

Moisés de Lemos Martins (Ed.)

OS POSTAIS ILUSTRADOS NA VIDA DA COMUNIDADE





Os postais ilustrados na vida da comunidade

Sumário

[Download integral]

PDF [20 MB]

231 pp.

Os mundos de um postal

Moisés de Lemos Martins

PDF

5-14

1. Tempo e narrativa no postal ilustrado

O postal ilustrado e a modernidade

Bernardo Pinto de Almeida

PDF

17-25

Os postais ilustrados e o contemporâneo

Moisés de Lemos Martins

PDF

27-37

O imaginário lusófono na expressão dos postais ilustrados

Madalena Oliveira

PDF

39-52

2. Técnicas e estéticas do postal ilustrado

A fotografia e o postal ilustrado: origens e influências

Nuno Borges de Araújo

PDF

55-88

Morfologias urbanas e arquitetura da Exposição do Mundo Português (1940) desde o postal ilustrado

Miguel Bandeira, Moisés de Lemos Martins, Madalena Oliveira

PDF

89-111

Arte pelo correio: a presença do cartão-postal nas práticas artísticas do século XX

Fabiane Pianowski

PDF

113-129

A arte postal – da iconografia de massas a uma estratégia de vanguarda

Marlene Pereira

PDF

131-135

Da fisiologia do postal ilustrado

Miguel Sopas de Melo Bandeira

PDF

137-145

3. Dos usos do postal ao arquivo

Porque gostamos de bilhetes-postais ilustrados?

José Manuel Martins Ferreira

PDF

149-208

Colecionar postais ilustrados

Olga Carneiro

PDF

209-212

Os postais ilustrados como ferramenta do marketing e da promoção do turismo

Clarisse Pessôa

PDF

213-221

Os bilhetes-postais ilustrados nas bibliotecas

Henrique Barreto Nunes

PDF

223-229

IDIOMA

Português (Portugal)

TAMANHO DA FONTE



PALAVRAS-CHAVE

Brasil Comunicação
Cultura Internet Jornalismo
Lusofonia Mobilidade
Portugal Tempo
cidadania ciência
comunicação cultura
educação globalização
identidade internet
jornalismo literacia
mediática lusofonia media

CONTEÚDO DA REVISTA

Pesquisa

Todos

Pesquisar

Pesquisar

- Por Edição
- Por Autor
- Por Título
- Outras revistas

A fotografia e o postal ilustrado: origens e influências*

Nuno Borges de Araújo**

Resumo: O aparecimento e a evolução do bilhete postal ilustrado estão intimamente relacionados com a associação num mesmo suporte da tradição da comunicação escrita, através da carta e dos primeiros bilhetes postais, e da tradição da cultura fotográfica, como formas autónomas de comunicação social. Neste texto, propomo-nos esclarecer alguns dos aspectos mais significativos das afinidades entre estes meios de comunicação e o bilhete postal ilustrado, recuando ao período da normalização ocorrida nos primeiros bilhetes postais e nos formatos fotográficos, e verificando as influências que a cultura fotográfica, com os seus paradigmas sócio-culturais, exerceu, a vários níveis, sobre o bilhete postal ilustrado.

Palavras-chave: semiótica social, postal ilustrado, imagem fotográfica, Portugal, século XIX, património

Abstract: The emergence and evolution of the illustrated postcard are closely related to the association, in the same support, of the written communication traditions of letters and first postcards, and photographic image tradition and practices as autonomous *media*. In this paper, we propose to clarify some of the most significant aspects of the affinities between these media and the illustrated postcard, going back to the normalization occurred in early postcards and photographic formats, and checking out the influences that photographic culture, with its socio-cultural paradigms, has produced on the illustrated postcard at various levels.

Keywords: social semiotics, postcard, photographic image, Portugal, nineteenth-century, heritage

* Texto elaborado em 2012, revisto e publicado em 2017, in Martins, M. L. (Ed.), *Os postais ilustrados na vida da comunidade* (pp. 55-88). Braga: CECS - Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho, [http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/2545/2455]

** Arquitecto, investigador do CECS, doutorando em Ciências da Comunicação, Universidade do Minho, bolseiro da FCT (apoio POPH.QREN / UE.FSE); nunoborgesdearaujo@gmail.com

Introdução

A história do bilhete postal ilustrado e da imagem fotográfica, como formas de comunicação social, estão intimamente relacionadas. Neste texto propomo-nos esclarecer alguns dos aspectos mais significativos das afinidades entre ambos, da influência recíproca que ocorreu a vários níveis e se traduziu no aparecimento dos bilhetes postais fotográficos e fotomecânicos.

O bilhete postal ilustrado com imagens de matriz fotográfica surgiu no final do século XIX. Em nosso entender, o seu aparecimento no contexto da civilização ocidental resulta da convergência de dois suportes de comunicação visual:

- o bilhete postal ilustrado de matriz não fotográfica, que surgiu a partir do inteiro postal, e este como alternativa às formas de comunicação escrita tradicionais (cartas e bilhetes).
- a fotografia, em particular no formato *Carte Album* ou *Cabinet Card*, que pode ser considerado uma evolução e alternativa dimensional ao formato *Carte de Visite* fotográfico.

As relações entre ambos não se limitam ao período subsequente ao seu aparecimento, mas mantêm-se ao longo do seu desenvolvimento:

- as imagens fotográficas foram e continuam a ser utilizadas para ilustrar a maioria dos bilhetes postais.
- o bilhete postal ilustrado foi predominantemente impresso por processos fotográficos ou fotomecânicos, para o desenvolvimento dos quais foi decisiva a experimentação levada a cabo por fotógrafos e pessoas com actividades profissionais estreitamente relacionadas com a fotografia.

O coleccionismo, que deu um impulso significativo à implantação do uso do postal ilustrado como prática social, também tem antecedentes culturais directos no coleccionismo e na circulação das imagens fotográficas.

Como acima sugerimos, a história dos bilhetes postais ilustrados está profundamente ligada à história do correio tradicional (cartas e bilhetes postais não ilustrados) e à história da imagem fotográfica. Embora a primeira esteja relativamente bem estudada, é difícil entendê-la sem ter conhecimento desta última. Assim, vamos abordar sinteticamente alguns aspectos específicos da história da fotografia, sobretudo os relacionados com a sua produção, comercialização, uso social e político das imagens, nas últimas décadas que antecederam o aparecimento do bilhete postal, e estabelecer as relações que consideramos pertinentes entre estes suportes de comunicação.

A fotografia: uma tradição da imagem e do imaginário

Em 1852, cerca de 13 anos depois da apresentação ao público das primeiras técnicas fotográficas, foi divulgado um novo conceito fotográfico, o de colar nos cartões de visita pessoais o retrato do

seu portador. Esta ideia que, na sua preconização inicial, era mais lata e abrangia outras formas de identificação que hoje usamos, e outras que ainda poderemos vir a usar (Corentin, 2.^a ed. 1982: 28)¹, resultou na definição de um formato fotográfico designado por *Carte de visite* (em Portugal, *Bilhete de visita* ou *Cartão de visita*, com uma imagem fotográfica com cerca de 9x5,8 cm, colada num cartão com cerca de 10x6,3 cm). Embora na bibliografia fotográfica oitocentista a ideia seja atribuída a várias pessoas, tudo indica que foi Louis Dodero, fotógrafo de Marseille, o primeiro a divulgá-la em 1851. O formato foi patenteado a 27 de Novembro de 1854 pelo célebre fotógrafo



Fig. 1. W & D. Downey (London), Princesa Alexandra da Dinamarca, esposa de Eduardo VII do Reino Unido, com um dos seus filhos às cavalitas, Set. 1868. *Carte de visite*.

parisiense André Adolphe Eugène Disdéri, que foi o seu maior divulgador, tendo produzido e comercializado uma fabulosa galeria de retratos de celebridades (Darrah, 1981: 4; Gernsheim, 1988, II: 189). Alguns avanços da técnica fotográfica, como a produção industrial do papel albuminado, e, em particular, o uso de câmaras que permitiam tirar 8 ou 12 retratos no mesmo

¹ Posteriormente publicado n'O *Ecco Popular*, Porto, n.º 112 (19/05/1853), pp. [1-2], segundo ideias de um fotógrafo divulgadas no "Conservador Belga" de Novembro de 1852. Serão as ideias de Dodero, divulgadas no ano anterior e abaixo referido?

negativo², revelar uma só chapa de vidro e um positivo, e só no acabamento cortar e montar as várias imagens em cartões diferentes, traduziram-se numa enorme redução do custo de produção das imagens fotográficas (Eder, 1978: 351-352; Gernsheim, 1988: 202-203). Os fotógrafos podiam agora vender uma dúzia de retratos no formato *Carte de visite* a um preço inferior ao de um retrato em grande formato (Sagne, 1998: 110). Apesar disso, tirar uma fotografia continuava a ser caro, mas já era acessível, ao contrário do que acontecia com a pintura, reservada apenas às famílias de elevado estatuto económico. As cabeças coroadas da Europa, e, em particular, a rainha Vitória e Napoleão III, foram dos principais entusiastas a adoptar esta nova forma de comunicação visual, sobretudo o retrato, e depressa se aperceberam das potencialidades políticas que a produção de retratos das famílias reais e a sua comercialização a preços acessíveis, junto dos seus súbditos, traziam para a consolidação dos seus regimes. Os retratos de membros da família real ou imperial passaram a integrar os álbuns familiares, a serem encaixilhados, e colocados na parede ou num móvel da zona social da casa, permitindo uma relação de proximidade quotidiana entre soberano e súbdito. O retrato tirado por Disdéri à família imperial francesa valeu-lhe o título de *Photographe de S. M. l'Empereur* e foi, provavelmente, o ponto de partida para a rápida expansão deste formato e do seu negócio. Embora nenhum fotógrafo tenha ganho tanto com este formato como Disdéri, em Agosto de 1860, o fotógrafo John Edwin Mayall tirou uma série de retratos à família real inglesa, dos quais comercializou uma colecção de catorze *cartes de visite*, com o título *Royal Album*, que rapidamente vendeu centenas de milhares de exemplares. Na semana após o falecimento do Príncipe Alberto foram vendidas 70.000 *cartes de visite* com o seu retrato, tirado por vários fotógrafos. Um retrato tirado por W. & D. Downey à Princesa Alexandra da Dinamarca, esposa do futuro rei Eduardo VII, com um dos seus filhos às suas cavalitas, vendeu 300.000 cópias (fig. 1)³. A rainha Vitória colecionou nada menos do que 110 álbuns fotográficos, e constituiu e organizou, com a ajuda do príncipe Alberto, 36 álbuns com retratos da sua família e de outras famílias reais (Darrah, 1981: 6-7; Gernsheim, 1988: 190-191, 193-195). A Imperatriz Elisabeth do império Austro-Húngaro, a famosa *Sisi* (1837-1898), conhecida pela sua beleza, tinha uma enorme colecção de retratos fotográficos de beldades femininas⁴. No auge da moda deste formato, em meados dos anos 60, vendiam-se 300 a 400 milhões de *cartes de visite* por ano em Inglaterra. O fotógrafo Horatio Nelson King, que introduziu este formato em Bath, afirmou em 1862 vender 60.000 a

² A *Multiplying camera* de Claudet (1851), com apenas uma lente e um caixilho de especial para o negativo (*repeating back*) com placas de obturação parcial, permitia tirar doze retratos diferentes na mesma chapa. Uma versão desta câmara foi patenteada por Disdéri, em Paris, em 1853 (Gernsheim, 1988: 202; Sagne, 1998: 109-110). Câmaras com quatro lentes, usando o mesmo princípio do *repeating back* de Claudet, que permitiam tirar pelo menos oito fotografias no mesmo negativo fotográfico (de dois a quatro retratos simultâneos, e de duas a quatro poses diferentes) que, entre outros, usaram C. Jabez Hughes (London, 1860), Mayer & Pierson (Paris, 1861), e Disdéri (Paris, 1862) (Gernsheim, 1988: 202-203).

³ National Portrait Gallery, London, [<http://www.npg.org.uk/whatson/display/2007/alexandra-of-denmark.php>, acedido 12/06/2011]. Excepto quando é feita alguma menção, os originais das ilustrações pertencem à colecção do autor.

⁴ Não é claro se esta dedicação se devia apenas ao prazer na contemplação da beleza, ou se os seus álbuns de beldades femininas seriam um substituto do famoso "espelho meu", que lhe permitiria, com ou sem a colaboração das visitas com quem os partilharia, situar-se acima das belezas da época.

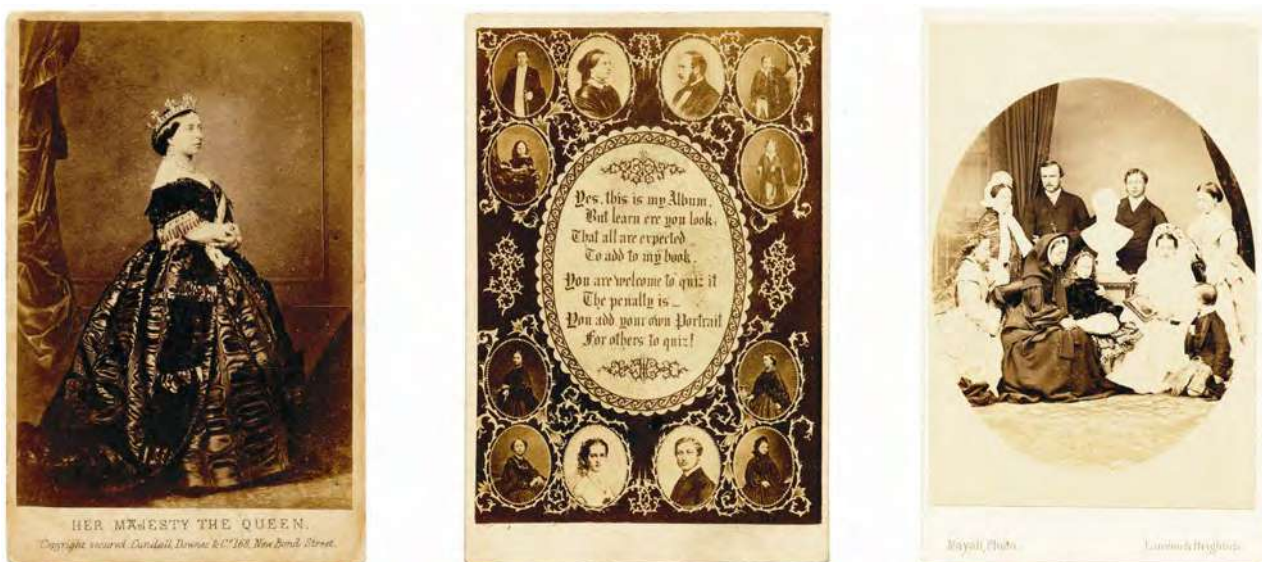


Fig. 2. Charles Clifford (Madrid), Rainha Victoria da Grã-Bretanha, Nov. 1861; Ashford Brothers (London), Foto-mosaico de abertura de álbum com retratos da família real britânica, ca. 1863; Mayall (London), Família real britânica, Mar. 1863. *Cartes de visite*.



Fig. 3. *Carte de visite* fotográfica no envelope da carta em que foi enviada, ca. 1871.

70.000 *cartes de visite* por ano; Olivier Saron, estabelecido em Scarborough, estimou ganhar com este negócio cerca de 10.000 libras anuais, e Mayall, em Londres, umas 12.000 libras por ano (Gernsheim, 1988: 194, 195, 198, 201, 273).

Nos anos 60 o formato *Carte de visite* fotográfico encontrou uma tal aceitação entre as classes privilegiadas que se tornou numa verdadeira moda, designada por "cartomania", que se propagou desde a alta sociedade até à média burguesia. A circulação das *cartes de visite* foi, talvez, a forma mais eficaz de representação, numa sociedade dividida entre a perpetuação dos regimes



Fig. 4. Senhora portuguesa folheando álbum de retratos no formato *carte de visite*. Detalhe de uma fotografia no mesmo formato, de um álbum do Conde Jerónimo Bobone, 1862.

vigentes e o desejo de mudança. Se a aristocracia viu nestas imagens uma forma que contribuía para a consolidação da sua posição hierárquica, quer sob a forma de retratos oficiais quer numa aparente esfera de intimidade, reforçando os laços que sustentavam o seu poder (fig. 2), a burguesia viu nelas uma forma de se elevar e perpetuar a sua memória. Todos queriam tirar o seu retrato. Os retratos eram oferecidos a amigos e a pessoas das suas relações. Deixar um cartão de visita fotográfico a alguém que se visitava, em vez dos tradicionais cartões com o nome impresso, tornou-se um hábito social. No seu verso escreviam-se dedicatórias e eram com frequência enviados pelo

correio, dentro de cartas (fig. 3). Para os guardar e organizar foram concebidos e comercializados álbuns. Aos retratos dos seus proprietários, de familiares, amigos e conhecidos, eram adicionados retratos de personalidades admiradas (reis e presidentes, líderes políticos, escritores, artistas, etc.). O álbum fotográfico familiar tornou-se um universo virtual de referências sociais, que espelhavam a família e a sociedade contemporânea. Folheá-lo em casa na companhia da família ou de visitas proporcionava tema para intermináveis conversas sobre as pessoas que lá estavam representadas (Sagne, 1998: 120) (fig. 4). Para um político ou artista, ver a sua imagem incluída num álbum familiar não era um abuso, mas uma forma de reconhecimento social. Quando o político britânico Lord Brougham via um retrato seu numa montra, costumava perguntar quantos exemplares tinham vendido. Era uma forma de avaliar a sua popularidade.

Nesta época também proliferaram as publicações biográficas de celebridades, ilustradas com retratos fotográficos no formato *Carte de visite* colados nas folhas impressas (Sagne, 1998: 120; Frizot, 1998: 123; Araújo, 2006).

A partir de cerca de 1860 a produção de cartões de visita fotográficos estava plenamente estabelecida nas principais cidades portuguesas. O número de fotógrafos nessas cidades aumentou significativamente e, nesta década, estabeleceram-se pela primeira vez em cidades onde, até aí, apenas passavam ocasionalmente fotógrafos itinerantes. Neste formato, tanto no estrangeiro como em Portugal, não se produziram apenas retratos, mas séries de imagens de "tipos e costumes" regionais e locais, reproduções de obras de arte, monumentos, vistas urbanas e paisagens humanizadas que foram comercializadas pelos fotógrafos e por estabelecimentos comerciais mais ou menos especializados, como os depósitos de estampas, as livrarias e os bazares (fig. 5). Dadas as reduzidas dimensões das fotografias impressas no formato cartão ou bilhete de visita, e apesar de se terem comercializado caixas com lupas para uma melhor visualização, ainda nos anos 60, foi introduzido no mercado estrangeiro um novo formato, técnica e graficamente semelhante, mas de maiores dimensões (fotografia com ca. 15x10 cm, montada num cartão com ca. 17x11 cm), que veio a tomar o nome de *Cabinet card* (Marquez, 1995: 26-27; Eder, 1978: 354). A história da sua introdução também suscita algumas dúvidas. Em Maio de 1862 foi anunciada pela firma britânica Marion & Co. a publicação de uma série de *Cabinet views*, com as dimensões de 11,4x17,1 cm, fotografadas por George Washington Wilson (Taylor, 1981: 85; Gernsheim 1988: 202). A partir de 1862 está documentada nos Estados Unidos a impressão de imagens com dimensões próximas deste formato (Darrah, 1981: 170), e em Fevereiro de 1863 o fotógrafo norte-americano Mathew B. Brady comercializou fotografias com 10,8x16,5 cm, usando a designação de *Imperial carte de visite*, que não era mais que um cartão de visita fotográfico de maiores dimensões, próximas das



Fig. 5. Principais temáticas comerciais das *cartes de visite*: obras de arte, monumentos, vistas e costumes, ca. 1870s [Photographia Artistica, S/L, Reprodução da pintura *Madonna della Segiolla*, de Rafael Sanzio, 1513-1514; Autor não identificado, Entrada do Palácio de Queluz; Photographia Camacho (Funchal), Funchal visto de sul; Francesco Rocchini (Lisboa), Varininhas lisboetas].

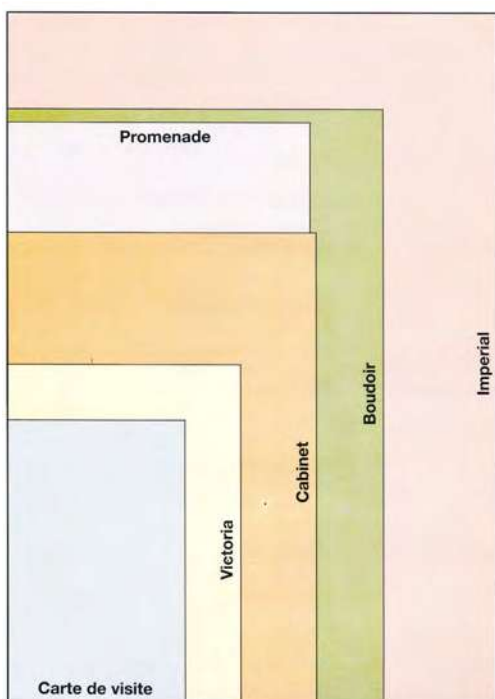
que vieram a ser as do formato *Cabinet*⁵. Cerca de 1866, o fotógrafo britânico Frederick Richard Window popularizou o formato na Grã-Bretanha, na impressão fotográfica de retratos, com a designação de *Cabinet portrait* (Gernsheim, 1988: 202)⁶. Não é claro se uns seguiram os outros, ou se foram iniciativas independentes respondendo a novas exigências do mercado. Também há várias interpretações da origem do nome. Em nossa opinião, a mais razoável está associada ao termo *Cabinet*, não no significado de pequeno armário onde é transportada uma imagem, como alguns sugerem, mas de "gabinete" ou "escritório", local onde uma imagem de importância pessoal com essas dimensões poderia estar exposta⁷. Em França, o novo formato tomou o nome de *Carte-album* ou *Portrait-album*⁸, claramente associado ao seu uso na fotografia de retrato e à sua introdução nos álbuns, que passaram a ser produzidos para incluir este formato a par da já tradicional *Carte de visite* fotográfica. A partir dos anos 70, encontramos-lo difundido em Portugal, com as designações *Cartão album* ou *Retrato album*, que não são mais que a tradução das designações francesas, que

⁵ 'The Latest Imperial Carte de visite', *Punch magazine*, London, (07/02/1863), p. 60. Brady usara desde 1858 o termo *Imperial photographs* para designar retratos de grandes dimensões, pelo deveria associar o termo *Imperial* aos formatos maiores (informação de Gary Saretzky, 01/09/2008). Mais tarde, veio a aparecer no mercado fotográfico o formato *Imperial*, com as dimensões de imagem de 16,8x21,7 cm, montada num cartão com 17,5x25 cm (Marquez, 1995: 26-27).

⁶ O fotógrafo S. Thompson usou o termo *Cabinet-sized photographs*, em Novembro de 1861, referindo-se a fotografias cujas dimensões variavam entre a de uma placa inteira (formato de daguerreotipo de 6½x8½", ou 16,5x21,6 cm) e 8x10" (20,3x25,4 cm), dimensões bem superiores às que mais tarde o termo foi utilizado para designar (informação de Rob McElroy, 10/09/2008).

⁷ Segundo Gernsheim (1988: 202), "During the late 1870s it became fashionable to have larger photographs hanging on the wall or standing on the piano".

⁸ Em Espanha o novo formato tomou o nome de *Tarjeta americana*, e em Itália de *Ritratto gabinetto*.



Carte de visite: cartão com ca. 10x6,3 cm

Cabinet card: cartão com ca. 17x11 cm, imagem com ca. 15x10 cm



Fig. 6. Quadro e dimensões relativas dos principais formatos fotográficos oitocentistas (Marquez, 1995: 26). Exemplos de fotografias nos formatos *Carte de visite* [Vicente Gomes da Silva (Funchal, Madeira), Retrato de meninas] e *Cabinet card* ou *Carte album* [Photographia Camacho (Lisboa), Retrato dos três filhos mais velhos do 5.º Conde de Linhares, 1884].

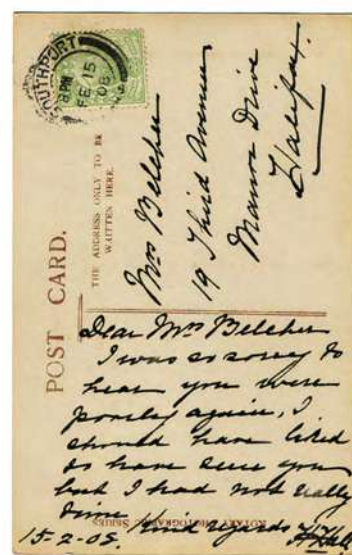


Fig. 7. João Francisco Camacho (Lisboa), D. Carlos, Fotografia no formato *Cabinet card* (ou *Carte album*: imagem com ca. 15x10 cm sobre cartão com ca. 17x11 cm), ca. 1890s-1900s, e frente e verso de bilhete postal (cartão com ca. 14x9 cm) da mesma imagem impresso em papel fotográfico no Reino Unido, e circulado a 15/02/1908.

aqui apareciam impressas nos cartões importados (fig. 6). Tanto as fotografias no formato *Carte de visite* como no formato *Cabinet* ou *Album*, e, em particular, no que respeita o retrato de estúdio, continuaram a ser produzidas em Portugal até à primeira década do séc. XX. Este último formato foi progressivamente substituído por outro, com dimensões aproximadas, que foi o formato postal, que abordaremos seguidamente (fig. 7). Como acima pretendemos expor, de forma resumida, ao contrário do que Sousa & Jacob sugerem, o bilhete postal ilustrado não protagonizou «o início da chamada civilização da imagem» no quadro do «desenvolvimento da informação de massas» (Sousa & Jacob, 1985: 28). Ela desenvolveu-se antes do bilhete postal ilustrado, com o aparecimento da fotografia e a extraordinariamente rápida expansão mundial da técnica da daguerreotípia, sobretudo como técnica de retrato acessível face às técnicas tradicionais de representação, motivo por que foi caricaturalmente denominada *La Daguerreotypomanie*, logo no ano da sua divulgação ao público, em 1839 (Gernsheim, 1982, I: 47; Morand, 2003: 106-107)⁹. Posteriormente, com a ampla difusão dos formatos fotográficos *Carte de visite* e *Cabinet*, desde o início dos anos 60 do séc. XIX, e das temáticas que neles foram comercialmente exploradas, além dos tradicionais retratos de estúdio, nomeadamente as obras de arte, os monumentos, as paisagens (humanizadas), e os costumes¹⁰.

A carta e o bilhete postal: antecedentes de comunicação textual

A circulação através do correio da palavra escrita, sob a forma de carta, e, em particular, o uso de bilhetes informais que tradicionalmente eram mandados entregar ao destinatário através de um mensageiro, deram origem ao aparecimento do *Inteiro Postal*, como forma mais económica e expedita de enviar breves mensagens informais pelo correio¹¹. Sendo os *inteiros postais* objectos «que comportam um selo impresso oficialmente autorizado ou uma marca ou inscrição indicando que um determinado valor facial, referente a um serviço postal ou relacionado, foi previamente pago», abrangendo uma variedade significativa de formas, neste caso interessam-nos especificamente os bilhetes postais, também designados por *inteiros bilhetes postais* (Sousa & Jacob, 1985: 27). Os primeiros inteiros bilhetes postais eram cartolinas com cerca de 9x14 cm, de espessura e tom variável, tendo de um lado impressos o selo de correio, nalgumas edições o espaço para a colocação do carimbo de circulação do correio, a designação *Bilhete Postal* ou *Carte*

⁹ Maurisset (gravador) *La Daguerreotypomanie* (caricatura), Chez Aubert. Gal. Vero-Dodat. Imp. d'Aubert et C.^{ie}, [http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=PT&f_typedoc=images&q=daguerreotypomanie, acedido, 12/11/2011].

¹⁰ *O Jornal do Porto*, Porto, ano 2, n.º 23, 28/01/1860, p. 4.

¹¹ Custavam cerca de metade de uma carta ou mesmo menos de metade e, antes do aparecimento dos telegramas e do telefone, eram a forma mais rápida de comunicar (Willoughby, 1993: 10, 13; *Cartão-postal; Ateliers Artisticos [...]*, s.d., p. [9]). De notar que, apesar de neste último texto a expressão *Cartão Postal* ter sido usada para designar os bilhetes postais, em rigor, ela utiliza-se para referir outra forma de Inteiro Postal (Lamas & Marques, 1985, I: 151).

Postale, e umas linhas para escrever o nome e morada do destinatário. Do outro lado, a folha lisa sem qualquer impressão, para escrever a correspondência¹².

No império Austro-Húngaro foram pela primeira vez postos em circulação a 1 de Outubro de 1869, e a venda de 3 milhões de exemplares em três meses augurou uma carreira de sucesso. A partir do ano seguinte foram sucessivamente introduzidos nos Estados Unidos da América e noutros países da Europa e do mundo. Em Portugal continental, na Madeira e nos Açores, os primeiros inteiros bilhetes postais oficiais começaram a circular a partir de 1878, na Índia portuguesa de Abril de 1882, em Angola, Cabo Verde e Guiné, de 1 de Janeiro de 1885, em Moçambique e em Macau do



Fig. 8. Inteiro bilhete postal português, editado e circulado em 1896.

Fig. 9. Bilhete postal ilustrado (não fotográfico), impresso e circulado em 1898.

mesmo ano, e em Timor a partir de 1892¹³ (fig. 8).

Os inteiros postais introduziram uma nova prática: a de enviar mensagens pelo correio sem qualquer protecção exterior, com conteúdo de natureza pessoal ou profissional, embora de carácter não reservado, uma vez que podia ser lida pelos carteiros ou por outra pessoa que não o destinatário. Uma solução adoptada para limitar este problema, que permitia uma privacidade

¹² Nos inteiros bilhetes postais, dependendo das edições, foram usadas cartolinas finas (0,16 a 0,18 mm), médias (0,20 a 0,22 mm) e grossas (0,26 a 0,28 mm) (Lamas & Marques, 1985, I: 7-19).

¹³ Sousa & Jacob (1985: 27); Lamas & Marques (1985, I: 7-9, II: 7, 8, 24, 55, 70, 84, 106, 130, 131, 134, 135, 182, 183, 194, 195).

relativa, foi o uso da escrita "encriptada" ou de difícil legibilidade pela sobreposição de texto escrito em duas direcções perpendiculares, por vezes acrescida da dificuldade de ser escrita por portugueses numa língua estrangeira, sobretudo na língua francesa, a mais utilizada pelas classes cultivadas. É claro que, se o teor da mensagem o exigisse, o bilhete postal podia ser enviado dentro de um envelope fechado, embora esta opção não possa ser considerada característica dos bilhetes postais. Em Portugal foram produzidos sobrescritos oficiais isentos de franquia para este fim, desde 1896 (Lamas & Marques, 1985, I: 144-148), e sobrescritos particulares pelo menos a partir de 1905 (Lamas & Marques, 1985, I: 148-150), sendo alguns ilustrados (fig. 9).

Tal como noutras formas de comunicação visual (linguagem das flores, dos leques, etc.), a



Fig. 10. "A verdadeira linguagem dos selos". Bilhete postal ilustrado circulado em Portugal em 1904 (Col. particular).

colocação dos selos na correspondência amorosa, incluindo os postais, foi objecto de um processo de codificação muito sumário, a avaliar por um postal que circulou em Portugal em 1904 com o título "A verdadeira linguagem dos selos" (fig.10)¹⁴.

A título de curiosidade, devemos notar que, mesmo nos inteiros postais não ilustrados a fotografia está "presente", desde muito cedo, uma vez que alguns dos retratos dos monarcas nas estampilhas impressas foram executados a partir de fotografias, como é o caso documentado do

¹⁴ Araújo, Nuno Borges de (2012) 'A linguagem dos selos', blog *Postais ilustrados*, 19/10/2012, [http://postaisilustrados.blogspot.pt/2012/10/a-linguagem-dos-selos.html]; Araújo, Nuno Borges de (2012) *A linguagem dos selos*, in Martins, Moisés de Lemos; Correia, Maria da Luz (coord.) (2014) *Do Post ao Postal*, V. N. Famalicão: Humus Editora [versão digital em CD anexo].

retrato de D. Carlos, nos selos dos inteiros bilhetes postais editados entre 1896 e 1908, executado a partir de um retrato tirado pelo fotógrafo Augusto Camacho, de Lisboa, na primeira metade dos anos 90 (Ramalho, 1985: 53; Nobre, 2002: 80; Lamas & Marques, 1985, I: 21, 28, 29) (fig. 8).

Normalização dos formatos

Tanto no caso da carta de correio, como nos da fotografia e dos bilhetes postais, ocorreram processos de normalização dos formatos, destinados a facilitar a sua produção, circulação através dos correios e adaptação e suportes de conservação e exposição, tendo dominado um formato com cerca de 9x14 cm, muito próximo do das cartas escritas, e praticamente com as mesmas dimensões das imagens do formato *Cabinet* ou *Album* fotográfico (fig. 8).

Dando continuidade a ideias lançadas por Rowland Hill (1837-1841), Heinrich von Stephan (1865-1874) e Emanuel Herrmann (1869), a *Union Générale des Postes* ou *General Postal Union* (1874-1878), reuniu 22 países numa conferência internacional, em Berna em 1874, da qual resultou um tratado internacional sobre o tema¹⁵. A U.G.P. e, posteriormente, a *Union Postale Universelle* (1878-), que lhe deu continuidade com um aumento progressivo do número de países membros, promoveram conferências internacionais com uma certa regularidade, dando passos decisivos na aprovação de acordos postais internacionais e de normativa oficial relacionada com o bilhete postal, nomeadamente a consideração do território dos países membros como um só território postal (1874), a realização de um trabalho de normalização do formato postal, das taxas pré-pagas, e da internacionalização de modelos formais (bilhetes postais) e operacionais (serviços postais) (Willoughby, 1993: 22-32)¹⁶.

Em virtude da prática de distribuição pelos correios, as dimensões dos bilhetes postais foram por vezes alteradas para se aproximarem das dimensões dos envelopes de correio comum. Mais do que uma mera coincidência, pensamos que a proximidade, ou mesmo convergência dimensional dos formatos de carta de correio, do *Cabinet* fotográfico e do bilhete postal, traduz a eficácia de um formato que era económico, permitia uma boa legibilidade e um fácil manuseamento, pelas suas dimensões ergonomicamente adequadas à mão humana. Curiosamente, e talvez não por acaso, as dimensões do formato de papel A6 (10,5x14,8 cm), ou seja, o nosso formato de papel corrente de escrita e impressão (A4), dobrado em quatro, são muito próximas das dos referidos suportes.

¹⁵ *General Postal Union; The UPU.*

¹⁶ *The UPU.*

O aparecimento dos bilhetes postais ilustrados: suporte de convergência de texto e imagem

Se nas fotografias trocadas entre amigos e conhecidos, se costumava escrever notas descritivas da imagem ou dedicatórias de oferta, são muito raros os exemplos do uso de imagens fotográficas como suporte de uma comunicação interpessoal que ultrapasse este âmbito restrito.

A inovação fundamental do bilhete postal ilustrado relativamente à anterior tradição de produção de imagens foi a de lhe conferir uma nova identidade, unindo duas formas de comunicação que até então circulavam independentemente - imagem e texto - embora, como vimos, pontualmente associadas, uma vez que as fotografias eram, por vezes, enviadas dentro de cartas. Nos primeiros bilhetes postais ilustrados foram integrados, num mesmo suporte, as componentes da comunicação escrita tal como foi definida no inteiro bilhete postal e da comunicação através da imagem (fig. 9). Esta não aparece apenas como um elemento decorativo, ou mesmo estruturante da superfície do bilhete, mas como representação com um valor em si, ou seja, por um lado integrada no suporte mas, simultaneamente, como forma de comunicação visual autónoma. A importância das imagens nos bilhetes postais ilustrados mais antigos é atestada pelo aumento progressivo do espaço que foram ocupando, levando à libertação completa de um dos lados do bilhete para a sua inserção. Esta alteração obrigou o espaço onde se escrevia o destinatário e o selo de correio a passar para o lado inicialmente reservado à correspondência. Com a sua passagem para o verso do bilhete postal, teve de ser estabelecida uma disciplina de organização, nem sempre observada por quem escrevia no postal. Assim, a partir de cerca de 1904-1905, o verso foi dividido por uma linha impressa - também designada por *credit line*, por nela vir por vezes impresso o nome do editor, do fotógrafo, ou do fabricante do papel fotográfico no caso dos bilhetes postais fotográficos - ficando o lado esquerdo reservado à mensagem escrita, e o lado direito ao nome e morada do destinatário, e ao selo de correio (Sousa & Jacob, 1985: 30-31).

Com a impressão de uma imagem (fotográfica ou não) de um lado, e a disponibilização de uma superfície adequada à escrita do outro, o bilhete postal ilustrado permitiu complementar o conteúdo pessoal de uma mensagem ao estímulo visual da imagem. Uma associação que propiciava na elaboração do texto referências ao tema da imagem, pela associação de conteúdos, ou mais especificamente por ilustrar o local onde o bilhete foi escrito, por exemplo, no contexto de uma viagem.

Os anteriores sistemas de produção e consumo de imagens, inadequados à introdução de correspondência textual, e particularmente as fotografias no formato *Cabinet*, sofreram uma significativa redução no volume do seu negócio a favor do recém-introduzido bilhete postal ilustrado. Apesar disso, aquele formato, com ligeiras variações dimensionais, alterações das características do suporte e outra aparência formal, manteve um lugar no mercado fotográfico até

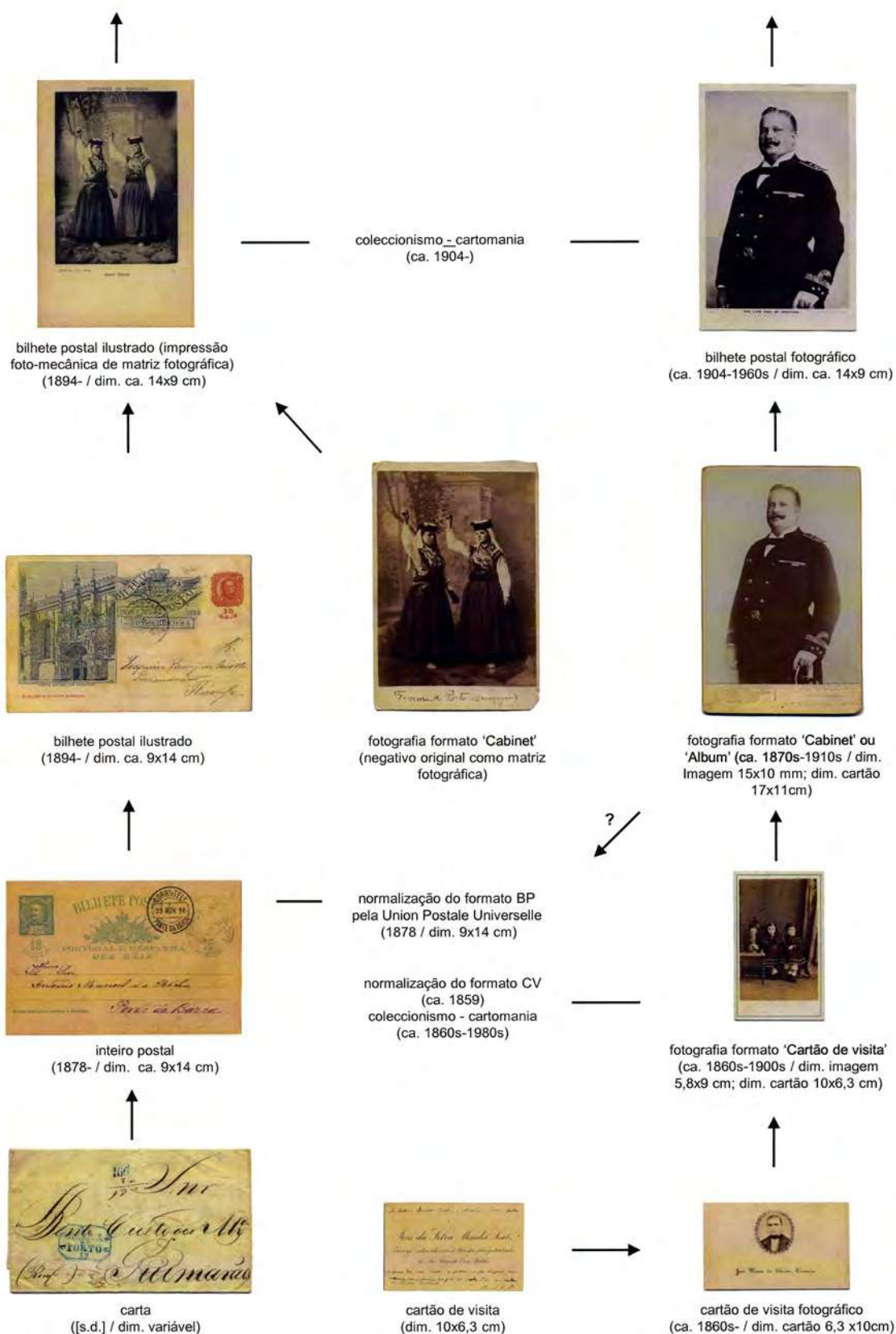


Fig. 11. Quadro-resumo da origem e evolução dos principais formatos fotográficos e dos bilhetes postais.

ao presente.

Outra inovação que teve um papel importante no significativo sucesso obtido pelo bilhete postal ilustrado no mercado dos meios de comunicação visual, foram os factores económicos da sua produção. O bilhete postal ilustrado impresso por técnicas fotomecânicas permitia grandes tiragens a preços económicos, sem a morosidade envolvida na impressão fotográfica. O facto de ser impresso em cartolina de uma certa gramagem¹⁷, conferindo-lhe resistência estrutural própria, também eliminou a necessidade de recorrer à colagem da fina e frágil imagem fotográfica num cartão rígido, economizando significativamente, não só nos custos de produção como nos de circulação pelo correio, pela redução significativa do seu peso.

Mais do que estabelecer uma ruptura com a tradição visual e a forma das fotografias, o imaginário da edição postal ilustrada proporcionou-lhe uma continuidade adaptada a novas práticas sociais (fig. 7 e 11).



Fig. 12. Autor não identificado, Vistas de Espozende. Dois bilhetes postais fotográficos, circulados em 1904.

¹⁷ Nos inteiros postais, dependendo das edições, foram usadas cartolinas finas (0,16 a 0,18 mm), médias (0,20 a 0,22 mm) e grossas (0,26 a 0,28 mm) (Lamas & Marques, 1985, I: 7, 8, 14).

Os primeiros bilhetes postais ilustrados de edição oficial circularam desde Portugal continental e dos Açores a partir de 4 de Março de 1894, e desde Macau a partir de 1 de Abril de 1898. Em Junho de 1895 surgiram em Portugal continental e nos Açores os primeiros bilhetes postais ilustrados de edição particular (Sousa & Jacob, 1985: 29, 71; Lamas & Marques, 1985, I: 19, 20, II: 12, 114, 115). Num período inicial os comerciantes portugueses venderam sobretudo bilhetes postais ilustrados estrangeiros, mais apelativos do que as ainda incipientes ilustrações portuguesas, mas, a partir dos últimos anos do século XIX, rapidamente surgiram editores nacionais que foram marcando a sua posição neste mercado, e em meados da primeira década do século XX as edições fototípicas de vistas nacionais já tinham conquistado um espaço significativo do mercado nacional (Sousa & Jacob, 1985: 27-28).

O coleccionismo de postais ilustrados

Tal como acontecera com as fotografias nos formatos *Carte de visite* e *Cabinet* (ou *Album*), os bilhetes postais ilustrados, particularmente os editados em séries numeradas, tornaram-se rapidamente objecto de colecção, dando origem a uma nova "cartomania", com uma particularidade que decorre naturalmente da sua concepção: para além do âmbito dos contactos pessoais, dominante na oferta e troca de imagens fotográficas, a troca de postais ilustrados entre os seus devotos coleccionadores fazia-se, de forma significativa, através do correio, mantendo correspondência e dando uso regular à função para que foram concebidos. Desta forma os coleccionadores viam aumentar o seu espólio de vistas de cidades e paisagens, costumes e retratos de celebridades. Para serem guardados, organizados, e mostrados à família e amigos, produziram-se e comercializaram-se álbuns adequados ao novo formato. Tal como aconteceu com alguns temas fotográficos de interesse colectivo, os postais ilustrados editados profissionalmente foram vendidos em quiosques, tabacarias, livrarias, papelarias e armazéns que comercializavam uma grande diversidade de produtos. O comércio e o coleccionismo dos postais ilustrados teve um auge relativo entre 1904 e 1907, mas a sua produção e consumo continuou em crescendo até ao final da primeira guerra mundial (Sousa & Jacob, 1985: 28, 36; Willoughby, 1993: 7, 10, 13; Peixoto, 2000: 186-187). Em 1917 foi descrito em Portugal como «a mais expressiva e gentil fôrma de correspondencia moderna», por oposição à «secura mercenaria do telegrama» e à «intimidade, fastidiosa, grave, perigosa das duas folhas de papel de carta» (C., 1917: 104). A expansão do seu uso atingiu um ponto que justificou mesmo a abertura de casas especializadas na sua comercialização¹⁸.

¹⁸ A título de exemplo, mencionaremos a "Casa dos Postaes", em Braga, cerca de meados da 2.ª década do séc. XX.

Temáticas dos postais ilustrados e tradição fotográfica

A partir de finais do séc. XIX e inícios do séc. XX a fotografia atingira já a sua maturidade como produto cultural, servindo diversos propósitos no âmbito da comunicação visual. O registo fotográfico servia de matriz a múltiplas tiragens impressas em formatos variados, que incluíam o bilhete postal ilustrado, comercializado avulso ou em colecções, e impresso em várias técnicas fotográficas e fotomecânicas.

Além do tradicional retrato, dominavam os temas de interesse colectivo como os espaços urbanos, costumes tradicionais e personalidades, entre outros. A sociedade que a consumia sob



Fig. 13. Emílio Biel & C.^a (Porto), Costumes populares, ca. 1876-1880. Impressões fotográficas (formato *Cabinet*, ca. 1876-1880) e fotomecânicas (formato *Bilhete postal*, ca. 1900s) das mesmas imagens, pelo mesmo estabelecimento fotográfico.

estas formas revia-se nela, e através dela reforçava a sua consciência de colectivo. Assim, as imagens fotográficas ou de matriz fotográfica, amplamente difundidas, adquiriram um significado importante como portadoras dos signos identitários que definiam o "nós" e os "outros", desde o nível local ao civilizacional, passando pelo regional, e pelo nacional. No âmbito temático, a produção de bilhetes postais ilustrados reflectia, como já dissemos, os temas comercializados desde os anos 60 do século XIX em suporte fotográfico. Dominavam claramente as imagens de espaços e edificações urbanas, normalmente organizadas em séries por localidades. Nalguns casos, estas imagens, impressas em tiragens limitadas, têm actualmente uma grande importância documental



Fig. 14. José Albino Pereira de Carvalho (fotógrafo amador), Aldeã de Santa Marinha (Viana do Castelo) [série impressa em grande formato (ca. 1897) e editada no formato bilhete postal no *Álbum Costumes de Portugal* (ca. 1910s)].



Fig. 15. Photographia Vasques (Lisboa), Sidónio Pais [imagem fotográfica impressa em grande formato e no formato de bilhete postal; impressão fotomecânica no formato de bilhete postal e na capa da *Ilustração Portuguesa* (Lisboa, 2.^a série, n.º 625, 11/02/1918)].

por constituírem memórias visuais, virtualmente únicas, de espaços urbanos profundamente transformados (fig. 12). As vistas e paisagens em que o homem e a sua intervenção no território está sempre presente também foram significativamente exploradas. Outro tema de importância fundamental eram os retratos de "tipos e costumes", que procuravam elaborar um retrato da população rural mostrando a diversidade dos trajes tradicionais das várias regiões e localidades do país. Normalmente as pessoas eram retratadas em estúdios profissionais (fig. 13 e 14) ou, com menos frequência, no exterior, exercendo as suas actividades quotidianas. Infelizmente, com alguma frequência os fotógrafos encenavam estas imagens e nem sempre foram rigorosos na identificação dos locais e circunstâncias em que os trajes eram usados. Outro tipo de retratos que tiveram grande difusão através dos bilhetes postais foi o dos representantes da nação, como a família real antes de 1910, e os presidentes e ministros republicanos depois desta data (fig. 15). A comercialização das suas imagens continuou a servir para estabelecer uma aproximação entre os

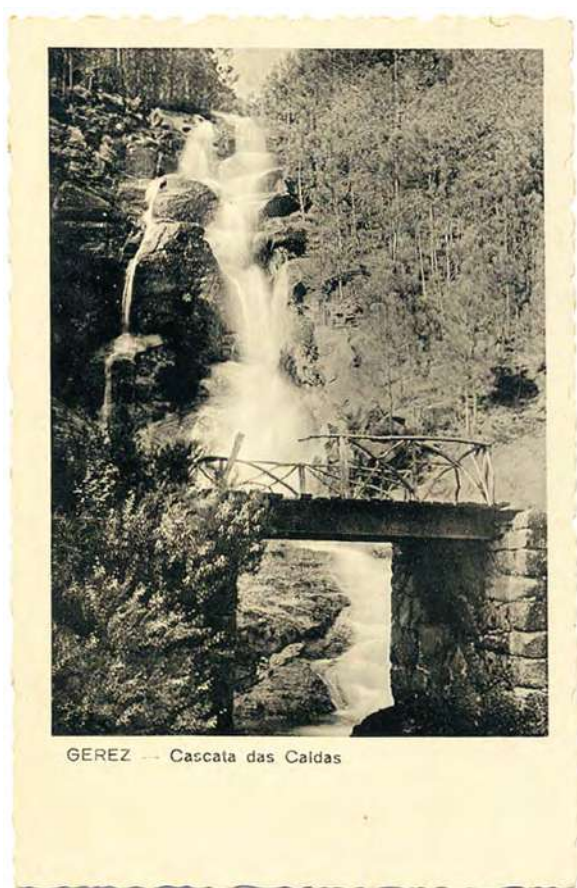


Fig. 16. Foto Zalez, *Gerês - Cascata das Caldas*, Ed. da Comissão de Iniciativa e Turismo do Gerez, ca.1938; Autor não identificado, *Olhão - Portugal.- Parte antiga da Villa*, Olhão: Ed. Souza & Ventura, Lda., S/D.

líderes políticos e a população, reforçando os elos que os ligavam. Tal como acontecera com as fotografias, os retratos destas personalidades e os de outras figuras notáveis, também se comercializavam nas principais casas de estampas.

Nesta época, a burguesia urbana que adquiria postais ilustrados e se correspondia fazendo uso deles, já não limitava o objecto do seu interesse aos valores patrimoniais da nação, ou a países exóticos de interesse histórico e aos seus habitantes, mais ou menos tipificados, com os quais tomavam contacto em viagens que contribuíam significativamente para a formação cultural, como acontecera com a fotografia até finais do século XIX. Com frequência inscrevia o seu uso no contexto de uma prática de passeio nos dias de folga laboral, nas férias, em "saudáveis" estadias sazonais "a banhos" ou nas termas, e em viagens de cariz claramente lúdico. Tratava-se de um turismo de lazer, à descoberta de um mundo relativamente próximo mas ainda desconhecido (fig. 20) (Willoughby, 1993: 7). Com a difusão do bilhete postal ilustrado, o inventário visual do mundo já não estava restrito às estampas da biblioteca particular ou aos álbuns fotográficos dos *Grand Tours*, encadernados a couro e ferros. Agora, cabia na gaveta de uma escrivaninha ou numa caixa de cartão dentro de um armário de roupa.

Nos anos 30 do século XX, verificamos em Portugal a produção pontual de postais ilustrados de qualidade visual significativa, menos preocupados com a vertente documental da imagem e fortemente influenciados por uma estética pictoralista. Dela são exemplo imagens de fotógrafos pouco conhecidos (fig. 16) e as vastas séries bucólicas produzidas na região de Entre Douro e Minho por Domingos Alvão (Vieira, 1981: 42-49; Sena, 1998: 212-216; Figueiredo, 2000).

As referências estéticas dos postais de matriz fotográfica estão claramente enraizadas na estética fotográfica e neles também verificamos a sua evolução. Não nos parece claro que o formato postal tenha dado origem a uma linguagem visual nova, ou a formas originais de comunicação através da fotografia.

As técnicas de impressão

Desde o seu aparecimento, as técnicas de impressão fotomecânica e fotográfica utilizadas na impressão do bilhete postal ilustrado foram muito diversas e, em muitos casos, são de difícil identificação. A sua introdução e prática em Portugal está pouco e, por vezes, mal estudada.

Os primeiros bilhetes postais ilustrados reproduziam imagens não fotográficas (fig. 9), mas rapidamente se começaram a imprimir imagens fotográficas com técnicas fotomecânicas, como a cromolitografia, a fototipia, muito usada na impressão de ilustrações de publicações e de imagens

avulsas desde o início dos anos 80 até cerca do final da 1.^a década do século XX, e a fotogravura¹⁹ introduzida em Portugal nos anos 90²⁰.

Um dos primeiros processos utilizados para produzir composições de vistas das principais localidades na segunda metade dos anos 90 do século XIX foi o da cromolitografia, a uma, duas ou mais cores, tradicionalmente impressos na Alemanha²¹, mas também impressos no Porto e em Lisboa a partir de 1895²². Outro tema de que se imprimiu um número significativo de edições em cromolitografia, foram os costumes portugueses.

A maioria dos primeiros postais de matriz fotográfica impressos no nosso país, usou o processo planográfico da fototipia²³, aqui introduzido em 1875, na sua variante de Carl Heinrich Jacobi, pela intervenção e a expensas de Carlos Relvas, um fotógrafo amador internacionalmente conhecido²⁴. Foi amplamente utilizado a partir dos anos 80 do século XIX na impressão de imagens fotográficas e particularmente na edição de publicações ilustradas, tendo sido o seu incontestado expoente a firma Emílio Biel & C.^a (antiga Casa Fritz), no Porto. Para impressões de qualidade, este processo apenas cedeu o seu lugar a outras técnicas no século XX. São exemplo do uso desta técnica de impressão, os postais editados pela família Carneiro, de comerciantes bracarenses. Neste e noutros casos do país, verificamos o percurso de um fotógrafo amador integrado numa família ligada ao comércio que rapidamente direccionou a sua prática para a produção, edição e comercialização de bilhetes postais ilustrados²⁵, bem como de publicações ilustradas com vistas locais²⁶, preenchendo assim um vazio no mercado deste tipo de imagens aos níveis local e regional. Os negativos originais são em emulsão gelatina - sais de prata sobre chapas de vidro no formato 13x18 cm, permitindo um corte das margens e enquadramento, ou recorrendo pontualmente à redução dimensional do original. Curiosamente, apesar de a técnica de impressão fototípica estar desenvolvida em Portugal, não é claro que os bilhetes postais fototípicos editados em Portugal

¹⁹ Termo aqui utilizado não como a designação específica do processo fotomecânico homónimo, mas como designação genérica de uma série de processos fotomecânicos em relevo, praticados no meio impresso, de acordo com a nomenclatura utilizada por Sena (1998: 144).

²⁰ José Pires Marinho (1894), e Castelo-Branco & Alabern (1895), em Lisboa; Marques Abreu (1898), e as oficinas do *Commercio do Porto* (ca. 1890s-1900s), no Porto (Sena, 1998: 143-145, 200-201).

²¹ Também são por vezes designados por postais tipo Grüss, porque, em edições alemãs deste tipo, neles aparece impressa a frase "Grüss aus [...]", fórmula destinada a enviar as "Saudações de [...]" de quem viajava desde o local descrito na imagem e de onde escrevia o postal. Noutras edições cromolitográficas impressas em Portugal aparece impressa em francês a frase equivalente: "Souvenir de [...]" ou "Recordação de [...]".

²² Pró-Associação Portuguesa de Cartofilia (2004); Sousa & Jacob, 1985: 31.

²³ O mesmo que *collotype* na cultura anglo-saxónica, ou *phototypie* ou *photocollographie* na cultura francófona.

²⁴ Vicente, 1984: 56-62, 68-73, 77; Sena, 1998: 97-100; Mesquita *et al.*, 2003: 32-36, 39-44, 395-397; Oliveira, 2006: 69-71.

²⁵ Fotografias de Manuel Marques Carneiro, fotógrafo amador, e editadas pelo seu pai Bernardo Carneiro, em 1899 (conhecemos exemplos de postais circulados em 1901-1902), e após o falecimento deste em 1902, editadas pelo próprio Manuel Carneiro, em 1903 e em 1905 (conhecemos exemplares circulados em 1903-1905). Para a edição de postais fototípicos coloridos a aguarela a três cores, mais dispendiosos, Manuel Carneiro associou-se ao irmão sob a designação de *Manoel Carneiro & Irmão*, a firma que continuou com o estabelecimento comercial de Bernardo Carneiro, na rua do Souto, após o seu falecimento.

Mateus, 1981: 82-86; Oliveira, 1979 & Oliveira, 2009: 5; *O Commercio do Minho*. Braga, ano 31, n.º 4517, 26/05/1903, p. 3 (info. de Catarina Miranda).

²⁶ Também editados pelos irmãos Carneiro associados: *Álbum de Braga*. Braga: Manoel Carneiro & Irmão, 1904; *Álbum da Sé de Braga*. Braga: Manoel Carneiro & Irmão, [ca. 1904].

Oliveira (1979: 18); *O Commercio do Minho*. Braga, ano 32, n.º 4670, 02/06/1904, p. 2 (info. de Catarina Miranda).

tenham sido cá impressos.

Ao falarmos de imagens de matriz fotográfica referimo-nos não só aos bilhetes postais fotográficos, mas sobretudo aos que, utilizando como registo original uma imagem fotográfica, foram impressos por processos fotomecânicos, com matrizes planográficas²⁷, em relevo ou fototipográficas²⁸, ou em oco ou cavadas (também designadas por encavo ou entalhe)²⁹.

Alguns destes processos fotomecânicos foram aperfeiçoados e introduzidos em Portugal por pessoas ligadas à fotografia, no contexto do desenvolvimento de técnicas de produção em série de imagens de meios tons permanentes, em tiragens significativas no meio impresso³⁰, uma vez que um negativo fotográfico, dada a sua fragilidade, permitia um número relativamente limitado de tiragens de uma mesma matriz.

A maioria das imagens que conhecemos impressas no formato de bilhete postal por processos fotomecânicos foi reproduzida a partir de originais fotográficos e, com frequência, também foram impressos e comercializados em vários formatos de papel fotográfico. Com o desenvolvimento da edição de bilhetes postais ilustrados, os editores de publicações e folhetos turísticos recorreram com frequência aos arquivos de fotógrafos profissionais para seleccionar séries de imagens e preparar a impressão de edições (fig. 17).

Nos exemplos de impressão fotomecânica que conhecemos em edições portuguesas, a simulação aproximada das cores naturais foi obtida por meios fotomecânicos (cromolitografia, 1895-) ou mesmo manuais (pintura a aguarela com ou sem stencil, a partir de finais dos anos 90), sobre fototipia a preto. Mais tarde, foi introduzida a fotografia a cor no circuito comercial, predominantemente impressa por técnicas fototipográficas, através da obtenção de matrizes com filtros de separação de cor, que depois eram impressas em registo, pela técnica da tricromia (sistema RGB) ou da quadricromia (sistema CMYK). Apesar disto, ainda se coloriam de forma primária e algo grosseira postais em Portugal em meados do século XX. Nada disto está seriamente estudado neste país, sendo frequente encontrarmos em publicações sobre postais ilustrados uma identificação errada de processos de impressão, mesmo a preto e branco.

O bilhete postal fotográfico

A partir de cerca de 1905 os fotógrafos e, em particular, os amadores, começaram a imprimir as suas imagens em papel fotográfico produzido industrialmente no formato do bilhete postal³¹. Era

²⁷ Cromolitografia; fototipia; fotozincografia; offset.

²⁸ Similigravura; fotogravura química ou heliogravura tipográfica, halftone.

²⁹ Heliogravura de Dujardin; fototipogravura sobre cobre; fotogravura de Goupil; fotogravura de Klic; rotogravura de Brandweiner.

³⁰ Idem nota 24; Rodrigues (1876, 1879).

³¹ Pró-Associação Portuguesa de Cartofilia (2004). Designados nos países anglo-saxónicos por *Real Photographic (Postcard)* ou abreviadamente *RP*.



Fig. 17. Santos Lima (Braga), Gruta do Bom Jesus do Monte, Braga [Fotografia em grande formato; folheto turístico do Bom Jesus do Monte, ilustrado com fotografias de Santos Lima (Braga), matrizes fotomecânicas de Marques Abreu (Porto), impressão de Raul de Caldevilla & Ramiro Antas (Porto), distribuído pelo Grande Hotel do Parque (Bom Jesus, Braga); bilhetes postais editados pela Confraria do Bom Jesus do Monte e pelo Asilo D. Pedro V (Braga)].



Fig. 18. Photo-Velo-Club (Porto). Catálogo de 1901 (pp. [1], 48), com material para imprimir no formato postal.



Fig. 19. Retratos de estúdios profissionais impressos no formato postal, 1900s [Foto-Medina, de F. Miranda & C.^a (Porto), Grupo familiar; Emilio Biel & Co. (Porto), Menino com traje de Carnaval]



Fig. 20. Braz Coelho (fotógrafo amador, Porto), Retrato do autor, cena campestre e passeio de burricos no Sameiro (s.d.). Fotografias no formato bilhete postal.



Fig. 21. João (fotógrafo amador), Ida à romaria do Sr. da Pedra, 1908; F. A Urzedo Rocha (fotógrafo amador), Crianças e romaria, s.l., s.d.

vendido em caixas ou envelopes e trazia no verso impressas as linhas estruturadoras dos postais que circulavam através dos correios: o lugar para o texto escrito ao destinatário, para a morada deste, e para o selo do correio, de forma a facilitar o seu uso. Comercializado nos estabelecimentos fotográficos a partir do início do século XX (fig. 18), este papel foto-sensível difundiu-se rapidamente entre os amadores e instalou-se progressivamente como formato de referência na impressão de retratos e vistas. Tal como anteriormente acontecera com outros formatos fotográficos, a sua normalização teve um papel importante na economia da sua produção industrial, tornando o seu preço mais acessível, bem como na produção de material fotográfico e de laboratório. Uma vasta gama de aparelhos e acessórios apareceu no mercado para os praticantes do novo formato. O seu fabrico continuou a ser, como a quase totalidade dos materiais e aparelhos

fotográficos, fabricado no estrangeiro e importado. Nas principais cidades, como Lisboa e Porto, os amadores contavam já, desde há algum tempo, com laboratórios fotográficos que podiam alugar para revelar as suas próprias imagens.

O papel fotográfico sensibilizado era vendido em caixas ou envelopes e já trazia no verso impressas as linhas estruturadoras dos postais que circulavam através dos correios: o lugar para o texto escrito ao destinatário, para a morada deste, e para o selo do correio. Desta forma, os fotógrafos profissionais e os amadores podiam produzir postais personalizados, com o retrato do remetente, de familiares e amigos (fig. 19-20), com a imagem da sua casa, dos locais que visitou durante um passeio e dos acontecimentos que presenciou (fig. 20-21). O aspecto final tinha uma certa qualidade, nalguns casos muito próxima à de um bilhete postal editado por uma casa especializada. Com frequência, os profissionais e os amadores imprimiam no verso a sua identificação ou mesmo na frente a carimbo seco.

Ao contrário do que acontecera nas primeiras décadas do século XX, os bilhetes postais impressos em papel fotográfico a preto e branco tiveram grande difusão no meio profissional entre as décadas de 40 e 60³², tendo sido posteriormente abandonada a favor de técnicas de impressão fotomecânica a cor como o offset em tricromia. Desconhecemos a existência de bilhetes postais em que a cor seja obtida por um processo fotográfico, supomos que devido às limitações técnicas e também económicas da fotografia a cor. Se nos parece claro porque é que nas primeiras décadas do século XX o bilhete postal fotográfico não foi usado para tiragens significativas de bilhetes postais, já não nos parecem claros os motivos que levaram um número significativo de fotógrafos e editores a optarem por este tipo de impressão neste período mais recente. Talvez o facto se deva a um gosto pela grande qualidade e detalhe das imagens fotográficas impressas em papel brilhante. Seja como for, não foi um caso português, mas de expansão mundial.

Formatos e registos postais menos convencionais

As imagens estereoscópicas foram editadas com as dimensões convencionais do bilhete postal, em impressões sobre papel fotográfico (Mascarenhas *et al.*, 1998: 73, n.º 96)³³ e por processos fotomecânicos, contendo duas imagens obtidas com uma distância equivalente à dos olhos humanos, que, observadas através de um visor próprio, permitiam a percepção do espaço fotografado a três dimensões, sugerindo vários planos de profundidade (fig. 22). As imagens em formato panorâmico também foram introduzidas na impressão de postais, com cerca de 9 cm de

³² A título de exemplo, citamos as edições de imagens de Braga obtidas pela Foto Beleza (Porto), António Passaporte ("Loty", Lisboa), e Arcelino de Azevedo (Braga).

³³ Imagens do fotógrafo Lazarus, estabelecido em Lourenço Marques, Moçambique, 1.ª década do séc. XX (col. particular); Série de 75 *Bilhetes postais estereoscópicos* da colecção *Archivo Panorâmico e Artístico*, vendidos em Lisboa, no depósito da rua do Arco da Bandeira n.ºs 106 a 110, ca. 1900s (col. particular).

altura e comprimento variável, sendo alguns desdobráveis. Estas edições estereoscópicas e em formato panorâmico, menos convencionais na edição postal, foram amplamente praticadas e comercializadas pelos fotógrafos desde os anos 50 do século XIX, tendo-se posteriormente adaptado aos condicionamentos dimensionais, de suporte e técnicas de impressão comuns na produção do postal ilustrado.

Do ponto de vista temático o universo dos postais, tal como o fotográfico, é muito vasto e, além das já referidas, abrange áreas importantes como a reprodução de obras de arte, a publicidade, o humor, etc. Aqui referir-nos-emos apenas a duas abordagens menos comuns, que foram as séries de reportagem, como a fotografada por Arnaldo Garcez na frente portuguesa em França durante



Fig. 22. Autor não identificado, Claustro da Sé e Bolsa do Porto, S/D. Bilhetes postais estereoscópicos.



Fig. 23. Arnaldo Garcez (*Serviço Photographico do C.E.P.*), Bilhetes postais de uma das três séries que documentam a presença do Contingente Expedicionário Português na 1.ª Grande Guerra, ed. Lévy Fils & C.^{ie} (Paris), ca. 1917-1918.

a 1.^a Guerra Mundial³⁴ (fig. 23), e a ilustração de histórias através de uma sequência de postais, de que é exemplo a encenada, fotografada e editada pelo madrileno Kaulak (Antonio Cánovas), em 1900, ilustrando o texto de Campoamor *Quién supiera escribir!...*, na qual uma mulher do campo pede a um padre que lhe escreva uma carta ao namorado. Foi impressa em Paris em heliogravura por Dujardin em 1900, com uma sequência de pelo menos 19 imagens, e reeditada em 1902 com o título *Las Doloras*, numa sequência abreviada de 10 imagens, tendo vendido, entre 1902 e 1905, cerca de 180.000 colecções (López Mondéjar, 1999: 65, 125; Kurtz & Ortega, 1989: 175).



Fig. 24. Fotografias "à la minuta", em papel no formato bilhete postal, ca. 1930s-1960s.

O século XX e o início deste século, também assistiram à produção continuada de retratos mais ou menos ingênuos ou humorísticos no formato postal, tirados em feiras, romarias e locais de peregrinação religiosa por fotógrafos ambulantes, vulgarmente conhecidos por fotógrafos "à la minuta" (Borges, 2004), dada a rapidez com que se obtém a imagem final. Esta prática foi amplamente divulgada no século XX. Usando papel fotográfico no referido formato, com o espaço

³⁴ Sena, 1998: 184, 321; Vicente, 2000; Araújo, Nuno Borges de (2013) 'Os Portugueses na primeira Grande Mundial. A reportagem de Arnaldo Garcez, fotógrafo do C.E.P.', blog *Postais ilustrados*, 09/04/2013, [<http://postaisilustrados.blogspot.pt/2013/04/os-portugueses-na-primeira-grande.html>].

para a correspondência, o destinatário e o selo impresso no verso, obtém-se um negativo fotográfico que, uma vez fixado, é novamente fotografado para obter o positivo final (fig. 24). Este processo rudimentar e com características formais eminentemente populares constitui uma realidade paralela, técnica e esteticamente singular, sobre a qual será interessante reflectir.

Bibliografia

Araújo, Nuno Borges de (2006) *As publicações ilustradas com retratos fotográficos e a renovação da iconografia oitocentista em Portugal*. Comunicação ao 1.º Congresso Internacional de História, Braga, Departamento de História do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho, 07/12/2006. Resumo, [www.hist.ics.uminho.pt/agenda/.../livro_resumos_1CIH.pdf]. Versão revista (2014), Workshop "Fotografia - Investigação - Arquivo", Lisboa: Museu Nacional do Teatro e da Dança, [<http://www.museudoteatroedanca.pt/Data/Documents/WKS%20MNT%20Book%20artigos1.pdf>].

Ateliers Artísticos de Photogravura e simili-gravura de Marques Abreu & C.^a, Porto: Marques Abreu & C.^a, s.d.

Borges, José (2004) *Fotógrafos "a la Minuta"*, Lisboa: Livros Horizonte, 2004.

C., A de (1917) 'O bilhete postal', *Ilustração Portuguesa*, 2.^a Série, n.º 572, 05/02/1917, pp. 104-105.

Cartão-postal, [<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cartão-postal>, acedido 29/06/2011].

Corentin, P. K. (1982 [ed. original, 1852]) *Resumo histórico da photographia desde a sua origem até hoje*, Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.

Darrah, William C. (1981) *Cartes de visite in nineteenth century photography*, Gettysburg, Pennsylvania: W. C. Darrah.

Eder, Josef Maria (1978 [ed. original 1945]) *History of photography*, New York: Dover Publications, Inc.

Figueiredo, Filipe André Cordeiro de (2000) *Nacionalismo e Pictorialismo na Fotografia Portuguesa na 1.^a metade do século XX: o caso exemplar de Domingos Alvão*, Dissertação de

Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Nov. 2000. 2 vol.

Frizot, Michel (1998) 'Distinguished personages' in Frizot, Michel (ed.) *A New history of photography*, Köln: Konemann, pp. 123-130.

General Postal Union; October 9, 1874, The Avalon Project: Documents in Law, History and Diplomacy, Yale Law School, Lillian Goldman Law Library, [http://avalon.law.yale.edu/19th_century/usmu010.asp, acedido 30/06/2011].

Gernsheim, Helmut (1982) *History of photography*, vol. I: *The origins of photography*. 3.^a ed. [1.^a ed. rev. e ampliada, 1969], New York: Thames and Hudson.

Gernsheim, Helmut (1988) *The History of Photography*, vol. II: *The Rise of photography, 1850-1880: the age of the collodion*. 3.^a ed. revista [1.^a ed. 1981], London / New York: Thames and Hudson.

Inteiros postais, [http://pt.wikipedia.org/wiki/Inteiros_postais, acedido 29/06/2011].

Kurtz, Gerardo F. & Ortega, Isabel (1989) *150 Años de Fotografía en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Ministerio de Cultura / Ediciones El Viso.

Lamas, José da Cunha & Marques, A. H. Oliveira (1985) *Catálogo de Inteiros Postais portugueses*, Lisboa: Correios e Telecomunicações de Portugal. 2 vol.

López Mondéjar, Publio (1999) *Madrid: Laberinto de memorias (Cien años de fotografía, 1839-1936)*, Barcelona / Madrid, Lunwerg Editores, 1999.

Marquez, Miguel B. (1995) 'Problemática de la identificación de los materiales fotográficos y colecciones fotográficas' in Rey de las Peñas, Remedios (dir.) *La Fotografía como fuente de información*. Segundas jornadas archivísticas, realizadas no Foro Iberoamericano de La Rábida, Palos de La Frontera, Huelva, 4-8 Out. 1993, Huelva: Diputación Provincial de Huelva, pp. 17-41.

Martins, Moisés de Lemos (coord.) (2008-) *Postais ilustrados*, [http://postaisilustrados.blogspot.pt/].

Mascarenhas, João Mário (dir.) *et al.* (1998) *Feiras, mercados e romarias em Portugal através do bilhete postal ilustrado*, Lisboa: Ecosoluções.

Mateus, Luís Manuel (1981) 'Centro de documentação fotográfica constituído em Braga', *História*. Lisboa: Publicações Projornal Lda., n.^{os} 26/27 (Dez. 1980 / Jan. 1981), pp. 82-86.

Mesquita, Vitória *et al.* (2003) *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

Morand, Sylvie (2003) 'Le daguerréotype en province, une histoire sans fin' in Bajac, Quentin; Font-Réaulx, Dominique Planchon de (coord.) *Le daguerréotype français: un objet photographique*, Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2003, pp. 103-117.

Nobre, Eduardo (2002) *Família real: álbum de fotografias*, Lisboa: Quimera.

Oliveira, Eduardo Pires de (1979) *Para o estudo da imagem de Braga. O Postal ilustrado*, Braga: ASPA.

Oliveira, Eduardo Pires de (2009) *Manoel Carneiro: um fotógrafo na transição do século*. Braga: Museu da Imagem.

Oliveira, Paulo (2006) *Carlos Relvas e a sua casa-estúdio*, Golegã: Câmara Municipal da Golegã.

Paper size, [http://en.wikipedia.org/wiki/Paper_size, acedido 02/10/2011].

Paper sizes: old European sizes, [<http://www.paper-sizes.com/uncommon-paper-sizes/old-european-paper-sizes>, acedido 24/10/2011].

Peixoto, A. A. Rocha (2000 [texto original de ca. 1908]) 'A Arqueologia e a Etnografia nos bilhetes postais', in *Obra Etnográfica*, vol. IV (1), pp. 185-187.

Postcard, [<http://en.wikipedia.org/wiki/Postcard>, acedido 29/06/2011].

Pró-Associação Portuguesa de Cartofilia (2004) *BPI Portugueses (sobretudo Porto e Norte de Portugal, c. 1894-1950)*, [<http://paginas.fe.up.pt/~jmf/apc/>, acedido 18/06/2011].

Ramalho, Margarida Magalhães (2001) *D. Carlos*, S.l.: Círculo de Leitores. (Col. Fotobiografias século XX / dir. Joaquim Vieira).

Rodrigues, José Julio (1876) *A Secção Photographica ou Artistica da Direcção Geral dos Trabalhos Geodesicos no dia 1 de Dezembro de 1876: Noticia*, Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias.

Rodrigues, José Julio (1879) *Procédés Photographiques et méthodes d'impressions aux encres grasses employés a la Section Photographique et Artistique de la Direction Générale des Travaux Géographiques du Portugal*, Paris: Gauthier-Villars.

Sagne, Jean (1998 [ed. francesa 1994]) 'All kinds of portraits: the photographer's studio' in Frizot, Michel (ed.) *A New history of photography*, Köln: Konemann, pp. 102-122.

Sena, António (1998) *História da imagem fotográfica em Portugal 1839-1997*, Porto: Porto Editora.

Sousa, Vicente de & Jacob, Neto (1985) *Portugal no 1.º quartel do séc. XX documentado pelo bilhete postal ilustrado [...]*, [Bragança]: Câmara Municipal de Bragança.

Taylor, Roger (1981) *George Washington Wilson, artist and photographer, 1823-93*, Aberdeen: Aberdeen University Press.

The UPU, [<http://www.upu.int/en/the-upu/the-upu.html>, acedido 29/06/2011].

Valeriano, Laura & Torre, Paco de la (s.d.) *Breve historia de las tarjetas postales*, [<http://www.tarjetaspostales.net/>, acedido 30/06/2011].

Vicente, António Pedro (1984) *Carlos Relvas fotógrafo: contribuição para a História da Fotografia em Portugal no século XIX*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

Vicente, António Pedro (2000) *Arnaldo Garcez: um repórter fotográfico na 1ª Grande Guerra*, Porto: Centro Português de Fotografia.

Vieira, Joaquim (1981) 'O Fotógrafo Alvão e as suas pupilas: subsídios para a História da fotografia em Portugal', *Colóquio artes*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, série 2, ano 23, n.º 51 (Dez. 1981), pp. 42-49.

Willoughby, Martin (1993) *História do bilhete-postal: registo ilustrado desde o virar do século até à actualidade*, Lisboa: Caminho.