

**Boris Kossoy**

Fotógrafo, historiador e pesquisador.

Livre docente e professor titular da Escola de Comunicações e Artes da USP.

# A Fotografia Além da Corte

## Expansão da fotografia no Brasil Império

O autor analisa a essência da expansão da fotografia além da capital do Império e o papel do ateliê fotográfico como espaço de representação e de produção de memória. As técnicas e materiais utilizados pelos artífices da imagem e a rapidez com que esse modelo europeu de representação se difundiu, principalmente a partir da década de 1860, são as linhas de

investigação deste artigo.

*Palavras-chave: ateliê fotográfico; história da representação; fotógrafos.*



The author analyses the importance of the spread of photography beyond the capital of the Brazilian Empire and the role of the studios as a space of representation and production of memory. The techniques and materials used by the producers of image and how fast this European model of representation has spread, mainly after the 1860's, are the lines of investigation of this article.

*Keywords: photographic studios; history of representation; photographers.*

O ateliê fotográfico é o foco central deste artigo. É o espaço de criação de realidades e produção da memória. É um espaço de representações sociais, um pequeno mundo em cujo interior se constroem verdades iconográficas: ilusões documentais. A lon-

ga experiência das sociedades passadas e contemporâneas em relação às imagens é essencial para compreendermos a evolução da ideia de representação, seja no plano da realidade concreta: o registro da natureza, do homem, da cultura material, dos fatos; seja no plano

do intangível, do simbólico, da fantasia. Com o surgimento da fotografia, há uma definitiva ruptura nos conceitos tradicionais de representação, na medida em que a obtenção das imagens técnicas resulta da ação de uma máquina que se interpõe entre o objeto e o usuário. A aparência do dado real é retida sobre uma superfície fotossensível, no interior da câmara fotográfica, equipamento desenvolvido a partir da tradicional *camera obscura*, instrumento auxiliar para o desenho, que já era há séculos conhecida e utilizada por viajantes e artistas. A imagem da câmara, cuja notável semelhança ao modelo foi mais louvada pela ciência que pela arte, encontrou, desde logo, aplicações como instrumento de registro. A partir de então, a imagem de rostos, monumentos e fatos passou a ser perpetuada, ora compreendida como objeto de arte ora como documento.

Uma nova era na história da representação foi inaugurada no momento em que o sistema da daguerreotipia<sup>1</sup> tornou-se tecnicamente viável para ser aplicado ao retrato. O daguerreótipo foi muito apreciado: era uma peça única que não possibilitava cópias, característica que associava o artefato à ideia do retrato pintado convencional; apresentava-se em chapas de diferentes formatos e era montado em sofisticados estojos ornados com veludo e *passee-partout* dourados, assemelhando-se o conjunto a uma verdadeira jóia. Nesse aspecto, vinha ao encontro dos padrões de gosto da elite da época.

A fotografia, melhor dizendo, a daguerreotipia fez sua *estrela* oficial no Brasil em 1840, no mesmo ano em que d. Pedro II (1825-1891) é empossado imperador. Na realidade, trata-se de uma estreia *européia* conduzida pelo abade Comte, que cruzava o mundo a bordo do navio-escola *L'Orientale*. O abade trazia em sua bagagem um equipamento completo de daguerreotipia, e realizou as primeiras demonstrações do recém-inventado método no Rio de Janeiro.<sup>2</sup> O jovem monarca de 15 anos, fascinado pelo que viu, se torna, ele mesmo, aparentemente, o primeiro fotógrafo amador nos trópicos.

Apesar do inusitado dos fatos, alguns anos antes, mais exatamente dois anos após a Independência, o francês de Nice Hercule Florence (1804-1879) aportava no Rio de Janeiro. Na qualidade de cartógrafo e desenhista, integrou a comitiva que, ao longo de quatro anos, percorreu o interior do Brasil – a legendária expedição científica comandada pelo barão de Langsdorff, médico, naturalista e cônsul-geral da Rússia no Rio de Janeiro. Finda a expedição, Florence radicou-se na pacata vila de São Carlos, depois Campinas, e pesquisando por métodos de impressão, desenvolveu, a partir de 1833, experiências precursoras com materiais fotossensíveis que culminaram com a descoberta independente de um processo fotográfico. Tratava-se de experiências pioneiras nas Américas e contemporâneas a de vários dos pesquisadores

européus que realizavam investigações semelhantes, como Daguerre, Fox Talbot, Bayard entre outros. Ao contrário dos precursores europeus, Florence desenvolveu suas investigações num ambiente que não manifestava maiores interesses pela técnica e pela ciência. Al-

guns dados são reveladores: no ano de 1835 o índice de alfabetização na cidade de São Paulo andava próximo aos 5%. Como expressão urbana, a vila de São Carlos era ainda núcleo de proporções modestas, e que só teria condições de maior desenvolvimento na segunda me-



*Hercule Florence com a idade de 70 anos, de fotógrafo não identificado*

tade do século XIX, quando as lavouras de cana seriam substituídas pelas do café, e suas terras passariam a contar com a presença de estradas de ferro. A população da vila, por volta de 1837, era constituída por 6.689 habitantes no seu total, contando-se entre estes 3.917 escravos. Quanto à instrução pública, informa-nos Daniel Pedro Müller sobre a existência de uma escola de primeiras letras.<sup>3</sup> No que diz respeito à transmissão do conhecimento, a Coroa portuguesa não chegou a fundar nenhuma universidade na colônia durante o período colonial, diferentemente do que ocorria na América espanhola.<sup>4</sup>

Florence foi um dos raros pesquisadores do seu tempo a associar o princípio óptico da *câmera obscura* ao conhecimento das propriedades químicas dos sais de prata, conjugação técnica e científica fundamental para a realização da fotografia.<sup>5</sup>

Embora fascinado com a possibilidade de registrar as imagens do mundo exterior pela *câmera obscura*, desvia o curso dessas investigações e aplica suas recentes descobertas fotoquímicas num método alternativo de reprodução de exemplares pela ação da luz.

As lacunas no tocante às possibilidades de impressão em seu meio motivam-no a desenvolver suas pesquisas explorando a natureza própria da fotografia, aplicando-a às artes gráficas visando à obtenção seriada de cópias de desenhos e escritos a partir de uma matriz. Anos antes

de ser anunciada a descoberta de Daguerre, Florence já fazia uso prático de seu processo fotográfico para a obtenção *em série* de “impressos” vários, como diplomas maçônicos, rótulos para produtos farmacêuticos e etiquetas para outras atividades do comércio, evidência do espírito europeu do seu tempo, associando o conceito de arte e indústria.<sup>6</sup>

A descoberta de Florence não encontrou eco no meio atrasado e escravocrata em que viveu, passou despercebida e caiu no obscurantismo por cerca de 140 anos. Suas realizações pioneiras devem ser compreendidas numa perspectiva cultural mais ampla. O tema já foi estudado à exaustão e não é o caso aqui de nos estendermos a respeito.<sup>7</sup>

Aspecto que sempre me pareceu fundamental para o estudo da fotografia no Brasil é o de buscarmos compreender como se deram a introdução e expansão desse meio nas diferentes regiões. É de se considerar, desde logo, que as condições de produção no período colonial não foram favoráveis ao “desenvolvimento dos núcleos urbanos, nem a gerar valores ‘burgueses’ comumente associados ao fenômeno urbano europeu”.<sup>8</sup> Após a Independência, a base da economia continuou se apoiando na exportação de matérias-primas tropicais. Durante a primeira metade do século XIX seguiu prevalecendo o mesmo sistema baseado no latifúndio e no trabalho escravo.

Nessa linha demonstramos a necessidade de se estabelecer as devidas compa-

rações entre o mercado consumidor para a fotografia existente na Europa e Estados Unidos e no Brasil, para que melhor se perceba a expansão totalmente diversa que teve a fotografia nos diferentes espaços socioeconômicos e culturais. Buscávamos nessa abordagem situar as bases para a compreensão da gradativa irradiação que teve a fotografia no Brasil a partir da conexão deste fenômeno com a estrutura urbana do país, configurada de forma peculiar em função do tradicional sistema colonial de produção.<sup>9</sup>

A potencialidade do retrato fotográfico como objeto de consumo foi rapidamente percebida pelos pioneiros fotógrafos desde os tempos da daguerreotipia, e este foi um fenômeno que podemos detectar em todas as partes ao longo da história da fotografia. Pode-se dizer que, desde o início, a fotografia foi praticada com fins comerciais; sua expansão confunde-se, portanto, com o processo de expansão de uma atividade comercial. Porém, o contraste entre as principais capitais da costa, mais adiantadas e europeizadas, e os núcleos urbanos do interior iria determinar, igualmente, as diferenças no desenvolvimento da atividade fotográfica entre essas áreas.

Quem eram os primeiros daguerreotipistas? Estrangeiros na sua grande maioria, que para este lado do mundo se aventuravam em razão, inclusive, da forte concorrência em seus países de origem, e que, após reunir algum pecúlio, embarcavam de volta. O retrato pelo

daguerreótipo passa a ser objeto de desejo dos representantes da aristocracia, na realidade, entre 1840 e finais de 1850, o consumo da imagem se achava restrito a uns poucos. Era reduzido também o número de daguerreotipistas no país, encontrando-se a maior parte no Rio de Janeiro.<sup>10</sup> Foi um período de modesta expansão do ofício, que reflete, também, as condições econômicas e sociais do país.

O daguerreótipo assiste a sua decadência no mesmo momento em que outros sistemas, baseados no princípio do negativo-positivo, são introduzidos; entre estes se destacam várias aplicações, em especial, a *carte de visite*.<sup>11</sup> Este último era produzido em papel albuminado, copiado de um negativo em vidro à base de colódio. O papel fotográfico contendo a imagem era colado sobre um cartão-suporte rígido no formato de um cartão de visita convencional. As *cartes de visite* eram assinadas no seu verso pelo retratado e oferecidas como sinal de amizade e afeto a amigos, parentes e amadas. Tinham um valor de imagem-relicário, sendo convulsivamente colecionadas e trocadas entre as pessoas.

A enorme produção de retratos (em formato *carte de visite*, principalmente) era acondicionada em álbuns sofisticados. Os álbuns serviram de repositórios da memória familiar e das imagens do mundo, tornadas objeto de coleção. Sobre a propagação dos álbuns na sociedade do Império, comenta Wanderley Pinho:

**A**

Não há quem não tenha um álbum pelo menos, porque a maior parte tem-nos às dúzias: em primeiro lugar o álbum da família, que se abre com a figura risonha do pai, e onde sucede-se pela ordem rigorosa das idades o irmão conselheiro, o irmão aspirante da marinha, a irmã que já

**C**

**E**

solfeja a valsa da moda, (...) a irmã que mama ainda, e cujo rosto se esconde junto da face escura da ama, retratada por concomitância. Depois há o álbum dos parentes, dos amigos da casa, dos visitantes, dos indiferentes, de criaturas que nunca se viu; o álbum dos tenores e donas ab-



*Retrato de homem não identificado, Guimarães de Van Nyvel*

solutas, dos poetas e artistas, dos senadores e deputados e da restante humanidade.<sup>12</sup>

As classes mais abastadas aderiram de imediato à nova moda que já fazia sucesso na Europa. Contudo, já não era mais a elite, apenas, a se perpetuar pela imagem. O retrato fotográfico segundo os novos moldes teve seus custos de produção reduzidos e isso o tornaria acessível a um público maior. Com a *carte de visite* democratiza-se a imagem do homem. Inicia-se o período de maior expansão da fotografia no século XIX.

Coincide a introdução dessa nova tecnologia e estética com o progresso econômico e crescimento populacional do país, um período em que se multiplicam as ligações ferroviárias, a imigração europeia é incentivada especialmente após a Abolição, transformam-se as feições dos mais importantes centros urbanos. Tais fatos irão provocar modificações na estrutura econômica e social contribuindo para o desenvolvimento do mercado interno e estimulando o processo de urbanização. Verifica-se, enfim, um efetivo crescimento de uma classe média nas maiores cidades, particularmente no Rio de Janeiro, sede da Corte e, mais tarde, da República. Nas últimas décadas do século avolumava-se o número de estabelecimentos fotográficos em virtude do crescimento do mercado constituído por uma nova clientela de comerciantes urbanos, professores, militares, profissionais liberais, funcionários da

administração, entre outros elementos de uma classe média que almejava ter sua imagem perpetuada pela fotografia. A clientela, nesta altura, já teria um perfil diferente daquele dos primeiros tempos da daguerreotipia, quando o retratado era, via de regra, um representante de uma abastada elite agrária ou da nobreza oficial. Essa classe, ansiosa de sua autorrepresentação, frequenta periodicamente os ateliês dos fotógrafos mais conhecidos estabelecidos nos melhores pontos das cidades, como também de muitos outros, anônimos da historiografia fotográfica. O ateliê fotográfico é o lugar das representações sociais e a câmara é o instrumento que testemunha suas passagens diante de cenários ilusórios. Tal é verdadeiro para o coronel proprietário de terras e escravos, mas também para os pequenos comerciantes, senhoras da elite e até para anônimas coristas.

O maior centro fotográfico do país está localizado na capital do Império durante todo o Segundo Reinado. No Rio de Janeiro se encontram os estabelecimentos dos retratistas mais afamados, como os de José Ferreira Guimarães, Joaquim Insley Pacheco, Carneiro & Smith (depois Gaspar), entre vários outros, e onde também se concentra a maior clientela dos ateliês. Era na Corte que se reunia a maior parte dos "Photographos da Caza Imperial", permissão concedida pelo imperador a esses profissionais para que divulgassem tal distinção junto aos seus estabelecimentos. Alguns fotó-

A

C

E

grafos traziam consigo, assim, a aura da realeza e do seu entorno nobre no círculo da Corte. A grande maioria, no entanto, seja no Rio de Janeiro, seja no restante do país, estava fora desse círculo, além da Corte.

Num dado momento de minhas pesquisas interessou-me saber o que ocorria

longe dos salões e das luzes, nas províncias do Império, de clientelas mais simples, onde o cotidiano era provinciano e preguiçoso. Interessou-me compreender o desenvolvimento da fotografia nessas localidades; descobrir os anônimos artífices da imagem e seus clientes em regiões remotas, como procediam no dia a dia do ofício, quais as técnicas e mode-



*Corista dos tempos do Império, de Militão Augusto de Azevedo*

los de representação que empregavam, entre outros aspectos.<sup>13</sup> O rastreamento sistemático dos fotógrafos e da atividade fotográfica se impunha como tarefa fundamental para a ampliação do horizonte de pesquisas no campo da história da fotografia no Brasil.

Uma constatação imediata que se tem, por meio da análise das fontes primárias visuais e textuais, é que, apesar das enormes distâncias da capital do Império, de onde chegavam as últimas novidades europeias, e de uma comunicação ainda morosa e deficiente, a popularização do hábito de se retratar se deu com efetiva rapidez ao longo das principais cidades da costa e, mais gradativamente, em direção ao interior.

A contínua popularização do retrato rege a expansão da fotografia. Foi o retrato o ganha-pão da grande maioria dos fotógrafos, embora não possamos esquecer o valor das vistas e paisagens das cidades e do campo, a arquitetura, os conflitos armados, a exploração do exotismo estético, instrumentos de cristalização de preconceitos,<sup>14</sup> assunto que escapa dos objetivos dessa reflexão.

Este modelo que se deu no Brasil encontra paralelo na Argentina, Chile, Venezuela, México e outros países latino-americanos. Através dos anúncios nos periódicos, os fotógrafos informavam os sistemas fotográficos empregados, exaltando o fato que trabalhavam com o que havia de mais moderno e eficiente; os preços que cobravam pelos serviços e

outros dados afins conectados a essa produção, como sugestões quanto ao vestuário apropriado a ser usado, os cenários de que dispunham e, inclusive, a especialidade de registrar mortos no esquife, muitas vezes a única imagem que a família possuía da pessoa. Eram muito comuns as fotos de crianças falecidas, os “anjinhos” (*angelitos* no México e demais países latino-americanos). É interessante observar como a tecnologia e a estética fotográfica rapidamente se disseminaram por todas as partes. Os anúncios nos dão conta de que os sistemas em uso nos maiores centros eram rapidamente absorvidos pelos fotógrafos e oferecidos aos clientes de norte a sul do país. O que se observa é a adoção de um padrão de representação que se repete em todas as partes, isto é, uma imagem estereotipada em que a pose, os cenários pintados de fundo, a luz e o vestuário se compõem segundo uma estética monotonamente definida, e cuja produção se materializa por meio de uma tecnologia importada da Alemanha, França, Inglaterra e outros países. Os padrões técnicos e estéticos rígidos dos retratos, como os da *carte de visite*, impuseram uma homogeneização do produto fotográfico como um todo, sendo o ateliê o espaço de representações individuais padronizadas diante da câmara. É também o espaço de complicitades entre o fotógrafo e seus clientes. Nas palavras de Gisele Freund:

O estúdio do fotógrafo se converte assim no armazém de acessórios de

A

um teatro que guarda preparadas, para todo o repertório social, as máscaras de seus personagens.<sup>15</sup>

Civilização e natureza são os componentes da formulação ideológica da nação, dicotomia que, segundo Ricardo Salles, era traduzida

em dois elementos constitutivos da nova nacionalidade que interagiam: o Estado monárquico, portador e impulsionador do projeto civilizatório, e a natureza, como base territorial e material deste Estado.<sup>16</sup>

O projeto de exaltação da natureza é marcante num retrato de d. Pedro II, tirado no ateliê de Insley Pacheco, em 1883, onde o cenário habitual é substituído pela vegetação “plantada” como fundo: representação teatral de uma civilização nos trópicos. É de se supor que Pedro II pretendia com essa imagem enfatizar simbolicamente a existência concreta de uma civilização nos trópicos, ele mesmo símbolo maior desse projeto ideológico.

Exceções à parte, poderíamos falar, enfim, de um *modelo europeu* de representação, um paradigma que estabelece a estética do retrato fotográfico na Europa e que é exportado para todas as partes.

Nem sempre, porém, a imagem do indivíduo e do grupo social se fez através dos cenários elaborados dos ateliês das maiores cidades. Se uma parte dos fotógrafos buscava seu espaço nas capitais costeiras, outros tantos percorriam

C

o interior em busca de clientes. A itinerância dos fotógrafos é uma das características mais notáveis da penetração da fotografia no interior do país, processo que se mostra semelhante em toda a América Latina. Ao longo de todo o século XIX teremos exemplos de tal procedimento. Foram os pequenos fotógrafos – anônimos, itinerantes, ambulantes, vários deles exercendo diferentes ofícios para sobreviver, percorrendo longas distâncias a vapor, de trem ou sobre o lombo de animais, viajando de vila em vila pelos mais afastados rincões deste país em busca de clientes – que contribuíram para a fixação da imagem do homem brasileiro.

Um número considerável de fotógrafos europeus ou descendentes destes participou da irradiação da fotografia no Brasil desde os seus inícios, seja nas grandes cidades como nos núcleos afastados do interior. Desses, alguns voltaram aos seus países de origem, outros progrediram economicamente, constituíram suas famílias e aqui permaneceram. Foram eles responsáveis pela formação de fotógrafos nacionais que, como funcionários, aprenderam o ofício na prática do dia a dia e se aperfeiçoaram, abrindo mais tarde seus próprios estabelecimentos.

São essas raízes europeias, pois, o fundamento da fotografia nacional, seu paradigma. Propiciaram as condições materiais para o desenvolvimento do ofício os estabelecimentos que importavam e comercializavam produtos fotográficos

E

**R**

**V**

**O**

em geral, sendo seus proprietários, em grande parte, comerciantes estrangeiros. Finalmente, devemos mencionar outro importante componente nesse processo: a circulação e difusão das imagens fotográficas como produtos culturais. Refiro-me às lojas, livrarias e aos demais pon-

tos de venda, incluindo os próprios fotógrafos que anunciavam e se ocupavam de sua distribuição, uma forma de reforçarem seu faturamento.

Foi por meio desses distribuidores que o público se habituou a consumir ima-



*Retrato de d. Pedro II, de Pacheco & Filho*

A

gens contendo as feições de imperadores, guerreiros, atrizes e dançarinas ou coristas na linguagem de então, quiçá modelos das “vistas infernaes” anunciadas por um estabelecimento anônimo em Salvador.<sup>17</sup> E ainda as vistas de cidades, paisagens e uma infinidade de outros temas que compunham a iconografia do lazer e do conhecimento veiculada através dos mais variados suportes: *cartes de visite*, vistas estereoscópicas obtidas em vidro ou em papel onde o espectador poderia “viajar” por todos os países, como se anunciava então, e, mais tarde, já em tempos de República, no início do século XX,

C

os cartões-postais, os álbuns institucionais, as revistas ilustradas etc.<sup>18</sup>

E

A fotografia multiplicada massivamente e transmitindo seu vasto repertório de imagens do mundo e da fantasia fomentou a excursão imaginária pela geografia do corpo e do espaço, um processo sem volta de *criação/construção de realidades* e de *ficções*, vício definitivo do homem e das sociedades. Sempre respeitada como reprodução fidedigna do mundo ao longo de sua história, a fotografia tornou-se ilusoriamente substituída da experiência; um mundo ilustrado e portátil ao alcance de todos.

N

O

T

A

S

1. Dois sistemas fotográficos prevaleceram de início: o do daguerreótipo e o do calótipo. O primeiro devido ao francês Louis Jacques Mande Daguerre (1787-1851), e o segundo, ao inglês William Henry Fox Talbot (1800-1877). O daguerreótipo foi o primeiro a ser viabilizado comercialmente e prevaleceu entre 1840 e meados da década de 1850 aproximadamente. Tratava-se, em síntese, de uma chapa metálica (cobre, estanho ou zinco) recoberta de fina lâmina de prata, extremamente polida, a qual era tornada sensível à luz uma vez recoberta com iodeto de prata. Após a exposição na *câmera obscura*, a chapa era “revelada”, fixada e lavada. Sua sofisticada apresentação em elaborados estojos aveludados, *passapartouts* em cobre, além de sua extrema nitidez nos detalhes foram decisivos para seu monumental sucesso em todo o mundo. O processo de Daguerre apresentava, contudo, uma deficiência de origem: não permitia cópias, já era o produto final; além disso, era de difícil visualização. O método idealizado por Talbot, o calótipo, foi concebido segundo o sistema negativo-positivo, e tinha o papel como suporte; permitia a produção de cópias a partir de sua matriz: o negativo. O sistema ganharia progressivo espaço e, após uma série de aperfeiçoamentos técnicos introduzidos por diferentes pesquisadores, nos anos de 1850, suplantaria o daguerreótipo, contribuindo para a sua progressiva decadência. A possibilidade da multiplicação da informação e os preços mais acessíveis ao consumidor médio foram decisivos para a adoção do sistema negativo-positivo, que se tornaria a base da fotografia moderna.

2. É importante sublinharmos que se tratam das primeiras demonstrações de que se tem notícia na América do Sul; no entanto, não é improvável que Salvador e/ou Recife tenham sido palco também de semelhantes demonstrações, embora não se tenha provas concretas que confirmem tais apresentações.
3. MÜLLER, Daniel Pedro. *Ensaio d'um quadro estatístico da província de São Paulo: ordenado pelas leis provinciais de 11 de abril de 1836 e 10 de março de 1837*. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 1923, p. 264.
4. COSTA, Emilia Viotti da. *Da Monarquia à República*. 2. ed. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979, p. 183.
5. Florence foi um homem do seu tempo, que buscou nos compêndios os fundamentos básicos e os aspectos práticos da ciência (são constantes as referências que Florence faz a Fourcroy, Bertholet, Laugier, Gay-Lussac, Berzelius, entre outros cientistas; anota em seus diários os conceitos e descobertas destes autores e as utiliza no desenvolvimento de suas experiências) e das "artes liberais e mecânicas", tão desenvolvidos no século XVIII, e os aplicou aos seus interesses imediatos: as características do Enciclopedismo estão presentes nos seus projetos e realizações. Seu lado inventivo o conduziu a contínuas experiências empíricas. Isto se comprova quando relata em seus manuscritos os experimentos do dia a dia que o levariam à descoberta de um processo fotográfico.
6. O importante é ressaltarmos que suas realizações têm merecido o devido destaque em obras de referência por parte dos autores descompromissados ideologicamente dos ensinamentos dogmáticos das histórias oficiais; isto implica naturalmente um libertar-se da mentalidade colonizada que sempre prevaleceu no âmbito das pesquisas e interpretações históricas, independentemente dos seus objetos de estudo. Para estes a história deve permanecer cristalizada com os conhecimentos do passado, os fatos não devem ser revisitados, novas pesquisas e descobertas de documentos não devem ocorrer: "solução" conveniente a todos aqueles que, por alguma razão, temem o progresso do conhecimento histórico.
7. Ver do autor, *Hercule Florence, a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2006.
8. COSTA, Emilia Viotti da, op.cit., p. 184.
9. Ao contrário dos clássicos modelos da história da fotografia, elaborados nos grandes centros marcados pela tradição positivista, em *Origens e expansão da fotografia no Brasil, século XIX* (Rio de Janeiro: Funarte, 1980) procurou-se justamente conectar a cena registrada na imagem com o fato que documenta, tendo como pano de fundo o momento histórico em que transcorria a ação, postura conceitual contrária às abordagens estilizantes que sempre marcaram a história desse meio de comunicação e expressão.
10. Nos anos de 1840, 21 dos 34 daguerreotipistas em atividade estavam na Corte.
11. A *carte de visite*, introduzida por André Adolphe Disdéri na França, em meados de 1850, alcançou enorme receptividade dando origem à moda mais popular que a fotografia conheceu no século passado. Desde logo se instituiu o hábito de oferecer esses retratos dedicados e assinados às pessoas mais chegadas e receber outros em troca. No seu verso, as *cartes* continham a publicidade do estabelecimento com o nome do proprietário ou sócios, endereço, alguma referência acerca das medalhas recebidas em concursos, distinções oficiais etc. Alguns desses versos eram cuidadosamente elaborados constituindo-se em ótimos exemplos para o estudo do *design* e propaganda da época. O retrato fotográfico, além do seu formato tradicional representado pela *carte de visite*, foi acompanhado, durante a segunda metade do século XIX, por outros lançamentos de *cartes* de formatos maiores como o *cabinet portrait*, *boudoir*, *promenade*, entre outros, que, todavia, não tiveram o mesmo sucesso.
12. PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Martins, 1942, p. 347.
13. Para isso era necessário um amplo levantamento da atividade fotográfica, buscando entrar em contato com as fontes primárias em coleções particulares e em museus, arquivos e bibliotecas públicas, além de uma minuciosa pesquisa de periódicos nas diferentes regiões do país.
14. A exploração do exotismo propiciou uma renda suplementar para alguns fotógrafos; uma verdadeira galeria de tipos exóticos – ou melhor, inferiores segundo o olhar preconceituoso

de seus produtores e receptores – foi constituída por negros e índios, seres que se prestaram como modelos fotográficos para serem levados como “lembrança” pelos turistas europeus, em geral, como *souvenirs* de suas estadas no Brasil. Um exotismo estético com raízes nas teorias em moda que dominaram o século XIX, como o darwinismo social, o evolucionismo etc. Teorias racistas, na verdade, que marcaram a antropologia física e outras ciências. São verdadeiras fotos de identificação científicas, porém de certa forma elaboradas esteticamente, de homens e mulheres, levados para estúdios fotográficos e transformados em curiosidades do país tropical. Vemos tais *retratos involuntários* em Christiano Jr. e outros. Sobre o tema ver CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e KOSSOY, Boris. *A visão europeia: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.

15. FREUND, Gisele. *La fotografia como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p. 62.
16. SALLES, Ricardo. *Nostalgia imperial: a formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 98.
17. KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. São Paulo: IMS, 2002, p. 60.
18. KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê, 2007, p. 160 e ss.

---

Recebido em 23/12/2008  
Aprovado em 6/1/2009