

Cidades-clichês e cartões-postais: a memória coletiva da internet

Fabio Gomes Goveia¹, Lia Carreira Scarton²
Universidade Federal do Espírito Santo, ES

RESUMO: Desde o seu surgimento, a fotografia fez parte dos principais processos de representação do imaginário das cidades. Entre seus diversos suportes, o cartão-postal foi aquele que possibilitou a construção da memória coletiva destes espaços. Através da descrição da relação entre a experiência do fotógrafo, do viajante, do observador ausente e do colecionador de postais e suas vistas urbanas, este artigo busca analisar a ligação entre a construção de uma memória coletiva e a produção de imagens que dificilmente fogem do clichê (imagens-clichês). Esta análise permite compreender como é possível então o surgimento de novas representações das cidades utilizando a internet como veículo de compartilhamento de imagens digitais que substituem os tradicionais postais impressos.

Palavras-chave: fotografia, cartão-postal, memória, imagens-clichês.

Introdução

Os diversos estudos sobre a história de fotografia mostram como o surgimento desta técnica acompanhou o desenvolvimento das cidades modernas. Por ser interpretada inicialmente como um espelho do real (DUBOIS, 1998), a fotografia passou a documentar as profundas e rápidas mudanças pelas quais as cidades passavam, já a partir da segunda metade do século XIX. Conforme os avanços tecnológicos reduziam - literalmente - o peso do processo de produção de fotografias aumentava consideravelmente a quantidade de fotógrafos apontando suas objetivas para as cidades. Assim, de acordo com Possamai (2008), houve um incremento da produção de vistas, com destaque para as paisagens. Este modo de fotografar alcançou profusão entre a população nos grandes centros europeus e desde aquele tempo já figurava como um filão para os profissionais de fotografia. Há muitos trabalhos de pesquisa que destacam o crescimento na quantidade de ateliês especializados em panorâmicas na segunda metade do período oitocentista. No Brasil, segundo Lima (1997), já por volta da década de 1850 se registra a comercialização das primeiras vistas urbanas avulsas. Essas paisagens já existiam como modo de reprodução das cidades, uma vez que as gravuras de vilas aparecem de maneira comum na história da arte. Contudo, foi a incorporação das vistas nos bilhetes postais que revolucionam a maneira pela qual as

¹ Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor Adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo. fabioqv@gmail.com

² Graduada em Comunicação Social. Publicidade e propaganda pela Universidade Federal do Espírito Santo. Pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro. liacarreira@gmail.com

idades passaram a ser representadas. O cartão-postal ilustrado, dentre os diversos meios utilizados para veiculação das imagens desta época, pode ser atestado como potencializador da produção e da circulação de imagens das cidades ao redor do mundo. Vasquez (2002) afirma que o postal foi o principal meio de veiculação da imagem fotográfica na virada do século XIX e nas primeiras décadas do século XX.

O advento do cartão-postal, segundo Kossoy (1999), representou uma revolução na indústria da cultura. Sendo tanto um meio de expressão e correspondência rápido e eficaz, como também objeto de entretenimento e propaganda, esses pequenos pedaços de cartolina com uma imagem numa das faces e uma curta mensagem escrita na outra impulsionaram o consumo e a produção industrial e comercial de fotografias principalmente em sua "época de ouro" - entre 1900 e 1930. Deve-se salientar, no entanto, que este crescimento se deu primordialmente devido a incorporação das imagens fotográficas na parte frontal, fato que ocorreu no fim do século XIX - em seu princípio os cartões-postais não possuíam impressões de imagens, apenas um espaço para o texto. O aumento do consumo e da produção, especialmente das vistas urbanas no século XX, estimularam também, segundo Lima (1997), o crescimento da criação de álbuns e coleções fotográficas que tinham as cidades como tema central. Possamai (2007) acredita que foi a facilidade da cópia em suporte de custo baixo e a ampla variedade de imagens, ao tornar acessível o objeto retratado, que possibilitou este aumento do colecionismo.

Assim, registrar as cidades passou a ser peça-chave para a própria compreensão da urbe. Não apenas através de seu caráter inicial de duplo-real, que permitiu tanto documentar as transformações das cidades quanto fazer circular suas vistas como forma de conhecer mundos longínquos, abolindo barreiras de espaço e transformando objetos em simulacros transportáveis, mas também por dar vida a uma outra dimensão da realidade. Estavam abertas, assim, representações das cidades que continham germes de seus próprios sonhos, numa construção de espaços imaginados.

Para além de entender as imagens dos postais como "emanações do real" - num modo barthesiano do termo - o que aparece neste trabalho é uma outra categoria: o cartão-postal é, na verdade, uma "dimensão do real". Enquanto que a análise da fotografia como uma emanação torna a imagem refém do "estive ali", de um traço que prende irremediavelmente a imagem ao seu referente como ligação entre passado e presente (BARTHES, 1984), estudar a fotografia - e particularmente a fotografia contida nos cartões-postais - como uma outra dimensão da realidade pressupõe a imagem fotográfica como um elemento de outra natureza, e não apenas um apêndice do real. Se olharmos para os primórdios da fotografia essa segunda análise soa paradoxal, pois quando a fotografia surge é exatamente seu caráter de duplo-real que fascina. Não por acaso a fotografia dividiu a história da humanidade, segundo Barthes (1984), fazendo emergir uma imagem considerada como expressão da verdade e que jamais havia sido produzida deste modo anteriormente. Entretanto, esse efeito do real é ilusório, pois há vários mecanismos que podem enganar a câmera, burlando a especularidade da imagem e rompendo os fios imaginários que ligavam inexoravelmente o referente ao seu duplo. Sendo assim, é possível dizer que, tendo a

fotografia apenas como uma emanção do real há uma impossibilidade de a imagem dar vida a mundos imaginados. Por sua vez, se a entendermos como dimensão do real os sonhos presentes na fotografia tornam-se visíveis e podem ser distribuídos, compartilhados e armazenados. Além disso, a categoria de emanção do real empurra a fotografia somente para o passado, uma vez que as amarras ao referente impedem uma progressão rumo ao futuro.

É neste ponto que o aspecto da fotografia como dimensão do real coloca os cartões-postais das cidades num universo rico em informações que permitem compreender o passado, contemplar o presente e vislumbrar o futuro. Tomemos a noção do “estive ali e lembre de você”, que acompanhou a história do cartão-postal por muitos anos: ela está atrelada à função da fotografia como prova, como evidência de um fato. É ela que indica a materialidade da presença do viajante no local retratado e relatado. Deste modo, o cartão-postal representa a imagem que supostamente foi vista pelo viajante durante o seu percurso. Para tanto, é preciso permitir ao viajante colocar-se no lugar do fotógrafo ou, até mesmo, colocar o fotógrafo no lugar de um suposto viajante. Esta “troca” de olhares induz à uma padronização, pois todos querem ter a mesma vista. E mesmo que esta não seja a exata visão ou lembrança do observador, esta imagem da cidade passa a ser uma representação que se torna emblemática pela contínua produção, circulação e consumo dos cartões-postais. Nascem, portanto, vistas urbanas que não se resumem mais apenas a uma confirmação da realidade, do “estive ali”, mas a um compartilhamento de imagens mentais construídas coletivamente.

Tomemos agora outro exemplo: as missões fotográficas empenhadas a pedido de D. Pedro II, com o objetivo de formar um cenário nacional pela primeira vez na história do país. Estas incursões artísticas formaram a base sobre a qual foi construído um ideal de paisagem que guardou o poder de revelar os desejos de um projeto nacional para o Brasil, ainda no século XIX (KOSSOY, 2002). Esta produção de vistas com foco na paisagem foi utilizada como meio de construção, divulgação e preservação de uma memória coletiva do país. A própria noção de “nacional” já nos remete a uma construção coletiva. Assim, as vistas das cidades, os álbuns e, mais tarde, os cartões-postais, foram essenciais para a edificação da memória visual de diversas regiões do mundo, e em especial no Brasil. O imperador estava traçando, com suas missões, o mapa que guiaria todos os olhares futuros que se lançariam sobre o cenário brasileiro. Tanto os produtores quanto os espectadores das imagens estão imbricados numa trama que resulta na construção de um imaginário coletivo das urbes.

A seguir iremos apresentar de forma mais detalhada o processo da experiência do fotógrafo e dos observadores do cartão-postal que acreditamos ser compositores desta construção coletiva da imagem das cidades: o viajante, o receptor ausente e o colecionador.

A experiência do fotógrafo – o olhar especular

A elaboração da gramática visual das cidades deve muito aos postais. As suas fotografias são de tal forma construtoras de um imaginário das cidades que estas devem também ao olhar dos fotógrafos de postais o modo como as vemos, sonhamos, imaginamos e as utilizamos. Os produtores de cartões-postais buscam, de uma forma geral, retratar aqueles elementos mais emblemáticos do local, e sob determinada perspectiva de modo a criar um reconhecimento destes elementos pelos observadores. Vasquez (2000) descreve os padrões de visualidades definidos pelos editores de postais no século XIX, dos quais alguns perduram até os dias atuais, tais como ângulos centrais ou superior, preferência pela paisagem, ausência de elementos temporais específicos etc. Assim, os incontáveis postais produzidos ainda servem de guia para a manutenção do re-conhecimento das cidades. Os cartões-postais são, assim, o porto seguro que cristaliza um modo de enxergar a cidade, criando um espectro de imagens possíveis, mas sempre a partir de um ângulo bem específico.

A especificidade do ângulo dos postais exerce uma influência tal que podemos considerá-los como a especularidade em sua forma mais pura (MACHADO, 1984). O desafio para os profissionais de imagens postais, portanto, é fotografar um cenário de modo que o observador ocupe o lugar do fotógrafo automaticamente. Ou seja, a imagem é fotografada de maneira que o lugar de onde o espectador observa coincida com o local de onde o sujeito enuncia esta representação. Há, portanto, uma identificação do observador com o fotógrafo que vê este local a partir daquele ângulo. Trata-se, segundo Machado (1984), da transferência de subjetividade e do assujeitamento do espectador. Desta forma, ao observarmos um cartão-postal da cidade, vemos não apenas a imagem dada mas a imagem vista pelo olhar de outro. O fotógrafo vê, portanto, em nosso lugar. Há aqui uma troca de olhares, um compartilhamento de imaginários.

Neste sentido, podemos pensar que o fotógrafo não deixa de ser também um outro observador. Ele finge ser o objeto de um olhar que ele próprio, enquanto sujeito, enuncia (MACHADO, 1984). Retomemos o exemplo dado inicialmente sobre emanção e dimensão do real: ao buscar representar a imagem que supostamente será vista pelo viajante, o fotógrafo coloca-se no lugar deste e, assim, permite-se viajar no tempo. Ele finge ser ele próprio um viajante, de modo a facilitar esta transferência de olhar e a reafirmar o compartilhamento de imagens mentais construídas coletivamente.

E ao optarem por ângulos mais abertos, normalmente os fotógrafos ocultam certas particularidades de um tempo específico, tornando possível assim eternizar as imagens de uma região. Essa busca pela suspensão do tempo tem um objetivo bem prático: quanto menos velha parecer a cena, mais fácil de o postal ser comercializado. Esse enquadramento utilizado repetidas vezes acabou por transformar em sinônimos as expressões “fotografia de paisagem” e “cartão-postal”. Assim, ao mesmo tempo que o distanciamento evita que o postal reflita uma época específica, a consolidação de um tempo suspenso nos postais corrobora para a construção de uma memória coletiva das cidades, pois a retirada do que é característico de um espaço em um determinado tempo o torna atemporal. Sem estas

características específicas, o “colocar-se no lugar de” realiza-se sem grandes confrontos entre a fotografia, a própria memória e a experiência do observador. Assim, as imagens postais podem ser compartilhadas, consumidas e reapropriadas pelo viajante a qualquer momento.

A experiência do viajante e do observador ausente – compartilhamento, consumo e apropriação

A partir do uso de fotografias nos cartões-postais, as cidades ganharam outro tipo de visibilidade e seus postais outra funcionalidade. Aumentaram a produção e o consumo das vistas urbanas e a produção de álbuns e coleções. Estes cartões passaram de um simples meio de correspondência para um objeto de desejo e de compartilhamento - de experiências e de mundos imaginados. A partir disso, o ato de compartilhar as vistas das cidades com aqueles que encontram-se ausentes de uma viagem tornou-se comum. O cartão-postal passou a ser um meio de transportar o lugar de presença ao destinatário ausente, de forma que este pudesse vivenciar a experiência do viajante. O “colocar-se no lugar de”, ainda que impregnado de sua própria imaginação, passa assim a acompanhar os cartões-postais.

Não somente o viajante coloca-se no lugar do fotógrafo daquele postal, como o observador ausente que o recebe coloca-se no local do viajante e, por conseguinte, do próprio fotógrafo. Trata-se de um passeio pelo espaço da cidade, pelo tempo e pela história da localidade, e de uma caminhada dentro da memória do próprio viajante, criando narrativas entre passado, presente e futuro. Enxergar as cidades por meio da visão e da experiência do outro num tempo congelado é parte do mecanismo dos cartões-postais. E é o compartilhamento de subjetividades que explica como podemos assumir a experiência de outro como nossa própria visão de mundo. Trata-se de conhecer sem experienciar diretamente, apenas a partir do olhar transferido.

Há, ainda, a imbricação entre o (convi)ver a cidade e o ato de usar o olhar do outro para a construção de uma memória coletiva. As imagens da cidade nos postais servem de guia, direcionam olhares e definem rumos para os turistas. Há portanto uma transformação da experiência do próprio viajante, que reconhece as vistas urbanas representadas nos postais e passa a buscar um passado perdido entre as ruínas das cidades - ao mesmo tempo em que quer dar vida nova ao que foi. Ou seja, o viajante deseja tanto ter a cidade imaginada dos postais quanto a cidade virtual atualizada pela sua própria câmera. Desta forma, ao mesmo tempo em que consome os postais, fotografa sua viagem a partir deles. E estas duas imagens da cidade se complementam: os postais influenciam o percurso do viajante, que deseja conhecer as vistas emblemáticas da cidade; e suas fotografias assemelham-se às imagens mentais guardadas em sua memória e que provém, em parte, dos postais. Assim, o viajante através da imagem coletiva que consome, recompõe e transforma sua própria experiência do local. Este é um processo coletivo em que o viajante compartilha da experiência do fotógrafo. Ao mesmo tempo, ocorre algo semelhante com o observador

ausente, que, ao receber o postal, envereda pela experiência compartilhada do remetente. Para Halbwachs (1990), viajar é abrir nosso universo para o outro:

Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (Halbwachs, 1990, p. 26).

Assim, ao se ampliar os acessos aos meios de produção e compartilhamento, a fotografia passa a fazer parte da experiência de viajar de modo que as diversas pessoas que residem em nós e que “não se confundem” tornam-se visíveis para os outros. Viajar transforma-se aqui em consumir a cidade no seu sentido mais amplo: utilizar-se da cidade e de suas representações para construir sua própria experiência por meio de fotografias deste espaço. O viajante passa, portanto, a se apropriar de suas imagens para ressignificar a cidade. Fotografar uma viagem é tornar coletiva nossa experiência pessoal e intransferível.

A experiência do colecionador – o resgate dos passados-futuros

Ao miniaturizar a cidade através do cartão-postal, a fotografia permite que o observador transforme a região em objetos transportáveis e colecionáveis. O colecionador é então aquele observador atrelado à afetividade e aos desejos, cuja ação perpetua a memória, as tradições e as experiências. Nasce aqui um novo movimento, tem-se um outro relacionamento entre objeto-fotografia e seu observador: uma “relação que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que a estuda e a ama como o palco, como o cenário de seu destino” (BENJAMIN, 1995, p. 228). Este observador torna-se então intérprete do destino de seus objetos colecionáveis ao mesmo tempo em que olha diretamente para os seus passados remotos. É como se a posse de uma coleção tivesse o poder de criar vida, animar esses objetos-fotografia, resgatando deles as vidas passadas que porventura tenham inundado aquelas vistas. O colecionador é então o responsável por administrar o tempo eterno contido no cartão-postal, criar um patamar que permita às vidas se concatenarem, se revolverem e se reerguerem para uma nova temporalidade. Essa, por sua vez, passa a habitar e ser habitada pelo próprio colecionador.

É, portanto, na coleção que a fotografia e o cartão-postal fecham um ciclo: a materialidade do objeto-vivo transforma as paisagens em pequenos portais para a dimensão magicizante da fotografia. Miniaturizadas, as cidades, os monumentos, os carros e as pessoas deixam de ser apenas expressão de uma realidade anterior para encampar a potência de um devir guardado, de um “futuro aninhado”. Mais que cenas de urbes, os postais guardam centelhas de vidas que já existiram num tempo passado mas que ainda nem começaram a viver na sua

dimensão de futuro. De modo que o postal se transforma em peça paradigmática do passado-futuro.

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás (BENJAMIN, 1994, p. 94).

A memória coletiva e as imagens-clichês na internet

Num campo tão consolidado como o dos cartões-postais, as mudanças tecnológicas contemporâneas que abarcam a fotografia ficam evidentes. Os sonhos que construímos em nosso imaginário coletivo ganham visibilidade e tornam-se reais em trabalhos como o de Corine Vionnet. A artista francesa realizou entre 2005 e 2010 uma série de montagens intitulada "Photo Opportunities"³, em que são sobrepostas centenas de imagens-clichê de cenários turísticos feitas por viajantes do mundo inteiro e compartilhadas por meio de sites de relacionamento, como o Flickr (www.flickr.com). O olhar único do cartão-postal impresso – que colocava passados-presentes à mostra – agora é substituído pelo olhar múltiplo dos usuários da internet – que exibem futuros presentes em seus trabalhos amadores e carregados de imaginário coletivo.

A obra de Vionnet (Figura 1) é exemplar pois questiona exatamente esta relação entre a representação das cidades e a memória. De certo são figuras emblemáticas de cidades mundialmente conhecidas, que perduram no curso da história destes espaços mas que certamente, apoiadas por uma multiplicidade de dispositivos visuais como o cinema e a fotografia, consolidaram-se como imaginários coletivos. Hoje a fotografia aponta para uma diversidade de suportes, entre eles o digital, que, em consonância com o maior acesso aos meios de produção e distribuição, tornaram o cenário da notoriedade extremamente competitivo: tudo pode ser acessado e distribuído a todo momento e por todos. O suporte digital convida portanto a um mergulho contínuo nas imagens atuais, porém esta inserção ainda é influenciada pela memória coletiva das cidades. Logo, esta multiplicidade de olhares acaba refletindo, em sua grande maioria, imagens-clichês. Não é, portanto, a derrocada da experiência da fotografia que assombra a vida das imagens no contexto da visibilidade das cidades, mas sim a permanência das ruínas de uma cidade-passado. Estas tornam-se, assim, fantasmagóricas: evidenciam os rastros da paisagem, os indícios de uma cidade que perduram através do tempo.

³Ver mais em <http://www.corinnevionnet.com/site/1-photo-opportunities.html>



Figura 1 – Paris, de Corine Vionnet (2010).⁴



Figura 2 – Cartão-postal de Paris, sem autor (sem data).⁵

4 Imagem digital disponível em <http://www.corinnevionnet.com/site/1-photo-opportunities.html>

5 Imagem digital disponível em <http://www.etsy.com/listing/93048055/eiffel-tower-paris-antique-french>

Mas então, se nós estamos presos pelas imagens-clichês que desejam devorar qualquer outra forma de ver a cidade, como é possível a criação de novas representações da urbe? Halbwachs (1990) acredita que a memória coletiva é passível de ser reconstituída e resignificada. Ela vive sobretudo por meio da tradição, dentro de um espaço e tempo específicos de um grupo social. Se rompemos com estes laços, nos afastamos de nossas referências e, assim, nos falta aquela “semente de lembrança” que desencadeará uma série de lembranças cuja justaposição compõe a memória coletiva. Talvez será na destruição de certos laços e na composição de novas experiências sobre o espaço que se tornará possível romper com certas memórias coletivas e lançar uma fagulha para a constituição de novas representações. Os rastros das paisagens criadas pela sobreposição das imagens dos viajantes de Vionnet, ao nos revelarem a incompletude destes espaços pela possibilidade do contínuo movimento de sua composição, nos indicam o caminho para a sedimentação dos rastros de todos os locais e datas construídos por meio da memória coletiva das cidades. A sobreposição dos clichês é justamente a fagulha que desperta o inconcluso. Ela acende a centelha de uma nova imagem carregada de desejo de, num presente-futuro, ser origem de um novo clichê, girando o eterno ciclo de buscas e encontros nas imagens.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Obras escolhidas II: Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- LIMA, Solange Ferraz de. **Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo; álbuns da cidade de São Paulo (1887/1954)**. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1997.
- LISSOVSKY, Mauricio. **Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares**. In: Encontro da Compós, 20, 2011, UFRGS. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1607.doc>. Acesso em: 6 jun. 2011
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- POSSAMAI, Zita Rosane. **Fotografia, história e vistas urbanas**. *História* [online]. 2008, vol.27, n.2, pp. 253-277. ISSN 1980-4369.
- POSSAMAI, Zita Rosane. **Narrativas fotográficas sobre a cidade**. *Rev. Bras. Hist.* [online]. 2007, vol.27, n.53, pp. 55-90. ISSN 0102-0188.
- VASQUEZ, Pedro Karp. **Postaes do Brazil: 1893-1930**. São Paulo: Metalivros, 2002.