

BERNARDO PINTO DE ALMEIDA

b.frey@clix.pt

FACULDADE DE BELAS ARTES, UNIVERSIDADE DO PORTO

O POSTAL ILUSTRADO E A MODERNIDADE

“A imagem existe para se poder conviver
com a violência de tais forças [da vida];
ela é a forma em que a vida se singulariza,
se torna visível e ‘humana’.”

J. Bragança de Miranda in *Corpo e Imagem* (2012)

O postal ilustrado nasceu como um efeito evidente da Modernidade.

Esta afirmação, aparentemente banal em si mesma, carece pois de uma melhor definição se quisermos aprofundá-la no plano mais extenso da sua significação. De facto, a Modernidade, ao menos do ponto de vista da técnica, reforçou o seu sentido com a invenção da fotografia. Mas que sentido era esse?

O sentido da Modernidade, aprofundado depois pelo Modernismo, nesse lapso histórico que decorre entre o início do século XIX – quer dizer desde o Romantismo alemão, que perseguiu o campo aberto pela revolução cartesiano-kantiana – e o imediato pós-guerra em 1945 – em que o própria lógica do Modernismo deu lugar a um novo campo epistemológico, marcado por dúvidas cada vez mais profundas, e para já insanáveis, em que repousa ainda a experiência contemporânea –, foi o da invenção de uma subjetividade outra.

Subjetividade esta que foi a meu ver essencialmente marcada pela compreensão do estético (ou, mais em geral, da estética) como expressão por excelência da consciência de haver um campo aberto, e continuamente expandido, em que se geram as subjetivações. Isto é, da construção da subjetividade a partir da noção, já não teleológica de haver um sentido anterior ao próprio sujeito – de que este seria um simples instrumento e a sua vida um reflexo –, como antes de que essa subjetividade decorre ao mesmo tempo da história e de uma experiência (dinâmica de si a si e de

si ao mundo), ela mesma histórica, que sistematicamente descentra o sujeito da ordem das suas referencialidades. E que nesse deslocamento o vai projetar num horizonte extensivo de a-referencialidade em que o próprio sentido da experiência (senão mesmo do mundo) constantemente vacila e se reencontra ameaçado pela contingência inevitavelmente gerada por essa mesma experiência e pela dinâmica dos seus processos.

Com efeito, o deslocamento operado na conceção do sujeito – primeiramente cartesiano e depois aprofundado por Kant (no Tratado do Sublime da *Terceira Crítica*) –, entendido como centro de uma experiência singularizada (estética a partir de Kant) que já não residiria na descoberta do objeto mas de uma descoberta operada em *si-mesmo* através da faculdade supra-sensível da imaginação, deslocou consigo igualmente essa experiência do plano da forma para o plano da expressão. Ou seja, para um plano em que a arte e a literatura foram perdendo progressivamente a sua dimensão re-presentativa para se recentrarem, cada vez mais nitidamente, sobre uma dimensão a-presentativa.

Não suscetível, então, de representar o próprio objeto, como antes as elaborações que, a partir dele, o sujeito opera em si mesmo sob a forma de uma experiência subjetiva que o transforma enquanto sujeito. Baudelaire disse-o claramente em *O pintor da vida moderna*:

a ideia que o homem faz do belo impregna todo o modo próprio de se arranjar, enrugando ou repuxando o seu vestuário, arredonda ou alonga o seu gesto, e penetra mesmo subtilmente, a longo prazo, nos traços do seu rosto. O homem acaba por se assemelhar àquilo que pretendeu ser. (Baudelaire, 2013, p. 852)

Nesta breve passagem, que no entanto leva já mais do que 150 anos, podemos compreender quanto esta nova experiência do mundo se constituiu como aquela que desenha os contornos de uma outra subjetividade em que se compreende o sentido de uma interatividade entre aquela e o espaço social e cultural em que se constroem as identidades singularizadas.

Se este é o sentido em que é possível compreender um novo paradigma subjetivo, e é a esse novo paradigma que propriamente vimos agora chamando a Modernidade, e como comecei por afirmar, ele só poderia ser acionado pelo facto de gerar novos dispositivos de comunicação, e uma vez que os que serviam a veicular as antigas formas se mostravam doravante obsoletos. Do mesmo modo, e correlativamente, ele só pôde surgir na medida em que foi acionado por novos modos de expressão – e por isso comecei por referir, no plano da técnica, a invenção da fotografia, como

elemento de reforço desses dispositivos – que requeriam uma nova capacidade perceptiva, suscetível de integrar o campo de possibilidades trazido por novas conquistas técnicas, científicas e mesmo materiais. Porque qualquer transformação operada a este nível requer, simultaneamente, uma transformação em ambos os campos: no âmbito perceptivo desde logo, mas também no âmbito das técnicas que só elas agenciam a possibilidade de expandir os campos da experiência subjetiva, nomeadamente no plano das relações que permitem amplificar, ampliando cada vez mais os campos perceptivos.

É neste contexto múltiplo que surgiu com o desenvolvimento das técnicas da impressão e, simultaneamente, com a invenção da fotografia, que o postal ilustrado apareceu como um sinal eufórico anunciador da Modernidade¹.

Na Paris do século XIX, e sua capital segundo a visão de Walter Benjamin (2002), a casa Nadar como a casa Reutlinger, com créditos firmados no campo da impressão fotográfica, para apenas citar dois exemplos, excederam-se em prodigiosas proezas da imaginação que serviam quer a criar um novo mercado de curiosidade e apetite popular, quer a experimentar (e assim a popularizar) novos modelos de comunicação. Desse modo também nos demais países europeus, em que, e desde muito cedo, os fotografos inundaram com milhares de postais impressos fotograficamente os habitantes e passantes graças a imagens que glorificavam quer as belezas naturais, quer as fantasias eróticas algo picantes que agradavam a uma nova clientela vocacionada para o lado mais pícaro da vida.

Este surto não iria parar até muito tarde no século XX. E se essas imagens passaram primeiramente pelas impressões diretas – que hoje se constituem como pequenos tesouros na febre de encontrar elementos de *memorabilia* por parte dos amadores e dos colecionadores, pelas requintadas impressões ainda realizadas através do recurso aos sais de prata, e elas hoje recorrem, ao menos desde os anos 30 do século XX, a outros processos técnicos de impressão, por *offset* ou outros modos de massificação reprodutiva, o facto é que os postais nos documentam, talvez muito melhor e mais eficazmente do que outras mais nobres e sofisticadas formas de arte, o que foi um gosto de época, tal como testemunhado e experimentado ao longo de mais de um século. Eles cumprem assim, em grande medida, aquela função que, no século XVIII era dada às gravuras de costumes, ou às justamente célebres imagens *d'Épinal*, que o mesmo Baudelaire referiu no texto citado acima como portadoras de um sentido documental que lhe fazia sentir o tempo passado com a vivacidade de quem o experimentasse de perto qual experiência próxima.

¹ Veja-se, neste sentido, Martins, Pires & Oliveira (2008).

Com efeito, mais do que nos quadros de época, onde o que detém a curiosidade do nosso olhar é, inevitavelmente, mais o sentido da proporção estética e a própria *imagem da pintura* do que aquilo que esta nos possa documentar quanto a uma dada época – e uma vez que já não conferimos à pintura esse crédito documental, que hoje depositamos preferencial senão exclusivamente na fotografia e no audiovisual, – somos capazes de ir encontrar na face impressa e multicolor de um dado postal, seja este o de um transatlântico ou o de uma frente de guerra, de um avião ou de uma jovem a aflorar a sua nudez, de uma *pin-up* ou de uma vista aérea de uma cidade distante, esse charme particular de uma época, a sua graça, numa palavra o seu *wit*, isto é, a presença dos traços longínquos, e no entanto ainda quase tangíveis na sua impressão, de uma dada *forma do tempo*. Apesar deste ser já passado e, quantas vezes, muito anterior à nossa própria vida, e precisamente porque eles nos transportam para o domínio infinitamente aberto da imagem.

E o que acresce ainda, nesse folhear quase distraído feito no encontro fortuito e solitário de uma casa em que se joga no mercado de postais antigos, que os colecionadores hoje disputam a par do que outros fazem com os livros raros – e não por acaso os vamos encontrar também nas bancas dos alfarrabistas –, é uma memória de época cujo sentido se reforça com os textos que, no seu verso, nos testemunham relações que espreitamos quais *voyeurs*, surpreendendo uma qualquer cena íntima.

É assim que naqueles caracteres apressados ou serenos, abruptos ou longilíneos, cursivos ou desordenados, nervosos ou infantis das suas secretas caligrafias, tal como depois na construção sintática, ou mais propriamente no que alguém um dia ali deixou escrito, surpreendemos os sinais esparsos de uma vida, suspensa daquele breve objeto, mas titilando ainda a nossa numa frágil relação de encontro, semelhante ao que se poderia fazer em algum lugar ao acaso com alguém que nos deixasse surpreender a contemplação da sua própria vida.

Diria que o postal ilustrado é, na sua natureza mais profunda, da mesma ordem que a escrita proustiana. Ele põe-nos de imediato na dimensão de surpreender um qualquer *tempo perdido* que infinitamente se tivesse suspenso como se esperasse apenas que viéssemos a abri-lo e surpreendê-lo na enigmática complexidade das suas imensas dobras. Porque ele nos traz justamente à presença e à dimensão do reencontrado, aquilo que são os vestígios visíveis de um tempo para sempre perdido².

² Ver Moisés de Lemos Martins (2007, p. 6) sobre a progressiva substituição de figuras planas, como as de projeto, promessa, historicidade e finalidade, que na Modernidade identificam o humano, pelas

Há pois uma melancolia, também ela eivada de evocações da Modernidade (uma espécie de *spleen*, portanto) que nos chega através dos postais ilustrados que surpreendemos ao acaso nesses mercados em que se albergam, transitórios. Essa medida de melancolia decorre do seu *wit* mas, também, do facto de eles deslocarem, fragmentariamente, uma imagem de um tempo que foi histórico e que, como tal, teve a sua própria circunstância, para uma espécie de atemporalidade que aparece como se fosse um denso oceano em que para sempre naufragaram. Essa dimensão náufraga, de despojos para sempre vogando no tempo, que os torna também para sempre condenados a jamais reencontrar uma totalidade que finalmente lhes permitisse o repouso de uma qualquer ordenação, é precisamente o que inscreve de um sentido melancólico a contemplação de um qualquer postal ilustrado que alguém tenha enviado a outrém e sobre o qual o nosso olhar recai³.

E isso é o que advém da confluência, sobre o seu registo, de um dado tempo em si mesmo histórico – a imagem do que, para sempre, se constitui como um *isto foi* –, compreensível portanto como tal, e de um tempo *an-histórico* do testemunho particular de um anónimo *ser-qualquer* (Agamben, 1993) que antes o escreveu e que assim nele registou e inscreveu o ínfimo sinal da sua ínfima vida, mas que desde esse anonimato nos interroga. Frágil sinal de uma dada relação de que apenas conhecemos aquele registo breve, como o de uma comunicação cujo contexto mais geral nos escapará para sempre por muito que possamos ir surpreendê-la naquilo que esse alguém ali deixou escrito como testemunho fugaz de uma vida cujo contorno biográfico (mas sobretudo histórico) desconhecemos em absoluto, e que nos interroga a partir dessa enigmática dimensão de um tempo suspenso.

É esse confluir do particular no geral e, ainda mais profundamente, do imaginário no real, o que impregna de um sentido de perda irreparável qualquer postal ilustrado. Vestígio de um tempo que foi, e que para sempre *já foi*, por isso mesmo sendo irreparável, ele jamais se poderá fixar em qualquer outra temporalidade subsequente. Perdido dos arquivos da família – onde poderia ainda ganhar uma réstia de sentido por se fazer sinal da memória longínqua (e já assim proustiana) de um avô ou de uma mãe, ou

figuras côncavas da dobra, prega, requebro e fractal, uma melancolia, onde também permanecem evocações da Modernidade, pela declinação da temática do fim, seja do fim da história e da verdade, seja do fim do simbólico e da mediação.

³ Sobre a dimensão náufraga, de despojos para sempre vogando no tempo, ou seja, sobre a melancolia contemporânea, Moisés de Lemos Martins escreveu em 2011 *Crise no castelo da cultura. Das estrelas para os ecrãs*.

de uma qualquer amizade –, ele vogará sem fim na sua dimensão de fragmento na voragem de um tempo que permanece aos nossos olhos como aquele que para sempre foi perdido.

Ao contrário daquelas correspondências, todas muito bem reunidas, que os escritores tantas vezes deixaram e que nos comunicam o sentido, por vezes escondido apenas nelas como testemunho de confidencialidade que uma dada vida, ainda reconhecível como tal por se referir a alguém que identificamos, quis tomar – a correspondência de Hemingway, de Nabokov ou de Pessoa –, e que podemos ler (espreitar) como continuação de uma obra no seu registo mais biográfico, os postais ilustrados em cujo verso alguém deixou escrita uma mensagem, seja esta de amor ou de lembrança, de amizade ou de comemoração, remetem incessantemente para um anonimato que só poderemos surpreender na sua imensa fragilidade, no seu *pathos*, enfim na sua ínfima medida de humanidade. Porque quem os escreveu jamais se lembrou, no ato mesmo de os escrever (ou nem os teria provavelmente escrito), de que um dia poderiam ser lidos por outrém a quem jamais se dirigiram, esmiuçados por uma curiosidade a que no entanto resistem e que não lhes decifra o enigma que qualquer vida contém e que jamais se escreve ou testemunha por inteiro.

Também por isso eles pertencem tanto ao campo expandido da Modernidade. Porque conservam, registam, veiculam, sem no entanto terem um caráter de *documento* (com todo o peso histórico que o termo ganhou desde os *Annales*), um sentido da fragmentação análogo àquele que, na sua temporalidade própria, caracterizou a dita Modernidade como época histórica e estética diferenciada. Justamente porque neles perpassa algo da ordem daquilo que Baudelaire (2013, p. 853) designou, igualmente, e a propósito das gravuras coloridas do século XVIII, como “o contributo para esse imenso dicionário da vida moderna disseminado nas bibliotecas, nas pastas dos amadores e por detrás das montras das lojas mais vulgares”.

Porque a verdade que não podemos deixar de tomar aqui em conta é que a Modernidade, na sua complexa rede, não se reduz ao mito modernista da inovação e da vanguarda, tal como a designação tornada célebre pelo ensaio de Rosalind Krauss (1985). Ela é, também, senão mesmo propriamente, no âmago da sua natureza mais profunda, o momento histórico da irrupção do banal no próprio coração do extraordinário, e vice-versa.

Essa irrupção do banal no seio do extraordinário, ou do *kitsch*, tomado como democratização do sublime, de que nos falou já Remo Guidieri (1992) em *Cargo*, e a correlativa explosão do extraordinário no próprio coração do banal, que ascende constantemente em todo o processo da

Modernidade – do Romantismo e de William Blake a Poe e destes a Barbey d’Aurevilly ou a Félicien Rops – reencontramo-la, singelamente expressa, em toda a estética errática, dinâmica, disseminadora, comunicante, do postal ilustrado. Porque de facto há um *kitsch* da modéstia comunicante no postal ilustrado, que democratiza a imagem e a torna num quase *ersatz* do original, uma espécie de efeito aurático, para retomar a terminologia de Benjamin (1982/2002). Como se processa isto?

O postal ilustrado na sua mitologia pobre, quando enviado, torna-se sinal da presença de quem o envia num dado lugar. Algo da ordem de um dizer “não posso enviar-te a cidade em que estou, mas posso enviar-te imagens dela...” parece sussurrar na condição comunicante do postal ilustrado, sob uma vista de Paris, Londres, S. Petersburgo.

Tal como sob a imagem colorida e ingénua de alguém vestido de um traje regional parece palpitar uma súbita autenticidade camponesa, ancestral e densa, ou debaixo da imagem de uma basílica distante o sentimento difuso e comunicante de uma religiosidade partilhada (*religare*). Pela imagem saturada e normalmente simples que me traz até casa o postal ilustrado, partilho com um amigo ou um familiar distante uma vista de Helsínquia ou de Magdeburgo, de Constantinopla ou de Kyoto, de Wisconsin ou de Phnom Pen, onde jamais estive, mas cuja realidade se torna quase tangível, porque esse alguém a quem posso tocar, ali passou, como se por mim. O postal ilustrado fixa, assim, um plano da intimidade comunicante⁴.

Ora é precisamente essa imensa dimensão comunicante um outro aspeto que amplia o âmbito, por assim dizer, modernizante do postal ilustrado. Na sua comunicação prenhe de um cosmopolitismo pobre – um milionário adquiriria um original, com que regressaria glorioso, jamais enviaria apenas uma mera reprodução – o postal ilustrado ilustra, tal como o nome desde logo o indica, um novo tipo de relação entre palavra e imagem.

E se essa relação entre palavra e imagem foi constitutiva da Modernidade como forma estética – com a irrupção da imagem no texto, de Poe a Baudelaire, deste a Rimbaud e a Mallarmé, ou a Appolinaire, ou do texto na imagem, como se viu em todo o surto modernista, ao menos do Cubismo em diante –, na sua forma singela o postal ilustrado transporta, de um modo cuja simplicidade amplia a sua eficácia, essa relação, deixando a cada um o encontrar a imagem que mais se adequa à comunicação que pretende estabelecer com aquele a quem o envia. Comunicação essa que depois suporta, no verso da imagem, a mensagem escrita que, como uma legenda, haverá de reforçar a carga comunicante contida já na própria imagem.

⁴ Sobre a relação entre público e íntimo, na representação destes espaços pelo postal ilustrado, ver o artigo de Martins, Oliveira e Correia (2013).

Hoje, a prática de envio dos postais ilustrados decresceu imensamente. E às vistas das cidades, aos ambientes cheios de exotismo, aos costumes populares que da África à Rússia se documentavam na imagem com uma precisão ingénuas, ou às mulheres de oitocentos que em um simples mostrar do tornozelo logo transpiravam um erotismo casto, foram-se substituindo as imagens reprodutivas das obras de arte, contidas nos museus deste mundo. As lojas dos museus vendem-nos, no seu *merchandising* eficaz, de novos e cada vez mais potentes museus imaginários, as imagens que nos transportam a visitar os seus tesouros, sejam eles as Nefertitis do Museu do Cairo ou os Van Eyck da National Gallery de Londres.

E sob esse novo estatuto difuso de transformar tudo em objeto de cultura que as indústrias culturais que caracterizam a época contemporânea nos prometem, os jovens regressam das suas viagens de estudo com reproduções de Klimt ou de Matisse, os namorados escrevem por detrás de uma reprodução de “O beijo” de Rodin as suas mensagens de sentimentalismo inflamado, ou os amantes enviam de longe a reprodução de um desenho de Egon Schiele, para espezinhar a saudosa memória erótica daquele que está ausente. O que corresponde, de facto, a um novo paradigma dos hábitos culturais. E uma vez que a televisão trouxe as imagens das cidades ou fornece estímulo que chegue à imaginação erótica. Tal como a disseminação a baixo custo das câmaras digitais e o uso cada vez mais popular dos computadores portáteis ou dos ciber-cafés autorizam o envio rápido dessas mensagens por *e-mail*.

E nesse horizonte pós-moderno o envio do postal ilustrado já dificilmente poderá competir e encontrar o seu lugar a menos que testemunhe desse difuso sentido cultural que impregna a visita aos museus, que cada um vai fazendo nas suas deslocações. Imagens de imagens, os postais na nossa era da hiper-reprodutibilidade técnica deixaram de reproduzir o real para reproduzir, cada vez mais, os signos desse gosto pelo cultural que faz a fortuna das lojas dos museus do mundo.

E desses errantes destinos exóticos de onde chegavam as inesperadas notícias ilustradas de um amigo distante, ou desses transatlânticos cujas imagens um parente longínquo nos enviava de uma qualquer escala em Timbuctu, Nice ou Miami, que guardávamos como imagens preciosas e tangíveis, na densidade e na espessura do seu mistério, passamos antes a colecionar, qual Atlas de Aby Warburg, os esparsos fragmentos de uma outra narrativa – a da história da arte – que nos reporta assim mesmo a memória distante dos que se ausentaram, é certo, mas cada vez menos ao imaginário das viagens, dos lugares, cores, cheiros, breves alucinações, a que esses velhos postais ilustrados subtilmente nos iam transportando.

Sentados diante da TV, vamos fazendo *zappings* que nos conduzem, sem sair do conforto do lar, aos mais remotos destinos. E nessa nova comodidade já ninguém perde tempo a escrever-nos...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (1993). *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença.
- Baudelaire, C. (2013). *O pintor da vida moderna*. Lisboa: Nova Vega.
- Benjamin, W. (1982/2002). *Paris capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Paris: PUF.
- Guidieri, R. (1992). *Cargo*. Nápoles: Guida Editori.
- Krauss, R. (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Nova Iorque: MYT.
- Martins, M. L. (2007). Nota introdutória. A época e as suas ideias. *Comunicação e Sociedade*, 12, 5-7. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/24115>
- Martins, M. L. (2011). *Crise no castelo da cultura. Das estrelas para os ecrãs*. Coimbra: Grácio.
- Martins, M. L., Oliveira, M. & Correia, M. L. (2013). La carte postale et la représentation des espaces public et intime. *Degrés – Revue de Synthèse à Orientation Sociologique*, 156-157, 1-18. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/29167>
- Martins, M. L., Pires, H. & Oliveira, M. (2008). Dos postais ilustrados aos posts nos weblogs: para uma sócio-semiótica da imagem e do imaginário. In M. L. Martins & M. Pinto (Eds.), *Comunicação e Cidadania. Actas do 5º Congresso da SOPCOM* (pp. 2959-2969). Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/9611>
- Miranda, J. B. (2012). *Corpo e imagem*. Lisboa: Nova Vega.

Citação:

Almeida, B. P. (2017). O postal ilustrado e a modernidade. In M. L. Martins (Ed.), *Os postais ilustrados na vida da comunidade* (pp. 17-25). Braga: CECS.