

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

CLARISSA RAMOS GOMES

**POSTAIS PARA VER:
CARTOFILIA NO BRASIL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO
XX NA COLEÇÃO ESTELLA BUSTAMANTE**

Niterói

2018

Clarissa Ramos Gomes

POSTAIS PARA VER:
CARTOFILIA NO BRASIL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX
NA COLEÇÃO ESTELLA BUSTAMANTE

Dissertação apresentada ao curso de mestrado do Programa de Pós-graduação em história social da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça

Niterói

2018

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

R175 Ramos, Clarissa.

Postais para ver: cartofilia no Brasil na primeira metade do século XX na coleção Estella Bustamante / Clarissa Ramos Gomes ; Paulo Knauss de Mendonça. – 2018.

117 f. : il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense. Instituto de História, 2018.

Bibliografia: f. 108-117.

1. Cartofilia. 2. Cartão-postal. 3. História do Brasil. 4. História das mulheres. 5. Cultura Visual. I. Mendonça, Paulo Knauss de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de História. III. Título.

Bibliotecária: Nilo José Ribeiro Pinto CRB-7/6348

Clarissa Ramos Gomes

POSTAIS PARA VER:
CARTOFILIA NO BRASIL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX
NA COLEÇÃO ESTELLA BUSTAMANTE

Dissertação apresentada ao curso de mestrado do Programa de Pós-graduação em história social da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça (UFF) - Orientador

Prof. Dr^a. Maria Teresa Villela Bandeira De Mello (APERJ) - Arguidora

Prof. Dr^a. Karla Guilherme Carloni (UFF)- Arguidora

Prof. Dra^a Solange Ferraz de Lima (USP) – Suplente

Niterói
2018

À Estella Santos de Bustamante

AGRADECIMENTO

Esta dissertação é resultado de uma agradável experiência com a Coleção Estella Bustamante, que se inicia anos antes de meu ingresso no Programa de Pós-Graduação (PPGH) como servidora do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ).

Agradeço duplamente ao meu orientador Prof. Dr. Paulo Knauss pelo apoio desde o projeto, a notável condução de sua orientação, as valiosas reuniões e todos os apontamentos, críticas, propostas de reflexões fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa. E ainda como diretor do APERJ à época, por aprovar a organização do acervo da Família Bustamante.

Às professoras com quem cursei as disciplinas obrigatórias, Denise Rollemberg, por mostrar a necessidade do rigor na leitura dos textos; Giselle Venâncio pela imersão na teoria e historiografia tão caras à formação do historiador e Janaína Cordeiro por iluminar minha relação com a fonte. A todas agradeço pela grande contribuição de suas aulas não somente neste trabalho, mas também para minha vida. Estendo ainda à professora Karla Carloni que ministrou o seminário de cultura e sociedade de grande valor ao trabalho, pela atenção dada aos alunos ao envolver sempre que possível os textos de debates com o tema de pesquisa de cada um e pela participação na banca de qualificação com suas sugestões e questionamentos que contribuiriam para o desenvolvimento da dissertação.

À professora Maria Teresa Villela Bandeira De Mello, um agradecimento especial, por atender a suplência da banca de qualificação propondo sugestões, tecendo críticas e sugerido bibliografia que em muito auxiliaram na continuidade do trabalho; como diretora do APERJ por sempre incentivar o aprimoramento acadêmico e permitir minha

ausência nos períodos de aula; e ainda como Assessora Técnica da mesma Instituição também época do tratamento da coleção. Seu apoio e encorajamento sem perder a crítica acadêmica são de grande importância.

À professora Ana Maria Mauad, que não pôde estar na banca de qualificação, mas que também está nesta pesquisa por meio de seus trabalhos sobre imagem e fotografia essenciais e pela sua influência desde a graduação.

Nos extramuros da Academia, agradeço aos meus pais, Veronica Ramos e Ezequiel Gomes por me ensinarem o valor do estudo e pelo apoio incondicional as minhas escolhas profissionais. Aos meus mais que amigos Bruno Monteiro, Helena Wergles com sua pequena e amável Catarina para quem a distância não é nada mais que uma palavra no dicionário e nunca deixam de me acolher. Ao meu companheiro Yan Bockorny que fez do meu sonho seu também, seu companheirismo, seu humor e seu café me deram forças pra chegar até aqui.

Aos colegas do APERJ, Gabriel Alencar, Mírian Teixeira, Daniel Elian e Genevieve Cerqueira pelas conversas sobre a pesquisa e processo de escrever além das risadas no almoço. Ao Daybes Antônio Gomes que encarou comigo a aventura inicialmente clandestina de conhecer a Família Bustamante e mergulhar nos cartões-postais de Estella.

À Universidade Federal Fluminense pelo oferecimento de um programa tão primoroso quanto o PPGH que não por acaso recebe nota máxima da Capes. Sinto-me privilegiada e honrada por carregar essa marca em meu currículo.

À Estella Santos de Bustamante que no dia em que se tornou colecionadora, não sabia da alegria que me daria.

RESUMO

Esta dissertação tem como proposta abordar o colecionismo e discutir a cartofilia no início do século XX no Brasil, mais acentuado no Rio de Janeiro. Para isso é realizado um estudo de caso da prática de colecionar na Coleção Estella Bustamante, integrante do acervo do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ). Seus itens são em grande parte de fabricação francesa e alemã, nos quais fotografias apresentam modelos em poses encenadas, característica da *Era de Ouro* dos postais. São examinadas a coleção e a materialidade de seus itens conduzindo a uma análise iconográfica dos cartões-postais. A pesquisa ainda se debruça sobre os postais observando a representação da mulher em suas imagens conciliada a um discurso de feminilidade construído nas primeiras décadas do século XX. Parte-se do pressuposto que as imagens não são apenas ilustrativas; elas são instrumentos para explorar o percurso do colecionismo no recorte definido e as representações das mulheres estampadas neles.

Palavras-chave: cartofilia; cartão-postal; história do Brasil; história das mulheres; cultura visual

ABSTRACT

This dissertation aims at approaching the act of collecting and discussing the interest for postcards in the early 20th century within Brazil and, most specifically, Rio de Janeiro. For this purpose, a case study was carried out on the praxis of collecting based on the Estella Bustamante Collection, which integrates the collection of the Public Archive of the State of Rio de Janeiro (APERJ). This set of items consist in cards stemming mostly from France and Germany depicting female models posing in staged fashion, a trend in the Golden Age of postcards. This study examines both the collection and the materiality of its items by carrying out an iconographic analysis of the above-mentioned postcards. Besides, it aims at observing how women were represented in those postcards by taking into account the concept of femininity as construed during the 20th century's first decades. Our research bases itself on the assumption that such images are not merely illustrative: they are rather tools for exploring both the journey undertaken by the art of collecting within the timeframe herein defined and the depictions of women as presented in the postcards.

Keywords: collecting; postcards; Brazilian history; women's history; visual culture.

*O historiador não pode ser um sedentário,
um burocrata da história, deve ser um
andarilho fiel a seu dever de exploração e de
aventura.*

(Jacques Le Goff)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: A MOÇA QUE COLECIONAVA.....	21
1.1 A prática de colecionar.....	21
1.2 A cartofilia.....	27
1.3 A colecionadora.....	36
1.4 A coleção.....	40
1.5 Coleções comparadas	49
CAPÍTULO 2: POSTAIS ROMÂNTICOS	53
2.1 As formas dos postais.....	53
2.2 O cartão-postal e a fotografia	56
2.3 Os polos de produção	61
2.4 A produção de postais	63
2.5 Os recursos visuais	75
2.6 O fim da Era de Ouro	80
CAPÍTULO 3: A COLEÇÃO DE MULHERES	83
3.1 A coleção e suas imagens	83
3.2 Uma coleção para as mulheres	85
3.3 Um novo modelo de mulher.....	86
3.4 A nova mulher nos postais	90
CONCLUSÃO	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	109
FONTES ICONOGRÁFICAS	117
ÍNDICE DE IMAGENS	117

INTRODUÇÃO

Estella Souza Santos possuía um passatempo comum às moças de seu tempo: colecionava cartões-postais. Nascida no Rio de Janeiro nos últimos anos de Império no Brasil viveu na mesma cidade até o fim de sua vida. Caçula de cinco filhos, logo recebeu o apelido que lhe acompanharia por toda vida: Pequenina. Sua trajetória não se destaca por nenhum feito que possa nos surpreender ou alguma atitude notável à frente de seu tempo. O pouco que sabemos sobre ela é o que está nos jornais de época e nos próprios postais que reuniu. Estella seguiu a cartilha esperada para as moças de boa família, casou-se aos 22 anos ¹ e passou a ser Santos de Bustamante e também *dona* Pequenina. Criou nove filhos e ocupou-se das atividades do lar. Mas o que era para ela um *hobby* se tornou aqui objeto de estudo.

A prática de colecionar, em geral, até o século XVI, foi exclusivo a grupos restritos, como príncipes que desejavam aumentar sua riqueza e seu poder adquirindo objetos valiosos e com apelo estético. O historiador alemão Phillip Blom ² elabora um consistente histórico a respeito. Na Idade Média, colecionismo era privilégio dos nobres e limitados a itens que exaltassem a Deus. Por influência do cristianismo, no entanto, houve uma mudança na percepção da morte e era preciso escolher entre uma vida de renúncias ou o prazer do mundo material com o risco de sofrer as consequências dessa decisão no pós-vida.

O Renascimento trouxe o interesse sobre a representação do mundo o que guiou a formação das coleções. A contragosto dos religiosos que temiam o resultado dessa curiosidade, coleções de *naturalia* (animais, plantas e minerais) constituíam verdadeiras catalogações da natureza, proliferando-se Europa afora. Havia um caráter enciclopedista, como se fosse possível ter o mundo acessível; no entanto, não existia a preocupação pela

¹ O Paiz, 1 de março de 1909.

² BLOM, Philipp. *Ter e Manter: Uma História de Colecionadores e Coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

classificação. As novas descobertas, outros continentes traziam consigo o novo, o inédito. Ainda de acordo com Blom, não é por acaso a explosão do colecionismo nesse período. Fatores como a maior difusão do conhecimento gerou novos questionamentos, novos pensamentos. A expansão comercial também está intimamente ligada, pois, para existir coleção é preciso que haja objetos para serem retirados de circulação, disponibilidade de tempo e recursos financeiros para investimento em tal atividade.

Até então coleções não possuíam unicidade em seu conteúdo, reunia-se sem critérios que estabelecessem correlação entre seus objetos. A catalogação metódica não era uma prática comum ao que se tem registro até o século XVIII. Com o Iluminismo e as academias, o desenvolvimento de metodologias para pesquisas tomou corpo e a coleção sem padrões perdeu espaço. *Sir Hans Sloane*, médico britânico, reuniu itens da natureza que recolhia em suas viagens os quais rotulava, descrevia registrando um histórico dando ordem aos objetos – inclusive contratou assistentes para o serviço. Sua coleção foi tão rica e extensa que constituiu a base do Museu Britânico.

Se as Trevas pregavam sobre a morte, as Luzes falavam da vida. Um novo conceito sobre ela apontava sua limitação e finitude, o que deveria levar os indivíduos a aproveitá-la. Nessa perspectiva, era encorajada a constituição de coleções que serviriam como “testamento para futuras gerações”³. O colecionismo, ao longo dos anos, tomou contornos sérios e, por volta do século XVII, o ato de colecionar saiu das classes mais abastadas e começou a ganhar alguma popularidade entre pessoas comuns sem grandes excedentes financeiros dispostas a participar da atividade. Dai em diante, a prática se proliferou, tornando-se um hábito corrente que envolve pessoas de diversas idades reunindo os mais vários tipos de itens, dos baratos e comuns aos mais caros e raros.

³ BLOM, p.38

Entre as diversas modalidades de colecionismo, a cartofilia foi um acontecimento de grandes dimensões na Europa e no Brasil no início do século XX. O cartão-postal impulsionado inicialmente pelo seu baixo valor e sua rápida velocidade em levar uma mensagem, tornou-se um tipo de correspondência popular e rapidamente ganhou adesão em diversos países pelo mundo. A invenção do austríaco Emmanuel Hermann recebeu imagens em uma de suas faces e logo a visualização de imagens tornou-se um atrativo e adquirir postais não significava mais destiná-los à correspondência.

O desejo por novidades de uma burguesia⁴ carioca, a possibilidade de ter e observar imagens em alta qualidade de definição em uma época em que as impressões gráficas de revistas e periódicos possuíam baixa qualidade e a fotografia no Brasil era praticamente limitada a estúdios profissionais contribuiu para que a cartofilia encontrasse terreno fértil para se proliferar.

Entre 1902 e 1968, aproximadamente⁵, o ato de colecionar de Estella alcançou 1.245 itens. A pesquisa aqui desenvolvida se debruça sobre parte deles, precisamente 301 itens produzidos nos primeiros anos do século XX, a chamada *Era de Ouro* dos cartões-postais. Tal época é marcada pelos postais românticos, distante das imagens tão associadas aos postais de paisagens e pontos turísticos que ocupam o imaginário do senso comum. Importados da Europa – principalmente da França e da Alemanha – os cartões trazem fotografias preto e branco nas quais modelos aparecem em poses encenadas. Sobre o item ainda são adicionados

⁴ O termo “burguesia” e suas variações utilizadas neste estudo apoia-se nas ideias de Richard Sennet, citado por Maria Rita Kehl. O autor aponta que o termo é “bem mais abrangente que ‘classe média’; este indica a posição de uma pessoa no meio de uma escala social, mas não diz como ela chegou até lá.” O burguês ocupa uma posição conquistada no Antigo Regime, diferente da posição herdada de outros sujeitos de classe intermediária. SENNET, Richard. *O mundo público do Antigo Regime IN: O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988 apud. KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para modernidade*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 32.

⁵ Como será desenvolvido no trabalho a seguir, a data limite foi estipulada com base nos cartões-postais escritos que possuíam essa informação, no entanto a maior parte da coleção é constituída de itens em branco.

manualmente recursos visuais como a colorização e aplicação de purpurina e miçangas que lhe dão ainda mais beleza.

O estudo apresenta-se no âmbito do colecionismo e revela tal prática como objeto de investigações de representações de gênero – especificamente a mulher. A coleção Estella Bustamante tem como característica singular o fato de serem reunidos à época de produção – os primórdios da cartofilia no Brasil por uma colecionadora de seu tempo.

A compreensão de gênero como categoria de análise dos estudos históricos emerge embrionariamente a partir dos *Annales* de Marc Bloch e Lucien Febvre nos anos de 1920. A transformação proposta pelo grupo apontava para uma mudança de foco dos historiadores em vistas à historiografia até então praticada voltando-se para investigação de novos tipos de fontes, a aproximação com outras disciplinas de humanidades e a observação de novas categorias como forma de alcançar realidades sociais. Tais ideias se afastavam de uma racionalidade universal e abriram caminho para o futuro desenvolvimento de uma historiografia que contemplasse, entre outras categorias, as mulheres.

A partir da década de 1960, a história social acolhe diversas críticas em seu próprio meio, bem como das novas disciplinas com as quais havia se aliado nas últimas décadas. Abate-se um questionamento sobre a relevância de metodologias e conceitos teóricos rígidos. Dentro desse cenário, novos objetos emergem para a pesquisa, o conhecimento histórico foi relativizado viabilizando a inserção de operários, escravos, mulheres, entre outros grupos – tanto como objeto como sujeitos da História⁶. A história social assume um maior tônus ao se voltar para grupos sociais até então excluídos da narrativa histórica, ampliando a variedade de objetos alvos de indagações.

⁶ SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. *A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero*. Rev. Bras. Hist. [online]. 2007, vol.27, n.54. p. 284-285.

Somado a esse fato, os movimentos feministas do final daquela década influenciaram a procura por estudos e pesquisas sobre mulheres e mostraram a carência e a necessidade de trabalhos neste campo. Ficou clara a urgência da elaboração de novas perguntas a respeito do passado ⁷. Por todo mundo proliferaram-se núcleos de estudo e revistas com objetivo de divulgar os estudos centrados nas mulheres ⁸. O estabelecimento de uma História das Mulheres e a mobilização de historiadoras feministas, de acordo com historiadora norte-americana Joan Scott ⁹, colaboram para a desarticulação de correntes da historiografia que voltavam sua atenção a um “sujeito humano universal”. Os trabalhos inseridos nesta nova vertente historiográfica investigam as mulheres no tempo e assentam a ideia que o feminino é construído histórica e socialmente. Destacam-se, entre outros, os trabalhos de Michelle Perrot, Joan Scott, Natalie Zemon Davis.

No Brasil, resultados concretos foram auferidos na década de 1980, com as publicações das historiadoras Maria Odila Leite da Silva Dias, Miriam Moreira Leite, Margareth Rago, Martha de Abreu Esteves, Rachel Soihet entre outras, culminando com a edição de 1989, “A mulher no espaço público” ¹⁰ da Revista Brasileira de História. Nele, as fontes e objetos foram efetivamente cuidados do ponto de vista de categorias como ‘mulher’, ‘mulheres’ e ‘condição feminina’ ¹¹.

Ao longo dos anos de 1970 e 1980, ficou evidente que a categoria ‘mulheres’ acabava por marcar estudos com o antagonismo ‘homem x mulher’ e homogeneizar grupos identitários¹², em que as diferenças de raça, etnia, sexualidade entre outras eram excluídas. A

⁷ BURKE, Peter. *História e Teoria Social*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002. p. 76.

⁸ Na França, o boletim *Penélope. Cahiers pour l'histoire des femmes*; na Inglaterra o *History Workshop*; nos Estados Unidos, as revistas *Signs* e *Feminist Studies*. Cf.: SOIHET; PEDRO, 2007.

⁹ apud. SOIHET; PEDRO, 2007, p. 286.

¹⁰ Volume 9, nº 18.

¹¹ SOIHET; PEDRO, 2007, p. 282.

¹² Idem, p. 287.

própria utilização de ‘gênero’ ou ‘mulheres’ passa a gerar ponderações e questionamentos. Desde então, o debate foi ampliado e diversos estudos¹³ vêm sendo desenvolvidos de modo a equalizar essas lacunas na história e se desdobrando em novos segmentos. Para esta pesquisa, foram fundamentais as obras de Michelle Perrot *Minha História das Mulheres* de 2007 e o volume 4 da coleção *A História da Vida Privada*, organizado por ela; *Do Cabaré ao Lar: A Utopia da Cidade Disciplinar e a Resistência Anarquista* de Margareth Rago publicado pela primeira vez em 1985; *A Vocação do Prazer: A Cidade e a Família no Rio de Janeiro Republicano* escrito por Rosa Maria Barboza de Araújo em 1993 e *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para modernidade* de Maria Rita Kehl de 1998.

Traçado esse breve panorama, interessa-nos aqui sublinhar o legado tecido por essas discussões em torno da compreensão das construções sociais engendradas sobre a feminilidade e o ser mulher. Articulado a isso, a pesquisa insere-se, no esteio da história cultural, entre as formulações do historiador francês Roger Chartier a respeito das práticas, representações e apropriações. Aos postais são atribuídos sentidos múltiplos em seu processo de circulação por quem deles se apropria. O empenho está colocado em observar e demonstrar a prática de colecionar no Rio de Janeiro do início do século XX, exemplificada pela coleção de cartões-postais de Estella Bustamante, e as representações da mulher dentro do conjunto selecionado.

O estudo tem por objetivo desenvolver um estudo da história da cartofilia com itens da coleção Estella Bustamante dentro do recorte espaço-temporal determinado, caracterizar a constituição da coleção fonte e ainda discutir seus postais e sua iconografia pensando a representação da mulher suas imagens. A intenção é contribuir para discussão historiográfica

¹³ Destacam-se os estudos da filósofa norte-americana Judith Butler, a socióloga de mesma nacionalidade Patricia Hill Collins e a historiadora brasileira Tania Navarro-Swain,

em torno do colecionismo no Brasil do início do século XX por meio de uma fonte inédita, os cartões-postais da coleção Estella Bustamante.

O uso de fontes visuais analisadas sob a compreensão da visualidade e da cultura visual é uma perspectiva recente na historiografia, visto os demais campos de estudo da história. A visualidade é um aspecto dos processos sociais e da vida social. As imagens não falam, não possuem em si um sentido. Seus significados são construções sociais; é a vivência relacionada às imagens que engendram os seus sentidos. Os processos de produção de sentido são processos sociais, em que os significados são avaliados como resultado de uma construção cultural. Desse modo, a suposição a ser averiguada é que os cartões-postais da coleção Estella Bustamante vão além da função de correspondência, são objetos que conduzem a composição de uma história da cartofilia no Brasil, a literatura basilar de Elycio Belchior e Victorino Chermont de Miranda apoiam a compreensão postal do objeto.

Destaca-se o pressuposto que as imagens que carregam não são meramente decorativas, elas são instrumentos para explorar o percurso do colecionismo no recorte definido e a representação das mulheres estampadas neles. A direção tomada foi guiada pelos trabalhos de Ana Maria Mauad, Paulo Knauss, Ulpiano de Menses e Marita Sturken e Lisa Cartwright. Cabe ainda sublinhar, a hipótese de que os modos de ver assentado na perspectiva da cultura visual – dentro da coleção Estella Bustamante não são apenas orientados pela colecionadora. Aqui se compreende que o olhar também é fruto de investigação – ele não é neutro ou inocente é fruto de uma prática de construção e produção de significados.

O conjunto de postais também apresenta a forma de operação da visão de outros sujeitos, como as pessoas que a presentearam com mais itens, aquelas com as quais realizou trocas, dos produtores e dos locais de criação dos postais bem como a de um discurso de

feminilidade que se formava à época. Essa multiplicidade do exercício do olhar amplia as dimensões e aumenta a profundidade da análise atendendo aos objetivos propostos.

A pesquisa proposta tem a coleção de cartões-postais como matéria de investigação para a produção histórica, inscrita na produção de temas contemporâneos do Brasil do século XX. A orientação adotada seguirá o caminho de uma abordagem mais recente sobre o tema, afastando-se assim do antiquarismo que tomou forma nos fins do século XVI, preocupado na análise de itens de época, em encontrar vestígios materiais, a verve pela fonte confiável que enfim, seria a redução a um objeto de um período da história. Dessa maneira, aqui serão considerados os estudos do francês Jean Baudrillard e sua obra *Sistema de Objeto*, de 1968; Krzysztof Pomian com o verbete *coleção* da Enciclopédia Einaudi de 1984 e o Philipp Blom com seu livro *Ter e Manter*, publicado no Brasil em 2003.

Documentos acumulados por indivíduos em sua vida particular registram sua personalidade, ideias, preferências e outras propriedades. Essas nuances espelhadas nos documentos privados são uma fonte valiosa para compressão histórica de um período. Os arquivos privados são reunidos à margem de regras, normas ou padrões formais – são agrupados a seu gosto e necessidade e aludem a referências próprias de seu tempo, espaço geográfico e sociedade ao qual pertencem. E é dessa forma que se desenha o entendimento do seu titular (acumulador; colecionador) e suas motivações para promover tal acumulação de documentos.

O produto da pesquisa proposta está distribuído em três capítulos permeados por algumas das imagens da coleção. A seleção dos postais apostou em itens que sintetizassem características e elementos da coleção como um todo. A imagem, no âmbito das coleções, deve ser compreendida na sua autonomia e, concomitantemente, no conjunto da coleção.

O trabalho iniciado com *A moça que colecionava* apresenta o objeto central do estudo, a coleção Estella Bustamante, abrigada no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ), por sua colecionadora, Estella Santos de Bustamante. Antes, o texto se dedica a expor a prática de colecionar e apresentar o fenômeno da cartofilia nos primeiros anos do século XX no Brasil, especialmente no Rio e Janeiro. Serão utilizadas as fontes bibliográficas já citadas para pensar o colecionismo, seu histórico e reflexões sobre sua prática. Outro importante material para compreender a popularidade dos cartões-postais no Brasil são os periódicos locais como *Jornal do Brasil*, *A Notícia*, *O Fluminense* entre diversos outros disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional que noticiavam a moda recém-chegada. O capítulo caminha para abordar a titular do conjunto de postais objeto fonte. Assim, uma breve biografia de Estella será apresentada e, em seguida, sua coleção. Encerrando, é estabelecido um comparativo com outras coleções que apresentem similaridade para atestar o ineditismo da fonte utilizada.

Em seguida, em *Postais românticos*, serão examinados a fundo o acervo e a materialidade desses cartões-postais. O objetivo é apresentar e discorrer sobre o que é esse objeto cartão-postal que se distingue do atual formato. Como eram produzidos e por quem, os fotógrafos envolvidos, a nacionalidade dos cartões entre outros pontos a serem verificados diretamente com a fonte. Serão identificados nos postais estudados as impressões, sinais, assinaturas, recursos gráficos, visuais e todo tipo de informação organizada e quantificada que possa revelar mais sobre sua história. A análise do objeto é indispensável para suprir a carência de fontes a respeito do tipo de cartão-postal estudado.

Por fim, o terceiro capítulo *Coleção de Mulheres* vai se empenhar em analisar as imagens apresentadas nos postais. Nesta parte serão apreciadas as questões da representação da mulher e do feminino por meio dos postais. A reflexão é colocada a partir de leituras de suas imagens. A coleção é revelada como uma coleção feminina e com a predominância de

mulheres em seus itens. As fotografias estampadas serão exploradas de modo a mostrar como também eram representativas de um novo modelo de feminilidade que se firmava no início do século XX. Intercalado a esse argumento apresenta-se a ideia de que as imagens nos postais possuem uma narrativa em potencial, que convidam os observadores a desenvolverem enredos às cenas apresentadas e como essa ideia se conecta à prática de colecionar.

CAPÍTULO 1: A MOÇA QUE COLECIONAVA

1.1 A prática de colecionar

Colecionar por muito tempo foi uma atividade circunscrita a determinados grupos, restrita ora por questões financeiras, ora religiosas. A vontade dos indivíduos de juntar, reunir, agrupar objetos persistiu a despeito dos obstáculos e alcançou esferas maiores atingindo a popularização. A subjetividade dos indivíduos está estreitamente ligada às suas coleções, sendo o ato de colecionar um espaço no qual ele pode exercer controle e implantar regras ¹⁴.

A prática de colecionar apresenta vestígios da personalidade dos colecionadores. Temas e séries selecionados apontam traços de sua individualidade em meio a itens produzidos em massa. Até a Idade Média, as coleções se resumiam a itens religiosos ou congêneres, em que não era permitida a adoração ao mundo físico sob a ameaça da danação eterna após a morte. No século XIV, na Itália, já havia sinais da importância e distinção do colecionismo. Príncipes, nobres e senhores de grandes recursos e conhecimento possuíam uma sala especial para a reunião dos itens de seu passatempo, o *studiolo* ¹⁵. O primeiro que se tem notícia data de 1335. O hábito de colecionar estava relacionado ao acúmulo de riqueza nesse período.

Com as luzes do conhecimento, a percepção sobre o mundo material e a morte estava em transformação e a consciência da mortalidade até estimulou o acúmulo de objetos, como se as coleções fossem uma forma de captura da memória. A teologia foi sendo colocada de

¹⁴ BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema de Objetos*. São Paulo, Perspectiva, 2012. passim. Discussão semelhante em STEWART, Susan. apud: CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental. IN: *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 32, p. 16.

¹⁵ BLOM, Philipp. *Ter e Manter: Uma História de Colecionadores e Coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 33.

lado e a atividade de colecionar se popularizou, deixando de ser exclusiva de pessoas de posse.

O debate em torno da utilidade do objeto como característica definidora de coleção é essencial para Jean Baudrillard em seu *Sistema de Objeto*, de 1968. Todo objeto possui uma dupla função: ser utilizado e ser possuído. Para o autor, o objeto privado ou abstraído de uso, o objeto puro e relacionado ao indivíduo é o que caracteriza a coleção; do contrário – um objeto estritamente prático é máquina.

Baudrillard ainda distingue os termos *coleção* e *acumulação*. A primeira emerge para a cultura, objetos acompanhados de projetos e a segunda, um estado inferior constituindo apenas um amontoado de papéis velhos¹⁶. Na acumulação não há a percepção de ausência de um objeto já que não há regras para reunião, o que não ocorre com a coleção onde cada item tem sua importância e a ausência de algum deles desfaz parte de sua lógica; “é pela falta, pelo inacabado que a coleção se separa da pura acumulação”¹⁷. O colecionador seleciona, classifica, organiza os objetos.

A coleção expressa o colecionador e este constrói ideias sobre si mesmo apoiado nos itens que reuniu. Coleções são uma forma também de tentar conservar a memória. Não apenas as temáticas escolhidas que se guarda ali são registros dos momentos que o titular dedicou ao passatempo, do tempo distante, das pessoas que colaboravam – é parte da vida, ou mesmo ela inteira marcada nos itens.

Krzysztof Pomian concentrou esforços na reflexão do colecionismo, em que a motivação para a reunião de objetos em coleção pode passar pelo prazer estético, a aquisição de conhecimento e possibilidade de conferir prestígio ao seu titular, pois os itens também são

¹⁶ BAUDRILLARD, 2012, p. 111.

¹⁷ Idem, p. 112.

indicadores de seu gosto e riqueza. No entanto, o prazer individual do colecionador não deve orientar a observação, deve-se ir além – compreender o porquê de determinado gosto e por que certos objetos e não outros¹⁸.

“[...] qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora de circuito das atividades econômicas, sujeitos uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público”. (POMIAN, 1984, p. 53)

Ainda para Pomian, as coleções funcionam, sem exceção, como intermediários “entre espectadores e um mundo invisível”¹⁹, são itens que garantem a comunicação entre dois mundos. O invisível está longe no espaço e no tempo e fora de fluxo temporal. Assim, uma coleção é um canal entre o espectador e o invisível: conectam a sentimentos, os locais de onde vieram os objetos, ao que está muito longe no tempo (no passado e no futuro). Ao dizer que o deslocamento de contexto de um objeto faz desse um registro do passado, Baudrillard pode ser justapor a Pomian em sua afirmação sobre papel de intermediação do visível e o invisível que o item de coleção possui.

Coleção é um conceito definido como “conjunto de documentos com características comuns, reunidos intencionalmente”²⁰ na arquivologia. Os documentos em uma coleção do ponto de vista arquivístico não possuem relação de organicidade²¹ e apresentam característica comum, que é a seleção feita pelo titular. É a ação do indivíduo que estabelece ligação entre os itens, é o que dá sentido à constituição do acervo.

¹⁸ POMIAN, Krzysztof. Coleção IN: Memória – História. *Enciclopédia Einaudi*, v1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 75.

¹⁹ Idem. p.67.

²⁰ ARQUIVO NACIONAL. *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

²¹ PAES, Marilena leite. *Arquivo: teoria e prática*. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004. p. 25.

Desde sua criação, os cartões-postais se tornaram itens alvo de coleções e colecionadores. Nos estudos ²² sobre esses objetos, a história da cartofilia costuma ser dividida em seis períodos: a *pré-história* com os cartões de votos e *cartes de viste*; os *percursores*, que vão de sua criação até a introdução de ilustrações cobrindo uma pequena área de sua superfície; os *antigos* ou *consolidação*, período de 1889 a 1900, no qual foi aperfeiçoado; a *idade* ou *era de ouro*, de 1900 até a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), com a diversificação de imagens e técnicas de impressão, popularizando-se e atingindo altos níveis de consumo; a *hibernação*, abarcando os períodos de guerra quando as dificuldades de produção impostas pelos conflitos foram grandes; e a *renovação* ou *renascimento*, após 1960, com o reaparecimento de clubes, feiras, as novas tecnologias gráficas e a compreensão do postal como documento.

No início do século XX, no Rio de Janeiro, a novidade dos cartões-postais estampados importados da Europa se espalhou. Em 1901, o fotógrafo Castro Moura traz a novidade de Paris para o Brasil. A proliferação dos postais se desdobrou no seu uso como item de coleção e a função de correspondência não era mais seu único destino.

Os cartões-postais nascem da necessidade e do desejo por uma rápida comunicação. Mesmo que transportando uma mensagem curta, a ânsia por não precisar esperar semanas ou meses por uma correspondência que dependia de navios, trens e cavalos compensava as breves linhas e a ausência de privacidade. Em 1869, atendendo a essa necessidade, surgia em Viena o cartão-postal. Ainda sem imagens, sua função era levar uma mensagem sucinta ao destinatário em um modelo de correspondência com o custo menor que o tradicional, pois um pequeno papel já continha mensagem, destino e dispensava envelopes.

²² Aqui especialmente os estudos de Antonio Miranda, Elysio Belchior, Victorino Chermont de Miranda, José Carlos Daltozo. No entanto, tal divisão temporal mencionada é recorrente em bibliografia sobre o tema, inclusive estrangeira.

Assim, a criação barata e rápida do professor austríaco Emmanuel Hermann é o marco da cartofilia. Cartões contendo mensagens e ilustrações não eram em si uma novidade. Têm-se registros de itens semelhantes na China do século X e cartões de visita na época do Renascimento. Apesar de possuírem função de sociabilidade, é a invenção de Hermann que efetivamente se coloca como meio de comunicação inovador e artigo comercializável. Há registros anteriores em outros países de ideias similares; nos Estados Unidos, por exemplo, existe uma patente registrada em nome de J.P. Carlton, na cidade da Filadélfia, e quatro anos depois uma na Alemanha pelo Dr. Heinrich von Stephahn, diretor geral dos Correios da Confederação Alemã do Norte. No entanto, nenhuma delas foi colocada em prática, tendo apenas o registro documental. Não há notícias de qualquer exemplar que tenha circulado via correios antes de 1869.

A adoção do selo postal foi bastante ágil no Brasil. Três anos após seu lançamento, as correspondências brasileiras recebiam os *olhos-de-boi* em seus envelopes, tornando-se o segundo país do mundo a adotar esse modelo de tarifação criado na Inglaterra em 1840. A mesma rapidez não ocorreu com o cartão-postal, cuja adesão ao sistema ocorreu apenas onze anos depois. O precursor do postal, o bilhete-postal, começou a circular com impressão exclusiva dos Correios do Império do Brasil ²³ em 1880.

Ainda sem imagens, o bilhete-postal trazia apenas as armas imperiais na parte superior direita e as cores da impressão serviam para categorizar ²⁴: vermelho para correspondência urbana com resposta já paga, azul para o interior das províncias e laranja para destino

²³ Segundo Elycio de Oliveira Belchior, a partir do decreto nº 7.695 de 28 de abril de 1880 assinado pelo ministro da Agricultura, Comércio e Obras Públicas Buarque de Macedo.

²⁴ SILVA, Xênia Soares. O surgimento do cartão-postal. *Postais: Revista do Museu dos Correios*. Brasília: Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, v.3, p. 224-251, jul/dez. 2014. p.239.

internacional para países da União Postal Universal ²⁵. O sucesso foi grande e quatro anos ²⁶ depois sua circulação quase alcançou a de cartas tradicionais²⁷.

Em 1889, em uma das últimas leis assinadas por dom Pedro II foi dada autorização para produção de postais por empresas privadas ²⁸, retirando o monopólio sob sua produção. Apesar disso, as primeiras unidades estampadas a circularem no país vinham do exterior. Não obstante autorização para fabricação de produtos nacionais, os que se destacavam para compor coleções eram os itens importados.

As imagens passaram a fazer parte do postal a partir de 1891 inaugurado pelos exemplares produzidos para a Exposição Universal de Paris e que ainda não cobriam toda a face do objeto. O cartão oficial e comemorativo exibia a torre Eiffel que acabara de ser construída. Nos primórdios, as ilustrações eram feitas e aplicadas com técnicas praticamente artesanais “que remetiam à tradição das estampas e gravuras, como a ponta-seca, o buril e a litografia” ²⁹ dependendo tempo de produção e, por consequência, a tiragem era baixa e o produto mais caro.

Elysio Belchior ³⁰ assinala que “o acréscimo [de imagens] deu ao cartão dimensões surpreendentes, graças ao caráter documentário adquirido, deixando de ser apenas meio para constituir-se em fim [...]”. A imagem possui um aspecto universal, pois “é capaz de atingir as

²⁵ Organização com sede na Suíça que reúne serviços postais de diversos países fundada em 1874.

²⁶ Em 1884 circularam 212.662 bilhetes-postais e 282.248 cartas.

²⁷ Segundo Elysio Belchior em 1884 circularam 212.662 bilhetes-postais e 282.248 cartas comuns. Cf. BELCHIOR, Elysio. *O Rio de ontem no cartão-postal: 1900-1930*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1986 apud: DALTOZO, José Carlos. *Cartão-postal: arte e magia*. p.205.

²⁸ Lei 640 de 14 de novembro 1880.

²⁹ SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade IN: *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. vol.3. p. 429

³⁰ BELCHIOR, Elysio apud: MIRANDA, Antônio. *O que é Cartofilia*. Brasília, Sociedade Brasileira de Cartofilia, 1985. p. 14.

camadas sociais ao ultrapassar as diversas fronteiras sociais pelo alcance do sentido humano da visão”³¹. Logo, a reunião de belas imagens passou também a ser motivo de aquisição.

Não demorou para que o ato de colecionar postais se tornasse moda, principalmente entre as famílias com acesso à educação formal³², pois a prática pressupunha indivíduos alfabetizados³³ para a troca de mensagens, que também eram envolvidos em costumes ocidentais, como a reunião de coleções. Para atender ao novo passatempo eram vendidos em finas lojas da capital³⁴, álbuns e caixas para que pudessem ser bem acondicionados. Locais de lojas refinadas como a rua dos Ourives e rua do Rosário ofereciam postais como brindes em compras de valor acima de 8.000 a 10.000 réis³⁵.

1.2 A cartofilia

A popularização da nova forma de correspondência além do valor inferior, também foi impulsionada pelas mudanças nos transportes, comunicação, novos potenciais energéticos resultantes da revolução tecnocientífica³⁶ na virada do século. A adição de imagens formando o cartão-postal como conhecemos hoje está ligada às inovações nos processos gráficos de reprodução da imagem advindos da fotografia. No Brasil, o fim do monopólio do Império permitiu que gráficas privadas pudessem produzir postais e foram elas a introduzir a impressão em uma de suas faces. Nelson Schapochnik aponta:

No final do Oitocentos, presenciou-se a emergência de um novo suporte para a mensagem verbal. Livres do monopólio do Estado, os cartões-postais

³¹ KNAUSS, Paulo. *O Desafio de Fazer História com Imagens: Arte e Cultura Visual*. ArtCultura (UFU), v. 8, p. 97-119, 2006. p. 99

³² VELLOSO, Verônica. Cartões postais: a família como consumidora-receptora (1905-1912) IN: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Volume 32. Rio de Janeiro, 2000. p.114

³³ Convém apontar que a taxa de alfabetização da população em 1900 era de apenas de 35%. MAPA DO ANALFABETISMO NO BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Brasília, 2003. Disponível em: www.oei.es/quipu/brasil/estadisticas/analfabetismo2003.pdf. Acesso em: 25 abr 2016.

³⁴ JORNAL DO BRASIL, 12 fev. 1905.

³⁵ JORNAL DO BRASIL, 20. Nov. 1904; 29 nov. 1904.

³⁶ SCHAPOCHNIK,, 1998. p. 429.

passaram a associar a mensagem verbal a diferentes padrões ilustrativos. [...] O desenvolvimento dos processos de reprodução das imagens derivados da fotografia, especialmente a fotolitogravura, a fototipia e cromotipia, possibilitou uma qualidade gráfica superior, o aumento das tiragens e a diminuição dos custos de produção, contribuindo para sua popularização” (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 429)

Em uma época em que a fotografia ainda era limitada e a impressão de revistas ilustradas sofria graficamente com a falta de cores e riqueza de detalhes, os cartões-postais faziam circular modas, trajes e cenários antes desconhecidos em imagens de maior qualidade. O colorido simulado, as texturas e a sensação de realismo das reproduções fotográficas dos postais enchiam os olhos e mostrava os detalhes tal qual deveria ser na realidade.

Na segunda metade do século XIX, a *carte de visite* contribuiu para popularizar a fotografia. O invento garantiu a reprodutibilidade da imagem e um custo mais baixo. Retratos de uma única pessoa ou da família toda eram feitos às dúzias e enviados a amigos e parentes. Apesar de toda sua relevância, a difusão da fotografia promovida pelos cartões-postais foi de longe maior. Ao utilizar modelos e cenários variados o postal atraiu um público consumidor mais vasto, dando uma dimensão pública à fotografia que extrapolava os laços sociais estreitos da vida privada frequentados pela *carte de visite*.

Boris Kossoy assegura que o advento do cartão-postal, ao lado das revistas ilustradas, representou “uma verdadeira revolução na história da cultura”³⁷ possibilitadas tecnicamente pelas inovações na passagem do século XIX para o XX: “Um mundo portátil, fartamente ilustrado, passível de ser colecionado, constituído de uma sucessão infindável de temas vem finalmente saciar o imaginário popular”³⁸.

³⁷ KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Plínio Martins Filhos, 2002. p. 63.

³⁸ Idem.

Após os primeiros anos republicanos conturbados política e economicamente, a cidade do Rio de Janeiro estava em posição privilegiada de acumulação de recursos vindos da produção cafeeira e outras atividades favorecidas pelo fato de ser a capital do país. Sendo então o maior centro comercial do Brasil, o Rio observou uma remodelação de hábitos sociais e cuidados pessoais³⁹ com uma explosão do consumo voltado para as novidades vindas da Europa, especialmente da França. No ato de consumir havia um desejo de reduzir o descompasso em relação às grandes capitais europeias.

No Rio de Janeiro do nascer do século XX, a troca e o colecionismo faziam circular entre as mãos, o estilo parisiense em uma época marcada por profundas mudanças na capital federal e pela busca de europeização dos gostos. A chamada *Belle Époque*, pelo qual esse período também muitas vezes é nomeado no aspecto cultural e intelectual, assistiu a diversas mudanças urbanas e de hábitos e costumes. Tal expressão já possuiu certo consenso⁴⁰ na história, ao estabelecer uma definição para a virada do século XIX para o século XX, como um momento de “negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante [...] e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense”⁴¹.

A definição conduz a uma concepção equivocada e romantizada do período, elaborando uma imagem de “harmonia, beletismo, otimismo, cópia do estrangeiro e do exotismo”⁴², desconsiderando interações e intercâmbios com a cultura popular e

³⁹ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003. p. 28.

⁴⁰ Estudos de Nicolau Sevcenko e Jeffrey Needel são elucidativos nesta linha de pensamento. A relativização do termo que se dedicaram em delinear não desconsidera sua importância.

⁴¹ SEVCENKO, 2003. p. 30.

⁴² DANTAS, Carolina Vianna. *O Brasil café com leite história, folclore, mestiçagem e nação em periódicos (Rio de Janeiro, 1903-1914)*. 2007. 264f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.p.90.

marginalizada que também ocorriam na cidade. Estudos atuais⁴³ buscam outros enfoques que possam dar conta da multiplicidade de relações culturais existentes na época, na qual a cultura e a intelectualidade carioca não somente buscavam a inspiração europeia, como também incorporaram aspectos populares que uma linha da historiografia havia afastado.

As reformas urbanísticas do prefeito e engenheiro Francisco Pereira Passos modificaram a paisagem e as relações com a cidade. As primeiras grandes intervenções urbanas na cidade e medidas sanitaristas foram adotadas simultaneamente lideradas pelo médico Oswaldo Cruz. Em nome da “regeneração”⁴⁴ da cidade foram ampliadas ruas para que tomassem ares de *boulevard*, demolidos casarões coloniais usados como cortiços pelos mais pobres e o porto, porta de entrada da cidade, foi remodelado⁴⁵. Botavam-se abaixo os resquícios do Império e da Colônia. Grandes obras como o Teatro Municipal e a Biblioteca Nacional foram inauguradas, respectivamente, em 1909 e 1910⁴⁶, que, além da imponência de suas construções, proporcionavam a socialização em torno da cultura e da erudição para uma camada mais abastada da população carioca.

As modificações guiadas por Pereira Passos possuíam um caráter civilizador, o que significava uma clara referência à Europa e deveriam ter “efeito pedagógico e moralizante”⁴⁷ às classes populares.

A ideia de civilização presente no ideário de Pereira Passos era atinente a uma série de valores desenvolvidos pela sociedade europeia ao longo da

⁴³ Trabalhos de Ângela e Castro e Gomes, Carolina Vianna Dantas, Mônica Pimenta Velloso entre outros apontam para um cenário no qual a aproximação com o popular ocorreu e não apenas da esfera do gosto pelo exótico.

⁴⁴ SEVCENKO, 2003, p.31.

⁴⁵ A conhecida abertura da avenida Central e as obras do porto foram realizadas em âmbito federal na presidência de Rodrigues Alves e estão popularmente associadas às reformas conduzidas pela prefeitura justamente por comungar o mesmo propósito modernizante da cidade. cf. BELCHIOR, Pedro. A Capital do Bovarismo: Modernidade, Cidade e Memória em Lima Barreto (1881-1922). IN: ENGEL, Magali Gouveia; CORRÊA, Maria Letícia; SANTOS, Ricardo Augusto dos (org.). *Os Intelectuais e a Cidade: Séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.p. 212.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Idem, p. 13.

modernidade. Consistia fundamentalmente na manutenção de uma civilidade urbana burguesa – na qual a ideia de individualidade e de uso regulamentado do espaço público pelos agentes privados da cidade jogavam um papel fundamental; no fomento à atividade estética e cultural, na reverência a um passado e no respeito à lei e à ordem pública estabelecidas pelo Estado através de uma elite política ilustrada. (AZEVEDO, 2004, p. 61)

O “civilizar” o Rio de Janeiro significava a “aristocratização da vida urbana”⁴⁸ e não sua democratização. A ambiguidade da modernidade estava aí expressa, calcada a exclusão social, afastada da igualdade e da democracia⁴⁹. Até mesmo o modo de se vestir austero do regime anterior se adequou à nova paisagem, se tornando mais leve, com paletó claro para homens e a cintura liberta do espartilho para mulheres. Fazer o Brasil parecer a Europa, remodelar o brasileiro, abandonar seu passado imperial recente compunham o par antigo/moderno dos primeiros anos do século XX.

A execução dessas ideias e a velocidade das transformações não ocorriam sem críticas. O escritor e jornalista Lima Barreto trazia em suas crônicas a supressão das camadas populares e o questionamento do processo de mudanças da cidade. Ao criticar os ideais burgueses, Lima Barreto cunha o termo “botafogano” para representar o brasileiro que se esforça em caber em modo de vida supostamente europeu, que foge em espírito de sua terra para viver com a cabeça em Paris, um “exilado no Brasil”⁵⁰. A palavra não se limita a designar o morador do bairro de Botafogo e mostra uma parte da população carioca inserida no contexto das mudanças da cidade.

O consumo de artigos importados, de acordo com Ana Maria Mauad, caracteriza a proximidade que uma sociedade possui com o exterior⁵¹. A historiadora prossegue afirmando

⁴⁸ CARVALHO, José Murilo. Brasil 1870-1914: a força da tradição. IN: Pontos e Bordados, Escritos de História Política. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p.121.

⁴⁹ VELLOSO, Mônica Pimenta. História e Modernismo. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 79.

⁵⁰ BARRETO, Lima apud. BECLCHIOR, 2012, p. 217.

⁵¹ MAUAD, Ana Maria. Resgates de Memórias. CASTRO, Hebe Maria Mattos de; SCHNOOR, Eduardo. *Resgate Uma Janela Para O Oitocentos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p. 115.

que tais itens passam a signos de distinção por expressarem as altas posses do indivíduo que dedica parte de seus recursos “para sustentar uma cultura do ornamento e do supérfluo”⁵². Uma sociedade ainda não industrializada tinha como distinção uma representação distante, inspirada em modelos urbanos – e a imagem fotográfica dá ênfase a essa influência.

Muitas foram as reações a tal febre que avançava pelo Rio de Janeiro. O semanário humorístico *A Tagarela*⁵³, registra em sua edição de novembro de 1904 as palavras de seu colaborador Dr. Heráclito Bias:

Todos têm sua mania, e cada época tem a sua. Há manias prejudiciais e há inofensivas. O cartão-postal é a mania inofensiva e deleitosa de todos na época hodierna. Bendigamos o cartão-postal! Ele é o transmissor de ideias e deleita a vista; ele liga mais estreitamente os corações amigos ou amorosos; ele realiza o preceito - *utile dulci*: ao mesmo tempo que é útil é atrativo. Fossem todas as manias como a do cartão-postal! (BIAS, 1904)

Porém nem todos achavam tão salutar tal hábito. No jornal *O Fluminense*⁵⁴ de 1905, traz um longo e furioso artigo assinado por Argus. Inicia-se com o seguinte parágrafo:

A cartofilia hoje é uma instituição. No Brasil mais que em outros países, incrementou-se de tal modo semelhante mania – que, pode afirmar-se nenhuma das pragas que assolou o Egito compara-se com esta originalidade incomodativa que a decrepitude do século findo atirou aos quatro ventos. O dilúvio postal generalizou-se. (ARGUS, 1905, p.2)

O autor descreve toda sua indignação com o passatempo que ainda chama de “a mais febril exploração comercial”, mas em um ponto é incontestável a cartofilia era uma instituição no Rio de Janeiro.

Em 1904 foi fundada no Rio de Janeiro a *Sociedade Cartophilia Internacional Emmanuel Hermann* que passou a publicar mensalmente a revista *A Cartophilia*⁵⁵. A publicação reunia artigos sobre o assunto, anúncios, novos associados, além de estimular a

⁵² Idem.

⁵³ A TAGARELA, 24 nov 1911.

⁵⁴ O FLUMINENSE, 8 jan 1905.

⁵⁵ A NOTÍCIA, 04 jun 1904.

permuta de postais pelos leitores promovendo a ampliação das coleções, no qual aquele que não recebesse resposta ao seu cartão enviado poderia fazer reclamação ao secretário da *Sociedade*. Em seu primeiro número⁵⁶, em junho de 1904, trazia a seguinte mensagem no texto de abertura:

A fundação de uma Sociedade Cartophilia Internacional no Rio de Janeiro era de toda necessidade da época atual em que o cartão postal ilustrado ocupa um lugar saliente entre os outros esportes. Reunir cartofilistas, facilitar as permutas e criar relações nas cinco partes do mundo. (A CARTOPHILIA, 1904, p.1)

O colecionar cartões-postais nesse período, estava associado à prática esportiva e sua divulgação figurava nas seções de esporte dos jornais⁵⁷, ao lado de notícias sobre turfe, remo, atletismo entre outras atividades. A interpretação para essa conexão que hoje parece curiosa está na ideia de regulação do tempo ocioso. A mentalidade moderna afastava velhos hábitos burgueses em que o ócio das elites deixou de ser visto com bons olhos⁵⁸, conduzindo a ocupação dos indivíduos. A educação, a leitura, a escrita e os esportes⁵⁹ foram instrumentos de manejo do tempo vago.

O colecionismo também pode ser visto como uma extensão de uma das poucas atividades permitidas às mulheres; no caso, a escrita. Desde o Iluminismo a singularidade dos sujeitos é valorizada; no entanto, para as mulheres eram autorizados poucos espaços de expressão individual. A escrita de diários e de correspondências aparece como formas autorizadas de demonstração de si mesmas⁶⁰. As mulheres atuavam como mensageiras da

⁵⁶ A CARTOPHILIA, 15 jun 1904.

⁵⁷ CORREIO DA MANHÃ, 28 mai 1904; 04 ago 1904.

⁵⁸ ANDRADE, Maria Celeste de Moura. *O século XIX: O mundo burguês / O casamento/A nova mulher: O contexto histórico dos romances Madame Bovary, Ana Karenina, O Primo Basílio e Dom Casmurro*. Evidências, v. 8, n. 9, p. 63-80, 2013 a. p. 73.

⁵⁹ RUBIO, Katia. Sobre as Origens do Esporte Moderno e o Olimpismo. IN: *Educação Olímpica e Responsabilidade Social*. Casa do Psicólogo, 2007. p. 149.

⁶⁰ PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2016. p. 28.

família. Escrever, ao passo que firmava a instrução, também induzia a um exame de consciência, acentuando questões morais⁶¹.

Assim, o cartão-postal ascende como extensão dessa atribuição, sendo, nesse sentido, a perpetuação do papel dado à mulher. Concomitantemente, a apropriação e seleção desses itens para formar a coleção representa também uma manifestação individual, abrindo-se aí uma via de exteriorização da individualidade poucas vezes permitida.

Não é difícil entender o fenômeno da cartofilia em um período no qual não existia rádio ou televisão, o cinema dava seus primeiros passos e era mudo e o telefone uma raridade⁶². Poder se comunicar de forma rápida e ainda carregando imagens nítidas e facilmente compreendidas era certamente uma combinação fadada ao sucesso.

Reunir, trocar e enviar cartões-postais era também marca de modernidade do portador, pois a imagem expressava sua relação com as tendências e novidades europeias. As silhuetas dos corpos, estética, roupas, poses, comportamento entre tantos outros aspectos podem ser observados nos postais. O cronista Luiz Edmundo relata: “Chega Moura [Castro Moura] de Paris, com seus primeiros cartões. em 1901. A novidade impressiona. Tão bela porém é a apresentação desses postais, que muita gente os compra em séries, só para encaixilhá-los”⁶³.

As coleções tomavam dimensões vultosas que, para sua melhor conservação e exibição eram acondicionados em álbuns finos de materiais de qualidade, como papel encorpado e couro. O jornal *O Paiz* em 1907⁶⁴ realizou um sorteio com seus assinantes e entre os prêmios estava o álbum para cartões postais no valor de 18.000 réis da chapelaria *Maison La Femme Chic*. A revista *O Malho* promovia torneios de charadas, que consistia em publicar

⁶¹ PEREIRA, Ana Carolina Huguenin. *A escrita feminina no século XIX: as cartas de Flora de Oliveira Lima e Eufrásia Teixeira Leite*. Gênero, Niterói, v.5, n.1, p. 111-141, 2. sem. 200. p.114.

⁶² DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean François, BLANDIN Claire (org.). *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris: PUF, 2010. p. 137.

⁶³ EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu Tempo*. Rio de Janeiro: Conquista, 1957. p. 442.

⁶⁴ *O Paiz*, 07 de junho de 1907.

enigmas para que os leitores enviassem seus palpites. Em sua 5ª edição, em 1903, presenteou o primeiro lugar com “um belíssimo álbum para cartões postais”⁶⁵.

Com a invasão destes itens importados no Brasil e a efervescência do modismo, um novo mercado também floresceu para a indústria nacional no início do novo século. No princípio, os postais ilustrados brasileiros não possuíam produção nacional. Profissionais que até então se dedicavam a retratos de encomenda, passaram a fazer imagens para ilustrar postais. Grandes nomes da fotografia nacional como Marc Ferrez e Augusto Malta no Rio de Janeiro, Guilherme Gaensly em São Paulo, Huebner & Amaral voltaram suas lentes para essa produção em associação com casas editoras. Gráficas e editores investiram no item, com ênfase em vistas de cidades, panoramas e pontos turísticos movimentando o comércio.

Os primeiros postais feitos por Ferrez foram impressos na Suíça enviados por ele mesmo; suas fotografias eram a base dos cartões. Apesar de ser considerado um dos precursores no Brasil, não há registro de postais seus circulando antes de 1900. O primeiro postal que se tem notícia foram vistas do Rio de Janeiro e outras capitais, como Recife, Salvador, Paraná e Pará fotografadas pelo alemão Albert Aust e publicados na Alemanha em 1897, dentro da série “Süd Amerika”. Assim, os primeiros cartões com fotografias brasileiras carregavam um olhar estrangeiro.

Até hoje, entre os colecionadores brasileiros, os postais mais valiosos são estes, com temas paisagísticos. No exterior o maior interesse incide sobre os temas românticos. A justificativa para essa diferença está na inconstância arquitetônica no Brasil. Ao longo dos anos, casas, prédios, praças e logradouros públicos, em geral, sofreram diversas modificações atendendo a discursos modernizantes, políticas públicas variadas e pelo próprio crescimento urbano. Em especial nos grandes centros urbanos eles foram destruídos, reconstruídos e

⁶⁵ O Malho, edição 45, 1903.

substituídos em um curto espaço de tempo, ao passo que na Europa essas mudanças têm menor frequência.

O cartão-postal dessa maneira preenche essa lacuna visual e ganha valor aqui ao revelar ao presente como eram as formas e ocupações dos espaços no passado. Para visualizarmos um exemplo, a Praça da Concórdia, em Paris, hoje, não é muito diferente de 1900. Já no Rio de Janeiro, o Largo da Carioca ou a Praça XV passaram por numerosas modificações nesse mesmo tempo, fazendo com que a paisagem hoje lembre pouco seu passado.

1.3 A colecionadora

Estella Souza Santos foi uma das pessoas a aderir à nova moda chegada ao Brasil. Nascida em 1886 no Rio de Janeiro, cidade na qual viveu toda sua vida, sua trajetória não se diferenciou de outras mulheres de seu meio social: o estudo voltado para atividades do lar, casamento, filhos e a dedicação total à família. Filha de Amélia Souza Santos, uma dona de casa, e Eduardo Augusto Souza Santos, um médico militar que curiosamente foi responsável pela implementação da linha de bondes de Santa Tereza – bairro no qual residiam. Seu pai teve uma vida profissional peculiar para sua época, exercendo as funções de empresário e engenheiro sem nunca ter deixado a clínica médica.

Eduardo Augusto investiu em alguns negócios após receber uma herança⁶⁶ em 1874 e adquiriu em 1890⁶⁷ o *Plano Inclinado de Santa Thereza*, linha de bonde puxado a mula que fazia o trajeto entre o Riachuelo e o Largo dos Guimarães, em Santa Teresa. O negócio prosperou e, em 1891,⁶⁸ ele fundou e presidiu a empresa de bondes *Companhia Ferro-Carril Carioca*. O novo empreendimento promoveu uma grande inovação nos transportes para a

⁶⁶ BR RJAPERJ FB.00.EASS.DPEA.02 [001]

⁶⁷ Gazeta de Notícias, 28 de setembro de 1890.

⁶⁸ WEID, Elizabeth von der. *O bonde como elemento de expansão urbana no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1997. p11.

época, transformou o Aqueduto da Carioca (Arcos da Lapa) em ponte para ligação entre o morro de Santa Teresa e o de Santo Antônio ⁶⁹ em 1896. O próprio Eduardo Augusto foi responsável pelo projeto. Presume-se que a *Carril Carioca* tenha existido até entre 1907 e 1909, período na qual a canadense *The Rio de Janeiro Tramway, Light and Power Co. Ltd.* adquiriu diversas companhias de bondes menores ⁷⁰.

Estella estudou no Instituto Profissional Feminino Orsina da Fonseca, onde além de adquirir educação formal adquiriu conhecimentos em costura e trabalhos manuais. Era filha caçula e tinha mais dois irmãos, Eduardo e Alice e solteira morou com sua família em Santa Teresa e posteriormente no Centro. Recebeu o sobrenome Bustamante em 28 de fevereiro de 1909, ao se casar com o então 1º tenente ⁷¹ da Marinha, Hélio Sayão de Bustamante. Ele ingressara na força naval seis ⁷² anos antes e passou por diversas patentes, alcançando a de almirante em 1950 ⁷³. Recém-casados, residiram no bairro de Botafogo, na rua Marquês de Abrantes e conforme a família cresceu, se mudaram para uma casa maior na rua Afonso Pena, 177, na Tijuca, local no qual passariam o resto da vida.

A documentação deixada pela família indica a existência de nove filhos adultos de Dona Pequeninina, como Estella era chamada carinhosamente pelos familiares: Décio ⁷⁴ e Didio ⁷⁵ que seguiram a carreira do pai na Marinha; Evio e Enio formaram-se em medicina; Ivan, advogado; Leda, funcionária pública do Ministério do Trabalho; Léa concluiu seus estudos na Escola de Belas Artes ⁷⁶ seguindo a carreira de decoradora ⁷⁷ e Isa, como a mãe, se

⁶⁹ BR RJAPERJ FB.0.0.EASS.DPOST.05 [002]

⁷⁰ WEID, 1997.p.26.

⁷¹ BR RJAPERJ FB.00.HSB-MBH.03 [002]

⁷² BR RJAPERJ FB.00.HSB-MBH.03 [001]

⁷³ BR RJAPERJ FB.00.HSB-MBH.03 [007]

⁷⁴ Jornal do Brasil, 13 de novembro de 1958.

⁷⁵ Correio da Manhã, 25 e setembro de 1958.

⁷⁶ A Manhã, 13 de junho 1943.

dedicou ao lar. De outros dois filhos, Elmo e Lídio não foi possível coletar informações. O casamento durou 64 anos: Estella faleceu primeiro em 1972⁷⁸ aos 86 anos, Hélio viveu mais quatro anos e morreu com 96 anos.

A família possuía alguma expressão social, não somente devido à Ferro-Carril Carioca. Seus nomes figuravam nos jornais relatados em eventos sociais, viagens, cumprimentos em datas como aniversário e bodas, registro das passagens de patentes de Hélio, formatura dos filhos, entre outros acontecimentos prontamente registrados pelos jornais do Rio de Janeiro⁷⁹.

O que faz de Estella alvo deste trabalho é seu passatempo de quase uma vida, ou seja, a prática de colecionar cartões-postais. O hábito gerou uma preciosa coleção de 1.245 postais depositados no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) e integram a Coleção Família Bustamante que reúne itens pertencentes a três gerações dessa família. A data aproximada de acumulação dos postais é de 1902 a 1968. Não é possível precisar com exatidão o período, pois a maioria não possui data, carimbo ou inscrição que indique quando passaram para a posse da titular. Justamente por não serem reunidos na intenção de servirem como correspondência interessava que eles fossem mantidos em branco.

O foco deste trabalho são os cartões-postais produzidos na primeira década do século XX importados da Europa⁸⁰. O interesse recai sobre a peculiaridade dos cartões desse período - ao contrário do senso comum predominante eles não exibem paisagens, vistas ou pontos turísticos. Entre 1900 e 1914, os cartões apresentavam reproduções fotográficas de modelos em poses encenadas, como motivos florais e adornos. Nessa primeira época, os postais

⁷⁷ Diário de Notícias, 12 de agosto de 1959.

⁷⁸ BR RJAPERJ FB.00.ESB-DPH [004]

⁷⁹ A exemplo, muitas informações contidas neste trabalho foram retirados de tais periódicos, a saber: Gazeta de Notícias, A Notícia, Jornal do Brasil, A Manhã, Correio da Manhã (ver demais notas de rodapé).

⁸⁰ França e Alemanha, especialmente, a ser aprofundado no capítulo 2.

apresentam imagens com temática romântica⁸¹ de figuras de moças, crianças e casais, em poses em estúdio fotográfico e frequentemente envolvidos em motivos florais. Eles integram a *Era de Ouro* dos cartões-postais.

O que torna a coleção expressiva para a pesquisa é sua característica singular de ter sido reunida à época de produção por uma colecionadora de seu tempo. Tal finalidade é observada na análise do próprio conjunto no qual apenas 232 itens possuem mensagens; os outros 1.013 postais não contém registro algum. Na presente pesquisa, interessa debruçar-se sobre os cartões-postais produzidos na primeira década do século XX.

Não se sabe ao certo como a documentação da família chegou ao Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ), pois a instituição tem como característica abrigar documentação do Poder Executivo fluminense, reunindo documentos que datam desde o fim do século XVIII. Até mesmo suas coleções particulares estão voltadas para titulares que acumularam itens relacionados ao governo regional. O período o qual se supõe que o conjunto passou para guarda do APERJ, nos anos de 1990, foi de algumas mudanças de sede da instituição tendo prejudicado o registro da entrada do acervo.

Acredita-se que o que tenha motivado seu depósito sejam os documentos com referências à Ferro-Carril Carioca e à eletrificação dos bondes de Santa Teresa. Tudo o que se sabe sobre eles advém da própria documentação deixada e por pesquisas e periódicos de época. O acervo totaliza 0,9 metros de documentos textuais, 14 itens bibliográficos, 20 tridimensionais, 895 fotografias abarcando o período compreendido entre 1874 a 1977.

⁸¹ O termo “romantismo” aqui usado faz referência ao movimento artístico do século XVIII no qual, entre outras características, estava a idealização da realidade e dos sentimentos. Cf. CÂNDIDO, Antônio de CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*. São Paulo: Difel, 181.v.2. apud. VELLOSO, Verônica. Cartões postais: a família como consumidora-receptora (1905-1912) IN: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Volume 32. Rio de Janeiro, 2000.

1.4 A coleção

A coleção de Estella começou em seus tempos de solteira, ainda mencionada como *Mademoiselle* e segue praticamente toda sua vida⁸², sendo referenciada como “senhora Sayão de Bustamante” ou apenas “e esposa” quando o cartão se destinava ao casal e se referia nominalmente apenas ao marido. Os 1.245 postais de sua coleção acumulados entre 1902 e 1968 acompanham diversas etapas de sua história. São recorrentes exemplares com cumprimentos por datas como aniversário e Natal e ainda, mais adiante, votos de felicidade no casamento. Mesmo aqueles que não possuem mensagem, apresentam na sua imagem temática relacionada a datas e eventos.

Observando a coleção de Estella, é possível notar sua intenção básica de colecionar e envolver-se no passatempo que isso representava como a escolha e seleção, compra, troca de cartões com as amigas. Desses 1.245 itens, 1.013 estão em branco e 232 escritos. Em um desses postais, há a mensagem de uma amiga expressando que enviava o cartão⁸³ para a coleção. O uso como correspondência não foi encerrado, pois em parte menor são encontrados postais, dispersos na coleção, usados como forma de comunicação com parentes, amigos e ao passar do tempo filhos, sobrinhos e netos. O conteúdo das mensagens escritas são singelos e carinhosos, alguns informativos sobre as novidades do remetente, outros apenas uma manifestação de apreço à Estella e pensamentos sobre amizade.

De toda coleção de Estella, 301 postais se inserem no período destacado para o estudo, a primeira década do século XX. É difícil precisar a data-limite exata do conjunto, pois, como já apontado, boa parte não apresenta texto manuscrito, selo ou carimbo postal que permita essa identificação. No período delimitado encontramos 176 itens em branco e 125 postais

⁸² O primeiro postal com data encontrado é de 1902, logo Estella tinha 16 anos, o último é de 1968 – quatro anos antes de seu falecimento.

⁸³ Coleção Família Bustamante, série Estella Bustamante, subsérie cartões-postais – BR RJAPERJ FB 00 ESB CP ML 07 [043]

escritos com datas entre 1902 a 1914; no entanto, há itens com inscrições gráficas de direitos autorais datados de 1886.

Os postais não estão acomodados em álbuns como era a maneira de conservar e exibir as coleções maiores; os cartões apresentarem-se soltos. Esse fato não determina que Estella não tenha possuído um álbum, é possível que ele não tenha chegado até o presente. Pela excelente qualidade de preservação dos itens⁸⁴, certamente eles foram guardados com zelo.

Não conhecemos as motivações de Estella para colecionar, mas não é difícil imaginar que ela tenha sido pega pela mania da virada do século e prosseguido com o passatempo mesmo depois de ter passado a moda. De acordo com Daltozo⁸⁵, as coleções de postais podem ser gerais, quando não obedecem à alguma particularidade; especializadas quando focam em alguma especificidade como reunir um determinado fotógrafo, editora ou mesmo um período ; e as temáticas, cuja motivação é reunir itens de temas e assuntos estabelecidos pelo colecionador.

Aprofundando a observação sobre o conjunto de Estella é possível verificar a predominância de alguns temas de predileção. Crianças, família, mulheres, casais, fauna e flora, letras, paisagens e barcos, estados brasileiros e países estrangeiros são os assuntos apresentados em seus cartões. Isso é refletido na organização dos dossiês⁸⁶ do acervo que efetivamente agrupam os itens sob esses títulos. Podemos entender que há uma seleção na coleção em relação à gama de temas existentes no universo dos postais na mesma época como

⁸⁴ Poucos itens apresentam sinais de rasgos e quebras. Alguns apresentam espelhamento do sal de prata nas bordas devido ao tempo. Atualmente o APERJ os conserva, uma a um, em jaqueta de papel envolto em poliéster.

⁸⁵ DALTOZO, José Carlos. Cartão-postal: arte e magia. *Postais: Revista do Museu dos Correios*. Brasília: Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, v.3, p. 199-223, jul/dez. 2014. p.217.

⁸⁶ “Conjunto de documentos relacionados entre si por assunto (ação, evento, pessoa, lugar, projeto) que constitui uma unidade de arquivamento.” ARQUIVO NACIONAL. *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

os religiosos, de profissões, publicitários, humorísticos, militarismo, caricaturas e sátiras políticas, transportes, eróticos entre outros ⁸⁷.

Tabela 1: Quantitativo de postais em branco e manuscritos por temática

Tema do cartão-postal	Quantidade de cartões-postais	Cartões-postais manuscritos	Cartões-postais em branco
Família	30	8	22
Casais	28	8	20
Letras	14	5	9
Crianças	133	61	72
Mulheres	114	61	53
Estados brasileiros	391	47	344
Países estrangeiros	490	37	453
Paisagens e barcos	11	3	8
Fauna e Flora	27	0	27
Diversos	7	2	5
Total	1.245	232	1.013

A temática é definida pela predominância de elementos nas imagens. Para compreensão desses temas e do conjunto que formam, segue o detalhamento de cada categoria: crianças, com imagens que contêm exclusivamente crianças; casais, cujo centro está em duplas de homens e mulheres em poses enamoradas; família, com foco em casais reunidos a crianças denotando entrosamento entre os personagens; letras, cartões nos quais toda sua face possui uma única letra do alfabeto; mulheres, cujo elemento principal é a

⁸⁷ DELPORTE, et.al., 2010, p. 137.

mulher; paisagens e barcos, em sua maioria ilustrações de paisagens bucólicas sem identificação geográfica; fauna e flora, com motivos florais e animais domésticos; estados brasileiros, pontos turísticos e vistas de várias unidades federativas e por fim, países estrangeiros, como o mesmo tipo de conteúdo mudando sua localização para o exterior. Ainda há os diversos, pequeno conjunto que destoa por não apresentar como ponto central nenhum desses temas, e que pela falta de predominância receberam essa categorização.

O conjunto a ser explorado está concentrado nas temáticas mulheres, crianças, letras, família e casais. Em algumas foi necessário excluir itens, pois não eram representativos da época estudada. A escolha não é apoiada nesses assuntos em si, pois não se trata de um recorte que combine assunto e data, mas porque são eles a constituírem os postais desta primeira década do século passado. Os demais postais de toda coleção, ou seja, os 952 itens restantes não se adequam às características delimitadas. Na verdade, a escolha dos temas é a escolha feita por Estella ao reunir os postais.

Tabela 2: Quantitativo de postais

Tema do cartão-postal	Quantidade de cartões-postais	Cartões-postais manuscritos	Cartões-postais em branco
Família	30	8	22
Casais	28	8	20
Letras	14	5	9
Crianças	126	54	72
Mulheres	103	50	53
Total	301	125	176

Outro apontamento a ser feito é a leitura de toda a coleção. Além deste caminhar sob a linha da história da cartofilia, também percorre a linha do tempo da história de Estella. Como

já referido, é possível identificar cartões mais antigos pela existência de mensagens, pois ao longo dos anos cai a parcela de itens manuscritos de onde se infere que, conforme tomava corpo, a coleção e o desejo de colecionar, crescia o cuidado em ter itens sem preenchimento.

É possível notar em sua coleção logo de início, dois grandes grupos de postais que dão a tônica da coleção: os românticos e os de vistas e paisagens. Eles refletem também uma mudança ocorrida na história dos postais. Até os primeiros anos da década de 1910, o predomínio os itens românticos; no entanto, o início dos eventos que culminaram na Primeira Guerra Mundial, dificultaram as importações dos produtos e exigiu um racionamento de tintas e suprimentos.

A ausência de datas muitas vezes é suprida por indicativos escritos ou apenas gráficos, como a referência a *mademoiselle*, certamente se trata de um cartão anterior a 1909. A existência de alguns cartões contendo estampas de casais de namorados e noivos da sua época de noivado, as férias de família em Caxambu e Poços de Caldas (MG), os com imagens de criança que se tornam mais frequentes com a chegada dos filhos, os destinos de vários deles sinalizados pelos postais de cidades onde foram estudar e morar quando adultos e de suas viagens. Diversos itens possuem legendas junto à imagem indicando por vezes sentimentos e intenções.

Apesar de sublinharmos o caráter do conjunto voltado para coleção com seus itens em branco, os cartões escritos precisam ser valorizados da mesma forma, pois por eles podemos retirar mais indícios da formação de todo conjunto. No conjunto proposto para esta pesquisa, 125 cartões foram escritos por seus remetentes, como já mencionado. Destes, 92 possuem selo e carimbo mostrando que foram postados nos correios.

Os demais 33 podem ter sido entregues em mãos ou dentro de envelopes, visto que também ocorria o envio desta forma para proteger a intimidade dos envolvidos. O postal,

apesar de todas as suas vantagens sobre a carta comum perdia no item privacidade, pois todo seu conteúdo ficava exposto. Para manter a mensagem em privacidades, algumas pessoas preferiam gastar mais e enviar o postal dentro de um envelope.

O postal se insere como uma nova forma de socialização por promover a troca de mensagens sem um propósito específico. É curioso inclusive notar que vários exemplares foram redigidos em francês mesmo a destinatária e a remetente sendo brasileiras⁸⁸. Eles são compostos de versos e frases em tom edificante, mostrando que não são cartões trocados apenas em datas festivas e efemérides, “[...] o cartão procura estabelecer uma comunicação entre os ausentes e assim restituir uma distância”⁸⁹.

A amiguinha Estella de coração grande, o riso é deleite da vida rimo-nos para afugentar as tristezas. Maria Carlota, 03/05/1905. (BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP.ML.07 [054])

O sorriso é o doce d'alma. Tua amiguinha, Selene. (BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP.LT.03 [011])

Os prazeres do pensamento são os remédios contra as feridas do coração. Josephina Penalva Santos. (BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP.LT.03 [009])

A esperança é o bálsamo consolador dos nossos males. Recebas um ósculo, amplexo de saudades da amiga Judith Costa. 17/04/1905. BR (RJAPERJ FB.00.ESB.CP.LT.03 [014])

O item 43, do dossiê *Mulheres* da subsérie *Cartões-postais*, apontado anteriormente, é uma mensagem fraternal de sua amiga e professora Isabel Rios, sem menção a algum evento

⁸⁸ A afirmação é possível, pois postais diferentes de um mesmo remetente para Estella por vezes apresenta escrita em português, ora em francês.

⁸⁹ SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade IN: *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. vol.3. p. 425.

específico, no qual ela encerra escrevendo que envia tal postal pela coleção. Esta amiga é a remetente de 21 itens escritos e ao que sugere, ela e Estella se correspondiam com objetivo de trocar e juntar mais cartões.

Apesar da marca da coleção ser feminina, e isso será abordado e aprofundado no terceiro capítulo, não se pode ignorar a presença masculina. Muitos cartões são enviados por homens, em especial seu pai, seu irmão Eduardo e seu noivo/marido Hélio que a contemplam com cartões assemelham aos demais do conjunto. Suas mensagens são breves, muitas vezes resumidos a dedicatórias deixando que as imagens afetuosas transmitissem os sentimentos.

Devido às cerimônias e protocolos da época, a expressão oral de afeição era contida⁹⁰ cabendo aos postais e suas legendas – em língua francesa – _cumprirem essa função afetiva. Entre todos os cartões, nove deles com imagens de noivos presenteados por Hélio próximo ao casamento⁹¹ nos quais ele se declara para sua futura esposa:

Minha querida noivinha,
Só quem sente o bem estar que nos advém de tanta ternura, pode avaliar o peso avassalador da saudade produzida pela separação. Teu noivo que te adora: Hélio (BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP.CS.02 [001])

Querida noivinha,
Na sinceridade do passo que vamos dar, reside toda a nossa felicidade. A mais e mais a recíproca confiança [constituindo] toda firmeza desse passo. Teu para sempre: Hélio. (BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP.CR.05 [063])

O arquivo privado como fonte suscita o cuidado de não observá-lo como um “transporte no tempo, a imersão na experiência vivida, de forma direta, sem mediações”⁹². Ele não é a memória do indivíduo em estado bruto, é a sua seleção do que guardar e como

⁹⁰ VELLOSO, Verônica Pimenta. Cartões postais: a família como consumidora-receptora (1905-1912) IN: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Volume 32. Rio de Janeiro, 2000. p. 125.

⁹¹ Alguns desse não possuem data, mas devido a temática de casais de noivos e o fato de estarem endereçado a casa dos pais de Estella, conclui-se que tenham sido dados próximo a tal evento.

⁹² HEYMANN, Luciana. *Indivíduo, Memória e Resíduo Histórico: Uma Reflexão Sobre Arquivos Pessoais e o Caso Filinto Müller*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, nº 19, 1997. p. 41.

guardar. É o que rege o acervo e acaba por refletir a característica da memória de transmutar ao longo do tempo.

A coleção de Estella não é formada com o objetivo de se tornar pública no futuro ou integrar o acervo de instituição de guarda; são lembranças para si mesma e familiares. De acordo com Henry Rousso, é o olhar do observador que estabelece esse novo estágio de passagem de vestígio do passado.

É quase um truísmo lembrar que um vestígio do passado raramente é o resultado de uma operação consciente, capaz de se pensar enquanto vestígio, e não enquanto ação inscrita no seu tempo, e portanto capaz de antecipar o olhar que lançarão sobre ele as gerações futuras, ainda que às vezes exista em alguns atores a vontade de deixar rastros de sua passagem. (ROUSSO, 2006, p. 87)

Outras coleções semelhantes existentes são marcadas pela função de correspondência dos itens. Os cartões são marcados por mensagens e selos e outras sinalizações – inclusive no verso ilustrado. É significativa essa diferenciação, pois distingue a orientação da reunião de itens focada na imagem e a que também é acumulada devido às mensagens que carrega. As palavras de Baudrillard e Pomian apontam para a perda de função original como característica central do objeto de coleção. O colecionador adquire itens com o desejo prévio de não usá-los de forma habitual, à qual se destina.

No Brasil houve um despertar tardio das instituições para a compreensão dos cartões-postais como fontes documentais em comparação a outros países. Na França, a Lei de Depósito Legal de 1880, já ordenava a guarda de postais⁹³; a nossa legislação⁹⁴, no entanto, não deixa claro esse tipo de obrigação. A biblioteca do Congresso Americano e a estadual de Nova York, ambas nos Estados Unidos, contam com coleções em seus catálogos: a primeira

⁹³ MIRANDA, Antônio; NOCETTI, Milton A. Cartão-postal e biblioteca: suporte à pesquisa. *Revista Latina de Documentação*. n.2 (2), 24-29, 1982. p. 25.

⁹⁴ Lei 10.994, de 14 de dezembro de 2004. Esta revogou a anterior de 1907, que também não tratava do assunto.

inclusive guarda coleções de postais com vistas brasileiras; a da Universidade de Osnabrück, na Alemanha, possui mais de 15 mil itens oriundos da doação da coleção de um de seus professores, Dr. Sabine Giesbrecht. Segundo a universidade, os cartões “dão uma visão sobre o pensamento político, social e estético do tempo entre a virada do século e da Segunda Guerra Mundial”⁹⁵.

São apenas alguns exemplos de como essas coleções são compreendidas e assimiladas por instituições de pesquisa. No Brasil, não são muitas as coleções de postais depositadas em instituições de pesquisa, pois os itens existentes encontrados costumam estar dispersos em acervos e compreendidos na maioria das vezes apenas como correspondência, desconsiderando sua dupla dimensão⁹⁶ ao articular-se com a fotografia.

A cartofilia no Brasil malgrado a qualidade de sua reprodução e a riqueza de seu acervo, ainda é uma espécie de cidadão de segunda classe no universo das fontes documentais e nos centros de pesquisa. Algo como uma coleção de figurinhas para adultos [...] (MIRANDA; 2011; p. 30)

Segundo Victorino Chermont de Miranda, são três⁹⁷ as causas desse desapareço: sua vulgarização, pois era produzido em grandes tiragens que lhe retiraria o valor; a característica de não ser um fim em si mesmo, pois o fotógrafo que faz a imagem a vende à editora e, por último, o movimento de desagregação de coleções inteiras e constituição de novas no mercado de antiguidades – gerado justamente pela falta de interesse acadêmico. De mesma opinião, Antônio Miranda acrescenta a contribuição que os postais poderiam fazer à pesquisa histórica⁹⁸ sobre reconstituição de cidades, identificação de costumes, transportes, linguística entre outros.

⁹⁵ Historische Bildpostkarten. Universität Osnabrück. Disponível em: <http://www.bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/aufbau-inhalt.html>. Acesso em: 10 jun 2017.

⁹⁶ MIRANDA, Victorino Chermont de. Cartofilia e Memória: reflexões em torno de uma coleção. IN: LAGO, Bia Corrêa do; MIRANDA, Victorino Chermont de. *Saudades de Um Brasil Antigo - a fotografia nos cartões-postais da Biblioteca Oliveira Lima*. Rio de Janeiro: Capivara, 2011. p. 30.

⁹⁷ Idem, p. 31.

⁹⁸ MIRANDA, Antônio. p. 26.

1.5 Coleções comparadas

Para assegurar tal peculiaridade da coleção de Estella Bustamante foram realizadas pesquisas em instituições de guarda de acervos, conjuntos documentais com características semelhantes para que se possa estabelecer, com segurança, a partir de uma base comparativa capaz de certificar os aspectos únicos da coleção que é o objeto de estudo desta pesquisa. Foram averiguadas informações em diversas instituições nacionais, tanto arquivos como museus e bibliotecas, assim como foram mapeados acervos e identificados dois que guardam características semelhantes: a coleção Baronesa de Loreto, depositada no Museu Histórico Nacional e a coleção Alice Guimarães Chermont de Miranda, também preservada no APERJ. Ambas as colecionadoras, reuniram seus itens à época de produção com a mesma temática presente no conjunto de Estella.

A primeira contém 753 cartões-postais reunidos por Maria Amanda Paranaguá Dória, proprietária de tal título de nobreza e dama de companhia da Princesa Isabel. A baronesa, filha do Marquês de Paranaguá, foi educada junto com princesa, acompanhando-a por toda sua vida até o exílio em 1889. Seus postais foram reunidos entre 1891 e 1928, nos quais são trocadas mensagens com amigos, parentes e diversos membros da família imperial. Dentro do período recortado neste estudo, há 190 itens com o propósito de correspondência e apenas um em branco. Os cartões possuem mensagens, selos e carimbos – inclusive por cima das ilustrações, sem a preocupação em resguardar a estética.

O segundo conjunto analisado é menor, porém expressivo. A titular, originária do Rio Grande do Sul, reuniu os postais durante sua estada no Pará nos cinco primeiros anos de casamento com o proprietário de um jornal local. Nos 27 postais deixados por Alice entre 1901 e 1908 nota-se a função de correspondência, em que eles também possuem mensagens manuscritas, selos e carimbos de postagem. Os cartões eram trocados entre a família, como sua filha Ida ainda criança e seu marido.

Vale destacar que há ainda as coleções de postais de temática romântica, reunidas por colecionadores contemporâneos, que garimpam seus itens em leilões presenciais e *on line* e em feiras de antiguidade. Um exemplo é a coleção do sergipano Antônio Marcelino com postais produzidos entre 1898 até os anos de 1980. Seu conjunto é extenso e possui aproximadamente 30 mil itens, contendo também fotografias e selos, sendo boa parte formadora do acervo do Museu Tempostal, na Bahia. Marcelino compôs sua coleção entre 1952 a 1992.

No entanto, o paralelo a ser estabelecido aqui, sublinhando a característica única da coleção de Estella, é relativo ao período de reunião dos itens e o de sua produção. Dessa maneira, a fonte permite a abordagem original e o ineditismo do estudo a ser desenvolvido.

Sobre as três coleções, podemos confrontar as informações sobre o quantitativo de itens em branco e manuscritos, o que ressalta o caráter proposital da reunião de Estella e a abstenção de seu uso como correspondência:

Tabela 3: Itens manuscritos e em branco em todas as coleções

Acervo	Total de itens	Itens manuscritos	Itens em branco
Coleção Baronesa de Loreto	753	691	62
Coleção Alice Guimarães Chermont de Miranda	27	27	0
Coleção Estella Bustamante	1.245	232	1.013

Assim, pode-se afirmar a função primeira de correspondência dos postais nas coleções Baronesa de Loreto e Alice Guimarães Chermont de Miranda. É significativa essa

diferenciação, pois distingue a orientação da coleção, diferencia aquela reunida com foco nas imagens e a que é acumulada devido ao seu conteúdo escrito.

As fontes primárias podem indicar novos pontos da história ou mesmo apresentar outras perspectivas do que já se supõe ser conhecido. Documentos particulares parecem ter o adicional de aproximar-nos de seus personagens, mostrando-nos detalhes de suas vidas privadas. Há a ilusão de acesso à memória do titular sem intermediários; no entanto, é preciso a advertência que esses documentos sofreram seleção, que eles escolhem “no fluxo dos papéis manuseados cotidianamente, merecem ser retidos e acumulados”⁹⁹. A seguir, são apresentados dois exemplares da coleção de Estella.

⁹⁹ HEYMANN, 1997, p. 42.

Figuras 1 e 2: cartão-postal com o tema casais e mulheres, data indeterminada.



BR RJAPERFB.00.ESB.CP.ML.07 [001]



BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP.CS.07 [009]

CAPÍTULO 2: POSTAIS ROMÂNTICOS

2.1 As formas dos postais

Um cartão de 8 x 14 cm com uma fotografia estampada. Diante de um fundo campestre pintado em tecido, duas jovens parecem dançar. A posição dos seus pés e mãos insinuam um movimento. Uma usa um vestido com camadas que lembram as pétalas de uma flor, a outra tem antenas, asas e um traje fluído. A imagem é preto e branca, à exceção de seus figurinos que estão delicadamente coloridos de amarelo, rosa e azul e pequenos pontos de brilhos os adornam. A cena lembra um filme do diretor francês Georges Méliès. No canto inferior esquerdo lê-se *Stebbing Paris*; no direito, uma estrela de cinco pontas preta acompanha a legenda: *Rosie & Papillon*¹⁰⁰.

Esta é a descrição de um dos 301 postais aos quais o presente estudo se dedica. As fotografias posadas ocupam uma de suas faces e seu verso está reservado para o destinatário com a palavra cartão-postal impressa em diversas línguas. As inscrições feitas sobre a imagem dizem pouco: as marcas podem se referir à editora, à gráfica, ao fotógrafo. A estrela desenhada passa a indicar ter algum significado após ser vista em vários itens da coleção.

As informações apresentadas pelos postais são poucas e não há referências consistentes que contemplem esses indícios. A baixa perspectiva do cartão-postal como fonte de pesquisa levantado no primeiro capítulo tem por consequência uma reduzida produção bibliográfica que aborde este assunto, especialmente em língua portuguesa. Faz-se necessário um breve panorama de referências para que haja compreensão das dificuldades e limitações em lidar com os cartões-postais como fonte de pesquisa.

A literatura mais ampla são as que abordam o cartão-postal traçando seu histórico, o uso como meio de correspondência, enfatizando sua função postal e seu impacto na

¹⁰⁰ BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP.ML.07 [013]

comunicação no final do século XIX. Os trabalhos de Elysio Belchior, Antônio Miranda e Victorino Chermont de Miranda, também eles cartofilistas, são essenciais e elucidativos para entender a história desse objeto e sua trajetória, especialmente no Brasil. Em língua estrangeira foram identificados os franceses Noël Armand e Albert Thinlot formuladores de uma história postal. Todos esses autores discorrem sobre a história postal do objeto.

Sob um aspecto mais reflexivo sobre a fonte e seus usos e funções existem os trabalhos de Verônica Velloso, que inclusive utilizam um tipo de cartão semelhante aos da coleção de Estella, também da Era de Ouro voltados para a circulação dos postais dentro de uma família burguesa. A norte-americana Naomi Schor, em ensaio de 1992, discorre sobre os itens da primeira década do século passado em Paris que apresentam meios de transporte, observando-se sua atribuição propagandística para divulgar uma cidade moderna e renovada. Ressalta-se aqui a maior ocorrência de estudos sobre postais de paisagens e pontos turísticos, levando a discussão para a perspectiva da paisagem, da geografia, arquitetura e urbanismo.

Mais numerosa é a bibliografia que utiliza o postal como ilustração sob recorte temático determinado, como vistas de cidades, paisagens, propagandas. Muitos se apresentam em edições caprichosas com grandes formatos e papel de alto brilho, exatamente para valorizar a imagem – o foco está no aspecto estético. São publicações voltadas para edições de arte. Alguns combinam essas duas orientações resultando em livros artísticos e com conteúdo histórico mais consistente sobre o que apresentam contextualizando a temática recortada. Destaco *Postaes do Brasil (1893-1930)*, de Pedro Vasquez, *Saudades de Um Brasil Antigo - a fotografia nos cartões-postais da Biblioteca Oliveira Lima*, de Victorino Chermont de Miranda e Bia Corrêa do Lago utilizados para esta pesquisa.

Destaque-se também a falta de conteúdo sobre o objeto cartão-postal. É parte impetrante do cartão marcas, sinais e impressões e estas são indícios de sua produção. Não é

difícil encontrar itens repletos desses traços. No entanto, pouco conteúdo existe a respeito desses vestígios que podem conduzir a sua origem. Nesse caminho fez-se necessário percorrer a trilha dos colecionistas nos quais reside a boa vontade em desvendar essas indicações e enriquecer de informação suas coleções pessoais¹⁰¹.

No entanto, há uma lacuna significativa de fontes que abordem os múltiplos aspectos do cartão-postal. Se para a fotografia atualmente há abundantes referências, tanto em língua portuguesa quanto estrangeira, locais que a contemplam sob diversos aspectos, observando seus múltiplos usos e funções elevando a discussão sobre o tema – o mesmo não ocorre com o postal no Brasil. A imagem nem sempre foi valorizada como fonte história, inclusive pelos historiadores, apesar de ser um dos mais antigos vestígios da humanidade¹⁰².

Por um longo tempo a hegemonia da fonte escrita não considerou estudos históricos o uso de outros tipos de fontes que seriam valiosos, herança da prática científica firmada no século XIX. A imagem se prestava apenas para reforçar o texto escrito. Somente a crítica contemporânea ao modelo cientificista¹⁰³ de fazer história pode promover a elevação da imagem como fonte possível de investigação. Dessa maneira, outras perspectivas de escrever história se abriam, culminando na convergência de várias disciplinas das ciências sociais, compondo a compreensão de cultura visual na virada dos anos de 1980 para os 1990. A abordagem afirmava “o reconhecimento de novas possibilidades de estudo da imagem e da arte, colocando a visualidade no centro da interrogação”¹⁰⁴.

Nesse cenário resumidamente apresentado, a fotografia notadamente teve destaque como objeto de estudo “coordenando a problemática dos saberes de ordem técnica aos seus

¹⁰¹ Mais adiante neste capítulo são mencionados os fóruns e sites encontrados para pesquisa.

¹⁰² KNAUSS, p. 98.

¹⁰³ Idem, p. 102.

¹⁰⁴ Idem, p. 106.

usos sociais”¹⁰⁵. E, a partir disso, uma profusão de estudos, publicações, periódicos abrigou a fotografia como seus objetos concebendo referências nesta área de saber em diversas direções.

Com a carência de ampla referência em cartões-postais, fez-se necessário fundamentalmente o uso de bibliografia sobre fotografia. Não somente pelo fato de especificamente este trabalho se desenvolver sobre itens que carregam a imagem fotográfica, e que o avanço e desenvolvimento de uma acarretava em consequências imediatas na outra – a cada inovação da fotografia, a indústria do cartão-postal se beneficiava e vice-versa. Mas principalmente pelo vazio de publicações que observem os modos de ver, que verifiquem o espaço entre o objeto cartão-postal e a representação das imagens contidas neles, pois existe um espaço entre visão e contexto que precisa ser preenchido pela interpretação da relação destas duas variáveis.

2.2 O cartão-postal e a fotografia

Os postais objetos de desejo de consumo das primeiras décadas do século passado eram sofisticados exemplares europeus. Parte de seu atrativo eram suas imagens ricas e de fino detalhe. Para entender o impacto visual do cartão-postal é preciso voltar um pouco mais no tempo e observar as formas de veiculação da fotografia até seu surgimento.

Retomamos, brevemente, alguns dos muitos passos dados pela fotografia desde sua criação. Desde o advento da câmera escura havia o profundo desejo de registrar imagens. O ano de 1839 é dado como marco da fotografia, pois foi quando Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) apresentou na Academia de Ciências e de Belas Artes de Paris seu recém- descoberto método de produzir imagens, que recebeu o nome de daguerreotipia¹⁰⁶. O invento teve origem em sua troca de experiências com Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833),

¹⁰⁵ MAUAD, Ana Maria. *Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX*. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 13, n. 1, pp. 133-174, junho, 2005, p.133.

¹⁰⁶ FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 2008. pp. 11-36.

foi colocado em domínio público pelo governo francês e consistia em uma placa de cobre coberta por uma camada de prata resultando em uma única imagem positiva. A revelação era feita com vapores de mercúrio e a fixação com uma solução salina.

No entanto, para que chegasse até essa inovação foram executadas paralelamente diversas experiências mundo afora, cada uma com seu avanço, com sua contribuição para a fotografia. No Brasil, um francês radicado em Campinas desenvolveu, em torno do ano de 1833, um processo sensibilizando papéis com cloreto de ouro e obtendo como resultado impressões que utilizava em rótulos farmacêuticos e diplomas de maçonaria. Hercules Florence (1804-1879) ¹⁰⁷, o inventor não patenteou sua criação que deu o nome de *photographie*.

Outra inovação que mudou os rumos da fotografia foi o desenvolvimento das placas secas em 1871 por Richard Leach Maddox (1816-1902) ¹⁰⁸, usadas definitivamente a partir de 1880 e que permitiam que o fotógrafo comprasse as placas fotossensíveis prontas. A novidade, além de liberar o profissional do preparo da base, possibilitava um curto de tempo de exposição, 1/25". Dessa maneira ele garantia a foto mais rapidamente e com maior qualidade, já que agora seu modelo não esperava tanto em pose, evitando movimentos e tremidas que alteravam o foco. O salto em direção a uma era industrial ocorreu em 1877 com o lançamento da película de nitrato de celulose

A fotografia no Brasil nesse início de século ainda era restrita a uma parte mais abastada da população, de cidades maiores. Em outros países havia um contínuo processo de popularização da fotografia, chegando ao âmbito amador e doméstico com o lançamento da

¹⁰⁷ BRASILIANA Fotográfica. *Hercule Florence*. Disponível em: <https://goo.gl/fqFTC7>. Acesso em: 26 mar 2017.

¹⁰⁸ VASQUEZ, Pedro. *A Fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002. p. 58

câmera Kodak nº 1 em 1888 ¹⁰⁹. A máquina era portátil e continha um filme de cem poses; ao fim do uso era devolvida à fábrica que revelava, copiava as fotos e a devolvia com um novo filme. Enquanto aqui os estúdios ainda eram a forma mais comum de acesso à fotografia que consistia em retratos de família ou individuais nos formatos *carte de visite*, uma imagem de 9,5 x 6,0 cm sobreposta a um cartão rígido de 10 x 6,5 cm, era realizada na maioria das vezes em estúdios fotográficos.

Este formato ajudou a solidificar a fotografia no Brasil e a democratizá-la na Europa. Patenteada em 1854 por seu inventor, o fotógrafo francês André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889), a câmera que gerava a imagem trazia a novidade de obter até oito clichês ao mesmo tempo ¹¹⁰. O tamanho reduzido e as múltiplas reproduções levaram os custos de produção a cair acentuadamente, tornando-a um artigo mais acessível.

Como mencionando no primeiro capítulo, a *carte de visite* era o veículo de imagens de parentes e amigos entre os seus, em que havia circulação, porém em um raio de alcance limitado. Os retratos emergiam como grande uso deste formato ocupando o lugar da pintura para este tipo de registro àqueles que não podiam custear a contratação de um pintor. Disdéri apresentou o diferencial de inserir objetos cênicos em seus enquadramentos ¹¹¹, o que foi copiado em outros ateliês e vai influenciar a fotografia do cartão-postal que seguia essa mesma linguagem.

Seguindo o exemplo de Disdéri, os ateliês fotográficos passam a adotar aparatos teatrais: telões pintados com decorações exóticas e barroquizantes, colunas, mesas, cadeiras, poltronas, tripés, tapetes, peles, flores, panejamentos, para criar imagens de opulência e de dignidade. (FABRIS, 1991, p.27)

¹⁰⁹ MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. p. 31.

¹¹⁰ BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 50.

¹¹¹ FABRIS, 2008, p. 27.

As revistas ilustradas aparecem aqui como difusoras da fotografia, circulavam desde o século XIX, mas no início do século XX passaram por mudanças em sua forma “[...] adaptando-se às mudanças políticas, às influências internacionais e ao mercado consumidor que, ao longo desse período, cresce e se diversifica [...]”¹¹². Em 1900 a *Revista da Semana* era a única publicação a usar a fotografia em suas páginas¹¹³; nessa primeira década houve aumento das publicações, como o lançamento do *Malho*, *Kosmos* entre outras que utilizavam em suas páginas imagens que passavam longe da qualidade de uma fotografia como se vê em um cartão-postal do mesmo período.

O cartão-postal popularizou a fotografia e a fazia circular garantindo ao indivíduo a possibilidade de ver além de seu entorno, trazer para perto pessoas, personagens e paisagens antes só imaginadas: uma janela inédita se abria. Kossoy denomina de mundo portátil¹¹⁴, porque apresenta e torna acessível “o chamado mundo real e o da fantasia individual e coletiva”¹¹⁵ no objeto. Esse conhecimento visual do mundo, a que ele também se refere, em grande escala era até então inédito. Paisagens, cidades, cenas urbanas e rurais, meios de transporte, monumentos e figuras como *Rosie & Papillon* que abrem esse capítulo e as imagens as quais este estudo se apega passaram a circular de forma intensa.

Os postais seguiam padronizações fixadas pela União Postal Universal e pelos correios locais. Por ser um item de correspondência, deveriam obedecer a parâmetros e dimensões que garantissem sua circulação em diversos países com sua variedade de idiomas. Ainda assim possuíam algumas diferenças quanto ao tipo. Até aproximadamente a década de 1920, circulavam no mercado três tipos: o fotográfico real, que usava papel fotográfico e justamente

¹¹² MAUAD, 2005, p.153.

¹¹³ _____. Janelas que se abrem para o mundo: Fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX IN: *Poses e Flagrantes: Ensaios sobre a História e Fotografias*. Niterói: Editora da UFF, 2008. p. 153.

¹¹⁴ KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Plínio Martins Filhos, 2002.p. 61.

¹¹⁵ Idem. p. 62

por isso sua tiragem era pequena – às vezes única; o fotográfico impresso, produzido em grades fábricas aos milhares e, por fim, o postal artístico desenhado, contendo gravuras e pinturas.

O formato que prevalece na coleção de Estella, o clássico, medindo 9x14 cm era praticamente um padrão até a década de 1940. Ainda assim, havia espaço para o formato moderno ou italiano, com 10x14 cm, mas sua popularização veio depois dos anos de 1950 começando pela Itália – justificando seu nome.

O uso de imagens no cartão-postal, tanto gravuras e ilustrações quanto fotografias, trouxeram modificações para esse formato de comunicação. No princípio, o campo para adição do destinatário e seu endereço era localizado na parte da frente do cartão, que se resumia a uma cartolina timbrada. O processo se deu paulatinamente, devido ao custo que o procedimento exigia. Surgiu ocupando 1/3 de sua área, avançou para a metade, chegou a 2/3 do espaço até tomar toda a face do cartão em 1902, impulsionado não somente pelas inovações de produção gráfica como pelo sucesso que passaram a fazer.

A partir dessa mudança a parte de trás passou a carregar as informações de destino. Linhas horizontais impressas podiam ser encontradas para guiar a escrita, muitas vezes precedidas pela letra M em maiúsculo sugerindo o início dos vocativos franceses *mademoiselle, madame e monsieur*; outras vezes o espaço era livre.

A mensagem do remetente não encontrava muito espaço nessa configuração. Os dizeres ficavam espremidos em torno do endereço ou era redigida mesmo sobre a imagem. O que hoje parece ser quase uma transgressão por se tratar de tão belas imagens, acabava sendo uma necessidade. Ainda que o objetivo do postal fosse efetivamente uma breve mensagem o remetente encontrava certo embaraço para distribuir a escrita.

Uma solução simples mudou a forma de utilizar os cartões. Em 1906, nos países integrantes da União Postal Universal foi inserida uma fina linha vertical cortando ao meio o verso do cartão; assim padronizou-se escrever à direita para onde iria o postal e à esquerda a mensagem. A introdução dessa solução organizou a escrita dos remetentes no cartão, conduziu o texto para a parte de trás do cartão, desestimulando a fazê-lo sobre a imagem.

Dessa forma, podemos compreender como um marco cronológico a adição de tal linha. Dos 301 postais aqui selecionados, 206 não possuem a divisória, ou seja, sua data de produção certamente é inferior ao ano de 1906. Dos 125 postais escritos neste conjunto, 92 tem suas mensagens redigidas em itens sem a divisão, os mais antigos. Isto é indicativo de que Estela nos primeiros anos da coleção possuía uma inclinação maior para usar os cartões como correspondência. Há uma concentração do uso postal no princípio reforçando a análise de que à medida que a coleção tomava forma, Estella privilegiou os cartões em branco.

2.3 Os polos de produção

Na segunda metade do século XIX ocorreu na Europa e nos Estados Unidos a revolução industrial que promoveu avanços irreversíveis. Houve um desenvolvimento expressivo na indústria química e ótica e ao mesmo tempo - e por consequência - progressos nas técnicas fotográficas e de impressão industrial. Tais mudanças permitiram a reprodução em maior escala com ganho de qualidade e definição de imagem. O uso de diferentes bases para a formação da imagem e a descoberta de novos produtos reveladores e fixadores representaram uma grande diferença no resultado final.

A indústria gráfica na Europa, já no século XIX era proeminente. Seu desenvolvimento era elevado no âmbito tecnológico, com o uso de processos gráficos como a rotogravura de 1860, que imprimia diretamente sobre o papel com alta velocidade, possibilitando o uso de cores de uma só vez. A fototipia apresentada em 1856 permitia menos

cópias por matriz e era ideal para o cartão-postal por possuir a característica principal de usar como base de impressão uma placa de vidro com emulsão fotossensível. Após uma certa tiragem, perdia-se a nitidez da imagem, mas chegava-se a garantir 500 reproduções de uma mesma matriz.

Os principais polos de impressão dos cartões-postais na Europa eram a Alemanha e a França adotando processos fotomecânicos de impressão ou prata ou gelatina por revelação. Apesar da França ser o polo do maior número de consumidores desses itens, não liderou o mercado desde seu início. Em 1899, a Alemanha estava à frente da produção fabricando 88 milhões de itens. A Inglaterra que possuía uma tradição de gráficas ocupava um distante segundo lugar com 14 milhões de postais, seguida da Bélgica com 12 milhões e atrás a França, com 8 milhões.

Ao longo dos anos de 1900, a França assumiu a dianteira deste comércio imprimindo o notável número de 123 milhões de cartões¹¹⁶. O acelerado crescimento que suplantou a concorrência decorre do estágio mais adiantado no qual a França se encontrava em relação aos seus vizinhos europeus. De acordo com Hobsbawm, a Revolução Francesa deixou como herança uma moderna legislação bancária, comercial e de negócios somado ao “talento e capacidade inventiva de seus empresários”¹¹⁷. E sublinha:

Os franceses inventaram ou foram os primeiros a desenvolver as grandes lojas de departamentos, a propaganda e, guiados pela supremacia da ciência francesa, todos os tipos de inovações e realizações técnicas – a fotografia (com Nicephore Niépce e Daguerre) [...]. Os financistas franceses foram os mais inventivos do mundo (HOBSBAWM, 2010, p. 283)

Na coleção de Estella vigoram os postais fotográficos impressos com a predominância de itens franceses e alemães. As imagens produzidas em estúdios e ateliês do Velho Mundo e

¹¹⁶ ADO, Kyriu. *L'Age d'or de la carte postale*. Paris: Andre Balland Ed., 1966. p.11. apud: KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016. 5 ed.

¹¹⁷ HOBSBAWM, Eric. *A Era das Revoluções, 1789-1848*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 25ª ed. p.282.pp. 282-283.

lá impressas transmitem a ideia de europeização, de um continente idealizado com belas mulheres vestidas à moda da época e até mais avançado, quando apresenta atrizes e cantoras com figurinos e acessórios ousados¹¹⁸. Crianças angelicais, casais enamorados também são presentes em forma teatralizada em que as cenas manifestam quase um movimento dinâmico. O quadro abaixo expressa a origem dos itens da coleção dentro do período aqui recortado.

Tabela 4: nacionalidade dos cartões-postais

Nacionalidade	Quantidade de cartões-postais
França	190
Alemanha	85
Bélgica	3
Itália	1
Espanha	1
Brasil	1
Indeterminado	20

2.4 A produção de postais

A produção de postais cabia aos editores que reuniam todas as peças do circuito de manufatura. Os pioneiros foram os próprios fotógrafos que tomaram a iniciativa de imprimir e comercializar seus produtos¹¹⁹. Em seguida, pequenos comerciantes entraram no ramo investido no aumento da mecanização da produção. Com a velocidade de crescimento do mercado, as editoras proliferavam e se profissionalizam reunindo a capacidade de agregar fotógrafos, imprimir e publicar os cartões. Grandes gráficas serviam também a editoras medianas, que não possuíam tecnologia de impressão ou capacidade de grandes tiragens.

¹¹⁸ Além da observação realizada perante a coleção, tais temas são característicos da época. SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade IN: *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. vol.3. p.124.

¹¹⁹ EVEILLARD, James. *L'histoire de la carte postale et la Bretagne*. Editions Ouest: France, 1999.

As informações sobre essas importantes peças do circuito do colecionismo lamentavelmente são escassas. São poucos os registros seguros sobre a trajetória das editoras. Muitos só residem em fóruns de discussão *on line*¹²⁰, nos quais colecionadores se esforçam em trocar informações a fim de desvendar os nomes e as nacionalidades daquelas minúsculas letras nos cartões. Muitas vezes as únicas informações são provenientes de anuários industriais limitadas a endereços com a designação dos proprietários.

Alguns nomes são frequentes em *sites* de leilões ou mesmo catálogos de bibliotecas; pouco se encontra sobre essas companhias fundamentais para a explosão dos cartões-postais. Editoras eram compradas por editoras maiores e praticamente todas das quais se tem notícia não resistiram à Primeira Guerra e ao declínio da cartofilia, seja pela cessão de seus fotógrafos e demais funcionários para o front ou pela restrição de acesso aos insumos da produção devido ao conflito. As informações aqui coletadas foram contrastadas para assegurar sua veracidade.

Na França, uma das maiores editoras foi a *Marque à l'Etoile* em Paris. Seu proprietário, Gaston Piprot¹²¹ começou na papelaria de luxo, produzindo caixas para bombons e perfumes. Com a falência de sua primeira empresa, Piprot que também era fotógrafo, deu início à impressão de fotografias. A *Marque à l'Etoile* cresceu gradativamente resultante da aquisição de editoras menores e novas sociedades feitas por Piprot. O fotógrafo produziu séries variadas de postais e, na França, seu destaque foram as vistas e paisagens nacionais, além de imagens de atrizes, crianças e temas fantasia. Sua assinatura se resumia a

¹²⁰ Alguns dos visitados sobre cartofilia e sites de colecionadores, como o francês: *CPrima: Forum et galerie de cartes postales anciennes de France*, o alemão *The Postcard Album: Postcard Printer & Publisher Research*, o norte-americano *Metro Postcards*, bem como associações filatélicas como a *Conservatoire Régional de la Carte Postale Association Philatélique Rhodanienne, Cartes postales de Bretagne*.

¹²¹ Informações reunidas pela análise dos cartões. O nome de Piprot vem inscrito em muitos cartões *Marque à l'Etoile*, bem como a técnica de impressão citada.

uma estrela, branca ou preta, no postal. A empresa era reconhecida internacionalmente¹²² pelo vasto uso da técnica de reprodução gráfica chamada *émaillographie*, uma espécie de camada com partículas metálicas que davam certa resplandecência à superfície do cartão e garantia sua nitidez.

Outro destaque francês na coleção são os postais do *Noyer Studio*. Há divergência quanto ao nome de seu proprietário, Armand¹²³ ou Alfred¹²⁴, fato que ambos os nomes conduzem à mesma história. O fotógrafo produzia seus postais e também de outros profissionais, assinando como A.Noyer ou simplesmente A.N. Foi responsável por muitos cartões fantasias e, mais tarde, temas patrióticos. Noyer participou do Salão de Paris no qual fotografava quadros e os transformava em postais.

Apesar de toda a história da Era de Ouro da cartofilia estar conectada à França, a primeira grande fábrica de postais estava localizada na Alemanha. A *Neue Photographische Gesellschaft* (NPG) foi pioneira no uso de brometo de prata na revelação em larga escala. Tal técnica permitia um tempo menor de exposição da placa fotossensível, na qual se forma a imagem, potencializando assim a produção. Em um dia poderiam ser impressos 40.000 cartões¹²⁵. Seu fundador, Arthur Schwarz, trouxe modernas máquinas de impressão dos Estados Unidos e as aprimorou, montando uma forte infraestrutura que superou a concorrência. No início do século XX, a empresa contava com aproximadamente 1.500 funcionários distribuídos em filiais em Viena, Bruxelas e Paris¹²⁶. Seu logotipo sofreu

¹²² Essa afirmação surge da leitura dos fóruns mencionados na nota nº 94.

¹²³ Smithsonian American Art Museum. *Collections*. Disponível em: <https://goo.gl/mhdKGa>. Acesso em: 02 jun 2017.

¹²⁴ The J. Paul Getty Museum. *Collections*. Disponível em: <https://goo.gl/mHV13A>. Acesso em: 02 jun 2017.

¹²⁵ HOLTZ, Wolfgang. *Überblick. Neue Photographische Gesellschaft*. Disponível em: <https://goo.gl/r1kf6R>. Acesso em: 02 mai 2017.

¹²⁶ THE POSTCARD ALBUM. Disponível em: http://www.tpa-project.info/html/body_real_photo_ppc_s.html. Acesso em: 15 jan 2017.

variações bem como sua composição societária, mas de fácil identificação, pois se resumia a versões diferentes da sigla NPG.

Relevância similar teve a concorrente *Rotophot Berlin* inaugurada em 1901 por Heinrich Ross. A editora chegou a ter filiais em Londres e Budapest e emitia postais em diversos idiomas devido à grande circulação de seus produtos. Seu nome passou por modificações e sua assinatura nos postais variou de design, estando a ela relacionada as iniciais RPH e SBW, além de Rotophot. Ross era judeu¹²⁷ e com a ascensão do nazismo foi obrigado a deixar o negócio em 1937¹²⁸; a editora levou seu nome até 1941. Migrou para os Estados Unidos em 1937 e não conseguiu retornar ao mercado de impressão. Faleceu vinte anos depois e chegou a receber uma indenização do governo alemão pela perda da fábrica.

No conjunto de Estella as duas editoras lideram na quantidade de postais: são 66 itens da *Marqué à l'Etoile* e 62 da NPG, que nada se tem de registro e 31 da *Société Industrielle de Photographie* (SIP). Outros que possuem um quantitativo relevante são a N.E.D e a R.P.I/D.P ; dessas pouco se tem histórico, além de sua localização apesar do grande volume de itens disponíveis para venda em páginas de comércio *on line*.

Como uma grife essas editoras assinavam com pequenas abreviaturas e logomarcas minúsculas nos cantos inferiores dos cartões, na maioria das vezes em sua face ilustrada. Há dificuldade inicial em identificá-las, pois além do tamanho reduzido, sendo necessário auxílio de lupa para observar, o símbolo escolhido muitas vezes é rebuscado dificultando a compreensão. Algumas editoras adotavam assinaturas simples, objetivas, apenas sua sigla,

¹²⁷ Luminous-Lint. People, Photographers: Heinrich Ross. Disponível em: http://www.luminous-lint.com/app/photographer/Heinrich_Ross/A/. Acesso em: 28 mai 2017.

¹²⁸ A partir das Leis de Nuremberg, em 1935, o III Reich iniciou a arianização que se estenderia para a economia, excluindo judeus de atividades econômicas e mais tarde confiscando suas propriedades. Cf. Enciclopédia do Holocausto: Legislação antisemita na Alemanha antes da guerra United States Holocaust Memorial Museum. Disponível em: <https://www.ushmm.org/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10005681>, Acesso em: 05 jun 2017.

sem desenho algum como a S.I.P ou a E.A.P; outras, como a NPG utilizaram monogramas e o mudaram diversas vezes.

Havia as que juntavam letras e símbolos, como a SBW que inseria essas três letras dentro das folhas de um trevo, porém a Maurice Tesson Imprimeur também usava um trevo para assinar seu MTIL o que faz requerer mais atenção na leitura do símbolo. E as minimalistas como a *Marqué à l'Etoile* e a *Croissant* que marcavam respectivamente, apenas uma estrela e uma pequena meia lua lembrando o famoso pão. Apenas uma editora brasileira foi encontrada, a P.H Brasil, mas nada foi encontrado sobre ela; seu cartão é uma foto de menina com uma intervenção de pintura sobre a criança.

Figura 3: cartão-postal com destaque na assinatura do fotógrafo Stebbibg e da editora
(*Marqué à l'Etoile*)



BR RJAPERJ FB CP.ML.07 [013]

Com auxílio de visitas a *sites* de coleção e colecionadores foi possível a identificação de assinatura encontrada na coleção de Estella e também o nome na íntegra de boa parte deles. A investigação levou ao reconhecimento de 45 editores diferentes e apenas em 13 postais não foi possível chegar à origem. Abaixo o quadro revela as editoras presentes no conjunto e suas nacionalidades:

Tabela 5: editores identificados na coleção

Editor	Editor (nome completo)	Nacionalidade	Quantidade de cartões-postais
A. & M.B.	Não identificado	França	1

Editor	Editor (nome completo)	Nacionalidade	Quantidade de cartões-postais
A. N.	<i>Armand Noyer Studio</i>	França	9
A. S.	Saint-Just	França	7
A.B.C	Não identificado	França	2
A.L	Aristophot AG	Alemanha	5
A.R.	Richard. A	França	1
Amag	Albrecht & Meister	Alemanha	2
Astra	Editions d'Art Astra	França	1
B.	Não identificado	Indeterminado	2
Bromuera	Bromuera	Alemanha	1
CEKO	CEKO	França	1
CMV	Não identificado	Indeterminado	1
Croiassant	Croiassant	França	8
Dell' Anna e Gasparini	Dell' Anna e Gasparini	Itália	1
E.A.P	Etablissements Artistiques Parisiens	França	5
E.J.P	Não identificado	Indeterminado	1
E.L.D.	Eugène Le Deley (Ernest-Louis- Désiré Le Deley)	França	8
E.P.G	Não identificado	Indeterminado	1
Editeurs d'Art KF	Künzli Françaères	França	4
F. K.	Não identificado	França	2
F.M	F. Manger	Alemanha	1
G.B	Não identificado	França	5

Editor	Editor (nome completo)	Nacionalidade	Quantidade de cartões-postais
G.G Co	Georg Gerlach AG	Alemanha	1
GT ou CT Madri	Não identificado	Espanha	1
Indeterminado	Indeterminado	Indeterminado	13
L&P	Lucien Pollet Editeur	França	1
L.L	Levy Fils & Cie.	França	1
L'H	L'Hoste	França	5
M.A.	Não identificado	Indeterminado	1
M.F.	M.F.	França	1
Marque à l'Etoile	Marque à l'Etoile	França	66
MTIL	Maurice Tesson Imprimeur Limoges	França	2
N.D.	Neurdein Françaises	França	2
N.O.G	Não identificado	Indeterminado	1
NED	Não identificado	França	12
NPG	Neue Photographische Gesellschaft	Alemanha	62
P.H	Photochemie	Alemanha	1
P.H (Brasil)	Não identificado	Brasil	1
PFB	Não identificado	França	1
Photo Brom	Photo Brom	Bélgica	3
R. P. I./D. P.	Não identificado	França	1
RPH/SBW/Rotophot	Ross Bromsilber Vertriebs- Gesellschaft	Alemanha	12
S.H	Não identificado	França	1

Editor	Editor (nome completo)	Nacionalidade	Quantidade de cartões-postais
S.I.P	Société Industrielle de Photographie	França	31
V.P	Éditions Pourvoyeur d'Image	França	3

Uma marca recorrente nos postais são as numerações amplas, que aparentemente representariam seriais ou número de tiragem ou edição. Apesar da alta ocorrência, até mesmo entre cartofilistas não se sabe exatamente o que significam. Alguns se esforçam em ordená-los tentando observar alguma lógica ou temática que os justifique, mas permanece como incógnita.

Mais um componente fundamental nesse mercado eram os fotógrafos. Sem eles não haveria as belas imagens que se espalharam pelo mundo. Em alguns itens encontra-se a assinatura de seus sobrenomes junto às imagens, ainda que a propriedade intelectual de fotografias na França tenha sido regulamentada¹²⁹ apenas em 1957, mesmo constando em lei desde a segunda metade do século XIX. A marca possivelmente era a extensão de seus trabalhos já desenvolvidos com a produção de retratos em estúdios, alguns pertencentes a eles próprios. Ainda assim, a assinatura da editora era mais importante. Com o crescente aumento da procura por postais, as fotografias por eles produzidas tinham como destino a comercialização, sendo seu objetivo vender para as editoras, inclusive de outros países.

Não há nelas características que marquem o olhar de determinado profissional, que apresente alguma singularidade artística. Os resultados de seus cliques são bastante

¹²⁹ Teilmann, Stina. *British and French Copyright: A Historical Study Of Aesthetic Implications*. 2004. 226 f. Tese (Ph.D em Literatura Comparada). University of Southern Denmark. 2004. p. 27. Disponível em: <https://goo.gl/8V4WD4>. Acesso em: 25 mai 2017.

semelhantes, restando a diferenciação pela assinatura apenas, quando consta. Cabe lembrar que o ofício de fotógrafo nasceu desvinculado de expressão artística, no enalço do incremento da fotografia. Não possuíam ligação com a academia como acontecia com as belas artes; não se encontrava em sua atividade “uma consciência teórica que sustentasse as práticas desenvolvidas no campo da fotografia”¹³⁰. A partir de 1850 começam os primeiros debates sobre o estatuto da fotografia enquanto arte.

A partir daí, como visto anteriormente, as inovações na fotografia ampliaram seu alcance e seu público. A consequência da sua popularização é o surgimento de um comércio voltado para atender o consumo dessa novidade e a profissionalização do trabalho do fotógrafo. Este agora deveria ter habilidades técnicas e maior conhecimento do processo e não ser um mero “batedor de chapa”¹³¹, pois, ao passo que a fotografia crescia, aumentava a concorrência entre os estúdios.

Na coleção foi possível identificar por meio das assinaturas dez autores dessas fotografias que incidem em 91 cartões da coleção; os outros 210 permanecem no anonimato. Se há pouca referência a respeito das editoras, sobre eles menos ainda. Devido ao caráter comercial de suas produções, sem pretensão artística, o nome desses homens se perderam no tempo. São escassas as informações que ajudem a compor suas biografias. Ainda assim, foi possível formar, em parte, o perfil de alguns destaques da coleção e, desse universo, aqueles dos cartões postais.

Leopold-Emile Reutlinger (1863-1937)¹³² foi um desses profissionais a marcar suas obras. Filho e sobrinho de fotógrafos desenvolveu no luxuoso estúdio de sua família¹³³, em

¹³⁰ MELLO, 1998. p. 20.

¹³¹ MAUAD, 2205, p. 141.

¹³² National Portrait Gallery. Collections. Disponível em: <https://goo.gl/N5tkLF>. Acesso em: 07 mar 17.

¹³³ GREENWOOD, Henry. *The British Journal of Photography*. Londres: 1867. Vol. XIV. p. 426.

Paris, a produção de imagens para postais, incrementava suas fotos com adorno *art nouveau* e ficou conhecido pela sobreposição de negativos, influência do pictorialismo do final do século XX. Suas imagens estão em cartões tanto da francesa S.I.P quanto da alemã N.P.G na coleção ¹³⁴. Edourad ou Edward Stebbing (18?-1915) ¹³⁵ deixou centenas de registros sobre cartões-postais, mas pouco existe de sua biografia. Possivelmente de origem inglesa, aperfeiçoou em Paris processos fotográficos e escreveu sobre eles em periódicos britânicos. É o fotógrafo mais identificado no conjunto, com 40 registros para a F.K e a maioria para *Marque à l'Etoile* ¹³⁶, ambas da França.

Lucian Waléry (1863-1935) ¹³⁷ grafava seu sobrenome nas fotos que fazia, constando apenas quatro na coleção. De sua origem há pouca informação, como a sua nacionalidade sendo francesa. Teve seu próprio estúdio no qual fez diversas imagens de artistas como Josephine Baker e Mata Hari e se especializou em nu feminino. O francês Henri Manuel (1874-1947) ¹³⁸, H. Manuel em suas assinaturas, possuía um estúdio ¹³⁹ com seu irmão Gaston, em Paris, desde 1900, no qual produzia retratos vendidos às editoras de postais, sendo que 16 exemplos estão neste conjunto. Também fez imagens para revistas de moda e registrou personalidades ao longo de sua vida como o escultor Auguste Rodin e a cantora Yvonne Printemps. Foi chamado para a guerra para realizar registros do combate e daí em diante permaneceu como fotógrafo oficial do governo até a ocupação nazista na França, quando teve

¹³⁴ Exemplo: BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP.ML.07 [045] e BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP.ML.07 [027], respectivamente.

¹³⁵ Bibliothèque nationale de France. *Edouard Stebbing*. Disponível em http://data.bnf.fr/14976556/edouard_stebbing/. Acesso em: 07 mar 17.

¹³⁶ Exemplo: BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP.CR.05 [034] e BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP.CR.05 [128], respectivamente.

¹³⁷ PICART. Caroline Joan. *Law In and As Culture: Intellectual Property, Minority Rights, and the Rights of Indigenous Peoples*. Nova Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2016. p. 105

¹³⁸ Médiathèque de l'architecture et du patrimoine. *Base AUTOR : base biographique: Henri Manuel*. Disponível em: <https://goo.gl/hJgYja> Acesso em: 16 jun 2017.

¹³⁹ Idem. *StudioManuel*.

seu estúdio tomado e boa parte de seu acervo destruído – o que restou compõe seu acervo com cerca de 500 negativos de vidro na Biblioteca de Arquitetura e Patrimônio de França.

Esses quatro fotógrafos conseguem exemplificar a trajetória de uma parte desses profissionais. Não se sabe ao certo quantos estavam envolvidos na indústria, mas é certo que uma boa parcela desses homens tiveram suas carreiras interrompidas pela eclosão da Grande Guerra e a consequente convocação pra o *front*. Uns como combatentes, outros no exercício desta profissão. Alguns como Stebbing não sobreviveram ao conflito. Abaixo, o quadro apresenta esses artistas por trás das câmeras e a quantidade de seus registros encontrados na coleção:

Tabela 6: fotógrafos identificados na coleção

Fotógrafo	Quantidade de cartões-postais
Edourad /Edward Stebbing	40
Leopold-Emile Reutlinger	15
Henri Manuel	16
C. Clayette	5
Roger Sazerac	6
Lucian Waléry	4
Florial	2
Paul Boyer	1
Traiel	1
Skowranek	1
Indeterminado	210

2.5 Os recursos visuais

Nesse período a fotografia em cores era incipiente. A segunda metade do século XIX assistiu a algumas tentativas de gerar imagens coloridas em que a coloração permanecesse fixa no papel. Os resultados foram tímidos, as cores eram pálidas, limitadas a poucos tons e esmaeciam depois de um tempo - mas fundamentais para o desenvolvimento da fotografia a cores que tem como marco o processo autocromo dos irmãos Auguste e Louis Lumière - patenteado em 1904 e comercializado a partir de 1907. O que havia disponível para o resultado colorido era muito dispendioso para a escala industrial.

As editoras se empenhavam em elaborar recursos para atrair compradores e aumentar cada vez mais o consumo dos postais. Para aumentar a vivacidade, o realismo e a atratividade visual, o cartão-postal contava frequentemente com a intervenção da colorização manual. O trabalho ficava a cargo de retocadores que se empenhavam em enfatizar claros e escuros trazendo o equilíbrio que muitas vezes o equipamento da época deixava a desejar e especialmente adicionar cores. Os processos ocorriam na fase de pré-impressão, diretamente na folha fotosensibilizada.

Sobre as técnicas específicas aplicadas, novamente há carência de documentação; no entanto, sabe-se que os métodos disponíveis à fotografia como a aquarela, anilinas, corantes, crayons e pastéis eram combinados e calculados pelas mãos dos artesãos para obter um resultado realista e duradouro¹⁴⁰. A pigmentação era feita pelos artesãos em camadas para evitar o acúmulo de produto sobre a imagem e proporcionar gradativamente intensidade à cor. Mais de um século depois podemos ver a riqueza e o cuidado em levar a imagem cinza para próximo de uma realidade, ainda que imaginada. Uma mesma fotografia podia receber diferentes cores, gerando postais distintos.

¹⁴⁰ LAVÉDRINE, Bertrand. *Photographs of the Past: Process and Preservation*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2009. p. 30; 53; 61.

Além da intervenção com cores, um modo bastante sedutor para obter destaque em meio a tantos itens, são brilhos em relevo e até miçangas encontrados decorando os postais que lhe conferem textura e cintilância. As aplicações brilhantes de fragmentos metálicos ou mica eram aplicados para enfeitar a fotografia que ele portava e mesmo dar ênfase à cena, evidenciando detalhes de partes como flores, vestidos, sapatos e até criando adereços como brincos e cordões nas modelos. O artifício foi bastante usado para ornamentar os cartões e para renovar aqueles com vendas baixas e tentar desencalhá-los; assim, eles voltam ao comércio como se fossem novidades. Em 1907, os correios norte-americanos consideraram este tipo de postal perigoso para manipulação de seus funcionários, pois a superfície áspera com as partículas metálicas feria os carteiros; foi proibida, então, sua circulação sem envelope¹⁴¹.

Nos Estados Unidos e na França passaram a ser vendidos kits de cola e pó brilhantes para personalização dos postais. Com isso, a decoração dos cartões passou a ser uma atividade anexa ao seu colecionismo, em que o uso desses produtos dava a possibilidade ao consumidor de tornar aquele exemplar único. Apesar de não terem sido encontrados registros, é provável que isso possa ter ocorrido no Brasil, onde são encontrados muitos desses tipos na coleção de Estella. Suas aplicações nem sempre são precisas, extravasando contornos e apresentando algumas falhas como se feitos por alguém com menos precisão que os artesãos das editoras e ainda há cartões repetidos com ornamentações diferentes.

Outro meio de atrair os olhares de mais fregueses foi o lançamento das séries de atrizes e cantoras de ópera nos cartões. As belas musas dos palcos europeus protagonizavam poses com seus figurinos de cena. São de fácil identificação, pois contém o nome da artista em destaque. As francesas Ann Tariol-Bougé e Andrée Mégard, a norte-americana Geraldine

¹⁴¹ PETRULIS, Alan. Postcard Novelties IN: *Metropostcard.com*. Disponível em: <http://www.metropostcard.com/tech5-novelties2.html>. Acesso em 08 jul 2016.

Farrar, entre outras, estão presentes em cartões da coleção de Estella. Essas mulheres eram estrelas em sua época, e, apesar da distância, notícias sobre as peças que protagonizavam e as óperas que interpretaram pela Europa, assim como indiscrições de suas vidas pessoais eram publicadas em jornais do Rio de Janeiro¹⁴².

Os leitores que acompanhavam suas novidades, liam apenas descrições de como eram essas atrizes e seus trajes ou, no máximo, contavam com uma precária gravura ilustrativa que pedia um esforço de imaginação. Com a chegada desta série de postais, podia-se ver essas musas em fotografias de alta qualidade em seu esplendor. Por sua vez, esses cartões produzidos aos milhares ajudavam a tornar mais conhecidas as grandes óperas e suas musas¹⁴³. Abaixo podemos ver o impacto da diferença entre as reproduções da senhorita Farrar:

Figura 4: Geraldine Farrar em ilustração de notícia em Gazeta de Notícias



Gazeta de Notícias de 04/12/1904

¹⁴² O *Jornal do Comércio* de 04/02/1904 noticia uma ópera estrelada por Geraldine Farrar em Berlim, a *Gazeta de Notícias* de 04/12/1904 conta aos leitores rumores de ela seria o pivô de discórdia no noivado do príncipe herdeiro alemão. O *Jornal do Brasil* de 201/01/1904 fala da turnê com diversos espetáculos que Andréé Mégard se preparava para fazer em São Petersburgo e em *A Notícia* de 09/12/1910, relata sua atuação em Paris na em *Papa la Vertu*.

¹⁴³ STANCIK, Marco Antonio. *Lina Cavalieri, musa da Belle Époque: representações da feminilidade em cartões-postais*. História [online]. 2014, vol.33, n.2. p. 19.

Figura 5: Cartão-postal com Geraldine Farrar, detalhes em purpurina no contorno do vestido



BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP.ML.07 [112]

O lançamento de pequenas histórias ou sequências em postais foi mais uma das estratégias de sucesso para alavancar as vendas. Como em breves atos com dois, até dez, doze cartões traziam uma narrativa que somente reunindo todos os itens faziam sentido. Uma forma perspicaz de estimular o consumo, uma vez que a graça estava em ter todos os postais da série. Alguns traziam números e legendas para garantir a ordem da narrativa e o controle do colecionador, outros eram continuação de poses. Essas sequências trazem um efeito de movimento e ação, semelhante ao de um *flip book*¹⁴⁴. A coleção de Estella contém 50 conjuntos neste perfil, totalizando 165 itens que contam histórias ou trazem sequências.

¹⁴⁴ Menos conhecido em português como folioscópico: “espécie de pequeno livro em que cada página contém uma imagem representando a imagem instantânea de um corpo ou cena em movimento. Quando é segurado com uma das mãos é possível, com a ajuda do polegar da outra, fazer desfilar com velocidade apropriada a sequência

Em uma delas¹⁴⁵ duas meninas se preparam para esperar Noel na noite de Natal em seu quarto. A mais velha ajuda a menor a se trocar, as duas rezam e, em seguida, a figura tão esperada surge, um pouco assustador até aos nossos olhos hoje, mas as meninas aparentam estar felizes com a aparição e suas bonecas recebidas como presente ao final dos dez cartões, em série produzida pela S.I.P.. Em outra¹⁴⁶, crianças aprontam travessuras com uma vendedora de frutas: elas distraem a senhora para furtar uma laranja e a história se sucede em cinco postais da *Marque à l'Etoile* legendados *Scène I - Marchande Oranges*, seguindo até a quinta cena.

Cenas com crianças agindo como adultos pareciam fazer algum sucesso. Há diversos cartões onde os pequenos representam eventos como casamentos e chás da tarde. Em uma série de nove cartões¹⁴⁷ um grupo de crianças simulam um cortejo de casamento e acompanha a inscrição: *I. Le départ pour la cérémonie*. A numeração falha no terceiro cartão, mas a cada item que se sucede acompanhamos os noivos crianças confirmando o enlace, com músicos e convidados animados. Segue o jantar das bodas e a festa até o momento em que ficam sozinhos, todos com uma legenda própria encerrando com *X. Unis pour la vie*. Em mais uma sequência de título *La Source Enchantée*¹⁴⁸ é bastante revelador, em que uma moça com cesta de palha e vara de pescar próximo a um rio é apresentada; no decorrer dos sete cartões ela se certifica de que não há ninguém por perto e retira parte de sua roupa sobrando apenas seu vestido combinação, uma verdadeira ousadia para a época já que tal peça fazia parte das vestimentas íntimas de uma mulher.

de imagens impressas nas várias páginas, de modo a provocar uma sensação de imagens em movimento". Cf. BERNARDO, Luís Miguel. *Histórias da Luz e das Cores*. Porto: UP Edições, 2007 Vol. 2. p. 384.

¹⁴⁵ BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP.CR.05 [018] ao [027]

¹⁴⁶ BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP.CR.05 [008] ao [012]

¹⁴⁷ BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP.CR.05 [054] ao [062]

¹⁴⁸ BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP.ML.07 [001] a [007]; o primeiro cartão é a figura 1 apresentada no primeiro capítulo.

Outro representante dos sequenciais são os postais ilustrados com uma letra em destaque inserida na fotografia junto aos modelos, em unicidade com a cena. Assim o colecionador poderia formar palavras e nomes ao combinar vários desses cartões. Apresenta-se como mais uma tática de vendas. Estella possuía os sete cartões que compunham seu nome e uma tentativa de formá-lo pela segunda vez com uma edição diferente que não foi concluída. Modelos trajados de palhaços surgem de dentro das grandes letras ou apoiados nelas. As letras L e E repetidas se apresentam em dois itens iguais, porém há enfeites em purpurina aplicados de maneiras distintas.

A estética desses postais era claramente influenciada pelo gosto *art nouveau* característico do período, que abrangeu as artes, arquitetura, design de produtos e outras formas de expressão. Desenvolveu-se na França e acabou por ser mais um produto de exportação deste país com suas formas orgânicas inspiradas na natureza, tons pastel e motivos florais e curvilíneos¹⁴⁹ logo foi replicada em diversos lugares. Os postais vão ao encontro “dos cânones *art nouveau* (o culto da beleza, a valorização da sensualidade a estilização ornamental)”¹⁵⁰. A presença do onírico e de adornos, a tipografia elegante e decorada das legendas e mesmo as poses dos modelos refletem a inspiração.

2.6 O fim da Era de Ouro

Todo esse movimento industrial e a profissionalização crescente em torno da produção marcou esse período onde não parecia haver limites para os cartões-postais. Mas a eclosão da Primeira Guerra Mundial representou efetivamente uma mudança definitiva para esse mercado. O conflito não cessou a produção de cartões-postais, mas marcou o fim da Era de Ouro.

¹⁴⁹ RAIMES, Jonathan. *Design Retrô: 100 Anos de Design Gráfico*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007. p. 24.

¹⁵⁰ SCHAPOCHNIK.1998, p. 433.

Ao longo de todo o trabalho foram apontadas as consequências da guerra para esse mercado: dificuldade de acesso a insumos, embargos comerciais, racionamento e a convocação de homens para cumprirem suas obrigações militares. No entanto, o postal continuou necessário para manter em contato aqueles que agora estavam distanciados pelo conflito, pois ainda havia mercado consumidor. Sentenciar um período como auge é certamente ignorar a importância de outros dentro do seu contexto.

A produção durante esse tempo não cessou; ela foi reduzida e adaptada devido ao próprio contexto de mundo naquele momento. As temáticas de militarismo, nacionalismo, propaganda de guerra, bem como as caricaturas e sátiras políticas sobressaíram-se, assim como as paisagens e pontos turísticos. Apesar das dificuldades de impressão e de circulação, os postais serviram para abreviar as novas distâncias impostas na Europa.

Alguns estudiosos, entre eles Elysio Belchior e Martin Willoughby, acreditam que não somente essas dificuldades conduziram ao declínio dessa era. Para eles¹⁵¹ os anos de duração do conflito minaram as esperanças e trouxeram certo pessimismo às pessoas. Parecia não haver mais espaço para os cartões com temas fantasiosos e oníricos, diante da nova realidade os temas românticos pareciam banais, “[...] de modo geral, um clima de seriedade havia se instilado no íntimo de todos e uma nova era se anunciava, uma era na qual as frivolidades do cartão-postal não se encaixavam”¹⁵².

Acrescente-se a isso a desestabilização das economias devido à guerra, os países se despedaçaram financeiramente ao longo desses quatro anos, a interferência do conflito na vida

¹⁵¹ BELCHIOR, Elysio de Oliveira; 1986. WILLOUGHBY, Martin; 1992. apud: VASQUEZ, Pedro Karp. *Postaes do Brasil (1893-1930)*. São Paulo: Metavideo e Pancrom Indústria Gráfica, 2002. p. 42.

¹⁵² WILLOUGHBY, idem, p. 46.

das cidade e o aumento de impostos e tarifas, inclusive as postais, particularmente na Alemanha do pós 1918¹⁵³, minaram a fabricação de postais.

O chamado período de hibernação é compreendido do final da Primeira Guerra até praticamente as décadas de 1950, 1960. O retorno após esse intervalo vem da valorização do postal antigo como item de coleção e se beneficia fortemente do incremento do turismo, especialmente após recuperação financeira e ampliação do consumo no pós-Segunda Guerra.

A partir desta década, ele vai perdendo sua função de comunicação devido à expansão de outras formas mais rápidas e eficientes de fazer contato. É aí que toma a função de ser um item ligado ao turismo associado definitivamente a paisagens e vistas. O postal passa a ganhar mais como função estética e de *souvenir* de viagem; enviá-los servia mais para o viajante guardar ou enviar a imagem de um local visitado em uma fotografia bem feita, de alta qualidade e menos para enviar mensagens.

Os postais românticos perderam de vez seu espaço tanto no mercado, quanto na memória. Mesmo com qualquer surto de retorno, ou de renovação como usam os cartofilistas, nada se aproximou da criatividade e ao magnetismo dos cartões dos anos de 1900, 1910. Cartão-postal atualmente é sinônimo de pontos turísticos, sendo desconhecidos ao grande público que algum dia outras temáticas foram possíveis de existir e de forma tão popular.

¹⁵³ Idem, p. 47.

CAPÍTULO 3: A COLEÇÃO DE MULHERES

3.1 A coleção e suas imagens

Os cartões-postais ricos em detalhes, como apresentado no capítulo anterior, ultrapassaram sua função original a serviço da correspondência para se tornarem itens desejados de consumo e objeto de coleção. Esta parte do estudo será dedicada a examinar e realizar leituras das imagens contidas nos cartões-postais da coleção de Estella Bustamante e interrogar a representação da mulher e do feminino no início do século XX.

A atração exercida por esses postais, para além dos recursos visuais utilizados, reside também nas encenações e teatralizações de suas fotografias. Os cenários e seus elementos, as modelos e suas poses, os figurinos, as cores e enfeites aplicados aos itens acabam por trabalhar na composição da imagem atraindo para dentro de si o espectador, sendo convidado a ingressar naquele ambiente. As imagens dos cartões-postais da coleção são carregadas de uma narrativa em potencial.

Cada postal traz um conteúdo que almeja contar uma história, mas não é garantido apontar que esta se encontra completa e encerrada – ela depende do olhar do espectador para existir. As leituras são produzidas e desenvolvidas ao passo que essas imagens são consumidas. Há uma provocação à narrativa nelas, uma cena se apresenta, os elementos estão postos, mas quem definirá os destinos dos personagens estáticos naquele papel é o observador. Estão retirados desta avaliação os postais seriados¹⁵⁴, evidentemente, pois pela sua própria produção têm como finalidade apresentar uma história que se encerra ao longo de sua sequência.

O conjunto selecionado para esta pesquisa apresenta como destaque figuras femininas. Dos 301 itens destacados, 291 exibem mulheres em sua imagem. Estella estabeleceu um

¹⁵⁴ Serão consideradas as séries concluídas por Estella.

conjunto formado notadamente com a mulher e o feminino como centro de atenção. É a essência da coleção. A organização arquivística conferida aos cartões, como explicitado no primeiro capítulo, submeteu-os a grupos temáticos demarcados pelo protagonismo na ação da imagem: *mulheres, crianças, letras, família e casais*. No entanto, este capítulo não se limita a avaliar somente os itens do dossiê *mulheres*, e sim todos os postais abarcados pelo recorte estabelecido, pois a figura feminina se faz presente em grande parte dos cartões-postais, valendo assim a análise proposta.

Tabela 7: Quantitativo de postais com imagens de mulheres por temática

Tema do cartão-postal	Quantidade de cartões-postais	Cartões-postais com mulheres
Família	30	26
Casais	28	27
Letras	14	14
Crianças	126	121
Mulheres	103	103
Total	301	291

Como observado na tabela acima, o dossiê *casais* possui em todos os seus itens a imagem da mulher, já o *famílias* apenas um postal não a apresenta, mas podemos considerá-lo, pois faz parte de uma sequência na qual um homem espera por sua parceira. Essas duas temáticas, à época, necessariamente, evocavam a presença feminina para que assim fosse denominada a força normativa do casal heterossexual, como aponta Michelle Perrot¹⁵⁵, faz sua presença da mulher praticamente obrigatória.

O dossiê *crianças* contém 121 itens com figuras femininas, tanto meninas como mulheres adultas – estas, dentro de tal grupo, se ocupam de atividades relacionadas à

¹⁵⁵ PERROT, Michelle. Figuras e Papéis. IN: PERROT, Michelle (Org.). *A História da Vida Privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.119.

maternidade, ao cuidado e à proteção das crianças. E, por fim, *letras* apresenta todos os cartões com mulheres servindo de adorno e interagindo com o caractere em destaque.

As mulheres nos postais, cumprindo seu ofício de modelos, posam emulando personagens que iriam povoar a imaginação dos espectadores representam mães, namoradas, esposas, atrizes e cantoras. Por meio delas é permitido observar claramente o delineamento de papéis e funções associadas ao feminino sublinhado em suas imagens. É possível identificar nas imagens três grandes agrupamentos de figuras femininas: a mulher voltada para o lar, a que se faz presente na vida pública e ainda aquelas que simbolizam o onírico. Mesmo sendo distintos e aparentemente antagônicos, principalmente os dois primeiros enunciados, esses grupos observados em certa medida se conectam ao reforçarem modelos a respeito do que era ser mulher à época.

3.2 Uma coleção para as mulheres

Os cartões-postais como os presentes na coleção são produzidos pensados nas mulheres. No entanto, seu público-alvo pode ser compreendido de modo mais amplo, considerando também aqueles que se motivavam a adquirir, mas não eram seus consumidores finais. Assim, os homens podem ser vistos desse modo, pois adquiriam os itens para presentear suas irmãs, mães, namoradas e noivas – o que, como visto no primeiro capítulo, verificou-se acontecer com a própria Estella Bustamante.

A compreensão que o referido conjunto é voltado a um público feminino não é fundamentado na mera observação dos cartões da coleção. Tampouco parte da conclusão rápida que eles possuem em sua maioria mulheres em suas estampas ou outros elementos do que se compreendia socialmente como partes de seu universo, logo se destinariam a elas. O que leva a alegação é a forma de apresentação das mulheres desses itens em contraponto com outras categorias de postais existentes, como também indicado no capítulo inicial.

O contraste poderia ser feito com variados tipos de postais, mas aqui o comparativo eleito é com os cartões eróticos, pois da mesma forma possuem predominância de mulheres em suas imagens. A mulher que está neste tipo de item não é a mesma apresentada em postais como os que aparecem na coleção de Estella. Neles, a mulher também estava em evidência, mas no sentido de ter seu corpo explorado, a sensualidade exacerbada e até mesmo a pornografia. É válido destacar que as mesmas editoras, elencadas anteriormente, produziam este tipo de cartão. Revelar a imagem de uma mulher não é determinante para que esse postal seja considerado como item feminino.

A rede que estrutura a produção desses postais, explorada no capítulo anterior, é essencialmente masculina. As diversas etapas dessa cadeia constituída por elos com múltiplos aspectos e faces eram dominadas por homens. Eram eles os fotógrafos, editores, artesãos, proprietários entre outras atividades do processo de manufatura. Dessa forma, eles norteavam e orientavam o mercado de cartões-postais e, portanto, aqueles direcionados às mulheres. Verifica-se, portanto, uma linha produtiva na qual os homens participavam da reprodução e disseminação de imagens que, como será visto, colabora na propagação de um ideal burguês feminino que será discutido a seguir.

3.3 Um novo modelo de mulher

A entrada ao século XX movimentou os costumes na capital do Brasil. Desde a proclamação da República, em 1889, novas correntes de ideias passaram a ter uma circulação mais ampla na cidade do Rio de Janeiro. Antigos valores sofreram fissuras e comportamentos antes subterrâneos ganharam a luz do dia. O novo século assistiu a uma diminuição na taxa de casamentos e alta de nascimentos ilegítimos¹⁵⁶ entre outras condutas condenadas e posturas

¹⁵⁶ CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não se foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 27.

vistas como desordem. Diante desse cenário, um conjunto de medidas urbanizadoras, médicas e morais se entrecruzaram para organizar a capital e seus moradores.

O projeto político republicano influenciado pelo positivismo assentou a ideia de pátria à família¹⁵⁷, unindo solidamente as duas noções. Assim, esta era para o Estado o pilar capaz de servir de barreira, ou pelo menos de filtro à modernidade assegurando e perpetuando dessa forma uma ordem social tradicional. O casamento, mais que um sacramento era uma instituição necessária à sociedade¹⁵⁸. Sua função aponta Maria Rita Kehl, não é apenas unir a mulher ao homem, mas a mulher ao lar¹⁵⁹, além da conformação de uma feminilidade¹⁶⁰ que garantisse o amparo da “virilidade do homem burguês”¹⁶¹. Dentro desta estrutura a mulher é figura fundamental para a qual foi desenhado um discurso que pautou seu comportamento e seu papel social.

A posição da mulher dentro da família sempre foi considerada em torno de sua função reprodutora, fator atemporal e independente de classe. De acordo com a historiadora Rosa Maria Barboza de Araújo “é da função da maternidade que se origina a chamada estabilidade e permanência da família, em suas diferentes formas, trazendo como consequência, em quase todas as sociedades, a subordinação social da mulher”¹⁶²; dessa forma, gerar filhos e ser mãe era sua atribuição permanente. O que era novidade e estava sendo acrescentado nesse começo

¹⁵⁷ [...] segundo o Apostolado, pátria se baseia na família (pai), o amor da pátria é o prolongamento do amor materno [...]. Idem, p. 63.

¹⁵⁸ MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: NOVAIS, Fernando; SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil, 3: República: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 388.

¹⁵⁹ KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para modernidade*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 38.

¹⁶⁰ O estudo é orientado pela conceituação de feminilidade dado por Maria Rita Kehl, como sendo um produto da cultura europeia dos séculos XVIII e XIX na produção de discursos que tinham como objetivo “promover uma perfeita adequação entre as mulheres e o conjunto de atributos, funções, predicados e restrições” (KEHL, 2016, p. 40).

¹⁶¹ Idem.

¹⁶² BARBOSA, Rosa Maria de Araújo. *A Vocação do Prazer: A Cidade e a Família no Rio de Janeiro Republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. p. 63.

de século XX e se estenderia por suas três primeiras décadas, era o respaldo da medicina e da biologia fundamentando a ideia da existência de uma natureza feminina, voltada para o cuidado e o lar – a essa construção adiciona-se a ideologia da Igreja. Dessa maneira, estava constituído o discurso de feminilidade que conservaria a unidade familiar fundamental à sociedade com seu arquétipo mãe-esposa-dona de casa, relevante até hoje:

Dentro dessa ótica, não existiria realização possível para mulheres fora do lar [...]. A imagem da mãe-esposa-dona de casa como a principal e mais importante função da mulher correspondia àquilo que era pregado pela Igreja. Ensinado por médicos e juristas, legitimado pelo Estado e divulgado pela imprensa. (MALUF; MOTT, p.374)

A medicina europeia no século XIX desenvolveu políticas higiênicas e prescreveu regras de conduta sexual da família¹⁶³. No Brasil, inspirados por tais medidas profissionais da área de saúde deram início ao desenvolvimento de um discurso médico-sanitarista¹⁶⁴. Resultante disso, a partir da metade deste século instaurou-se um esforço em enfatizar a importância do aleitamento materno em detrimento daquele realizado pelas amas-de-leite, ampliando a relevância e a função da mãe. A historiadora Margareth Rago alerta que desde a metade do século XIX eram tecidos academicamente princípios que guiarão tal discurso. Com clara influência europeia, diversas teses de doutorado elaboradas na Faculdade Medicina do Rio de Janeiro e da Bahia tinham como centralidade fundamentar uma *vocação natural* da mulher, colocar a maternidade atrelada a uma ideia de *missão sagrada*¹⁶⁵.

Através de argumentos os mais variados, mas especialmente de cunho moral, este discurso pretende fundar um novo modelo normativo de feminilidade e convencer a mulher de que deve corresponder a ele. Na verdade, ela vai ser o centro de todo um esforço de propagação de um modelo imaginário de família, orientado para a intimidade do lar, onde devem ser cultivadas as virtudes burguesas. (RAGO, p. 103)

¹⁶³ Idem. p. 109.

¹⁶⁴ RAGO, Margareth. *Do Cabaré ao Lar: A Utopia da Cidade Disciplinar e a Resistência Anarquista*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1985. p. 109.

¹⁶⁵ Idem. p. 103.

O controle do Estado sobre o casamento e conseqüentemente da mulher, ocorria por meio da criação e da aplicação de leis dentro do âmbito direito civil e penal. O código civil de 1890 ¹⁶⁶, vigente até 1916, exigia que uma pessoa dependente recebesse autorização do responsável legal para o matrimônio, sendo as mulheres incluídas nesse grupo. O capítulo VII detalha os efeitos do casamento, de acordo com a regra, em que o marido era o representante legal da família incluindo a total administração de bens até mesmo os pertencentes à esposa. A ele também cabia decidir o local de domicílio da família, a autorizar a profissão da mulher e a orientação da educação dos filhos. Na esfera penal, o adjetivo honesta conectado ao substantivo mulher servia como agravante ou atenuante de crimes, a compreensão de honestidade estava ligada a uma conduta moral conservadora, à castidade e à vida doméstica ¹⁶⁷.

As tarefas no lar burguês foram ampliadas, incluíam agora cuidados individualizados aos membros da família em especial às crianças que por sua vez ganharam novo status no núcleo familiar. Michelle Perrot destaca que no decorrer do século XIX, especialmente em seu último terço, a infância passa a ser entendida como a “idade fundadora da vida” ¹⁶⁸, havendo a compreensão da criança como indivíduo. Elas não eram mais somente filhos, passam a ser tidas como a nova força de trabalho do país e merecem da mãe especial atenção em sua educação, cuidados com a saúde e higiene.

Enquanto o homem passava seus dias trabalhando, garantindo o sustento de seus dependentes, à mulher competia zelar para que a família refletisse o sucesso e a prosperidade de seu marido. Um novo modelo de feminilidade estava posto para as mulheres; restava que alcançassem e assumissem o discurso. A instrução cabia, além do estado como apontado, aos

¹⁶⁶ BRASIL. Decreto nº 181, de 24 de Janeiro de 1890.

¹⁶⁷ BARBOZA, 1993, p. 110.

¹⁶⁸ PERROT, 2009, p. 134.

meios científicos e religiosos e também à educação formal, à advinda dos pais e pelo senso comum¹⁶⁹.

Essa normatização primeiramente foi moldada às moças abastadas e gradativamente àquelas que pertenciam às classes trabalhadoras¹⁷⁰, imbuída de valores burgueses que pretendiam orientar condutas amorosas e sexuais que fugiam ao casamento e à construção da família. O universo da mulher orbitava em torno do lar, pois sua realização estava na vida privada. A rua, o mercado de trabalho e a vida pública pertenciam aos homens. Algumas mulheres transpunham essa linha - não tanto pela transgressão às normas ou movidas por algum pensamento progressista - mas por fazerem parte das camadas mais baixas da população. Umamassas de operárias, negras e imigrantes não podem ser vistas como emancipadas, mas como mulheres desamparadas que participavam dessas esferas forçosamente, visto suas condições limitadas de sustento.

3.4 A nova mulher nos postais

O novo modelo de feminilidade delineado desde a metade do século XIX na Europa e com reflexos no Brasil ao nascer do século XX está representado em boa parte dos postais da coleção. As imagens nos postais, as mulheres apresentadas evidenciam em grande parte uma tradução do papel desenhado para elas. Pode-se afirmar que as fotografias contidas neles contribuem para valorizar e sublinhar condutas a serem seguidas. A intenção é examinar como poses, figuras e adornos são reunidos nesses cartões se entrelaçam em torno da figura da mulher, predominante na coleção de como será demonstrado.

¹⁶⁹ KEHL, 2016, p. 38.

¹⁷⁰ Idem, p.88.

A fotografia, como indica Ana Maria Mauad, “deve ser considerada um produto social”¹⁷¹; por conseguinte, o cartão-postal também pode ser definido dessa mesma forma, considerando se tratar de um produto gráfico que faz uso da fotografia. As imagens fotográficas contribuem para a disseminação de hábitos e costumes e orientar olhares guiados por aqueles que possuem e controlam os meios técnicos necessários para sua produção:

Nesse sentido, toda a produção da mensagem fotográfica está associada aos meios técnicos de produção cultural. Dentro dessa perspectiva, a fotografia pode, por um lado, contribuir para a veiculação de novos comportamentos e representações da classe que possui o controle de tais meios, e, por outro, atuar como eficiente meio de controle social por meio da educação do olhar. (MAUAD, 2005, p.144)

Somando-se à noção que estes cartões possuem uma narrativa em potencial, o olhar do espectador se faz fundamental. As autoras Marita Sturken e Lisa Cartwright¹⁷² nos alertam que o olhar é um ato arbitrário o que faz que toda imagem tenha sentidos múltiplos, sentidos esses que podem ser reformulados todas as vezes que um olhar pouse sobre ela. A apreciação das imagens demanda recursos do observador para compreensão de signos e códigos, “requer conhecer características intrínsecas às imagens”¹⁷³. Sublinhando esse pensamento, ainda Sturken e Cartwright sentenciam: “*A single image can serve a multitude of purposes, appear in a range of settings, and mean different things to different people. The roles played by images are multiple, diverse, and complex*”¹⁷⁴.

Os cartões-postais atraem o espectador com todos os seus recursos visuais, cores artificiais, adornos, qualidade de resolução combinados com a cena que apresenta. Sua

¹⁷¹ MAUAD, Ana Maria. *Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX*. Anais do Museu Paulista. [online]. 2005, vol.13, n.1, p.144.

¹⁷² STURKEN, Marita; CARTWRIGHT, Lisa. *Practices of Looking: an introduction to visual cultures*. New York: Oxford University Press, 2003.

¹⁷³ KNAUSS, 2006, p. 113.

¹⁷⁴ Tradução livre: Uma única imagem pode servir a uma infinidade de propósitos, aparecer em uma variedade de configurações e significar coisas diferentes para pessoas diferentes. Os papéis desempenhados pelas imagens são múltiplos, diversos e complexos. STURKEN; CARTWRIGHT, 2003, p.10 e 11.

fotografia motiva o espectador a criar uma história a partir do que vê impresso. São itens que despertam um desejo de enredo àquele acontecimento retratado. Quem são aquelas pessoas retratadas, o que fazem, o que antecedeu e sucedeu àquela cena. A narrativa não está completamente acabada, ela é dependente da construção do olhar. Não se trata de interpretação, pois isso indicaria que há uma mensagem pronta na imagem quando o que se quer manifestar aqui é a dimensão da subjetividade dos indivíduos. Até mesmo as legendas de imagens, não necessariamente encerram o enredo, quando não estimulam ainda mais sua construção mental. Essa sugestão de narrativa é um componente estimulante para o ato de colecionar, incentiva o indivíduo a passar a linha que separa o consumidor do mero comprador valendo-se da verve por novas histórias em potencialidade que podem ser criadas.

A respeito dos cartões-postais deste estudo não é possível afirmar, importante destacar, que carregam em si uma mensagem intencional no sentido de atuarem como propaganda¹⁷⁵ ativa da nova concepção de feminilidade que era instalado. Essa comunicação não ocorre dessa forma, mas é permitido reconhecer que há um encaminhamento de pensamento através de elementos e componentes das imagens que atuam no sentido de se encontrarem com esse discurso. O que se pretende apresentar aqui como a iconografia presente nesses itens coopera para sublinhar o papel da mulher e contribui para acentuar o discurso vigente à época. Nesse caso, a prática de colecionar reuniu um número de imagens que as integra num conjunto que produz sentido ao entrelaçar uma imagem com a outra. O recorte nas imagens femininas foi claramente uma opção da colecionadora.

Posturas, gestos, indumentárias e cores e suas disposições nas imagens dos cartões postais colecionados sinalizam e sugerem leituras possíveis. Serão apresentadas algumas imagens da coleção para exemplificar o que foi até aqui exposto. A seleção dos itens foi

¹⁷⁵ Uso do termo aqui se aproxima da ideia de Jean-Marie Domenach de uma organização para influenciar a opinião pública. DOMENACH, Jean-Marie. *A Propaganda Política*. Ed. Ridendo Castigat Moraes, 2002.

orientada de modo a destacar aqueles que resumissem, perante a coleção como um todo os aspectos e elementos tratados neste capítulo. A coleção é composta por imagens diferentes umas das outras¹⁷⁶ sem que isso retire do conjunto sua unicidade. Segundo Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima, apoiadas no trabalho de Brenda Danet e Tamar Katriel, “a diferença dentro da repetição produz um efeito visual comparável à rima de um poema”¹⁷⁷. Os postais destacados são representativos da coleção e atuam como tradutores de um verso dessa poesia. Além disso, a escolha privilegiou aqueles que, na medida do possível, não possuíssem legendas para concentrar o foco na imagem.

Na figura 5, o cenário pintado em tecido é a área externa de uma casa recoberta de flores, em que, à esquerda, pela janela, vê-se uma mulher que de dentro da residência nos observa. Na parte de fora, duas crianças, uma menina de pé com sapatos boneca, que também nos encara segura as cordas do balanço no qual um menino está sentado e observa sorrindo a mulher. A fotografia em preto e branco recebe diversos pontos coloridos de rosa, azul e lilás: flores, a roupa da mulher e das crianças, na parte à direita revela um caminho além da casa. A mulher com postura alinhada, apesar da inclinação em direção à janela, segura com umas das mãos seu rosto com delicadeza, na mão esquerda uma aliança. Com esses elementos, pode-se inferir que se trata de uma mãe zelosa que observa seus filhos brincarem, mas o que reveste de magnetismo são os olhares fixados no espectador, tornando-o mais um integrante da cena.

¹⁷⁶ No segundo capítulo, página 78, são mencionados dois postais que apresentam repetição, no entanto não podem ser considerados duplicatas, pois seus adornos aplicados manualmente são diferentes – tornando cada um único.

¹⁷⁷ CARVALHO; LIMA, 2000. p. 16.

Figura 6: cartão-postal com mulher e crianças, data indeterminada.



BR RJAPERJ FB CP.ML.07 [026]

Em outro cartão, apresentado na figura 6, um grupo de quatro crianças se reúne em torno de uma mesa: à esquerda, uma menina maior dá sustentação a um menino mais novo, do outro lado, mais um menino e outra menina, todos arrumados e observados de perto por uma mulher com uma camisa finamente trabalhada que deixa apenas seu punhos, mãos e rosto à mostra, cujo cenário simula algumas árvores indicando um local ao ar livre. As cores incidem majoritariamente na mulher que tem suas roupas adornadas pelas cores rosa e azul, que aparecem novamente na roupa das crianças, à exceção do menino mais novo, junto com o amarelo. No centro, a mesa com a toalha também colorida, sustenta um jogo que todos olham sorrindo, a mulher tem sua cabeça inclinada, o que lhe dá um ar meigo. Aqui o observador espreita a cena e fica a imaginar a diversão que ali acontece.

Figura 7: cartão-postal com mulher observando crianças, postado em 1912.



BR RJAPERJ FB CP.CR.05 [069]

Outra parte da coleção, como indicado, é composta pelas fotografias de atrizes e cantoras líricas em figurinos que destoavam das vestimentas cotidianas da época. Os acessórios, principalmente de cabeça, por vezes exagerados, ajudavam a compor o visual excêntrico das artistas. Elsa de Mendés, figura 7, com um rico vestido longo de babados e mangas bufantes segura com a ponta dos dedos um longo galho com flores que toca um chapéu exagerado. Ao fundo, um pano com uma natureza simples desenhada faz saltar a atriz que tem seu vestido e colar colorizado em azul e amarelo e salpicada de purpurina prata e pontos menores de verde. Seu rosto inclinado para a frente com o queixo levemente para baixo faz seu olhar subir em direção ao observador. A cena tem poucos elementos e foca em

destacar a figura singular da artista. O postal apresenta seu nome no inferior da imagem e acima, à direita, o de um teatro em Paris. Quem a vê sabe como é chamada e onde exerce sua arte e tem espaço para fantasiar como é sua vida nos palcos e fora dele.

Figura 8: cartão-postal com a atriz Elsa de Mendés, data indeterminada.



BR RJAPERJ FB CP.ML.07 [076]

Nuvens pintadas servem de fundo para uma mulher que ao centro flutua sobre uma grande borboleta colorida. A cena foge a qualquer realidade e leva o observador ao sonho. Na parte inferior do item há a inscrição *Marthe* que pode ser uma referência à ópera *Martha*¹⁷⁸. O que imaginar deste momento em que a modelo paira e lhe fita com uma expressão enigmática na figura 8? Seu vestido modela seu corpo que tem um leve tom de amarelo, deixa seus ombros e braços expostos, e não termina, sobe até as suas mãos que o seguram delicadamente acima de sua cabeça. Um colar lhe foi colocado com brilhos dourados, que

¹⁷⁸ Obra do alemão Friedrich Adolf Ferdinand que estreou em 1844.

também estão em seu vestido e cabelos, junto com pequenas missangas que enriquecem seu figurino. A cena exprime leveza e delicadeza.

Figura 9: cartão-postal com mulher sobre borboleta, data indeterminada.



BR RJAPERJ FB CP.ML.07 [046]

Os dois primeiros postais apresentados (figuras 5 e 6) podem ser associados ao modelo de feminilidade marcando seu arquétipo de mãe-esposa-dona de casa. Em ambas as situações se identifica uma relação de zelo das mulheres adultas com as crianças e elas são as únicas responsáveis pelos pequenos, sinalizando o cuidado próximo e não designado a uma ama. São núcleos burgueses – visto as mulheres e suas roupas com finos detalhes, cabelos arrumados, as crianças bem vestidas e calçadas e que dispõem de momentos de brincar – que traduzem a proteção nas imagens.

O exemplo em sequência (figura 7) é um dos itens com atrizes e cantoras líricas. Suas vestimentas destoam do que se vê nos postais onde não há artistas, como podemos contemplar

em Elsa de Mendés. Umas são mais pomposas, com muitos babados e rendas outras com mais partes do corpo à mostra e modelagem mais ajustada. Esses postais se afastam das descrições feitas anteriormente; em um primeiro entendimento inclusive parecem ser opostos a eles. A figura de uma mulher que trabalha e ainda mais no meio artístico, a princípio, seria contrário ao arquétipo mãe-esposa- dona de casa; no entanto, uma observação mais atenta revela outra percepção.

O fato de uma mulher ocupar uma atividade pública não era bem aceito entre as famílias burguesas nem aos olhos da lei no começo do século XX como visto, tanto que precisavam de autorização do pai ou marido para trabalhar, e não era uma exclusividade da sociedade brasileira. Menos ainda na área das artes, pois atividades desse tipo por muito tempo estiveram associadas à prostituição. O estereótipo da profissão advém do fato de estar condicionada a um público pagante¹⁷⁹; além disso, a avaliação moral variava de acordo com a origem social¹⁸⁰.

De forma geral, mulheres foram mantidas afastadas de produções artísticas. A historiadora francesa Michelle Perrot declara sua posição, indicando uma questão de princípio, logo:

“[...] imagem e a música são formas de criação do mundo. Principalmente a música, linguagem dos deuses. As mulheres são impróprias para isso. Como deveriam participar dessa colocação em forma, dessa orquestração do universo?” (PERROT, 2016, p.100)

Às moças eram permitidas algumas atividades não autorais como as que envolviam a cópia e a interpretação, além do que Perrot julga como “uso privado da arte”¹⁸¹ que consiste na manifestação de dotes artísticos em ambiente doméstico para entretenimento, como por

¹⁷⁹ DAVIS, Tracy C., 1991 apud: REIS, Angela de Castro. Ser mulher e atriz no contexto social de meados do século XIX ao início do século XX. IN: *Plural Pluriel - Revue des Cultures de Langue Portugaise*, n°8, printemps-été 2011. Disponível em: www.pluralpluriel.org. Acesso em 03 jan 2018.

¹⁸⁰ É sabido que tal questão é sensível e possui muitas nuances sobre sua dinâmica social, no entanto não é objetivo deste estudo aprofundar o tema.

¹⁸¹ Idem.

exemplo, tocar piano ou a pintura de natureza-morta. Esse tipo de aprendizado, inclusive, fazia parte da boa educação de uma moça, mas sem jamais avançar para a profissionalização. Dentro dessa ótica concebida por Perrot, ela marca a cantora lírica como o expoente feminino da arte já que sua função é reproduzir uma obra criada por homens.

Compreendendo essa avaliação, os postais contendo imagens de cantoras e atrizes presentes na coleção estão inseridas em uma lógica que conduzia à autonomia da mulher a um perímetro estreito e controlado, não constituindo uma oposição aos princípios apontados aqui neste capítulo ao outro grupo de postais enunciados. A existência desses itens não significava uma falta aos costumes: adquiri-los era apenas fugir do habitual. A mulher que olha as crianças e a que sobe aos palcos não são antagonistas, elas participam de um mesmo eixo que demarcava lugares delimitados a elas.

Concatenado ao grupo acima, temos exemplo de registro fantasioso (figura 8), com cenários fantásticos nas quais as cenas retratadas parecem pertencer à realidade, pois são criações lúdicas e imaginativas. As mulheres contidas neles traduzem na sua imagem a atmosfera da ficção dos romances, de um ambiente imaginado pela literatura. Assim como as atrizes e cantoras, eles podem ser interpretados como uma evasão à normalidade, da rotina, mas não representam uma quebra alguma às diretrizes do modelo feminino vigente.

Esses postais foram eleitos como demonstrativos dos 301 itens colecionados por Estella por expressarem de alguma forma a totalidade do conjunto. Tomando o panorama da coleção, outros elementos e ocorrências são recorrentes e trabalham como coadjuvantes à alegação que as imagens nos postais vão ao encontro do discurso de feminilidade. São detalhes e particularidades que conferem destaque às mulheres, acentuam a presença de sua figura na fotografia e podem revelar um pouco de sua identidade.

As mulheres fotografadas nunca estão com aparência triste ou melancólica; pelo contrário, aparentam felicidade ou no máximo uma expressão contemplativa. Com os avanços tecnológicos e a melhoria significativa na diminuição do tempo de exposição das câmeras fotográficas, as feições sérias haviam ficado no passado, não precisar esperar longos minutos pelo fim do registro permitiu alguma espontaneidade nos gestos. Contudo, os semblantes nos postais vão além desse ganho técnico, eles efetivamente transmitem uma satisfação com a cena no entorno.

O olhar dos modelos, tanto femininos quanto masculinos, merece uma atenção nesta análise. Como mostram os exemplos de postais, o olhar que vem de dentro da imagem é um elemento de atração, um magnetismo que percorre a coleção. Ele chama o espectador a participar, uma vez que o olhar é uma brecha para o desenvolvimento de um enredo a ser criado por quem tem o postal em mãos – ele sugere um diálogo. Mesmo na sua ausência, como na figura 6, os personagens observam somente o que está dentro da cena, sendo que o espectador se torna uma testemunha oculta.

Outra característica comum às modelos são suas roupas, um verdadeiro passeio pela moda da primeira década do século XX. O abandono do espartilho criou uma silhueta alongada, os tecidos receberam cortes mais simples e cores mais claras. As meninas com vestidos que se assemelham ao das adultas, meninos em ternos de marinheiro e os homens com colarinhos altos e rígidos. Até mesmo os cabelos das mulheres não ficaram de fora, quase sempre presos, penteados ou cobertos. Alguns poucos postais de atrizes veem-se os cabelos livres.

Retomando Michelle Perrot, a mulher é “antes de tudo, uma imagem [...], é feita de aparências”¹⁸², a beleza e a aparência se materializaram como um capital até o século XX,

¹⁸² PERROT, 2016, pp. 49-50.

onde, a partir de então, segundo a autora, as revistas femininas surgidas diziam que todas poderiam ser bonitas com maquiagem e cosméticos. A existência da valorização da beleza, mulheres ao longo dos tempos foram moldadas a caber em certos padrões estéticos e de moda que são modificados periodicamente. A forma de usar e exibir os cabelos manifestava distinção. Soltos eram vistos como um hábito vulgar, das mulheres do povo. As senhoras distintas cobriam suas cabeças com chapéus e o cabelo exposto era aceito em penteados que passaram a ser itens de vestuário¹⁸³.

Os cabelos femininos ainda estavam estreitamente ligados à sedução; soltá-los era um ato de ousadia guardado para a intimidade. Ainda a respeito desse assunto, o recato era um princípio absoluto para as mulheres, cujas gerações seguidas as ensinaram sobre as virtudes de serem resistentes ao sexo¹⁸⁴. O valor da mulher estava na firmeza que apresentava às investidas do homem, que, por sua vez, deveria demonstrar sua virilidade provocando esses avanços. A castidade e a pureza eram manifestadas de variadas formas, o comportamento contido, gestos constrictos e um pouco de timidez sugeriam o controle e a contenção feminina.

Mesmo após as núpcias essa era a conduta a ser seguida. O historiador alemão Peter Gay denomina de inocência artificial¹⁸⁵ a conservação deste comportamento mesmo após a consumação do casamento – a princípio motivo maior do recato, pois a sociedade respeitável não a admitiria de outra forma. O afeto entre casais é presente, rostos aproximados, beijos apenas nas mãos que se tocam em cumplicidade como podemos ver na figura 1 no capítulo inicial. Esses modos estão identificados no conjunto da coleção e os postais expostos aqui atestam a sutileza de suas poses.

¹⁸³ Idem, p. 58.

¹⁸⁴ KEHL, 2016, p.53.

¹⁸⁵ GAY, Peter. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988. v 1. p. 205.

O processo de colorização como recurso visual quando utilizado, incide quase exclusivamente sobre as mulheres, incluindo as crianças. Adornos como flores e outros objetos componentes da cena às vezes recebem cores e estão constantemente correlacionados às mulheres e meninas como veremos adiante. Figuras masculinas raramente ganham cor; em praticamente nenhum dos postais¹⁸⁶ contém colorização, tornando sua presença menor, menos atraente e por consequência, sobressaindo a da mulher. A cor funciona como um feixe de luz a iluminar o personagem principal em cena, a mulher.

Ainda se tratando de intervenções manuais nas imagens, o uso da pintura também foi utilizado para adicionar acessórios nas personagens como brincos, colares, e anéis e aproximando o olhar é percebido que estes não existiam na fotografia original como é possível atestar na figura 8. O tratamento aparece para adereçar as modelos, agregando a elas componentes de uso de mulheres, acentuando características do que é entendido como feminino, como as jóias e itens que valorizem a aparência. Aos homens não são absolutamente adicionados elementos, suas figuras permanecem originais como a fotografia tirada no estúdio, lhe bastam seus bigodes e ternos alinhados.

Alguns elementos podem ser entendidos em uma esfera relacional ao feminino para sublinhar a centralidade da mulher na imagem. As flores, folhagens, ornamentos, acessórios de beleza como laços, espelhos, chapéus entre outros e até mesmo os homens e as crianças¹⁸⁷. Todos esses são colocados como atributos da mulher, como se fizessem parte de seu repertório. Esses componentes funcionam sinalizando sobre quem é a mulher daquela imagem. Exercem, portanto, a função de traduzir algumas das circunstâncias daquela cena muda e estática.

¹⁸⁶ Foi encontrado apenas um item onde há colorização da roupa do homem. Postal de notação BR RJAPERJ FB 0.0. ESB.CP.CS. 02 [028] e em alguns com meninos que levam pequenos pontos de cor.

¹⁸⁷ Aqui me refiro aos postais nos quais há tanto mulheres como crianças.

A presença de crianças denota maternidade, cuidado, responsabilidade, do homem, romance, amparo, compromisso. Por meio deles interpretamos se aquela que vemos mulher do postal é casada, se possui filhos, a atenção dedicada à casa e à família, entre outras diversas leituras possíveis. Ademais a associação de mulher às crianças é empregada¹⁸⁸ colocando os dois em um mesmo campo semântico, sugerindo a infantilização da mulher ao suscitar a fragilidade de ambos – reunindo uma mesma construção simbólica¹⁸⁹. Essa conjunção corrobora com a compreensão do ser mulher estar conectado ao arquétipo mãe-esposa-dona de casa.

Seguindo a referência às crianças, é interessante realçar que em diversos cartões deste dossiê as meninas aparecem em brincadeiras de faz de conta simulando ocupações de mulheres adultas. Elas realizam tarefas como cuidar de bonecas ou mesmo outra criança menor, servindo chá e até mesmo se casando – afirmando nelas a projeção sobre o que era desejado e esperado a respeito da função de uma mulher.

Como foi trabalhado na primeira parte deste estudo, a parcela da coleção selecionada é constituída de cartões-postais importados, oriundos do continente europeu. Tal dado, no contexto deste capítulo, conduz a uma relevante reflexão sobre a relação entre as imagens nos postais e a colecionadora. Os cenários e atmosferas presentes nos itens e os vividos por Estella Bustamante são distantes em geografia e ambiente. A natureza, as flores, figurinos, em pouco se assemelham aos de uma cidade tropical como o Rio de Janeiro. Apresenta-se um deslocamento de realidades, a que circundava Estella – mesmo considerando o meio mais abastado de sua camada social – e das mulheres representadas nos postais. Tais imagens iam ao encontro com as aspirações europeizantes que circulavam na cidade nos primeiros anos do século XX.

¹⁸⁸ RAGO, 2014, p.94

¹⁸⁹ Idem.

Além disso, a distância de realidades acaba por ser mais um atrativo para a escolha dos postais. No ato selecionar para a coleção a novidade nas imagens é um fator de interesse. Além do diferente que apresentavam é preciso considerar a identificação¹⁹⁰ com as imagens no sentido de imaginar-se ou desejar estar naquela mesma circunstância – situação que o congrega com o desejo de narrativa das imagens discutido anteriormente.

É entendido então que os diversos elementos que integram as fotografias aqui apresentados trabalham orquestrados para compor a imagem da mulher e a representação do feminino socialmente construído na virada do século XX. Mas seu funcionamento apenas tem efeito quando um componente é justaposto a eles, o olhar humano que neste caso é definido pela prática de colecionar. É desta forma que a imagem ganha sentido e alcança a possibilidade de se tornar algo significativo, uma história única, com começo, meio e fim.

A narrativa potencial dos postais pode parecer não ter densidade por não ser estruturada a priori. No entanto é justamente no seu poder de atração a que se faz moderna, envolvida em práticas peculiares, como a do colecionismo. Há possibilidade de originalidade para cada história que a imagem provoca no espectador justamente na medida em que o arranjo sequencial de imagens complementa uma leitura correlata que a organiza. O potencial de narrativa é um elemento que dinamiza a coleção. Esses itens são tão propícios a práticas específicas como é o colecionismo visto que o observador é a última peça que falta a essa conjunção e faz diferença ao enredo.

¹⁹⁰ Aqui, identificação se refere ao mecanismo psicanalítico enunciado por Freud como a primeira forma de ligação, o primeiro laço emocional; é baseado na possibilidade ou desejo de colocar-se na mesma situação. Cf. FREUD, Sigmund. *Psicologia de grupo e análise do ego* (1921). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 133-139.

CONCLUSÃO

A prática de colecionar ao longo do tempo rendeu benefícios à História. Coleções são vestígios materiais do passado e constituem importante fonte de pesquisa nos estudos históricos. A cartofilia, especificamente tratada nesta pesquisa, foi um fenômeno do início do século XX iniciado na Europa que rapidamente chegou ao Brasil. Com status de esporte, dentro uma concepção da época, proliferaram entre as mãos das famílias abastadas do Rio de Janeiro, como a de Estella Santos de Bustamante.

A extensa coleção aqui utilizada apresenta cartões importados da Europa, bastante característicos do início do século XX com fotografias posadas, afastados do que usualmente é pensado dos postais com paisagens e pontos turísticos. Os itens de alta qualidade visto seu bom estado de conservação física, pois passados mais de cem anos eles conservam a imagem formada e as cores adicionadas manualmente, apenas com alguns pontos de espelhamento do sal de prata ¹⁹¹ e rachaduras no papel pelo manuseio. A característica que se insistiu em sublinhar trata da coleção ter sido formada por Estella, à época em que esses cartões circulavam com o objetivo claro de colecionar diferentemente de outras coleções acumuladas como conjunto de correspondências ou reunidas em período posterior. O trabalho exigiu pesquisar em outras coleções semelhantes para averiguar essa afirmação, que como visto, se mostrou acertada. .

A escolha do título do trabalho *Postais para ver* advém justamente da compreensão, alcançada já na pesquisa inicial para o projeto, que esses itens foram acumulados com a intenção de integrarem uma coleção. O conjunto de Estella não é uma reunião de correspondências, pois não foram adquiridos para serem escritos e levarem mensagens - são

¹⁹¹ Processo de deterioração que as fotografias reveladas por gelatina/prata estão sujeitas, a prata utilizada fica evidente na imagem provocando um efeito semelhante a um espelho. cf. MOSCIARO, Clara. *Diagnóstico de Conservação em Coleções Fotográficas*. Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica: Volume 6. Rio de Janeiro: Funarte, 2011.

até encontrados postais com essa função como apresentado no primeiro capítulo, mas representam uma parcela pequena frente àqueles que permaneceram em branco e inclusive diminuem ao passar do tempo. Eles foram destituídos de sua função, configurando o que Jean Baudrillard caracteriza¹⁹² como coleção.

Dessa forma, a pesquisa demonstrou que o motor que impulsionava Estella a reunir os postais não era a intenção de enviar mensagens aos amigos e familiares, mas a contemplação das imagens e participar do passatempo que é a cartofilia. O trabalho se desenvolveu sobre esses itens e entrou em uma dimensão particular das coleções de postais antigos. Encontrar registros a respeito desses itens revelou-se tarefa difícil. Os primórdios deste tipo de coleção no país são carentes de fontes, bem como aquelas que tratam da produção e edição dos postais que tanto fizeram sucesso. Daí a importância de uma análise profunda e sistemática do objeto cartão-postal, que se constitui em explorar sua materialidade, extraindo dele todos os sinais e pistas possíveis que conduzissem a informações de uma indústria significativa no período anterior à Primeira Guerra Mundial. Recorrer à fonte sob esse aspecto potencializou seu valor dentro da pesquisa.

Concomitantemente a essa avaliação, a pesquisa permitiu perceber que as imagens de tais postais são montadas de forma a provocar no observador sua participação no desenvolvimento daquela cena. No estudo é colocada a ideia de narrativa em potencial e desejo de enredo para qualificar tal característica dos cartões. Esse aspecto da análise é necessário, pois se conecta à própria ideia de coleção. Dos diversos elementos apresentados no estudo usados como apelo ao consumo dos postais, o potencial de narrativa é transversal a todos eles. Ao instigar o observador a elaborar narrativas possíveis as suas imagens, é criado mais um artifício para envolvê-lo na prática de colecionar.

¹⁹² BAUDRILLARD, 1968, p. 94.

Ao passo que essa etapa foi desenvolvida, fez-se o entendimento que a coleção era majoritariamente composta por imagens de mulheres. Os itens da coleção de Estella possuem algumas características comuns, mesmo sendo distintos uns dos outros apresentam predominantemente a figura da mulher em suas imagens. A análise constatou que o conjunto é uma coleção feminina, não pelo motivo dessa prevalência identificada, mas pela forma de apresentação da mulher. A representação contida na imagem se efetiva perante códigos culturais de quem a produz e a observa. Elas são frutos de uma época, direcionados a um público e é inerente a elas que carreguem marcas de seu tempo com sua estética e seus valores.

Em paralelo ao nascimento e desenvolvimento do cartão-postal, um novo discurso de feminilidade era construído na Europa desde a segunda metade do século XIX com ecos no Brasil anos mais tarde, no princípio do século seguinte. A consagração do modelo mãe-esposa- dona de casa pode ser observado representado nos postais. As fotografias nos postais refletem a mulher desenhada nesse período, não como propaganda deste modelo apregoado do que era ser mulher, mas colaboram ao sublinharem em suas imagens determinadas situações e elementos que vão ao encontro com a fala vigente.

A percepção inicial ao observar toda a coleção era que havia grupos distintos de mulheres representadas nesses postais: a mulher da vida pública (as atrizes e cantoras) e a mulher do lar (as que cuidam das crianças, as noivas entre outras). Isso, à primeira vista, mostraria personagens contraditórios, que essas mulheres poderiam compor grupos opostos e então haveria uma dualidade da coleção de Estella a ser explorada. No entanto, com uma profunda leitura, a bibliografia consultada a respeito das mulheres nesse período apresentou aspectos diferentes e desfez a ideia pré-concebida. Ambas se apresentam como faces de um mesmo modelo de feminilidade que era construído no início do século XX. Tal constatação confere inclusive uma maior unidade à coleção.

Os cartões-postais constituem uma relevante fonte à pesquisa histórica, tanto na orientação textual em sua função de correspondência como iconográfica, pelas imagens-fotografias ou ilustrações - que carregam. Por possuírem conteúdo visual, as metodologias possíveis de estudo estão intimamente ligas àquelas aplicadas a fotografias e este estudo compreendeu-as como instrumentos para elaborar uma história da cartofilia no Brasil nos primeiros anos do século XX, dos cartões-postais da *Era de Ouro* e realizar leituras a respeito das imagens.

A pesquisa junto ao objeto de estudo foi capaz de apreender que esses cartões-postais possuem uma capacidade de permitir narrativas ao observador. Não há uma mensagem fechada, mas uma história em potencial a ser gerada pelo espectador, que foi entendido aqui como uma vontade de narrativa do objeto. À exceção dos itens seriados, não é dada ao observador uma história pronta para que ele aprecie, uma vez que a ação em torno daquela cena congelada no postal somente é realizada pela construção do seu olhar. A subjetividade dos sujeitos é uma dimensão nessa relação objeto x espectador. Essa sugestão de narrativa, assim denominada neste estudo, é mais um componente a estimular o colecionismo. Ao instigar os indivíduos a construir suas histórias, menos visível fica a separação entre consumidor e colecionador, pois o primeiro na inquietação por novas histórias adquire mais itens que o conduzem ao colecionismo.

Nunca saberemos como Estella recebia e apreendia essas imagens, quais narrativas construía sobre o que via. O certo é que a coleção que deixou nos atrai, sem dúvidas, pela sua beleza estética e acabam por revelar-se uma relevante fonte de pesquisa. O cartão-postal é um agente cultural, e seu estudo, a averiguação de sua produção ao seu consumo, a análise de suas características físicas, em que a leitura de suas imagens e representações contribuem não somente para o estudo do colecionismo no Brasil, mas também para investigações de outras dimensões sociais possíveis em seus usos e suas imagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Ana Maria Mauad de Souza. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói, 1990.

_____. Resgates de Memórias. CASTRO, Hebe Maria Mattos de; SCHNOOR, Eduardo. *Resgate Uma Janela Para O Oitocentos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. Através da Imagem: fotografia e história-interfaces. In: *Tempo*. Dossiê Teoria e Metodologia. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói, v.1, n.2, pp.73-98, dez. 1996

_____. *Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX*. Anais do Museu Paulista. [online]. 2005, vol.13, n.1, pp.133-174.

ANDRADE, Maria Celeste de Moura. *O século XIX: O mundo burguês / O casamento/A nova mulher: O contexto histórico dos romances Madame Bovary, Ana Karenina, O Primo Basílio e Dom Casmurro*. Evidências, v. 8, n. 9, pp. 63-80, 2013.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. *Biografia Família Bustamante*. Rio de Janeiro, 2014.

AZEVEDO, André Nunes. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana IN: *Revista Rio de Janeiro*. UERJ, v. 1, n.1, p. 35-63, 2004.

BARBOSA, Rosa Maria de Araújo. *A Vocação do Prazer: A Cidade e a Família no Rio de Janeiro Republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema de Objetos*. São Paulo, Perspectiva, 2012.

BELCHIOR, Elysio de Oliveira. (Introdução) IN: BERGER, Paulo. *O Rio de ontem no cartão-postal 1900-1930*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1986.

BELCHIOR, Pedro. A Capital do Bovarismo: Modernidade, Cidade e Memória em Lima Barreto (1881-1922). IN: ENGEL, Magali Gouveia; CORRÊA, Maria Letícia; SANTOS, Ricardo Augusto dos (org.). *Os Intelectuais e a Cidade: Séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012. pp. 197-222.

BELLOTTO, Heloísa. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. Rio de Janeiro, FGV, 2004.

BLOM, Philipp. *Ter e Manter: Uma História de Colecionadores e Coleções*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

_____. *História e Teoria Social*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não se foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *A Formação das Almas: o Imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental. IN: *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 32, p. 15-32, 2000.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Lisboa: Difel, 1988.

DALTOZO, José Carlos. Cartão-postal: arte e magia. *Postais: Revista do Museu dos Correios*. Brasília: Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, v.3, p. 199-223, jul/dez. 2014.

DANTAS, Carolina Vianna. *O Brasil café com leite história, folclore, mestiçagem e nação em periódicos (Rio de Janeiro, 1903-1914)*. 2007. 264f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

DAVIS, Tracy C., 1991 apud: REIS, Angela de Castro. Ser mulher e atriz no contexto social de meados do século XIX ao início do século XX. IN: *Plural Pluriel - Revue des Cultures de Langue Portugaise*, n°8, printemps-été 2011. Disponível em: www.pluralpluriel.org. Acesso em 03 jan 2018.

DELPORTE Christian, MOLLIER Jean-Yves, SIRINELLI Jean François, BLANDIN Claire (org.). *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris: PUF, 2010.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu Tempo*. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 2008.

GAY, Peter. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988. v 1.

_____. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud: a paixão terna*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988. v 2.

HEYMANN, Luciana. *Indivíduo, Memória e Resíduo Histórico: Uma Reflexão Sobre Arquivos Pessoais e o Caso Filinto Müller*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, n° 19, 1997.

HOBBSAWM, Eric. *A Era das Revoluções, 1789-1848*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 25ª ed.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para modernidade*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Plínio Martins Filhos, 2002.

KNAUSS, Paulo. *O Desafio de Fazer História com Imagens: Arte e Cultura Visual*. ArtCultura (UFU), v. 8, p. 97-119, 2006.

LAVÉDRINE, Bertrand. *Photographs of the Past: Process and Preservation*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2009.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. IN: NOVAIS, Fernando; SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil, 3: República: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 368-422.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes Visuais, Cultura Visual. Balanço Provisório, Propostas Cautelares. IN: *O Ofício do Historiador*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.23, n.45, jul. 2003.

MIRANDA, Antonio. *O que é Cartofilia*. Brasília, Sociedade Brasileira de Cartofilia, 1985.

MIRANDA, Victorino Chermont de. *Saudades De Um Brasil Antigo: A fotografia nos cartões-postais da biblioteca Oliveira Lima*. Rio de Janeiro: Capivara, 2011.

PAIVA, Eduardo França. *História e Imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

PERROT, Michelle (Org.). *A História da Vida Privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2016.

PEREIRA, Ana Carolina Huguenin. *A escrita feminina no século XIX: as cartas de Flora de Oliveira Lima e Eufrásia Teixeira Leite*. *Gênero*, Niterói, v.5, n.1, p. 111-141, 2. sem. 200.

POMIAN, Krzysztof. Coleção IN: Memória – História. *Enciclopédia Einaudi*, v1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

RAGO, Margareth. As mulheres na historiografia brasileira. In: SILVA, Zélia Lopes da (org.). *Cultura Histórica em Debate*. São Paulo: UNESP, 1995.

_____. *Do Cabaré ao Lar: A Utopia da Cidade Disciplinar e a Resistência Anarquista*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

RAIMES, Jonathan. *Design Retrô: 100 Anos de Design Gráfico*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007

RUBIO, Katia. Sobre as Origens do Esporte Moderno e o Olimpismo. IN: *Educação Olímpica e Responsabilidade Social*. Casa do Psicólogo, 2007.

SADLER, Nigel. *Erotic Postcards of the Early Twentieth Century*. Amberley Publishing, 2015.

SCOTT, Joan. História das Mulheres IN: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992. pp.63-95.

SILVA, Xênia Soares. O surgimento do cartão-postal. *Postais: Revista do Museu dos Correios*. Brasília: Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, v.3, pp. 224-251, jul/dez. 2014.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade IN: *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998. vol.3.

SCHOR, Naomi. Cartes Postales: Representing Paris 1900. IN: *Critical Inquire*. Chicago: The University of Chicago Press Journals, 1992. Vol. 18, n. 2.

SCHELLEMBERG, Theodore. *Arquivos Modernos: Princípios e Técnicas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002. 2 ed.

SOIHET, Rachel, Introdução. IN: ABREU, Martha; SOIHET Rachel. *Ensino de História, conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Faperj, 2003.

STURKEN, Marita; CARTWRIGHT, Lisa. *Practices of Looking: an introduction to visual cultures*. New York: Oxford University Press, 2003.

VASQUEZ, Pedro Karp. *Postaes do Brasil (1893-1930)*. São Paulo: Metavídeo e Pancrom Indústria Gráfica, 2002.

_____. *A Fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

VELLOSO, Verônica Pimenta. *Cartões-postais: Fragmentos da Memória*. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento) - Pós-Graduação em Memória Social e Documento - Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

_____. Cartões postais: a família como consumidora-receptora (1905-1912) IN: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Volume 32. Rio de Janeiro, 2000.

_____. Cartões-postais: imagens do progresso (1900-10). *História, Ciências Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 3, fev. 2001.

VIANNA, Aurélio; LISSOVSKI, Maurício; Sá, Paulo Sérgio Moraes de. *A vontade de guardar: lógica da acumulação em arquivos privados*. Arquivo e Administração, Rio de Janeiro, v.10-14, n.2, jul./dez.1986, pp.62-76.

WEID, Elizabeth von der. *O bonde como elemento de expansão urbana no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1997.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

CHARTIER, Roger. *O Mundo Como Representação*. Estud. av. [online]. 1991, vol.5, n.11, pp.173-19. Disponível em: <https://goo.gl/BWzre3>. Acesso em: 19 dez 2017.

FORUM ET GALERIE DE CARTES POSTALES ANCIENNES DE FRANCE. Disponível em: <http://www.cparama.com/forum/>. Acesso em: 10 jan 2017.

PETRULIS, Alain. *History*. Disponível em: <https://goo.gl/xY2T9w>. Acesso em: 21 abr 2016.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. *A emergência da pesquisa da história das mulheres e das relações de gênero*. Rev. Bras. Hist. [online]. 2007, vol.27, n.54, pp.281-300. Disponível em: <https://goo.gl/7KSYSO>. Acesso em: 18 dez 2018.

THE POSTCARD ALBUM. Disponível em: <https://goo.gl/MRoNcd>. Acesso em: 15 jan 2017.

FONTES ICONOGRÁFICAS

Coleção Baronesa de Loreto (LT). Série *Cartões postais (LTcp)*; dossiê *Laura Guérin (LTcpl)*, dossiê *Frederica Serrão (LTcpf)*. Museu Histórico Nacional.

Coleção Família Bustamante. Série *Estella Bustamante*. Subsérie *Cartões-postais (BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP)*. Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

Coleção Alice Guimarães de Chermont Miranda. Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

ÍNDICE DE IMAGENS

Capítulo 1:

Figura 1: BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP.CS.07 [009]

Figura 2: BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP.ML.07 [001]

Capítulo 2:

Figura 3: BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP.ML.07 [013]

Figura 4: Gazeta de Notícias, 04/12/1904.

Figura 5: BR RJAPERJ FB.00.ESB.CP.ML.07 [112]

Capítulo 3:

Figura 6: BR RJAPERJ FB CP.ML.07 [026]

Figura 7: BR RJAPERJ FB CP.CR.05 [069]

Figura 8: BR RJAPERJ FB CP.ML.07 [076]

Figura 9 BR RJAPERJ FB CP.ML.07 [046]