

Isabel Stein<sup>></sup> **O olho do selo: amputações na imagem e alhures**  
The eye of the stamp: amputations in the image and elsewhere

**Resumo**

Neste artigo, procura-se analisar criticamente a imagem de um selo postal emitido no contexto da *Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, ocorrida em 1934. Propõe-se, para isso, uma abordagem transversal que faz emergir, a partir da imagem, relações espaciais criadas e mantidas durante sua apreensão. Através da ótica topográfica sugerida por Christopher Pinney, são apresentados aspectos, ou *topos*, do selo: a superfície, o espaço existente entre espectador e objeto visual e outros espaços imaginários que surgem de acordo com as relações heterogêneas e hierárquicas que envolvem a produção e a circulação da imagem. Procura-se, com essa proposta, sublinhar a analogia entre corpo e imagem conforme as concepções de Hans Belting, e compreender como uma característica específica do rosto representado encarna e incorpora tensões de natureza histórica-antropológica

**Palavras-chave:** Selo postal. Materialidade. Superfície. Alteridade. Analogia.

**Abstract**

The aim of this paper is to analyze critically the image of a postal stamp issued in the context of the *First Portuguese Colonial Exhibition*, held in 1934. A cross-sectional approach is proposed to make emerge from the image spatial relations created and maintained during its seizure. Aspects or *topos* of the stamp are presented through the topographical optics suggested by Christopher Pinney: the surface, the space between the spectator and the visual object and other imaginary spaces that arise according to the heterogeneous and hierarchical relations that involve the production and the circulation of the image. The aim of this proposal is to emphasize the analogy between body and image according to Hans Belting's conceptions and to understand how a specific characteristic of the represented face embodies and incorporates tensions of a historical-anthropological nature.

**Keywords:** Postal stamp. Materiality. Surface. Alterity. Analogy.

<sup>></sup> Doutoranda do programa Estudos Artísticos - Arte e Mediações da Universidade Nova de Lisboa, onde desenvolve a pesquisa *Tropos visuais: inscrições fotográficas do imaginário estético-político contemporâneo*. Atualmente, é pesquisadora associada do grupo Estudos Visuais e Arqueologia dos Média, do Instituto de Comunicação da Universidade Nova de Lisboa (ICNOVA). Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, obtendo o título com a pesquisa intitulada *Foto-ícones: da encarnação do páthos à performance social*. Graduada em Comunicação Social pela mesma universidade.  
Contato: [belaslstein@gmail.com](mailto:belaslstein@gmail.com).

## Corpo, topos, imagem

Se a experiência sensorial humana implica, necessariamente, uma concepção *espacial* do devir (HEIDEGGER, 1977; CERTEAU, 1998), as imagens criadas pelo homem carregam este traço. Na célebre descrição do quadro *Las Meninas*, Michel Foucault (2000) explicita precisamente este aspecto da construção epistemológica daquilo que entende-se por *representação*. Dentro do quadro de Velásquez, a disposição dos elementos e a troca de olhares constrói uma noção espacial que implica simultaneamente a obra feita pelo pintor espanhol e um espectador, criando uma série de relações paradigmáticas para o contexto nomeado por Foucault como *clássico*.

Com abordagem diferente, no artigo *Notes from the Surface of the Image: Photography, Postcolonialism, and Vernacular Modernism*, Christopher Pinney (2014) trabalha a fotografia pós-colonial a partir de uma ótica topográfica. Ao trazer a lógica espacial para o estudo de imagens, contudo, Pinney – ao contrário de Foucault – mostra outras relações, feitas a partir da evasão da ideia de profundidade das fotografias analisadas.

Pretende-se, neste artigo, explorar as topografias arquitetadas por uma imagem de um rosto humano. Os espaços criados pelas relações corporais com a imagem, acredita-se, são ambientes de intensas disputa e fabulação.

## Retina, superfície: a navalha da história

No início da segunda década dos anos 2000, Nicholas Mirzoeff produziu uma obra absolutamente central para o campo da cultura visual: *The Right to Look: a counterhistory of visibility*, livro que tornou-se leitura obrigatória como fundamentação teórica nos últimos anos. O título enuncia parte do debate que se seguirá ao longo dos capítulos: um esforço histórico e conceitual para a contextualização dos termos *visualidade*, *visibilidade* e *olhar*<sup>1</sup>. Nas poucas palavras do título, o autor estabelece sua reivindicação pelo “olhar” a partir de uma proposta investida de outra asserção proferida por Walter Benjamin algumas décadas antes<sup>2</sup>. Dessa vez, porém, a tarefa incorporada por Mirzoeff é revestida por uma tendência

1 Em inglês, a palavra “olhar” possui duas traduções, que apresentam significados diferentes: *gaze* e *look*. O primeiro termo implica relações intersubjetivas e geralmente é utilizado para estabelecer uma posição privilegiada ou hegemonia. Mirzoeff utiliza o segundo termo como um *locus* necessário para a singularização do indivíduo.

2 Aqui, nos referimos à célebre expressão que aparece em *Sobre o conceito da história*, quando Benjamin (1987, p. 225) define a tarefa do materialista histórico: “escovar a história a contrapelo”.

contemporânea das ciências humanas – a expressão contida no subtítulo surge na esteira de outros “contras”: *contra-olhar*, *contra-memória*, *contra-visualidade*, *contra-imagem* etc.

Nesse sentido, sugerimos uma abordagem de uma imagem que faz emergir na superfície – de um selo postal, nesse caso – olhares submersos, velados pela própria história. O objeto referido surgiu no ambiente da *Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, ocorrida na cidade do Porto, em 1934, que transformou o Palácio de Cristal em Palácio das Colônias e contou com diversos eventos como concursos, saraus, paradas, congressos, romagens, provas desportivas e excursões (SERRA, 2016, p. 48). A exposição aconteceu sob o governo ditatorial de Salazar e tinha como objetivo a reafirmação da vastidão e do poder do Império (SERRA, 2016).

Especialmente inspirado pela *Exposição Colonial de Paris*, feita três anos antes, o evento situava-se no contexto das exposições internacionais, que, a partir do século XIX, instauraram – em conjunto com outras experiências dispositivas como os museus, por exemplo – uma *cultura visual* investida pelas ideias de *conhecimento* e *classificação*<sup>3</sup>, em que “o colonialismo se tornou uma experiência visual disponível fora das colônias”<sup>4</sup> (VICENTE, 2003, p. 35). No contexto da *Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, foram produzidos diversos objetos; muitos deles eram *souvenirs*, objetos para posterior fruição e rememoração daquele evento – como lembranças de viagem, por exemplo. Mas havia, também, objetos com *valor de uso*, como selos e postais. Filomena Serra afirma que

A Agência Geral das Colônias, órgão oficial responsável pela organização do certame, editou cartazes, guias, folhetos, postais e brochuras, muitos deles profusamente ilustrados. Emitiram-se selos e realizaram-se filmes, bem como se publicaram estudos e relatórios científicos resultantes das conclusões das conferências dos congressos. (SERRA, 2016, p. 48)

Um desses selos postais mostra o busto de uma mulher que “olha” frontalmente (figura 1). A arte da emissão foi criada por José Almada Negreiros. O artista, nascido em São Tomé e Príncipe, teve grande importância no modernismo português e foi um dos principais promotores do futurismo no país, mostrando alinhamento com o regime do Estado Novo. Um detalhe da imagem, porém, chama a atenção: a pessoa ali representada não olha, de fato, pois *não possui olhos*<sup>5</sup>. Na impressão, seus olhos foram completamente preenchidos com tinta preta, vermelha ou azul – as três

3 Foucault (2000, p. 173) descreve como esta lógica taxonômica manifesta-se nos séculos XVII e XVIII “em direção ao seu mais próximo futuro”. O ato de classificar, portanto, encontra lugar nas emergentes ciências humanas: “em direção ao século XIX, que se supõe ter fornecido às tentativas ainda obscuras e amarradas do século XVIII sua realização positiva e racional numa ciência da vida, que não teve necessidade de sacrificar a racionalidade para manter, no mais vivo de sua consciência, a especificidade do ser vivo e esse calor um pouco subterrâneo que circula entre ele — objeto de nosso conhecimento — e nós, que estamos aí para conhecê-lo” (FOUCAULT, 2000, p. 173).

4 Todas as traduções de citações em línguas estrangeiras foram feitas pela autora.

5 Seria necessário pontuar que *não ver* devido a uma cegueira é completamente diferente do que propomos aqui. Nesse caso, o ser humano *perde* uma parte de seu corpo – dele, ela é retirada.

cores nas quais foram produzidos os selos. Amandine da Ponte Duarte apresenta as informações técnicas sobre o selo:

Esta emissão denominada «1.a Exposição Colonial Portuguesa», de 1934, da autoria de Almada Negreiros e que teve como gravador Arnaldo Fragoso, tinha três taxas distintas: \$25 de cor sépia; \$40 a vermelho e 1\$60 a azul-escuro. Os selos foram impressos na Casa da Moeda, em Lisboa, em folhas de 10 x 10 em papel liso e com denteado de 11 1/2. Esta emissão circulou de julho de 1934 até 30 de setembro de 1945. O lançamento desta emissão cumpre o objetivo de informar e de publicitar junto da população a realização da 1.a Exposição Colonial Portuguesa, que decorreu no Porto, no Palácio de Cristal, em 1934, com a qual o regime procurou apresentar as suas realizações no afirmado vasto império intercontinental português. Mais uma vez o regime adota o selo como veículo de propaganda política fazendo transparecer a importância do acontecimento. (DUARTE 2015, p. 55)



Figura 1. José Almada Negreiros, *1.a Exposição Colonial Portuguesa*, 1934. Impressão em folhas de papel liso e com denteado de 11 1/2, 10 x 10, Lisboa

A ausência do órgão da visão na imagem encarna literalmente o problema situado por Mirzoeff. Tal analogia, porém, é evidente. O que se pretende aqui, portanto, não é o estabelecimento de incorporações ou ilustrações visuais de qualquer teoria, mas um passeio pela superfície da imagem – e, talvez, sua perturbação (EDWARDS, 2001, p.237) – cuja opacidade recusa a racionalidade colonial e instaura singularidade cultural (PINNEY, 2014, p.451). De acordo com Mauricio Lissovsky (2016, p.54), “quanto mais fundo se vai em uma fotografia, mais perto da superfície se está”;

buscamos, então, este movimento: um olhar preciso que atinja as rugosidades da imagem. Para tal tarefa, consideramos a proposta de Elizabeth Edwards na releitura de fotografias:

O aspecto bruto das fotografias, sua infinita capacidade de recordação, sua inclusividade, e a aleatoriedade de sua inscrição detêm as sementes para o reconhecimento. O senso crescente de soberania visual imputa o poder (...) de reconexão e reinterpretação de imagens históricas a partir de perspectivas radicalmente diferentes, dar “voz” a imagens e através delas para inserir voz humana, extrapolando os contextos restritivos das fotografias, para articular o submerso. Esse é o campo de seu potencial histórico. (EDWARDS, 2001, p. 235)

Theodor Adorno (2001, p. 40) disse uma vez que a melhor lente de aumento é um cisco no olho. Nesta viagem pela superfície, espera-se restituir os cortes, “potenciais pontos de fratura na superfície” (EDWARDS, 2001, p. 236), produzidos pelos processos históricos; *cortes* – portanto, muito mais agressivos do que ciscos – tão dolorosos quanto uma navalha no olho de um bezerro<sup>6</sup>.

### **Mão, saliência: o fetichismo háptico da miniatura**

Através de uma genealogia das ideias de *profundidade visual e referente* – ambos conceitos ontológicos na compreensão da fotografia segundo a lógica europeia –, Pinney (2014, p. 451) aponta para a *superficialismo*<sup>7</sup> de imagens feitas no contexto pós-colonial. Essas práticas fotográficas, portanto, estariam inscritas em outros paradigmas. O autor atenta para a relação háptica que essas imagens mantêm: “o ato de olhar transforma-se em tocar, e o referente da fotografia muda da profundidade aprisionadora da imagem para sua superfície sensível”. Pinney (2014, p. 467) afirma que o movimento seria, então, o de “transpor o foco das imagens fotográficas do espaço entre a janela da imagem e seus referentes para o espaço entre a superfície da imagem e quem a apreende”.

A imagem em questão neste estudo não está, evidentemente, alocada no contexto pós-colonial – ao contrário, ela é um objeto produzido *por* e *para* o contexto colonial. Assim, a proposta de Pinney não poderia ser transferida sem cautela para esta análise desacompanhada de uma completa deturpação de seus parâmetros e objetivos. Sua abordagem, porém, faz-se extremamente útil, tanto para perceber os problemas instaurados por esta imagem, a princípio “profunda”, “vertical” e europeia, como para inscrevê-la em outra perspectiva: ela é um *objeto* – que Susan Stewart (2007) define como um *conjunto de superfícies* – de uso comum, um selo postal. Um objeto, que, aliás, tornou-se obsoleto, perdendo seu valor de uso.

6 Aqui, faz-se referência à famosa cena do filme *Un chien andalou* (1929), de Luis Buñuel.

7 Pinney utiliza o termo *surfacing*. Na falta de tradução exata para o português, sugerimos o uso do termo *superficialismo*, em detrimento de *superficialidade*.

Nesse sentido, tanto o tamanho quanto a função dos selos geram uma espécie de *desejo háptico*. Este impulso manual é inerente a certos objetos. Jonathan Crary (1992), por exemplo, aponta para o caráter lúdico do estereoscópio durante o século XIX. O aparelho de uso individual que se tornou extremamente popular durante algumas décadas dos oitocentos exigia uma ação mecânica e sequencial que consistia em trocar uma fotografia pela próxima. Contudo, apesar da frivolidade do manuseio, de acordo com Crary, o objeto incorporou também a função de *subjetivação* – o que imputa-lhe a categoria de *dispositivo* (Foucault).

O aparecimento do estereoscópio e dos selos – ambos na década de 1830 – situam-se em um contexto especialmente frutífero para a produção de imagens. Andreas Huyssen afirma que

A cidade moderna do final do século XIX e início do XX é impensável sem a emergência das publicações de massa, novas formas de impressão e de confecção das imagens (...) Como os instantâneos e os *faits divers* (...), a miniatura ganhou seu lugar nas novas mídias. (HUYSSSEN, 2015, p. 3)

Ainda sobre objetos miniaturizados do século XIX, Susan Stewart (2007, p.40) descreve o surgimento do livro-miniatura: “foi a mão que produziu esses volumes e foi a mão que os consumiu – eles são uma afronta para a razão e seu sentido principal: o olho”. À experiência da vida moderna, portanto, era inerente um novo estado *corporal*: disposto, ativo, em constante atenção. Assim, estes – e tantos outros – dispositivos eram consequência disso, e abriam possibilidades para treinar a percepção humana (HUYSSSEN, 2015, p.4).

Ainda que o selo produzido para a Exposição Colonial de 1934 estivesse um século distante do contexto histórico aqui descrito, suas funções ontológicas continuavam ativas. Nesse sentido, a descrição feita por Pinney (2014, p. 451) de uma cena do filme Hindi *Beta* possibilita a aproximação pretendida aqui: “a mão de Kapoor passa sobre a superfície da imagem, detectando algumas secretas ondulações libidinais, algumas quase invisíveis texturas de desejo”. O antropólogo relaciona este efeito a uma espécie de resistência pós-colonial à visualidade europeia, detalhadamente descrita por Mirzoeff (2011) no capítulo *Visualizing Visuality*, no qual o autor faz uma tipologia dos Complexos de visualidade, que são divididos em três modelos cronológicos: *Plantation Complex* (1660-1860), *Imperial Complex* (1860-1945), *Military-industrial Complex* (1945-presente). A partir desta classificação, pode-se perceber a lógica do Complexo Imperial como agenciadora da imagem trabalhada neste artigo.

Mas enquanto Pinney aborda o superficialismo como forma dissidente da História da Fotografia (ou da imagem) europeia, sugerimos que o próprio manuseio inerente à natureza do selo gera, também, uma *libido secreta*, o *desejo através do toque*. O objetivo não é, em nenhuma hipótese, inverter a argumentação elaborada por Pinney, mas utilizá-la em outro contexto (o oposto, aliás), uma vez que a manipulação deste objeto é condição primordial para sua existência. Com este movimento, pretende-se detectar em que medida o sujeito ali representado é fetichizado, e

propor uma abordagem que colabore para trazer a condição subalterna para a lógica da *agência* (SPIVAK, 2005, p. 480). Como afirma Edwards, “até mesmo as fotografias mais intensamente conotativas, saturadas com assimetrias de relações de poder e retóricas objetificantes, podem revelar momentos de experiência humana, as pequenas narrativas que são constituídas por e são constitutivas de uma narrativa maior”. (EDWARDS, 2001, p. 236)

Os selos são, portanto, “objetos visuais socialmente salientes que operam no espaço social e no tempo real” (EDWARDS, 2001, p. 236). Assim, possuem uma vida social (APPADURAI, 1986), que os coloca em um sistema de circulação e consumo. Nesse sentido, a concepção de Clare Harris acerca de imagens religiosas no Tibete é pertinente: elas devem ser concebidas “analiticamente; como são experienciadas (isso é, como objetos), elas devem ser consideradas como parte da circulação de bens entre as pessoas” (HARRIS, 2004, p. 141). O objeto selo-imagem, portanto, incorpora em sua própria natureza transicional os deslocamentos que compõem as experiências de *nação* e *soberania* a partir do século XIX (VICENTE, 2003, p. 37).

Assim, se é necessário – como defende Arjun Appadurai – seguir as trajetórias das mercadorias; compreender a *economia visual* de um certo contexto histórico, conforme propõe Deborah Poole; ou explorar as valências (LISSOVSKY, 2014) das imagens para visualizar as funções que elas assumem diferentes situações, seria preciso, também, analisar as *inscrições corporais* que esses objetos, mercadorias e imagens produzem.

O processo envolvido na trajetória viajante dos selos, que exige dos dedos o *toque* na imagem, faz dele uma “miniatura, virgem, promessa à espera de ser explorada” (SERRA, 2016, p. 51); gera, entre as carícias funcionais sofridas pela imagem, uma “promessa de gozo” (LISSOVSKY, 2016, p. 62), que é encarnada e carregada pelo envelope enviado. Marcel Mauss (2002) dedicou um livro inteiro ao estudo do *dádiva*, no esforço de compreender o simbolismo imputado ao ato de dar, e como ele regula as relações sociais. O sistema de trocas e manipulações tácteis em que o selo – a mulher miniaturizada – está inscrito, nesse caso, constrói uma perversa *economia do desejo* (LISSOVSKY, 2016, p. 56).

Igor Kopytoff (1986, p.115) afirma que “a grande marca da mercantilização é a troca”, e aponta para a “polarização conceitual entre pessoas individualizadas e coisas mercantilizadas”, cujo “desmedido mais cabal” seria a escravidão (KOPYTOFF, 1986, p. 90). Assim, na imagem aqui analisada, o sujeito é duplamente reduzido: em sua transmutação em objeto utilitário, e em sua consequente erotização. Nesse sentido, mais uma vez, é necessário que se remeta o contexto em que o selo foi emitido à certas configurações paradigmáticas do século anterior:

No interior da visualidade oitocentista europeia, o espaço colonial, ou não-europeu, ocupava um local de destaque, onde, por sua vez, as mulheres “colonizadas” se constituíam numa espécie de ponto de encontro entre diferença, exotismo, descoberta, nudez, sexualidade, hierarquias étnicas e hierarquias de gênero. (VICENTE, 2012, p. 201)

Ainda que a imagem impressa no selo postal não siga o padrão colonial metafórico da mulher nua, ou semi-nua – “um corpo feminino à espera de ser conquistado e penetrado” (VICENTE, 2012, p. 205) – não teria sido difícil *imaginar* o resto de seu corpo: aquilo que se constituiria em mentes masculinas abaixo dos ombros desnudos e da base do pescoço adornada por alguns colares, que o movimento dos dedos, habilmente exploradores, não cessa de projetar.

### **Rosto, relevo: ferramentas de desfiguração e desfiguração como ferramenta**

Enquanto a constituição do corpo feminino da imagem demanda um processo mental específico, seu rosto apresenta um aspecto visual marcante: a falta de olhos é imediatamente percebida. Nesse sentido, propomos a compreensão desse aspecto como *defacing* (desfiguração) parcial. É válido pontuar, contudo, que nesta análise, não discutiremos a intencionalidade do ato: seria impossível saber se a impressão foi feita propositalmente dessa forma, ou se a ausência dos olhos foi consequência de um erro técnico. Em ambos os casos, porém, a escolha em transformar um ser humano em *souvenir* – e ainda, através de uma representação com esta característica – é em si constituinte de um processo opressor. Assim, defendemos que a imagem divulgada é, invariavelmente, um caso de desfiguração.

A prática do *defacing* alude a tempos remotos. A extensa discussão a respeito do iconoclasmo ocupa uma parte considerável dos livros de História da Arte. Talvez o momento mais marcante desta tensão tenha sido a guerra travada no Império Bizantino entre iconoclastas e iconófilos, cuja vitória foi proferida pelos últimos. A questão do iconoclasmo – fundamental para que se entenda o problema instaurado pelas imagens – foi colocada muito precisamente por Dario Gamboni (1997, p. 88): “o gesto de agressão em si, em retrospecto, ou visto de uma perspectiva diferente, pode se revelar um gesto de reverência – e vice-versa”. Gamboni comenta aquilo que David Freedberg enunciou nas primeiras linhas do já canônico *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*:

As pessoas são sexualmente estimuladas por fotos e esculturas; elas quebram quadros e esculturas; elas os mutilam, choram diante deles e viajam por eles; são acalmadas por eles, agitadas por eles e incitadas à revolta. Elas agradecem por meio deles, esperam ser elevadas por eles, e são movidas para os mais altos níveis de empatia ou medo. Elas sempre responderam dessa maneira; elas ainda o fazem. (FREEDBERG, 1989, p. 1)

Outros autores têm trabalhado, nos últimos anos, com esta questão. É o caso de W.J.T. Mitchell, que inseriu, dentro do que entende-se hoje como cultura visual, uma *crença* nas imagens que neutraliza qualquer tendência iconoclasta contemporânea. Uma vez que “atitudes mágicas em relação às imagens são tão



poderosas no mundo moderno quanto nas chamadas ‘eras da fé’” (MITCHELL, 2005, p. 8) – e elas, talvez, sejam atualmente ainda *mais* mágicas do que antes, como Mitchell sugere em seguida – de que forma nos sentimos feridos ou protegidos por imagens que circulam no espaço público?

Nessa linha de pensamento, ao estudar um caso de desfiguramento de uma fotografia encontrada durante a Guerra da Bósnia, Sharon Sliwinski (2009) argumenta, através da teoria psicanalítica, que o ato de agressão à imagem re-encena um outro tipo de violência. A fotografia, então, seria simultaneamente fonte e emissão dessa violência. A autora aponta para a relação tensa e contraditória – citada por Mitchell, Freedberg e Gamboni – que o *defacement* carrega: os rostos de uma família de Sarajevo foram apagados da fotografia pois existe uma relação de *transferência* e *apropriação* inerente à apreensão de imagens; a fotografia funciona como “um local encarnado onde desejos inconscientes podem se atualizar” (SLIWINSKI, 2009, p. 311).

Sliwinski atenta para um fato particular que coloca a questão da *forma*, ou da *figura*, em foco: a fotografia não foi completamente destruída, ela é parcialmente legível. Sua conclusão é de que a *visibilidade* é *necessária* para a manifestação do ato de ódio (SLIWINSKI, 2009). Nesse sentido, a falta de desenho dos olhos na imagem do selo se apresenta como sintoma.

As relações entre partes do corpo e figuração foi extensivamente trabalhada por Benjamin (RICHTER, 2000, p. 94). Duas análises de sua obra apresentam linhas diferentes a respeito da *face*: Diarmuid Costello (2005) investe na conexão do *rosto* com a *aura* a partir do texto *On some motifs in Baudelaire*. O autor comenta que no ensaio, Benjamin produz tal aproximação “ao atribui-la a habilidade única da face de olhar de volta, retornando o olhar” (COSTELLO, 2005, p. 20). Gerhard Richter, por outro lado, explora a relação, feita por Benjamin, entre a face e o fascismo. De certa forma, os dois autores trabalham com o mesmo conceito de formas quase contrárias (tal contradição, contudo, parece ser menos um posicionamento divergente entre eles, do que consequência das próprias ambiguidades de Benjamin ao abordar o tema em diferentes contextos). Costello aborda o rosto benjaminiano como produção de alteridade: “a face do outro funciona como o limite do meu mundo; ela coloca a soberania da minha própria subjetividade em questão. A face é uma profilaxia contra o solipsismo” (COSTELLO, 2005, p. 20); e Richter (2000) o concebe como uma figuração da exceção.

A potência do olhar como algo inerente ao rosto, como algo que emana de uma face, conforme concebe Costello, é apontada também por Marie-José Mondzain: “ter acesso ao rosto é ter acesso à visibilidade e ao olhar” (MONDZAIN, 2013, p. 272). Com esta afirmação, a autora comenta sobre a *frontalidade* dos ícones católicos em contraste com a figuração típica do *perfil* judaico promovida pelo nazismo – o acesso ao olhar, nesse caso, estaria bloqueado, dada a posição lateral da figura do rosto (MONDZAIN, 2013). Nesse sentido, é interessante perceber como, assim como na análise de Richter, novamente a *figura* aparece como *locus* para se pensar o fascismo.

Richter apresenta a desfiguração como algo que resiste à totalização figurativa do regime de extrema direita, assim descrita pelo autor:

A força e a violência da propaganda fascista é sustentada por produções estéticas com as quais ela compele a massa para discernir sua própria face em qualquer lugar que olhe. Não existe o fora da imagem da face aqui. Nesse simulacro traiçoeiro da sua própria face, as massas (...) são pressionadas a resistir à tentação de sucumbir à promessa delirante do fascismo. O fracasso das massas na resistência a essa tentação as transforma em sujeitos cúmplices da máquina de propaganda. (RICHTER, 2000, p. 98)

A “promessa delirante” do fascismo, então, encontra em todo rosto um traço de possível cumplicidade, de obsessão pelo Mesmo. Caberia, talvez, a cada um, o dever de não se deixar figurar, de manter cada linha facial aberta, disponível para desenhar novas formas – ou nenhuma.

Ainda, uma outra leitura sobre o *defacing* é feita por Michael Taussig. O antropólogo sugere, no livro *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*, que o ato de desfiguração, ao contrário de aniquilar a subjetividade, gera uma nova face, uma nova *identidade* (TAUSSIG, 1999).

A partir dessa discussão, pode-se refletir: que *espectros* são criados quando uma imagem tem seus olhos retirados? Que *corpos* são gerados nos buracos onde eles deveriam estar? A resposta, talvez, venha do Surrealismo, mais especificamente do verbete criado por Georges Bataille na revista *Documents*, em 1929:

O informe não é somente um adjetivo que possui um determinado sentido, mas um termo que serve para derrubar coisas no mundo, que geralmente requer que cada coisa tenha sua forma. (...) afirmar que o universo se assemelha a nada e que é somente informe significa dizer que o universo é algo como uma aranha ou um cuspe. (BATAILLE, 1929, p. 382)

O *informe*, portanto, possui uma potência criadora. Como explicita Yve-Alain Bois,

Metáfora, figura, tema, morfologia, sentido – tudo o que se assemelha a algo, tudo o que é reunido dentro da unidade de um conceito – é isso o que a operação do informe esmaga, coloca de lado com um piscar de olhos irreverente: isso não é nada mais do que detritos. (BOIS, 1997, p.79)

Ao desfigurar uma parte do rosto retratado no selo, o poder imperial – que nesse caso também continha a marca do fascismo – pode ter gerado seu mais temido fantasma: um vivente *possível*, pois eternamente marcado pela latência do informe.

### Pupilas, ar: o Entre não é. Nada mais do que distância

Em *The right to look*, Mirzoeff (2011, p. 7) traça um percurso entre três momentos históricos a partir da questão do olhar: primeiro, ele comenta a prática comum entre os Citas, narrada por Heródoto, de cegar seus escravos, ao afirmar que a prática servia para impedir a fuga: a cegueira estaria relacionada à impossibilidade da liberdade. Assim, o autor conclui que “a escravidão é a remoção do direito de olhar” (MIRZOEFF, 2011, p. 7). Logo a seguir, Mirzoeff aborda o contexto norte-americano ao citar aquilo que chama de *reckless eyeballing*, em que “um simples olhar a uma pessoa branca, especialmente uma mulher branca ou autoridade, era proibido àqueles que eram classificados como ‘de cor’ (...) Esse olhar era entendido como simultaneamente violento e sexualizado” (MIRZOEFF, 2011, p. 8). Finalmente, chega-se aos detentos de Abu Ghraib, que durante a Guerra do Iraque eram constantemente repreendidos se olhassem diretamente para aqueles que os controlavam: “Não me encare!” (MIRZOEFF, 2011, p. 8). Sugerimos, portanto, que a ausência de olhos no selo postal atualiza este *páthos*. Para isso, veremos como a questão do *olhar* se coloca a partir de diferentes culturas e tradições.

Nesse sentido, é necessário que se estabeleça que a imagem é aqui compreendida segundo as concepções de Hans Belting. Inscrito em uma linhagem teórica da história da arte que trabalha com o conceito de imagem fora da ideia de *representação*, o autor investe, no livro *Antropologia da Imagem*, nas relações entre corpo e imagem. Dessa forma, o corpo seria o local natural para imagens, que o habitam constantemente. As imagens acontecem, então, não *através* do corpo, mas *nele*. O caráter medial das imagens – sua única forma de existência – portanto, é enraizado em uma analogia do corpo (BELTING, 2009, p. 3). Belting, portanto, centra seu debate nos aspectos corporais – ou *corporificados* – da existência das imagens: “animamos as imagens, como se elas vissem ou como se nos falassem. A percepção da imagem, como ato de animação, é uma ação simbólica” (BELTING, 2014, p. 23). Assim, as imagens existiriam exclusivamente nessa animação, no contato com alguém que lhes dão vida: uma imagem “só se torna imagem, quando é animada pelo seu espectador” (BELTING, 2014, p. 44).

A *analogia do corpo* a que o historiador da arte se refere é apontada, também, por Mondzain (2013, p.131), que afirma que na imagem, o referente esvazia-se, torna-se semelhante à sua própria imagem. Seu livro *Imagem, ícone e economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo* é resultado de um extenso estudo sobre a economia visual cristã durante o Império Bizantino. A autora defende que a pedagogia visual herdada pelo catolicismo é fundadora de toda a organização social, estética e política do Ocidente. Como bem define Serge Gruzinski, a imagem cristã é a “expressão de uma ordem visual e, mais ainda, de um imaginário cuja assimilação consciente e inconsciente é sinônimo de ocidentalização” (GRUZINSKI, 1994, p. 90).

Uma das possibilidades levantadas por Mondzain em seu percurso teórico é uma abordagem das imagens – mesmo aquelas que não são ícones católicos, mas estão necessariamente inscritas na tradição ocidental – como *encarnações*, e não como representações ou *janelas* do mundo, de modo que *corpo* e *imagem* coincidam. Nesse sentido, outras culturas, absolutamente distantes dos efeitos judaico-cristãos, curiosamente demonstram semelhanças conceituais. É o caso, por exemplo, da descrição feita por Davi Kopenawa, xamã da etnia yanomami, do Brasil, ao descrever uma experiência infantil. O xamã conta como espíritos *xapiri* que o visitavam quando criança durante o sono “não paravam de carregar minha imagem para as alturas do céu com eles.” (ALBERT; KOPENAWA, 2015, p. 90). Ali, Kopenawa refere-se a seu corpo, que dormia.

Assim, concebendo a imagem do selo como *encarnação*, e não como *representação*, o que o vazio no local dos olhos significa? Mondzain afirma que “ver implica ser visto” (MONDZAIN, 2013, p. 127); a frase encontra eco no trabalho de Mirzoeff: “esse olhar precisa ser mútuo, cada pessoa inventando a outra, ou fracassa. Portanto, é irrepresentável (...) porque é uma troca, mas nenhum excesso” (MIRZOEFF, 2011, p. 1). Apesar de inserida em um sistema muito específico de visualidade, a imagem no selo, ao contrário do que se constataria inicialmente, mais do que não *ver*, não é *vista*.

Embora Mondzain dirija seu trabalho à economia visual dos ícones católicos, como já foi comentado, outras culturas também dão importância à questão do olhar das imagens. Na obra *‘Photos of the Gods’: the printed image and political struggle in India*, Pinney trabalha o conceito de *darshan* na cultura hindu:

“ver e ser visto” por uma deidade, mas também algo que conota toda a conjunção de ideias relacionadas a “percepção”, “conhecimento” e “filosofia” (...) O modo de interação do *darshan* mobiliza a visão como uma parte do esquema sensorio humano unificado, e a interação visual pode ser fisicamente transformadora. (PINNEY, 2004, p. 9)

A partir dessa ideia, o antropólogo desenha as relações entre religião (*práticas visuais* e *performances*) e política, na Índia. O *darshan*, central para tais conexões, implica a co-presença de um sujeito e de uma deidade – ambos, no ato de *olhar para o olhar* alheio.

Em algumas vertentes do budismo, existe um ritual que é conhecido como “abertura dos olhos” (*berk pranetra*) de Buda. Nessa cerimônia, segundo Donald Swearer, a imagem é “treinada”: “abrir os olhos de uma imagem de Buda é animá-la, dar-lhe vida, fazê-la presente, preenchê-la com poder. Treinar a imagem é instruí-la a partir da vida histórica e dos ensinamentos da pessoa que a imagem representa” (SWEARER, 1995, p. 279). É interessante observar como, nesse caso, a abertura dos olhos está diretamente relacionada com um processo de singularização, individualização ou subjetivação.

A relação entre sujeito, divindade, imagem e olho também mostra-se presente na cultura ameríndia yanomami, já aqui citada. Em um relato sobre os primeiros indícios de seu xamanismo,

Kopenawa (2015, p. 89) repete diversas vezes sobre a *fixação do olhar* dos espíritos *xapiri* – a quem ele, ao longo do livro *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, refere-se constantemente como “imagens”: “Eram muitos, e fixavam seus olhos sobre mim”; “às vezes, os *xapiri* fixam seu olhar nas crianças” (KOPENAWA, 2015, p. 97). O olhar, nesse caso, representa uma escolha importante: a criança em quem esses olhares são fixados assumirá a condição de *xamã*.

Ainda, de acordo com Belting (2014, p. 50), a própria relação imaginal – que seria intrinsecamente antropológica – suporia uma troca de olhares, uma vez que o olho é um órgão medial de recepção. Ao estudar máscaras antigas, ele afirma:

O corpo pintado e a máscara facial fornecem ainda uma outra chave para o fundo da relação visual que mantemos com imagens [...] Sentimo-nos olhados por elas. Esta troca de olhares que hoje se resume a uma operação unilateral do espectador, já foi uma verdadeira troca de olhares quando a imagem era gerada por uma máscara viva ou por um rosto pintado. Na imagem participavam, visível ou invisivelmente, os olhos de outra pessoa, que através da imagem se apresentava ao espectador e respondia ao seu olhar. (BELTING, 2014, p. 52)

Em outra análise, dessa vez sobre figuras neolíticas de culto funerário, o historiador da arte sugere:

A *experiência do corpo*, que foi transferida para as imagens dos mortos, culmina numa *experiência do olhar* que é própria do rosto. O efeito da simples presença foi ultrapassado pelo efeito da *alocução*, no sentido de uma troca de olhares que utiliza o rosto como sistema de signos. Através dos olhos que miram, a presença na imagem engrandece-se até à evidência da vida, pelo que os olhos se hão-de entender quer como símbolo quer como meio estilístico da linguagem imaginal da recorporalização. (BELTING, 2014, p. 190)

Em todos esses casos, o olhar de uma imagem está, de certo modo, relacionado com alguma forma *poder*. De volta à herança católica da sociedade ocidental – que é, afinal, a que investe a imagem aqui analisada –, Mondzain afirma que “não há poder sem imagem”, ao revelar o ícone como uma “fórmula matricial e fecunda do território a ser invadido e dominado” (MONDZAIN, 2013, p. 209), e o campo iconocrático como uma “concepção dos impérios” (MONDZAIN, 2013, p. 201). Assim, possuir a eloquência dos signos e símbolos, ou seja, das imagens, seria o desejo primordial de qualquer príncipe (MONDZAIN, 2013, p. 210). A imagem privada de *ver* denuncia a potência que lhe é tomada. O rosto lembra, invariavelmente, as máscaras faciais neolíticas que Belting analisa – a semelhança está nos olhos *rasgados*, que inquietam o historiador da arte, pois no lugar de cobrirem rostos vivos, como era de se esperar, os achados arqueológicos se destinavam a cadáveres. *Esvaziada*, a imagem do selo postal nada mais é do que espaço natural para a conquista.

Imagem de uma *apropriação*, o objeto aqui analisado evidencia o olhar como Homi Bhabha sugere: um *locus* de subjetivação

no discurso colonial (BHABHA, 2004, p. 109). Bhabha utiliza uma terminologia emprestada da psicanálise para defender a ideia de que o narcisismo e a agressividade – as duas principais formas de identificação que compõem a estratégia do poder colonial – lidam com a diferença de forma a recusá-la ou mascará-la: “como a fase do espelho, a ‘completude’ do estereótipo – sua imagem como identidade – é sempre ameaçada pela ‘falta’” (BHABHA, 2004, p. 110). A falta, na psicanálise, como se sabe, é a origem do desejo. Diante de olhos que desejam o próprio olhar (BHABHA, 2004, p.109), o gozo interdito de olhos que não olham é motivo de sádico prazer.

Esses olhares esquecem, contudo, que as imagens sempre retornam em aparições inesperadas; e que quanto mais prolongada for a interrupção de seu fluxo vital, mais intenso será seu regresso.

## Referências

- ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- ALBERT, Bruce.; KOPENAWA, Davi. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Schwarcz, 2015.
- APPADURAI, Arjun. Introduction: Commodities and the Politics of Value. In: APPADURAI, Arjun. (Ed.). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- BATAILLE, Georges. *L'informe*. Documents, 1, 1929.
- BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.
- \_\_\_\_\_. Prólogo. In: BELTING, Hans. *Antropologia de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: ROUANET, Sergio. (Trad.) *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BHABHA, Homi. The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism. In: BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. Nova York: Routledge, 2004.
- BOIS, Yves-Alain. Figure. In: BOIS, Yves-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: A User's Guide*. Nova York: Zone, 1997.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- COSTELLO, Diarmuid. Aura, Face, Photography: Re-reading Benjamin Today. In: Benjamin, Andrew. (Ed.). *Walter Benjamin and Art*. Londres: Continuum, 2005.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- DUARTE, Amandine. *Filatelia e Ideologia: Emissão de Selos Postais e Difusão de Valores no Estado Novo* (dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal), 2015.
- EDWARDS, Elizabeth. *Raw histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg, 2001.
- FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1952.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FREEDBERG, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- GAMBONI, Dario. *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*. Londres: Reaktion, 1997.
- GRUZINSKI, Serge. *La Guerra de las Imágenes: De Cristóbal Colón a "Blade Runner"* (1492-2019). Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- HARRIS, Claire. The photograph reincarnate: the dynamics of Tibetan relationships with photography. In: Edwards, E.; Hart, J. (Eds.) *Photographs, objects, histories: On the materiality of images*. Nova York: Routledge, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. The Age of the World Picture. In: LOVITT, William. (Trad.) *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Nova York: Harper Perennial, 1977.
- HUYSEN, Andreas. *Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.
- KOPYTOFF, Igor. The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. In: APPADURAI, Arjun. (Ed.). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural*

- Perspective. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- LISSOVSKY, Mauricio. O que fazem as fotografias quando não estamos olhando para elas? In: LISSOVSKY, Mauricio. Pausas do Destino: Teoria, Arte e História da Fotografia. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.
- \_\_\_\_\_. O sumiço da senzala: Tropos da raça na fotografia brasileira. *Devires*, 13, 1, p.34-65, 2016.
- MAUSS, Marcel. *Essai sur le don: Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Paris: Presses Universitaires de France, 2012.
- MITCHELL, William. *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- MIRZOEFF, Nicholas. *The right to look: a counterhistory of visibility*. Durham: Duke University Press, 2011.
- MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, economia: As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- PINNEY, Christopher. Notes from the Surface of the Image: Photography, Postcolonialism, and Vernacular Modernism. In: JAY, Martin; RAMASWAMY, Sumathi. (Eds.). *Empires of Vision: A Reader*. Durham: Duke University Press, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Photos of the Gods: The Printed Image and Political Struggle in India*. Londres: Reaktion, 2004.
- POOLE, Deborah. *Vision, raza y modernidad: La economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000.
- RICHTER, Gerhard. Benjamin's Face: Defacing Fascism. In: RICHTER, Gerhard. *Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography*. Detroit: Wayne State University Press, 2000.
- SERRA, Filomena. *Visões do Império: a 1a Exposição Colonial Portuguesa de 1934 e alguns dos seus álbuns*. *Revista Brasileira de História da Mídia*, 5, 1, p.45-59, 2016.
- SLIWINSKI, Sharon. On Photographic Violence. *Photography & Culture*, 2, 3, p.303-316, 2009.
- SPIVAK, Gayatri. Scattered speculations on the subaltern and the popular. *Postcolonial Studies*, 8, 4, p.475- 486, 2005.
- STEWART, Susan. On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection. Durham: Duke University Press, 2007.
- SWEARER, Donald. Hypostasizing the Buddha: Buddha Image Consecration in Northern Thailand. *History of Religions*, 34, 3, p.263-280, 1995.
- TAUSSIG, Michael. *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- VICENTE, Filipa. *A Arte Sem História: Mulheres e Cultura Artística (Séculos XVI-XX)*. Lisboa: Babel, 2012.
- \_\_\_\_\_. Travelling Objects: The Story of Two Natural History Collections in the Nineteenth Century. *Portuguese Studies*, 19, p.19-37, 2003.