardo Lourenço, no prefácio à edição das cartas – “Amor e Literatura” - já nos desilude e nos faz desconfiar dessa correspondência amorosa, principalmente se pensamos



Envelopes das cartas de Fernando Pessoa a Ofélia Queiroz

no subtítulo: *Correspondência amorosa completa*. Nenhuma correspondência amorosa é completa, e Fernando Pessoa, de tão completo e totalizante em seus muitos egos, é o mais incompleto de todos. Então, seguindo as trilhas de Eduardo Lourenço, podemos pensar que, na sua perspectiva, este episódio único do poeta de Tabacaria como pastor amoroso, era, ou foi, tão ficcional como todos os outros que subscreveu com o seu nome ou com o dos seus heterônimos. Seria o mais sofisticado (e perverso, prosa/poesia pervertida) labirinto literário que se conhece. E não podemos nos esquecer que Ofélia era um “drama em gente”, não um heterônimo. Era uma jovem burguesa com vinte anos nos anos vinte que, além disso, tinha um coração simples, intuitivo e vulnerável, naturalmente amante, segundo as palavras de Eduardo Lourenço, sabendo amar como “o amor ama”, e não como virtualidade, como era o amor literário de Fernando Pessoa. Cheias de “inhos e beijinhos”, as cartas seriam, para Fernando Pessoa, pura virtualidade, seriam a continuação do espaço da Poesia (que elimina qualquer amor burguês ou sonhador), a única musa a quem o poeta devotou a sua demoníaca e diviníssima adoração. *Phármakon* para um e outro, com efeitos diferentes. Para João Gaspar Simões, essa “encenação textual” seria um enigma de Eros, um amor vampiro e vampirizante, uma comédia que nada tinha de cômico. Se o tivesse lido/conhecido a sério (lendo-o menos distraída), Ofélia teria sabido a tempo que o spectral Álvaro de Campos, tão spectral quanto o “namorado” escriba, era a encarnação mesma da “paixão do fracasso”.

Dai-me, Senhor, assistência técnica
 para eu falar aos namorados do Brasil.
 Será que namorado escuta alguém?
 Adianta falar aos namorados?
 E será que tenho coisas a dizer-lhes
 que eles não saibam, eles que transformam
 a sabedoria universal em divino esquecimento?
 (ANDRADE, 2005)

O discurso amoroso, e sobretudo as cartas de amor, são um emblema da solidão, e no caso das correspondências entre Ofélia e Fernando Pessoa, temos um retrato estrutural de um discurso que, nas palavras de Roland Barthes (2003, p.13) sobre o “como é feito este livro” *Fragmentos de um discurso amoroso*, “[...] oferece como leitura um lugar de fala: o lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala [...]”. Nos textos das cartas de amor, pode parecer que não há nada a dizer. Mas Roland Barthes nos alerta que esse “nada” é dito para “alguém” em especial. A carta de amor, portanto, mesmo sendo um nada, o é para alguém, e não para um mero qualquer um, dá forma ao discurso amoroso e vira recurso substancial dos enamorados. Fernando Pessoa reclama da falta de encontros “reais”:

Não me conformo com a ideia de escrever; queria falar-te, ter-te sempre ao pé de mim, não ser necessário mandar-te cartas. As cartas são sinais de separação - sinais, pelo menos, pela necessidade de as escrevermos, de que estamos afastados (PESSOA; QUEIROZ, 2013, p. 63 - carta de 22/03/1920)

Esse movimento que leva um discurso sem importância a tomar a forma de uma linguagem capaz de emocionar faz com que a carta de amor, para Barthes, seja ao mesmo tempo “vazia”, por ser codificada, e expressiva, por estar “cheia de vontade de significar o desejo”. Nesta mesma carta, Fernando Pessoa justifica seu comportamento epistolar:



Selo emissão conjunta Brasil - Portugal, 2012.
Acervo - Museu Nacional dos Correios



Retrato de Fernando Pessoa bebendo no Abel em 1929.

Não te admires de certo laconismo nas minhas cartas. As cartas são para as pessoas a quem não interessa mais falar: para esses escrevo de boa vontade. A minha mãe, por exemplo, nunca escrevi de boa vontade, exatamente porque gosto muito dela. (idem ibidem)

De qualquer forma, quando não se pode falar, deve-se escrever. Contrariando aqui Wittgenstein, o que não pode ser dito não deve ser calado, deve ser escrito.

Cartas frustradas

Emissário de um rei desconhecido,
Eu cumpro informes instruções de além,
E as bruscas frases que aos meus lábios vêm
Soam-me a um outro e anômalo sentido...
Inconscientemente me divido
Entre mim e a missão que o meu ser tem,
E a glória do meu Rei dá-me desdém
Por este humano povo entre quem lido...
Não sei se existe o Rei que me mandou.
Minha missão será eu a esquecer,
Meu orgulho o deserto em que em mim estou...
Mas há! Eu sinto-me altas tradições
De antes de tempo e espaço e vida e ser...
Já viram Deus as minhas sensações... (PESSOA, 2008, p. 128)

Fernando Pessoa e Ofélia dão um intervalo de nove anos nas correspondências amorosas escritas, de acordo com Pessoa, por ordens recebidas de emissários conhecidos como Álvaro de Campos, Ricardo Reis e até Alberto Caeiro, e outros tantos emissários desconhecidos. Ofélia sabia que ele a amava muito, também sabia que se tratava de um estranho namorado, mas estava profundamente enredada nesse destino: amar um poeta que, além de poeta, era uma constelação de gentes, pensares, cismares. Segundo ela,

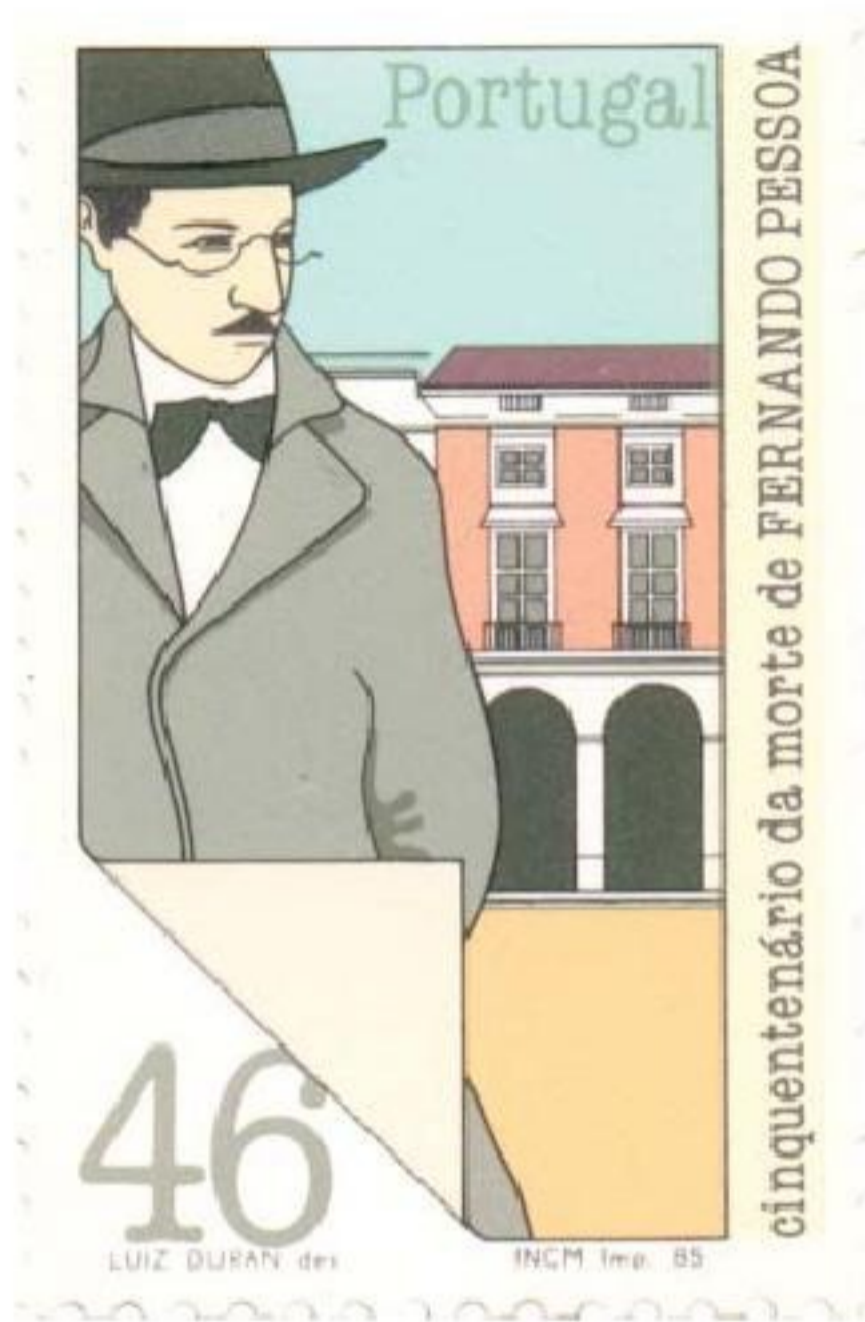
[...] foi um “namoro” simples, até certo tempo, igual ao de toda a gente, embora o Fernando nunca tivesse querido ir a minha casa, como era habitual da parte de qualquer namorado. Dizia-me: “Sabes, é preciso compreender que isso é de gente vulgar, e eu não sou vulgar.” Eu compreendia-o e aceitava-o exatamente assim, como ele era. Por exemplo, dizia-me também muitas vezes: “Não digas a ninguém que nos ‘namoramos’, é ridículo. Amamo-nos”. (QUEIROZ, 2013, p. 21).

A nós, leitores e estudiosos de Fernando Pessoa, interessa-nos o ortônimo e seus heterônimos, mas Ofélia “concretizou” o ser de ficção, pois ela também fez-se ficção, e também fez-se texto. Catalisadora desse Pessoa enamorado, ela mudava o seu humor e até sua rotina às vezes. Podemos ver isto num episódio contado por Ofélia: “Quando saía para ir engraxar os sapatos, dizia-me: ‘Eu já venho, vou lavar os pés por fora.’” (idem, p. 21). E assim se deu a relação, entre negativas e tentativas porque Fernando Pessoa era muito reservado, dizia: “O Fernando Pessoa sente as coisas mas não se mexe, nem mesmo por dentro” (idem, p. 23). Interessamo-nos muito mais por Fernando Pessoa e seus heterônimos e seus fingidos ou não fingidos amores, mas Ofélia humanizou o poeta, deu a ele uma parte do demasiado humano que todos têm, ridículos ou não.

No dia 19 de fevereiro de 1931, um cavalheiro anunciando-se Ricardo Reis telefona a Ofélia para participar que Fernando Pessoa estava incomunicável e que não apareceria antes de março. A 8 de março ela escreve mais uma vez e não recebe resposta. Pessoa mantém o silêncio, por presumível ordem de seus mestres, como aponta Richard Zenith em sua apresentação a esta edição, “Linhas Cruzadas, sem estratégia” (ZENITH, 2013, p. 38). Entre 1929 e 1931, muitas cartas foram enviadas por Ofélia e apenas algumas, muitas vezes pequenos bilhetes, por Fernando Pessoa.



Ofélia Queiroz, [década de 1920].



Selo em homenagem ao cinquentenário da morte de Fernando Pessoa. Portugal, 1985.

Acervo - Museu Nacional dos Correios

Epílogo

Entre os anos de 1933 até o fim da vida de Fernando Pessoa, em 1935, os dois trocam telegramas de felicitações nos aniversários de cada um. O último de Fernando Pessoa foi em 14 de junho de 1935: “Muito obrigado e identicamente com saudades, Fernando” (PESSOA; QUEIROZ, 2013, p. 345).

E para fechar essa trajetória textual e amorosa, solicito o lembrete de Drummond:

Lembrete

se procurar bem, você acaba encontrando
não a explicação (duvidosa) da vida,
mas a poesia (inexplicável) da vida.
(ANDRADE, 2005).

Mais ainda, como diz Barthes (2003, p. 37):

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é “eu te desejo”, e libera-lo, alimenta-lo, ramifica-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, me esforço em fazer durar o encantamento.

As cartas de amor nos remetem a Ricardo Reis, a Alberto Caeiro, a Alvaro de Campos, Bernardo Soares e até ao Osório, que existia mesmo e era o pombo correio. Ainda que enviadas a Ofélia Queiroz é com estes que dialogam. Assim, são e não são cartas de amor para Ofélia, são e não são também para o médico Ricardo Reis, reflexivo e comedido, para Alberto Caeiro o homem do campo para quem ver é tudo, para Álvaro de Campos, o engenheiro da Civilização Moderna que vive a explosão das sensações e para Bernardo Soares, o quase Pessoa em atitudes de “eremita selvagem”.

Entretanto, o jogo da criação poética permite a ele ser muitos e, inclusive ser o Fernando Pessoa da Ofélinha. Se não é de amores felizes que vive o romance, o mesmo se pode dizer destas cartas. No entanto, mais do que isso, essas não falam de um amor feliz ou infeliz, mas de um risível amor, ainda que tenhamos os versos de Alvaro de Campos a nos prevenir:

Todas as cartas de amor são
Ridículas.
Não seriam cartas de amor se não fossem
Ridículas. (PESSOA, 2008, p. 399)

O único envolvimento amoroso de Fernando Pessoa foi suficiente para que se possa ler a necessidade de retornar à infância de alguma forma, revivendo a sua condição de eterna criança. Mas foi também, como acabei de dizer, suficiente para nos fazer rir, mas de um riso amarelo, porque os poetas são prejudiciais à saúde amorosa. E é assim, com o riso no canto da boca que lemos as advertências: “Ofelinha pequena: [...] Adeus, Ofelinha. Durma e coma, e não perca gramas [...]” (PESSOA; QUEIROZ, 2013, p. 221-222 - carta de 29/09/1929).

O poeta faz emergir em sua obra a multiplicidade de sujeitos, apresentando mundos possíveis e revelando a necessidade de pensar o ser. O esfacelamento do homem moderno e a sua incompletude o incitam a ser tudo ao mesmo tempo, a ser o Fernando das poesias ortônimas, o da Ofélinha, o de Ricardo Reis, o de Alberto Caeiro, o de Álvaro de Campos e o de Bernardo Soares, no mínimo. Tendo que ser grande para ser inteiro o poeta nada excluiu. E nada excluindo, as cartas de Fernando Pessoa a Ofélia tudo condensam. Foi amando como poeta criador de outros poetas que o homem Fernando Pessoa amou. As suas cartas de amor são um autêntico baralho. Nelas se embaralham infância pessoal e criação heteronímica. Embaralhando-se as cartas chega-se a muitos jogos; a um “amor de perdição”, que se gastou em palavras.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Declaração de amor. Canção de namorados*. São Paulo: Record, 2005.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Editora, 2003.

CENTENO, Yvette Centeno. Fernando Pessoa, Ophélia, bebézinho ou o horror do sexo. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 49, maio de 1979.

LOURENÇO, Eduardo. Amor e literatura. In: PESSOA, Fernando e QUEIROZ, Ofélia. *Fernando Pessoa & Ofélia Queiroz: correspondência amorosa completa 1919-1935*. Organização Richard Zenith. Rio de Janeiro: Capivara Editora Ltda., 2013.

LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa Revisitado, a leitura estruturante do drama em gente*. Porto: Inova, 1973.

MOURÃO-FERREIRA, David. Estas “Cartas de Amor” de Fernando Pessoa. [posfácio]. In.: *Cartas de Amor de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ática, 3a ed., [s.d.].

PESSOA, Fernando e QUEIROZ, Ofélia. *Fernando Pessoa & Ofélia Queiroz: correspondência amorosa completa 1919-1935*. Organização Richard Zenith. Rio de Janeiro: Capivara Editora Ltda., 2013.

PESSOA, Fernando. *Obra poética: volume único*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

QUEIROZ, Ofélia. O Fernando e eu. In: PESSOA, Fernando e QUEIROZ, Ofélia. *Fernando Pessoa & Ofélia Queiroz: correspondência amorosa completa 1919-1935*. Organização Richard Zenith. Rio de Janeiro: Capivara Editora Ltda., 2013. p. 15-25.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Teresa Sobral da Cunha. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZENITH, Richard. Linhas cruzadas, sem estratégia. In: PESSOA, Fernando e QUEIROZ, Ofélia. *Fernando Pessoa & Ofélia Queiroz: correspondência amorosa completa 1919-1935*. Organização Richard Zenith. Rio de Janeiro: Capivara Editora Ltda., 2013. p. 35-38.

Tida Carvalho

Doutora em Literatura Comparada pela UFMG. Escreveu o livro "O catatau de Paulo Leminski: (des)coordenadas cartesianas" (São Paulo: Ed. Cone Sul, 2000). É pós-doutora pela UFMG com a pesquisa sobre a obra poética de Haroldo de Campos. No momento, faz um segundo pós-doutorado sobre a obra de Roberto Bolaño no núcleo de Literaturas Hispano-americanas. Professora do Cefet MG, Campus X, em Curvelo, MG.



Ilustração baseada na
arte gráfica Wajãpi.

Cultura e Desenvolvimento – Patrimônio Material e Imaterial

Benedito Tadeu de Oliveira

Resumo/Abstract

Um dos grandes desafios da atualidade é a conciliação entre desenvolvimento econômico e preservação do patrimônio cultural. Essa preocupação está presente em diversos documentos e em particular no Manifesto de Amsterdã de 1975, ou Carta europeia do patrimônio arquitetônico, que foi promulgada pelo Comitê de Ministros do Conselho da Europa. O documento lançou o princípio da Conservação Integrada propondo a utilização de medidas de toda ordem; legislativa, administrativa, financeira, técnica e educativa para a implementação de uma política vigorosa de preservação do patrimônio arquitetônico europeu. O presente artigo tenta descrever de maneira sucinta a política de preservação do patrimônio cultural brasileiro nas vertentes do patrimônio imaterial e material, móvel e imóvel e nas diversas esferas governamentais: federal, estadual e municipal. E aponta para uma outra preocupação atual: necessidade de incorporação da preservação cultural na agenda do desenvolvimento sustentável.

Palavras-chave: Cultura. Patrimônio. Desenvolvimento.

One of the major challenges today is to reconcile economic development and cultural heritage preservation. This concern is present in many documents and in particular in the Amsterdam Manifesto of 1975, or European Charter of Architectural Heritage that was promulgated by the Committee of Ministers of the European Council. The paper introduced the principle of Integrated Conservation proposing the use of measures of all kinds, legislative, administrative, financial, technical and educational for the implementation of a vigorous policy of preserving the European architectural heritage. This article attempts to describe succinctly the policy of preserving the cultural heritage of Brazil in the areas of intangible and tangible heritage, movable and immovable, and the various levels of government: federal, state and municipal. This article also points to another current concern: the need for incorporation of cultural preservation in the sustainable development agenda.

Keywords: Culture, heritage, development



Fig. 1 – Vista de Ouro Preto, Patrimônio Cultural da Humanidade. Foto Benedito Tadeu de Oliveira.
Acervo - Museu de Arte Sacra, Paróquia do Pilar

A nobre tarefa de preservar, divulgar e valorizar o rico patrimônio cultural brasileiro, coube ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, que foi criado por Decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937. No primeiro Governo Vargas, o então ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema nomeou Rodrigo Melo Franco de Andrade para organizar e dirigir o Instituto que contou com a colaboração dos maiores intelectuais e artistas brasileiros da época: Mário de Andrade, Lucio Costa, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Afonso Arinos, Prudente de Moraes Neto, dentre outros.

O trabalho de identificar, inventariar, restaurar, preservar, valorizar e divulgar os bens culturais brasileiros revelou-se imenso em função das dimensões continentais do País, da sua diversidade, variedade e riqueza de acervo. Esta missão de

conservar os nossos bens culturais faz-se necessária para a preservação da memória e da identidade nacionais e para transmiti-las às futuras gerações de brasileiros.

Fazem parte do nosso patrimônio cultural os bens materiais imóveis como os monumentos, os museus, os centros culturais, os conjuntos arquitetônicos, os jardins históricos, os parques nacionais, os sítios históricos e arqueológicos e ainda os bens culturais móveis como os documentos manuscritos e iconográficos e as obras de arte, como pintura e escultura. O trabalho do IPHAN abrange cerca de 21 mil edificações tombadas, 79 centros e conjuntos urbanos, 9.930 sítios arqueológicos cadastrados, e além

de 37 sítios históricos e reservas ambientais declarados como Patrimônio Cultural da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura - Unesco.

Até a criação do Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM em 2009, o trabalho do IPHAN envolvia também a preservação de mais de um milhão de objetos, incluindo acervo museológico e a administração de 30 museus. Hoje cerca de 834.567 volumes bibliográficos, ampla documentação arquivística e inúmeros registros fotográficos, cinematográficos e videográficos, estão sob a responsabilidade do IPHAN e do IBRAM, que é uma autarquia vinculada ao Ministério da Cultura responsável por desenvolver e aplicar a Política Nacional de Museus. O IBRAM foi criado por meio do desmembramento da antiga Diretoria de Museus e as Unidades Museológicas do IPHAN.

Os tombamentos, as regulamentações das áreas tombadas e de entorno, os registros, os inventários e os planos de proteção são os instrumentos utilizados para conservar o patrimônio histórico e artístico nacional. Os bens culturais brasileiros protegidos pelo IPHAN estão inscritos nos seguintes livros de tombos: Arqueológico e Etnográfico, Histórico, Belas Artes e Artes Aplicadas.

Para auxiliar o IPHAN na gigantesca tarefa de preservação do acervo cultural brasileiro, foram criados a partir da década de 1960 diversos institutos estaduais de patrimônio.

Em Minas Gerais o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico - IEPHA preserva os bens culturais de importância regional. Minas é o estado pioneiro no programa de municipalização do patrimônio cultural por meio da Lei do ICMS cultural conhecida também como Lei Robin Hood. Essa lei determina que 1% de todo o imposto



Fig. 2 – Sítio arqueológico do Morro da Queimada, Ouro Preto, MG. Foto Raphael Aston.

Acervo - Museu de Arte Sacra, Paróquia do Pilar

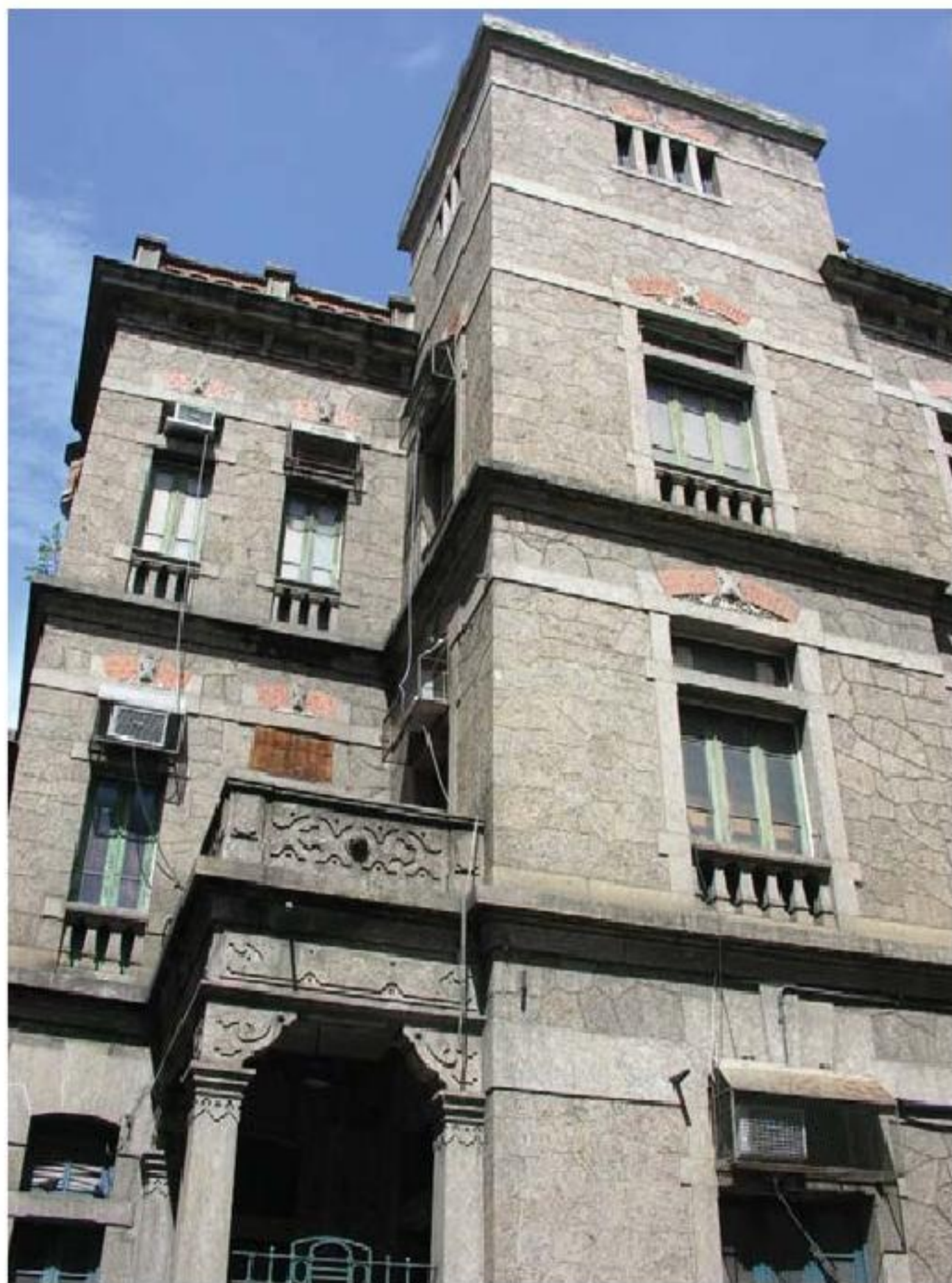


Fig. 3 – Antiga Diretoria Geral de Saúde Pública - DGSP, tombado pelo Instituto Estadual de Patrimônio Cultural, INEPAC/RJ. Foto Benedito Tadeu de Oliveira.
Acervo - INCA.

sobre circulação de mercadorias e serviços (ICMS) recolhidos em Minas Gerais seja repassado às prefeituras tendo por indicadores a população de cada cidade e sua atuação na preservação patrimonial e ambiental. Outra iniciativa do IEPHA de grande importância para a conservação dos bens culturais mineiros é o incentivo para que os próprios municípios criem os seus conselhos municipais de preservação de patrimônio cultural.

O estado de Minas Gerais possui hoje os seguintes bens culturais inscritos pela Unesco como Patrimônio Cultural da Humanidade: cidade histórica de Ouro Preto (1980), Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas do Campo (1985) e centro histórico de Diamantina (1999).

A Lei nº 8.313/91, mais conhecida como Lei Rouanet é outro instrumento valioso de incentivo à cultura permitindo que os projetos aprovados pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC) recebam patrocínios e doações de empresas e pessoas físicas, que poderão abater, ainda que parcialmente, os benefícios concedidos do imposto de renda devido.

A preservação do patrimônio cultural brasileiro está garantida também pela Constituição Federal de 1988 por meio dos seguintes artigos:

Art. 30 - Compete aos Municípios:

(...)

IX – Promover a proteção do patrimônio histórico-cultural local, observada a legislação e a ação fiscalizadora federal e estadual.

[e]

Art. 216 - Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais incluem:

(...)

V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

De grande importância para a preservação do patrimônio cultural urbano brasileiro é a Lei nº 10.257, de 10/07/2001, conhecida como Estatuto da Cidade que estabelece o Plano Diretor como instrumento básico da política de desenvolvimento e de expansão urbana. Essa lei regulamenta os artigos 182 e 183 da Constituição Federal e no seu artigo 41 estipulou até outubro de 2006 para que todos os municípios brasileiros elaborassem os seus planos diretores desde que estivessem em uma das seguintes categorias: população com mais de vinte mil habitantes; serem integrantes de regiões metropolitanas e aglomerações urbanas; pertencerem às áreas de especial interesse turístico e estarem inseridos em áreas de empreendimentos ou de atividades com significativo impacto ambiental de âmbito regional ou nacional.

A responsabilização dos municípios para que preserve o seu patrimônio cultural urbano é uma política que há muitos anos tem provocado resultados eficientes em países da Europa como, Portugal, Espanha, França e Itália, resultando em um vigoroso programa de preservação dos seus bens culturais. Nesses países os Planos Diretores tem se tornado valiosos instrumentos de preservação dos seus patrimônios cultural urbano. Na Itália a legislação sobre a matéria avança no sentido de se estabelecer o planejamento



Fig. 4 – Sítio arqueológico da Pedra do Índio, Extrema, MG. Foto Benedito Tadeu de Oliveira. Acervo - Departamento Municipal de Cultura.



Fig. 5. Pastel sendo frito em barraca em frente à Rodoviária de Pouso Alegre, MG.
Foto Liliane Corrêa.
Acervo - Secretaria Municipal de Cultura.

territorial envolvendo dessa forma a preservação dos bens culturais de um conjunto de municípios englobando também suas zonas rurais.

A questão da preservação dos bens culturais brasileiros está presente ainda em artigos específicos de diversas constituições estaduais e leis orgânicas municipais. A legislação sobre preservação do patrimônio nas diversas esferas públicas tem como objetivo retirar as cidades brasileiras das rotas das expansões desordenadas e destrutivas e colocá-las no caminho do desenvolvimento e da preservação sustentável. É perfeitamente possível e necessário conciliar o desenvolvimento territorial urbano com a preservação do valioso patrimônio cultural brasileiro.

Outra tarefa urgente e de grande envergadura é o mapeamento cultural do Brasil. O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial foi instituído por meio do Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000 para viabilizar projetos de identificação, inventário, registro, salvaguarda e promoção do patrimônio cultural imaterial brasileiro. Os bens da cultura imaterial estão sendo classificados da seguinte forma:

- *saberes*, atividades desenvolvidas por meio de técnicas e materiais que identificam determinados locais ou grupos sociais;
- *celebrações*, festividades ou rituais desenvolvidos por atores sociais por meio de técnicas e matérias primas que identificam um lugar ou um grupo social;
- *lugares*, espaços onde se desenvolvem atividades de diversas naturezas constituindo referências para as populações locais;
- *formas de expressão*, modos de comunicação de um determinado grupo social ou de

um lugar que se manifestam por meio da música, da literatura ou pelas artes cênicas e plásticas.

O registro e o inventário dos bens culturais de natureza imaterial são instrumentos importantes para a elaboração dos seus planos de salvaguarda e incentivo que podem ser implementados por meio de apoios institucionais e materiais garantindo assim a transmissão desses bens para as futuras gerações. O IPHAN registrou os seguintes bens culturais de natureza imaterial:

- no Livro dos Saberes; Modos de Fazer da Viola-de-Cocho (agosto de 2000), Ofício das Paneleiras de Goiabeiras em Vitória, Espírito Santo (dezembro de 2002) e Ofício das Baianas de Acarajé na Bahia (dezembro de 2004);

- no Livro das Celebrações; Círio de Nazaré de Belém do Pará (setembro de 2004);

- no Livro das Formas de Expressão; Arte Gráfica Kusiwa, pintura corporal dos índios Wajãpi do Amapá (dezembro de 2002), Samba de Roda do Recôncavo Baiano na Bahia (setembro de 2004) e Jongo do sudeste (setembro de 2005).

Já foram realizados os seguintes planos de salvaguarda: Arte Kusiwa – pintura corporal e Arte Wajãpi, Samba de Roda do Recôncavo Baiano, Ofício das Paneleiras de Goiabeiras e Viola-de-Cocho.

A Convenção Internacional para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial foi adotada na Conferência Geral da Unesco em outubro de 2003 e depois de ser ratificada por 30 países entrou em vigor em 20 de abril de 2006. A Convenção completa o padrão dos instrumentos determinados pela Unesco para a Preservação do Patrimônio Cultural e tem como objetivo salvaguardar as tradições e expressões orais incluindo a língua como um veículo de patrimônio imaterial cultural; artes performativas; práticas sociais; rituais e eventos festivos; conhecimentos e práticas referentes à natureza e ao universo e o artesanato tradicional.



Fig. 6. Baianas. Foto Francisco Costa Moreira. Acervo - IPHAN.

Em fevereiro de 2006 o Congresso Nacional ratificou e promulgou o texto da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial por meio do Decreto nº 5.753/2006. Em 29 de junho de 2006, juntamente com outros 17 países o Brasil foi eleito integrante do Comitê de Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da Unesco. A Arte Gráfica Kusiwa dos índios Wajãpi do Amapá recebeu da Unesco o título de obra prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade.

O estado de Minas Gerais há algum tempo trabalha com a preservação de bens culturais de natureza imaterial. Acionado pela Associação dos Amigos do Serro – AASER, o IEPHA investigou e interpretou o modo de fazer do queijo do Serro, registrando-o como o primeiro patrimônio imaterial do estado em 2003. Ainda

em Minas Gerais alguns municípios já trabalham na preservação do seu patrimônio imaterial como o de Cambuí que elabora estudos para o registro do Virado de Banana, o de Pouso Alegre que registrou o Pastel de Farinha de Milho e o de Ouro Preto que registrou os Doces Artesanais da região de São Bartolomeu e trabalha nos seguintes projetos:

- Acordo Popular que envolve doze festas tradicionais e religiosas da cidade que foi financiado pelo Programa Monumenta;
- Congados e Folias com o projeto específico Festa da Coroação do Chico Rei financiado pelo Fundo Nacional de Cultura envolvendo as oficinas de Construção de Tambores, Indumentária e Culinária Afro.

Dentre os últimos Processos de Registro no IPHAN destacam-se os seguintes:

- em Minas Gerais, Cantos Sagrados de Milho Verde, Queijos Artesanais e Linguagem dos Sinos das cidades históricas;

- em Goiás, Alfenim e Empada ou Empadão de Goiás;
- em Pernambuco, Frevo, Feira de Caruaru e Mamulengo;
- em São Paulo, Sanduiche de Bauru;
- na Bahia, Teatro Popular de Bonecos Brasileiros, Feira de São Joaquim de Salvador, Capoeira, Circo de Tradição Familiar/ Nacional;
 - na Paraíba e no Rio Grande do Norte, Mamulengo;
 - no Maranhão, Cuxá;
 - no Pará, Festival Folclórico de Parintins dos Bois-Bumbás Garantido e Caprichoso;
 - no Rio de Janeiro, Samba Carioca – Jongo, Capoeira, Circo de Tradição Familiar/Nacional.



Fig. 7. Caboclo de pena. Foto Edgar Rocha. Acervo - IPHAN.

O conceito de patrimônio cultural ampliou-se consideravelmente nas últimas décadas.

A adoção da transversalidade como princípio e as leituras territoriais como meio, onde os aspectos naturais e culturais se entrelaçam, tornaram as abordagens mais complexas e múltiplas. Seja em sua dimensão material estendendo a ação preservacionista a um espectro maior de bens em várias escalas, como, por exemplo, - nas paisagens e itinerários culturais - seja em sua dimensão imaterial, cujos avanços foram notáveis, no registro, salvaguarda e difusão de saberes, celebrações, formas de expressão e lugares que constituem o cerne das culturas em suas diversas manifestações.

Pode-se afirmar que na atualidade, a preservação do patrimônio cultural não é apenas mais abrangente, ela reflete com maior intensidade a diversidade, as várias identidades formadoras das nações, povos e etnias. Especialmente aquelas que por estarem vinculadas a agrupamentos sociais restritos, muitas vezes marginalizados e de limitada expressão demográfica e econômica, apresentam riscos elevados de desaparecimento (TORELLY, 2011, p.14).

Tema de fundamental importância e objeto de discussão atual é a necessidade de que a preservação do patrimônio cultural se torne um dos agentes do desenvolvimento incluyente e sustentado. Donde se conclui sobre a urgência de compatibilizar e integrar a preservação patrimonial sustentável, com as políticas públicas de saúde, de combate à pobreza e o desemprego; de distribuição de renda; do uso e ocupação racional do solo urbano e rural; e da conservação ambiental.

A política atual do IPHAN e dos institutos estaduais e municipais de preservação tem como objetivo a preservação integral e articulada do patrimônio cultural brasileiro constituído de bens móveis e imóveis, materiais e imateriais envolvendo a produção dos diversos grupos sociais e étnicos nacionais.

É importante ressaltar que para vencer esse desafio de escala continental é necessária a participação das instituições não governamentais e governamentais das esferas municipal, estadual e federal e sobretudo da população brasileira como protagonista, parceira e guardiã do patrimônio nacional. No mundo em processo acelerado de globalização a preservação do patrimônio cultural brasileiro pode garantir e fortalecer a presença do País na esfera mundial desempenhando tanto o papel de uma ação de política estratégica nacional como também de vanguarda contribuindo para a valorização do patrimônio cultural da humanidade.

Referências Bibliográficas

BRANDI, Cesare. *Teoria del Restauro*. Roma: Giulio Einaudi Editore, 1977.

CARBONARA, Giovanni. *La reintegrazione dell' imagine*. Roma: Bulzoni Editore, 1976.

CESCHI, Carlo. *Teoria e Storia del Restauro*. Roma: Mario Bulzoni Editore, 1970.

CURY, Isabelle (Org.). *Cartas Patrimoniais*. 2 ed. Rio de Janeiro: Edições Patrimoniais, 2000.

DIAS, Isabella Corrêa (Coord.). *Registro de Bem Cultural Imaterial, Pastel de Farinha de Milho*. Pouso Alegre, MG: Secretaria Municipal de Cultura, 2012.

FURTADO, Celso. *O Capitalismo Global*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1998.

GURRIERI Francesco. *Dal Restauro dei Monumenti al Restauro del Territorio*. Firenze: Sanzoni Editore, 1983.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/>>. Acesso em: 23/12/2013. (homepage)

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br/>>. Acesso em: 23/12/2013. (homepage)

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/>>. Acesso em: 23/12/2013. (homepage)

SACHS, Ignacy. *Caminhos para o desenvolvimento sustentável*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2002.

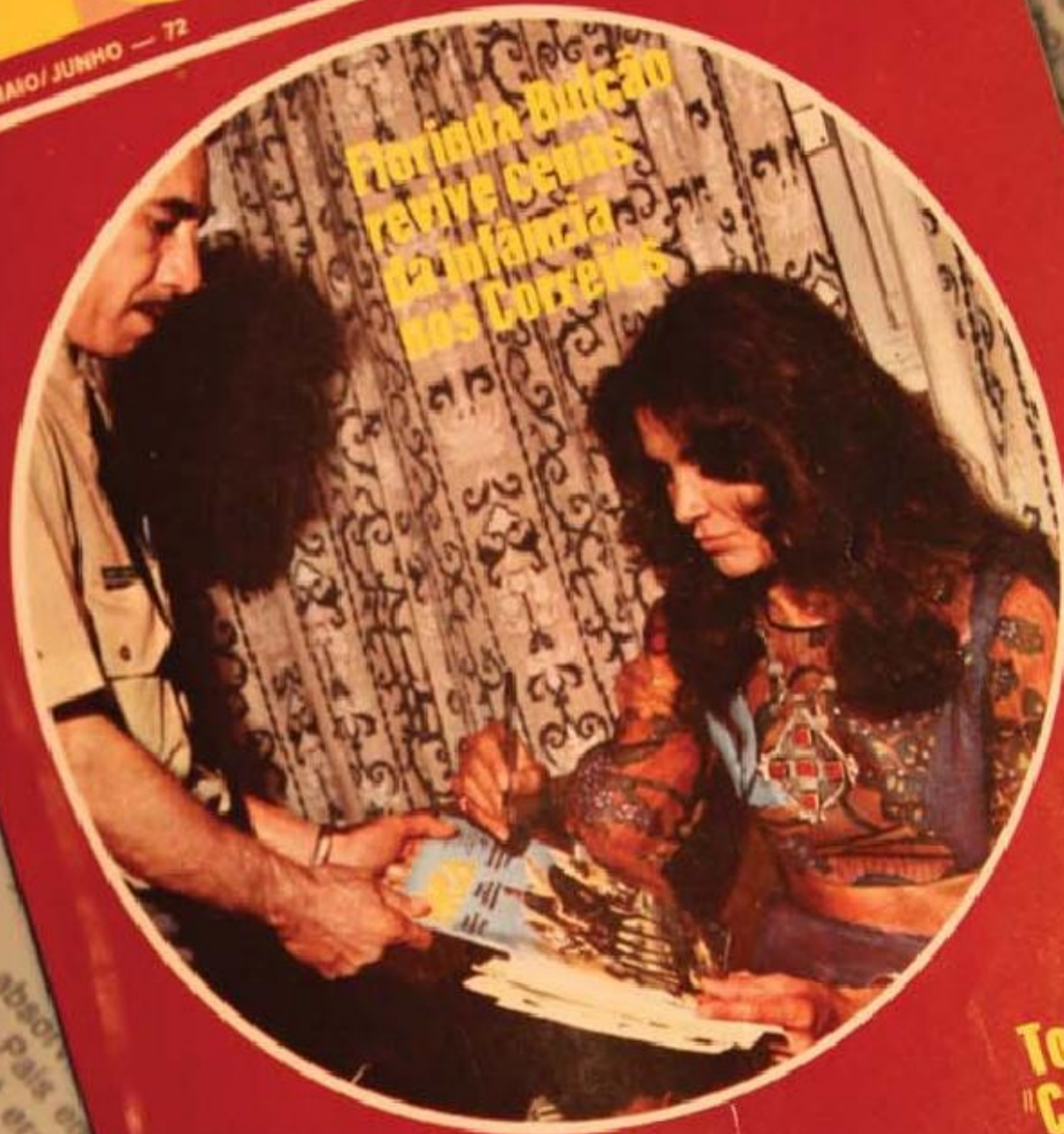
TORELLY, Luiz Philippe Peres (Org.). *Patrimônio Cultural e Desenvolvimento Sustentável*. Anais n. 3. Brasília: IPHAN, 2011.

Benedito Tadeu de Oliveira é arquiteto graduado pela Universidade de Brasília – UnB (1980) e doutor em restauração de monumentos pela Universidade de Roma – “La Sapienza” (1985). É servidor da Fundação Oswaldo Cruz – Fiocruz desde 1987 e foi diretor do IPHAN de Ouro Preto/MG (2002 – 2009).

EMPRESA BRASILEIRA
DE CORREIOS
E TELEGRAFOS

PIGA

ANO 1 - Nº 2 - MAIO/JUNHO - 72



Florinda Buzão
revive cenas
da infância
nos Correios

Ministro Corsetti
no Recife:
"Oportunidades para
todos na E.C.T."

As
vias
postais da
Transamazônica

Tostão:
"Comecei
na seleção
de Selos"

Revolução
o serviço postal
de São Paulo

Bregaro,
o carteiro da
Independência

Caetano Veloso:
morse também
é música



EMPRESA BRASILEIRA
DE CORREIOS
E TELEGRAFOS
ANO 1 - Nº 1
MARÇO/ABRIL - 72

PIGA

As primeiras edições da revista *Diga* - um recorte preliminar

Marta Ribeiro de Souza

Resumo/Abstract

O presente estudo busca uma análise preliminar da revista *Diga* – publicação bimestral da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, ECT, com circulação entre março de 1972 e janeiro de 1974 – contextualizada com o momento histórico, a força do trabalho da instituição e a interação do público alvo com esse veículo de comunicação.

Palavras-chave: Correios. Revista. Comunicação empresarial.

This study seeks a preliminary analysis of *Diga* Magazine - bimestrial publication of Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, ECT, (the Brazilian Post and Telegraph Enterprise), published between March 1972 and January 1974 - contextualized with the historical moment, the strength of the institution's work and the interaction of the target public with this communication vehicle.

Keywords: Post. Magazine. Corporate Communication.

Um contexto de mudanças

O presente trabalho é uma exploração inicial da primeira e segunda edições da revista *Diga*, publicação para o público interno da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos que circulou entre 1972 e 1974. Outras abordagens poderiam ser propostas, estabelecendo novos recortes. O que se pretende, porém, é justamente flagrar os momentos iniciais da revista, em que se explicitaram as motivações e escolhas, considerando peculiaridades da época e desse veículo de comunicação.

A *Diga* chegou num momento de importante transformação dos Correios, com o objetivo de comunicar e explicar um novo modelo de gestão aos seus empregados, buscando maior eficiência do serviço postal.

A Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, ECT, foi criada em 1969, após a estruturação do Ministério das Comunicações e o serviço postal ser integrado a ele. Os Correios passam a ser, então, empresa pública tendo o monopólio do serviço postal e telegráfico, de competência da União, em todo o território brasileiro. Este é um dos marcos da reorganização e modernização dos Correios. Entre 1971 e 1977 a ECT recebeu uma consultoria francesa para a organização da área postal:

“[...] As missões francesas basicamente realizaram implantações e reorganizações, além de projetos deixados para os técnicos brasileiros e que se concretizaram posteriormente, alterando radicalmente o processo de trabalho. [...]” (BOVO, 1997, p. 27).

Não se pode deixar de lado a conjuntura política da época, marcada por uma perspectiva desenvolvimentista que explica muitas das transformações dos Correios naquele

momento. Em pleno regime militar, o Brasil na década de 1970 foi governado por uma sucessão de generais, Emílio Médici, Ernesto Geisel e João Batista Figueiredo. Na economia, o período entre 1968 e 1974 é conhecido como o “milagre brasileiro”, devido ao crescimento do país, que chegou a ser a 8ª economia do mundo. O desenvolvimento, entretanto, custou caro: a dívida externa, que em 73 era de 12,6 bilhões de dólares, chegou a quase 50 bilhões em 1979. Em 1974 a inflação chegava a 27% anuais.

A sociedade brasileira passava por uma série de transformações, que se refletia, inclusive, no mercado editorial. São contemporâneas da *Diga* as revistas *O Cruzeiro* (1928-1975); *Manchete* (1952-2000); *Realidade* (1966-1976) e *Veja* lançada em 1968 e que até hoje está presente no mercado editorial brasileiro.

Principalmente, essas duas últimas publicações trouxeram um novo padrão editorial, que passou a pautar vários outros veículos, com reflexos inclusive na proposta da revista *Diga*, como se verá mais adiante - com a diferença de que uma revista publicada por uma estatal, naquele momento, somente poderia estar plenamente alinhada com o discurso oficial.

Antenada com esse cenário de transformações, a primeira edição da revista *Diga* data de março/abril de 1972 com tiragem de 50 mil exemplares e capa em cores, mas com o corpo em preto e branco. O editorial assinado pelo então presidente da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, ECT, engenheiro Haroldo C. Mattos, discorre sobre a necessidade de os funcionários conhecerem o que acontecia na empresa em cada canto do Brasil. Conclama ainda a participação de todos para o sucesso da publicação como um veículo colaborativo.



Revista *Diga*, Ano 1, nº 2, maio/
junho 1972.

Acervo - Museu Nacional dos
Correios

“[...] Escreva-nos enviando, com toda sinceridade, suas impressões e sugestões. Contribua com estórias, artigos ou informações; conte-nos fatos pitorescos que se tenham passado em sua agência; [...]” (DIGA, n.1,p. 4).

As revistas, como meio de comunicação, ultrapassam a veiculação de notícias, os assuntos são abordados de forma mais ampla. A periodicidade e a segmentação são também diferenciais, mas como define Marília Scalzo, principalmente

[...] as revistas vieram para ajudar na complementação da educação, no aprofundamento de assuntos, na segmentação, no serviço utilitário que podem oferecer a seus leitores. Revista une e funde entretenimento, educação, serviço e interpretação dos acontecimentos. Possui menos informação no sentido clássico (as “notícias quentes”) e mais informação pessoal (aquela que vai ajudar o leitor em seu cotidiano, em sua vida prática). (2011, p. 14).

É justamente esta ajuda prática ao leitor que permeia as páginas da *Diga*. Na primeira edição, por exemplo, há uma matéria sobre PASEP – Programa de Formação de Patrimônio do Servidor Público – criado em 1970 e administrado pelo Banco do Brasil, garantindo ao servidor uma espécie de poupança para ocasiões especiais como aposentadoria, invalidez e transferência para a reserva. A ilustração é feita por uma história em quadrinhos.

A página intitulada “É Isso Aí” está relacionada no sumário como um artigo, mas seria mais bem classificada como coluna, por se tratar de uma coletânea de pequenas notas. A criação de um *house-organ* nos Correios é a temática de uma delas, mencionando a medida como indicador de uma nova mentalidade administrativa.

“[...] A família ecetista, embora constitua uma comunidade capaz de lotar o Maracanã, ignora esse espetáculo hoje tão comum na sistemática de pessoal das empresas modernas: o jogo da verdade. [...]” (DIGA, n.1,p. 3).

House-organ é o veículo de comunicação interna que de certa forma estabelece um diálogo entre direção e empregados. Esse “jogo da verdade” apresenta-se como uma proposta de transparência, conferindo credibilidade ao discurso e ao processo de mudança tão presente a época. Para Marcia Benetti, a credibilidade é o capital do campo jornalístico:

[...] O capital é o bem simbólico mais caro de um campo, aquilo que o distingue dos demais e que, internamente, confere maior ou menor distinção a seus atores. O valor mais caro ao jornalismo é a credibilidade. [...]. (2013, p.48).

Independentemente de ser ou não verdadeira essa “transparência”, ao propô-la, *Diga* reproduz um discurso que era geral na imprensa de um momento histórico que, por outro lado, sabemos marcado pela censura. Vale observar, neste ponto, que a *Diga*, apesar de ser um veículo voltado para o público interno da ECT tinha características das revistas do mercado editorial da época bem como do jornalismo de revista.

O espelhamento de propostas presentes na grande imprensa, no caso de *Diga*, chega ao plano do conteúdo e até mesmo ao nome de uma seção. Na edição especial de 45 anos da revista *Veja* a matéria “O Criador de *Veja*” relata os bastidores da criação do número 1 da publicação por Roberto Civita. Uma das curiosidades narradas é sobre as observações e correções feitas por Civita nas treze edições experimentais, intituladas de “números zero”:

Marcava repetições desnecessárias de palavras e sublinhava títulos que não aprovava. Com uma única canetada, deu o nome definitivo de uma das seções mais lidas da revista, o único que permanece inalterado até hoje: ‘Gente’ expoe o jornalista Carlos Maranhão a respeito das indicações de Civita. (REVISTA VEJA, n. 2340, p. 36).



Revista *Diga*, Ano 1, nº 1,
março/abril 1972.
Acervo - Museu Nacional dos
Correios



Revista *Diga*, Ano 1, nº 2, maio/junho 1972.

Acervo - Museu Nacional dos Correios

“Gente” também foi uma seção da *Diga*, com notas sobre personalidades relacionadas à empresa. Horóscopo e passatempos também estavam presentes nas edições.

As 50 páginas da revista abordam reportagens sobre o universo dos Correios, história, inovação tecnológica, curiosidades, entretenimento e informações relacionadas aos trabalhadores. A matéria “Divisão de treinamento: seus cursos dão a média do progresso da ECT”, presente no número 01 da revista, aborda a política desenvolvimentista que tomou conta da empresa, bem como o investimento em treinamento, articulando a proposta da publicação com todo um esforço de transformação do “homem ecetista”. Entre 1972 e 1974 foram inaugurados Centros de Treinamento em Recife, Bauru, Porto Alegre e Belo Horizonte.

[...] É necessário ressaltar que os centros de treinamento criados não atuaram, no período em análise, apenas em relação ao homem que entra na empresa, mas também em relação aos que já estão na empresa, sobretudo se pensarmos que a empresa está continuamente alterando o processo de trabalho. (BOVO, 1997,p. 85).

A coluna “ALÔ, PESSOAL!” do Diretor do Departamento de Pessoal, José Gurjão Neto, ilustrada com uma foto dele, procura mostrar esse novo momento da empresa, caminhando para uma melhor estruturação:

[...] Os anos de 1972 e 1973 vão ser de muitas realizações e transformações nos quadros de pessoal da Empresa. Haverá renovadas condições de trabalho e de remuneração para quem esteja disposto e tenha ou adquira qualificações para honrar e dignificar nosso serviço postal. [...] (DIGA, n.1, p. 10).

A coluna busca uma conversa mais pessoal com os “ecetistas”, relatando as decisões que impactariam a classe de forma direta, Gurjão Neto (ou o seu *ghost writer*) procura traduzir em palavras o clima da organização.

Na segunda edição, a seção “Diga Você” convoca os funcionários a se revelarem, na empresa e fora dela:

Para conhecê-lo, em toda a sua capacidade profissional, [a empresa] instituiu cursos e centros de treinamento, que o habilitarão às grandes chances de carreira na medida do aprimoramento das suas condições técnicas. E para identificar-se melhor com VOCÊ, conviver na intimidade da sua vida particular, ficar senhora das variada facetas do seu espírito, lançou esta revista. [...] (DIGA, n.2, p. 5).

Não há fotografias, ou qualquer ilustração nesta página. Porém, já publica algumas contribuições, como o poema *Fadiga* de Cláudio Machado, de São Paulo, naturalmente alinhada com o discurso geral de transformação e de empenho:

Não me diga
que fadiga
mata alguém.
Diga-me sim
que sem fadiga
jamais serei alguém.

Ainda no número 2, a reportagem “Correio dá as cartas na transamazônica” – ocupa quatro páginas e conta o desbravamento da transamazônica e o empenho da ECT em estender os serviços postais. Possui quatro fotos que mostram os funcionários em ação. A Transamazônica, não custa lembrar, era um dos grandes ícones da política desenvolvimentista do governo.

A matéria “Marketing na ECT” revela o interesse da organização no emprego dos conceitos do marketing para melhorar o *layout* das agências.

O aumento da produtividade permeou também o trabalho das missões francesas e a repercussão é possível sentir no desabafo de Pedro Regalado Moreira Dias, diretor da regional do Rio de Janeiro sob o título “Recado R.J.”.

O nosso empenho em aumentar o faturamento da Regional tem provocado em muitos dos nossos colaboradores, especialmente entre aqueles mais antigos de casa, uma certa estupefação. Afigura-se-lhes paradoxal o fato de o administrador de órgão público preocupar-se com aumento de receita, redução de déficit, desde que o serviço público não tem finalidade lucrativa – é público. [...]” (DIGA, n.2, p. 18).

A coluna “ALÔ PESSOAL!” da segunda edição explica a elaboração do Plano de Classificação de Cargos, com o objetivo de antecipar aos ecetistas a novidade de uma melhor organização de cargos e salários da empresa. A reportagem – Centro de Treinamento de Recife – volta a abordar o investimento da empresa na capacitação dos empregados:

“[...] Todos terão oportunidade, todos devem aproveitá-la e todos devem ter a certeza de que não haverá padrinhos para a proteção do lazer dos indiferentes ao anseio do progresso do Correio. [...]. (DIGA, n.2, p. 33).

O diretor da revista, coronel Murillo Corrêa de Mattos, na seção “O que Dizem de Nós” revela os elogios recebidos por *Diga* pela primeira edição. Conta a repercussão e aceitação da revista pelos ecetistas, comprovada pela quantidade de cartas recebidas pela redação. Na página seguinte um mosaico de fotos aborda um pouco dos bastidores da publicação, mostrando momentos da redação.

A Coluna “Ao Remetente” aparece neste mesmo número, com a publicação de algumas cartas e a resposta dada pela revista. Os assuntos passam por solicitação de informações sobre concursos, documentação dos empregados, financiamentos e assuntos tratados na primeira edição. Como as duas intervenções reproduzidas a seguir, sobre a colaboração dos funcionários nas pautas da revista e os cursos em expansão pelo país.

Colaboração

Se aceitarem a minha colaboração em artigos, basta dizer. Estou pronto para enviá-los. Os trabalhos deverão abordar assuntos da ECT, exclusivamente? Também estou completando um curso de desenho e gostaria de publicar algumas “charges”. Pode ser?

Júlio Osmar Rezende, SP.

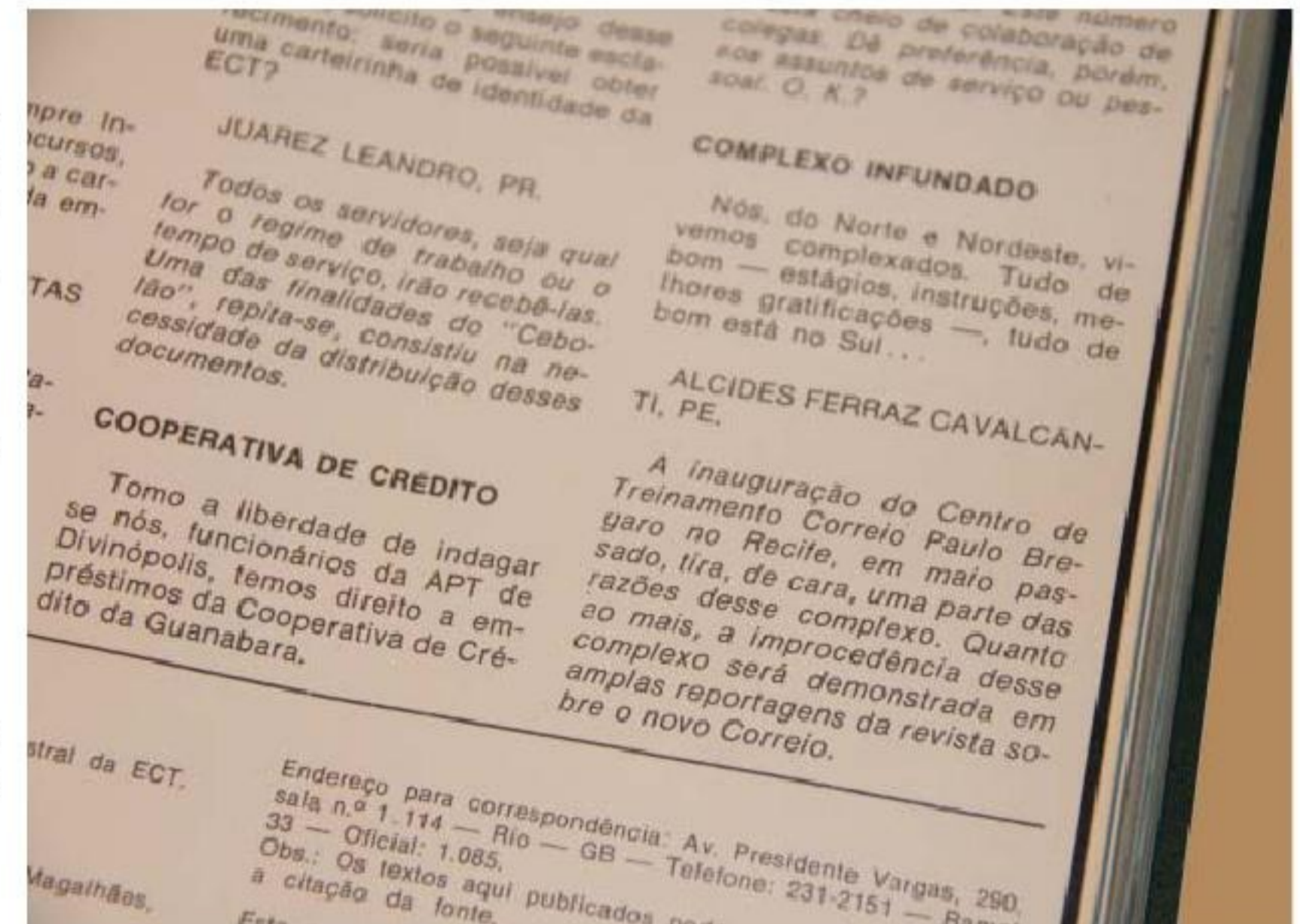
Ainda pergunta? Este número já está cheio de colaborações de colegas. Dê preferência, porém, aos assuntos de serviço ou pessoal. O. K. ?

Complexo Infundado

Nós, do Norte e Nordeste, vivemos complexados. Tudo de bom – estágios, instruções, melhores gratificações –, tudo de bom está no Sul...

Alcides Ferraz Cavalcanti, PE.

A inauguração do Centro de Treinamento Correio Paulo Bregaro no Recife, em maio passado, tira, de cara, uma parte das razões desse complexo. Quanto ao mais, a improcedência desse complexo será demonstrada em amplas reportagens da revista sobre o novo Correio.



Revista Diga, Ano 1, nº 2, maio/
junho 1972.

Acervo - Museu Nacional dos
Correios

Revistas – reflexos da contemporaneidade

Segundo Marília Scalzo, (2011, p. 16) “[...] revistas representam épocas [...]”, motivo, inclusive, do fechamento de algumas publicações. E continua:

“[...] Sendo assim, só funcionam em perfeita sintonia com seu tempo. Por isso, dá para compreender muito da história e da cultura de um país conhecendo suas revistas. Ali estão os hábitos, as modas, os personagens de cada período, os assuntos que mobilizaram grupo de pessoas. [...]” (Ibidem).

A *Diga* mobilizou cerca de 64 mil pessoas, número de empregados dos Correios em 1972, buscando caminhos possíveis para agrupar essa massa de trabalhadores espalhada pelos quatro cantos do país. Era um novo mundo que precisava de uma voz, porém essa voz tinha a ambição de ser escutada, compreendida e seguida, processo medido pela interação, pelas respostas das cartas e contribuições postadas. Em todas as páginas é possível perceber que tipo de interação era esperada. A *Diga* sabia exatamente para quem estava destinada.

Nas revistas, de modo geral,

[...] os leitores são tratados por “você”, e cada um dos milhares de indivíduos que compõem os dados de circulação de uma publicação estabelece relações afetivas muito particulares com as revistas, afinal, elas aconselham, fazem companhia, são janelas para lugares desconhecidos, para temas desconhecidos. Elas nos dizem o que existe no mundo, reforçam o que conhecemos dele e nos ajudam a compreender nosso cotidiano[...] (STORCH, 2013, p.140).

Essa preocupação com a opinião inclui-se entre as principais das Relações Públicas e a problemática que as envolvem. Foi no período da ditadura militar que a atividade, com maior abertura no país em 1950 por intermédio das empresas multinacionais, se desenvolveu no Brasil também na esfera governamental. A Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) foi criada ainda no governo do Marechal Costa e Silva, como órgão para organizar a comunicação da Presidência da República na época. Contudo, foi Emílio Médici que usufruiu da AERP “[...] com a proposta de usar a comunicação como forma de resgatar o diálogo entre Estado e sociedade para a formação de uma nova consciência de brasilidade orientada para as metas de segurança e desenvolvimento. [...]” (MATOS, 2008, p.174) bem como de abrir canais de comunicação, de forma a sustentar a imagem dos militares.

É importante mencionar as Relações Públicas por serem o berço da comunicação organizacional. Por meio de propagandas elaboradas pela AERP o governo propagava o discurso de benesses do regime imposto:

[...] O plano de 1972, além de aprofundar o apelo cívico da participação e do esforço para o fortalecimento do caráter nacional centrados no desenvolvimento, a AERP introduziu a dimensão de utilidade pública em suas campanhas de limpeza, higiene, saúde, hábitos de leitura e incentivo ao turismo interno. [...] (MATOS, 2008, p.180).

A *Diga* é evidente reflexo dessa postura mais geral no âmbito da ECT. A estratégia de alinhar o discurso/texto – concebido como a associação de um texto ao seu contexto (MAINGUENEAU, 2000, p.45) – estabelecia a postura editorial para tornar esse processo de transformação da empresa acessível a toda a força de trabalho.

É possível afirmar que a revista, como um veículo de comunicação, segmentada para esse público interno da ECT, cumpriu o seu papel. [...] Uma revista é feita para um leitor, produzida em função das expectativas e interesses deste. [...] (STORCH, 2013, p. 132). *Diga* desenvolveu seções que abordavam os interesses dos funcionários, as novidades do mercado, leis, e panorama da empresa recém-criada, com uma linguagem de fácil assimilação, usando artifícios como a charge, a fotografia, as tirinhas, para apoiar o discurso. Foi uma revista que, no seu tempo, usou o saber jornalístico na sua concepção, como reflexo de todo um movimento mais amplo:

[...] É o jornalismo quem diz “isto é atual” [...] “você precisa saber disto porque isto é da sua época”, [...] “você só estará conectado a sua época se obtiver esta informação que estou trazendo”. [...] (BENETTI, 2013, p. 45).

Referências Bibliográficas

BENETTI, Marcia. Revista e jornalismo: conceitos e particularidades. In: TAVARES, Frederico de Mello B; SCHWAAB, Reges. (Orgs.). *A revista e seu jornalismo*. Porto Alegre: Penso, 2013.

BEZERRA, Paula da Cunha; SOUZA, Vanderlei Dias. Assessoria especial de relações públicas no regime militar brasileiro, nos anos de 1968-1974. In: VII Jornada de Iniciação Científica, São Paulo, 2011.

BOVO, Cassiano Ricardo Martines. *Os Correios no Brasil e a organização Racional do Trabalho*. São Paulo:ANNABLUME,1997.

DIGA. Rio de Janeiro: ano I, nº 1, março/abril de 1972.

DIGA. Rio de Janeiro: ano I, nº 2, maio/junho de 1972.

GONÇALVES, Alana Sdroievski; ALMEIDA, Barbara Terra Parra de; OLIVEIRA, Jéssica Danielle Lazzarom de. A Comunicação Institucional do Governo Militar: A Assessoria Especial de Relações Públicas e a Revista Manchete. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Curitiba, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

MARANHÃO, Carlos. O criador de Veja. *Veja*, São Paulo, Edição especial, ano 46, set. 2013, p. 33.

MATOS, H. Governo Médici: discurso oculto na comunicação institucional: o caso AERP. In: MOURA, C. P. (Org). *História das Relações Públicas: fragmentos da memória de uma área*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2008.

REVISTA VEJA. São Paulo, ano 46, n. 2340, 2013.

SCALZO, Marília. *Jornalismo de revista*. São Paulo: Contexto, 2011.

STORCH, Laura. Revista e leitura: sujeitos em interação. In: TAVARES, Frederico de Mello B; SCHWAAB, Reges. (Orgs.). *A revista e seu jornalismo*. Porto Alegre: Penso, 2013.

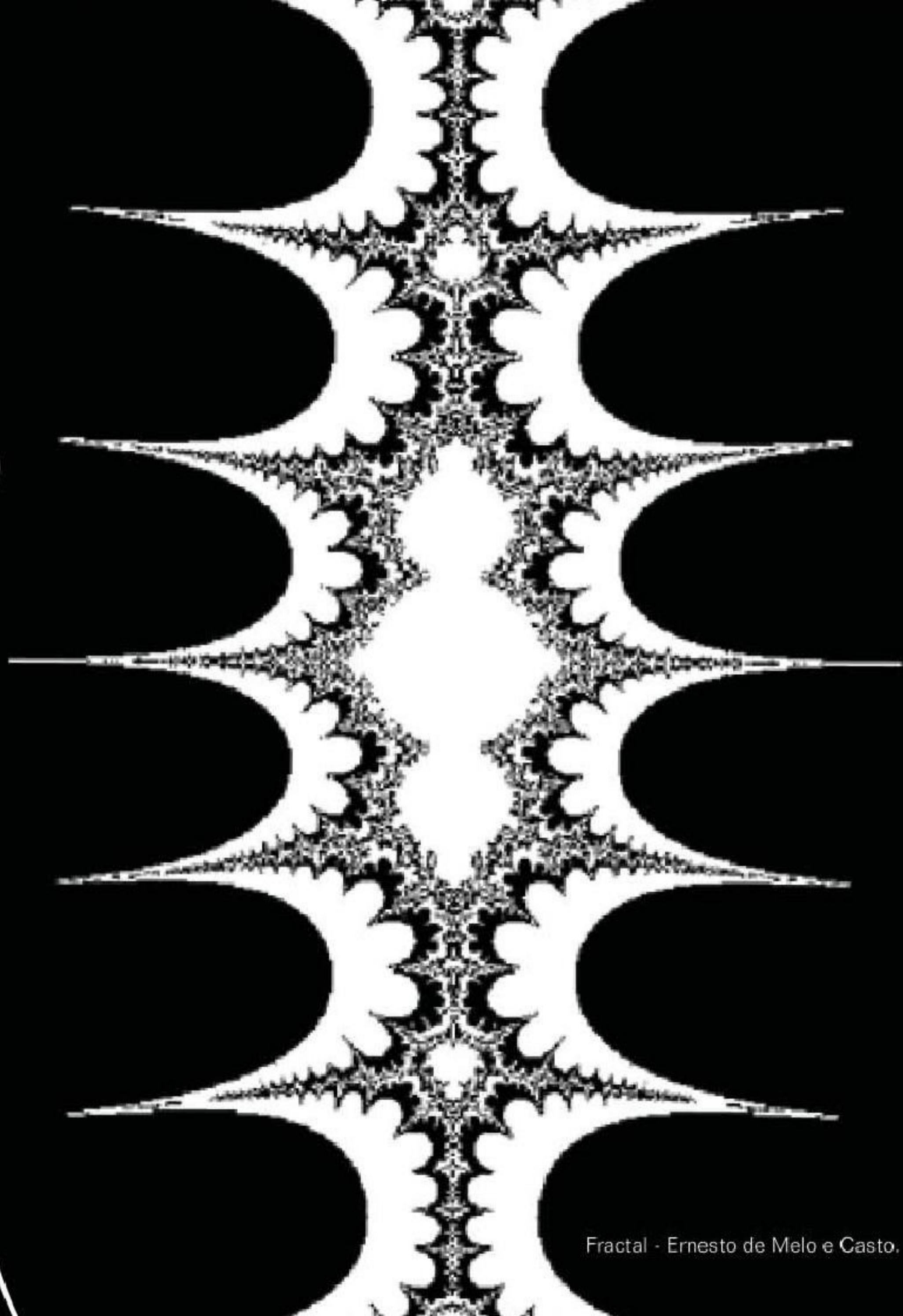
Detalhe - Brain Cell n° 1.000, do artista Ryosuke Cohen, 2012. Acervo - Daniel Santiago



Dossiê Arte Postal



Caricatura de Ernesto de Melo e Casto - Juliane Marie.



Fractal - Ernesto de Melo e Casto.

Arte-Correio/Homem Global¹

Ernesto de Melo e Castro

Resumo/Abstract

O trabalho, inicialmente publicado no final dos anos 1980, procura mostrar como a Arte Postal (ou ARTE-CORREIO), ao transformar em produtor de cultura um serviço público ou veículo neutro sob o ponto de vista semântico, pode contribuir para o surgimento do HOMEM-GLOBAL, em uma visão antecipatória de várias das utopias que, na atualidade, têm na internet o seu objeto e o seu meio.

Palavras-chave: Arte Correio. Marshall McLuhan. Sistemas de comunicação.

The work, originally published in the late 1980s, seeks to show how the Mail Art (or Postal Art), in order to turn a public service or neutral vehicle into a cultural producer under the semantic point of view, may contribute to the emergence of the global-man, in an anticipatory vision of various utopias that currently have in the internet its object and its environment.

Keywords: Post Art. Marshall McLuhan. Communication System.

1. Texto originalmente publicado no livro *Poética dos meios e arte high tech* (Lisboa: Veja, 1988), com a gentil permissão do autor. A ortografia foi atualizada.

O correio, como a sociedade *post* industrial o entendeu, é um serviço público de comunicação. E como tal é um meio através do qual as mensagens (cartas, bilhetes, volumes) vão do remetente ao destinatário. Mas o correio realiza o transporte físico dessas mensagens ignorando o teor informativo ou significativo do que transporta. A essência mesma do correio, como serviço público é precisamente essa ignorância, ou seja, a garantia de inviolabilidade da correspondência.

O correio pode normalizar o formato das cartas e o tamanho das encomendas, mas não pode interferir no seu conteúdo, não pode violar, alterar ou destruir as mensagens que transporta, com o que destruiria a sua própria função e razão de existir. Se o fizer, transforma-se em inimigo público; numa forma de repressão, ao serviço de um opressor. Opressor que assim interfere no sistema de comunicação (através de uma forma de RUÍDO) privando os indivíduos da sua liberdade de expressão ou agindo sobre eles como intimidante coercivo.

A violação, censura e desvio da correspondência é uma prática fascista que entre nós foi muito usada (tal como as escutas telefônicas) como arma de política totalitária e repressiva.

Mas se o correio para ser correio (e não “correia” ou arma de punição) não deve interferir nas mensagens que transporta, as mensagens essas podem e devem interferir na natureza e função da instituição que as transporta.

É essa a descoberta da ARTE-CORREIO², a sua novidade e a sua força: transformar um simples serviço público transportador ou veículo neutro sob o ponto de vista semântico, num produtor de cultura, num gerador de criatividade.

2. Optamos por manter, nesta edição, a forma original ARTE-CORREIO utilizada pelo autor, por entendermos que, ao unir duas palavras usualmente separadas em um vocábulo composto, reforçam-se as ideias de uma nova forma de arte e de uma nova linguagem que têm no uso do serviço postal as suas formas/matéria. (Nota do Editor)

O aforismo de McLuhan: o meio é a mensagem, será neste caso puramente invertido, porque a ARTE-CORREIO é a mensagem que modifica o meio. Ou seja, o meio (a função pragmática do correio) é redefinido e transformado numa forma significativa de comunicar: o próprio ato de comunicar.

Comunicar pelo correio é assim um ato criativo de aproximação, de reconhecimento, de troca de experiências, de aumento de teor informativo e de tensão entre o(s) remetente(s) e o(s) destinatário(s) que reciprocamente mudam as suas respectivas posições.

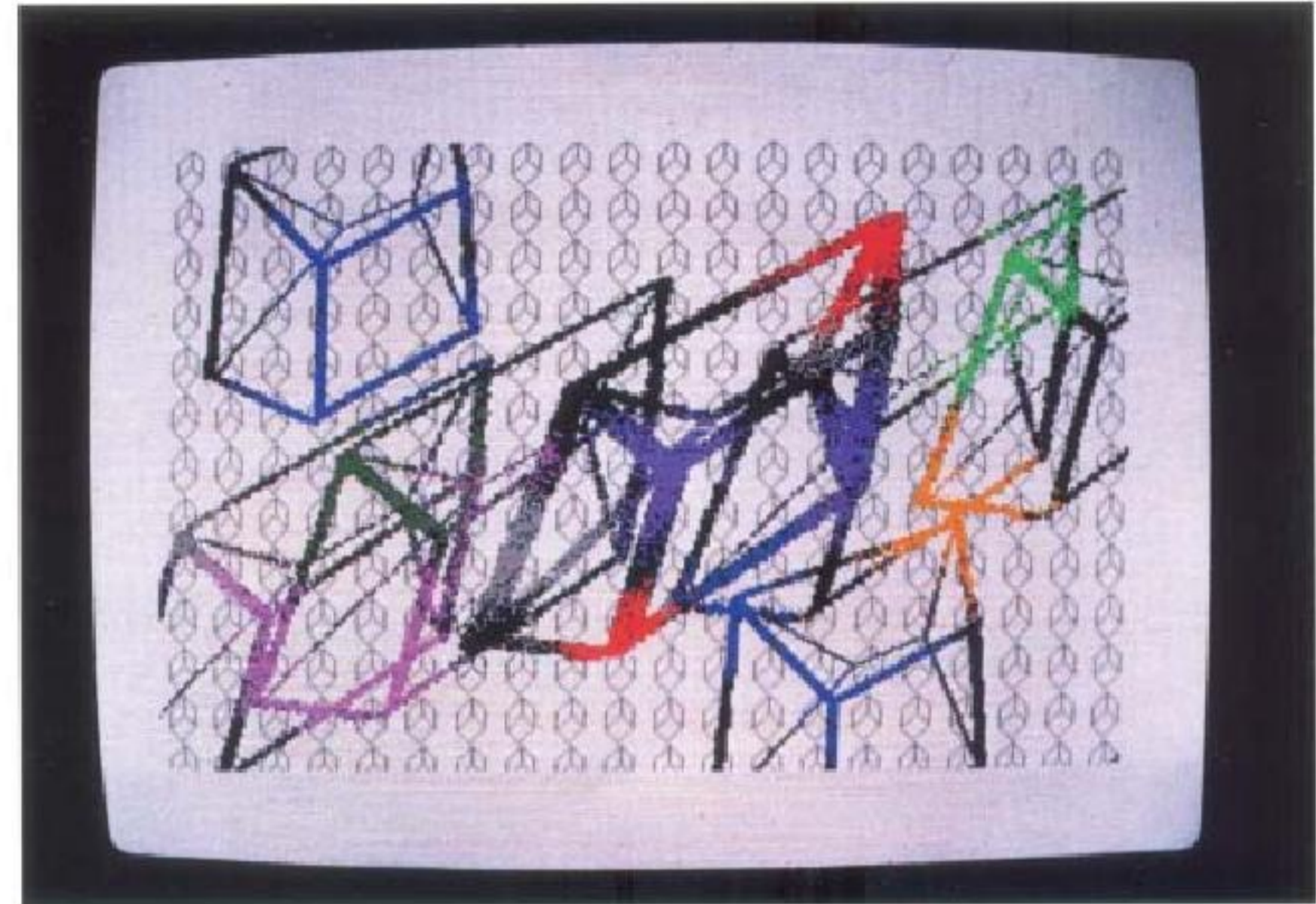
E o plural neste caso é significativo porque o fenômeno nada tem que ver com a epistolografia ao gosto do século XIX, entre dois entes eleitos.

É no plural e na escala do globo terrestre que a ARTE-CORREIO se realiza, fora e para além dos pequenos e interesseiros circuitos da arte e dos meios de comunicação ditos sociais.

Se o correio existe em todo o mundo (funcionando melhor ou pior conforme os países e as fronteiras) é ele pois um instrumento que a criatividade não pode ignorar.

Mas se as práticas da ARTE-CORREIO podem parecer por enquanto insuficientes, essa própria pobreza ou rudimentarismo é já um indicativo de uma nova socio-estética que surge. De fato ARTE-CORREIO não é o envio de uma obra de arte pelo correio, seja ela um livro ou um disco, uma gravura ou uma escultura.

Na ARTE-CORREIO é mais importante “o fato do envio” do que o envio em si



Infografismo, Postal, 10,5 x 15 cm, 1978, Ernesto de Melo e Castro.
Em: *Em trânsito Art Postal / Mail Art*, Fundação Portuguesa de Comunicações de Carlos Barroco (org.). Lisboa, 2009. p.41

próprio, o que resulta desde logo numa desmaterialização do estético, numa economia do enviado e no seu valor como objeto de troca comercial.

Difundir pelo correio uma simples frase ou verso policopiado é mais importante que enviar um livro a um crítico literário.

Pode pois dizer-se que a eficácia da ARTE-CORREIO é inversamente proporcional à riqueza material das mensagens, pois que isso facilita a utilização do seu meio próprio de comunicação: o correio e é ao mesmo tempo a certidão de óbito numa estética que se presta demasiadamente à exploração comercial.

A ARTE-CORREIO poderá ser assim o mais importante serviço que o correio (tal como nós ainda o temos) pode prestar à humanidade contribuindo para o começo da formação de uma nova sensibilidade e consciência globais sem os quais será muito mais difícil sobreviver à crise energética e à degradação dos sistemas económicos-ideológicos deste fim do século XX.

Essa consciência global da situação crítica em que cada vez mais nos encontramos sobre o globo terrestre é um sintoma da metamorfose que seguramente se operará e da qual surgirá o HOMEM-GLOBAL. Ligar tal utopia futuroológica à ARTE-CORREIO tal como ela se nos apresenta hoje poderá ainda parecer temerário ou ridículo.

Mas certamente o não será se pensarmos que essa metamorfose terá que começar (ou já começou?) por uma mudança no interior de cada homem, portanto na sensibilidade individual, tornando-o cada vez mais apto a sentir-se em situação semelhante e ligado a outros homens que, embora distantes no espaço e nos condicionalismos políticos, económico-geográficos ou culturais, estão com ele solidários e despertando também para a necessidade de soluções realmente criativas.

Soluções que por isso terão que ser **simples, eficazes e novas**. Isto é que não sejam repetitivas, que não dependam de caríssimo equipamento sofisticado e não sejam

enfendadas aos circuitos de programação cultural e de exploração econômica, que fazem parte do sistema que é responsável pela crise que apenas começamos a viver e que acabará por nos afetar a todos.

É certo que a ARTE-CORREIO apoia-se para já numa instituição que faz parte desse sistema: o correio de cada país, o correio internacional e as redes de transporte, por terra, mar e ar. Mas apoia-se desviando o seu uso para uma finalidade mais vasta que é em si já uma transformação e é global no limite.

Serve-se de um meio de comunicação invertendo a sua capacidade específica de transmissão das mensagens, isto é subvertendo-o.

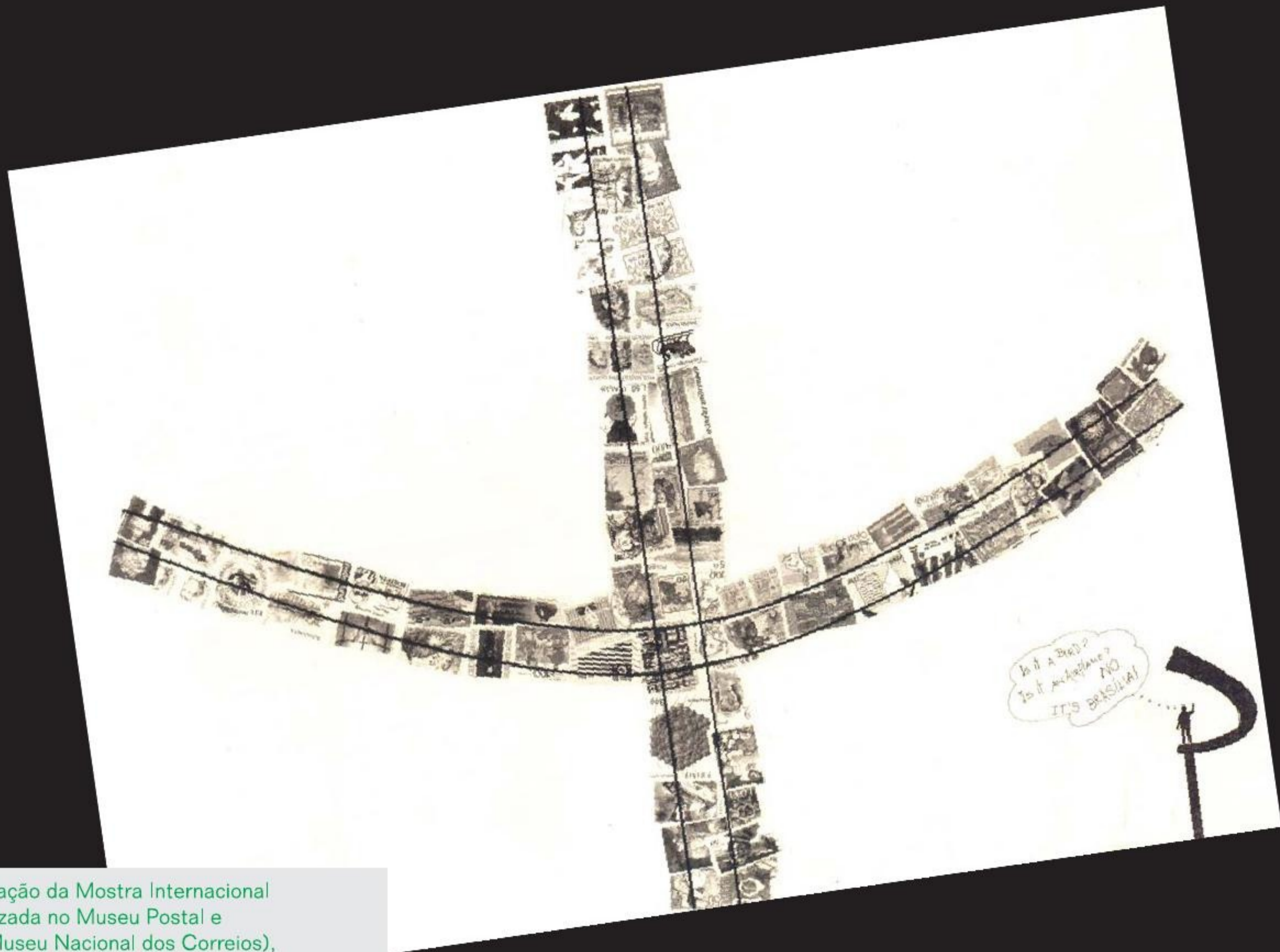
Daí, também a força atrativa da ARTE-CORREIO, pois ela é mais uma forma da estética da transgressão que em vez de ser facilmente absorvida pelo sistema do mercado da arte (como tem acontecido a tantas vanguardas) antes pelo contrário se serve de uma instituição para difundir à escala global (no limite) valores que são adversos a esse sistema e que se projetam numa imagem ainda esfumada: a utopia do homem que herdará os nossos erros e acertos, mas que com maior ou menor intensidade, começa já a habitar dentro de muita gente: O HOMEM GLOBAL.

Ernesto de Melo Castro

Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo, 1998, onde foi Professor Colaborador e Professor Visitante na Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, de 1996 a 2001. Poeta, ensaísta, articulista e conferencista. Autor de dezenas de obras nos domínios da Crítica Literária, da Poesia Visual, do Design e da Engenharia Têxtil.



Scanocaligrafia, Postal, 10,5 x 15 cm, 2009, Ernesto de Melo e Castro.
Em: *Em trânsito Art Postal / Mail Art*, Fundação Portuguesa de Comunicações de Carlos Barroco (org.). Lisboa, 2009. p.41



Convite de participação da Mostra Internacional de Arte Postal realizada no Museu Postal e Telegráfico (atual Museu Nacional dos Correios), Brasília/DF. 1992

Arte - Zélio Visconti

Acervo - Museu Nacional dos Correios

Arte Postal – Meio como mensagem¹

Antonio Miranda

Resumo/Abstract

O artigo apresenta uma visão geral sobre a *Mail Art*, antenada com o momento histórico em que o trabalho foi escrito, quando se organizavam mostras de Arte Correio em diversas instituições. O texto procura também refletir sobre a articulação específica entre as palavras “arte” e “postal” no âmbito *desse tipo de prática artística*.

Palavras-chave: Arte Postal. *Communication Art*. Correios.

The article presents an overview of the Mail Art, connected to the historical moment in which the work was written, when exhibitions of Mail Art were organized at various institutions. The text also seeks to reflect on the specific articulation of the words “art” and “post” in the context of this kind of artistic practice.

Keywords: Mail Art. Communication Art. Post

1. A versão original desse texto foi escrita no final dos anos 1980, para a *Mostra Internacional de Arte Postal* organizada por iniciativa da museóloga Laís Scutto para o então Museu Postal e Telegráfico da ECT. Vide http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/arte_postal_o_meio_como_mensagem.html. As referências bibliográficas foram atualizadas, na medida do possível, para esta publicação, de modo que leitores eventualmente interessados possam encontrar mais facilmente as fontes citadas.

O fenômeno da arte postal - *Mail Art* - parece responder à necessidade de abertura da atividade artística para um movimento participativo amplo, aberto e inter-pessoal, onde os serviços postais funcionam como meio *apropriado* (isto é, no sentido literal do termo).

Walter Zanini, Curador Geral da XVI Bienal de São Paulo (1981), organizador da grande mostra de Arte Postal durante a referida Bienal observou que a arte postal é

Atividade de clara mobilização internacional, marcada pelo quantitativismo, com a dinâmica de seus gestos-signos e mais raramente com seus objetos-signos, a Arte Postal espalhou-se num espectro extremamente vasto de conteúdos, utilizando todo e qualquer veículo de comunicação disponível na sociedade de consumo. Se esse conglomerado anárquico de mensagens irreverentes transtorna, é porque a civilização está transtornada [...] (ZANINI, 1981, p. 7)

Paulo Bruscky (2006, p. 374)², por sua vez, acredita que

A Arte Correio (*Mail Art*), Arte por Correspondência, Arte à Domicílio ou qualquer outra denominação que receba não é mais um “ismo” e sim a saída mais viável que existia para a arte nos últimos anos e as razões são simples: anti-burguesa, anti-comercial, anti-sistema, etc.

A arte postal instaura a anarquia no processo produtor de arte, à margem do mercado impositor de consumo do objeto artístico como propriedade socializada, acumulativa e especulativa. A arte postal não é vendida pelo artista, é “disseminada” de maneira desordenada, espontânea, como manifestação de protesto, de sinal de vida, de mensagem política, ideológica, individualista ou coletivista. É a arte em movimento, mais que movimento artístico, apesar de que a arte postal, como os demais movimentos artísticos,

2. A referência, na versão original do texto, remete à primeira publicação do artigo de Paulo Bruscky: *Arte Correio- Hoje a arte é este comunicado*. *Jornal Raiz*, Aracaju, fev. 87. p. 9-10.

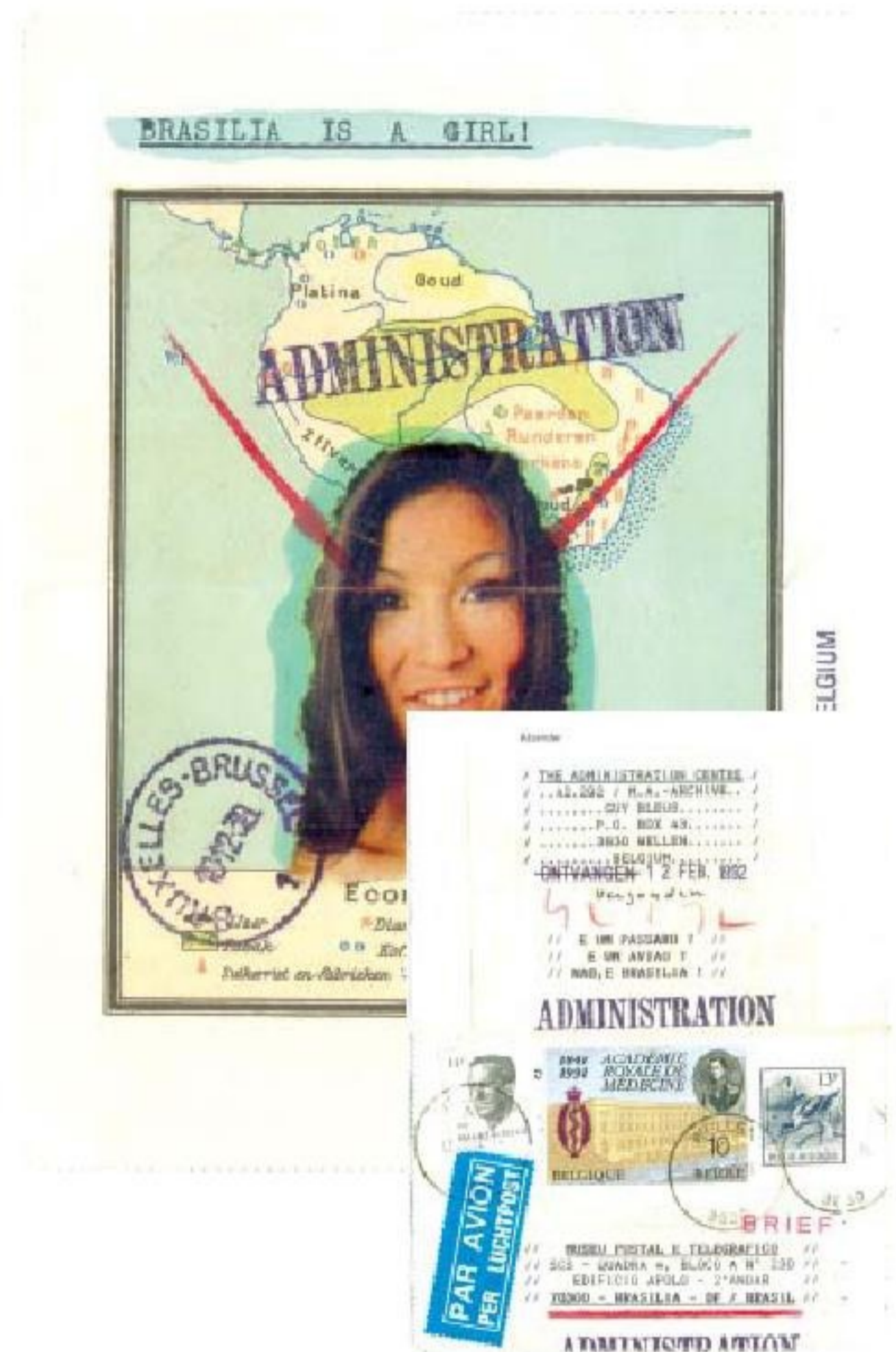
também tem os seus ideólogos, seus manifestos, suas exposições, seus teóricos e críticos e até... comercialização!

Produto artesanal, em princípio descartável, instantâneo, não-colecionável, esgotando-se no ato de mandar e receber uma mensagem, a arte postal aos poucos se institucionaliza, se regula por normas ditadas pela moda, pela liderança dos grupos de criadores mais ativos, responsáveis (espontâneos) pela definição de seus dogmas, suas formas e modalidades.

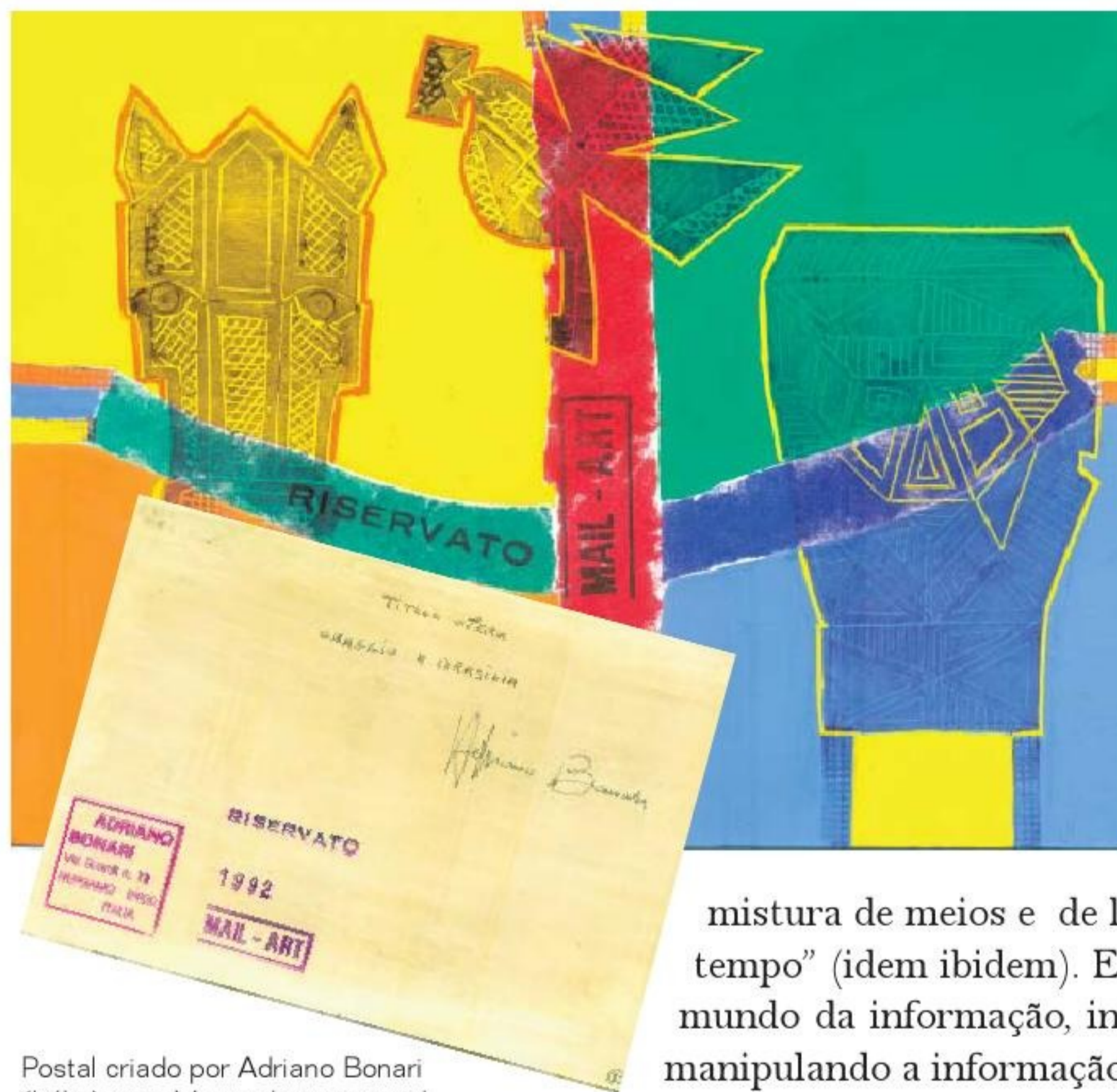
“A obra foi criada para ser enviada pelo correio e este fato condiciona a sua criação - dimensões, franquia, peso, natureza da mensagem, etc”, afirmam Zabala e Vigo (apud Bruscky, 2006, p. 375).

A princípio um gesto clandestino, aos poucos a *Mail Art* salta para as colunas dos jornais, para as galerias de arte. E nem é coisa nova. Os dadaístas, no início do século, em sua ação demolidora da arte novecentista de cavalete e de parede, já preconizavam uma arte desmistificada, aberta e múltipla, fora dos “ismos” e da cronologia dos estilos artísticos. Os “futuristas” italianos do início da década de 1910 e do pós-guerra já efetuavam correntemente a “arte postal” como expressão artística, como atesta a pesquisa de Giovanni Lista, em sua obra *L'art postal futuriste*. Os seguidores de Marinetti, sobretudo Balla e o próprio Movimento Futurista, nos anos 20, já editavam “cartolinas futuristas” e elaboravam cartões-postais *mail art* nos mesmos moldes dos atuais, ou seja, com *collages*, a xilogravura, a serigrafia, aplicação de selos usados, “intervenções” ou “desenhagem” (“cartas manipuladas”) sobre cartões comerciais, transformando-os em peças únicas, geralmente circuladas pelo correio.

É atribuído a Marcel Duchamp, o genial artista francês - até que alguma descoberta revele outro pioneiro -, a criação da Arte Postal, por ter enviado,



Postal criado por Guy Bleus (Bélgica) para Mostra Internacional de Arte Postal - Museu Postal e Telegráfico - 1992. Acervo - Museu Nacional dos Correios



Postal criado por Adriano Bonari (Itália) para Mostra Internacional de Arte Postal - Museu Postal e Telegráfico - 1992. Acervo - Museu Nacional dos Correios

em 6 de fevereiro de 1916, um texto dactilografado sobre quatro cartões postais pegados borda com borda.

Apollinaire e Mallarmé, dois poetas caligramáticos, também produziram cartões-postais enigmáticos, erráticos, para serem decifrados pelos funcionários do correio antes de serem entregues aos destinatários.

Entre os múltiplos meios concebidos como extensões da arte e do artista, a Mail Art é uma estrutura espaço-temporal complexa que absorve e veicula qualquer tipo de informação ou objeto, que penetra e se dilui no seu fluxo comunicacional, gerando confusão sobre o que é e o que não é *Mail Art*. (PLAZA, 2006, p. 453)

Devemos seguir na trilha da visão de Julio Plaza, que estudou a poesia verbivocovisual, mas esteve atento ao movimento da arte-correio em sua estada no Brasil: “Entretanto, não interessa aqui definir o que é e não é *Mail Art*, pois nesse tipo de arte predomina o espírito de

mistura de meios e de linguagens e o jogo é precisamente invadir outros espaço-tempo” (idem *ibidem*). E conclui: “O artista da *Mail Art*, então, tem a seu dispor o mundo da informação, interagindo dentro dele, criando e recriando, traduzindo e manipulando a informação através desses meios” (idem, p. 454).

O artista “mailarista” desmaterializa a arte, despojando-a de seu *aparatus*, de sua intencionalidade de objeto, de sua durabilidade, bastando-se com a sua função documental, informacional, inter-pessoal, comunicativa. Parafraseando Vinicius de Moraes, a arte postal é eterna enquanto comunica. No entanto, por detrás desta informalidade, é possível até que ela se materialize, transcenda, se converta em objeto colecionável, em produto comercializável por terceiros... Afinal, quanto custaria hoje, em um leilão de

arte, um “despretensioso” cartão-postal elaborado por Balla e enviado a Michel Seuphor, circulado pelo correio em 1926?

Com esses elementos, a *Mail Art* cria um circuito dentro do sistema da arte, ampliando-o, mas não sem contradições, uma delas é sua penetração e apropriação por outros circuitos, mesmo institucionais. É claro que não é da natureza de *Mail Art* entrar em ritmo de exposição para o grande público: quando isto ocorre a *Mail Art* se satura na experiência do macrogrupo e a informação não é vista de uma forma fragmentária, mas em simultaneidade” (PLAZA, 2006, p. 455).

O comércio da arte se apropria do objeto artístico e se instaura como parte indissociável do fenômeno da existência da própria atividade artística, como seu sucedâneo natural. O colecionismo também se impõe na medida em que a arte postal se materializa em peças de interesse artístico, cultural, informativo, documental, nos limites da historiografia da arte, da cartofilia e da própria filatelia.

Julio Plaza é de opinião que Arte Postal “[...] não projeta a arte para o futuro, mas para o presente, e quase sempre para o eixo da história [...]”, espécie da “arte do aqui-agora”, assertiva verdadeira até o ponto em que o artista-criador visa apenas ao processo comunicativo, mas falsa na medida em que a peça criada pelo artista “mailarista” acaba na parede da galeria de arte, na coleção do cartofilista ou como relíquia da história postal...

Para Ulises Carrión, líder do Erratic Art Mail International System, “[...] a Arte Postal usa o correio como suporte, assim como as outras formas usam tela, papel, ferro e madeira [...]” (CARRIÓN, 1981, p. 12). Em verdade, a *Mail Art* usa papel e cola, tinta ou recortes, isto é, os suportes mais convencionais de qualquer artista e o correio se impõe como via de comunicação. Em vez da parede do museu, dos espaços criados para as exposições, o artista “mailarista” se comunica com o seu público por via postal, diretamente, sem interlocutores, não raras vezes esperando (e recebendo) resposta, em cadeia, em um exercício lúdico.

3. "Circulou pelo correio", em termos cartofílicos e filatélicos, significa que a peça foi carimbada e circulada pelo correio. Talvez para o artista e colecionador de arte, o fato de ter circulado, inclusive em envelope, pelo correio, justifique o epíteto "postal".

Valeria a pena levantar as origens da Arte Postal, que segundo a perspectiva metodológica do levantamento, pode ter mais de um século!!! Sim, se considerarmos que os seguidores do futurismo de Marinetti, lembrando que o Manifesto Futurista é de 1909 e, desde o início, os seguidores já confeccionavam cartões postais artesanais, com ilustrações de artistas do movimento, que eram enviados pelo correio aos simpatizantes.

4. A Mail Art continua viva, conforme as transformações impostas pelas tecnologias da informação do século XXI. Na atualidade, caberia perguntar se tem ou não sustentação teórica admitir que seja uma forma de Arte Postal o uso de "cartões ilustrados" com imagens, textos e versos - como eram praticados em décadas passadas - que agora circulam, por exemplo, por correios eletrônicos, pelo Facebook e que abrangem as trilhas da "comunicação extensiva" pelas redes sociais via internet... Assunto para outro texto, oportunamente. (Antonio Miranda. Brasília, 16 de dezembro de 2014).

Carrión se pergunta de que maneira o adjetivo "postal" modifica o substantivo "arte" e não dá uma resposta cabal, Ele acaba achando mais importante saber se e possível verdadeiramente fazer arte através da Arte Postal. Também não oferece uma resposta plausível, mas deixa entender que depende mesmo da capacidade/habilidade do criador, na composição harmônica de suas peças, que serão enviadas pelo correio. Sem querer, sugere que, como toda obra de arte, o artista "mailarista", ao fim e ao cabo, deve ter talento (caso contrário, não terá resposta de suas tentativas de trocas de mensagens, nem o seu trabalho será reconhecido e guardado).

Em síntese, só é arte postal porque é, em última instância, uma peça artística; e só é postal porque efetivamente circulou³ pelo correio⁴.



Postal criado por Zélio Visconti (Brasil) para Mostra Internacional de Arte Postal - Museu Postal e Telegráfico - 1992. Acervo - Museu Nacional dos Correios

Referências Bibliográficas

BRUSCKY, Paulo. Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de artistas:anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

CARRIÓN, Arte Postal e o grande monstro. In: CATÁLOGO da XVI Bienal de São Paulo. Vol. II (Arte Postal). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981. p. 12-13.

LISTA, Giovanni. *L'art postal futuriste*. Paris: Éditions Jean-Michel Place, 1979.

PLAZA, Julio. Mail Art: arte em sincronia. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de artistas:anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ZANINI, Walter. Arte Postal na XVI Bienal. In: CATÁLOGO da XVI Bienal de São Paulo. Vol. II (Arte Postal). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981. p. 7.

Antonio Miranda (Antonio Lisboa Carvalho de Miranda)

Poeta e ex-presidente da Sociedade Brasileira de Cartofilia. Possui graduação em Biblioteconomia pela Universidad Central de Venezuela (1970), mestrado em Ciência da Informação pela Loughborough University Of Technology (1975) e doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (1987). É professor titular da Universidade de Brasília (UnB). Foi o criador da comutação bibliográfica no Brasil. Atualmente, estuda os fenômenos da comunicação da informação, com interesse nos processos criativos, estéticos e éticos da animaverbivocovisualidade no âmbito da convergência tecnológica.

MAIL-ART IS UTOPIA
MAIL-ART = EUTOPIA
MAIL-ART IS UTOPIA
MAIL-ART = EUTOPIA
MAIL-ART IS UTOPIA
MAIL-ART = EUTOPIA
MAIL-ART IS UTOPIA



\$1.24

Guy Bleus

ORIGINAL PIECE OF THE
ADMINISTRATION CENTRE - 42.292

Postal enviado por Guy Bleus "The Administration Center" (Bélgica) para Mostra Internacional de Arte Postal - Museu Postal e Telegráfico - 1992
Acervo - Museu Nacional dos Correios

Arte Postal – Por favor, adicione e retorne

ou

Arte Postal – Mandou, chegou, respondeu

Enock Sacramento

Resumo/Abstract

O autor descreve o que é Arte Postal ou Arte Correio, faz um retrospecto das manifestações de arte postal no Brasil e no mundo, destacando seu papel nos anos 1970 no Brasil, durante a vigência do regime militar. Finalmente enfoca uma manifestação recente de arte postal no Brasil: o projeto *Arte postal – Os livros*.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Arte Postal. Exposição.

The author describes what is Postal Art or Mail Art and presents a retrospective of the manifestations of mail art in Brazil and abroad, highlighting the role played by this kind of art in the 1970s in Brazil, during the period of the military regime. Finally focuses on a recent manifestation of mail art in Brazil: the Postal Art Project – The Books.

Keywords: Contemporary Art. Mail Art. Exhibition.

Enviar uma gravura original acondicionada num tubo de papelão, pelo Sedex ou pelo PAC, não é arte postal. É um envio comum de uma obra de arte pelo correio. Ela chega ao destinatário e pronto. Pode gerar, no máximo, uma comunicação de recebimento, um agradecimento. E o processo está concluído.

Mas se você enviar um cartão postal criativo a várias pessoas utilizando o sistema dos Correios, estimulando-as a responder ao remetente pelo Correio, estará em pauta um processo de arte postal. Com efeito, a arte postal envolve um estímulo criativo, chamado de *convocatória*, e pressupõe uma resposta, também criativa. Envolve um *input* e um *output*. É uma arte bumerangue, que vai e volta. Se a convocatória for dirigida a um universo de pessoas via e-mail e as respostas forem dadas também pela internet, estaremos diante de um processo de *web art*.

Anteriormente, tanto o *input* quanto o *output* utilizavam exclusivamente o sistema dos correios. Com o advento da internet tornou-se frequente o envio da convocatória por via digital, que permite atingir um grande número de pessoas, rapidamente e de forma econômica, solicitando-se o retorno pelo sistema dos correios. Este método garante o recebimento de peças originais, geralmente cartões postais – com textos, desenhos, pinturas, fotografias, carimbos, gravuras, colagens – pelo Correio, o que lhes atribui um valor agregado muito superior ao proporcionado por uma cópia.

Em sua dissertação *Todo lugar é possível – A rede de arte postal, anos 70 e 80*, apresentada como requisito para a obtenção do grau de mestre no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade do Rio Grande do Sul, Andrea Paiva

Nunes pergunta: “O que é arte postal?” E responde: “Uma rede internacional de comunicação, troca, discussão, investigação e ação. Lugar livre e possível para exercer resistência e interferência, como estratégias para inclusão da política na arte”. Continuando, a autora cita Hal Foster: “[...] é apenas nestes termos – como uma prática de resistência ou de interferência – que o político na arte ocidental pode ser apreendido hoje em dia” (apud Nunes, 2004, p. 14-15).

As motivações da arte postal são as mais diversas: a denúncia e o protesto foram seu objetivo principal nas décadas de 60 e 70; atualmente, em tempos de democracia, ela é frequentemente realizada com o intuito de estimular a reflexão, a contemplação e para difundir informações e conceitos. Os suportes são cartões postais, papéis de formatos diversos, envelopes, enfim, tudo aquilo que o artista postal julgar necessário para atingir seus objetivos. As mensagens são escritas, desenhadas, pintadas, coladas, carimbadas. As formas de utilizar estes elementos variam ad infinitum, de acordo com a criatividade de cada um e com as possibilidades de utilização e remessa, pelo correio, dos materiais empregados.

O sistema dos Correios entra no processo como elemento indissociável: ele é o meio, o veículo, sem o qual a “obra” não acontece. O sistema dos correios envolve não apenas o transporte da correspondência, mas também interferências na obra tais como a adição do selo, do carimbo, a curiosidade do agente no ato da postagem, o estranhamento do carteiro durante o recebimento da correspondência para entrega, a surpresa do porteiro do edifício, responsável pela entrega final ao destinatário. Estes são elementos fundamentais da arte correio.



Imagem da ação “Sem Destino” de Paulo Bruscky, 1982. Acervo - Paulo Bruscky.

As primeiras manifestações de arte postal, tal como descrita acima, surgiram nos anos 1960. Elas aconteceram num contexto histórico em que ideias do Dadaísmo e do Futurismo foram resgatadas, dando origens a tendências diversas do que se convencionou chamar de arte contemporânea. Arte postal é, portanto, um dos segmentos da arte contemporânea. Em 1963, Ray Johnson, um de seus principais criadores, escreveu uma carta no próprio envelope, utilizando frente e verso. Com este ato ele alterava a função do envelope, que sempre foi a de proteger seu conteúdo e de indicar a quem é dirigida a correspondência e quem a envia. Ao mesmo tempo, subvertia o caráter de privacidade da mensagem, tornando-a pública.

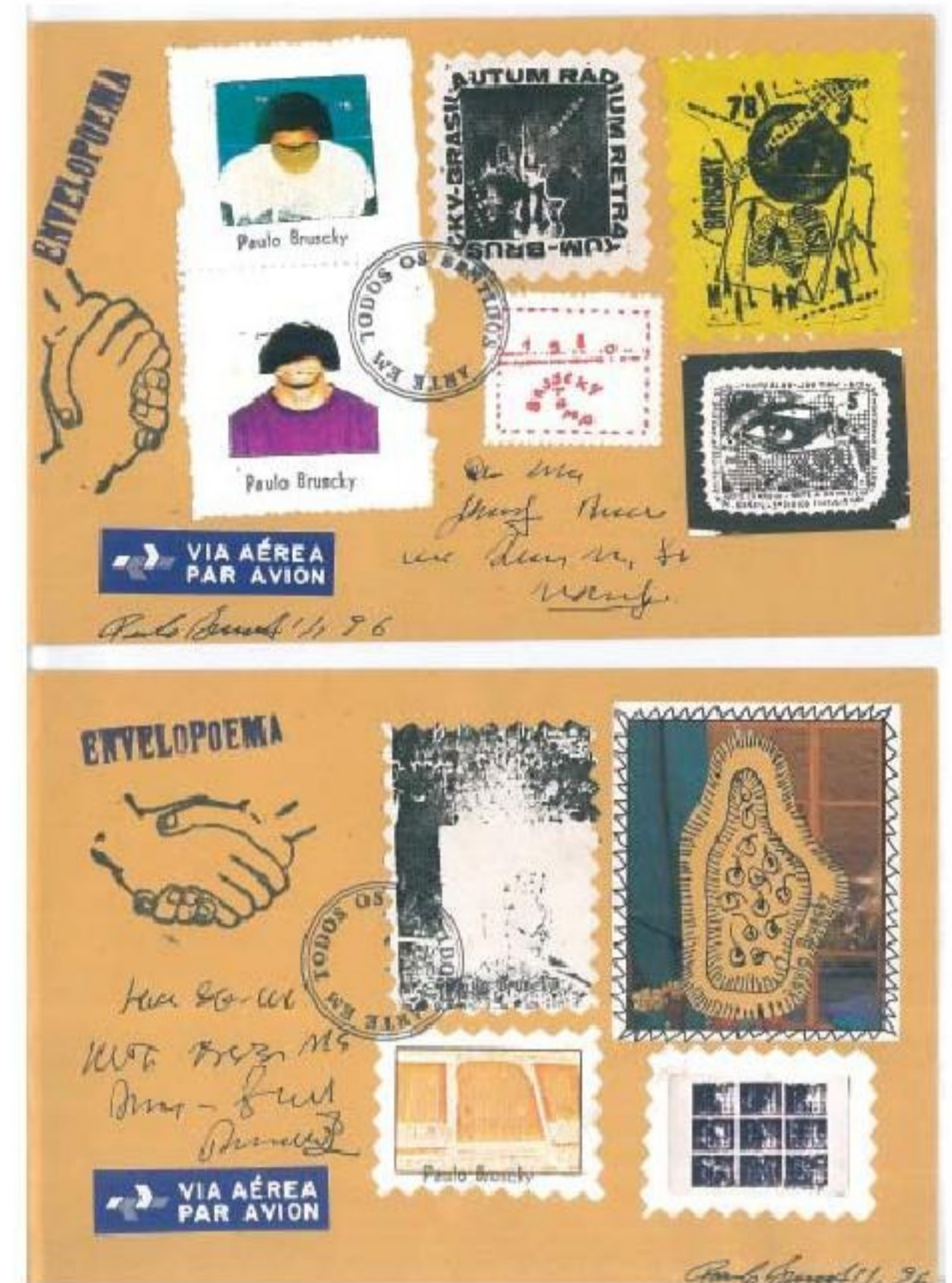
Anteriormente ocorreram alguns atos relacionados com o uso dos correios para veicular mensagens criativas, não convencionais. É o caso, por exemplo, de um telegrama enviado por Marcel Duchamp a seu cunhado Jean Crotti referente à sua participação no Salão Dada/Exposição internacional, organizada pelo poeta romeno Tristan Tzara em Paris, em 1921, na Galérie Montaigne, que contém uma mensagem sem sentido: "*Peau de balle et balai de crini*". Tzara é autor de uma receita para se fazer um poema dadaísta na qual ele preconiza recortar as palavras de um artigo qualquer de jornal e colocá-las dentro de um saco. Depois ir tirando-as aleatoriamente, uma a uma, e dispendo-as numa sequência. Segundo ele, o poema resultante se parecerá com o "autor". E arremata: "E eis um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido pelo público".

O telegrama de Duchamp não é propriamente arte postal, porque foi enviado apenas para uma pessoa, não para muitas, mas se configura como um dos antecedentes do movimento. Entende-se que, para haver arte postal, é preciso existir uma comunicação em rede, envolvendo muitas pessoas. O mesmo Duchamp produziu, em 1916, em plena vigência do Dadaísmo histórico, uma peça denominada *Cita de Domingo* constituída por

uma folha escrita à máquina e com as bordas coladas. São também conhecidas as cartas ilustradas de Van Gogh a seu irmão Théo, os envelopes subscritos em versos por Mallarmé, e outras ocorrências postais, premonitórias da arte correio.

Envolvendo uma rede, as primeiras manifestações de arte postal de que se tem notícia foram desenvolvidas por integrantes do Grupo Fluxus, de Nova York, liderado pelo lituano George Maciunas e que incluía, entre seus membros, os artistas Dick Higgins, Yoko Ono, John Cage, Ken Friedman e Armand Fernandez. O Fluxus, que utilizou, no início dos anos 60, o cartão postal como peça de comunicação criativa, defendia, em tese, o fim da arte comercial. Ainda no início dos anos 60, Robert Filliou, em Paris, enviou uma correspondência estimulando a criação de poemas através de uma rede. Mas foi em 1962 que a *Mail Art* ganhou maior visibilidade quando Ray Johnson criou a *New York Correspondence School*.

A arte postal expandiu-se por todo o mundo, ganhando corpo na América Latina nos anos 1970. Em 1974 é realizada em Montevideu a primeira exposição de arte postal na América Latina: o Festival de la Postal Creativa. Nesse mesmo ano, a coletiva "Prospectiva 74", realizada no Museu de Arte Contemporânea da USP, inclui trabalhos do gênero. Segundo Walter Zanini, os artistas Ângelo de Aquino, Júlio Plaza e Regina Silveira já a vinham praticando, quando residiam em Porto Rico (69-73). Em setembro de 1975, o artista plástico Ismael Assumpção realizou em São Paulo a Primeira Internacional de Arte Postal, com pequeno número de artistas de trânsito internacional. Três meses depois, acontece em Recife a *I Exposição Internacional de Arte Correio* com ampla participação de artistas de vários países, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, num espaço não convencional: a entrada de um hospital público da capital pernambucana.



"Envelopoema" de Paulo Bruscky, 1996.
Acervo - Paulo Bruscky.



Folheto da *Mostra Internacional de Arte Postal*, 1981. Espaço NO, Porto Alegre/RS. Acervo - Lucio Kume.

O mesmo Paulo Bruscky, juntamente com Daniel Santiago, organizaria, em 1976, no hall do edifício dos Correios do Recife, a *II Exposição Internacional de Arte Correio*, com a participação de 3.000 trabalhos proveniente de 21 países, fechada pelo regime militar, no mesmo dia de sua abertura e com prisão dos curadores. Segundo Bruscky, os trabalhos só foram liberados depois de um mês, sendo que várias peças de artistas brasileiros e estrangeiros ficaram retidas e anexadas ao processo policial [...], para justificar o ato, nunca sendo devolvidas aos organizadores. O fato provocou reações em todo o mundo e deixou claro o espírito totalitário do governo brasileiro de então. Sem deixar se abater, Paulo Bruscky organizou, em 1978, a *III Exposição Internacional de Arte Correio* na Biblioteca Pública Estadual de Pernambuco. Para ele, que continua ativo no

Recife, a arte correio “[...] encurta as distâncias entre os povos e países, proporcionando exposições e intercâmbios com grande facilidade, onde não há julgamentos nem premiações dos trabalhos, como nos velhos salões e nas caducas bienais”.

Desde os anos 60, as manifestações da arte postal nunca desapareceram, embora tenham reduzido sua intensidade em determinados momentos. Surgida como alternativa de comunicação social, ganhou no Brasil, nos anos 1970, uma dimensão extraordinária, atuando, sobretudo, como troca de informações numa época em que a imprensa era censurada. Trabalhávamos, na época, no jornal *O Estado de S. Paulo*, quando notícias

políticas do interesse da população eram substituídas por receitas culinárias e pelo poema épico *Os Lusíadas*, de Luis Vaz de Camões, em função de decisões dos censores, instalados na redação do jornal, e conhecidos como piloteiros (eles usavam uma caneta de tinta vermelha da marca Pilot para colocar um xis nas matérias que não poderiam ser publicadas).

Nos anos 80, a arte postal reduziu sua presença entre os artistas, sobretudo como forma de protesto, mas ganhou espaço em universidades e museus de todo o mundo como objeto de estudo. Com o advento a internet, utilizado, sobretudo, como via de expedição de convocatórias, a arte postal voltou a ganhar força.

Recentemente verificou-se uma espécie de *revival* da arte postal no Brasil. Entre as ações verificadas, destaca-se a *Mail Art – The Books / Arte Postal – Os Livros* empreendida por Constança Lucas, que resultou em duas exposições: a primeira no Alpharrabio, centro cultural e livraria, em Santo André, SP, em setembro/outubro de 2011, e a segunda na Galeria Gravura Brasileira, São Paulo, em março de 2012.

Constança Lucas é poeta, artista visual e ilustradora, de origem portuguesa, que vive e trabalha em São Paulo. O tema de seu projeto de arte postal são os livros. Ela propôs aos participantes, via internet, uma reflexão sobre a importância dos livros, solicitando uma resposta escrita ou plástica no formato de um cartão postal.

“A arte postal tem como lema a liberdade de circulação fazendo uso dos correios. Desde os anos sessenta que os artistas plásticos fazem uso deste meio para partilharem as suas ideias, as suas imagens”, afirma a artista. E continua:

A escolha de um tema é provocadora, no sentido de estimular a reflexão plástica sobre algo relevante. Para esta proposta, escolhi os livros como tema. Os livros, que são companheiros de caminhos, são mágicos na sua capacidade de transportarem e partilharem sonhos com todos os que amam navegar pelos seus diversos universos.



Vitrine da Alpharrabio - *Arte Postal – Os Livros* - 2011, Santo André/SP.



Trabalhos expostos - *Arte Postal – Os Livros* - 2011, Santo André/SP.

Responderam à sua convocatória 289 artistas de 20 países totalizando aproximadamente 600 cartões postais. As respostas vieram em forma de textos e/ou desenhos, pinturas, gravuras em metal, xilogravura, aquarela, colagem, óleo. Todas as respostas foram protegidas por plástico e dependuradas, para leitura, contemplação e manuseio dos visitantes. Constança salienta que seu projeto, como acontece nos domínios da arte postal, não tem sentido comercial nem inclui seleção de obras, respeitando a liberdade de expressão cada um dos participantes. A convocatória foi lançada em janeiro de 2011, através dos correios, do *Facebook*, de blogs e e-mails; foi solicitado que enviassem um postal de 10 cm X 15 cm, até o dia 5 de agosto de 2011. Ao longo dos meses chegaram

centenas de postais oriundos de vários países, com os quais foi montada a exposição *Arte Postal – Os Livros*. A montagem, aberta no Alpharrabio dia 17 de setembro de 2011, foi pensada de forma que as pessoas pudessem tocar nos postais, frente e verso. Os postais foram pendurados em fios translúcidos a uma altura acessível do corpo humano, criando núcleos de postais sem hierarquias. “Foi construído um ambiente, uma instalação, onde o visitante percorria os espaços para tomar contato com todos os postais, todos suspensos como se flutuassem”.

Dalila Teles Veras, que recebeu a mostra nas dependências da Alpharrabio, misto de livraria, editora e espaço cultural, em Santo André, região industrial do ABC paulista, afirma que

[...] uma exposição de Arte Postal como esta, cujo tema foram os livros, composta por nada menos que 582 postais, enviados por 289 participantes de 20 diferentes países, resgata, além de tudo, a arte da epistolografia, comunicação que rejeita a massificação, única e pessoal, correspondência com valor artístico.

As exposições de arte postal continuam acontecendo por todo o Brasil.

Referências Bibliográficas

BASBAUM, R. (Org.) - Arte Contemporânea Brasileira: textos, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BRUSCKY, P. - Arte e Multimeios, FUNCULTURA, FUNDARPE – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, Recife, 2010.

CRANE, M. e STOFFLET, M. (Ed.) - Correspondence art: source book for the network international postal activity. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984.

FERREIRA, G. (Curad.)– Anos 70. Arte como questão. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

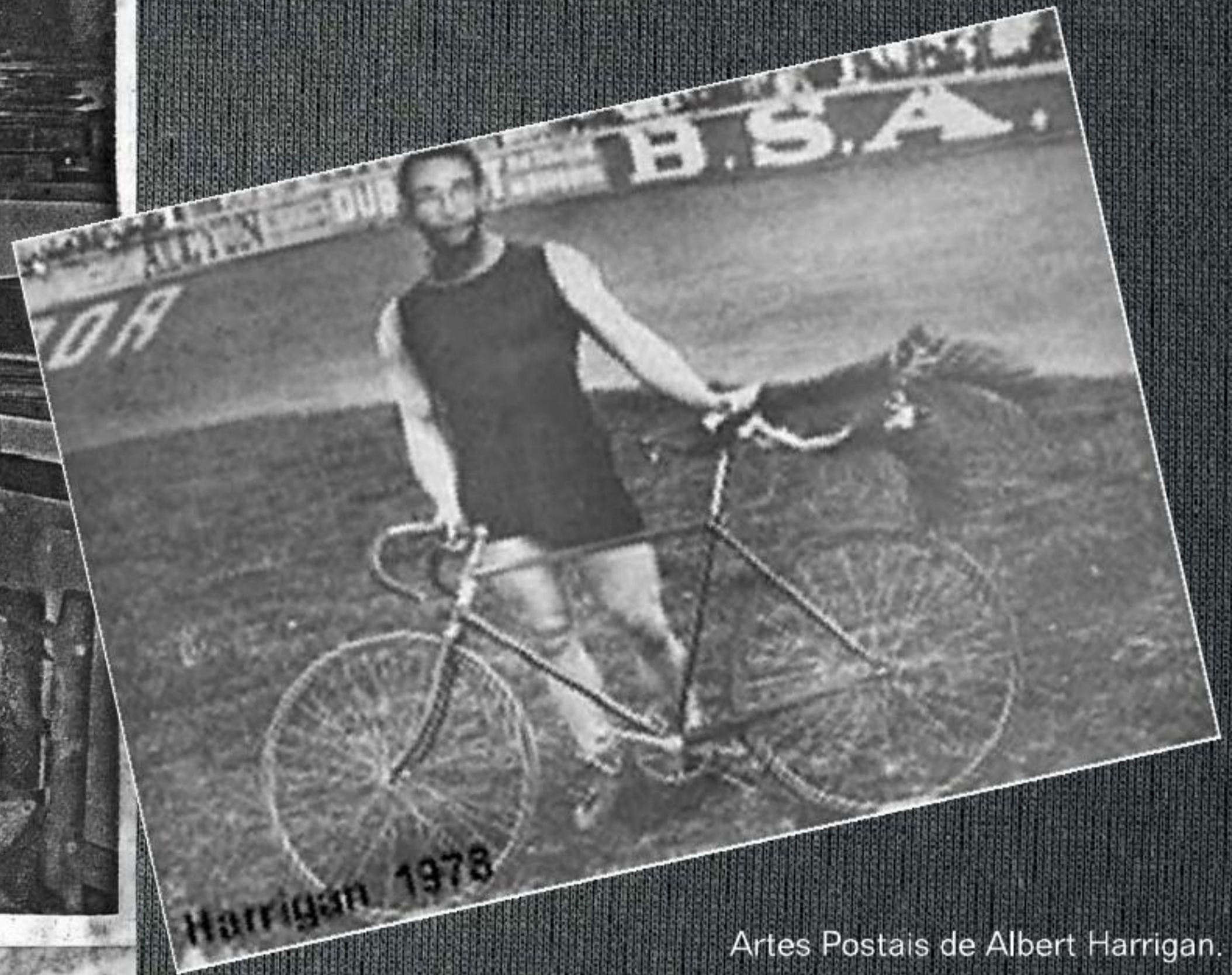
NUNES, Andrea Paiva. Todo lugar é possível – A rede de arte postal, anos 70 e 80. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004. Dissertação de mestrado.

PECCININI, D. (Org.) – Arte novos meios / multimeios, Brasil: Brasil 70/80. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

SACRAMENTO, E. – Arte Contemporânea. São Paulo: Alexa Cultural, 2013.

SIEGMANN, R. – Mail art – Art postal – Art posté. Paris: Éditions Alternatives, 2002.

Enock Sacramento é membro das Associações Paulista, Brasileira e Internacional de Críticos de Arte. Foi curador de mais cem exposições no Brasil, América Latina, Estados Unidos e Europa. É autor de centenas de artigos e prefácios e de vinte e oito livros, dentre eles Arte Contemporânea e A arte de Ramón Cáceres. Ganhador dos prêmios Mário de Andrade e Gonzaga Duque da Associação Brasileira de Críticos de Arte.



Artes Postais de Albert Harrigan.

A Contribuição do capixaba Albert Harrigan à Arte Postal

Almerinda da Silva Lopes

Resumo/Abstract

Este artigo reflete sobre a Arte Postal, destacando a inserção do capixaba Alberto Harrigan nessa tendência artística marginal, experimental, relacional e crítica. Para a elaboração das obras, o artista recorria a processos híbridos e a materiais precários ou inusitados, rompendo com os postulados estéticos tradicionais. Desafiando a censura, a Arte Postal se utilizou de imagens e mensagens que ironizavam a situação política do país. Interlocutores de qualquer parte do mundo poderiam recebê-las via correio, interferir e modificar as propostas criativas originais, pondo-as novamente em circulação. Formularam, assim, uma rede de comunicação *underground*, que refutou o conceito de obra de arte e o poder e exclusividade das instituições culturais, enquanto instâncias balizadoras e difusoras dos objetos artísticos.

Palavras-chave: Arte Postal. Arte Correio. Anos 1970/80. Alberto Harrigan.

This article reflects upon the Mail Art, highlighting the insertion of Alberto Harrigan, who was born at Espírito Santo, in this marginal, experimental, relational and critical artistic trend. For the development of his works, the artist resort to hybrid processes and precarious or unusual materials, breaking with the traditional aesthetic allegiances. Challenging the censorship, Mail Art used images and messages that mocked the political situation of the country. Interlocutors from everywhere in the world could receive them via mail, interfere and modify the original creative proposals, putting them back into circulation. They formulated then a network of underground communication that refuted the concept of the artwork and the power and uniqueness of cultural institutions, while guideline and diffuser instances of artistic objects

Keywords: Postal Art. Mail Art. 1970/80. Alberto Harrigan.



Alberto Harrigan. Mocambo, 1982.
(colagem de Colagem e naquim s/papel.)
Acervo - Coleção Arte da Cidade, Centro Cultural SP.

No início da década de 1960 despontavam alguns artistas e grupos isolados, a exemplo do Fluxus (Alemanha), que propuseram, através de ações e proposições inusitadas e destituídas de programas definidos previamente, o enfrentamento às premissas e paradigmas estéticos das vanguardas. Mas somente após a emergência das chamadas “Novas Figurações”, é que um número mais expressivo de artistas iria dialogar mais efetivamente com o pensamento revolucionário de Marcel Duchamp, com a ironia da Pop Art, e o *non sens* de algumas praxes e ações surgidas no final dessa mesma década, fazendo com que os sistemas de linguagem se fundissem e os suportes e processos tradicionais entrassem em completo colapso.

E se não se pode negar que, no circuito comercial e oficial de arte, a pintura, em suas diferentes linguagens e modalidades, continuaria a desfrutar de certa preferência, a geração de jovens que emergia naquele momento, insurgia-se contra a manipulação do mercado e o viés seletivo e segregacionista das instituições culturais. A arte se desmaterializava e se hibridizava esfacelando ou tornando imprecisas as demarcações entre processos e meios, abrindo espaço para o aparecimento de tendências experimentais e conceitualistas, entre elas a arte postal, protagonizada por inúmeros adeptos, entre artistas e não artistas, que se revelaram suficientemente críticos à realidade sócio/político/cultural da época.

Nessa mesma época, em paralelo a um abrupto crescimento urbano, exacerbava-se a produção de bens industriais, ampliavam-se os investimentos na área científica e tecnológica, repercutindo no campo da informação, comunicação e da arte, e imprimindo nova dinâmica aos diferentes setores da vida moderna. Tais investimentos tiveram repercussão nos diferentes setores produtivos, nos modos de vida e nas praxes artísticas. Neste último caso, a sobreposição de diferentes suportes, processos, linguagens e

materiais (artesanais e únicos ou reproduzíveis e seriais; artísticos ou não artísticos; duráveis ou efêmeros, nobres ou ordinários, textos e imagens de diferentes origens e naturezas), geraria uma arte impura, heteróclita e polissêmica.

A época foi também de marcantes movimentos sociais e de contracultura, que provocaram verdadeiro curto-circuito no comportamento, nos modos de agir e de pensar de uma sociedade ainda bastante acomodada e conservadora. O âmbito político, por sua vez, não se mostraria permeável a essas mudanças e a tais proposições, considerando que grande parte da América Latina enfrentava a repressão e o autoritarismo de ditaduras militares, que impunham terror às vozes dissidentes e cerceavam, de diferentes maneiras, a liberdade e os direitos sociais. Tanto no Brasil, como nos nossos vizinhos Uruguai, Argentina e Chile, a censura manteve controle cerrado sobre o processo criativo, as formas de expressão e as manifestações culturais, submetendo ao exílio ou à prisão os artistas que ironizassem ou desrespeitassem as determinações do poder.

No caso específico do Brasil, pelos menos no período que se seguiu imediatamente à promulgação do Ato Institucional no 5 (dezembro de 1968), e a instauração dos chamados “anos de chumbo”, na mesma proporção em que aumentava a interferência da censura sobre as manifestações artísticas, se intensificava a produção criativa e o teor crítico das diferentes formas de expressão. Embora muitos afirmem que as artes visuais sofreram menos o impacto da censura, que a literatura, o teatro, o cinema e a música, foram registradas inúmeras ocorrências também naquele setor, com o fechamento de exposições, apreensão e destruição de obras, perseguição e prisão de artistas.

No entanto, talvez se possa afirmar que os membros dos órgãos repressores tiveram menor grau de dificuldade de interpretar o teor contestatório das obras textuais, que decodificar o significado das gramáticas e códigos visuais muitas vezes herméticos ou pouco explícitos das obras pictóricas, gráficas ou escultóricas. Além disso, para driblar ou escamotear a censura muitos jovens iriam encontrar formas de expressão e de circulação

nada convencionais ou inusitadas. E embora dialogassem, de diferentes maneiras, com as tendências internacionais, procurariam aclimatar as respectivas linguagens à própria realidade, criticando-a e ironizando-a, na maioria das vezes de maneira subterrânea, transformando o fazer artístico em ato político.

Assim, no momento político em que todas as formas de comunicação interpessoal foram interrompidas, a Arte Postal, Arte Correio, Arte a Domicílio ou *Mail Art*, se inseria como processo *underground* e democrático de comunicação, de rápida repercussão e ao alcance de todos, para a troca de experiências, mensagens, ideias e imagens que alcançariam interlocutores de todas as partes do mundo, muitos dos quais sequer se conheciam.

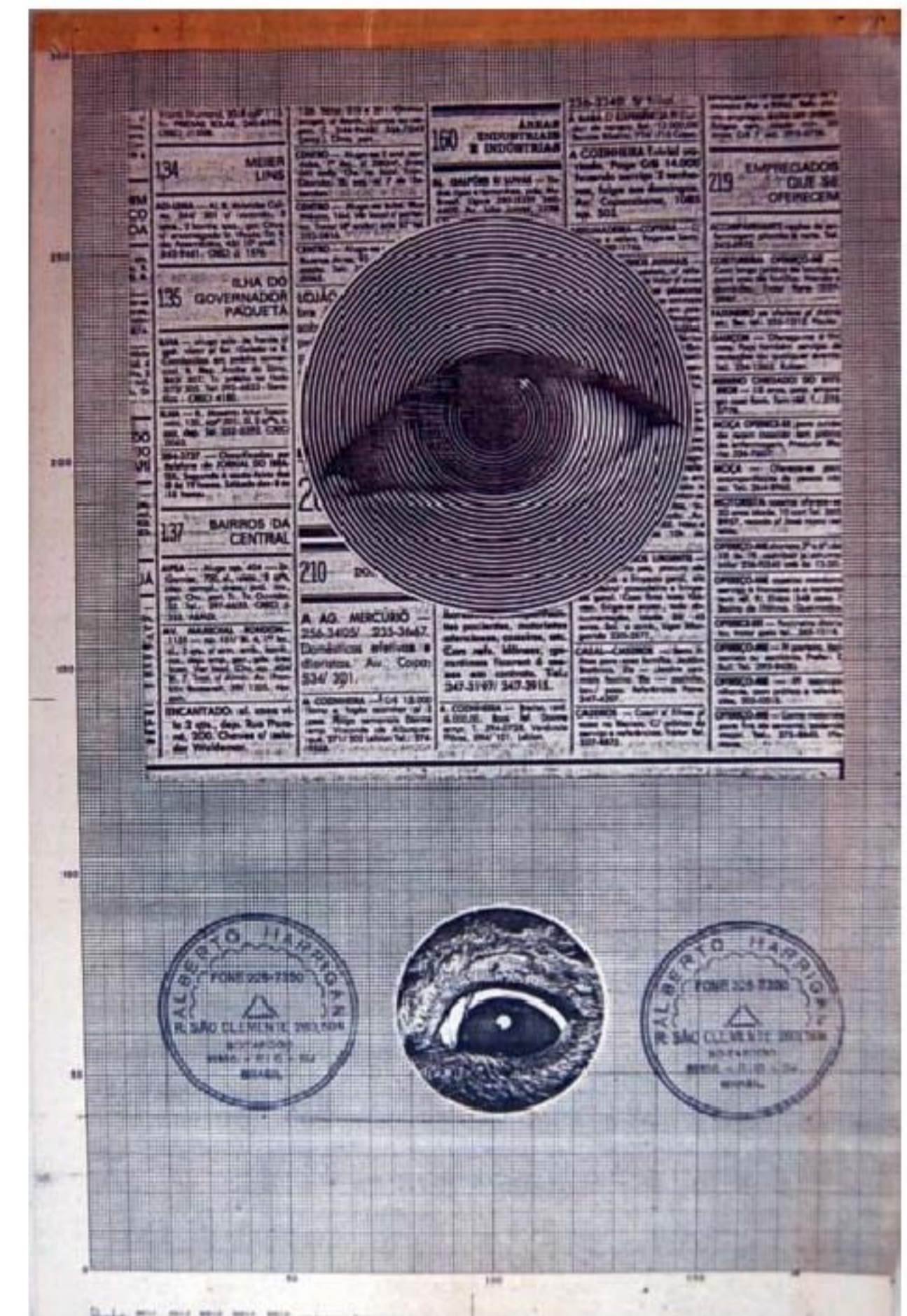
Alguns artistas iriam recusar a denominação Arte Correio, por entenderem que ela se referia exclusivamente ao veículo por eles utilizado para a remessa de suas postagens, razão porque a expressão Arte Postal seria a mais frequentemente adotada, para designar esse gênero específico de trabalho criativo. No entanto, também não se revelaria adequado, por remeter tão somente ao formato do suporte, o cartão postal. Mas por falta de nomenclatura mais apropriada, ambas as expressões serão adotadas, indistintamente, ao longo deste texto.

Circulando de maneira clandestina, via correios, a Arte Postal formalizou um processo de comunicação em rede que prescindiu das instituições culturais e se tornou uma meio eficiente, de modo especial no nosso continente, para enviar e partilhar mensagens e imagens de exacerbado teor crítico à realidade político/social. Textos, frases e imagens de natureza crítica, subversiva e contundente, seriam gerados por inúmeros artistas, que recorreram tanto a processos artesanais convencionais e meios alternativos, quanto às tecnologias disponíveis naquele momento. Se a maioria dos jovens artistas e poetas visuais para se expressar e comunicar lançaria mão de materiais precários, efêmeros, insólitos ou anartísticos (emprestando o termo de Julio Plaza), houve também quem recorresse a uma gama variada de suportes e recursos tecnológicos: offset, Super 8, vídeo,

câmara fotográfica, fotocopiadora, mimeógrafo, e até computador, para gerar ou multiplicar todo tipo de imagem ou mensagem visoverbal. Hibridizando diferentes meios e materiais convencionais ou precários: carimbos, colagens, fotografias próprias ou apropriadas, criaram ou realocaram frases, palavras e imagens de toda ordem, extraídas de jornais e revistas, geraram um naipe diversificado de trabalhos reprodutíveis, seriais e de baixo custo, facultando a sua difusão.

A prerrogativa de estabelecer o cruzamento ou a fusão de imagens, signos, códigos verbais, textos, instaurava “[...] um jogo de infinitas possibilidades de elaboração, execução e exposição de idéias [...]” (GIFALLI, 2003, p. 30), visava, por outra angulação, situar a Arte Postal como um processo alternativo, comunicacional e democrático, isto é, sem fronteiras ou imposições limitadoras. Mas, como bem observou Julio Plaza: “A *Mail Art* democratiza a prática da arte, mas não consegue superar o impasse da dialética quantidade/qualidade. É que a arte (como viu Marcel Duchamp) nada tem a ver com a democracia” (PLAZA, 1981, p. 10).

Mas se essa não foi realmente a preocupação maior dos signatários da Arte Postal, o próprio fato de recorrerem aos Correios – órgão oficial de comunicações – não deixava de ser um ato de ironia e subversão, por postarem trabalhos de natureza não autorizada, clandestina ou marginal. Todavia, alguns artistas recusaram submeter-se às regras impostas e ao pagamento de taxas para o transporte e distribuição de seus trabalhos, intensificando a dose de rebeldia e adotando atitudes inusitadas. Enviavam ao correio envelopes fora dos padrões convencionais ou com selos falsos, isto é, criados subversivamente por eles, o que acarretava tanto transtornos aos funcionários, quando interferia no desempenho da empresa. Alguns, a exemplo de Paulo Bruscky, iriam adquirir cartelas inteiras de edições especiais de selos postais,



A. Harrigan. Sem Título. Jornal e nanquim, sobre papel milimetrado), s/d. Acervo - Coleção Arte da Cidade, Centro Cultural SP.

em cartões postais, enviando essas imagens como obras de sua autoria, como atestam alguns exemplares da série *Homenagem a Anita Garibaldi* (1978), pertencente à coleção artística da Universidade Federal do Espírito Santo.

E mesmo que tivessem previsto a devolução dos trabalhos postados sem atenderem às normas do correio, o fato de as postagens retornarem aos remetentes repletas de carimbos e anotações agregava à obra postal inestimável valor e prestígio, sem que os agentes da empresa de comunicações tivessem consciência disso. A estrutura e eficiência do Correio foram usadas pelos artistas para veicular desafiadora e corajosamente mensagens de cunho subversivo, que, pelo seu teor político e caráter inusitado ou não convencional, seriam censuradas ou não acolhidas pelas instituições culturais (museus e galerias). Além disso, enquanto o circuito cultural especializado tinha um caráter seletivo, elitista e de alcance social muito restrito, o correio era um meio alternativo seguro, rápido, democrático e relativamente barato, para o envio e distribuição de mensagens e troca de ideias e até de solidariedade entre os artistas. Permitia, assim, que todo e qualquer artista estabelecesse um processo sociológico de informação e comunicação de longo alcance, isento de regras, convenções, seleções ou outras condições limitadoras.

Por esse viés, pode-se entender que a Arte Postal, além de subverter a ordem, as determinações e o controle da censura do regime militar, afrontava e menosprezava os limites e prerrogativas das instituições culturais. Inseria-se em um campo ampliado de ação e circulação independente, livre e à margem da intermediação do museu ou da galeria, considerados por muitos jovens como sendo redutos legitimadores dos valores elitistas tradicionais, a serviço do mercado de arte.

Os artistas vislumbraram a possibilidade inusitada de recorrer ao correio, por sua ação e papel democrático, facultando a circulação de produtos artísticos e a troca recíproca de imagens e mensagens entre brasileiros e estrangeiros, fossem eles ilustres desconhecidos ou nomes já estabelecidos não deixariam de ter razão. Mas tal confiabilidade também se

explicava por não haver registro, nem ter sido citado pelos remetentes, qualquer caso de violação ou censura prévia das postagens. Deve-se ressaltar, no entanto, que se isso motivou os artistas a recorrerem ao Correio, o fizeram exclusivamente como suporte para a veiculação de imagens e mensagens artísticas, enviadas em envelopes ou pacotes devidamente lacrados e selados e não para outras práticas transgressoras. Isso confirma que os artistas acreditavam realmente na lisura e isenção da instituição, e na certeza de que a mesma não exercia influência ou interferência no conceito, no processo criativo, na linguagem, nas mensagens veiculadas, nem no seu caráter subversivo ou crítico.

Na época de maior contundência política, alguns faziam a distribuição de imagens e informações de maneira interpessoal ou livre, seja por se negarem a pagar a postagem ou por não disporem de recursos para tal, seja por temerem um possível rastreamento das mensagens. Em algum sentido, esses últimos não deixariam de ter razão, pois depender de um sistema de comunicação oficial para que a informação se efetivasse parecia postergar ou relativizar o caráter subversivo e a pretensa marginalidade, preconizados pelos signatários da Arte Postal, em sua origem. E por se expressarem, como já citado, por meio de um pasticho ou montagem de processos, códigos semânticos e visuais, muitas vezes extravagantes, performativos ou teatrais, não convencionais ou antiestéticos, alguns artistas não deixariam de levantar a suspeita de um possível rastreamento das informações por eles veiculadas.

Em contrapartida, e de maneira ingênua, também acreditaram ser possível manter a Arte Postal a salvo da institucionalização, assegurando assim sua independência e autonomia. Tal perspectiva logo se revelaria utópica, pois a partir da segunda metade da década de 1970 dava-se a absorção desse gênero de arte por museus, galerias e outras instituições culturais, passando a Arte Postal a ser exposta, veiculada e comercializada como qualquer outro produto artístico¹. Por essa razão, de processo artístico alternativo e marginal em sua origem, os trabalhos postais seriam expostos de maneira convencional, ao serem incorporados a acervos públicos e privados.

1. A primeira grande exposição de Arte Postal foi realizada no início da década de 1970, no Museu Whitney, contando com a anuência e a participação do neodadaísta americano Ray Johnson (1927-1995), tido como um dos pioneiros desse gênero artístico. A mostra contou, ainda, com mais de uma centena de membros da New York Correspondence School, que definiu, como condição para a participação de seus integrantes, que todo o material enviado pelos inscritos fosse aceito e exposto. Todavia, deve-se ao conhecido Grupo Fluxus, a formulação do conceito e premissas da Arte Postal, pautados nos princípios de liberdade de criação, igualdade, reciprocidade e alteridade, embora outros artistas, de diferentes maneiras também contribuíssem para a propagação e compreensão dessa tendência, a exemplo de Joseph Kosuth, Robert Barry e Douglas Huebler.

Um processo de comunicação em rede



Alberto Harrigan. Sem Título, s/d. (série Puãs) – Cartão postal a partir de impressão de desenho a nanquim.
Acervo - Coleção Arte da Cidade, Centro Cultural SP.

Ao possibilitar a troca ou a partilha de imagens e mensagens, entre artistas de diferentes nacionalidades, culturas, faixas etárias, tendências ideológicas, a Arte Postal tornava-se uma tentativa original de instaurar um fenômeno de comunicação rizomático ou em rede, em um mundo que começava a se globalizar. Assim, parte das proposições criativas era realizada para o consumo, para ampliar o exercício experimental individual ou coletivo de transformação e recriação artística, e para alimentar o fluxo contínuo de envio e recepção de ideias e mensagens. Aquele que recebia a imagem ou texto deveria interferir livremente, modificando-os e reenviando-os a seguir a outra pessoa de sua escolha, e assim sucessivamente. Na verdade, cada objeto de Arte Postal enviado e recebido, deveria

gerar outro, como resposta e efetivação do processo de comunicação, ampliando sempre a rede ou corrente de participantes ativos.

Os envolvidos nessa rede de comunicação e recriação, bem como as características e peculiaridades que o produto ou objeto artístico assumiria no final do processo, eram imprevisíveis. A participação do receptor e a eficiência da comunicação, isto é, a compreensão do significado das mensagens e códigos transmitidos pelo produtor/emissor à comunidade artística, assumia maior importância que a própria natureza do produto artístico posto em circulação, do início ao final do processo.

Vale lembrar, no entanto, que os artistas dadaístas recorreram a processos análogos de comunicação, que consistiam em panfletos e cartões postais contendo pinturas, colagens e fotomontagens sobrepondo imagens de diferentes naturezas e procedências, além de signos, palavras, frases ou textos. Alguns consideram serem essas as imagens seminais da Arte Postal, no sentido que de deveriam provocar novas sensações no espectador, estabelecer a troca de informações e refutar a criação de obras contemplativas para o mercado burguês.

Mas, ao contrário do que propugnaram os seus signatários, a Arte Postal não iria se revelar um processo de comunicação ilimitado, nem parece ter atingido um público mais amplo que os museus tradicionais, ficando praticamente circunscrita à relação emissor/receptor ou remetente/destinatário, isto é, não iria atingir o grande público. Além disso, ao contrário das exposições realizadas em espaços culturais oficiais, que facultam o acesso de todo e qualquer interlocutor às obras, no caso da Arte Postal é o próprio artista/remetente quem determina, a priori, com quem ele quer se comunicar, endereçando a um receptor, escolhido por ele, imagem ou objeto de sua autoria.

E de maneira tanto contraditória quanto irônica, no âmbito local e internacional, a Arte Postal perderia rapidamente o caráter marginal. No caso específico do nosso país, acabaria por ser institucionalizada, antes mesmo da revogação do AI5, com a realização da *Primeira Mostra Internacional de Arte Postal* (1975), em São Paulo e Recife, organizada por Ismael Assumpção, Paulo Bruscky e Ypiranga Filho. Esse gênero artístico adentraria, desde então, o espaço das principais instituições culturais do país, chegando anos depois à Bienal Internacional de São Paulo (1981)², passando a ser exposta em paredes, de maneira similar a qualquer processo criativo.

Com o surgimento da Rede Internacional de Computadores na década seguinte, esse veículo passou a ser o mais utilizado para o envio e recebimento de imagens e mensagens de qualquer parte do mundo, de maneira quase instantânea ou em tempo real. Todavia,

2. Tendo como Curador Geral o historiador e professor Walter Zanini, a XVI edição da Bienal de São Paulo (1981), dedicou uma sessão especial à Arte Postal, com a curadoria de Julio Plaza, que transitou, depois, por instituições culturais de várias regiões do país. No texto do catálogo da mostra, Plaza atribuiu ao Dadaísmo e Futurismo, o caráter desconstrutivo, descontínuo, anárquico, caótico e anartístico (termo cunhado por Plaza), em que se pautou a produção de imagens hibridizadas e textos pelos mail artistas. Cf. Plaza, 1981, p. 8.

se o fluxo contínuo desse último tipo de mensagens ou imagens veiculadas pela internet ou pelas redes sociais usufrui de grande liberdade, por ser mais difícil de controlar, em contrapartida, por seu caráter virtual, efêmero ou rapidamente descartável, a e-mail arte tende a se perder ou a não se perpetuar, como ocorreu, aliás, com grande parte da *Mail Art*.

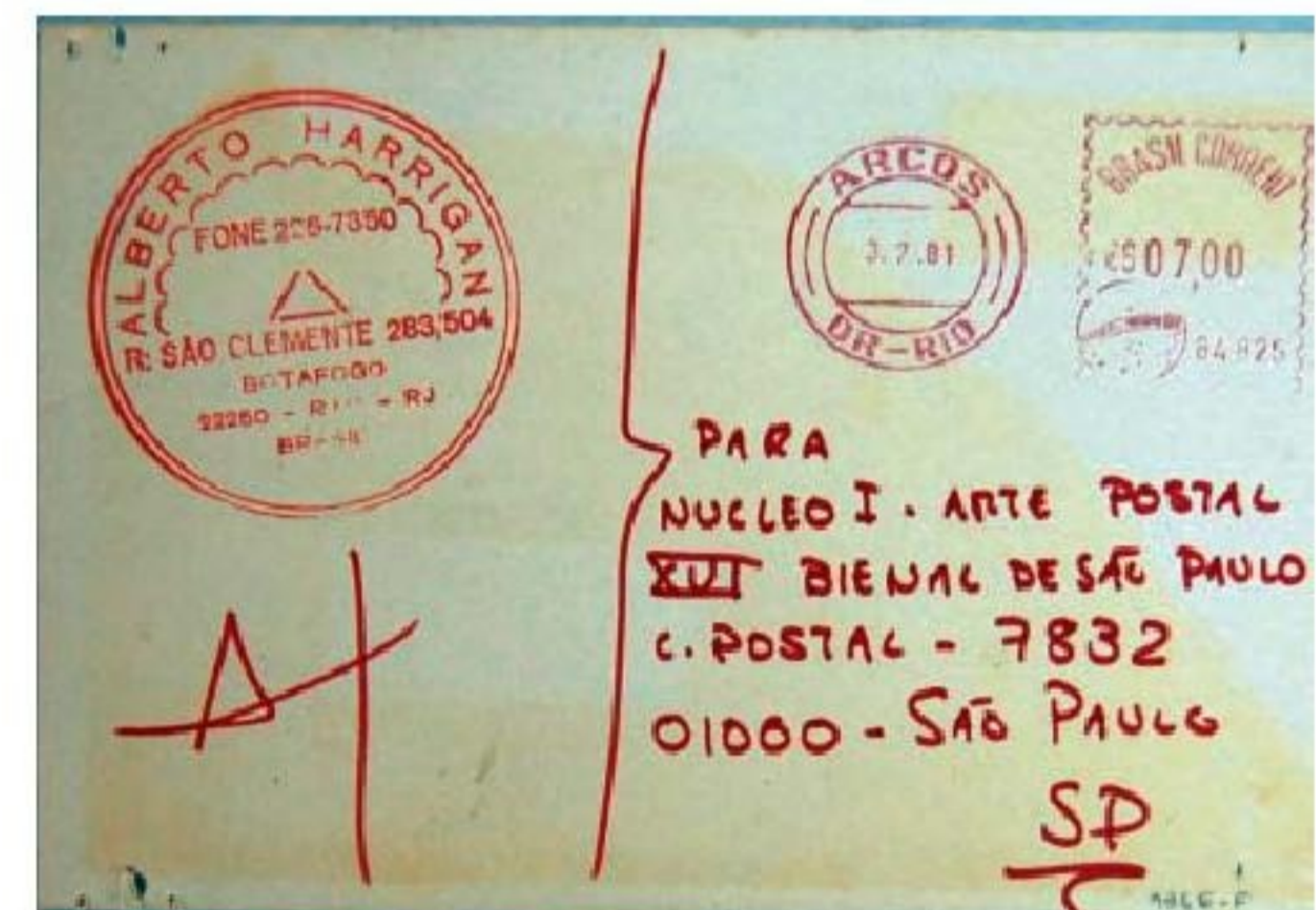
O interesse crescente pelas práticas artísticas ligadas ao conceito de arquivo faz com que a Arte Postal desfrute hoje de grande difusão e veiculação, trazendo à discussão processos e práticas que apenas muito recentemente começaram a ser estudadas. Por essa razão, o principal ícone dessa tendência experimentalista e marginal, Paulo Bruscky, apesar de uma longa e coerente trajetória, passaria na última década a receber o devido reconhecimento, e sua produção inserida na historiografia da arte nacional e internacional.

Mas ainda há muito a estudar, para se compreender a acepção e os desdobramentos da Arte Postal, até para se entenderem as diferentes propostas e intenção, sendo possível constatar hoje que alguns artistas brasileiros recorreram a tal prática apenas para redimensionar o significado e o alcance de sua obra. Para isso, ao longo do período ditatorial, enviavam, via correio, a críticos e instituições culturais nacionais e internacionais reproduções e fotografias de performances, desenhos, gravuras ou objetos artísticos não convencionais de sua autoria, impressos por diferentes processos em formato de cartões postais. Isso significa que a participação da Arte Postal não ocorreu inteiramente por convicção política, assunto que perpassa este texto, mas com o propósito de buscar maior visibilidade e fazer circular, principalmente no exterior, sua própria produção, que, na época, raramente teria oportunidade de ser vista além dos limites geográficos do país.

Se isso torna por si só instigante e pertinente a reflexão sobre tal fenômeno artístico, talvez pelo fato do enfoque sobre a Arte Conceitual ocorrer, até então, de maneira genérica, isto é, sem se deter nos seus diferentes desdobramentos e especificidades, esclarece, de alguma maneira, porque a Arte Postal só muito recentemente começou a despertar

algum interesse de investigação, permanecendo, até então, praticamente à margem da historiografia da arte brasileira. De maneira curiosa, nomes hoje consagrados, e que se dedicaram por tempo mais ou menos longo a produzir arte postal, em publicações específicas elaboradas mais recentemente sobre sua obra/trajeto deixam de citar tal participação. A omissão confirma a existência de preconceito em relação a essa atuação, e contribui para acentuar as lacunas de uma historiografia da arte ainda em construção no país, o que torna premente a necessidade de investigar a produção de um período bastante conturbado, de modo especial pela peculiaridade sócio/política que certamente será desvelada. Isso permitirá, ainda, estabelecer cruzamentos e comparações com outros processos e linguagens da mesma época, que extraíram, igualmente, o conteúdo e teor crítico de suas obras, nos acontecimentos trágicos veiculados nos jornais diários da época, postulando revisões e possíveis inserções no complexo mosaico de nossa História da Arte. Mesmo deixando de fora importantes nomes, vale citar entre aqueles que se dedicaram à Arte Postal, em momentos intermitentes, ou de maneira mais durável e persistente: Regina Vater, Regina Silveira, Júlio Plaza, Bené Fonteles, Alex Valauri, Letícia Parente, Hélio Lete, Arthur Matuck, Hudinilson Júnior, Raul Córdula, Artur Barrio, Mário Ramiro, Rafael França, Alberto Harrigan.

Em virtude da especificidade e limites deste texto, dialogaremos a seguir apenas com a produção de Alberto Harrigan, artista que apesar de sua efetiva participação e contribuição à Arte Postal, por diferentes razões, permanece praticamente desconhecido. Ressalta-se, porém, que a abordagem é parcial e incompleta, e, conseqüentemente, não tem a pretensão de esgotar o assunto.



Alberto Harrigan. Sem Título, s/d. – Série Puãs. Cartão Postal com impressão de desenho a nanquim (frente e verso). Participou da XVI Bienal de São Paulo (1981). Acervo - Coleção Arte da Cidade, Centro Cultural SP.

A inserção de Alberto Harrigan na Arte Postal

O capixaba Alberto Roberts Harrigan Filho (1944-2002) transferiu-se para o Rio de Janeiro ainda na adolescência, cidade onde concluiu os estudos e iniciou a carreira artística, na metade da década de 1960. Embora revelasse muito cedo vocação e talento para a pintura, por influência familiar trocou a Escola de Belas Artes pelo curso de Biologia. Depois de concluir o curso, não exerceria profissionalmente essa atividade, optando pela arte. Frequentou cursos livres e ateliês particulares para aperfeiçoar o desenho e a pintura, que produzia espontaneamente de longa data. A temática mais recorrente, no entanto, girou sempre em torno dos elementos da natureza, embora com diferentes características e formulações.

Se essa temática ecológica ou de indicação preservacionista e política transparecia nos trabalhos iniciais do artista, seria pouco a pouco metamorfoseada ou embaralhada com determinados signos de indicação fálica, balizando o diálogo particular que o jovem estabeleceu com o surrealismo. A carreira de Harrigan começou a despontar com a sua participação de mostras e salões, com trabalhos de desenho e pintura, mais frequentemente a partir do início dos anos 1970, quando recebeu por essa produção alguns prêmios.

As composições eram arquitetadas, então, com formas sintéticas ou fragmentárias, revelando em alguns casos elementos de conotação fantasmática, trágica ou angustiante. Em momentos específicos e intermitentes de sua trajetória criativa, o artista aproximou-se da abstração e da arte conceitual. Mas se tornaria mais conhecido, por montagens e colagens e por trabalhos que evocam a natureza de sua cidade natal, como revelou em especial quando de sua participação em mostras realizadas em Vitória. Mas seriam os temas envolvendo crustáceos e outros animais marinhos que encontrariam maior espaço nas reflexões críticas e nas mostras realizadas em instituições culturais de vários estados brasileiros e até no exterior.

Em momentos intermitentes ou simultaneamente à elaboração de desenhos crayon ou nanquim de animais marinhos sintéticos e muitas vezes metamorfoseados com seres humanos, Harrigan produziu pinturas a óleo e colagens em que dá destaque à anatomia e aos movimentos do corpo humano. Se no último caso recorria a figuras sacras, como anjos ou santos católicos, tanto umas quanto outras composições evidenciavam uma conotação fálica.

Foi nos desenhos de crustáceos que o artista se deteve, na busca persistente por determinada forma, elaborando-a e reordenando-a exaustivamente, com pouca diferenciação entre elas, reafirmando assim a singularidade de seu laboratório criativo e experimental. Mas é também nelas que se revela maior liberdade e espontaneidade da mão, deixando prevalecer a vontade formadora. É o que se constata, por exemplo, na emblemática série de Puãs, na qual deu destaque à patola ou pata preensora do caranguejo, em posição de ataque (ou de defesa?). Se em alguns desenhos o crustáceo assume um detalhamento preciso, naqueles em que estabelece a fusão homem/bicho, a pata/pinça do caranguejo pode assumir a configuração de um par de pernas, braços, mão, boca, falo.

Nessa e em outras séries, faz referência ao caranguejo, tributo à memória dos antigos manguezais do bairro de Santo Antônio (Vitória), onde o jovem nasceu, cresceu e passou parte de sua vida. Esses desenhos - a maioria deles em bico de pena - marcaram presença nas exposições realizadas por Harrigan, e foram desdobrados, ressignificados e impressos em outros processos e suportes, inclusive em cartões postais, que eram trocados com outros artistas, ou enviados com a solicitação que os destinatários de diferentes regiões interferissem e os enviassem a outros artistas ou a instituições. Embora a maior parte dos trabalhos não recebesse títulos, em algumas séries de obras, Harrigan evocava, curiosamente, personagens históricos, como em “A intimidade de Napoleão”, denominação atribuída à coletiva de onze desenhistas brasileiros, na Galeria Homero Massena (Vitória), que teve a curadoria do artista (1982).



Alberto Harrigan, Sem Título, 1979.
(fotografia do artista, desenho e colagem).

Esses e outros trabalhos gráficos de sua autoria iriam ilustrar revistas e livros, em especial de literatura e poesia visual, editados no Brasil e no exterior, confirmando a intenção do capixaba de alargar o campo de atuação, inserindo e fazendo circular sua produção em diferentes veículos. Isso talvez ajude a entender a razão de Harrigan retomar, intermitentemente, essa temática, às vezes reciclando-a com outras imagens ou hibridizando-a com colagens, poemas e frases de ordem, enviados por ele a inúmeros artistas, exposições e bienais no Brasil e no exterior, a exemplo da Bienal de São Paulo e da Mostra Internazionale di Arte Postale (Roma).

Revelaria, ainda, de diferentes maneiras, aguçado senso crítico e liberdade criativa, interferindo em seus próprios desenhos em suportes em papel, com pintura,

carimbos, selos, colagens de palavras de ordem, frases, poemas e fragmentos de jornais e revistas. A alguns trabalhos de Arte Postal o artista atribuiu um caráter performativo, recorrendo à reprodução de fotografias pessoais e vistas do Rio de Janeiro e de cidades por onde passou, ressaltando-lhe ou acrescentando-lhes alguns detalhes ou elementos que criavam certo estranhamento, ou gerando composições que hibridizavam colagens, com desenhos e outros meios e materiais. Enviava-os pelo correio para que outros artistas interferissem sobre eles, pondo-os novamente em circulação.

Na mesma época, Harrigan engajou-se também em alguns movimentos *underground*, participando, com escritores, poetas e artistas de sua geração, residentes no Rio de Janeiro e São Paulo, de passeatas reivindicativas, protestos, performances, *happenings*, eventos de poesia visual e outras manifestações poéticas. Um dos movimentos de que participou, cognominado de *Arte Pornô*. Embora tivesse duração efêmera (pois

perdurou apenas do final dos anos 1970 ao início de 80) – pelo tom provocativo e irreverente de seus integrantes, que se apresentavam em ruas, praças e praias, trajando-se de maneira inusitada, ou mesmo exibindo os corpos nus, teve como principal intenção provocar e chocar os redutos elitistas e conservadores de bairros nobres do Rio de Janeiro. Entre os poetas e artistas integrantes do grupo são citados: Cairo Assis Trindade, Leila Miccolis, Denise Trindade, Teresa Jardim, Ota, Glauco Matoso, Bráulio e Ulisses Tavares, Tanussi Cardoso, Hudinilson Júnior e Eduardo Kac³.

Em trabalhos que transitavam entre a pornografia e o erotismo, ou propondo uma relação de proximidade entre arte/política e arte/vida, os jovens protagonistas desse movimento defendiam com irreverência a livre manifestação do pensamento e da expressão artística. Como ativistas, protestaram contra o capitalismo selvagem, a penetração avassaladora do imperialismo americano e outras formas de autoritarismo, com destaque para a falta de liberdade, a repressão política, interferência da censura militar nos processos criativos, discriminação racial, tabus sexuais e sociais, homofobia, guerras, desrespeito ao meio ambiente. Neste caso, a principal ofensiva dos jovens artistas naquele momento, era contra a construção de Usina Nuclear em Angra dos Reis.

Alberto Harrigan também elaborou, na mesma época, desenhos de conotação explicitamente fálica ou de apelo sexual, para ilustrar poemas eróticos de autoria de alguns dos signatários do grupo supracitado, em pequenas edições caseiras, comercializadas de maneira subterrânea, entre amigos e um restrito e seletivo grupo de apreciadores. Na época, encontrou uma maneira de fazer essa linguagem poética transitar e escapar da censura, já que não podia ser exposta nas instituições culturais. Outras obras gráficas foram impressas, como já citado, em formato de cartões postais, de maneira similar ao que ocorreu com fotografias pessoais, ou que eram apropriadas pelo artista de várias fontes e enviadas de maneira marginal a amigos e artistas de várias partes do mundo, como trabalhos de Arte Postal.

3. Nessas manifestações, em vários sentidos inspiradas nos movimentos internacionais, os integrantes do grupo mesmo quando não se apresentavam completamente nus, trajavam-se com sungas minúsculas, numa época de forte repressão política e de enfrentamento aos tabus sociais. Segundo os próprios artistas, a nudez do corpo era uma maneira de se referirem e exporem a vulnerabilidade do ser humano, em meio a tantas agressões e injustiças. Eduardo Kac incorporava, então, uma figura andrógina, conhecida como “Bufão do Escracho”, apresentando-se no Rio de Janeiro e São Paulo trajando minissaia cor de rosa. Calçando sandálias e tendo os lábios contornados por batom vermelho, além de portar outros adereços femininos, o jovem artista chamava a atenção e provocava inusitadas reações do público.

4. Alberto Harrigan, primogênito de família de hábitos burgueses de pequenos comerciantes estabelecidos em Vitória, por ser pardo (filho de pai de ascendência inglesa e de mãe de família baiana, de ascendência africana), por assumir a homossexualidade numa época em que isso constituía enorme tabu, e por optar em seguir a carreira artística, desobedecendo a vontade paterna, que o enviou na adolescência ao internato D. Pedro II, no Rio de Janeiro, para completar os estudos e cursar medicina, sofreu enorme preconceito, inclusive dos familiares. Para não afrontar ou frustrar inteiramente a determinação do pai, preferiu tolher a própria vocação e o desejo de cursar a Escola de Belas Artes, em favor da Biologia, embora nunca atuasse nesse campo.

Ao enviá-las a colegas e dirigentes de museus e outras instituições culturais, a maiorias das vezes em atendimento a convites para participar de mostras, Harrigan destacava nos trabalhos observações como: “interfira e envie a outro artista”, ou “favor não devolver”. Essa ideia de troca gerou a formação de arquivos de imagens, particulares e públicos, que permitem entender hoje a proposta desse e de outros artistas postais, tornando-se precursora de uma tendência que vem se afirmando na contemporaneidade: o conceito de arquivo como objeto de arte.

Vale ressaltar, finalmente, que por diferentes razões, entre as quais a própria especificidade, precariedade e efemeridade desse gênero de objeto artístico, e pelo seu caráter subversivo – o que faz com que não se deixe aprisionar ou confinar nesta ou naquela tendência ou corrente artística de conceitos fechados ou estanques –, os trabalhos de Arte Postal do artista, enquanto desdobramentos ou derivações da arte conceitual até o momento permanecem praticamente sem ser estudados. E como observa Chateau (1998, p. 21), “[...] o discurso sobre arte passa necessariamente por considerações sobre seu conteúdo ou papel sócio-histórico [...]”.

Considerações Finais

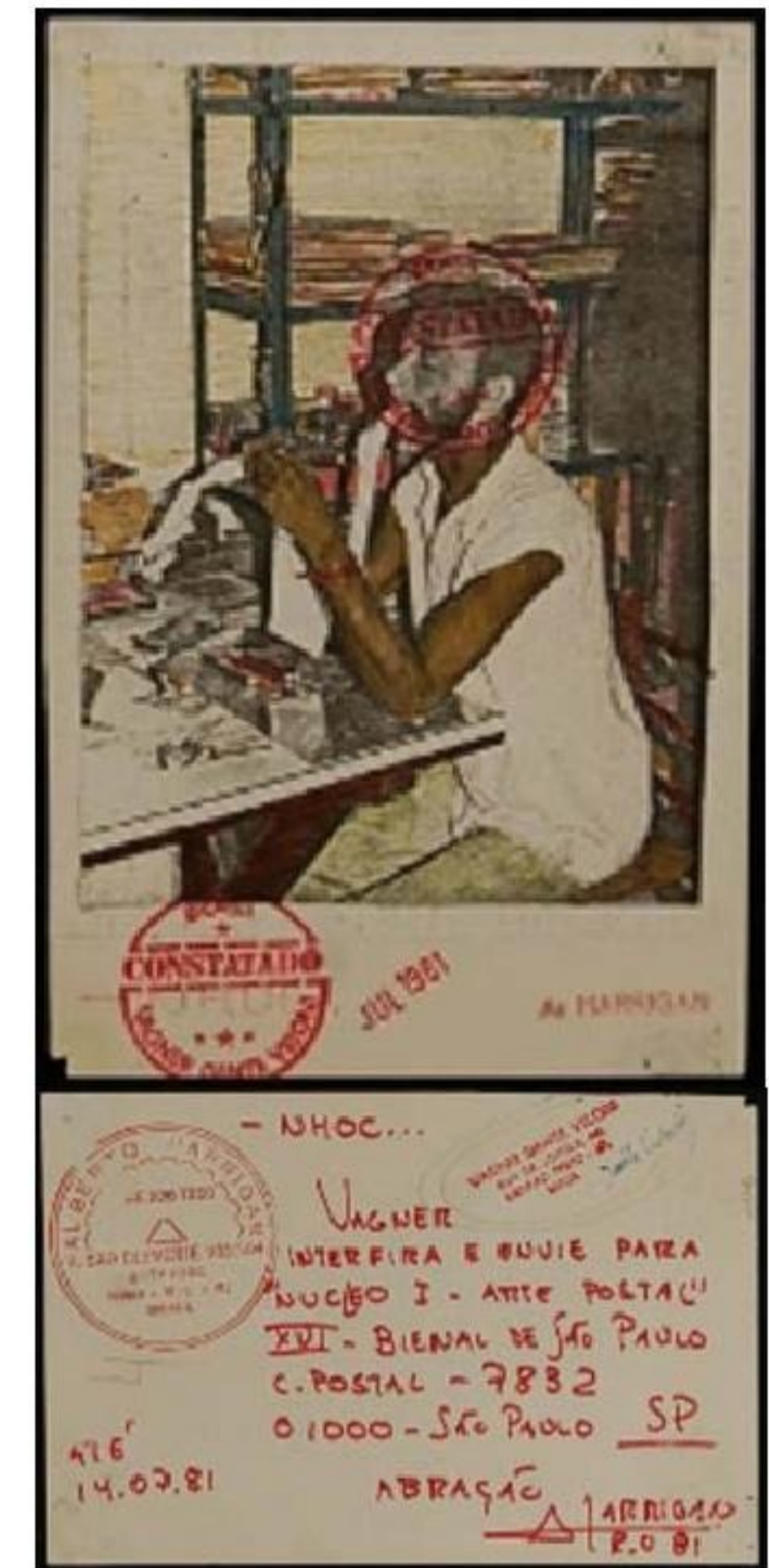
Analisando hoje a citada participação de Alberto Harrigan na XVI Bienal Internacional de São Paulo (1981), na sala especial dedicada pelo curador da edição do evento, Walter Zanini – seja através do catálogo institucional, seja através do conjunto de trabalhos ali expostos, doados pelo mesmo curador ao Centro Cultural São Paulo –, a presença do artista na mostra é significativa de diferentes maneiras, mas principalmente porque permite sintetizar as premissas pelas quais sempre lutaram os artistas postais.

O capixaba enviou uma mesma imagem de sua autoria a vários destinatários, que consistiu na reprodução de uma fotografia do artista trabalhando em seu ateliê –, com a

solicitação que os mesmo interferissem sobre ela e a remetessem a seguir àquela Bienal. Vários artistas, entre eles Paulo Bruscky, Vagner Beloni, Luís Guardia iriam respeitar a vontade do colega, interferindo e postando a imagem recebida no correio – encaminhando-a a seguir à Bienal. Assim, essa mesma imagem postal com o endereçamento anotado no verso, além dos envelopes contendo diferentes interferências e anotações dirigidas a Zanini, seriam apresentados lado a lado no evento e permanecem nesse acervo como sendo de autoria daqueles que postaram a imagem à Bienal.

O trabalho original pôde ser identificado pela pesquisadora, tanto por conhecer essa obra de autoria – que é na verdade um autorretrato fotográfico do próprio de Harrigan em seu ateliê –, quanto por saber que o mesmo identificava os trabalhos postados e imagens que produzia carimbando seu nome e uma espécie de código ou dístico “nhoc”. No entanto, essa mesma e única imagem foi exposta na Bienal como sendo de diferentes autorias, e encontra-se catalogada na coleção do Centro Cultural São Paulo da mesma maneira. Por outro lado, isso não deixaria de levantar um sentido dúbio, que parece ter sido proposital ao artista: remete à despersonalização ou à falta de identidade e de liberdade, numa época em que todos os indivíduos viam-se obrigados a seguir uma mesma e única determinação. As vozes dissidentes eram perseguidas, caladas e torturadas, seja por divergência política ou sexual⁴. Por outro lado, também atestava que os artistas postais menosprezavam os tradicionais conceitos de autoria, originalidade, hierarquia, individualidade, qualidade e unidade formal e estética. A intenção era obter a máxima eficácia na comunicação, para que a mensagem enviada através de imagens, frases ou textos fosse entendida e cumprisse seu papel sociopolítico, ao denunciar as mazelas sociais, protestar contra a repressão política e “[...] denunciar a ameaça eminente de catástrofe [...]”, seja como processo enunciador de uma reflexão individual ou coletiva sobre “[...] os problemas da própria Arte contemporânea [...]” (PLAZA, 1981, p. 8).

Ao se comunicar através de imagens fotográficas, desenhos, palavras e mensagens com interlocutores de diferentes localidades, Harrigan e outros artistas postais de sua



Alberto Harrigan, Sem Título (1981).
Cartão postal de fotografia do artista com Interferência de Vagner Beloni. Participou da XVI Bienal Internacional de São Paulo Acervo - Coleção Arte da Cidade, Centro Cultural SP.



Alberto Harrigan, Id. (Interferência de Paulo Bruscky), 1981.

geração engendraram uma rede rizomática (horizontal e subterrânea) de circulação de ideias transgressoras. Nascia assim uma espécie de comunidade global de comunicação e democratização da arte, difícil de controlar e interromper ou desmobilizar pela censura ditatorial articulada em torno dos mesmos interesses, desejos, anseios, nexos e necessidades de lutar contra uma realidade castradora e opressiva.

Respaldando-se, no conceito de autonomia e no princípio duchampeano de que todo e qualquer indivíduo é capaz de produzir objetos e mensagens criativas, Harrigan, a exemplo de tantos outros artistas postais produziu individual ou coletivamente e de maneira não programada, uma gama muito diversificada de trabalhos criativos. Ao permitir a interação ou interferência de outros em seus trabalhos, tanto levou às últimas consequências a ideia de processo ou de inacabamento do objeto artístico, como refutou os valores em vigor, propondo imprimir diferentes rumos à arte. Criou ou realocou para tanto, valores, conceitos e ações, subvertendo ou redefinindo os conceitos tradicionais de obra de arte, de artista e de espectador.

Referências Bibliográficas

AYALA, Walmir. *Desenhos de Alberto Harrigan*. Vitória: Galeria Homero Massena., 1979 (folder).

CHATEAU, Dominique. *L'Art comme fait social total*. Paris: Harmattan, 1998.

GIFALI, Ronaldo. *Arte Postal: produto gráfico de recepção imprevisível*. Bauru): UNESP, 2003 (dissertação de mestrado).

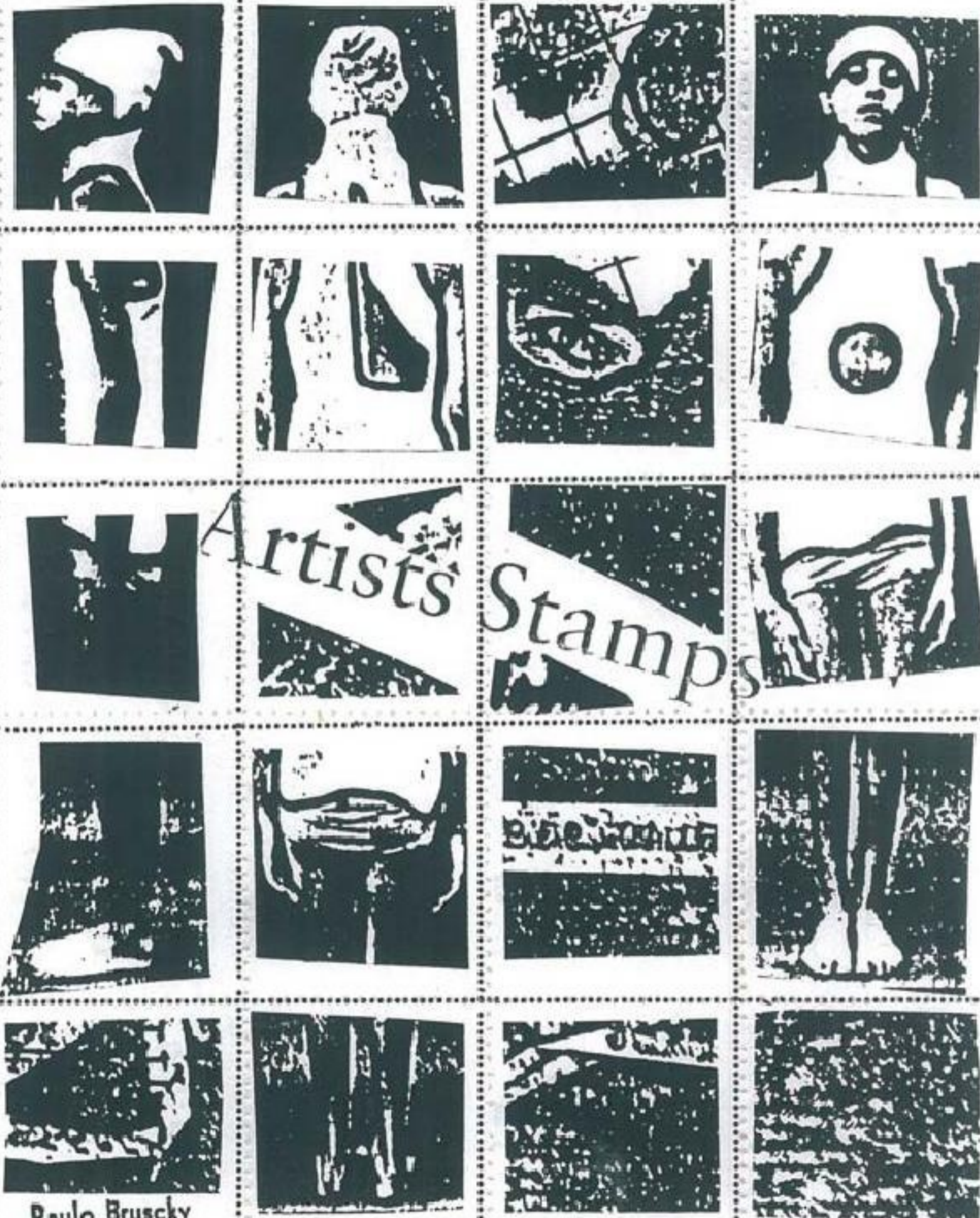
LIMA, Fabiana A. de. *Alberto Roberts Harrigan e a Arte Postal*. Vitória: Ufes, 2011.

PLAZA, Júlio. Mail Arte: Arte em Sincronia. *Catálogo da XVI Bienal Internacional de São Paulo (Arte Postal)*. São Paulo, MEC/FAE, 1981, p. 8-10.

TINOCO, Bianca. Eduardo Kac e a escrita do corpo no espaço. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, n.. 17, 2010, p.120-127, UFRJ. Disponível em <http://www.concinnitas.uerj.br/index.html>. Acesso em: 06 de julho de 2012.

Almerinda da Silva Lopes

Professora da Universidade Federal do Espírito Santo. Pesquisadora de Produtividade do CNPq. Membro do CBHA



Paulo Bruscky

Selos de
ARTISTA

"PERSONALISE"
Paulo Bruscky
Paulo Bruscky
7/30
1993

Selos de Paulo Bruscky,
1993.
Acervo do artista.

Arte Correio hoje? Notas para uma possível estética da comunicação postal

Romulo Valle Salvino

Resumo/Abstract

O artigo faz um resumo histórico do uso dos serviços postais por artistas, desde as vanguardas do princípio do século XX até as manifestações que ficaram conhecidas como Arte Correio a partir dos anos 1960. Tendo em vista a emergência de novas tecnologias de comunicação, principalmente da internet, bem como a institucionalização da exibição dessa forma de arte em exposições realizadas em galerias, bienais e museus, o texto propõe finalmente possíveis caminhos para que ela continue como uma força criativa, além da celebração e do artesanato, por meio da exploração das diferenças entre o correio tradicional e os meios eletrônicos de comunicação.

Palavras-chave: Arte Correio. *Communication Art*. Arte contemporânea.

This article is a historical overview of the use of postal services by artists, from the avant-gard of the early twentieth century up to the manifestations that became known as Mail Art from the 1960s. Considering the emergence of new communication technologies, specially in the internet, as well the institutionalization of showing this form of art in exhibitions held in galleries, biennials and museums, the text finally proposes possible ways for Mail Art to continue as a creative force, beyond celebration and craft, through the exploration of the differences between the traditional mail and the electronic media.

Keywords: Mail Art. *Communication Art*. Contemporary Art.

Uma dúvida

Em conversa com o crítico Enoch Sacramento – que também escreve um artigo sobre o tema neste número de *Postais* – ele me perguntou – antes, se perguntou, com olhos um tanto meditativos: – Mas ainda há alguém fazendo Arte Postal hoje?

Escrevo este texto antes de ler o seu trabalho, por isso não sei se ele procurou responder de algum modo à própria pergunta, ou se procurou ficar em uma abordagem de cunho mais histórico. Todavia, na própria noite em que conversamos, não pude deixar de me indagar: Há ainda quem faça sonetos? Alguém ainda esculpe em barro? Faz pintura de cavalete? Ainda escreve em jornais? Faz uma crítica que vá além dos *press releases*? Afinal, ainda há discos de vinil e alguém assiste de verdade a Eisenstein?

A resposta para tudo isso é sim, de modo que algumas dessas dúvidas podem mesmo parecer esdrúxulas ou mal colocadas. Mas elas ecoaram todas, mais ou menos ao mesmo tempo.

Há muita gente produzindo trabalhos de qualidade em suportes, linguagens e gêneros que, a princípio, poderiam parecer ultrapassados ou nostálgicos. Não só o mundo da cultura, mas também o da arte são movidos por reciclagens, renascimentos e resistências, tanto quanto pela invenção e pelos experimentos. A arte está sempre a forçar os limites da cultura, a reinventá-la, a ressignificá-la e para isso volta e meia traz à tona, modificado, o que pouco antes era passado. Havia quem escrevesse sonetos cem anos atrás de modo anacrônico, como permanência cultural e quem os faça hoje de modo inventivo e desafiador, como um Glauco Mattoso. Assim, com certeza há quem ainda faça algo

que se pode denominar Arte Postal, até porque o movimento é relativamente recente e usa como suporte um meio de comunicação ainda de grande alcance social. Mas qual significado ético e estético isso ainda pode ter num mundo cada vez mais cruzado pela internet? Qual o potencial realmente criativo que o meio ainda pode oferecer? O que foi e o que pode ser a Arte Postal ou Arte Correio?

Das vanguardas às Bienais

Ao se olhar pelo retrovisor, é possível ver que, ao longo da história, houve não uma, mas muitas artes correio. Bem antes das práticas verificáveis nas quatro últimas décadas do século XX e que correspondem, *grosso modo*, ao que se poderia chamar de *boom* desse tipo de manifestação criativa, o uso do sistema postal e de seu complexo sistema de códigos como material por diversos artistas vem, pelo menos, desde a eclosão das vanguardas na virada do século XIX para o XX.

Quando Apollinaire, em seu primeiro caligrama, justamente chamado *Lettre-océan*, numa montagem ousada, inclui um cartão postal recebido de seu irmão, ou quando produz *Cartes Postales*, estava desafiando, utilizando e subvertendo diversos códigos, entre eles os dos correios. Muitos questionariam que esses se tratassem de legítimos exemplos de *Mail Art*, haja vista que não foram pensados, enquanto experimentos criativos, para circular pelo sistema postal. Mas Apollinaire desafiou também os pobres operadores dos correios com envios de endereço cifrado, que precisavam de um sobre-esforço de interpretação para chegarem aos seus destinos. E Marinetti, Giacomo Balla (figura 1) e outros futuristas produziram cartões e outros

Giacomo Balla, Cartão Postal, 1929



objetos de correspondência concebidos esteticamente, para serem postados e chegarem a um destinatário, embora sem a pretensão de interferir propriamente nas estruturas logísticas postais. Foram seguidos por cubistas, dadaístas, expressionistas, surrealistas e praticantes de todos os “ismos” que se multiplicaram na época de ouro das vanguardas, de tal forma que muitos artistas mais conhecidos pela exploração de outros suportes incidentalmente produziram trabalhos que, de alguma forma, poderiam ser chamados de Arte Postal, como Picabia, Picasso, Duchamp, Kurt Schwitters, Max Ernst, dentre outros.

1. Dentre esses termos, Paulo Bruscky diz preferir “Arte Correio”, por entender que “[...] postal é um dos elementos veiculados pelo correio” (Bruscky, 2011b, 14).

Com o correr do tempo, foi-se criando, todavia, uma proposta crítica que prefere circunscrever o nome “Arte Correio”, “Arte Postal” ou “*Mail Art*” ao conjunto de manifestações que emergiram depois que Ray Johnson, em 1962, fundou sua *New York Correspondance School*¹. O nome faz uma brincadeira com os cursos por correspondência, muito comuns na era pré-internet. Johnson foi um expressionista abstrato, um dos criadores dos happenings (que o artista preferiu chamar de nothings, bem de acordo com um ideal de contínua destruição/recriação), que fez do próprio suicídio um gesto estético. De modo um tanto irônico, por sugestão de Edward Plunkett, seus experimentos, desenvolvidos a partir de uma lista de correio particular que incluía artistas, curadores e membros da alta sociedade, foram chamados de *Correspondence School of Art*. Depois é que Johnson fez o “Correspondence” virar “Correspondance”, num óbvio trocadilho com a palavra “dança”.

2. O Fluxus foi um movimento (anti) artístico libertário, com atuação principalmente entre os anos 1960 e 1970, que tinha entre seus principais objetivos a luta contra a mercantilização da arte.

Mais ou menos nessa época ou pouco depois, outros como Arman Klein, Flyint, Rauschenberg, além de membros do movimento Fluxus, como Beuys, Brecht, Higgins e Maciunas também aventuraram-se criativamente pelas estradas abertas pelos serviços postais, alguns de forma mais ou menos marginal no seio de uma produção muito diversificada, alguns distinguindo-se por uma atuação mais intensa no ambiente dos correios, como Cavellini, Vittori Baroni, Guy Bleus, Edgardo Antonio Vigo, Horácio Zabala, Clemente Padín, para ficar em uns poucos nomes².

No Brasil, diversos artistas do modernismo lançaram mão de desenhos em suas correspondências, com funções que transcendiam a mera ilustração dos textos, como se pode verificar em cartas de Brecheret, Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Cícero Dias para Mário de Andrade (MÁRIO, 2013, p. 89-92), ainda que não houvesse ainda nessas práticas a ideia de rede que caracterizaria posteriormente a Mail Art. Paulo Bruscky (2004, p. 30-31), por sua vez, aponta Vicente do Rego Monteiro, com sua série *Poème-Postal*, produzida entre 1952 e 1968, como um dos pioneiros da Arte Correio no Brasil. Em 1970, o poeta Pedro Lyra, conhecido por sua participação no movimento do Poema Processo, publicou o seu Manifesto de Arte Postal, embora ainda também alheio ao conceito de *Network*.

Em 1975, duas mostras se realizaram: no mês de setembro, em São Paulo, organizada por Ismael Assumpção, a *Primeira Internacional de Arte Postal*; em dezembro, em Recife, no salão de entrada do Hospital Agamenon Magalhães, a *Primeira Exposição Internacional de Arte Postal*, sob a batuta de Paulo Bruscky e Ypiranga Filho. No ano seguinte, o mesmo Bruscky e Daniel Santiago, organizam a *Exibição Internacional de Arte Postal*, no prédio dos Correios em Recife, mostra que foi considerada subversiva e fechada pela polícia pouco depois de aberta ao público, ação que culminou com a prisão dos artistas no dia seguinte³. Com o tempo, outros nomes foram se juntando a esses, como os de Cildo Meirelles, Anna Bella Geiger, Julio Plaza, Gabriel Borba, Regina Silveira, J. Medeiros, Walter Silveira, Hudinilson Júnior, Gilbertto Prado, Lenir de Miranda, Tadeu Jungle, entre outros, muitos deles mais conhecidos pela atuação em outras frentes artísticas, além de vários praticantes que não lograram registrar suas participações nas memórias escritas sobre a Arte Correio.

A *Mail Art* que emerge nessas décadas de 1960 e 1970 insere-se num movimento mais amplo, que criticava os suportes tradicionais da prática artística, bem como os circuitos convencionais de divulgação e exibição, alinhando-se com a performance, os *happenings*, a poesia sonora e visual, a videoarte, a *bodyart*, os livros de artista, os fanzines.

3. Sobre esse episódio, ver Bruscky, 2011a, 19-20; Bruscky, 2011b, p. 22 .

Projetos híbridos em que, por exemplo, uma performance resultava em um conjunto de fotos, articuladas precariamente em um álbum a circular pelos correios podem ilustrar as possibilidades de misturas de linguagens e suportes que faziam parte de um momento altamente criativo e contestador.

De acordo com Fabiane Pianowski (s.d.)

As regras que, de alguma forma, delimitam a Arte Postal foram sendo criadas no transcurso de seu desenvolvimento, sabe-se, então, que: as obras não são comercializadas; não existem jurados de admissão; não há devolução de obras; não há censura; há total liberdade de meios e suportes, incluindo a liberdade de meio e formas e de correntes expressivas e de gêneros. Todas as obras recebidas são expostas, e todos os participantes recebem a documentação respectiva gratuitamente. Na verdade, como afirma Bleus (*op.cit.*), “a Arte Postal é um intercâmbio internacional de arte, idéias e amizade, um instrumento humano de comunicação”. Pode ser considerada como uma tendência não-competitiva: não há prêmios; igualadora: consagrados artistas postais expõem junto com anônimos; anticonsumista: não-vendável. Caracteriza-se, portanto, como uma forma alternativa de arte, sem submissão ao “mercado da arte” e sem fronteiras.

José Luis Campal caracterizava assim a Arte Correio, em comunicação apresentada no *IV Encontro Internacional de Editores Independentes*, em 1997:

A Mail-Art não é nenhuma escola ou conjunto de técnicas reguladas ortodoxamente; nem supõe corrente, tendência, disciplina ou moda alguma. A Mail-Art é simplesmente um suporte não mediatizado por esquemas pré-determinados; um suporte ilimitado e não adstrito a nenhuma arte em especial, que não se sente mais devedor de umas que de outras. (CAMPAL, 1997).

O correio oferecia-se, de acordo com essa concepção, como um suporte multifacetado pelo qual podiam circular cartões, objetos tridimensionais, fitas cassetes, livros, enfim, obras elaboradas em todos os tipos de materiais, não só por artistas plásticos, mas também por poetas, músicos, *performers*, *videomakers* e criadores das mais diversas linguagens.

Nesse movimento, a própria ideia do que seria arte, que vinha sendo continuamente questionada desde as vanguardas históricas, é colocada novamente na berlinda, de outras formas. “A Arte Postal transfere o foco do que é tradicionalmente chamado de ‘arte’ para o conceito mais amplo de cultura” (Freire, 2006, p. 68). Ou se poderia dizer: para um tipo particular de contracultura. As concepções mais comuns de arte, inclusive algumas das próprias vanguardas, são desconstruídas em várias frentes, por diversos questionamentos: da figura do artista (já que todos podiam fazer Arte Correio); do conceito de autoria (com obras de natureza coletiva, entre outras propostas)⁴; de certa noção de incomunicabilidade (já que a proposta era de uma arte-comunicação); da visão de uma arte que se materializava em um objeto-signo, substituída pela de um gesto-signo, de acordo, aliás, com várias correntes criativas daqueles anos⁵.

Ao se propor antes como cultura do que como arte, o movimento apresenta-se, na prática, como uma anti-arte. A sua abordagem anti-seletiva e massiva contribui com isso:

De uma perspectiva materialista, a Mail Art não é arte, apesar da insistência de muitos de seus praticantes. A natureza democrática da rede de Mail Art claramente a situa em oposição ao elitismo da arte (se arte estiver definida como a cultura da classe dominante). O grande número de pessoas envolvidas com Mail Art impede que o movimento seja reconhecido “oficialmente” como uma manifestação de alta cultura, pelo menos enquanto a ser praticado numa escala tão ampla. A maior parte dos *movimentos artísticos* [...] parece ter um número de membros variando entre cinco e cinquenta; a Mail Art, em oposição, tem milhares de membros. Se pelo menos um movimento artístico formal e organizado tivesse centenas de membros já seria uma ameaça ao status da elite: os críticos de arte resistiriam em elevar tal *massa de indivíduos ao pantheon de gênios*, simplesmente porque tal elevação colocaria em xeque a categoria de “gênios” em si. (HOME, 1999, p. 116)

Talvez por esses motivos, quando se procuram textos sobre a história da Arte Postal – salvo os casos de alguns nomes marcados por uma posição de notória liderança ou mais intenso ativismo e que, por isso, lograram obter uma identidade própria dentro do

4. No âmbito da Arte Correio, uma das propostas que mais questionaram o conceito tradicional de autoria, a partir de meados da década de 1970, foi a dos nomes múltiplos. Consiste na “[...] ideia de que um único nome poderia ser usado por um grupo de indivíduos, várias revistas ou grupos musicais [...]” (Home, 1999, p. 117). O conceito foi retomado do movimento Dadá, em que tivera um papel secundário.

5. A ideia de que a Arte Correio substituiu o objeto-signo pelo gesto-signo aparece na apresentação de Walter Zanini ao volume II do catálogo da XVI Bienal de São Paulo (Zanini, 1981, p. 7).

movimento – aqueles que emergem com mais frequência sejam os de artistas mais conhecidos pelos trabalhos em outros suportes, com carreiras em que a Arte Correio aparece apenas como um conjunto de experiências no âmbito de um experimentalismo multifacetado.

Em 1963, surge a ideia de *Eternal Network*, criado por Robert Filliou, artista ligado ao grupo Fluxus. De acordo com Pianowski (s.d.), esse conceito

[...] foi e é o inspirador da continuidade da rede de Arte Postal. “Define-se como um modelo utópico da comunicação em perpétua expansão, valendo-se de todas as formas e meios expressivos” (Padín, 1995) para a produção estética, em que o meio postal é o mais utilizado para os intercâmbios, sendo, segundo Vittore Baroni (1999), “sinônimo para os circuitos postais criativos”. Nesta rede qualquer um pode, com a maior liberdade, entrar ou sair a qualquer momento, sendo este fluxo contínuo seu movimento vital. As listas de endereço dos participantes são a alimentação da rede e atuam em sua expansão, pois através delas as possibilidades de contato entre indivíduos que têm os mesmos interesses e não se conhecem ampliam-se. A rede não é formada por um circuito único, mas sim por inúmeros circuitos que se inter cruzam e se relacionam.

Note-se a semelhança entre a descrição que se faz dessa rede e aquela da própria internet. Como diz o artista e pesquisador brasileiro Gilberto Prado, que aderiu à *Network* nos anos 1980:

Esta rede desenvolvida por artistas explorou mídias não tradicionais, promovendo uma estética de surpresas e de colaboração. É importante salientar o uso desviado dessa estrutura em rede já estabelecida desafiando os limites e convenções estabelecidas, evitando o sistema oficial de arte com sua prática curatorial, mercantilização, e valor de julgamento. Tornou-se uma rede verdadeiramente internacional, com centenas de artistas participando febrilmente num fluxo intenso de trabalhos e mensagens audiovisuais e em meios múltiplos. (PRADO, s.d, p. 3)

De acordo com Cristina Freire (2006, p. 67), em livro que trata dos desdobramentos da arte conceitual contemporânea, há, pelo menos, três grandes derivações da Arte Correio:

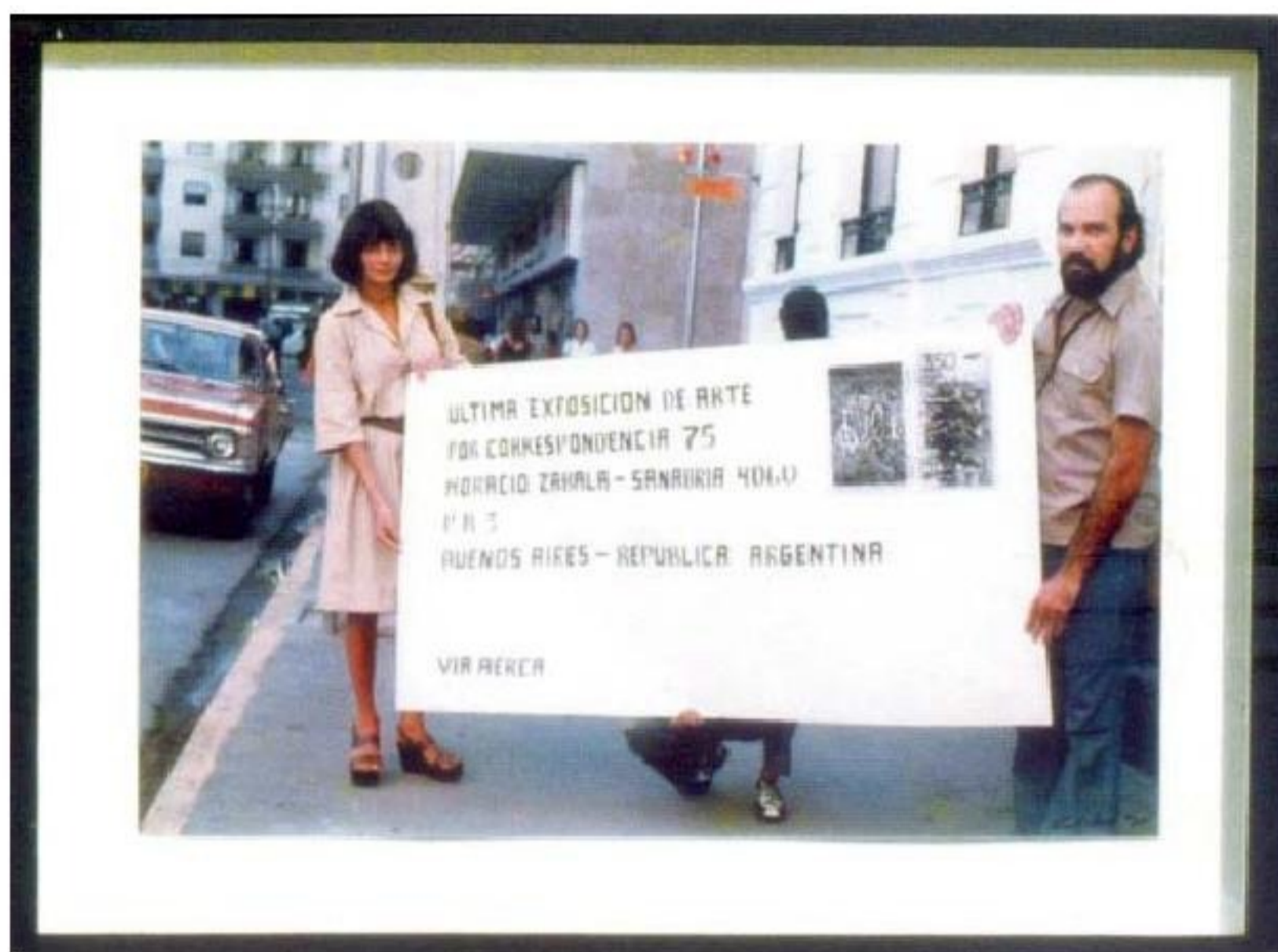
[...] a rigor, a categoria “Arte Postal” é um tanto genérica para abarcar a multiplicidade de operações: a intervenção nos meios físicos que compõem a mensagem enviada pelo correio, como por exemplo nos envelopes, selos, carimbos etc.; a utilização da via postal para a remessa de obras passíveis de serem enviadas pelos correio como fotografias, xerox, projetos etc.; ou ainda a intervenção na própria estrutura dos Correios [...]

Dentre as operações mencionadas por Cristina Freire como possíveis integrantes da categoria “Arte Postal”, a mais simples e com menores possibilidades estéticas próprias é a mera utilização da via postal para o envio de obras. Nesse caso, o correio funciona simplesmente como um meio alternativo de distribuição e divulgação e não como suporte artístico. Muitos nem sequer a consideram como integrante da “verdadeira” Arte Postal. Bem mais interessantes do ponto de vista criativo, são as intervenções nas mensagens físicas que circulam pelo sistema postal ou na própria estrutura dos serviços dos Correios.

Enquadram-se no primeiro caso a criação de objetos postais, como cartões, que de alguma forma dialoguem com o contexto comunicativo, numa integração entre forma e conteúdo, bem como o uso dos chamados “selos de artista” ou de carimbos de borracha que emulam ou complementam os oficiais dos Correios. Exemplo de intervenção direta em uma correspondência é *Distância*, de Paulo Bruscky (figura 2), em que a palavra que dá título ao trabalho é separada/aproximada pelo selo e demais marcas postais, em um jogo em que se materializam, ao mesmo tempo, o conceito expresso pelos signos gráficos e a missão do serviço postal, qual seja a de colocar-se entre os que estão distantes, criar uma ponte entre eles. Obscurecem-se, assim, as fronteiras



Paulo Bruscky, *Distância*, 1977.



Paulo Bruscky, *Última exposição de Arte Correo*, 1975.

entre o que seria meio e o que seria mensagem, o próprio envelope que deveria simplesmente envolver e esconder uma carta qualquer torna-se ele mesmo uma outra mensagem.

A intervenção na estrutura dos próprios serviços dos Correios pode ser exemplificada por outro trabalho de Bruscky, o envio em 1975 de uma carta gigante, com dimensões superiores às máximas permitidas oficialmente, para a *Última Exposición Internacional de Arte Correo* (na verdade, a primeira exposição de Arte Postal realizada na Argentina). A ação teve muito de um *happening*, com o artista circulando pelas ruas de Recife antes de realizar a postagem na agência central da Rua Guararapes (figura 3). Outro exemplo é o cartão postal de Vautier conhecido como *A escolha do carteiro*, de 1965, com as duas faces dotadas de diferentes endereços e campos para o selo, de modo que caberia aos funcionários dos correios decidir aleatoriamente para onde encaminhá-lo (HOME, 1999, p. 112).

O uso de selos e carimbos de artista subverte a função utilitária que essas estampas e marcas possuem no fluxo postal, em que servem para comprovar o pagamento dos serviços (caso dos selos) e para indicar a data de postagem, impedir que os selos sejam reutilizados, bem como registrar serviços complementares (caso dos carimbos). Ao criar suas próprias estampilhas e marcas, os artistas dão-lhe o estatuto de verdadeiros “inutensílios” ou “desutensílios”, dotados de uma função “apenas” estética ou subversiva.

No conjunto dessas manifestações, há um aspecto performático que ganha força e, ao mesmo tempo, se exaure entre a produção e a recepção final dos objetos enviados pelos Correios, de modo que os envelopes, caixas e telegramas que restam no fim do percurso, ao mesmo tempo que levam inscrita em si a história de um gesto transgressivo, não têm

como resgatá-lo em sua plenitude. Há, assim, uma inscrição que é também uma ausência. Esses envelopes, caixas, telegramas não podem deixar de ser resíduos, fragmentos, mas são também testemunhas, ainda que nem sempre possam falar sozinhas, mas precisem do resgate de outros elementos contextuais para recuperar parte de sua força inicial. Essa característica faz de exposições de Arte Postal – assim como acontece com mostras de outros tipos de arte contemporânea, como registros de performance – antes exposições de história da arte que propriamente exposições de obras de arte.

Segundo Pianowski, caso se considere a Arte Correio como um movimento não institucionalizado iniciado nos anos 1960, é possível distinguir nela quatro fases. A respeito das três primeiras delas, diz a pesquisadora:

[...] a primeira fase, a partir de sua criação na década de 60 caracteriza-se por um período mais fechado, pois os participantes das listas reduziam-se a conhecidos e pessoas envolvidas diretamente com o mundo da arte. Na fase seguinte, que configura-se como a década de 70, houve uma ampliação dos adeptos na rede, isso dado principalmente pelas exibições e pelas publicações especializadas que se espalharam pelo mundo, resultando na abertura das listas à qualquer interessado em fazer arte. Nesta fase, se instaurou com grande força o *Do-it-yourself* (faça você mesmo) impulsionando de forma vigorosa este movimento. Na década de 80, a terceira fase, grandes instituições voltaram seus olhos para a Arte Postal e assim ela começou a aparecer em bienais e museus de renome, além disso, instituições como universidades iniciaram seus projetos de Arte Postal [...] (PIANOWSKI, s.d.)

Ao migrar para “espaços oficiais”, a Arte Postal ganhou mais visibilidade, mas, em contrapartida, parte do seu potencial criativo e anárquico acabou, de certa forma domesticado, em um fenômeno bastante parecido com a migração de artistas da *street art* para as paredes dos museus. Se no período mais heroico era impensável haver júris e prêmios, numa alegre barafunda, em que os melhores artistas se igualavam àqueles menos dotados, fazendo do amadorismo (no sentido mais pleno dessa palavra) um ideal, a institucionalização não pode deixar de criar hierarquias e valorações, pois ter um trabalho no acervo tal ou qual eleva o *status* de um artista.

É principalmente a partir da inclusão de um núcleo específico na XVI Bienal de São Paulo, em 1981, que a Arte Postal começou a frequentar mais amiúde os espaços institucionais no Brasil. Trazer os registros dessa arte para os museus, galerias e centros culturais não deixa, porém, de embutir uma certa ironia, quando se pensa que ela ganhou força entre os anos 1960 e 1970 justamente para questionar o sistema expositivo *mainstream*. No calor dos debates em torno da proposta daquela Bienal, a crítica Aracy A. Amaral já apontava essa contradição:

Questionável é também a forma de apresentação da “Arte Postal” que, segundo o catálogo, “tem sido quase sempre rejeitada pelo sistema oficial das artes”. Pelo que Arte Postal significa, assim sempre deveria ser. Nesta Bienal, ao contrário, institucionaliza-se uma linguagem alternativa. Assim, uma atuação marginal mais ou menos criativa é desvirtuada, posto que seu canal de comunicação se processa em circuito paralelo ao do mercado ou das instituições oficiais. Arte Postal é a campainha tocar, um envelope ser entregue, sua abertura e leitura ocorrer na intimidade do receptor, assim como o preparo da resposta, ou a incorporação na mensagem recebida de dados fornecidos pelo mesmo receptor, que se torna também agente, com a devolução da mensagem pelo correio. (AMARAL, 2013, p. 430)

De acordo com Aracy Amaral, o “congelamento” de “obras” exibidas de forma ortodoxa seria inadequado:

Agora, exibir o resultado dessa troca de maneira convencional é violentar esse circuito, neutralizá-lo [...]
Interessante para a divulgação da Arte Postal seria exatamente não exibi-la como “desenhos”, mas registrar em publicação os diversos estágios dessa comunicação, talvez já em fase de saturação, mas própria de nossos dias, em seleção dos melhores exemplares, posto que somente interessam as peças que têm implícitas propostas incontestáveis. (idem, ibidem)

Ou seja, a exibição de “desenhos” não tinha como captar o movimento intrínseco ao fluxo criativo desse tipo de arte, aquele gesto-signo ou conjunto de gestos-signos que preenchia o espaço-tempo entre a concepção inicial de um objeto de Arte Correio,

a sua postagem e todas as etapas subsequentes de seu fluxo, fosse a simples entrega a um destinatário, a integração a uma mostra ou a sua repostagem, depois de sofrer interferências pelo destinatário e pelo serviço postal .

Na abordagem de Aracy Amaral, todavia, desponta uma visão que se choca, por sua vez, com a própria proposta do circuito de Arte Postal, haja vista que, para muito de seus principais criadores, de acordo com uma visão democrática, libertária e utópica do que seria o circuito criativo, não fazia sentido a “seleção dos melhores exemplares”.

Os limites dessa visão igualitária já eram apontados por Julio Plaza em seu texto para o catálogo de Arte Postal da XVI Bienal de São Paulo:

[...] engajar-se na *Mail Art* é tornar-se brother in mail pois a estrutura da *Mail Art* não é hierárquica e a idéia geral parece ser a aquisição constante e contínua de novos receptores-emissores para a inclusão na comunidade. **A Mail Art democratiza a prática da arte, mas não consegue superar o impasse da dialética quantidade-qualidade. É que a arte (como já se viu em Marcel Duchamp) nada tem a ver com a democracia.** (PLAZA, 1981, p. 10 –grife-se)

Todavia, é inegável a presença de vetores não só estéticos mas também políticos na configuração da *Mail Art* dos anos 1960-1980, vetores que não são marginais ou complementares ao processo, mas componentes essenciais dele. A visão democrática de que todos são iguais no circuito de produção/consumo (todos podem fazer Arte Postal), bem como a possibilidade de usar o correio (um serviço oficial) para veicular mensagens potencialmente subversivas eram bem atraentes, principalmente em regiões asfixiadas por ditaduras mais ou menos fechadas, como eram os casos de grande parte dos países sul-americanos – inclusive o Brasil – naquele momento. Não esquecer isso é crucial para a compreensão histórica do fenômeno e para qualquer reflexão sobre os limites e potencialidades da prática desse tipo de arte nos dias de hoje⁶.

6. Falar sobre o potencial político e subversivo da Arte Correio não é afirmar que ela fosse sempre de esquerda, embora pudesse sê-lo majoritariamente. Para provar o contrário, Home (1999, p. 113-114) lembra o Fã-Clube de Adolph Hitler, de Pauline Smith.

A chegada da internet

Todavia, é naquele momento que Pianowski chama de quarta fase que a Arte Postal encontrou o maior desafio à sua sobrevivência, pelo menos da forma com que ela nasceu e foi praticada até então, quando “[...] se abriu para o mundo, principalmente a partir da instauração da Internet permitindo uma maior acessibilidade ao movimento de forma rápida e econômica” (Pianowski, s.d.).

“Economia” e “rapidez” são duas palavras mágicas. Na realidade, um sentimento de urgência já se fazia presente nas práticas da Arte Correio desde os seus primórdios. A arte pensada como uma forma de comunicação apresentava-se conceitualmente mais dinâmica que aquela que era dependurada em galerias e museus. Em resposta à convocatória para a *Mostra Internacional de Arte Postal*, realizada em 1992 no então Museu Postal e Telegráfico da ECT, em Brasília, Paulo Bruscky optou por mandar não uma carta ou SEDEX, mas um telegrama, tipo de mensagem por definição mais urgente que as outras tradicionalmente encaminhadas pelos Correios, com um conteúdo muito simples:

Arte Postal: hoje, a arte eh este comunicado. Arte do meu tempo. Tenho pressa.
Paulo Bruscky.
CP850 Recife/PE (50010)⁷

Ao incorporar os números de um caixa postal (CP850) e de um CEP (50010) à sua assinatura, o artista como que reafirma a sua identidade como um “ser de comunicação” ou de um “ser na comunicação”. E o seu tempo também não deixa margem a dúvidas: é o da pressa⁸.

No texto de apresentação ao livro de Gilberto Prado *Arte Telemática: dos intercâmbios pontuais ao ambientes virtuais multiusuário*, um dos mais sofisticados estudiosos das experimentações artísticas em novas tecnologias, Arlindo Machado, afirma que:

7. Telegrama de Paulo Bruscky datado de 13/04/1992 (acervo do Museu Nacional dos Correios). É de se destacar que a expressão “hoje a arte é este comunicado” foi utilizada pelo artista em várias de suas intervenções.

8. Além de apresentar, no campo reservado à mensagem, os referidos números da caixa postal e do CEP integrando a assinatura do artista, o telegrama também traz o endereço (rua, número etc.) do remetente no espaço destinado a essa finalidade. Isso o que cria – não importa se de forma consciente – um sentido diferenciado para os dados colocados no lugar da assinatura.

O primeiro movimento da história da arte a valorizar a comunicação transnacional foi a *Arte Postal*, uma espécie de pré-história da *communication art*. Reunindo artistas de diversas nacionalidades para experimentar novas possibilidades de intercâmbios de trabalhos numa rede livre e paralela ao mercado oficial das artes, a *Mail Art* foi a primeira modalidade de evento a tratar como arte a comunicação em rede e em grande escala. Mas as diferenças que existem entre as primeiras experiências com Arte Postal e a arte telemática de hoje são a intermediação da eletrônica e as consequências advindas da adesão a essa tecnologia: alta velocidade de comunicação a distâncias planetárias, procedimentos instantâneos de comunicação, utilização de suportes imateriais, além do surgimento de questões novas para a arte, como a ubiquidade, o tempo real, a interatividade, a dissolução da autoria, a criação coletiva, etc. (MACHADO, 2003, p. 13)

Deixando de lado que, na Arte Correio, já estavam presentes elementos como a interatividade, a dissolução da autoria e a criação coletiva, bem como os fatos de que “tempo real”, “alta velocidade de comunicação” e “procedimentos instantâneos de comunicação”, no fundo, remetem a um mesmo fenômeno, é inegável que a agilidade, a aparente imaterialidade, a facilidade de acesso e a grande manuseabilidade dos novos meios informáticos, aliados a um gosto de novidade, tornaram-se grandes atrativos para os artistas.

Segundo Gilberto Prado, a demanda por uma tecnologia mais rápida e ubíqua estava presente desde os anos 1970:

Nas diferenças entre a Arte Postal e as outras manifestações artísticas em rede que começam a emergir no início dos anos 70 estavam as então recentes possibilidades eletroeletrônico/informáticas e os novos dispositivos de comunicação, permeados pela tecnologização em larga escala da sociedade ocidental, suas potencialidades e suas contradições.

No início da década de 1970 já existia por parte de alguns artistas a vontade e a intenção de utilizar meios e procedimentos instantâneos de comunicação e suportes “imateriais”. Não se desejava mais trabalhar com o lento processo de comunicação postal, era preciso fazer depressa e diretamente, passar do assíncrono ao síncrono. O desejo de instantaneidade e de transmissão em direto revelava que as questões de ubiquidade e de tempo real já estavam presentes nessa época. (PRADO, s.d., p. 3-4)

Assim, os novos instrumentos tecnológicos materializados na internet (ou “desmaterializados nela, caso se queira...”) somente teriam vindo prover os meios de atendimento a uma necessidade que já estaria latente. A rede mundial de computadores, em um primeiro momento, pareceu a muitos artistas postais apenas um sistema mais rápido e barato para encontrar seus pares e lançar as convocações, mas o seu potencial criativo próprio foi-se fazendo cada vez mais explorado, de modo que que esses criadores foram se juntando a outros que já começaram as suas experimentações na web, ou que vieram de outras práticas, como a videoarte, para criar uma nova rede de arte comunicativa que já não precisava necessariamente dos correios. A grande *Eternal Network* que começara postal deveria migrar, de modo quase automático, para a nova “rede das redes”, que parecia o suporte mais instigante para as novas experimentações artísticas.

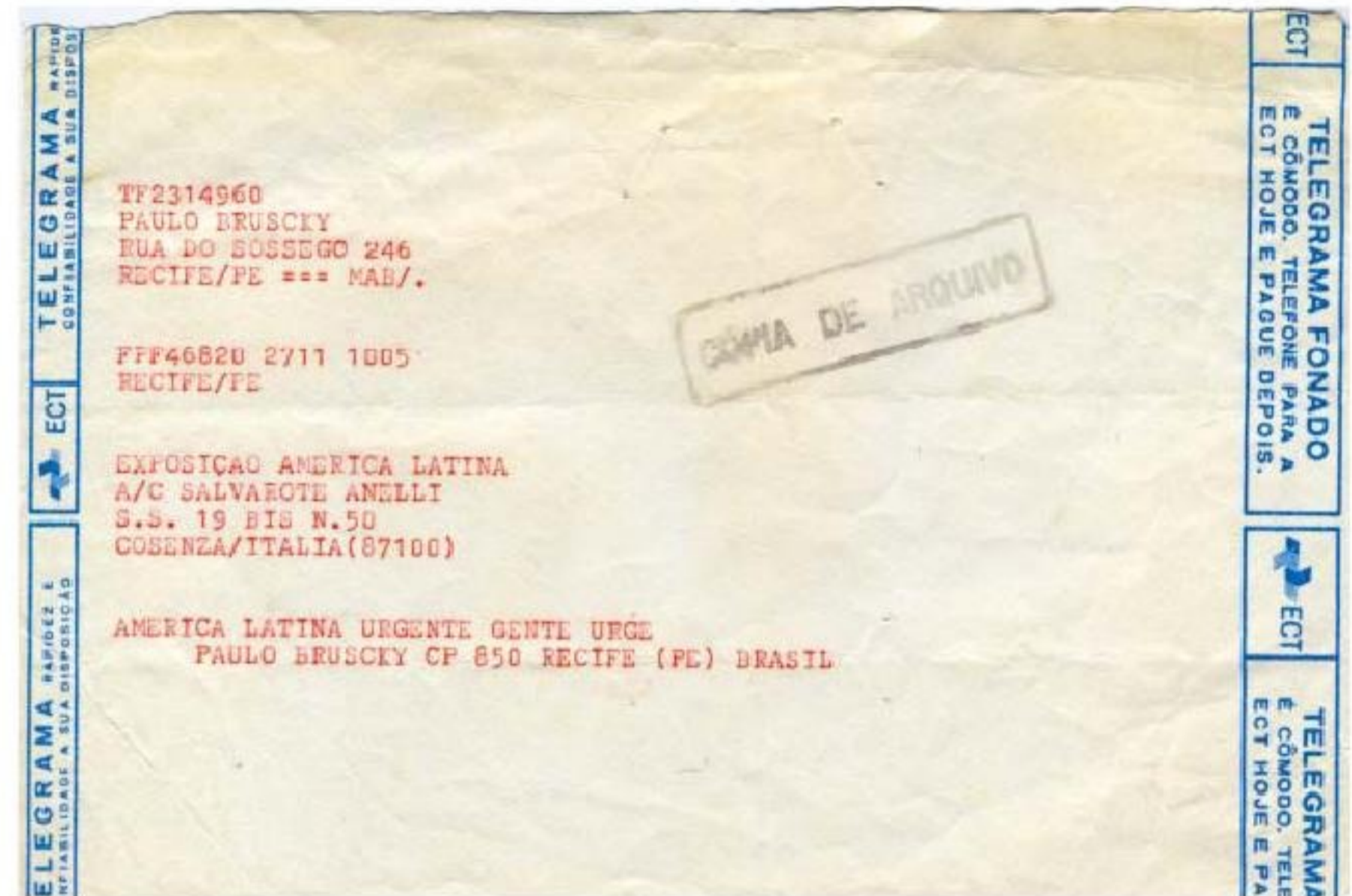
Na prática, o que se observa hoje é que alguns dos mais instigantes criadores de Arte Correio nos anos 1970 e 1980 acabaram migrando para outros universos de experimentação. Apenas para ficar em alguns nomes brasileiros, artistas que foram esporadicamente postais, como Anna Bella Geiger e Cildo Meirelles, coerentes com suas propostas artísticas multifacetadas e inquietas, continuaram mergulhando em outras linguagens, abandonando ou, pelo menos, deixando em um plano bastante secundário os experimentos postais. O mesmo aconteceu com um nome que foi fortemente identificado com a Arte Correio e outras formas de arte comunicativa (como a email-art, a rá(u)dio art e a arte dos classificados)⁹, sem nunca deixar de levar a sua inquietação para outros suportes: o sempre inventivo Paulo Bruscky. Gilberto Prado, cada vez mais, foi-se afirmando como um artista multimídia, eminentemente preocupado com as possibilidades de intercâmbio propiciadas pelas novas tecnologias, um dos mais criativos expoentes das artes telemáticas, mas sem voltar para uma ambiente propriamente postal.

9. Sobre essas intervenções em diversas mídias (email, rádio e classificados de jornais) ver Bruscky, 2011b, p. 14-15; 39-41.

Vitória da Arte Correio?

Nesse cenário, todavia a *Mail Art* não se tornou um simples elemento de pré-história. Numa rápida consulta, em português, ao Google, com a entrada “convocatórias de Arte Postal” (expressão encontrada pela própria ferramenta de autopreenchimento do buscador, o que é um índice de que se trata de uma demanda frequente), encontraram-se, no dia 10/11/2013, um total de 7.910.000 resultados, grande parte deles, na verdade, registros do passado, mas com uma boa quantidade de eventos recentes ou ainda em andamento, com prazo de envio dos trabalhos, às vezes, entrando pelo ano de 2014. Páginas pessoais e blogs transformaram-se em excelentes veículos para a divulgação das convocatórias (veja-se, nesse sentido, por exemplo, <http://tocadoloboartepostal.blogspot.com.br> e <http://celestinoneto.blogspot.com.br>). Algumas dessas páginas oferecem-se, de acordo com a proposta histórica de buscar espaços alternativos para as exposições, como espaços de exibição dos trabalhos enviados, como é o caso de <http://medusaproject.blogspot.com.br>. Assim, é possível constatar que, pelo menos como permanência cultural, a Arte Correio está gozando de excelente saúde.

Ainda pesquisando no Google, é possível constatar uma relativa presença de trabalhos identificados como de Arte Postal em galerias, bem como em mostras, exclusivas para esse tipo de produção, ou em que objetos dela derivados integrem conjuntos maiores. Essas exposições, todavia, tornam-se uma maneira de celebração, de homenagem e de patrimonialização histórica (às vezes de comercialização) que, apesar de importantes, justas e necessárias, são insuficientes para garantir que a Arte Postal continue no futuro como uma prática viva. Para isso é preciso que ela persista em seu impulso criativo e



Paulo Bruscky, *Telegrama* - América Latina Urgente - s.d.)

crítico naquele que é o seu meio natural – que não são arquivos, museus ou centros culturais – mas o sistema de correios. Como disse o artista Ulises Carrión (1981, p. 12), numa frase famosa, cujo intuito era destacar que, no caso, o serviço postal era mais que um meio de transporte: “A Arte Postal usa o correio como suporte, assim como outras formas de arte usam tela, papel, ferro e madeira”.

Além do aparecimento da internet, é importante observar que outras mudanças, de cunho estético, social e político, contribuíram para mudar sobremaneira o cenário entre os anos mais vivos da Arte Correio e o momento atual. O ímpeto revolucionário das vanguardas artísticas, que já se encontrava em refluxo a partir dos anos 1950, praticamente se acomodou, assim como a contracultura dos anos 1960 e 1970. A abertura política na maioria dos países que padeciam sob ditaduras naquela época, o desencanto com parte das bandeiras que então se erguiam, bem como a emergência de um novo individualismo entre os mais jovens e a banalização de comportamentos que eram considerados subversivos ou socialmente malquistos, principalmente no terreno dos costumes, esvaziaram boa parte do potencial antissistema que poderia ser encontrado neles. Nesse contexto, diversas práticas perderam seu caráter contestatório para se integrar em culturas minoritárias que, ainda que não dominantes, não podem ser consideradas, de modo algum, propriamente marginais – como é o caso, dentre outras, das atuais manifestações de Arte Correio.

Em outro sentido, o que se poderia considerar uma vitória da Arte Correio contribuiu para diminuir a visibilidade de parte de seus resultados mais criativos, qual seja a incorporação de muitos emissores/receptores independentemente da qualidade individual de seus trabalhos. Fenômeno, aliás, que não se restringe à Arte Correio, mas perpassa também muitas das formas de *communication art* que têm o seu meio ambiente na internet – proliferação de mensagens, em um efeito cacofônico, redundância, entropia, que, por outro lado, cria um rico caldo de materiais a ser pesquisado e reprocessado por artistas.¹⁰ Com a diferença talvez que os principais criadores de formas de arte com

10. Julio Plaza (1981, p. 10) já dizia, no catálogo da XVI Bienal de São Paulo, a partir de ideias veiculadas por Décio Pignatari e Max Bense, que a Mail Art é “[...] um signo suicida, pois o excesso de significados destrói a significância e o sentido”.

ambiência na internet estão em um momento de maior visibilidade que os seus possíveis congêneres que limitem a sua atuação à Arte Correio.

A migração dos principais criadores para outros universos de experimentação, a concorrência das várias formas de arte que têm o seu suporte na internet, o esvaziamento de bandeiras políticas antigas e a proliferação de convocatórias de cunho comemorativo levaram a uma situação em que a maior parte do que se produz hoje como Arte Correio – não tudo – seja antes uma espécie de artesanato postal, em que o objeto-signo voltou a preponderar sobre o gesto-signo. Esse tipo de arte transformou-se em um nicho cultural bastante vivo e com funções sociais relevantes, longe da *mainstream*, mas ainda criativo, dentro dos limites de criatividade de uma manifestação já incorporada ao sistema, representado no caso por universidades, museus, galerias. Não que essa incorporação seja consensual ou mesmo amplamente disseminada. Ainda é grande o desconhecimento sobre o assunto, mesmo entre profissionais da área de artes, museólogos e arquivistas, bem como é notória a dificuldade de as instituições museológicas lidarem com os resultados das ações de Arte Correio.

Na realidade, a *Mail Art*, de certa forma, venceu, ao levar parte substancial de seus procedimentos e paradigmas para outros suportes e conseguir aquilo que sempre quis: transformou-se em cultura, ainda que represente uma pequena parte da “longa cauda” dos sistemas simbólicos. É hoje manifestação legítima, a ser incentivada e que – talvez para desencanto ou regozijo de alguns de seus criadores – pode ser, inclusive, trabalhada dentro desse universo necessário e rico da chamada economia criativa.

Possíveis caminhos para a Arte Postal hoje

Mas, por outro lado, haverá ainda algo desafiador para se fazer em termos artísticos com o correio que não possa ser feito com a internet, algo que transcenda o artesanato e a celebração? (sempre legítimos, frise-se.)

11. Nesse sentido, veja-se que um livro como *Mail me art – going postal with the world’s best illustrators and designers*, de Darren di Lieto, apesar de lançar mão de um universo imagético que remete diretamente para o universo dos correios, como selos, marcas de obliteração, códigos de barras utilizados para a indicação de CEP, dentre outros, nas páginas reservadas a cada artista traz um endereço... na internet.

Nesse sentido, devem ser pensadas quais são as possibilidades e limites desse meio, ou seja, quais as singularidades do sistema postal diante dos demais sistemas de comunicação, principalmente diante dessa internet, que hoje, indubitavelmente, é o mais popular, utilizado por diversas correntes artísticas, tendo ocupado funções que antes eram reservadas para outros meios, como a telefonia, a TV e o próprio correio.¹¹

Não faz sentido pensar que a internet faça com mais eficácia o que fazem o cinema, a TV e o jornal. Primeiro, porque cada meio de comunicação tem as suas peculiaridades próprias, seus próprios sistemas de codificação, potencialidades e limites. Depois, porque, quando se pensa em arte, talvez não seja adequado pensar em eficácia ou em eficiência, mas sim em potencial. Assim, ao pensar em cada um desses meios como um suporte artístico é preciso sempre ter em mente o que marca a sua singularidade, a sua identidade.

Guy Bleus (s.d.) defende que

La estructura de Arte Postal está basada principalmente en el servicio internacional de correos. **Principalmente, porque el Arte Postal no depende necesariamente del servicio postal (uno puede enviar su correo vía palomas mensajeras)**, pero el fuerte sistema administrativo postal con sus acuerdos internacionales (unión postal mundial) es por descontado el servicio más capacitado para llegar a los lugares administrativos más lejanos del mundo. (sublinhado de BLEUS, negrito meu)

Ou seja, ao dizer que a Arte Postal não depende necessariamente do serviço postal, podendo lançar mão de pombos correio (ou da internet, se pensarmos na realidade atual), o autor propõe uma visão alargada do que ela poderia ser. Há um exercício metonímico e, ao mesmo tempo, metafórico nessa proposta, em que o adjetivo “postal” tende a se fazer sinônimo de “comunicativo ou comunicacional”, na medida em passa a designar dispositivos fora de seu âmbito de atuação. Se o pombo que leva cartas pode ser chamado de “pombo-correio”, então a arte que eventualmente utilize essas aves pode ser chamada de “postal”.

Fenômeno semelhante aconteceu no próprio âmbito da internet, em que surgiram o “correio eletrônico” e a “caixa postal”, ou da telefonia móvel, em que as antigas secretárias eletrônicas acopladas aos telefones fixos (quem se lembra?) passaram a se chamar “caixa postal de voz” ou simplesmente “caixa de voz” (quantos ainda as usam, em um mundo de “torpedos”?). Com uma diferença: o que ainda envolvia transporte físico no caso dos pombos, virtualiza-se no ambiente eletrônico.

Essa ampliação do entendimento do que seria a definição original de Arte Correio entranhou-se na prática e no discurso de diversos artistas, com resultados muito ricos tanto do ponto de vista teórico quanto de realizações práticas. Todavia, como diz o próprio Bleus, “[...] quando a liberdade é um princípio básico, não é fácil determinar os limites [...]”.

A reflexão e o desafio que aqui se propõem é voltar a uma definição mais restrita do que seria “Arte Postal”, entendida como uma forma bem específica de arte comunicativa, que, de uma forma ou outra, para realizar-se precisa dos sistemas de correios – ou seja, a proposta é trabalhar com o sentido que lhe dá José Luis Campal no trecho a seguir:

Dado que precisa da complementação do franqueamento postal para adquirir certificado de naturalidade, não resulta adequado tomar a parte pelo todo e designar indistintamente como Mail-Art, Correspondance-Art ou Postal-Art a parcelas colaterais da Arte Correio como pode ser o caso da Fax-Art, já que se vale para sua transmissão do fax. (CAMPAL, 1997.)

Quando se circunscreve o adjetivo “postal” ao sistema de correios físicos, é possível evidenciar nele aspectos diferenciais, de natureza comunicativa, sígnica e material, que possam, ainda hoje, ser explorados dos pontos de vista estético e conceitual por uma arte que tenha nesse sistema o seu suporte e os seus limites. Não se trata de propor um conjunto estrito de regras para designar o que seja uma “legítima Arte Postal”, ou de buscar o esgotamento crítico de suas bases, mas de indicar, às vezes como um desafio, de forma instrumental, as suas potencialidades mais específicas.

Pensar a Arte Correio como um tipo de *communication art* (talvez a mais paradigmática delas, mas ainda assim definida por aspectos bastante singulares) exige lembrar que se trata de uma arte que se faz no ato da comunicação e para a comunicação.

O correio liga um remetente (fonte) a um ou vários destinatários, permitindo o estabelecimento de redes. Permite ainda o intercâmbio dos papéis entre quem manda e quem recebe uma mensagem, por meio de uma série de *feedbacks* (como a simples resposta a uma carta, ou o tradicional sistema de Aviso de Recebimento, em que o remetente recebe uma confirmação de entrega), que muitas vezes hibridizam diversos meios (como, na atualidade, os sistemas de rastreamento que disponibilizam dados de uma encomenda na internet, ou as mensagens de celular que confirmam a entrega de um SEDEX). Para isso, conta com uma parafernália de transmissores e receptores ligados por canais que formam a sua malha física, bem como com um complexo de códigos que se encadeiam (regras de postagem, de aceitação e de entrega de objetos, sistemas de codificação de endereços e de preços, entre outros).

Esses sistemas físicos de embalagem, transporte, comunicação e entrega, assim como os sistemas lógicos e normativos dos correios é que podem constituir o suporte da Arte Postal, entendida como um tipo de ação conceitual. O que normalmente é visualizado pelo público quando se trata de Arte Correio e que, nas mais das vezes, tem assumido o papel principal na concepção das obras são os envelopes, caixas e mensagens, mas há trabalhos que, para além dos aspectos estéticos e comunicativos inscritos nesses suportes, baseiam-se ou interferem mais diretamente em códigos próprios da atividade postal, como é o caso já mencionado da carta gigante postada por Paulo Bruscky, ou os experimentos com correspondências endereçadas por senhas que exigem uma dose extra de paciência e dedicação dos carteiros para a sua decifração (Campal, 1997)

Limites materiais ou de codificação é que, no fundo, constituem o suporte de todas as artes. Um soneto, a princípio, tem de ter catorze versos. Tintas, pedras, metais oferecem fronteiras

e possibilidades variadas para a expressão artística, mas cada uma dentro e por causa de determinadas limitações. Um artista precisa sempre mover-se entre muitos “nãos”, fazendo deles matéria para as realidades que cria. A falta de limites nos suportes impediria qualquer arte, assim como é impossível jogar xadrez fora de um tabuleiro (ainda que imaginário) e de um conjunto de regras. Mas um suporte tem de ser aproveitado e questionado ao mesmo tempo. A graça está justamente em mover-se dentro dos limites por ele impostos e fazer a diferença dentro deles, bem como, de vez em quando, quebrá-los. A diferença entre um e outro procedimentos é aquela entre o que Flusser (2011, p. 117) chama de artistas “clássicos” e “artistas românticos” (a que poderíamos chamar também “experimentais”).

O artigo *Arte Correio: uma nova forma de expressão*, de Horácio Zabala e Edgardo Antonio Vigo, traz uma passagem bastante elucidativa nesse sentido:

Quando se envia uma escultura pelo correio, o criador limita-se a utilizar um meio de transporte determinado para transladar uma obra já elaborada. Ao contrário, na nova linguagem artística que estamos analisando, o fato de que a obra deve percorrer determinada distância faz parte de sua estrutura, é a própria obra. A obra foi criada para ser enviada pelo correio, e esse fato condiciona a sua criação (dimensões, franquias, peso, natureza da mensagem, etc.).

Essa obra feita para o correio tem de ser consciente dos limites e potencialidades próprios dessa tecnologia, o que envolve também uma determinada relação com a materialidade do objeto a ser enviado e com as dimensões do espaço e do tempo. É diferente fazer uma obra para a internet, para ser fruída e propiciar uma interação em tempo real, e outra para ser enviada por um serviço que, a depender da modalidade do envio e do local de destino, pode variar de algumas horas a meses. Esse fato pode ser transparente, não percebido pelo artista, mas estar consciente dele pode abrir novas possibilidades estéticas e conceituais.

Nesse aspecto, é interessante lembrar o artigo “Cartas”, de Vilém Flusser. Nele, o pensador, ao mencionar os telégrafos e a telefonia, lembra que o aparecimento desses

meios de comunicação elétrico-eletrônicos (que poderíamos chamar de telemáticos) gerou um deslocamento em relação à esfera tradicional dos Correios, que se projeta como uma densa rede de canais de correspondência que se estendem em torno da Terra. Isso porque, no que se refere ao telégrafo e à telefonia

[...] essas duas são esferas de outra natureza. Elas não são mais apoiadas no globo terrestre - como navios que transportam por oceanos; trens e automóveis, sobre a terra, aviões, pelo ar. Elas trafegam, ao contrário, sem apoio, por campos eletromagnéticos [...]
(FLUSSER, 2011, p. 118).

O telégrafo é o avô da internet (ou a internet vitoriana, como o chamou Tom Standage), embora preserve, em sua versão mais usual, uma operação de transformação em papel e distribuição física em sua “última milha”.

A passagem a sistemas de comunicação baseados em fios, satélites e ondas eletromagnéticas provocou, entre outros, dois efeitos que poderíamos chamar, precariamente, de desmaterialização (que Flusser chama de “desprendimento da terra”) e sincronicidade (ou instantaneidade), que, no fundo, é consequência do primeiro. Ao transformar a informação em bits, impulsos elétricos, pontos de luz (o que vulgarmente se chama “desmaterializá-la”), as novas tecnologias permitem que ela seja transportada em altas velocidades, muito superiores àquelas possíveis para o transporte físico de objetos, que é a base de funcionamento do correio.

Todavia nem tudo pode ser – pelo menos até os dias atuais – “desmaterializado”. Som, cor, movimento, formas, dados numéricos, operações lógicas podem ser transmitidos pelas novas tecnologias. Mas não podemos fazer ainda como o capitão Kirk e o senhor Spock, que podiam transportar seus átomos de um lugar para outro. Texturas mais complexas, sensações táteis e olfativas estão longe dos dispositivos de transmissão/recepção mais comuns, ainda que hoje já existam impressoras 3D, complexas próteses, como luvas, óculos, vestimentas, que emulam sensações, cujas informações básicas são transmitidas

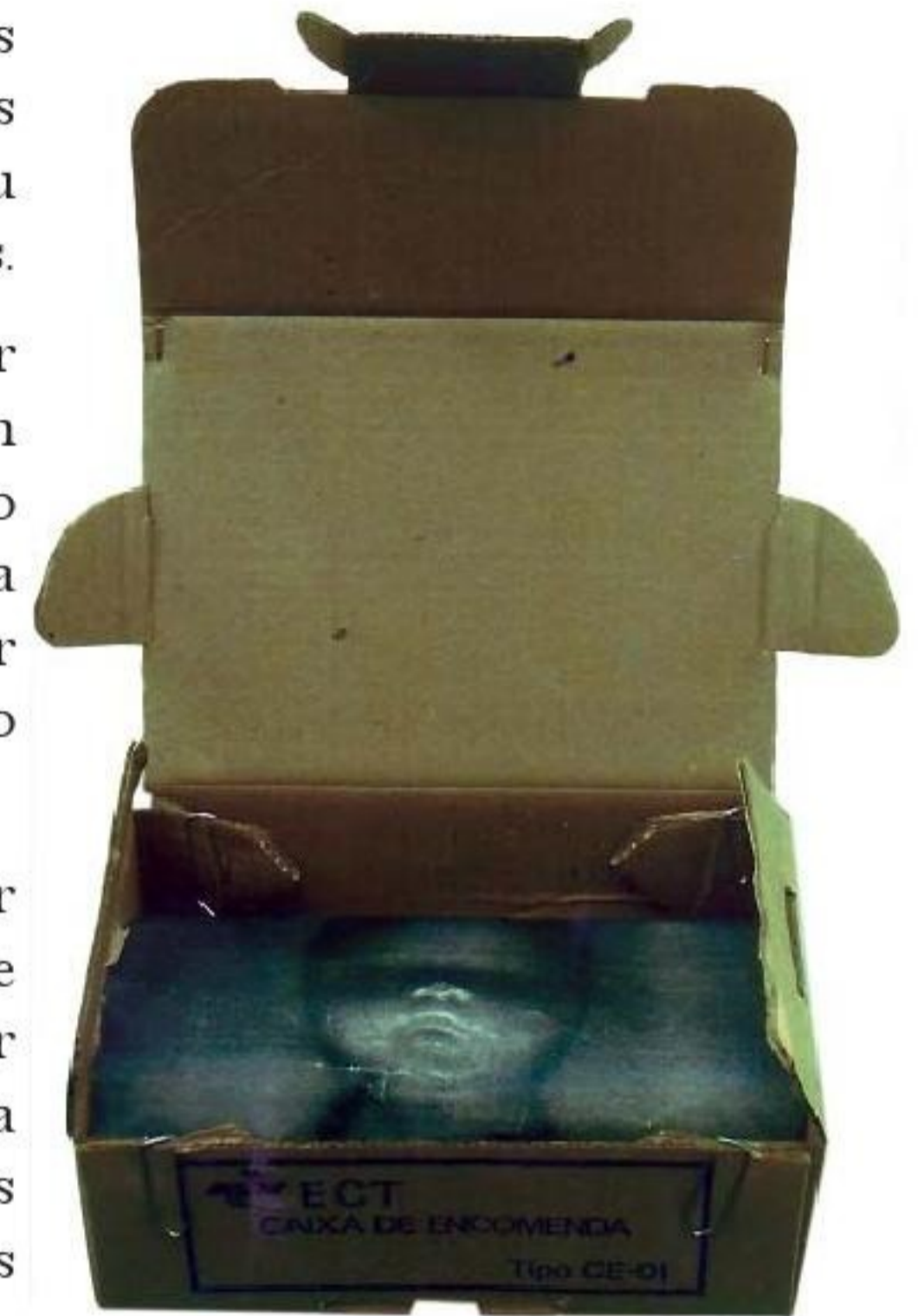
pela rede. Lembre-se, nesse aspecto, que o olfato é um sentido importante para muitos dos trabalhos de um artista como Guy Bleus e que obras de Arte Correio como as caixas de SEDEX (figura 4), de Gilberto Prado, ainda não podem ser teletransportadas ou exibidas em todos os seus elementos materiais, mesmo nos mais sofisticados equipamentos.

No mundo da internet, o fim da “aura” do objeto único, conforme preconizado por Benjamin (1987, p.165-196; 2012, p. 9-40), atingiu, talvez, a sua máxima expressão, com a possibilidade de milhões de acessos *on line* a um mesmo arquivo (uma “obra”) guardado remotamente em um lugar, na verdade, inacessível e desconhecido. Ainda que se possa argumentar que cada reprodução local, no caso, é uma nova produção, mediada por diferentes dispositivos e usos, não há há muitas dúvidas de que se chegou a um ponto alto da reprodutibilidade técnica.

Mas uma “mensagem” de Arte Correio pode escolher mais livremente se quer ser única, ainda que inserida em um circuito em que passe por muitas mãos e leituras (que podem ou não interferir nela, numa forma de interatividade direta), ou se desdobrar em reproduções, “correntes”, em que cada exemplar traz inscrita indelevelmente a ambiguidade entre matriz e cópia. Nesse sentido, pode-se prestar a uma crítica dos limites da “desmaterialização”, apontar o fetichismo que se enovela em determinadas apreciações críticas daquilo que se faz na internet.

É discurso corrente que o teatro permite uma interação mais próxima com a ação encenada, uma apropriação mais direta do que há de físico na atuação, um encontro com o momento único que se constroi em cada encenação e que não poderá nunca ser reeditado, ainda que uma mesma peça se encene mil vez com a mesma companhia. A Arte Correio pode estar, desse modo, em muitos sentidos, para as demais formas de *art communication*, assim como o teatro está para o cinema e a TV.

Outro aspecto ligado à materialidade das atividades do correio que não pode ser esquecido é a proximidade com a geografia, que pode ser expressa em termos como



Gilberto Prado, caixa de SEDEX, sem título, s.d.

territorialidade, territorialização, cartografia, entre outros, a maior parte deles carregados de construções imaginárias e sociais de intenso conteúdo antropológico. Em um momento que se fala de “poéticas do território” (BULHÕES, 2011), ações de Arte Correio podem ser conjugadas com outras que têm na web o seu espaço, utilizando, por exemplo, tecnologias de georreferenciamento.

Buscando dar conta de um complexo de sensações que ficam entre a materialidade do que se toca e um conjunto de estados psicológicos, Letícia Pianowski assim se expressa:

Além disso, o fato de receber um pacote, de tocar o papel, de sentir as texturas e odores, a duração da espera da resposta, adiciona mistério na correspondência postal. Cada troca é como abrir uma caixa de surpresa, que nos traz a inocência e a magia infantil. É brincar para tornar a vida menos monótona. Este é o grande mérito da Arte Postal, ter conseguido algo que foi sempre perseguido pelas vanguardas: unir arte e vida. (Pianowski, s.d.)

No trecho, emerge um outro aspecto do ambiente postal que se contrapõe àquele da internet: a existência do tempo, que apesar de marcado pelo sentido de urgência, não é mascarado pela ilusão do instantâneo e sim permeado pela expectativa, pela espera. No mundo dos correios, ter pressa e esperar são duas faces de uma mesma moeda, num construto em que a instantaneidade pode ser apenas instrumento e não objetivo principal. Vilém Flusser alerta para o fato de que o correio baseia-se no princípio da esperança:

Eu desconheço se já se desenvolveu alguma filosofia por meio da troca de cartas. Ela deveria partir de uma análise do esperar. Cartas são coisas por que se esperam – ou que chegam inesperadamente. Naturalmente, esperar é uma categoria religiosa: significa ter esperança. O correio fundamenta-se no Princípio Esperança. Os carteiros, esses gentis funcionários medievais, são anjos (de “angeloi” = mensageiros), e o que eles carregam são evangelhos (mensagens felizes amparada pelo correio) (FLUSSER, 2010, p. 116)

As mensagens transmitidas pela internet não são, necessariamente, síncronas. Emails, postagens em blogs ou no Facebook não precisam ser lidas no mesmo momento em

que foram produzidas. O mesmo se dá com os “torpedos” da telefonia móvel. Mas não há dúvidas de que a expectativa de todos, cada vez mais, num mundo de dispositivos de comunicação onipresentes, é que essas falas cheguem aos olhos e mentes de seus destinatários o mais rápido possível, de preferência instantaneamente. Essa não é a natureza e a proposta do correio, que, por outro lado, pode veicular coisas que a internet não pode. Será pior por isso?

No filme *Suplício de uma saudade* (*Love is a many splendored thing*), Mark, o correspondente americano interpretado por William Holden parte para a front coreano e mantém uma intensa troca de correspondências com sua amada, Suyn (Jennifer Jones), que permanece em Hong-Kong. Todo dia manda-lhe uma carta, contando o seu dia a dia e reforçando a saudade. Numa cena em que diferentes mídias são convocadas (o rádio, que é desligado, o jornal que uma amiga não consegue esconder e os correios), Suyn recebe pelo jornal a notícia da morte dele durante um ataque aéreo. Quase desfalece, porém logo se recompõe: “Ele está morto, mas as cartas dele continuarão chegando. Uma uma. Elas continuarão a chegar, uma a uma”

As palavras escritas carregam em si uma outra temporalidade, que não é a do cotidiano, consumida em si mesma, nem a do jornal e do rádio, marcada pela rapidez da novidade, nem a de um romance ou de um ensaio que fossem deixados para as gerações futuras. O trânsito das cartas, no caso do filme, é uma *work in progress*. Há uma defasagem entre o que se escreveu e o que se lê, mediada pela vida (ou pela morte). Não há como reescrever as cartas que já partiram, a voz que chega guarda irremediavelmente uma distância e uma temporalidade outra. Uma conversa por cartas não tem só uma diferença de ritmo, quando comparada com uma conversa por emails. Ela tem um outro peso, uma outra espessura, pois uma carta, mais que um email, é sempre um fragmento do passado ecoando em outros significados no presente, ainda que fale do futuro. Em suas páginas, há sempre a lembrança de que as palavras e os gestos têm uma imponderável leveza, ou um peso que pode ser terrível. Mark está morto, mas gestos, pensamentos, sentimentos

12. Sobre a Slow Art e o Slow Movement e seu principal nome (o pintor e ativista Tim Slowinski) há pelo menos algumas milhares de páginas na internet.

por ele inscritos nas folhas de papel estão ainda por chegar. Não se trata, no caso, de fazer das cartas ainda em trânsito um instrumento de engano. Trata-se, sim, de uma maneira de romper os limites do tempo, justamente porque se reconhece a sua existência.

Se a Arte Correio surgiu, entre outros motivos, de um sentimento de urgência, nos dias atuais, em que o mundo é cada vez mais marcado pela pressa, talvez fosse o caso de transformá-la em uma espécie de *slow art*, não necessariamente ligada aos aspectos mais utópicos do movimento de Tim Slowinski, mas certamente de acordo com alguns de seus pressupostos críticos¹². É preciso reconhecer que a Arte Correio, profundamente ancorada no mundo da matéria, trabalha numa dimensão temporal diferente das artes telemáticas, da web art, da email-art, ou quaisquer outras designações para os experimentos artísticos em meios de comunicação eletrônicos. Não contra a rapidez, mas ao lado dela, a plenitude do tempo, da espera, os efeitos da defasagem.

Essas não são prescrições ou sugestões. Ter artistas que usem criativamente os serviços postais não é certamente o que um executivo chamaria de uma oportunidade de negócios para os Correios, um meio cujas operações medem-se diariamente em milhões de itens transportados. Mas, provavelmente, é um modo instigante de fazer arte, ao lado de outros tão instigantes quanto, ou que muitas vezes já vão se transformando também em paradigmas, em cultura, ainda que residual.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy A. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer. Artigos e ensaios (1961-1981)*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

ARTE Conceitual e conceitualismos – anos 70 no acervo do MAC USP. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 2000. Catálogo da exposição de mesmo nome.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas – volume 1)*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter e outros. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BLEUS, Guy. Un informe administrativo sobre el Arte Postal. Disponível em: <<http://www.merzmail.net/articulos.pdf>>. Acesso em: 14/09/2013.

BRUSCKY, Paulo e outros (Org.). *Vicente do Rego Monteiro: Poeta, tipógrafo, pintor*. Recife: CEPE, 2004.

BRUSCKY, Paulo. Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado. In: PAULO Bruscky – Arte-Correio. [Recife], 2011a. Catálogo da exposição realizada no Centro Cultural Correios de Recife.

BRUSCKY, Paulo. *Paulo Bruscky: depoimentos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2011b.

BULHÕES, Maria Amelia. *Web arte e poéticas do território*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

CAMPAL, José Luis. El Mail Art. Disponível em: <<http://www.merzmail.net/articulos.pdf>>. Acesso em: 10/01/2013. Comunicación presentada en el IV Encuentro Internacional de Editores Independientes em 1997.

CARRIÓN, Arte Postal e o grande monstro. In: CATÁLOGO da XVI Bienal de São Paulo. Vol. II (Arte Postal). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981. p. 12-13.

FLUSSER, Vilém. Cartas In: FLUSSER, Vilém. *A escrita – há um futuro para a escrita?* Trad. Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FLUSSER, Vilém. "Agrupamento ou interconexão?" In: GIANNETTI, Claudia (ed.). *Ars Telemática – telecomunicação, internet e ciberespaço*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. *Paulo Brusky: arte, arquivo e utopia*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2007.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo – arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

HOME, Stewart. *Assalto à cultura – utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX*. Trad. Cris Siqueira. São Paulo: Conrad, 1999.

LIETO, Darren di. *Mail me art – going postal with the world's best illustrators and designers*. Cincinnati: How Books, 2009.

LISTA, Giovanni. *L'art postal futuriste*. Paris: Editions Jean-Michel Place, 1979.

MACHADO, Arlindo. Apresentação. In: PRADO, Gilberto. *Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

MÁRIO de Andrade – Cartas do Modernismo. Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios, 2013. Catálogo de exposição com curadoria de Denise Mattar.

MEDEIROS, Jota. Arte Correio: a ideia em processo. *Segundapessoa – Revista de Artes Visuais*, João Pessoa, ano 3, n. 1, p. 24-26.

PIANOWSKI, Fabiane. Arte Postal arte. Disponível em: <<http://www.merzmail.net/artepostalarte.htm>>. Acesso em: 15/09/2013.

PLAZA, Julio. Mail Art: arte em sincronia. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

PRADO, Gilberto. Redes e espaços artísticos de intervenção. Disponível em: <http://poeticasdigitais.files.wordpress.com/2009/09/2007-redes_e_espacos_artisticos_de_intervencao.pdf>. Acesso em: 12/09/2013.

PRADO, Gilberto. *Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

TEJO, Cristiana. Arte do meu tempo, tenho pressa. In: PAULO Bruscky – *Arte-Correio*. [Recife], 2011.

ZANINI, Walter. Arte Postal na XVI Bienal. In: CATÁLOGO da XVI Bienal de São Paulo. Vol. II (Arte Postal). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981. p. 7.

Romulo Valle Salvino

Graduado em Administração Postal (ESAP), bacharel em História (USP), especialista em Literatura (PUC/SP) e mestre em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Autor do livro *Catatau, as Mediações da Incerteza* (EDUC/FAPESP – São Paulo/SP, 2000), organizador da antologia *Lindero Nuevo Vedado* (Editora Quasi, Vila Nova de Farmalição/Portugal – 2002), entre outras publicações. Foi editor e membro do conselho Editorial de *Sibila – Revista de Poesia e Cultura* (Editora Ateliê). Atualmente, chefe do Departamento de Gestão Cultural dos Correios.

Colaborações

Artigos e resenhas para Revista Postais devem ser enviadas para o e-mail revistapostais@gmail.com, seguindo as seguintes orientações:

a) A Revista do Museu Nacional dos Correios aceita trabalhos originais inéditos, de autoria individual ou coletiva, submetidos sempre à Comissão Editorial;

b) Trabalhos não inéditos são aceitos apenas a convite da Comissão Editorial, ou em caso de edição esgotada, de tradução de original em língua diversa do português, ou quando se tratar de textos que tenham sido publicados apenas em veículos editados em outros países;

c) São aceitos artigos científicos, resenhas e entrevistas nas áreas de interesse da revista;

d) São aceitos trabalhos em português, espanhol, inglês, italiano e francês;

e) Os trabalhos devem ser digitados em Word, em formato A 4, A fonte a ser utilizada é a Times New Roman, tamanho 12, com espaço 1,5,

f) A extensão máxima dos textos é 20 páginas, incluindo figuras, fotos, gráficos e bibliografia. Textos maiores poderão ser aceitos quando de relevante interesse científico, a critério da Comissão Editorial;

g) É obrigatório resumo (e *abstract*), com extensão entre 5 a 10 linhas, em fonte de tamanho 10, acompanhado de pelo menos, três palavras-chave (e *keywords*);

h) As citações no interior do texto devem ser digitadas entre aspas, em fonte normal, sem itálico, grifo ou sublinhado. No final da citação, devem constar, entre parênteses, o sobrenome do autor, o ano e a(s) página(s) da publicação. Exemplo: (CANCLINI, 1999, p. 190);

i) As citações com mais de três linhas devem ser destacadas do parágrafo e digitadas em espaço simples, com fonte de tamanho 10, sem aspas;

j) Todas as obras citadas devem constar ao final do texto, em fonte de corpo 10, por ordem de sobrenome de autor;

m) As eventuais notas de rodapé, em corpo 10, devem ser usadas apenas para comentários necessários ao desenvolvimento do texto principal, não devendo ser utilizadas para citações bibliográficas;

n) A obtenção de permissão para reprodução de ilustrações é de responsabilidade do autor. As imagens devem ser gravadas em formato tif, gif, jpg, jpeg ou bmp, com no mínimo 300 dpi;

o) A Comissão Editorial reserva-se o direito de realizar nos textos todas as modificações formais necessárias à adaptação ao projeto gráfico da revista, sendo vedadas quaisquer outras interferências sem prévio conhecimento dos autores

p) Todas as traduções deverão ter a sua autoria indicada.