

ISSN 0102-700-X

ACERVO

REVISTA DO ARQUIVO NACIONAL

VOLUME 32 • NÚMERO 2 • MAIO/AGO • 2019



UM MARCO PARA A FOTOGRAFIA
180 ANOS DE DAGUERRE

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
E SEGURANÇA PÚBLICA



ARQUIVO NACIONAL

Ministério da Justiça e Segurança Pública
Arquivo Nacional

ACERVO

Revista do Arquivo Nacional

© 2019 Arquivo Nacional
Praça da República, 173
CEP 20211-350 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil
Tel. (21) 2179-1341
E-mail: revista.acervo@arquivonacional.gov.br
Site: revistaacervo.an.gov.br

Criada em 1986, a revista Acervo, periódico do Arquivo Nacional, tem por objetivo divulgar a pesquisa e a produção científica nas áreas de ciências humanas e sociais aplicadas, privilegiando uma abordagem arquivística e histórica. Sua periodicidade é quadrimestral.

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

Presidente da República

Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Justiça e Segurança Pública

Sergio Fernando Moro

ARQUIVO NACIONAL

Diretora-geral

Neide Alves Dias De Sordi

Coordenador-geral de Acesso e Difusão Documental

Marcos André Rodrigues de Carvalho

Coordenadora-geral de Administração

Patrícia Reis Longhi

Coordenadora-geral de Gestão de Documentos

Larissa Candida Costa

Coordenadora-geral de Processamento e Preservação do Acervo

Aluf Alba Vilar Elias

Coordenadora-geral regional no Distrito Federal

Mariana Rodrigues Carrijo

Coordenadora de Pesquisa, Educação e Difusão do Acervo

Leticia dos Santos Grativol

Supervisora de Editoração

Mariana Simões

Supervisora de Programação Visual

Giselle Teixeira

Edição de texto e revisão

Flora Matela Lobosco | José Claudio Mattar | Maria Cristina Martins

Projeto gráfico

Judith Vieira | Alzira Reis

Diagramação e capa

Simone Kimura

Imagem da capa: Daguerreótipo. [Rio de Janeiro], [1848-1855]. Fundo Família Bicalho. Arquivo Nacional.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Maria Beatriz Nascimento – Arquivo Nacional)

Acervo : revista do Arquivo Nacional. – Vol. 1, n. 1,
(jan./jun. 1986) - Rio de Janeiro : O Arquivo, 1986 -
v ; 24 cm.

Quadrimestral.
Sumário em português e inglês.
Descrição baseada em: Vol. 32, n.2, (maio/ago. 2019).
Cada número possui um tema distinto.
ISSN: 0102-700-X

1. Arquivos – Periódicos. 2. Documentos – Periódicos.
3. História - Periódicos. I. Arquivo Nacional (Brasil).

CDD 025.171

Ficha catalográfica elaborada por Elisângela G. de Oliveira (CRB7/5563)

Editor científico

Thiago Cavaliere Mourelle

Editores do dossiê

Claudia Beatriz Heynemann | Marcos Felipe de Brum Lopes

Editora executiva

Flora Matela Lobosco

Conselho editorial

Adriano Luiz Duarte | UFSC, SC, Brasil
Ana Canas D. Martins | Arquivo Histórico Ultramarino, Portugal
Ana Maria Camargo | USP, SP, Brasil
Angela de Castro Gomes | Unirio, RJ, Brasil
Beatriz Galloti Mamigonian | UFSC, SC, Brasil
Beatriz Teixeira Weber | UFSM, RS, Brasil
Caio Cesar Boschi | PUC-Minas, MG, Brasil
Celia Maria Leite Costa | MIS, RJ, Brasil
Durval Muniz de Albuquerque Júnior | UFPE, PE, Brasil
Francisco José Calazans Falcon | Universo, RJ, Brasil
Georgete Medleg Rodrigues | UNB, DF, Brasil
Heloísa Liberalli Bellotto | USP, SP, Brasil
Ilmar Rohloff de Mattos | PUC-Rio, RJ, Brasil
Ines Nercesian | Universidade de Buenos Aires, Argentina
Isa Maria Freire | UFPB, PB, Brasil
Ismênia de Lima Martins | UFF, RJ, Brasil
James Green | Brown University, Estados Unidos da América
Jane Felipe Beltrão | UFPA, PA, Brasil
José Bernal Rivas Fernández | Universidade da Costa Rica, Costa Rica
Jurandir Malerba | UFRGS, RS, Brasil
Luciana Duranti | Universidade British Columbia, Canadá
Luciana Quillet Heymann | Fiocruz, RJ, Brasil
Luís Reis Torgal | Universidade de Coimbra, Portugal
Marcia Regina Romeiro Chuva | Unirio, RJ, Brasil
Margarida de Souza Neves | PUC-Rio, RJ, Brasil
Maria Cândida D. M. Barros | Museu Paraense Emílio Goeldi, PA, Brasil
Maria Efigênia Lage de Resende | UFMG, MG, Brasil
Maria Hilda Baqueiro Paraíso | Ufba, BA, Brasil
Mercedes de Vega | Archivo General de la Nación, México
Michael Cook | Universidade de Liverpool, Liverpool, Reino Unido
Miguel Ángel Márdero Arellano | Ibict, RJ, Brasil
Norma Cortês Gouveia de Melo | UFRJ, RJ, Brasil
Patrícia Sposito Mechi | Unila, PR, Brasil
Paulo Knauss de Mendonça | UFF, RJ, Brasil
Rosa Inês de Novais Cordeiro | UFF, RJ, Brasil
Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva | Ufba, BA, Brasil
Selda Vale da Costa | Ufam, AM, Brasil
Sidney Chalhoub | Unicamp, SP, Brasil
Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz Ferreira | Uerj, RJ, Brasil
Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes | USP, SP, Brasil

Acervo consta nos seguintes repositórios e sítios acadêmicos

Citas Latinoamericanas em Ciencias Sociales y Humanidades
Diretório de Revistas do Seer-Ibict
Directory of Open Access Journals
Google Scholar
Latindex
Open Academic Journals Index
Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico
Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades – LatinREV
Diretório de Políticas Editoriais das Revistas Científicas Brasileiras

SUMÁRIO

EDITORIAL	5
APRESENTAÇÃO	6
AN INTERVIEW WITH GEOFFREY BATCHEN	
ENTREVISTA COM GEOFFREY BATCHEN	10
DOSSIÊ TEMÁTICO	
Um daguerreótipo na terra da rainha Vitória Notas sobre a experiência fotográfica no Reino Unido A daguerreotype in the land of queen Victoria Notes on photographic experience in United Kingdom Ana Maria Mauad	17
The daguerreotype patent Richard Beard and the emergence of photography in Britain A patente do daguerreótipo Richard Beard e o surgimento da fotografia na Grã-Bretanha Steve Edwards	38
O início da fotografia em Chipre Uma aproximação cronológica The beginnings of photography in Cyprus A chronological approach Margit Z Krpata	68
La presencia del daguerrotipo en archivos familiares de Canarias El retrato de John Howard Edwards The presence of the daguerreotype in family archives of the Canary Islands The portrait of John Howard Edwards Elisa Díaz González Diana Ramos Jorge	87

| ARTIGOS LIVRES

Da câmera escura aos pixels

A importância do tratamento informacional imagético

From the dark camera to pixels

The importance of imaging informational treatment

[Jullia Mendes Pestana dos Santos](#)

[Telma Campanha de Carvalho Madio](#)

101

Augusto Malta e a fotografia da alma dos kiosques cariocas

Augusto Malta and the photography of Rio kiosk's soul

[Amanda Danelli Costa](#)

117

Aos homens de Estado e aos homens de ciência

A produção de imagens pela Secretaria de Agricultura do Estado de São Paulo (1904-1914)

To men of State and to men of science

The production of images by the Secretaria de Agricultura do Estado de São Paulo (1904-1914)

[Elisa Pomari](#)

[Cristina Meneguello](#)

133

| RESENHA

Instantâneos de Rui: fotografias das campanhas presidenciais de Rui Barbosa (1910-1919), de Luís Guilherme Sodré Teixeira, Pedro Krause Ribeiro e Silvana Maria da Silva Telles

Instantâneos de Rui

Snapshots of Rui

[Titus Riedl](#)

151

| DOCUMENTO

Eia, pois, aos retratos!

A família Meneses tira seus daguerreótipos

Turn, then, to the pictures!

The Meneses family takes its daguerreotypes

[Mauricio Lissovsky](#)

155

EDITORIAL

Esta edição da revista *Acervo* traz o dossiê *Um marco para a fotografia*: 180 anos de Daguerre, organizado pelos pesquisadores Claudia Beatriz Heynemann (Arquivo Nacional) e Marcos Felipe de Brum Lopes (Instituto Brasileiro de Museus). O tema celebra o anúncio da invenção do daguerreótipo, em 1839, e o conjunto de artigos selecionados aborda, sob diferentes aspectos, seu papel no desenvolvimento da fotografia.

A seção artigos livres apresenta três trabalhos que dialogam com o tema do dossiê. *Da câmera escura aos pixels*, de Jullia Mendes Pestana dos Santos e Telma Campanha de Carvalho Madio, traça a evolução da fotografia através do tempo, dando destaque à importância do tratamento informacional das imagens. O artigo de Amanda Danelli Costa ilustra, com quatro fotografias de Augusto Malta, então fotógrafo oficial do Rio de Janeiro, as tensões entre o projeto modernizador na gestão do prefeito Pereira Passos (1902-1906) e o caráter resistente da cultura urbana carioca representado pelos kiosques. Encerrando a seção, o artigo de Elisa Pomari e Cristina Meneguello analisa a construção de uma narrativa visual por meio de fotografias publicadas em documentação oficial do estado de São Paulo, na passagem do século XIX para o XX.

Iniciamos neste número a adequação da pontualidade da revista, com a publicação de sua versão digital no primeiro mês do quadrimestre. As edições da *Acervo* serão disponibilizadas, a partir de agora, nos meses de janeiro, maio e setembro.

Agradecemos a todos que contribuíram para a construção desta edição da *Acervo*. Boa leitura!

THIAGO CAVALIERE MOURELLE - EDITOR CIENTÍFICO

FLORA MATELA LOBOSCO - EDITORA EXECUTIVA

APRESENTAÇÃO

O relato lido por François Arago em 7 de janeiro na Academia de Ciências, e repetido na célebre sessão conjunta das academias de ciências e artes em 19 de agosto de 1839, estabelece em cerca de cinquenta páginas uma genealogia da imagem afinal obtida a partir dos experimentos iniciados por Nicéphore Niépce (1765-1833), a quem Louis Daguerre (1787-1851) se associou em 1829 (Arago, 1839). A partir das imagens óticas alcançadas nas câmaras obscuras, o daguerreótipo representou a possibilidade de fixar e conservar sobre uma superfície as imagens assim captadas. A trajetória descrita visava garantir a primazia das pesquisas realizadas pela dupla sobre as demais tentativas precedentes ou simultâneas. A técnica doada ao mundo pelo governo do rei Louis-Philippe I ficava ainda a dever a captura das cores, como advertiu o cientista. Arago iria mesmo lamentar que o daguerreótipo não existisse em 1798 na campanha do Egito, privando o público de conhecer com exatidão aquele tesouro ainda intocado.

De todo modo, consignava-se ali a reprodução fiel da natureza, seu espelhamento da realidade, pretensão que configurava também o seu pecado de origem ao competir com o campo da arte. É conhecida a passagem na qual Charles Baudelaire procura marcar a clivagem entre a pintura e a fotografia, reservando um lugar a essa última: "que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que falta à sua memória, que orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos [...]. Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma desaparecerá e que necessitam de um lugar nos arquivos de nossa memória" (Baudelaire apud Dubois, 1993, p. 29).

Comemorar os 180 anos do daguerreótipo nos convoca a enumerar uma série de outros eventos típicos do século XIX. Entre eles, sem dúvida, a criação do Arquivo Nacional um ano antes e a geração dos primeiros daguerreótipos no Rio de Janeiro, já nos anos de 1840. Mas é nesse inventário de origens comuns que podemos nos interrogar se a comemoração do invento consolidado por Louis Daguerre acaba por incorrer em uma atitude comum nos historiadores da fotografia frente à questão filosófica "o que é fotografia?". Para Geoffrey Batchen, diante dessa pergunta, os pesquisadores têm preferido se refugiar na fórmula segura e expositiva da resposta a outro questionamento: "onde e quando a fotografia começou?" (Batchen, 2000, p. 3). Ninguém, argumenta o autor, pretende negar que 1839 foi um ano importante para a nova técnica, particularmente no que se refere ao seu subsequente desenvolvimento. Contudo, a tradicional importância dada a esse momento não deve se sobrepor ao significado mais amplo do momento da emergência da fotografia em nossa cultura. A edição deste dossiê procurou dialogar com essas e outras perguntas suscitadas pela nitidez ou pelos fantasmas dessas primeiras imagens técnicas.

Geoffrey Batchen, o entrevistado deste número da *Acervo*, propõe rever a origem da fotografia. Inicialmente um historiador da arte, o professor australiano tem como princípio pensar nas margens do conhecimento e problematizar o seu próprio campo: da identidade da fotografia à identidade da sua própria história e das práticas fotográficas desconsidera-

das pela disciplina. Assim, Batchen dedicou-se às várias formas da chamada “fotografia vernacular”, sugerindo não apenas a sua inclusão no panteão dessa narrativa, mas que esses artefatos colecionados e confeccionados por indivíduos comuns, e ignorados por museus e academias, presidissem, estivessem no centro mesmo dessa história. Essas e outras reflexões envolvendo o status da imagem fotográfica digital e os dilemas que impõe aos arquivos e aos historiadores foram também discutidas.

No artigo que abre o dossiê, *Um daguerreótipo na terra da rainha Vitória*: notas sobre a experiência fotográfica no Reino Unido, Ana Maria Mauad se refere à Inglaterra como “um dos continentes da fotografia”. A imediata aceitação do daguerreótipo no país do calótipo – inventado por Henry Fox Talbot e rival direto daquele – assinala a peculiaridade da história visual britânica, como escreve Mauad. A historiadora dedica-se ao circuito cumprido pelo “objeto-imagem” analisado, o daguerreótipo de William Edward Kilburn, raro registro da manifestação cartista em Londres, no revolucionário 1848, e que alcança grande visibilidade e circulação. O contraste entre as narrativas e as providências tomadas diante da aglomeração, a imagem resultante e o sucesso alcançado por Kilburn são fatores analisados e que conduzem ao aspecto central a ser explorado, a supremacia da técnica do daguerreótipo sobre o calótipo de Talbot, em um processo que, a partir de um evento de origem, irá responder sobre as condições de emergência da fotografia.

Em *The daguerreotype patent: Richard Beard and the emergence of photography in Britain*, o historiador Steve Edwards explora a questão da patente do daguerreótipo na Inglaterra. Inscrito no paradigma da história social, o texto discute a imagem técnica como suporte de relações de classe e evidência material de disputas jurídicas em torno da propriedade e da autoria. Edwards argumenta que a produção de imagens como mercadorias evidencia a dialética sociocultural que sustentou o direito da propriedade burguesa como elo objetivo e imaginário. Mobilizando vários nomes de sujeitos históricos individuais, mas conectando-os a suas experiências históricas coletivas, o artigo evidencia que a questão deve ultrapassar narrativas personalistas do sujeito-gênio-inventor (seja Daguerre, Talbot ou qualquer outro), fazendo emergir a dimensão propriamente histórica da autoria: o Capital-Sujeito.

Margit Z Krpata, em *O início da fotografia em Chipre*: uma aproximação cronológica, oferece um amplo panorama da produção visual no Oriente Próximo, por meio de uma aproximação cronológica da história da fotografia em Chipre. Em boa medida, as condições de produção de imagens na região ao leste do Mediterrâneo foram influenciadas pela geografia e pelas disputas políticas em torno da autoridade colonial. Enquanto se podem encontrar daguerreótipos feitos nas zonas continentais do Oriente Próximo, o mesmo não se aplica à ilha cipriota. A condição insular do Chipre, na rota entre Ocidente e Oriente, atraiu viajantes e pesquisadores com interesses científicos e arqueológicos. Uma crescente produção de imagens acompanha esse movimento que se inicia após a tomada da ilha pelos ingleses, em 1878. Nesse período, vê-se que o daguerreótipo já havia sido ultrapassado por processos mais ágeis de produção da imagem técnica. O detalhamento realista oferecido pelo invento de Louis Daguerre não foi suficiente para garantir seu uso em um contexto em que a demanda por imagens reprodutíveis se tornava cada vez mais acentuada.

A trajetória fotográfica na ilha cipriota tem um interessante contraponto no texto assinado por Elisa Díaz González e Diana Ramos Jorge, *La presencia del daguerrotipo en archivos familiares de Canarias: el retrato de John Howard Edwards*. As pesquisadoras revelam um universo visual a partir de um projeto de levantamento arquivístico das coleções fotográficas das ilhas Canárias, iniciado em 2009. A noroeste da África, a situação insular não constituiu impedimento à chegada do daguerreótipo e ao estabelecimento de estúdios. Interessante notar que, como o Chipre, as Canárias também foram ocupadas pelos ingleses. No âmbito dessa pesquisa, de natureza histórica e arquivística, é abordada a presença de daguerreótipos em coleções familiares, com destaque para o retrato do comerciante John Howard Edwards, nascido na ilha da Madeira, filho de uma família inglesa que se estabeleceu com sucesso em Tenerife (Canárias). As autoras analisam o retrato em sua especificidade, mas também em articulação com outras imagens, inclusive europeias.

Titus Riedl contribui com a resenha do livro *Instantâneos de Rui: fotografias das campanhas presidenciais de Rui Barbosa (1910-1919)*, de Luís Guilherme Sodré Teixeira, Pedro Krause Ribeiro e Silvana Maria da Silva Telles. Sobre as imagens reduplicadas no livro e os fotógrafos que as produziram, Riedl diz que “pretendiam conciliar o olhar de seu tempo com a dimensão histórica; transmitir um pedaço de normalidade em tempos de confusão e reviravolta política”. Em tempos em que política parece pretexto para manipulações de imagens *ad nauseum*, nada mais atual e necessário do que revisitar a dimensão visual da política em nossa história.

As coleções fotográficas vinculam-se em sua origem à lógica estruturante de instituições como os arquivos e museus, mesmo que o reconhecimento da fotografia como objeto de análise no domínio da história tenha sido conquistado ao longo do século XX. Neste dossiê, a seção Documento convida a esse exercício a partir de um conjunto de daguerreótipos, ambrótipos e ferrótipos provenientes do fundo privado Família Bicalho, da década de 1850. Doador em 2006, só agora trazido ao conhecimento do público, o conjunto de retratos foi submetido a uma série de procedimentos visando à sua preservação e mereceu o texto *Eia, pois, aos retratos!*, de Mauricio Lissovsky, uma história visual do Império travada em torno de trajetórias, projetos e imagens.

Coincidência ou não, além do Brasil, o dossiê é representado por ilhas: Chipre, Canárias e Inglaterra. Em uma publicação que pretende celebrar os 180 anos do advento do daguerreótipo na França, isso não deixa de ser uma grande ironia, em face da disputa que se estabeleceu entre Daguerre e Talbot, um francês e um inglês, vale dizer, entre duas nações que se enfrentavam pela dianteira do caminhar ocidental rumo à modernidade e ao progresso. Na tentativa de oferecer uma narrativa menos teleológica da história, Michel Frizot (1997) falou em continentes primitivos da fotografia, nos quais diferentes demandas e pressões sociais se articularam para o surgimento de técnicas diferenciadas.

Em 2019, falaremos em ilhas da fotografia sem descuidar dos continentes, na chave de histórias conectadas e, em boa medida, conflituosas, como atesta a argumentação de Steve Edwards. A proposta é provocativa, sem dúvida. Ela faz eco aos argumentos de nosso entrevistado, Geoffrey Batchen, que defende uma história da fotografia fora dos constrangimen-

tos das narrativas tradicionais. Até o título do dossiê é uma indagação sobre o significado do daguerreótipo. Celebramos 180 anos do anúncio da invenção. Porém, após dezoito décadas de reflexões, a invenção se confunde com seu inventor, é contestada em vários tempos e espaços, suplantada por outras técnicas e, por fim, sobrevive nos arquivos, museus e coleções particulares. Só nos resta adicionar uma interrogação ao título, e que comecem os debates sobre esse marco para a fotografia: 180 anos de Daguerre?

CLAUDIA BEATRIZ HEYNEMANN
MARCOS FELIPE DE BRUM LOPES

Referências

ARAGO, François (1786-1853). *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype*, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août. 1839. Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1231630?rk=300430;4>>. Acesso em: 26 abr. 2019.

BATCHEN, Geoffrey. *Each wild idea: writing photography history*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press, 2000.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

FRIZOT, Michel. Os continentes primitivos da fotografia. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 27, p. 36-45, 1997.

AN INTERVIEW WITH GEOFFREY BATCHEN

ENTREVISTA COM GEOFFREY BATCHEN

Geoffrey Batchen is professor of Art History at Victoria University of Wellington in New Zealand. His next book is titled *Apparitions: photography and dissemination* (Power Publications, 2019).



Figure 1 - A view of Geoffrey Batchen teaching from Camera Lucida in 2009. Photo: Vlad da Cunha

Acervo. We would like to start by asking you to comment on your trajectory as a historian, professor and researcher of photography. How exactly did you enter the world of images and visual culture?

Batchen. I studied art history at the University of Sydney in the late 1970s but was never taught anything about the history of photography. It was only when in 1983 I joined the Independent Study Program of the Whitney Museum of American Art in New York that I was exposed, through artists like Martha Rosler and Barbara Kruger and critics like Craig Owens and Benjamin Buchloh, to both postmodern theory and photography as a key element of it. I came home to Australia determined to write a PhD about the end of photography but found myself having first to account for the medium's beginnings. This project was eventually published as *Burning with Desire*. The question of photography's identity, a central issue

for this book, soon led me to reflect on the identity of my own discipline, the history of photography. I have always been attracted to the way this history allows one to pursue an almost infinite range of interests, from war to birth, from the stars to atoms, from art to commerce. And yet I became aware that there were many types of photographic practice that were not acknowledged by established histories of photography. So, as a means of developing a different way of writing that history, I chose to address various forms of vernacular photograph. More recently, I have been tracing a history for the photographic image, another aspect of photography that is usually ignored in official histories. Now I am writing a history for the photographic negative. In all these cases, I try to look to the margins of my discipline, to those things the discipline wants to ignore or repress, precisely in order to turn that discipline inside out, to make us all think again about those things we thought we already knew.

Acervo. *How does a reflection upon the photographic image contribute to the understanding of historical processes?*

Batchen. The photographic image is a strange and elusive apparition, being that aspect of the photograph that is derived, and yet separated, from the source it reproduces. It is the immaterial element of the photograph that we might call its intellectual property, the thing reproduced as a wood engraving or a photomechanical illustration in order to stand in for that which is otherwise absent (the thing which is photographic but is not in fact a photograph). Commercial photographers sought to separate the photograph from its image, and to find a lucrative market for each, from the earliest years. A study of that process necessitates an examination of photography's relationship to reproduction and dissemination, and thus to capitalism and globalism. It also provides a history that can make sense of the digital present. For all these reasons, I think a reflection on the photographic image is an important project.

Acervo. *Many commentators over the years praised photography as a definite substitute for the scientist's/artist's eye, mind or hand. Considering the word "reflection" used in the previous question, did photography change the cultural or scientific use of this substantive?*

Batchen. Photography has both extended and transformed the human eye, becoming a prosthesis that can go where nobody can go, to see what no mortal can see. The question is whether that prosthesis captures a world outside of itself or creates its own "photographic" world, based on the inherent mechanical and chemical properties of its apparatus. The world moves through space and time, whereas a photograph flattens three dimensions into two and slices diachronic time into a single sliver. A photographic image of Jupiter tells us as much about photography as it does about this otherwise invisible planet. Photography should therefore be associated with that aspect of reflection that is defined in terms of self-critical thought rather than slavish objectivity, with looking *at* a mirror as much as in it.

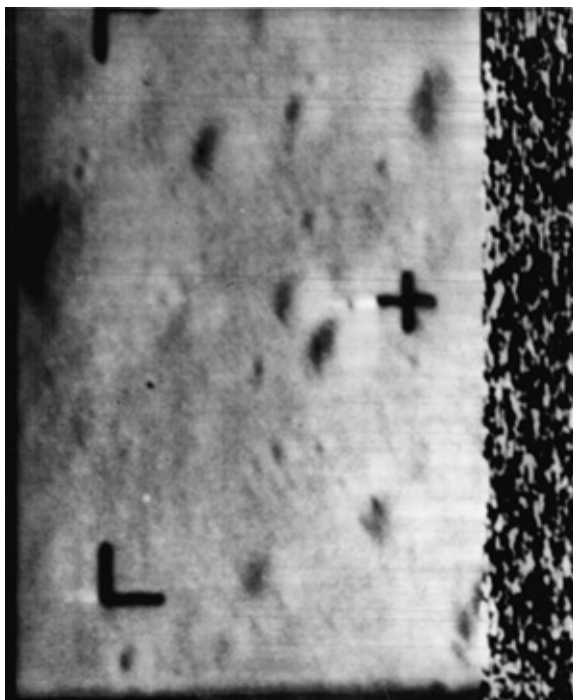


Figure 2 - Nasa (USA), Associated Press Wire Photo. This is a recropped version of JPL5 of today to provide larger copy of the upper left-hand section, showing the last picture from the Ranger VII spacecraft, 1964, gelatin silver photograph, 20.6 x 22.5 cm, 39.0 x 34.7 cm (frame). Collection of Geoffrey Batchen, Wellington

Acervo. *You have been very successful in the exploration of shadowy or neglected histories of photography. By the turn of the 21st century, you wrote that vernacular photographs usually “preoccupy the home and the heart but rarely the museum or the academy [...]. Taken together, these ordinary and regional artifacts represent the troublesome field of vernacular photography; they are the abject photographs for which an appropriate history must now be written” (Each Wild Idea, p. 56). Has anything changed in the last two decades?*

Batchen. Yes, much has changed. When I wrote that essay, the word “vernacular” was adopted as a provocation for a field that had refused to acknowledge the majority of photographs as being of value or interest. I began by associating the word with what I called “ordinary photographs”, those photographs that the established histories of photography had chosen to ignore. I especially emphasised hybrid objects, suggesting that they involved commerce, sentiment, conformity and touch, all qualities considered not proper to respectable photographs, or at least to respectable historians. But I also referred to “neglected indigenous genres and practices”, specifically mentioning gilt Indian albumen prints, American painted and framed tintypes, Nigerian *ibejì* images and Mexican *fotoescultura*. In extending the term in this way, I was encompassing the full range of meanings of the word “vernacular” in the *Oxford English Dictionary*, which include “ordinary” and “ubiquitous” but also “local,” as in the expression “speaking in the vernacular”. These kinds of regionally-specific artefacts, I said, “necessarily speak to us of difference, of cultural difference but also of photography’s own differences from itself”.

Notably, I used the word "abject" to describe all these photographs, whether ordinary or regional, calling on the work of Julia Kristeva to associate them with "what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite". It was in this quasi-revolutionary spirit that I then proceeded, arguing, not just for the inclusion of vernacular photographs within the existing history of photography, but for vernaculars to be made the "organising principle of photography's history in general", for a "*vernacular* theory of photography" to be advanced. In summary, I claimed that "vernacular photographs demand the invention of suitably vernacular histories". I knew that there was nothing particularly radical or disturbing to the *status quo* in simply adding vernacular examples to the pantheon of photography. What had to be disturbed was the whole system that supported any such pantheon. What was needed, as I argued in the last line of my essay, was "an eruption that promises to transform, not just this history's object of study, but its very mode of existence".

The vernacular turn in photo-history has of course now become typical rather than exceptional. The fact that, say, the Walther Collection comprises both portraits by Richard Avedon and criminal mug shots, both works by the Bechers and by Malick Sidibé, and regularly exhibits them in the same exhibition, suggests that any clear distinctions between commercial, artistic and vernacular photography have long since dissolved. I worry about



Figure 3 - Makers unknown (United States). Portrait of husband and wife on their wedding day, c. 1890, albumen photograph on card (cabinet card), rosette, veil, wooden frame with glass, 40.0 x 31.5 x 7.5 cm. Collection of Geoffrey Batchen, New Zealand

the ease of that dissolution. The art world has always had a rapacious capacity to absorb the readymade into its economy, especially if that readymade can be subsumed to the mesmeric taxonomic pleasures of the grid. As I have already said, the adoption of the term was always intended to be incendiary, to serve as a call for a transformation of that history in its entirety: in the way it was organised, in the way it was written and displayed, and in the way it accorded and accrued value and meaning. That challenge is still with us. Now that the term "vernacular photography" is firmly established in the lexicon I propose that we henceforth abandon it and instead speak only of "photography". At least that way we can entirely focus our critical attention on what photographs *do*, wherever they are found, rather than on what they are, or what they were. For, only by engaging with what photographs are actually *doing*, can we mount an effective argument about what they still might *become*.

Acervo. *Considering digital photography, is it fair to make a link between the lack of an analogical result (negative or positive) and the absence of an external referent, a previous reality? Have the ideas of proof, document or evidence been disrupted by what you've called post-photography?*

Batchen. We need to be careful that we don't too simply associate analog photography with truth and evidence and digital photography with artifice and distrust. As no less a figure than Edward Steichen wrote in 1903, "every photograph is a *fake* from start to finish, a purely



Figure 4 - "24 Hrs In Photos", Erik Kessels

impersonal, unmanipulated photograph being practically impossible". So the question should not be about whether any particular photograph has been manipulated: all of them have been. Our questions should be about *how*, and to what ends, that manipulation has taken place. I first used the term "post-photography" in an essay I wrote in 1992, an essay that discussed various photographic art works, none of which was made using digital technologies. I suggested that, in this work, "photography has become 'photography,' eternally framed by the quotation marks of historical distance and a certain awkward self-consciousness". I was therefore using the term to signal, not simply an "after photography" but rather, as I put it then, "that moment after but not yet beyond photography... when photography was everywhere but no-where in particular". For me, therefore, "post-photography" represents a certain attitude to the photograph, with the emphasis on a self-consciousness on the part of artists about photography's own history or even a recognition that photography is now itself "history." In this context, I proposed that post-photography be regarded as a folding of photography back on itself, a photography involved in a cannibalizing of itself, a photography that offered us a knowing reflection on its own reflections. I believe that, whatever the technology being used, this kind of self-reflexive attitude to the photograph continues to be relevant today.

Acervo. *In your experience, what challenges does the digital image pose to archives and collections? Does a collection of digital photographs fit in with an institutional archive?*

Batchen. The digital image does indeed pose a number of challenges to archives and collections. Let me name just two of them: the sheer number of digital images being made today, making it impossible to easily select a representative sample for preservation, and the regular obsolescence of digital storage modalities, platforms and viewing vehicles. Fortunately, I am not an archivist, but I am aware that these two issues are among those being debated by professional librarians today. Of course, these issues, and especially the first one, also preoccupy photo-historians who want to discuss the present and recent past. I have written a number of essays about this issue without pretending to have solved it. At this stage, I am content to follow the lead of artists like Joachim Schmid, Joan Fontcuberta, Erik Kessels and Penelope Umbrico, among others, each of whom have come up with creative ways to engage the digital archive in their work.

Acervo. *In your recent essay "Double Displacement," and also in Burning with Desire, you question the traditional narratives and its "heroes" or "founders", something Marc Bloch would call "myths of origin". On the other hand, revisiting those landmarks provides rich opportunities to read history in new ways. Why is it important to celebrate and remember Daguerre in 2019?*

Batchen. I have never been against those myths; indeed, I would say they are necessary to any historical account. As with so many aspects of photography, the question is *how* we should engage with origins rather than whether we should. As you suggest, my own work

could well be described as a continual questioning of origins. The career and work of French painter and inventor Louis Daguerre is one popular origin point for photography. And why not? He introduced the first commercially viable photographic process in 1839, after many years of experiments and failures. Such efforts should be accorded their due honor. But making Daguerre an individual hero doesn't get us very far. More interesting is to investigate the degree to which his efforts embody the anxieties and desires, not all of them conscious, of his historical moment. That moment and our own are not so far apart, and we have a lot to learn from Daguerre's negotiation of the relationships of power that constituted the context in which he worked on his invention. Beyond that, very little interpretation of his own daguerreotypes has been undertaken, despite them being fascinating as both images and ideological plays. In short, there is still much work to be done.



Figure 5 - Engraver unknown (England). "Aboriginal Australians – Young Men etc", "Aboriginal Australians – Old and Young Man etc", "Daguerreotyped in Port Phillip by Mr. Kilburn", Australia Felix [BN1], 1850, in the *Illustrated London News*, 26 January 1850, p. 53. Ink-on-paper print from wood engravings after 1847 daguerreotypes by Douglas Kilburn (Melbourne), 40.4 x 27.5 cm (sheet). Collection of the author, Wellington

Entrevista realizada por Claudia Heynemann e Marcos de Brum Lopes

UM DAGUERREÓTIPO NA TERRA DA RAINHA VITÓRIA
NOTAS SOBRE A EXPERIÊNCIA FOTOGRÁFICA NO REINO UNIDO
A DAGUERREOTYPE IN THE LAND OF QUEEN VICTORIA
NOTES ON PHOTOGRAPHIC EXPERIENCE IN UNITED KINGDOM

ANA MARIA MAUAD | Doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com pós-doutorado no Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP), e professora titular do Departamento de História da UFF | anamauad@id.uff.br

RESUMO

A vida social do objeto-imagem produzido por William Edward Kilburn sobre a manifestação cartista em Kennington Common, em 1848, revela características dos usos do daguerreótipo no Reino Unido. Sua descoberta na França foi abraçada não sem embaraço por parte dos defensores do calótipo, entre os quais seu próprio inventor, Henry Fox Talbot. Sua comercialização e popularização apontam aspectos da economia visual inglesa. Por meio da literatura especializada e de periódicos da época, são destacadas perspectivas de uma experiência histórica propriamente fotográfica.

Palavras-chave: manifestação cartista; daguerreótipo; Reino Unido; William Edward Kilburn; Kennington Common.

ABSTRACT

The social life of the image-object produced by William Edward Kilburn about the chartist meeting, at Kennington Common, in 1848, discloses characteristics of uses of the daguerreotype in United Kingdom. Its discovery in France was embraced despite the discomfort provoked on defenders of calotype, among them its own inventor, Henry Fox Talbot. Its commercialization and popularization disclose aspects of English visual culture. Through specialized bibliography and historical newspapers, perspectives of a historical experience definitively photographic are highlighted.

Keywords: chartist meeting; daguerreotype; United Kingdom; William Edward Kilburn; Kennington Common.

RESUMEN

La vida social de la imagen-objeto producido por William Edward Kilburn sobre el meeting cartista, en Kennington Common, en 1848, revela características de los usos del daguerrotipo en el Reino Unido. Su descubrimiento en Francia fue abrazado no sin reacciones de los defensores del calotipo, incluso su propio inventor, Henry Fox Talbot. Su comercialización y popularización aclaran aspectos de la cultura visual inglesa. Por medio de la literatura especializada y de periódicos de la época, se destacan perspectivas de una experiencia histórica propriamente fotográfica.

Palabras clave: meeting cartista; daguerrotipo; Reino Unido; William Edward Kilburn; Kennington Common.



Figura 1- Banner do Chartist Project. No centro, destaque para a gravura feita a partir do daguerreótipo do fotógrafo britânico William E. Kilburn. Cortesia de Kennington Chartist Project. Disponível em: <<http://www.kenningtonchartistproject.org/>>. Acesso em: 20 fev. 2019

Em 2018, celebram-se 170 anos da manifestação cartista em Kennington Common, distrito situado ao sul da cidade de Londres, imortalizada no famoso daguerreótipo do fotógrafo britânico William Edward Kilburn (1818-1891). Por iniciativa da comunidade local, para celebrar o evento que, praticamente, mobilizou toda a grande Londres, como veremos adiante, foi criado o Kennington Chartist Project, cujo *banner* abre este artigo (figura 1).

Como não poderia deixar de ser, a imagem de abertura da página é o daguerreótipo de Kilburn, que atualmente encontra-se na Royal Collection. Uma imagem que se tornou uma foto-ícone por ganhar o espaço público visual como uma das poucas manifestações de massa registradas “fotograficamente” no século XIX.

A vida social dessa peça aponta para várias características sobre os usos e funções do daguerreótipo no Reino Unido, como também revela aspectos interessantes sobre a chegada dessa técnica na terra da rainha Vitória e do príncipe Albert. O Reino Unido, considerado por Michel Frizot (1997) como um dos continentes da fotografia, abraçou a descoberta do daguerreótipo na França não sem embaraço por parte dos defensores do calótipo, entre os quais estava seu próprio inventor, Henry Fox Talbot. A chegada da técnica do daguerreótipo e a forma como se deu a sua comercialização, bem como seus usos, funções e circuitos sociais diferenciados, confrontados com o seu equivalente fotográfico local, apontam para aspectos peculiares da economia visual inglesa. O artigo tem como objetivo recompor, por meio da literatura especializada e de periódicos da época, as dimensões de uma experiência histórica propriamente fotográfica.

UM DIA EM 1848

O jornal *The Observer*, publicado em Londres, confirmava, na edição vespertina do dia 10 de abril de 1848, a realização do *meeting* cartista. Ao longo de toda a semana anterior,

suspeitava-se que o evento se realizaria naquele mesmo dia. O mesmo jornal, pela manhã, anunciara o acontecimento em sua manchete “The intended demonstration tomorrow (monday): preparations of the government”. Entretanto, na edição do meio-dia, o periódico retifica o erro e confirma o evento, com detalhes sobre os locais de reunião das comitivas de manifestantes que acorreram para Londres de diferentes regiões do Reino Unido, bem como as rotas que cada grupo adotaria para chegar até o local da manifestação. A confirmação de última hora na imprensa já apontava para as estratégias políticas adotadas em torno da realização do acontecimento, de ambos os lados da cena política, tendo em vista o nível de mobilização que o movimento cartista adquiriu naquele momento em especial.¹

O ano de 1848 havia sido inaugurado com as barricadas de Paris, em fevereiro, o que elevou a temperatura daquele início de primavera em Londres. As notícias que circulavam ressaltavam o volume de pessoas que se mobilizavam para participar do evento, cifras em torno de “100,000 to 300,000 persons are announced to assemble on Kennington Common, and proceed in procession through the metropolis to Westminster” (*The Observer*, Apr. 10, 1848, p. 5). Ao mesmo tempo em que calibravam os ânimos reproduzindo as palavras de ordem que amanheceram estampadas nas paredes e muros da cidade, em cartazes anunciando a mobilização: “as early as monday the streets of the metropolis were placarded with addresses to the people, headed ‘liberty, equality, and fraternity’, ‘English workmen’, ‘British Constitution’, ‘Mr. Wakley’, ‘French Republic’, ‘We have no fears for England’, ‘Men of London’” (*The Observer*, Apr. 10, 1848, p. 5).

Ainda do lado da mobilização cartista, o objetivo era ocupar toda a cidade de Londres definindo pontos estratégicos para a reunião de pessoas que tivessem chegado de fora da cidade, de onde saíam marchas rumo à Kennington Common, via as principais pontes que ligam o norte e o sul de Londres.

The placard also stated their intention to proceed from Kennington Common in procession up to Blackfriars-road, over Blackfriars Bridge, along Farringdon-street, Holborn, Oxford-street, Regent-street, Waterloo-place, Pall-mall, Cockspur-street, Charing Cross, Parliament-street, to the House of Commons (*The Observer*, Apr. 10, 1848, p. 5).

Do lado das autoridades, uma série de medidas foi tomada para proteger a cidade. Dias antes, em 6 de abril de 1848, o prefeito da cidade de Londres publicou o documento

1 O movimento cartista reivindicava reformas políticas e sociais no Reino Unido, entre 1838 e 1850. Seu nome teve origem no manifesto de 1838 intitulado Carta do Povo, no qual se propagavam ideais fundamentalmente democráticos, dentre eles o voto secreto e o sufrágio universal. A literatura especializada o considera como, possivelmente, o primeiro movimento operário de massa da classe trabalhadora na história ocidental, com forte impacto político e liderança reconhecida. Para uma bibliografia especializada sobre o movimento cartista, ver o tópico “Research” no site “Kennington Chartist Project”. Disponível em: <<http://www.kenningtonchartistproject.org/research/>>. Acesso em: 1 nov. 2018.

denominado “Directions for preservation of the peace in the city of London”, em que autorizava todo representante provincial a jurar e conceder autoridade policial aos cidadãos comuns para defenderem a propriedade e a ordem na cidade de Londres, o que levou cerca de 1.200 pessoas a correrem para o prédio da central de correios, onde juraram lealdade à Coroa e assumiram a posição armada para a defesa da cidade (*The Observer*, Apr. 10, 1848, p. 5).

À parte de converter cidadãos comuns em policiais, as autoridades deslocaram contingentes militares para locais centrais em que haveria deslocamento dos manifestantes, bem como os pontos de ligação entre o norte e o sul da cidade, sobretudo as pontes e o próprio rio Tâmisa, além de protegerem os edifícios públicos. A notícia abaixo, publicada no *The Guardian* de Manchester, condensa o relato apresentado nos jornais da capital evidenciando, no contingente deslocado para a repressão, as dimensões políticas da manifestação cartista:

The police force, which is the most exposed on such occasions, and liable to bear the first burst of a popular tumult, was stationed as follows: – An advanced post of 500 men were placed at Ball’s Livery Stables, Kennington, concealed from view, but ready to act at a moment’s notice, if required. The main strength to the force, amounting to 2,290 men, was concentrated on the bridges – 500 at Westminster, 50 at Hungerford, 500 at Waterloo, and 500 at Blackfriars bridges. At the last-mentioned bridge, a large body of the city police were also posted, on the Middlesex side of the river. In Palace Yard, there was a reserve of 545 men; in Great George-street, of 445; in Trafalgar Square, of 690; and at the prince’s Mews, 40: making a total of 1,680 men. The number of police of all ranks in position was 3,970. The Thames division was disposed in 10 boats, placed at the bridges and at Whitehall Stairs, to act upon the river, if their services were required. To support this disposition of the police, the Chelsea Pensioners, the military and artillery forces, and special constabulary, were arranged in the following manner distribution of the troops amongst the main places to reinforce police forces. [...]. All the public buildings were barricaded and occupied by soldiery, as special constables, but with fire-arms. Somerset House was packed with household troops; the Admiralty was occupied by detachment of the 17th, and Home Office were taken possession by other regiments. The Treasury, the British Museum, the Post Office etc. were also strongly guarded and barricaded [...] (*The Manchester Guardian*. The chartist meeting in London, Apr. 12, 1848, p. 2).

Por volta das sete horas do dia 10 de abril, os trabalhadores de diferentes distritos de Londres se deslocaram para os pontos estratégicos previamente estabelecidos, para organizarem a marcha que os levaria ao Kennington Common por diferentes roteiros:

Each trade will here form into a separate body, being headed by banners and insignia indicative of its calling. The procession will then fall into marching order, and take the

following route to the common: – Chancery-lane, Fleet-street, New Bridge-street, over Blackfriars Bridge, Blackfriars-road, turning off at Great Charlotte-street, opposite Rowland Hill's Chapel through Oskley-street, into the Kennington Road, and thence to the common (*The Observer*. The chartist demonstration of today: assemblage of the various trades, and general rout to the common, Apr. 10, 1848).

Já as comitivas que vinham de outras partes do Reino Unido reuniram-se no Hyde Park, às oito horas da manhã, e se organizaram em grupos profissionais para, às nove, partirem rumo ao local do evento:

Smiths, weavers, carpenters, framework knitters, founders, cutlers, miners, coachmakers [sic], wheelwrights, tailors, shoemakers, brush makers, potters, turners, calico printers, cotton spinners, button-makers, engineers, millwrights, pewterers [sic], glass-bowlers and cutters, stocking makers, grinders, hatters, dyers, tanners, painters, cabinet makers, carriers, farm labours, and the others in the order of their arrival. Leaving Hyde Park at nine o'clock, they will proceed down Grosvenor-place, along Vauxhall Bridge-road, up to the bridge, where they turn to the left, taking Milbank, past Penitentiary, through Abingdon-street, past the Houses of Parliament, over the Westminster Bridge, down the Westminster Bridge-road, as far as the Female Orphan Asylum, and along the Kennington-road to the common (*The Observer*. The chartist demonstration of today: assemblage of the various trades, and general rout to the common, Apr. 10, 1848).

Por volta das onze horas, as comitivas já estavam chegando ao Kennington Common, distribuindo-se pelo local e identificando-se por bandeiras e insígnias. Às onze e meia os delegados da convenção nacional chegaram ao local e foram recebidos com vivas e faixas levantadas em que se lia: "We can if we will be free"; "The charter, and no surrender;" e o lema da República francesa, "Liberty, fraternity, and equality"; "The voice of liberty is the voice of God" (*The Observer*. The chartist demonstration of today: assemblage of the various trades, and general rout to the common, Apr. 10, 1848).

Todo o campo foi ocupado pelos manifestantes que circundavam as duas carroças: a primeira continha os membros da convenção – Mr. F. O'Connor, Mr. M'Grath, Mr. Ernest Jones, Mr. West, Mr. Reynolds – e a segunda, uma carga bem especial:

The second van contained the national petition, to which the writing on a piece of parchment indicated that 5,106,847 signatures had been affixed. Above those figures were placed the words "The people's will". In this van was placed a large coloured banner, as well as six smaller ones, on each of which one of those mottoes of the part was traced (*The Observer*. The chartist demonstration of today: assemblage of the various trades, and general rout to the common, Apr. 10, 1848).

O cenário já estava montado para o início dos discursos dos representantes, quando o chefe de polícia pede para ter uma palavra com Mr. O'Connor, uma das principais lideranças. Isso levantou os ânimos da multidão, contida pelos pedidos dos demais integrantes da convenção nacional de que a paz e a ordem fossem mantidas. A conversa não tardou, mas trouxe um novo dado para o evento que só seria anunciado mais tarde, depois dos discursos dos principais representantes das várias composições do movimento.

Já próximo ao final do evento, quando o planejado seria o retorno das comitativas, lideradas pelos membros da convenção nacional, pelas pontes, rumo ao Parlamento, para entregar a petição que ocupava a segunda carroça, Mr. O'Connor toma a palavra:

We have succeeded in holding our meeting today; but I must tell you that the government has taken possession of all the bridges. I have always been a man of determination, as you know, and a man of courage; but how should I rest in my bed tonight, if, through any incaution advice, or any expressions of mine, I made any of your wives widows. If you have true love for the cause – if you appreciate the trouble, the anxiety, the loss I have sustained to secure its promotion – I beg of you to countenance no violence this day. Therefore, my friends, what the convention have decided upon it, that we should not attempt to cross the bridges, which are guarded by armed forces, and I am ready to take my share in the responsibility of such advice, in order that you, being unarmed, may not be brought into collision with those armed forces (cheers). The huge petition which you have prepared will taken down to the House of Commons by your executive body, I shall be there ready to present it, to protest against the injustice which has this day been inflicted upon you, and to make your voice heard throughout the length and breadth of the land (loud cheers). Well then, my friends, the petition shall be taken down this afternoon to the House of Commons by the executive, and you will not expose yourself to be shot at by armed forces guarding the bridges [...] (*The Manchester Guardian*. The chartist meeting in London, Apr. 12, 1848 p. 2).

A reação foi imediata por parte da multidão, porém a ordem se manteve e os debates sobre os procedimentos a serem adotados se iniciaram, consolidando-se a tendência de que somente a liderança levaria a petição ao Parlamento. Um grupo liderado pela comitativa irlandesa insufla-se contra a decisão que estava sendo aclamada pela maioria, entretanto a garantia da segurança dos manifestantes definiria o rumo a ser tomado para a entrega da carta: a carroça com os líderes da convenção nacional, acompanhada por aquela que carregava a petição, seguiu em direção à Westminster. O *meeting* se encerrou e a multidão se dispersou, com um grupo ou outro mais inflamado pelas expressões jocosas dos irlandeses, ou ainda pela comitativa de Nottingham ameaçando chamar o Robin Hood (*The Observer*. The chartist demonstration of today: assemblage of the various trades, and general rout to the common, Apr. 10, 1848).

No balanço geral dos jornais, o evento transcorreu de forma tranquila, com pequenos confrontos sem mais consequências:

During the afternoon, some few affrays took place between people returning from Kennington Common and the police and special constables in the neighbourhood of the bridges; but these contests were not more serious than those which usually happen whenever any spectacles attracts great crowds into the streets of the metropolis. At Blackfriars Bridge, however, showers of stones were thrown at the police, who were forced to use their staves pretty freely; but, save a few broken heads, no injuries were sustained by any one, and a few of the most riotous [sic] of the mob were taken into custody (*The Manchester Guardian*. The chartist meeting in London, Apr. 12, 1848, p. 2).

Ontem, como hoje, as avaliações sobre o número de participantes divergiram entre os organizadores e a polícia. Enquanto os organizadores estimaram haver entre 150 mil e 200 mil pessoas, as autoridades contaram cerca de 15 mil. O fato é que a cidade de Londres e seus arredores se prepararam para o pior, deslocando massivos contingentes policiais, militares, e armando a população contra os manifestantes, na sua totalidade trabalhadores especializados. O que aponta para o imaginário do medo que se delineou em torno da mobilização dos trabalhadores como classe. Entretanto, o daguerreótipo de Kilburn, em vez de atestar o caos que se esperava, apresenta um outro cenário.

O DAGUERREÓTIPO DE WILLIAM EDWARD KILBURN

O que teria levado o fotógrafo William Kilburn a se deslocar de seu estúdio localizado no número 234 da Regent street, no centro de Londres, para as cercanias do sul de Londres, rumo ao Kennington Common? Um caminho que, na época, de carroça e com equipamentos pesados, levaria mais de uma hora, em meio à forte mobilização policial e dos próprios manifestantes, que desde as sete horas já circulavam para os pontos de encontro.

William Kilburn nasceu em Londres, em 1818, e antes de 1846 já havia se estabelecido como fotógrafo na cidade, onde aproveitou a febre do daguerreótipo para se consolidar como retratista, conseguindo destaque na Grande Exposição de 1851 com seus daguerreótipos em miniaturas. Em seus registros biográficos, revela-se que os dois daguerreótipos que produziu do *meeting* cartista chamaram a atenção do príncipe Albert, que os adquiriu para a coleção real, iniciando-se uma aproximação que garantiria a Kilburn a possibilidade de se promover como “photographist to her majesty and his royal highness prince Albert” (Hannavy, 2013, p. 797).

A aproximação entre o príncipe e o fotógrafo foi motivada pelo registro excepcional, não o contrário. De fato, a imagem produzida por Kilburn possui características peculiares, considerando-se que seu registro, nas condições climáticas de Londres, levaria em torno de vinte minutos, e que o ângulo em que foi tomada o obrigou a se deslocar para um ponto mais elevado, garantindo-lhe uma visão geral bem favorável da manifestação. Voltemos à imagem e à sua descrição no site do Kennington Common Project:



Figura 2 - William Edward Kilburn. *The Chartist Meeting on Kennington Common, 10 de abril de 1848*. Daguerreótipo, 10,7x14,7cm. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018. Disponível em: <<https://www.rct.uk/collection/2932484/the-chartist-meeting-on-kennington-common-10-april-1848>>. Acesso em: 28 fev. 2019

A very early “daguerreotype” photograph showing the great 1848 Chartist Rally on Kennington Common. The incredible detail in the image shows an orderly crowd, including women and children, facing towards the wheeled carts serving as speakers platforms. Banners and numbered flags are visible, showing muster points for divisions of London Chartists, and in the distance, the tall chimneys of the Vitreol factory, now the site of Agnes Church. More crowds are gathered around buildings over the far side of the common (towards what is now St. Agnes Place, and Brandon Estate) where they were addressed by speakers from upper floor balconies. Calculations [...] have shown that the image was most likely taken from the upper balcony of the Horns Tavern (now the job centre, corner of Kennington Rd and Kennington Park Rd). [...]. This is thought to be the first photographic images of a crowd, and some have argued the first example of a police surveillance, as it is thought likely that Kilburn was commissioned by authorities to record the rally in case evidence were needed of how events unfolded. The image were bought by prince Albert, who was likely motivated by both his interest in photography and his position as president of the Society for Improving the Conditions of the Labouring Classes. This is one of the two plates taken on that day that are held in the Royal Collection at Windsor. One of the plates must have been the

source for the famous engraving of the rally that was circulated widely and published by Illustrated London News (The Kennington Chartist Project. Disponível em: <<http://www.kenningtonchartistproject.org/2018/06/04/the-chartist-meeting-on-kennington-common>>. Acesso em: 20 de jun. 2018).

A descrição aponta para uma possível resposta sobre os motivos que mobilizaram um profissional do retrato a se deslocar com todo o seu aparato para o sul de Londres. Levanta-se a hipótese de que teria sido contratado pelas autoridades policiais para o uso da imagem como forma de controle social. Outro aspecto que pode ser observado é o fato de que essa imagem o retira do anonimato e o transforma em um fotógrafo reconhecido pela família real. Pode-se considerar ainda outra perspectiva, a de que a imagem foi a base para as gravuras que circularam nas publicações semanais, o que pode ter lhe garantido lucros e fama complementares. Entretanto o que de mais interessante essa foto revela tem pouco a ver com as motivações pessoais de Kilburn, mas com algo que antecede a própria produção da imagem, o fato de ter adotado a técnica do daguerreótipo na terra do inventor do talbótipo, também identificado como calótipo.

Portanto o estudo dessa peça e de sua biografia nos revela aspectos interessantes sobre a chegada do daguerreótipo no Reino Unido. Em primeiro lugar, a questão técnica, o que as disputas entre as duas tecnologias revelam sobre o comércio de imagens no capitalismo emergente do século XIX. Isso nos leva para a avaliação das condições objetivas dadas para o sucesso do daguerreótipo associadas tanto às questões de patente e direito de uso da técnica quanto aos seus usos e funções, que revelam aspectos peculiares da economia visual inglesa em que o daguerreótipo se inscreveu. Por fim, mas não menos importante, os destinos da imagem no presente.

O DONO DO SOL

William Henry Fox Talbot, Esq., of Lacock Abbey, in Wiltshire, has lately commenced a series of actions at law, against several gentlemen in London and elsewhere, whom he represents as infringing certain patents which he appears to imagine secures to himself a complete monopoly of the sunshine. At the same time that these actions are pending, we find Mr. Talbot applying for an extension of his patent right, the patent of February 1841 having nearly expired. It is therefore of the utmost importance that Mr. Talbot's claims should be fully and fairly examined (*Art Journal*. The photographic patents, Aug. 1854; 6, 68; British periodicals, p. 236).

A alegação publicada no conceituado *Art Journal*, de Londres, 15 anos depois do anúncio da descoberta do daguerreótipo e do talbótipo, indica que a questão da patente foi central para a definição da hegemonia de uma tecnologia sobre a outra. Entretanto vale acompanhar pelos jornais publicados, em 1839 e 1840, as apreensões e expectativas em torno das disputas entre as descobertas francesa e inglesa.

Ao longo desse período foram publicados mais de 11 artigos comparando as duas técnicas, apontando a proeminência da descoberta inglesa em relação à francesa, como também evidenciando a novidade de ambas as tecnologias para o conhecimento, as viagens e o comércio. Logo no início do ano de 1839, quando as notícias vindas do outro lado do canal anunciavam uma descoberta capaz de registrar imagens pela luz do sol, o então desconhecido daguerroscope, o cientista aristocrata William Henry Fox Talbot se apressaria em anunciar o seu descobrimento em 25 de janeiro, através do renomado químico Mr. Farady, na Royal Society:

that exactly moment when I was engaged in drawing up an account of it, to be presented to the Royal Society, the same invention should be announced in France. Under these circumstances, by the advice of my scientific friends, I immediately collected together such specimens of my process as I had me in town, and exhibited them to public view at a meeting of the Royal Institution (*The Literary Gazette*: weakly journal of literature, science, and fine arts. The new art: Talbot, H. Fox, Feb. 2, 1839, p. 72).

Nesse momento, a técnica francesa ainda era guardada em segredo e muitas conjecturas sobre a semelhança entre os dois processos foram levantadas, garantindo semanalmente novos elementos para a trama. Na semana seguinte, o periódico *The London Saturday Journal* publicava um artigo intitulado “Photogenic drawings and the daguerreotype”, engrossando o caldo de suspeitas e ansiedades:

That the same discovery should have been made simultaneously in France and England, is one strange coincidence which frequently occur, and sometimes deprive the original inventor of the advantage he ought to derive from his ingenuity. In the present instance there appears no reason for doubt as to the fair claim of both M. Daguerre and Mr. Talbot to originality. M. Daguerre never yet disclosed his secret, and has only made his discovery known a few weeks since. Mr. Talbot commenced his experiments in 1834, and the drawings he has exhibited are all from three or four years old. We hope that an early opportunity will be afforded to the public generally for the inspection of Photogenic Drawings and the mode of their production (*The London Saturday Journal*. Photogenic drawings and the daguerreotype, Feb. 16, 1839, p. 105).

Estranhamente o artigo identifica o daguerreótipo pelo nome que o próprio Talbot atribuíra às suas descobertas. Aspecto que busca identificar os dois processos e, dessa maneira, garantir a proeminência de Talbot em relação a Daguerre. Entretanto a contenda mal se iniciara quando, finalmente, em agosto de 1839, a descoberta francesa seria descortinada para o mundo, frente a uma plateia de mais de duzentas pessoas, composta por estudiosos e curiosos, que lotaram desde cedo o pátio do palácio onde Arago apresentaria o segredo de Daguerre e Niepce (*Nile's National Register*. The daguerreotype: from the London Globe of August 23, Sep. 28, 1839, p. 7).

O interesse pela técnica francesa foi tamanho que, já em novembro de 1839, a obra que detalhava os procedimentos técnicos para se obter o daguerreótipo havia sido traduzida para o inglês por um senhor chamado dr. Memes, com o título *History and practice of photogenic drawing on the true principles of the daguerreotype: with the method of dioramic painting*, acompanhada dos esclarecimentos: "By the inventor, L. J. M. Daguerre, officer of the Legion of Honour, and member of various academies. Translated from the original by J.S. Memes, L.L.D., hon. member of the Royal Scottish of Academy of Fine Arts, &c. London; 1839. Smith, Elder, and Co.; Edimburgh, Adam Black and Co." (*Nile's National Register*. The daguerreotype: from the London Globe of August 23, Sep. 28, 1839, p. 7). A tradução garantiria a disseminação do processo em artigos de jornais devotados à sua divulgação.

Nos jornais, o daguerreótipo era recebido com entusiasmo, reforçando-se sua total diferença em relação ao procedimento descoberto por Talbot, indicando a Adelaide Galery e a Politechnicon como sendo os locais em Londres onde a técnica poderia ser aferida, por meio da exibição de exemplares aos visitantes e de palestras. Os comentários sobre as imagens exibidas ecoavam uma retórica que se ouvia em outras partes do mundo comovidas pela descoberta:

How sceptical we may be, *we must believe* [sic] in daguerreotype, for no human eye can plunge into these floods of light, or penetrable these profound obscurities. Yes, we have seen reproduced the finest monuments of Paris, which, by this art, may well become "eternal city". We have seen the Louvre, the Institute, the Tuleries, the Pont-Neuf, Notre Dame de Paris [...]. Art has nothing to contend with this new rival. Note well. There is no question here of some vulgar mechanical invention, which reproduces at best masses without shade or detail [...] no, we endeavour to describe the most delicate, the most elegant, the most difficult reproduction of the works of God, and the scientific labour of man. [...] It is durable – imperishable as engraving upon steel [...]. The daguerreotype will be the indispensable companion of the traveller ignorant of the art of painting; of the artist who has no time to paint. It is destined, at small expense, to circulate in our country the finest works of art, of which we have only had hitherto costly and unfaithful copies (*Court and lady's magazine, monthly critic and museum*. La daguerreotype, Oct. 1839, p. 17, grifos do autor).

Entretanto, as críticas também foram recorrentes, evidenciando que o público inglês já possuía parâmetros para uma avaliação estética que ultrapassasse o encantamento inicial:

The appearance of these drawings is very peculiar, and is scarcely susceptible of description. [...]. The shadows are a dull grey, varying in intenseness, till they become almost black, and their dead surface produces what is called by painters a lowness of tone throughout the drawing, which is to agreeable. The whole appears unnatural; for though at the first glance it gives us the impression of its being the representation of a

moonlight scene, that idea is immediately dispelled by the appearance of effects that can only be produced by the stronger light of the sun (*The London Saturday Journal*. The daguerreotype, Nov. 2, 1839, p. 2)

Outro aspecto relacionava-se à diferença de luminosidade entre as latitudes de Londres e Paris, que afetaria o tempo do registro da imagem em ambos os países. De acordo com os comentaristas,

whilst in London, in the month of October, from 20 minutes to half an hour are required, to obtain an impression, only from ten to 12 minutes are needed to produce the same effect in Paris, in the midst of winter, and in summer only five or six minutes are required there; and under more southern skies, two or three minutes would be sufficient (*The London Saturday Journal*. The daguerreotype, Nov. 2, 1839, p. 2).

Destacava-se, ainda, a impossibilidade, como constatada no registro do evento no Kennington Common, por Kilburn, de reter as pessoas em movimento, porque gerava vazios ou certos “fantasmas” na superfície da imagem (*The Saturday Magazine*. On photogenic drawing, n. II, Feb. 22, 1840, p. 16).

A principal reclamação, no entanto, se voltava para os custos operacionais do uso da tecnologia e do controle da patente do daguerreótipo no Reino Unido por um único representante de Daguerre:

There is another source of disappointment arising from the circumstance, that although [...]. M. Daguerre has published his secret to the world, yet the benefit resulting from its publicity is confined to his own nation. An individual in this country is not therefore privilege to prepare the daguerreotype for sale, since a patent has been obtained for the exclusive right of sale in England by Mr. Berry of Chancery Lane, with the full concurrence of M. Daguerre (*The Saturday Magazine*. On photogenic drawing, n. II, Feb. 22, 1840, p. 16).

Na esteira desse desapontamento, teciam-se comentários em torno da supremacia estética do calótipo e a sua simplicidade diante dos procedimentos da técnica francesa:

The calotypes have the advantage, over the daguerreotypes, of hue and natural position. The tint is warm, and by no means unpleasing; it resembles somewhat that of a proof on India paper, though more of a bistre colour; and the relation of feature is true to the beholder. The calotype portrait is not the first effect, as in the daguerreotype, wherein the face is changed from right to left and from left to right; but a secondary production, the reverse of the primary copy, correction the error, reflecting a reflection. The result of the camera-process is a black imperfect smudge, scarcely shewing [sic] (showing) the slightest resemblance to the sitter, or possessing a faint outline of form or feature. But

this darkened skeleton, pressed down on other metal-washed paper by a plate of glass, permitting and stopping here and there the passage of the solar rays, is filled out to a full and faithful portrait on the surface of the receiving calotype. The likenesses are for the most part very correct, and comparatively of an extremely pleasing character (*The Literary Gazette*: a weekly journal of literature, science and the fine arts. Calotypes, Mar. 12, 1842, p. 184).

Esse breve inventário de posições em jogo, nos primeiros anos de disseminação de ambos os processos, apontaria para uma vitória tranquila do talbótipo em sua terra natal. Entretanto não é o que se observa nos anos subsequentes, quando o daguerreótipo firma a sua popularidade em todo o Reino Unido, a ponto de, em um universo de 45 anúncios mapeados em uma amostragem parcial entre os anos de 1840 e 1860, 42 tenham sido de daguerreótipos e somente três de talbótipos. O que explicaria a virada do jogo?

A grande explicação seria o controle estrito da patente de sua descoberta por Talbot, bem como a sua extensão abusiva a todos os procedimentos que se assemelhassem a sua técnica, o que, segundo os comentaristas da época, cerceou a arte fotográfica no Reino Unido. Somente em 1852, quando da criação da Photographic Society, diante do clamor para a abertura da patente, Talbot cede o controle dos processos fotográficos concentrados sob sua tutela desde 1841, quando registrou a sua primeira patente:

Observing the rapid advance which owing to competition, the art obtaining sun pictures upon papers in making in France, the representatives of art and science in this country requested the wealthy inventor and patentee to make such alterations in the exercise of his right as may obviate the difficulties which appear to hinder the progress of the art in England. Mr. Talbot, feeling himself unable to pursue the different application that have opened out in this beautiful art, has generously responded to the request by surrendering his patent, and offering it as free present to the public, in all branches except that of taking calotype portraits for sale (*The Literary Gazette*: a weekly journal of literature, science and the fine arts. The calotype patent right, Aug. 14, 1852, p. 626).

Embora recebida com grande alegria pelos integrantes da comunidade fotográfica, tal atitude pouco repercutiu na atividade comercial, tendo em vista que por essa época o daguerreótipo já estava sendo suplantado pelo colódio úmido. Aliás, nosso fotógrafo, William Edward Kilburn, abandonaria a técnica do daguerreótipo em 1856, após um período de franco investimento nos processos de colorização das placas e aprimoramento no uso da luz, em prol do colódio. A trajetória profissional de Kilburn, sua rede de contatos, clientela e a sua presença na cena do *meeting* constituem-se como características que podem ampliar o leque de possibilidades na virada histórica do daguerreótipo para garantir a popularidade no reino da rainha Vitória.

O REINO DO DAGUERREÓTIPO

A literatura recente voltada para o estudo do daguerreótipo converge na valorização da sua intermedialidade. O historiador da arte Geoffrey Batchen defende que a história da fotografia não deve isolar seu objeto de estudo da compreensão mais ampla da economia visual da qual é tributária. Avalia em sua reflexão que, desde o surgimento do meio e/ou princípio fotográfico, ele já corresponderia a uma demanda prévia por imagens. Dessa maneira, a consolidação dos usos fotográficos não seria uma ruptura com práticas prévias de consumo visual, ao contrário, pois a produção e disseminação de imagens *d'après* daguerreótipo tornaram-se a base do consumo massificado de imagens impressas. Assim, a técnica do daguerreótipo encontrou espaço na economia visual já existente (Batchen, 2016).

Ao abordar o ambiente dos negócios voltados para a produção do daguerreótipo no Reino Unido, na primeira década, Batchen é categórico:

As competing business owners facing potential ruin, they had to sell photographs, but also they had to sell photography, both as an idea and as an enterprise with social and financial value. The profitability of these businesses came to depend on each studio's ability to produce daguerreotype portraits quickly and efficiently, reproducing what soon became a standard repertoire of poses and settings in example after example, day in and day out. [...]. In other words, the commercial photography business depends on the methodical maintenance of visual economy repetition and difference (Batchen, 2016, p. 54).

A circulação constante de imagens para alimentar e, ao mesmo tempo, criar a demanda por mais imagens, deveria contar com o apoio de um circuito de reprodução e divulgação garantido pela imprensa e pela circulação de impressos. Isso obrigou a técnica do daguerreótipo, nas palavras do estudioso Michael Leja, a se fortificar. O autor defende que a massificação da imagem do daguerreótipo esteve estreitamente associada à forma como se operou a sua reprodução exponencial, por meio da gravura, sobretudo na técnica de *mezzotint*. Sustenta sua afirmação com base na difusão de imagens nos magazines e na produção de fotos públicas, e, embora centre sua análise nos Estados Unidos, suas conclusões podem se estender para o Reino Unido (Leja, 2011), justamente pela existência da mesma intermedialidade (Batchen, 2016).

Um daguerreótipo fortificado pelas possibilidades de circulação em gravuras por diferentes meios deveria contar com uma estrutura produtiva adequada a responder a demanda que ele mesmo alimentaria. Observou-se que as restrições de patente limitaram a disseminação do uso do calótipo. Entretanto o daguerreótipo, motivo de reclamação nos jornais, também estava sujeito aos limites da patente. Essa limitação, porém, foi equacionada pela organização do mercado fotográfico no Reino Unido que, praticamente, ficou nas mãos de duas grandes empresas concorrentes: Antoine Claudet, dono do Atelier Adelaide,

e Richard Beard, reconhecido industrial do carvão que controlaria uma rede de estúdios por todo o reino.

Em seu estudo sobre a questão da autoria fotográfica nos primeiros tempos da fotografia na Inglaterra, o historiador britânico Steve Edwards aprofunda as questões legais que regiam os processos de patente em meados do século XIX. O autor esclarece que a noção de patente associa-se, no caso da fotografia, ao direito de uso do processo e à forma como se comercializa esse direito (Edwards, 2013).

As alegações publicadas nos jornais em relação ao fato de que a venda da patente do daguerreótipo limitava-se à França, não valendo para a Inglaterra, explicam-se, segundo o autor, pela negativa do governo britânico em comprar a patente de Daguerre, obrigando-o a encontrar um representante local para cuidar de seus negócios no Reino Unido (Edwards, 2013, p. 370). O primeiro representante de Daguerre no Reino Unido foi Miles Berry, que no início de 1840 já havia completado todo o trâmite para patentear o processo identificado como “a new or improved method for obtaining the spontaneous reproduction of all images received in the focus of the camera obscura”. Segundo instruções recebidas por Berry, de Daguerre e Niepce em 15 de julho 1839 (Edwards, 2013, p. 369), ele teria o monopólio do uso da técnica. Isso transformou Mr. Berry no inventor do daguerreótipo no Reino Unido, segundo a norma local, com amplos direitos de controlar o uso do processo da daguerreotipia.

Entre 1839 e 1841, ainda segundo Edwards, Berry negociou ao menos três concessões: a primeira garantiu a exposição de peças de daguerreótipo em uma palestra no teatro da Polytechnic Institution, em 1839, e mais duas outras que determinariam o rumo dos negócios com o daguerreótipo, no Reino Unido; a segunda, uma concessão parcial a Antoine Claudet, dono da Galeria Adelaide, em 1840; e a terceira foi a compra total da patente pelo industrial Richard Beard, em meados de 1841, pela significativa soma de 1.050 libras (Edwards, 2013, p. 370).

O controle do mercado de produção do daguerreótipo por Richard Beard garantiu-lhe fortuna sem que ele nunca tenha aprendido a manusear a técnica. A partir de 1846, Beard inicia o movimento de abrir o mercado londrino, licenciando profissionais independentes para operar com a técnica do daguerreótipo, mediante o pagamento e a garantia de que material e equipamentos seriam fornecidos por suas empresas. Na lista de profissionais independentes, encontra-se William Edward Kilburn, o fotógrafo do Kennington Common Meeting (Edwards, 2013, p. 383).

Dois anos depois de se estabelecer como daguerreotipista independente, em um mercado altamente competitivo, Kilburn não teria outra opção a não ser se arriscar para se destacar dos demais concorrentes. A sua presença no cenário da manifestação cartista de 10 de abril de 1848 pode ser considerada um indício nessa direção, rumo à produção de um registro excepcional que o diferenciaria dos demais, pautados pela produção de retratos. Claro, não descartando a hipótese de que ele teria sido contratado pelas forças policiais, utilizando o registro como forma de vigilância e controle social.

Em uma breve avaliação dos jornais e revistas publicados no Reino Unido de 1840 a 1890, observa-se que os anúncios de casas fotográficas produtoras de daguerreótipo têm o seu auge entre 1840 e 1870. Em 1875, um anúncio destacava as qualidades do daguerreótipo “to use in case of disputed identity” (*The Observer*, Apr. 12, 1875). Na década de 1890, ele já seria considerado um objeto histórico. Em linhas gerais, os artigos e anúncios publicados no período de popularidade do daguerreótipo ressaltavam aspectos da técnica que se associavam aos diversos usos e funções, desde as belas artes até os usos comprobatórios pela ciência e controle social. Portanto a hipótese de que Kilburn teria sido contratado pelo chefe de polícia de Londres não parece assim tão descabida.

Entretanto, como a manifestação ocorreu de forma tranquila e sem o caos esperado, o destino de sua imagem foi outro. Um caminho tomou o rumo da coleção real, garantindo a sobrevivência da peça pelas graças do príncipe Albert, bem como o atributo de fotógrafo real a Kilburn; o outro foi a sua reprodução em gravura, como aquela publicada no periódico francês *L'Illustration*, em 1848, juntamente ao retrato de Feargus O'Connor, para ilustrar matéria especial sobre o evento cartista, garantindo sua popularização e a projeção internacional da imagem.

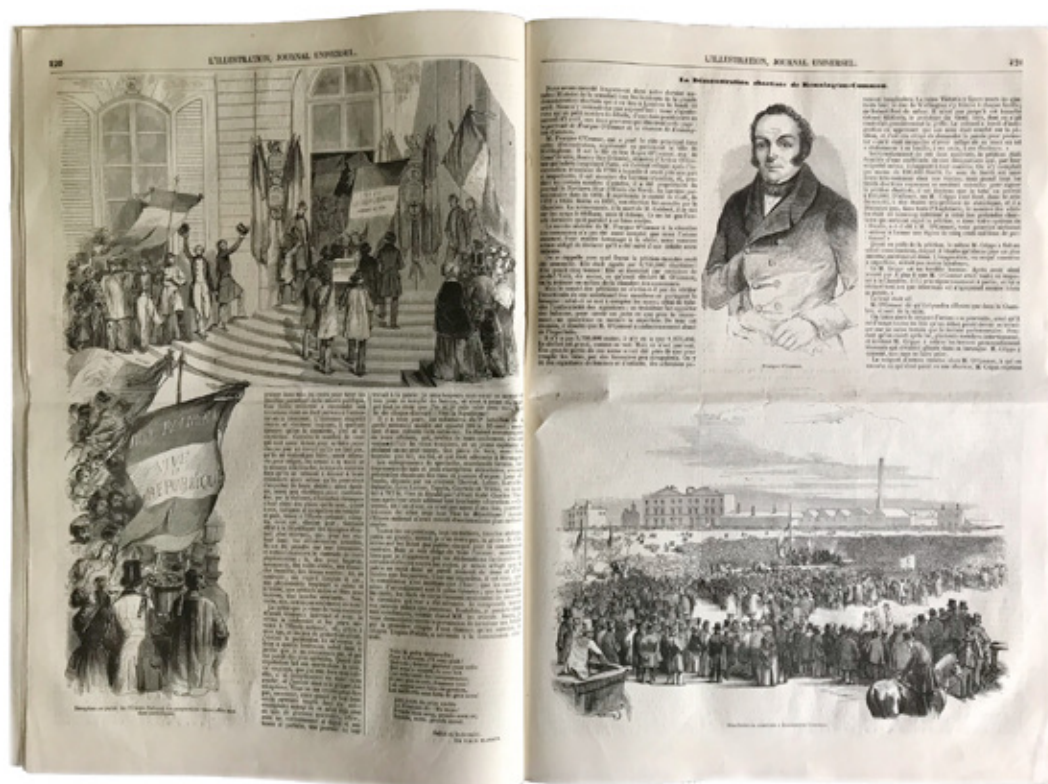


Figura 3 - Reproduções em gravura de um retrato de Feargus O'Connor e do Kennington Park Chartist Meeting. *L'Illustration*, 20 abr. 1848, Paris. Coleção de Mark Crail. Disponível em: <<http://www.kenningtonchartistproject.org/2018/05/24/newspaper-illustration/>>. Kennington Chartist Project, documento KCP0004/NEW/1848. Acesso em: 19 fev. 2019

A passagem da imagem do daguerreótipo para a gravura ainda proporcionou à peça rumos contraditórios em sua biografia. Uma imagem assinada pelo artista William Barnes Wollen reconfigura a cena daguerreotipada por Kilburn, modificando o ângulo da tomada, que aproxima o espectador do palanque, utilizando as bandeiras e estandartes que se podem ver na fotografia original (figura 4). A gravura ilustrou o livro de Robert Wilson, *The life and times of queen Victoria* (1891), no qual o autor destaca o alarmismo das classes abastadas com o movimento que tinha intenções pacíficas, comentando que “it’s amusing to look back now on the panic that smote the upper and middle classes at this time” (p. 330). Atualmente qualquer pessoa pode comprar a gravura de Wollen na internet, onde ela compõe a ambientação como peça de decoração.² A imagem pode ainda ser encontrada na capa de publicações em que celebram a memória da Primavera dos Povos (figura 5).

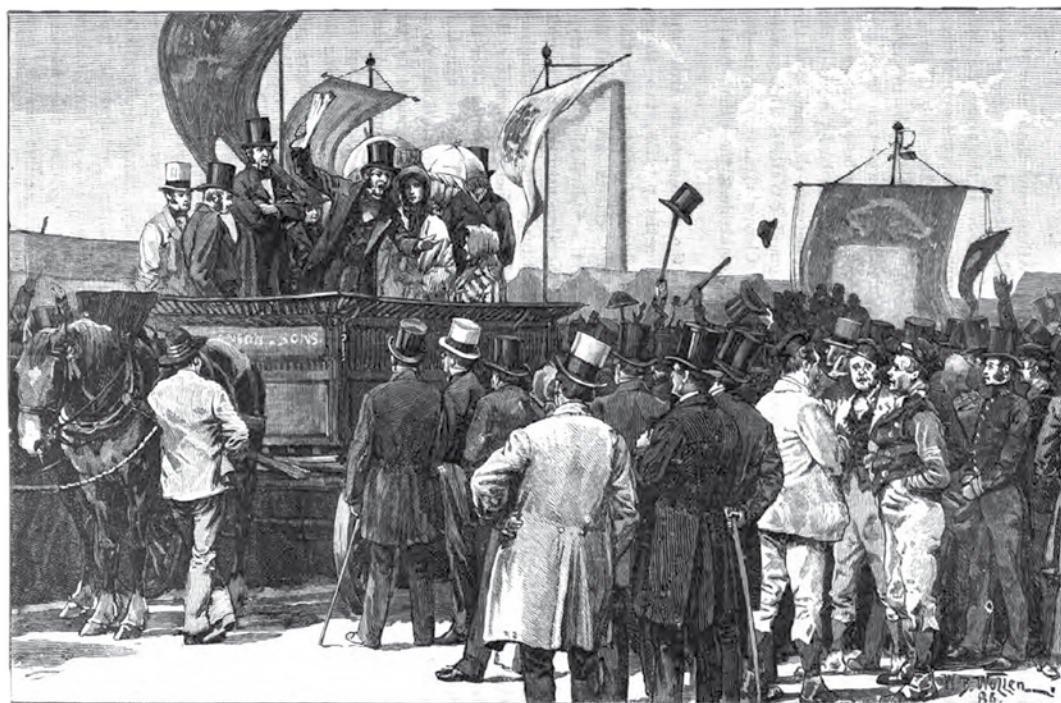


Figura 4 - William Barnes Wollen. The chartist demonstration on Kennington Common. Gravura publicada em WILSON, Robert. *The life and times of queen Victoria*. London. v. 1. Paris, Melbourne: Cassel & Company, limited, 1891, p. 333. Domínio público. Disponível em: <<https://archive.org/details/lifeandtimesque00unkngoog>>. Acesso em: 2 abr. 2019

² O produto inclui impressão, moldura e ainda simula como apareceria em diferentes ambientações. Disponível em: <<https://www.art.com/products/p34963575518-sa-i9387544/mass-meeting-of-chartists-on-kennington-common-london-10-april-1848.htm?upi=PTN6XR0&PODConfigID=8880730>>. Acesso em: 22 fev. 2019.

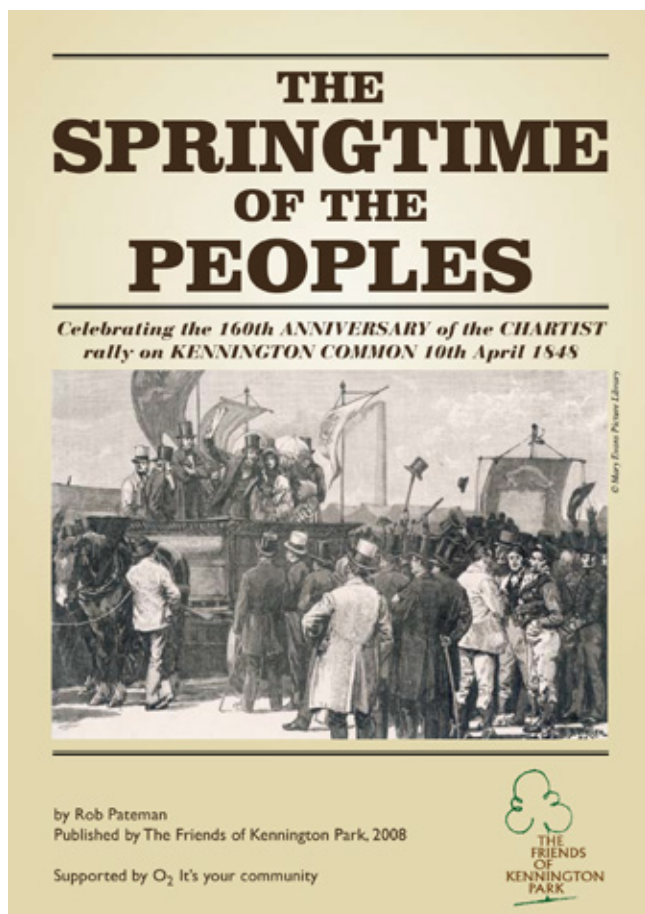


Figura 5 - Capa do livro *The springtime of the peoples*, de Rob Pateman. London: Friends of Kennington Park Project, 2008, com a gravura de William Barnes Wollen, *The Chartist demonstration: the meeting on Kennington Common, London*. © Mary Evans Picture Library . Disponível em: <<http://www.kenningtonchartistproject.org/2018/05/24/springtime-of-the-peoples/>>. Acesso em: 2 abr. 2019

CONCLUSÃO

Os comentários que se seguiram tanto à apresentação do talbótipo, na Inglaterra, como do daguerreótipo, na França em 1839, ressaltavam o primor de ambas as técnicas, sua capacidade de substituir a paleta do mais habilidoso pintor em reproduzir o mundo social. Em uma de suas cartas, publicadas nos semanários ingleses que atuavam como fóruns de debate, Talbot enfatiza que a nova técnica seria muito superior aos demais dispositivos de reprodução, como a câmera clara e a câmera obscura, pois prescindiria da habilidade do desenhista, sendo exclusivamente resultado da ação luminosa: “it is not the artist who makes the picture, but the picture which makes ITSELF [sic]” (*The Literary Gazette*: weakly journal of literature, science, and fine arts. The new art. Talbot, H. Fox, Feb. 2, 1839, p. 72).

O corolário dessa afirmação, para o exercício da prática fotográfica nos anos posteriores, foi o total esvaziamento da dimensão do trabalho humano na produção de imagens técnicas. Esse princípio, associado à noção de que o autor da imagem, segundo a lei de patente inglesa, seria o inventor do processo técnico, levaria à gradual desvalorização do ofício do

fotógrafo (Edwards, 2006). Ambas as características estariam associadas tanto à noção de conhecimento como uma forma de iluminação quanto à pouca valorização do trabalho manual na terra da revolução industrial.

Entretanto cabe indagar sobre a resiliência das imagens face ao tempo e aos imperativos de sua própria época, cujo daguerreótipo de Kilburn é um excelente exemplo. A peça não somente garantiu prestígio real ao fotógrafo como possibilitou a entrada para a história da manifestação cartista, como um movimento de massa que parou Londres na primavera de 1848.

Passados 170 anos, o *meeting* em Kennington Common mobilizou a comunidade em torno da realização do Kennington Chartist Project ao longo do ano de 2018. Logo no início de 2019 publicou-se no site do projeto um substantivo relatório fazendo um balanço das atividades realizadas e do seu impacto para a comunidade (Firminger, 2019). Elaborado por Helen Firminger, o *Kennington Chartist Project: end of project evaluation* (2018) é composto por cinquenta páginas com fotografias das atividades e entrevistas com visitantes e historiadores. O relatório apresenta-se como um importante registro de história pública, mobilizada em torno da memória visual da qual o daguerreótipo se tornou agente.

O daguerreótipo, ao se tornar uma imagem pública, porque publicada, mas sobretudo porque apropriada por um público variado, como registro de uma experiência histórica que se tornou conhecida por ter sido fotografada, encetou um novo rumo à sua trajetória. Em torno dessa imagem, organizou-se um movimento que assumiu uma atitude historiadora e promoveu a defesa dos valores democráticos dos cartistas e o reconhecimento dessa mobilização como parte da história do povo inglês de todas as etnias:

The Kennington Chartist Project achieved a bold vision in terms of bringing understanding of the chartist movement to Kennington 170 years after the historical rally. The project reached at least 1.062 people through talks, workshops, study, and stalls. [...]. Helped nearly all participants to build feelings about the 1948 chartist movement and to express that this is important to them. People used words like “hopeful” and “inspired” to describe their engagement with the project, and explained that this project was “important”. At the culminating event, many were inspired by the diversity of people of different ages and backgrounds showcasing their passion for political change (Firminger, 2019, p. 3).

Em tempos sombrios, somente a força de uma história compartilhada pode transformar expectativa em esperança.

Fontes

THE intended chartist demonstration tomorrow (monday): preparations of the government. *The Observer* (1791-1900), p. 5, Apr. 10 1848.

THE chartist demonstration of today: assemblage of the various trades, and general rout to the common. *The Observer* (1791-1900), Apr. 10 1848.

THE chartist meeting in London. *The Manchester Guardian* (1828-1900), p. 2, Apr. 12 1848.

THE new art: Talbot, H. Fox. *The Literary Gazette*: weekly journal of literature, science, and fine arts, p. 72, Feb. 2 1839; 1150, British Periodicals.

PHOTOGENIC drawings and the daguerreotype. *The London Saturday Journal*, p. 105, Feb. 16 1839: 1; 7; British periodicals.

THE daguerreotype: from the London Globe of August 23. *Nile's National Register* (1837-1849), Sep. 28 1839; 7, 5; American Periodicals. Article copied from *The London Globe*.

LA daguerreotype. *Court and lady's magazine, monthly critic and museum*, p. 436, Oct. 1839; 17; British Periodicals.

THE daguerreotype. *The London Saturday Journal*, p. 283, Nov. 2 1839; 2,44; British Periodicals.

THE daguerreotype. *Chambers's Edinburgh Journal*, p. 327, Nov. 2 1839; 405; British Periodicals.

POLYTECHNIC Institution, Regent-street. *The Observer*, p. 3, Jan. 6 1840.

ON photogenic drawing, n. II. *The Saturday Magazine*, p. 71, Feb. 22 1840; 16, 490; British Periodicals.

ON photogenic drawing, n. III. *The Saturday Magazine*, p. 79, Feb. 29 1840; 16, 491; British Periodicals.

DAGUERREOTYPE paintings. *The Manchester Guardian*, p. 1, Jan. 20 1841.

CALOTYPES. *The Literary gazette*: a weekly journal of literature, science and the fine arts; p. 184, Mar. 12, 1842; 1312; British Periodicals.

THE calotype. *The Observer*, p. 3, Mar. 13, 1842.

THE Daguerreotype. *The Observer*, p. 3, Apr. 3 1842.

THE pencil of nature. *The Athenaeum*, p. 592, Jun. 14 1845; 920; British Periodical.

PHOTOGRAPHY: Woods Thomas; Hunt, Robert; Talbot, H. F. *The Athenaeum*, p. 22, Jan. 3 1852; 1262; British Periodicals.

PHOTOGRAPHY and its patents. *Art Journal*, p. 193, Jun. 1852; British Periodicals.

THE calotype patent right. *The literary gazette*: a weekly journal of literature, science and the fine arts, p. 626, Aug. 14 1852; 1856; British periodicals.

THE photographic patents. *Art Journal*, p. 236, Aug. 1854; 6, 68; British Periodicals.

THE photographic patent right. *Art Journal*, p. 49, Feb. 1855; 5 British Periodicals.

Sítios eletrônicos

Kennington Common Project 1848/2018 – <<http://www.kenningtonchartistproject.org>>

Kennington Chartist Project: end of project evaluation (2018) – <<http://www.kenningtonchartist-project.org/wp-content/uploads/2018/11/Chartist-evaluation-Final-.pdf>>.

Referências

BATCHEN, Geoffrey. Double displacement: photography and dissemination. In: GERVAIS, Thierry (ed). *The "public" life of photographs*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2016. p. 51-85.

EDWARDS, Steve. Beard patentee: daguerreotype property and authorship. *Oxford Art Journal*, Oxford, v. 36, n. 3, p. 369-394, 2013. DOI:10.1093/oxartj/kct030.

_____. *The making of English photography: allegories*. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 2006.

FIRMINGER, Helen. *Kennington Chartist Project: end of project evaluation* (2018). London: Kennington Chartist Project (2019). Disponível em: <<http://www.kenningtonchartistproject.org/wp-content/uploads/2018/11/Chartist-evaluation-Final-.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2019.

FRIZOT, Michel. *A new history of photography*. 1. ed. United Kingdom: Konemann UK Ltd, 1997.

HANNAVY, John (ed.) *Encyclopaedia of nineteenth-century photography*. 1. ed. Routledge, 2013.

LEJA, Michael. Fortified images for masses. *Art Journal*, v. 70, n. 4, p. 60-83, winter 2011.

WILSON, Robert. *The life and times of queen Victoria*. London, v. 1. Paris, Melbourne: Cassel & Company, Limited, 1891. Disponível em: <<https://archive.org/details/lifeandtimesque00unkngoog>>. Acesso em: 2 abr. 2019.

Recebido em 31/10/2018

Aprovado em 21/11/2018

THE DAGUERREOTYPE PATENT

RICHARD BEARD AND THE EMERGENCE OF PHOTOGRAPHY IN BRITAIN

A PATENTE DO DAGUERREÓTIPO

RICHARD BEARD E O SURGIMENTO DA FOTOGRAFIA NA GRÃ-BRETANHA

STEVE EDWARDS | Master of Arts in Social History of Art at the University of Leeds, England. PhD research at Portsmouth Polytechnic and the University of Leeds. Professor of History & Theory of Photography at the Department of Art History at Birkbeck, University of London | stephen.edwards@bbk.ac.uk

ABSTRACT

This article explores the legal conditions for the production of daguerreotype photography in the UK. Focusing on the control of the patent by the merchant Richard Beard, I consider the form of authorship that emerged for portrait commodities across multiple studios and makers. I argue that the author of these works should be properly understood as “Beard patentee” regardless of who made the actual image and that this form of authorship is imbued with the categories of English property law.

Keywords: daguerreotype; authorship; social class; Richard Beard.

RESUMO

O ensaio explora as condições legais para a produção de fotografia daguerreotipada no Reino Unido. Com foco no controle da patente pelo comerciante Richard Beard, considera a emergência de uma forma de autoria para os produtos de retratos em vários estúdios e fabricantes. É defendido o argumento de que o autor desses trabalhos deve ser corretamente entendido como “detentor da patente de Beard”, independentemente de quem fez a imagem real, e que essa forma de autoria está imbuída de categorias inglesas de direitos de propriedade.

Palavras-chave: daguerreótipo; autoria; classe social; Richard Beard.

RESUMEN

El ensayo explora las condiciones legales para la producción de fotografía de la especie en el Reino Unido. Con foco en el control de la patente por el comerciante Richard Beard, considera la emergencia de una forma de autoría para los productos de retratos en varios estudios y fabricantes. Se defiende el argumento de que el autor de esos trabajos debe ser correctamente entendido como “poseedor de la patente de Beard”, independentemente de quién hizo la imagen real, y que esa forma de autoría está imbuída de categorías inglesas de derechos de propiedad.

Palabras clave: daguerreotipo; autoría; clase social; Richard Beard.

A BERROTYPE PROCESS?

Who invented the daguerreotype? This is akin to asking “who is buried in Isaac Newton’s Tomb?”. The evident response to the former is Daguerre, just as Newton is to the latter. Those more familiar with the daguerreotype invention story would probably say “Daguerre-Niepce”; while aficionados of early photography might even offer: “Niepce-Daguerre-Niepce Jnr.”. English common law disagreed. As far as lawyers and senior Law Lords were concerned



Figure 1 - Beard Patentee, Portrait of a Man. Cropped. Ninth-plate; case 3 ½ x 4 inches; c.1843/4. Collection of the author

the unequivocal answer to this question of the daguerreotypes invention was Miles Berry. According to Berry, “at the time of applying for and obtaining the letters Patent” he was “the first and true discoverer and importer of the invention” (Berry, 1842). Not only did Berry invent the daguerreotype, but the law insisted that between 14th August 1839 and the 23rd June 1841 he was the sole practitioner of the invention in the territory of England, Wales and the Town of Berwick upon Tweed and all Crown Colonies and Plantations Abroad.

On 13th September 1839, only seven days after the publication of Daguerre’s *An Historical and Descriptive Account* (Daguerre 1839a; 1839b), M. Sainte Croix gave demonstrations of the daguerreotype process at number 7 Regent Street. He followed this with further public

elucidations at the Argyll Rooms on Regent Street; at his private apartment (charging 2s admission) and then at the Adelaide Gallery on the Strand.¹ Ste Croix subsequently worked in Birmingham during October and then in Liverpool (James, 1993, p. 108-9; Wood, 1993). The chemist J. T. Cooper also lectured at the Royal Polytechnic Institution on the invention.² In 1840, the French glass-merchant Antoine Jean François Claudet imported daguerreotypes from Paris, which he sold from his business premises at 89 High Holborn. Claudet charged between one and four guineas for these images. It is possible that he also began experimenting with the process (Claudet, 1868; Johnson 1868).³

According to Helmut Gernsheim, daguerreotypes were also on sale in 1839 at the premises of a chemist named Robinson, on Store Street, Bedford Square, London (Gernsheim, 1955, p. 88). In November 1839, Dr J. P. Simon, a medical man living in Dover, issued his own translation of Daguerre's manual and, in the months that followed, he gave demonstrations (Adamson, 1993, p. 314; *The Dover Telegraph*, 9 May 1840; Simon, 1839; *The Literary Gazette*, 1839; Smeë, 1843).⁴ By September 1840 Simon had succeeded in making portraits. In 1840, J. F. Goddard conducted experiments to improve the process at the behest of the merchant Richard Beard. The optician J. B. Dancer claimed to have made daguerreotypes in Liverpool in 1840 (Dancer, 1886; Wood, 1993). We know that the Belfast engraver Francis S. Beattie had succeeded in making daguerreotypes by September 1840 (Beattie, 1879). However, Goddard and Simon, Ste Croix, Beattie, Dancer and Cooper were invisible to the law and Claudet would prove to be some strange exception. Berry was the sole practitioner in spite of these activities. In fact, Berry was the sole and exclusive user of the daguerreotype apparatus even though he never used it.

In 1839 Miles Berry – employee of the Patent Office and patent agent in the firm of Berry and Newton – registered Patent n. 8194: "A New or Improved Method for Obtaining the Spontaneous Reproduction of All Images Received in the Focus of the Camera Obscura". Berry received instruction from Daguerre and Niepce on, or around, 15th July 1839, probably via Antoine Perpigna the Parisian Avocat and Patent Agent who acted for the French inventors.

1 *The Times*, 14 September 1839, p. 4; "The Daguerreotype in London", *Art-Union: A Monthly Journal of Fine Arts*, v. 1, n. 9, p. 153, 15 October 1839; "M. Daguerre's Process of Engraving", *Mirror of Literature, Amusement & Instruction*, v. 35, n. 973, p. 257-258, 19 October 1839. See also: Wood, 1993; James, 1993.

2 *The Times*, p. 1, 10 October 1839; p. 1, 12 October 1839.

3 It is usual to claim that Claudet purveyed daguerreotypes imported from France during this period, but did not make them. On at least two occasions he claimed to have produced daguerreotypes during 1840. In a letter to Peter Le Neve Foster of c.1853 he stated that he had practiced in 1840 (Claudet, 1868). John Johnson immediately disputed this suggestion (Johnson, 1868, p. 404). Even more tellingly, he stated, in an Affidavit in support of Beard's case against Jeremiah Egerton, that he had "used and practiced" the daguerreotype "since 25th March 1840 [...] at the Adelaide Gallery and elsewhere". This was the date of his indenture with Berry, which certainly entitled him "to take and sell" daguerreotypes. We don't have to believe his claims and his formulations are not clear cut, but it seems unlikely that he did not avail himself of the conditions of his (expensive) indenture.

4 J. P. Simon's translation of Daguerre's, *A Practical Description of that Process called the Daguerreotype...* was published in 1839. *The Literary Gazette* published a notice for Simon's translation, noting that it was "an inferior and inadequate translation". Mention is made of a daguerreotype of Dover Castle by Simon in Smeë (1843, p. 284-287).

Although, Berry did this as agent for Daguerre and Niepce, in English law he “received a communication from a foreigner residing abroad” and became the patent holder within the delimited territory. This conferred on him the “whole profit benefit commodity and advantage [...] accruing or arising by reason of the said invention” (A Writ of Privy Seal, 1839). Berry received monopoly control of the daguerreotype process in the specified territory and the use of the invention required written consent from him or his representatives; almost certainly, this meant paying him a fee. Six months later, on 14th February 1840 Berry enrolled the patent completing the process.

Of course, Berry was not interested in “making, putting in to practice or vending” the daguerreotype process. On 30th March 1840 he wrote to the Board of the Treasury on behalf of Daguerre and Niepce soliciting: “Her Majesty or the Government of England to purchase the said Patent right for the purpose of throwing it open in England for the benefit of the Public and preventing this important Discovery being fettered or limited by individual interest or exertion” (Treasury Board Papers, 1840). Misrecognising the character of the British capitalist state, it appears that Daguerre and Niepce took out an English patent intending to treat with the British Government for a grant or pension. When this policy proved fruitless, they adopted the course of selling licences, and then disposed of the patent.

In his capacity as patentee Berry issued two licences (and, almost certainly, a third to Richard Beard and William S. Johnson) to use the daguerreotype apparatus and process: the first in September 1839; the second in March 1840. A notice in the *Times* announced: “under a licence from the Patentee – Mr J. T. Cooper will exhibit the pictures and all the particulars connected with this beautiful and important art by means of a LECTURE, in the Theatre of the Polytechnic Institution [...] on Tuesdays, Thursdays and Saturdays, at 2 o’clock”. It seems that this licence did not allow Copper to sell daguerreotypes (“Daguerreotype”, *The Times*, p. 2, 8 October 1839). The Polytechnic Institution was one of the paradigmatic spaces of popular science and it is possible that Berry saw the exhibition of the invention as a good means by which to advertise for licensees or the sale of the patent; Cooper gained from the deal by charging 1s admission for his lectures.⁵ For the sum of £200, Berry also granted the much better known licence to Claudet on 25th March 1840. This licence allowed Claudet to “use a limited portion of the apparatus” (three complete sets of equipment), but it did permit him to make and vend daguerreotypes. Claudet had wanted to purchase full patent rights from Berry, but he was blocked by George Houghton, his partner in the glass importing business, who “not understanding the future of photography, would not consent to our buying the whole patent for £800, which was the price asked by Daguerre. I was obliged to decline the offer” (Claudet, 1868). In the middle of 1841 Richard Beard purchased outright the daguerreotype patent from Berry. We will come back to Beard whose commercial operations are at the heart of daguerreotype production in the legally-specified territory.

5 On the galleries of practical science see: Altick, 1978; Morus, 1998; Morus 2007; Lightman, 2007; Weeden, 2008.

INTELLECTUAL PROPERTY AND AUTHORSHIP

A great deal has been written about copyright and authorship, largely because right in texts interests literary scholars (Feldes, 1986; Gaines, 1991; Rose, 1993; Feather, 1994 & Woodmansee, 1994). There is much less work on photography and intellectual property; virtually nothing on the daguerreotype patent. This said, Bernard Edelman's outstanding study of intellectual property bears directly on photography (Edelman, 1979). Whereas, most of the earlier Marxist theorists concerned with legal matters had addressed the class *content* of law, Edelman followed the Bolshevik juridical theorist Evgeny Pashukanis in considering the *form* of the law. In his extraordinary study of 1924, Pashukanis employed Marx's, then little known, 1857 "Introduction" to the *Grundrisse* and the distinction between "value" and the "form of value" to elaborate a commodity theory of the legal subject. Pashukanis located the "cell form" of bourgeois law in the relationship between subjects constituted on the right to possession as formally-equivalent individuals. In this sense, he presents the law as a homology for the mystified relations of commodity exchange (Pashukanis, 1989).⁶ The imaginary production of legal subjects through the circuits of exchange allowed for the displacement of relations of exploitation in production in law. In this pioneering study, he insisted law was not a possession of the ruling class, but a field of struggle weighted towards the bourgeoisie by the misrecognitions inherent in commodity fetishism. In this way, Pashukanis developed a theory of legal fetishism.

Edelman combined the work of Pashukanis with the *dispositif* of ideology to produce one of the outstanding books of the Althusserian moment. He suggests that the instance of photography revealed a property-owning subject as the underpinning of French law: "all juridical production is the production of a subject whose essence is property and whose activity can only be that of private owner" (Edelman, 1979, p. 38).⁷ Edelman, like Pashukanis, argues, the law casts (interpellates) legal subjects as self-possessive bourgeois subjects grounded in generalised commodity-exchange. This proprietorial subject binds together personality and the commodity form in a cultural form. Edelman maintains that the French law struggled to come to terms with the "over-appropriation of the real" (the appropriation of existing property as property) in photographs, because the French juridical tradition addressed this problem through a framework of natural right in which intellectual property in art entailed the alienation or externalisation of personality in a material artefact (property). However, the legal system could not work out how to locate authorship, predicated on a mental act of transformation, in a practice that appeared automatic. The subject that appeared in photography looked, to the law, like a worker and not an artist-possessor. At this

6 For those familiar with Marxist theory, it will be apparent that Pashukanis developed an early derivation theory of the type that was later articulated in the German capital-logic school. There is no scope to elaborate or pick up on the problems here.

7 The key reference for Althusser is obviously *Ideology and the Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)*, but the whole French debate on the *dispositif* of ideology is behind Edelman's thinking.

moment the ideology of the law came into plain sight and the subject of law was revealed as a bourgeois subject.

There has been much work on copyright since Edelman, but Molly Nesbit's essay "What was an Author?" is probably the outstanding contribution to come from within art history (Nesbit, 1987).⁸ Beginning from nineteenth-century French copyright law and building on Edelman's insights, Nesbit insists that questions of quality have no place in legal judgements. The law ignores issues of good or bad writing, or the separation of masterpieces from hack pictures; the law simply defines some cultural practices as the products of authorship attached to special personalities and offers them protection, while categorising other activities as mindless labour and denies them its security (Nesbit, 1987, p. 233). There are two central points to Nesbit's argument: first, only certain specified media were covered by copyright and others (technical drawing, photography, or film were not protected); secondly, copyright was predicated on "the presence of a human intelligence, imagination, and labour that were legible in the work, meaning that such work was seen, a little more crudely, to contain the reflection of the author's personality" (Nesbit, 1987, p. 234). The logical corollary is that products not covered by copyright could not be considered as containers for subjectivity or personality. Thus, art was separated from manufacture and artists from labourers.

A contradiction arose due what Nesbit calls the appearance of "uninvited guests": those "new technologies and new materials for word, sound and image" (Nesbit, 1987, p. 235-236). Existing copyright law could not immediately accommodate the claim to restricted rights for these cultural forms, thus generating an imaginary separation between aristocratic or high culture and mass culture. It was photographers who, in petitioning for copyright, threw "the definition of the author permanently up in the air".⁹ These technical forms of culture kept on expanding and presented a fundamental economic challenge to existing author's rights and, therefore, to the prevailing definition of art. The French state was caught between extending copyright to the point where it lost secure footing in the individual personality of the author or abandoning significant swathes of cultural property to free use. Unsurprisingly, it came down on the side of property and abdicated on coherence. The French law of copyright was changed in 1957 to recognise these cultural forms. At this point the "simple mediation it used to perform is a thing of the past" (Nesbit, 1987, p. 257). In the process, distinctions between high and low collapsed and the cultural field levelled out. From this point on, Nesbit suggests, copyright "has gone vague" (Nesbit, 1987, p. 229).

In the process of her argument, Nesbit suggests that the well-known accounts of authorship by Barthes and Michel Foucault failed to grasp the actual transformations under way (Barthes, 1977; Foucault, 1977). Barthes could only see the incorporation of authorship into industry and mass culture as a form of "death" (Nesbit, 1987, p. 243). This reveals the

⁸ See also the excellent work of Katie Scott: Scott, 2000; Scott, 1998; Scott 2010. For an attempt to deal with patent law, see Purbrick, 1997.

⁹ See also my account of the classification of photography in the International Exhibitions: Edwards, 2006.

extent to which his essay is a mournful account of the passing of a special kind of acquisitive person secured by the law. Barthes and Foucault were, Nesbit tells us, overly focussed on texts and intellectual history, thus disconnecting authorship “from the procedures of everyday life” (Nesbit, 1987, p. 240). Foucault’s idea of an “author function” registered the effects of these changes, without entirely recognising their source in the new copyright legislation. In contrast, Nesbit hitches Foucault’s “author-effect” to the legal protection of an author’s name. But, she tells us, the “economy is Foucault’s blind spot” (Nesbit, 1987, p.2 40). Nesbit’s question: “What was an Author?” speaks to a particular phase of culture, which we could identify with the bourgeois individualism of the nineteenth century. The law of 1957 represents one decisive end to that phase of capitalism and the emergence of a new “cultural logic”.

There is, though, a problem with this line of argument. What seemed like an incredibly productive avenue of investigation ran into trouble almost as soon as Edelman’s book was translated into English. Paul Hirst – doyen of British post-Althusserianism – argued that there was no moral right in British law and that English copyright differed markedly from French author’s right; Edelman’s conception would not stand translation across the Channel (Hirst, 1979a; 1979b). Hirst insists that English law is not predicated on individual subjects, because it is not based on principle and no creative subject is presupposed, thus, it presented less trouble in recognising copyright in photographs. Assigning copyright to photographs was not as painless as he suggests (it was likewise the 1950s in the U.K. before this was definitively established), but the indifference to individual subjects needs reckoning with (Hirst, 1979a, p. 17).

The author in English intellectual-property law is something more like the owner of a material process or proponent of an act, and not a unique creative subject. The photographic theorist John Tagg reiterated Hirst’s claim and the debate photography, intellectual property and authorship ended before it had begun (Tagg, 1988, p. 103-116). My reconstruction of the daguerreotype patent is meant to return to this discussion and address the kind of authorship that emerges when we do not presuppose a creative subject. It is worth noting that this does present a problem for Nesbit’s account, because she moves seamlessly between French and U.S. law with their distinct juridical codes. This is a symptom of a substantive contradiction running through much of the debate on intellectual property, which conflates the subject at law and “natural right”. This will take a little untangling before we can return to daguerreotypes and their “authors”.

Much historical writing on copyright and intellectual property depends on a conception of “natural law” or “natural right”, in which an individual subject claims, as inalienable property, the fruits of their genius and unique personality or the results of their transformation of nature through individual labour. In the *Second Treatise on Government* John Locke gives one classical statement of this view of possessive right, which was highly influential on some of the English and Scottish jurists who framed copyright law. Like Grotius and Puffendorf before him, Locke predicated proprietorship on possession of land, but he departs from their conception of simple “occupancy” and, instead, emphasises self-possession and transformative labour as the conditions of ownership: “every man has a property in his own

person: this nobody has any right to but himself. The labour of his body, and the work of his hands, we may say, are properly his" (Locke, 2003, p. 111).¹⁰ Persons possessed themselves and, therefore, had rightful ownership of the products of their labour. In Locke's *Treatise* this claim to property holds good for the appropriating subject even when it is his "servant" who performs the work, or his horse that "bit the turfs". In transforming, or "improving", the land the subject appropriated it as his personal property. Locke's infamous justification for settler colonialism in New England is contained in this argument. The claim is that Native Americans could be subjected to "accumulation by dispossession", because they did not improve their environment; the commons were waste and belong to anyone who transforms them productively for the common good.

This account of natural right offered a powerful way of understanding incorporeal or immaterial property during the eighteenth century because it envisaged mental production – primarily writing and selling books – on the basis of capitalist improving agriculture. From Locke to William Blackstone, and Adam Smith to Joshua Reynolds, mental labour trumps manual work and property emerges from intellectual endeavour or personality. This conception would seem to explain the ideological constitution of patent in daguerreotypes, because it joins property and authorship.

The problem is that in response to the French revolution, British jurists beat a hasty, and none too orderly, retreat from the natural-right tradition. The idea of the inalienable Rights of Man came to be seen as a dangerous justification for the unwarranted liberties demanded by the rabble. In a Burkean manoeuvre, the English law replaced natural right with the idea of precedent and an ancient, invariable tradition (supposedly) inscribed in the common law. Natural right was ceded to radicals, who tried to ground their claims to political representation on inalienable rights, and to workers, who employed natural right as the basis for a demand to property in their own labour and, by extension, the franchise (Lobban, 1991; Rule, 1987; Hall, 1992; McClelland, 1989).¹¹

Hirst fails to see this shift and the how the assumptions underpinning copyright during the eighteenth century had been congruent with the natural right tradition; part of the problem stems from his structuralist anti-historicism. Whereas many literary critics looking at the emergence of right in texts produce a continuity that treats modern authorship on the basis of an earlier configuration, Hirst generates an equally trans-historical account of commodity-logic, but in the other direction. Both perspectives miss the profound intellectual reaction underway at the end of the eighteenth century, which entailed subordinating the philosophy of natural right, in which rights were vested in persons *qua* persons, to the political economists conception of a society composed of "private interests" (civil society) and the

¹⁰ Of course, this did not apply to slaves or colonial peoples, for the exclusion clauses see: Losurdo, 2014; Macpherson, 1964; Wood, 1984.

¹¹ Karren Orren is, I think, wrong in see the common law of the USA as a remnant of "belated feudalism", but the rearticulation of an existing legal code produced undoubted advantages for English capitalism. See: Orren, 1991.

Liberal self-limitation of executive power. There is a direct correlation here with John Barrell's account of English art theory and the drift that occurs in the *Discourses* of Sir Joshua Reynolds from Civic Humanism to a Burkean ideal of "tradition". The point about Civic Humanism is open to debate, but the transformation Barrell observed is an important symptom of wider patterns of intellectual change (Barrell, 1986; Hemingway, 1987). Throughout this period, the histories of law and aesthetics echo one another. So, natural right had been displaced or discarded by the time of the daguerreotype patent. Immaterial property ceased to be justified by appeal to mental labour or personality and was secured by appeal to the utility of invention. What is more, and this is not a small matter, while there had been a period in which natural right had been applied to copyright of manuscripts, engravings and even textile designs, it had never had any bearing on patent law. In English law, patents and copyright have distinct lineages and different conditions of possibility, which only begin to converge in the nineteenth century. In this regard, Hirst is right: there is no creative subject underpinning British intellectual property (after 1800) and we need another account of patent-authors.

Something like patent property was known in the Italian city states during the fifteenth century, where innovating craftsmen were given special privileges (Gerulaitis, 1978; Coulter, 1991). There is disagreement about the first English manufacturing patent, but the practice was common in sixteenth-century England as a way of encouraging foreign craftsmen – particularly Italian glassworkers – to settle in the kingdom (Coulter, 1991, p. 8-10). Manufacturing patents were only one form of royal patent or prerogative. As the lawyer Thomas Webster wrote in 1841: "The granting of exclusive privileges to particular individuals has from time immemorial been considered the undoubted prerogative of the sovereign power in these realms. The subject-matter of these grants has been various; as lands, honours, franchises, liberties and monopolies" (Webster, 1841, p. 1). From the middle-ages the English monarch ennobled individuals by awarding a patent of nobility. In contrast to *litteræ clausæ*, or closed letters, "*letters patent*" is derived from *litteræ patentes*, open letters: "having the great seal appended at the bottom, and directed or addressed by the sovereign to all the subjects at large, who may be interested in becoming acquainted with the contents" (Webster, 1841, p. 1; Coulter, 1991, p. 7). Patents, in their various forms, are special grants from the Sovereign power.¹²

From the early seventeenth century, English law assigned manufacturing patents for both domestic innovations in manufacture *and* new manufactures introduced into the kingdom. Artisans who were encouraged to settle in England were given privileges often amounting to release from guild restrictions and monopolies over production and sale for a term of years.¹³

¹² One issue here is that while manufacturing patents were ostensibly devised to encourage trade, all too frequently their sale was used by the monarchy to raise funds for the royal treasury. These state constituted monopolies were a significant contributing factor in the conflict between the Crown and the Commons, which developed into the English Civil War.

¹³ It is notable that the term of years granted was twice the length of apprenticeship and it was a condition of the grant that these skilled workers take on and train English apprentices.

Thus, from the outset the granting of a manufacturing patent was designed to encourage the development of trade and industry. As such, it was concerned with the importation of unknown foreign industries or skills (trade mysteries) rather than invention per se. To this effect, a monopoly over production and sale was a standard reward and dissemination (the apprenticeship clause) was built into the grant.

Miles Berry's initial control of the daguerreotype patent suggests some important pointers for understanding the way that intellectual property law impacted on the development of photography and shaped patterns of authorship. First, the patent vested property right in the "first and true inventor", but he (and as we will see, it was he) did not have to be the actual inventor. Some radicals tried to defend the rights of inventors by again appealing to natural rights, but the law regarded anyone who introduced a new manufacture into the kingdom as the inventor.¹⁴ The patent holder could be the inventor of a new manufacture or a projector (speculative merchant or manufacturer) who purchased the rights to the discovery, or like Berry the importer of an invention from a foreign country, where it was previously unknown in the kingdom. The significant terms are "manufacture" and "new". The invention had to be previously unused in the territory and capable of being put into production. A legal contract created the patent property and the patent-author. The patentee then gained exclusive right over an invention for fourteen years. Secondly, the patent conferred exclusive right on its holder. No one was allowed to use the daguerreotype without Berry's express permission, and this applied to amateurs, men of science and other non-commercial users. Exclusive use meant just that; it excluded or annulled all other potential acts in relation to daguerreotypes. Thirdly, patents were created by the Crown and therefore tied to territory. In this case, the territory was "England, Wales and the Town of Berwick upon Tweed and all Crown Colonies and Plantations Abroad". Separate patents, and separate registration fees, were required for Scotland and for Ireland; Berry did not purchase these rights. The Channel Islands and the Isle of Man were also excluded from the patent. The state produces a people-market among whom the patentee can operate; it also constitutes significant spaces of exception. Finally, the patentee could legally licence others to operate the invention under strict contractual conditions, usually for a "financial consideration" or fee. This allowed others to practice the "art", but under strictly regulated conditions. Intellectual property – which after land and chattel was the third estate of property in British law – provided a scenario for subjectivisation and a stage for self-possession through ownership.

As Nicos Poulantzas argues, the legal apparatus of the state produces atomized "juridical-political persons who are the subjects of certain freedoms" (Poulantzas, 2000, p. 63).¹⁵ Poulantzas calls this process "individualization", but "subjectivisation" would do just

¹⁴ For the history of patents see: Dutton, 1984; Coulter, 1991; MacLeod, 1988; Pettit, 2004. For good examples of current scholarship see: Sherman; Bently, 1999; Pottage; Sherman, 2010.

¹⁵ It is worth noting the significant differences in approach to Marxism and the law represented by the work of Pashukanis, Edelman and Hirst. Addressing the different emphases and approaches would require a much more systematic presentation than can be undertaken here.

as well. The point becomes plain in the case of women's involvement with the daguerreotype patent. Before the Married Women's Property Acts of 1870 and 1882, only men could hold patents (Holcombe, 1982; Poovey, 1989; Shanley, 1989; Stetson, 1993; Griffin, 2003). In law, married women did not exist (Kaye, 1855; Anon, 1858). The married woman was a *femme covert*, that is to say, a woman represented or "covered" (and the connotation is evident) by her husband. Such women could not enter legally binding agreements. Only unmarried woman or widows were able to contract at law; these women were designated *femmes sole*. We know of two women in the early daguerreotype trade, both were licensees: the title of Miss Jane Nina Wigley (Newcastle-upon-Tyne 1845-1847; London 1847-1855) suggests that she was unmarried or a *femme sole*; the year after the death of her husband in 1843, Mrs Ann Cooke took the license in Lincolnshire. At the end of 1844 she moved to Hull where she ran a studio until 1857. Mrs Ann Cooke as a widow was also a *femme sole*.¹⁶ These examples demonstrate that authorship was rigorously circumscribed by the law; only some persons could emerge as authors on this terrain, they required money and a male gender (female exceptions were possible, but under strict conditions). Authorship emerges through the law and the law is not just another ideology or discourse, but an apparatus, or practice, intimately linked to relations of production and the Sovereign State.

The identity constituted through these legal acts and judgements is distinct from an ontological self. As one writer has put it: "In contrast with the person recognized by the continuity of his being, we may designate the character defined by the coherence of his acts as an 'identity'" (Rosenberg, 1999, p. 136). Theatre and performance provide models for thinking about the subject, not for the reason that the person is a fiction (character) or a locus of self-fashioning, but because drama is close to the workings of the law. As Hirst notes, "[r]ights are legally defined and sanctioned capacities to act in certain ways and enjoy certain conditions" (Hirst, 1979b, p. 156). Patent law is not predicated on possessive right, but on a series of acts defined by statute. The continuity or coherence of this authorship is a fiction held in place by a judgement and its apparatus.¹⁷

RICHARD BEARD, COAL MERCHANT

In the middle of 1841 Richard Beard purchased the full patent from Berry. This was not Beard's first patent, nor his last. Beard's father was in the grocery business in Devon, Richard Beard had been the manager of this concern before moving into the coal business. In 1833 the younger Beard transferred to London, becoming a partner in Pope, Beard and Co. Coal Merchants of Western Wharf, Regent's Park Basin. He went on to found R. Beard and Company, another coal distribution business and purchased a site at Purfleet Wharf,

¹⁶ It is also possible that Miss Luisa Louche was working in Southampton in the mid-1840s.

¹⁷ This is to write against "the little monograph" now prominent in art history and return to the classic debates of the 1980s. See: Pollock, 1980; Rifkin, 1983; Green, 1987; and Christie; Orton, 1988.

Earl Street, Blackfriars. The coal trade in the metropolis was highly competitive and there is clear evidence that Beard was looking to diversify; he was seeking alternative outlets for his capital: on 17th June 1839, he filed a patent for the colour printing of calicoes (Heathcote; Heathcote, 1979, p. 313). No doubt, Beard had capital available, his father's will dated 27th April 1840 left him property and land and almost immediately afterwards, he invested in the daguerreotype process and took out a patent (Heathcote; Heathcote, 1979, p. 314). On 23rd June 1841 Berry assigned the patent to Beard for a consideration of £1,050 (Richard Beard Affidavit 13th July 1841)¹⁸ and on 16th July 1841 Beard signed an indenture with Daguerre and Niepce giving him control of the patent for the daguerreotype in England, Wales and the Town of Berwick upon Tweed. It was not until two years into his photographic career, that Beard sold his interest in R. Beard and Company. That is to say, until July 1843 he was a coal merchant and the patent holder for the daguerreotype process, owning and controlling three London studios and having an interest in numerous other photographic concerns.

Around the period 1846 to 1848 he also ran a business with his son as a trader in ultramarine, while still engaged in his photographic enterprise (Heathcote; Heathcote, 1979, fn. 56, p. 328). As late as 1867 he was still looking for opportunities when he filed a patent for medical galvanism – the connection between photography and electricity has still not been sufficiently explored (Heathcote; Heathcote, 1979, p. 327). Photography took its place among Beard's commercial endeavours and he had been economically active in the capital for seven or eight years prior to involvement with the daguerreotype. His capital might flow from one sphere to the other, but there is no reason to presume coherence across these concerns in the person of Beard the photographic author-proprietor. I am going to try to reconstruct this authorship through a combination of what Franco Moretti calls "distant reading", or attention to mass patterns of cultural production, and close attention to the marks of authorship on daguerreotypes (Morretti, 2013).

From June/July 1841, as assignee of the patent, Beard could sue at law anyone who infringed his property right. In less than three months of operating he claimed to have taken £3,000 at the Polytechnic Institution (Beard v. Barber, 1842). Jabez Hogg, who had worked for him, suggested that Beard had made £25,000 his first two years of operation from portrait work and the sale of licences (Hogg, 1845, p. ix). Beard clearly saw the opportunity of becoming very wealthy. He had already absorbed Cooper's interest and possibly his own earlier agreement with

¹⁸ £1,050 is an odd sum and it is possible that Beard paid Berry £800 (the amount he had asked of Claudet) and a further £250 to Daguerre (and Niepce). In a letter of 15th May, Berry and Newton informed Beard's agents that the lowest they could accept for the patent rights was £900 (reproduced in Newton Affidavit 10th July 1842). It is difficult to see how the price could have subsequently risen from this. Alternatively, the £1,050 may have comprised a sum of £850 for the Patent and a further £200 intended for the repurchase of Claudet's licence. In 1868 Claudet claimed he had purchased his licence direct from Daguerre at the end of 1839. Historians have scorned this idea and put it down to his failing memory, but it is not out of the question (Claudet, 1868). For the historians response see: Heathcote; Heathcote, 1979, p. 6; and Wood, 1980. Despite Berry's role as the British patentee, Beard performed a second indenture with Daguerre and Niepce: this suggests that the Frenchmen retained some unspecified involvement with granting rights to their invention. Therefore, it is not impossible that Claudet entered into an agreement with the French inventors prior to agreeing the licence with Berry.

John Johnson, thereby obtaining for himself absolute monopoly within the specified territory. However, Claudet refused to surrender his license and Beard entered his initial Bill of Complaint on 6th July 1841 (before the indenture with Daguerre and Niepce). This resulted in a law suit in Chancery Court (also at the Queen's Bench) that ran between 1841 and 1843. Ultimately, Beard failed in this suit and he was compelled to accept Claudet's right to operate the daguerreotype apparatus within the strict terms of his licence. With this exception he had complete control of the daguerreotype process in England, Wales and the town of Berwick-on-Tweed.

FETISHISM AND SUBSUMPTION: BEARD'S OPERATORS AND LICENSEES

This gave Beard three studios, which were run by a series of "operators"; those usually listed are: Francis Beattie, George Brown, J. T. Cooper, Jabez Hogg, John Johnson and T. R. Williams. However, in the affidavits sworn in the course of Beard's various prosecutions, other operators or assistants are named: Alfred Wilkinson and Walter Samuel Scott at the Polytechnic Institution (Wilkinson, 1845); William Henry Williams had been assistant to Beard (Williams, 1843); Cornelius Sharp was assistant to Beard at 34 Parliament Street (Sharp, 1842); Walter Rowse Plimsoll was assistant at 85 King William Street (Plimsoll, 1842). Alfred Barber also advertised as "late of the Polytechnic Institution". Scott took over the studio at the Polytechnic Institution in 1855, after it had been vacated by Beard (Heathcote; Heathcote, 1979, p. 326). In the affidavits other men are listed as clerk to Beard (including John Plimsoll), while Hogg appears as "assistant to Richard Beard at the Photographic establishment, 34 Parliament Street" (Hogg, 1842). These men provided evidence of infringement in Beard's prosecutions and they all testified that they were familiar with the process. This suggests that, in addition to those usually mentioned by historians as daguerreotype "pioneers", Wilkinson, Scott, Williams, Sharp and Walter Rowse Plimsoll worked as operators. Still others appear in regional newspaper advertisements as having worked in Beard's London studios, such as Mr Stephen, Mr Stoddard and WT Pitcher. This takes the count to fifteen, but I expect there were more.

The paradox of Beard's authorship frames the crude woodcut of his Polytechnic studio, which appeared in *George Cruikshank's Omnibus* of 1842. This is now a familiar image, appearing as a synecdoche for the early studios in many histories of photography (Blanchard, 1842, p. 29). The "patient", who is having his portrait taken, sits on a chair mounted on some form of raised dais. This platform is equipped with an over-head shade or reflector and a plain backdrop. The "patient" is held in position by a head rest. The "operator" is also raised on a set of steps. In his left hand he holds a watch to time the exposure (we will have to set aside the impossible object in his right hand). It is a representation of Jabez Hogg. Above him are two Wolcott mirror-cameras positioned on a track, only one of which is open; there appears to be a glass ceiling. Behind the operator are two figures: a seated woman and a standing man, hat in hand. They are attentive to the operator's work, but it is not clear whether they are accompanying the "patient" or are awaiting their turn; in any case, they fade into the background of the scene like phantoms – as insubstantial as the door that opens on to a process room. The man and woman in the left foreground hold small black objects – presumably cased daguerreotypes – and both peer intensively at these image-



PHOTOGRAPHIC PHENOMENA, OR THE NEW SCHOOL OF PORTRAIT-PAINTING.

"Sit, cousin Percy ; sit, good cousin Hotspur !"—HENRY IV.
"My lords, be seated."—*Speech from the Throne.*

I.—INVITATION TO SIT.

Now sit, if ye have courage, cousins all !
Sit, all ye grandmamas, wives, aunts, and mothers ;
Daughters and sisters, widows, brides, and nieces ;
In bonnets, braids, caps, tippets, or pelisses,
The muff, mantilla, boa, scarf, or shawl !

Sit all ye uncles, godpapas, and brothers,
Fathers and nephews, sons, and next of kin,
Husbands, half-brother's cousin's sires, and others ;
Be you as Science young, or old as Sin :
Turn, Persian-like, your faces to the sun !

And have each one
His portrait done,
Finish'd, one may say, before it's begun.

Nor you alone,
Oh ! slight acquaintances ! or blood relations !
But sit, oh ! public Benefactors,

Figure 2 - Richard Beard's Polytechnic Studio. Public Domain. Originally published in CRUIKSHANK, George. Omnibus, Laman Blanchard (ed.). London: Tilt and Bogue, Fleet Street, 1842, p.29. Available at: <<https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015023511572>>. Accessed: 22 Feb. 2019

things through small magnifying glasses. The obsession with microscopic detail was a powerful feature of the reception of the daguerreotype and we know from the account left by the Wadia cousins of Bombay – who visited Beard's Polytechnic studio in 1841 – that magnifying glasses were available for looking at the images (Nowrowjee; Merwanjee, 1841, p. 29).¹⁹

Despite the disaggregated figures and unconvincing spaces, it might seem that there is nothing remarkable or unexpected in this rough scene of commerce, work, and fascination. But something is missing. Predictably, it is hidden in plain sight. Richard Beard is supposed to be the author of the small pictures that the two figures are inspecting, but where is he? The history of photography has treated this problem with a sneer and moved on. Beard was just a coal merchant looking for a fast profit, we are told, and Hogg, Beattie and their like were the real artists. This will not do; we need to take the problem seriously. Beard the author is nowhere to be seen. Instead, we have two working figures, the operator Hogg on the steps and the other character (Wilkinson or Scott?) buffing the plate. Whereas the operator is a marginal presence in the account of Beard's studio that appeared in the *Spectator* in 1841 (20 March 1841, p. 283), in this scene, there is no occlusion of production; the cameras and the operation, preparation of the plate and the process room are all there plainly visible. So, in this instance, we know who made the pictures – the problem lies elsewhere.

It is the peculiar nature of labour-power as a commodity that it cannot simply transferred from seller to buyer; in the process of production labour power has two owners: the worker and the employer. The capitalist purchases labour power as a use value, but cannot have "full proprietary control over it" (Steinberg, 2010, p. 180). This is because it is labour power that has a price and not labour as such, otherwise we would be dealing with chattel slaves. To cut a long debate short, the law performs a double transformation to effect this shift. The labour contract forces the separation and transfers manufactured artefacts (commodities) created by the acts of labour power to the capitalist. That is the first part of this drama. In the second act, patent law also shaped immaterial property and authorship. The law turned the daguerreotypes made by the operators into Beard's exclusive property.²⁰ So, in this case, the fetish does not entail occluding production. It hides elsewhere; in the juridical relations which define the forms of capitalist-property right. This legal fetishism construes commodities and persons as independent and abstract categories that generate supposedly "free" exchange between formally "free" and "equal" actors (Marx, 1996).²¹ Labour power and its products can thus become the property of another. The law infuses this scene and sets the operators to work and in the process it constitutes Beard's identity as an author.²² Hence, the fetishistic paradox,

¹⁹ This is a nineteenth-century English transliteration. These men were Parsis and cousins: their names would now be written: Jehangir Naoroji Wadia and Hirjeebhoy Meherwanji Wadia. My thanks to Jairus Banaji for help here.

²⁰ Steinberg has that argued master and servant law (in force until 1867) played a key role in this process of formal subsumption (or subordination) of skilled labour to capital and it is worth noting that in the most developed liberal economy of the period, by today's standards "free labour" was actually unfree.

²¹ For excellent recent study on the laws of contract see: Steinberg, 2010.

²² See for comparison: Edwards, 2001.

the daguerreotypes produced by the two men really were made by Beard; these fantastical connections “appear, not as direct social relations between individuals at work, but as what they really are, material relations between persons and social relations between things” (Marx, 1996, p. 84). Perhaps, we should speak of the subsumption of the author to capital.



Figure 3 - Beard patentee, Portrait of a Woman. Ninth-plate daguerreotype in dolphin and pheasant hanging frame, 1842. Collection of the author

What is more, Beard fully exploited the possibility allowed under English patent law to grant licences: it may well be that his primary interest in the daguerreotype lay with the opportunity it created for this trade in legal contracts; in the capitalist marketplace use values are vehicles for exchange values and photographs of bourgeois faces were quite possibly a condition for securing licence fees. On some occasions, Beard established a provincial studio, for which he subsequently sought a licensee – he seems to have done this in Manchester, which for the first twelve months he maintained through his manager W. Watson, before assigning the studio to John Johnson on 9th November 1842 – who became licensee for Lancashire, Cheshire and Derbyshire (Heathcote; Heathcote, 1979, p. 320). In other instances, the licensee established the studio, as Alfred Barber did in Nottingham. J. F. Goddard probably assisted in the technical set-up of (some) studios: he was present for the opening of the Plymouth studio; he was also there when studios were established in Cheltenham and Bath (Heathcote; Heathcote, 1979, p. 319).

Similarly, John Johnson stated that after spending much of his time in early 1841 setting up the Polytechnic studio, he was “despatched to other cities and towns to aid in opening other galleries” (Johnson, 1868, p. 405). This is not insignificant; had it been known publicly that Goddard or Johnson were present at the establishment of these licensed studios it could have led to the annulment of Beard’s patent, because it broke the disclosure clause. According to the legal fiction involved, patents were granted in exchange for full disclosure and the specification document required was supposed to be self-contained, making the invention available to any competent person. Technical assistance or instruction was therefore a potential breach of the agreement with the Crown.

During the period of Beard’s patent between 1841 and 1855, he licensed hundreds of studios. The first licensed provincial studio was opened in Plymouth in July 1841 by William Bishop. By the end of the year there were licensed studios in: Bristol (Harry Vines), Cheltenham (John Palmer), there appear to have been two studios in Liverpool at this time (John Relph, manager; James Foard), Nottingham (Alfred Barber), Brighton (William Constable), Bath (Mr Sharp), Manchester (Beard with Watson as agent) and Norwich (Harry Milligan) and possibly another in Southampton (Mr Smith?/John Reid?). In 1842 Edward Holland was allocated the licence for the Counties of York and Derby (excluding Leeds); other licences were granted the same year for Exeter, Oxford, Birmingham (Joseph Whitelock), Leeds, Scarborough, St Helier and St Peter Port; in 1843 licences were received for Bradford, York, Sheffield, Leamington Spa and Hull (Mrs A. Cook, who had previously been in Lincolnshire); in 1844 there was a licensee for Leicester; in 1845 one in Newcastle-upon-Tyne (Miss Jane Nina Wigley, who subsequently moved to London); in 1846 in London (Mr Bright) (Fisher, 1992, p. 73-95). There were also studios listed in Barnstable, Shrewsbury and Taunton. Ireland and Scotland lay outside Beard’s control, but they were subject to his 1840 patent for the Wolcott camera and Goddard’s work and studios were established in Belfast, Dublin, Edinburgh and Glasgow; itinerants visited Aberdeen and Inverness.²³

Many of these studios had just a fleeting life and it is difficult to keep track of openings and closures. In the list above there appear to be two licence holders for the territory of Derbyshire and two for Liverpool! We know of many of these operations not through formal documents and binding legal contracts, but advertisements in local newspapers and names on extant daguerreotypes: for instance, Arthur T. Gill published details of one Beard patentee daguerreotype, which according to an affixed label was made by Mrs A. Cook of Hull. This suggests that she was the Beard licensee for Hull, but we have no further information (Gill, 1979, p. 94-98). Where details come from press advertisements it can be difficult to know if the studio in question actually opened and operated: these may have been announcements made during negotiations with Beard, intended to ascertain the degree of local interest. In some instances, the licensee of these studios is known; in others we have no information.

²³ Information on licensees is distilled from Fisher, 1992; “The Beard Richard Beard: an Ingenious and Photographic Franchise in England”, p. 94-95; Heathcote; Heathcote, 1979; and Heathcote; Heathcote, 2002.

I have only given the date at which studios opened, because this was the point of their licensing agreement. While some – Constable, Cooke, Wigley – remained in business for ten years or more, many of these studios had no more than a fleeting life and it is difficult to keep track of openings and closures; of proprietors coming and going; of itinerants announcing a short stay and a little tour.

From 1846 Beard began to open up the London market: first licensing Mr Bright as an independent; then John Mayall, A. L. Cocke and W. E. Kilburn. By 1853 there were at least seven daguerreotypists other than Beard working the capital (Heathcote; Heathcote, 2002, p. 233). During the 1850s multiple studios appeared in some towns, occasionally resulting in a small commercial war. Throughout the period of the patent, many other names appear in advertisements carried by the regional press: some may have been pirates; others were probably operators working for a licensee in the outlying towns allowed by the agreement with Beard; yet others may have been unannounced license holders.

We know of many of these business concerns not through formal documents and binding legal contracts, but names fixed to extant daguerreotypes and advertisements in local newspapers. We are only aware that William Armitage ran a daguerreotype studio in Louth because of the announcement of his death in the *Lincoln, Rutland & Stamford Mercury* (November 23rd 1849, p. 3). In fact, his presence is visible to us because his death involved a spectacular accident and was deemed worthy of a few lines: Armitage was a chemist and was killed, along with five other people, when the railway detonating alarms that he was drying exploded. In some instances, the licensee of these studios is known; in others we have no information; some licensees were investors and the studio was run by another, often unknown, operator; some were involved in mixed trading as chemists, book sellers, printers, cabinet makers and even a boot and shoe maker.

Despite the complexities and incomplete record, it is clear during the early 1840s Beard was actively soliciting for prospective licensees. The law allowed him to act in this fashion. On occasion, he hired venues in provincial towns to exhibit specimens. In order to display his wares, he rented a room in the Swan Hotel, Stafford on 5th and 6th December 1843 and he did the same in Leicester during the following week (Heathcote; Heathcote, 1979, p. 320-321).²⁴ He was also marketing licenses through the regional press. In 1842 Beard advertised in the *Cardiff and Merthyr Guardian* for prospective “capitalists” interested in becoming his licensees:

Mr. Beard (the sole Patentee) begs to offer for Sale the Entire and Exclusive Right of Exercising his Patent for the County of Glamorgan, except Swansea, upon the following Terms: That is to say, £250, to be paid down; Monmouthshire (not to include Cardiff) £400, to be paid down; or £250 and 15 per Cent. On Gross Receipts; £200 and 20 per Cent. On Gross Receipts (*Cardiff and Merthyr Guardian*, 16th July 1842).

²⁴ This has the feel of a midlands tour and we need further research to establish if other towns were visited in this way.

In this advertisement, he claimed that establishing the daguerreotype in London had cost him nearly £20,000 and suggested it could be “made a source of immense profits” and “a large Annual Income”. The apparatus he said “may be perambulated and used in small towns and villages”, which proved “a palpable advantage in sub-letting Houses” (*Cardiff and Merthyr Guardian*, 16th July 1842). In 1842 he was selling licences for Devonshire, for Oxford, for Reading and also for Hull. In 1843 towns in Lancashire, Derbyshire or Cheshire could be sublet from Johnson in Manchester; also in 1843 he advertised the license for Staffordshire (excluding Birmingham) and that for “the whole or any part of the County of Leicester including Birmingham”. He was seeking a licensee for Newcastle in 1843 and again the following year. He advertised in 1844 for the right to operate in the Counties of Lincoln, Cambridgeshire or Huntingdonshire, and, in a separate, advertisement for Halifax. Having put Edward Holland out of business, he advertised in 1844 for York or the Counties of Northumberland or Durham.

The case of Nottingham is particularly enlightening. In 1841 Beard sold the licence for Nottingham to Alfred Barber. The following year Beard inserted an advertisement in the *Nottingham Journal*, which he addressed to “small and enterprising capitalists” and “gentlemen of a business-like turn”. In this instance, Beard began by puffing “this wonderful and admired invention” which “by a simple and nearly momentary process” produced “a perfect miniature reflection of face, figure and dress, with all the beauty of a mezzotint engraving”. The purpose was to announce that, as sole patentee, he was “desirous of selling the right of the patent for the entire County of Nottinghamshire (the town of Nottingham excepted)”. From “the power of subletting” alone, he suggested, “an immense profit may be made”.²⁵ This is instructive. It suggests that Beard envisaged a vast network of licensed studios covering the country with lucrative city markets surrounded by larger county territories, which might contain rights to yet smaller areas. As we have observed, when selling the licence for the Counties of York and Derby he excludes Leeds; Glamorgan omits Swansea; Monmouthshire sets aside Cardiff; and the Staffordshire advertisement excludes Birmingham. Had he succeeded in finding a licensee for the County of Nottingham he would have further undermined custom for Barber’s already hard-pressed Nottingham business.

Beard was determined to keep hold of his monopoly over the London daguerreotype business and the licence trade and he actively policed his territory. In addition to the case against Claudet, he entered into five further legal suits, winning them all.²⁶ In other instances, a letter from his lawyer – Charles Fidley – threatening action may have been sufficient to see off pirates, or potential infringers, of the patent. We do not know how many of these there were. Two prosecutions dealt with photographers operating without a licence (Edward Josephs – aka Edward Joseph Edwards – and the partnership of Robert Rankine Bake and William George Chapple); one was conducted against Jeremiah Egerton, who was a trader

²⁵ “Mr. Beard’s Photographic or Daguerreotype Portraiture”, *Nottingham Journal*, p. 1, July 15th 1842.

²⁶ Though, Jeremiah Egerton managed to draw out the process and remain in business.

in equipment (reminding us that Beard's right also extended to the sale of cameras, manuals and chemicals); and two of the legal suits were conducted against licensees (Alfred Barber and Edward Holland) who had not "honoured" Bills of Exchange and/or the percentage of profits owed to Beard. Alfred Barber, the Beard licensee for the Town of Nottingham, defaulted on payments of £720. Action in the Court of Chancery from 1842 to 1843 resulted in a ruling for Beard and Barber's licence was revoked.²⁷ Edward Holland, Beard's licensee for the Counties of York and Derby (excluding Leeds), defaulted to the sum of £300. Ruling in Chancery Court again went for Beard and Holland's licence was also withdrawn. The cases against Barber and Holland are worthy of minor plots by Dickens or Wilkie Collins: gullible characters, enticed by the lure of riches, enter into contracts with the ruthless and grasping merchant and lose everything. In each case, his property was produced and secured through a series of legal acts. These acts are not just the condition of Beard's self-fashioning. It is important to recognise that they debarred others from performative acts of self-constitution. Acts and performances take place under material constraints. In the process, Beard's singularity was being secured.

THE LEGAL FORM OF PATENT PROPERTY

My interest in this history is not merely to establish details of the economic or business history of the daguerreotype – valuable as that task is – rather, I am interested in the kind of authorship established by this pattern of trade. The standard emplotment for early English photography views Beard as a man with dirty hands, as if scarred by coal dust. It is repeatedly said that he never touched a camera (this is far from certain), but are we to imagine that as a coal merchant he actually humped sacks of anthracite? This is not what merchants do and capitalist authorship does not actually require the making of portraits or operating a camera any more than Beard's business a coal merchant involved him in fetching and carrying. My intention is not to exonerate Beard, but to begin to think again about photography, property and authorship. The problem is that an account over-determined by the sign "Art" obscures this issue. This is partly because it assumes in advance a form of authorship that we believe we understand, locating a creative personality in a place where there are simply legally constituted acts. The category "Art" may block the kind of thinking we need to undertake in order to grasp the workings authorship and property in the capitalist mode of production.

Beard operated two, perhaps even three, models of business; in his London studios he engaged directly in commodity production, whereas the network of studios operated much more on the basis of merchant capitalism licensing production by others and supplying materials. Beard's business strategy was to retain control the London market, while permitting the right to operate in the provinces where he lacked local contacts and knowledge of market peculiarities. In the 1840s, artisan production and small firms were

²⁷ Barber found his own way of continuing in business, moving to the Channel Islands, which were beyond Beard's control to the mainland. His involvement in the daguerreotype business was remarkably prolonged.

increasingly drawn under the control of larger enterprises by the control of credit by factors or merchants who marketed their products and often supplied raw materials (Behagg, 1990). If the role played by credit in the reconstruction of the labour process and the development of industrial capitalism has been understood, the importance of patent property has gone unnoticed. The patent and the law courts provided Beard with key resources to establish a national market over which he held sway as author-owner.²⁸ The fact that some of Beard's operators later emerged with "names" should not disguise the fact that the ownership of the patent was a force of proletarianisation and a concomitant accumulation strategy.

As I have suggested, Beard employed multiple operators in his three London studios, and we have no way of knowing who made a particular image.²⁹ Williams, Brown, Hogg, Plimsill and the rest were employees working (presumably) for a wage: in this sense, Edelman was right to describe photographers as the "proletarians of creation" (Edelman, 1979, p. 45). The daguerreotypes they made appear simply as the products of Beard's studios. This pattern of "collective authorship" is further complicated, because Beard supplied his studios and licensees with plates, chemicals, cases and other articles required for the trade. Beard maintained a "manufactory" at Wharf Road, off City Road for supplying his studios with articles required for the trade.³⁰ The Wharf Road manufactory was overseen by Wolcott and it seems that some articles, including Wolcott's camera, were made on the premises, but the manufactory also served as a merchant clearing house for copies of particularly popular portraits, such as that of Daniel O'Connell, and photographic materials or components produced elsewhere, such as Wharton pinchbeck cases and Elkington plates. Beard probably entered into an agreement with these Birmingham manufacturers for bulk purchase, but there is no evidence.

We know that Beard stipulated, in at least some instances, that his licensees obtain frames, mounts, plates and chemicals from him: he did this with Barber. This was an act made possible under his indenture. Beard's supply chain should remind us that daguerreotypes are not simply images; they are physical things modelled on miniature paintings and their casings and mounts are highly significant signifying elements.³¹ No doubt, this holds for all images, but there is a specific point here. After August 1841, daguerreotypes throughout Beard's commercial empire appear in Wharton gilt brass (and sometimes copper) pinchbeck cases, or pans, stamped with an oval design "T. Wharton n. 791 August 24 1841" and the Royal Coat of Arms. The copper version does not bear the coat of arms and was for internal use as a pan in a larger entity. Often the Wharton unit, of which there were two sizes, was enclosed in a frame or a folding leather case.

²⁸ On the law as resource: Morus, 1998, p. 222.

²⁹ Though some of Beard's operators scratched their names on the back of some plates.

³⁰ Evidence shows that in 1842 he issued his licences from the Wharf Road address, but by 1849 the work of the manufactory had been transferred to Millman Mews, Millman Street, where plates continued to be manufactured until Beard gave up the premises in 1852.

³¹ Some of the most informative and productive work on daguerreotypes has been focussed on these features. See: Odgers, 1978; Gill, 1979; and Fisher, 1992.

Early daguerreotypes intended to be displayed on the wall are contained in black Japanned *papier maché* frames with an ormolu mask and hanging ring with decorative escutcheon, this decorative fastening often bore the embossed words "Beard Patentee".



Figure 4 - "T. Wharton n. 791 August 24 1841" and the Royal Coat of Arms. Collection of the author

In their most common form, the daguerreotype unit was contained in a small leather case. These cases were not specific to Beard and were usually pre-existing, or independently fabricated, jewellery cases. The earliest bevelled "flip top" leather cases, used by Beard, did not contain Wharton units and were sealed with paper.³² The initial Beard images do not appear to have the mount embossed with "Beard Patentee"; this was probably only introduced when the patent came into dispute. To some extent, it is possible to identify the very first images from Beard's London studio, because they are not gold-toned and have a duller appearance (Fisher, 1992, p. 78).³³ The Morocco book-format cases, again with the "Beard Patentee" brass mount, were a latter innovation; these are often embossed with a gilt Beard stamp listing his studios and the Royal Coat of Arms.

³² Robert Fisher suggests that once Beard introduced Wharton cases he continued to employ them at least until March 1842, but this would seem to underestimate the sheer volume of these pans. See: Fisher, 1992, p. 85.

³³ Gold-toning was introduced by Hippolyte Fizeau in 1840 and improved for Beard by Johnson who employed a patent electrolysis method.

Most early Beard daguerreotypes are ninth-plate images, because the area of focus was limited with the Wolcott camera; early in 1843 Beard abandoned this apparatus for a camera with a Pretzval lens that had a larger zone of focus, but it should be remembered that he continued to sell ninth-plate images after this date and that some early small images were subsequently enlarged. Hand colouring was introduced from 1842. While the studios in Beard's licensing network employed these standard formats and many images produced by his provincial licensees are identical to those issuing from his London studios in style and format. We know that the daguerreotype portraits made by Thomas Thurlow in Suffolk during the 1850s were still presented in the Japanned *papier maché* framed format, often with the "Beard Patentee" inscription. Very occasionally, we may find a handwritten note underneath the image, on the case, or on the back of the framed images, which allows us to see in which studio the portrait was made; on rare occasions it even gives the photographer's name. More often the sitter might be identified and located in a town or city, which can be a guide to the studio. However, this is not entirely trustworthy information: frequently the written matter was added by the subsequent generations identifying dead relatives and we can't know if the picture was locally produced by a Beard licensee, a pirate passing through, or even made in another city.

A label affixed to one daguerreotype portrait identifies the sitters as Mathew Todd and his daughter Emily and gives the locality as York. Todd was innkeeper resident at the White Hart, 26 Stonegate, York. This is an early daguerreotype in a "fliptop" case with a paper seal,

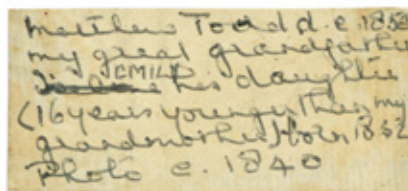


Figure 5 - Edward Holland? Portrait of Mathew Todd and his daughter Emily, with detail of the notes on the daguerreotype's case. Cropped. Ninth-plate daguerreotype, 1842-1843. Collection of the author



it does not have the “Beard Patentee” stamp on the mount, but it is reasonable to assume it was made in the studio of Edward Holland, who held the Beard licence for the counties of York and Derby (excluding Leeds). While it is plausible to assume that it was made in York, and not in one of Beard’s London studios (it doesn’t have the bevelled case format), we simply cannot know. All that we can say is that these are collectively authored commodity-images. Men like Beattie and Hogg made the pictures in the three London studios, but they made “Beard” daguerreotypes. Men and women, such as Holland or Barber or Wigley, making daguerreotypes throughout Britain under licence, were also producing pictures by “Beard”. We might view Beard’s operation as a brand or franchise, but these are rather anachronistic terms. The best way to characterise these pictures is as the products of “Beard Patentee”.

What I am suggesting is that – whether we can identify the individual portraitist or not – the patent created a particular form of authorship and identity, specific to capital. In modern English law the patent signifies an empty space of ownership requiring no unique characteristics. This does not mean, as Hirst suggests, that no subject was involved; it was just that this subject did not require a personality. Subjectivity, or sensibility, was a business best left to foreigners – particularly, the French.³⁴ In English law “identity” was just a series of acts culminating in a fact. Hence, the perpetual game of judging the relative aesthetic merits of Beard against Claudet makes no sense; Claudet was a collective author; he employed operators too: Edward J. Pickering claimed to have made some of the most prominent “Claudet” images. Other men indicated in regional newspaper advertisements that they worked at the Adelaide Gallery, these include: Chubb, Counsell, Edwards and Mills (Heathcote; Heathcote, 2002).

Even more than Claudet, “Beard Patentee” is a zone of possession that subsumed dozens of makers; in most instances we will never know who they were.³⁵ How do we assess the void of ownership as a form of aesthetic distinction? What can art historians do with authors who have no personality or subjectivity? How can one attribute a “style” or an “eye” to this form of massified singularity? The standard defence of patent property claimed that because the property created was new it did not deprive anyone of anything. In this argument patent law is a negative right, in which authorship is merely a space of capital, a simple field of ownership, joining property rights to a proper name. The proletariat may not be the fully identical subject-object of history, as Georg Lukács (1971) believed, but in intellectual-property law capital behaves suspiciously like an author. If there is an author at work here it is capital itself – a Capital-Subject.

³⁴ Paradoxically, this suggests that England was a thorough-going capitalist state and not some backward remnant awaiting a belated bourgeois revolution. For a sample of the debate see: Anderson, 1992; Thompson, 1978; Wood, 1991; Davidson, 2012.

³⁵ The game has gone on at least since 1841 when a reviewer in *The Spectator* deemed Beard’s pictures superior to those made in Claudet’s Adelaide Gallery. Beard’s images were said to be better “in fidelity of resemblance, delicacy of marking, and clearness of effect: in a word they are more artistical”. In contrast Claudet’s Daguerreotypes are said to be “black and heavy” and “grave and formal”. “Photographic Miniatures”, *The Spectator*, p. 860-861, 4th September 1841. See also Claudet, 1841. Roy Flukinger recognises that we are dealing with “a series of studios” and “owner, operator or assistant”, but nonetheless proceeds to the bar of the judgement of taste (Flukinger, 1989).

The modern conundrums of artist-authorship; the evaporation of distinctions between high and low culture; the theological capers of the art-commodity were already visible in the 1840s. They were inscribed in a form of law that openly constitutes bourgeois property as an imaginary relation. This is not to say that our current field of problems – caught between copies and property claims – has simply unfolded from acts performed during the 1840s, but it is to argue that our performances of authorship and our ways of acting out the self were possibilities already contained in legally ratified forms of commodity production.

This is a revised version of an essay that appeared in *Oxford Art Journal*, v. 36, n. 3, p. 369-394, 2013, under the title "'Beard patentee': Daguerreotype Property and Authorship".

References

A WRIT of Privy Seal, (Privy Seal Patent Office – 3 Victoria, 6th Part), 14th August 1839, C66/4575/n.4, Public Record Office, London.

ARCHIVAL documents in the public Record Office, London.

BEARD, Richard. Affidavit sworn 13th July 1841, Beard v. Claudet, C31/618-Part 2, Public Record Office, London.

BEARD v. BARBER, Chancery Proceedings (1842), C14/4/B41, Public Record Office, London.

BERRY, Miles. Affidavit sworn 5th September 1842, Beard v. Josephs, C31/635, Public Record Office, London.

CLAUDET, Antoine. Affidavit sworn 20th May 1845, Beard v. Egerton, C31/691, Public Record Office, London.

HOGG, Jabez. Affidavit sworn 5th September 1842, C31-635, Public Record Office, London.

NEWTON and Berry to Poole & Carpmeal, 10th May 1841, reproduced in William Newton Affidavit sworn 10th July 1842, Beard v. Claudet, C31/618-Part 2, Public Record Office, London.

PLIMSOLL, Walter Rowse. Affidavit sworn 2nd September 1842, C31-635, Public Record Office, London.

SCOTT, Walter Samuel. Affidavit sworn 20th May 1845, C31-691-Part 1, Public Record Office, London.

SHARP, Cornelius. Affidavit sworn 2nd September 1842, C31-635, Public Record Office, London.

TREASURY Board Papers 1840, T1/4429/7150, Public Record Office, London; transcribed and reproduced R. Derek Wood, "The Daguerreotype Patent, The British Government, and the Royal Society". The essay was published in *History of Photography*, v. 4, n. 1, p. 53-9, 1980; the letter appears as an addendum on the author's webpage: <http://www.midley.co.uk/daguerreotype/dpatent_addenda.htm>.

WILLIAMS, William Henry. Affidavit sworn 15th August 1843, C31-654, Public Record Office, London.

WILKINSON, Alfred. Affidavit sworn 20th May 1845, C31-691-Part 1, Public Record Office, London.

Newspapers

The Dover Telegraph

The Literary Gazette

The Spectator, London

The Times, London

Other references

ADAMSON, Keith I. P. Early British Patents in Photography. *History of Photography*, v. 15, n. 4, 1993.

ALTHUSSER, Louis. Ideology and the Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation) (1969). In: _____. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press, 1971. p. 127-186.

ALTICK, Richard D. *The Shows of London*. Cambridge Mass. & London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978.

ANDERSON, Perry. *English Questions*. London: Verso, 1992.

ANON. Property of Married Women. *English Women's Journal*, n. 1, 1858.

BARRELL, John. *The Body of the Public: The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt*. New Haven: Yale University Press, 1986.

BARTHES, Roland. Death of the Author. In: _____. *Image-Music-Text*. London: Fontana Press, 1977. p. 142-149.

BEATTIE, F. S. Some Historical Recollections of Photography. *The Photographic News*, n. 8 August 1879.

BEHAGG, Clive. *Politics and Production in the Nineteenth Century*, London: Routledge, 1990.

BLANCHARD, Laman (ed.). *George Cruikshank's Omnibus*. London: Tilt and Bogue, 1842.

CHRISTIE, J. R. R.; ORTON, Fred. Writing on a Text of the Life. *Art History*, v. 11, n. 4, p. 545-564, 1988.

CLAUDET, Antoine. Photographic Miniature: To the Editor of the Spectator. *The Spectator*, p. 877-878, 11th September 1841.

_____. A Chapter in the Early History of Photography. *The Photographic News*, 21 August 1868.

COULTER, Moureen. *Property in Ideas: The Patent Question in Mid-Victorian Britain*. Philadelphia: Thomas Jefferson University Press, 1991.

DANCER, J. B. Early Photography in Liverpool and Manchester. *British Journal of Photography*, v. 33, p. 372-373, 11 June 1886.

DAGUERRE, J. L. M. *Historique et Description des Procédés de Daguerreotype et du Diorama*. Paris: Alphonse Giroux, 1839a.

_____. *An Historical and Descriptive Account of the various Processes of the Daguerreotype and the Diorama, by Daguerre, Painter, Inventor of the Diorama, a Knight of the Legion of Honour, and a Member of Several Academies*. London: MacLean, 1839b.

DAVIDSON, Neil. *How Revolutionary were the Bourgeois Revolutions?* Chicago: Haymarket, 2012.

DUTTON, H. I. *The Patent System and Industrial Activity During the Industrial Revolution, 1750-1852*. Manchester: Manchester University Press, 1984.

EDELMAN, Bernard. *The Ownership of the Image: Elements for a Marxist Theory of Law*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979.

EDWARDS, Steve. The Accumulation of Knowledge or, William Whewell's Eye. In: PURBRICK, Louise (ed.). *The Great Exhibition of 1851: New Interdisciplinary Essays*. Manchester: Manchester University Press, 2001. p. 26-52.

_____. *The Making of English Photography, Allegories*. University Park: Pennsylvania University Press, 2006.

FEATHER, J. *Publishing, Piracy and Politics: An Historical Study of Copyright in Britain*. London: Mansell, 1994.

FELTES, N. N. *Modes of Production of Victorian Novels*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

FISHER, Robert B. The Beard Photographic Franchise in England: On Overview of Richard Beard's Licensed Daguerreotype Portrait Galleries and Their Products in the 1840s. In: PALMQUIST, Peter E. (ed.). *The Daguerrian Annual*. The Daguerrian Society, 1992. p. 73-95.

FLUKINGER, Roy. Beard and Claudet: A Further Inquiry. In: WOOD, John (ed.). *The Daguerreotype: A Sesquicentennial Celebration*. London: Duckworth, 1989. p. 91-96.

FOUCAULT, Michel. What is an Author? In: _____. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays & Interviews*. Cornell University Press, 1977. p. 113-138.

GAINES, Jane M. *Contested Culture: The Image, The Voice, and the Law*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.

GERNSHEIM, Helmut. *The History of Photography: From the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914*. Oxford University Press, 1955.

GERULAITES, L. V. *Printing and Publishing in Fifteenth Century Venice*. Chicago: American Library Association, 1978.

GILL, Arthur T. Further Discoveries of Beard Daguerreotypes. *History of Photography*, v. 3, n. 2, p. 94-98, January 1979.

GREEN, Nicholas. Dealing in Temperaments. *Art History*, v. 10, n. 1, p. 59-78, 1987.

GRIFFIN, Ben. Class Gender and Liberalism in Parliament, 1868-1882: The Case of the Married Women's Property Acts. *The Historical Journal*, v. 46, n. 1, p. 56-87, 2003.

HALL, Catherine. The Tale of Samuel and Jemima: Gender and Working-Class Culture in Early Nineteenth-Century London. In: _____. *White, Male and Middle Class: Explorations in Feminism and History*. Polity Press, 1992. p. 124-150.

HEATHCOTE, Bernard V. and Pauline. Richard Beard: an Ingenious and Enterprising Patentee. *History of Photography*, v. 3, n. 4, p. 313-329, October 1979.

HEATHCOTE, Bernard V. and Pauline. *A Faithful Likeness: The First Photographic Portrait Studios In the British Isles 1841 to 1855*. Bernard & Pauline Heathcote, 2002.

HEMINGWAY, Andrew. The Political Theory of Painting Without the Politics. *Art History*, v. 10, n. 3, p. 381-395, September, 1987.

HIRST, Paul Q. Introduction. In: Edelman. *Ownership of the Image*. London: Routledge & Kegan Paul, 1979a. p. 1-17.

_____. *On Law and Ideology*. London: Macmillan, 1979b.

[HOGG, Jabez]. *A Practical Chemist & Photographer*. Photography Made Easy. A Practical Manual of Photography, Containing Full and Plain Directions for the Economical Product of a

Really Good Daguerreotype Portrait & Every Other Variety of Pictures According to the Latest Improvements. Also on the Injustice and Validity of the Patent Considered with Suggestions for Rendering it a Dead Letter. London: E. Mackenzie, [1845].

HOLCOMBE, Lee. *Wives and Property: Reform of the Married Women's Property Law in Nineteenth-Century England*. Toronto: University of Toronto, 1982.

JAMES, Peter. Ste Croix and the Daguerreotype in Birmingham. *History of Photography*, v. 17, n. 1, p. 107-115, 1993.

JOHNSON, John. A Chapter in the Early History of Photography. *The Photographic News*, 21 August 1868.

KAYE, W. J. The "Non-Existence" of Women. *North British Review*, n. 18, August 1855.

LIGHTMAN, Bernard. Lecturing in the Spatial Economy of Science. In: FYFE, Aileen; LIGHTMAN, Bernard (eds.). *Science in the Marketplace: Nineteenth-Century Sites and Experiences*. Chicago: University of Chicago University, 2007. p. 97-132.

LOBBAN, Michael. *The Common Law & English Jurisprudence 1760-1850*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

LOCKE, John. The Second Treatise: An Essay Concerning the True Original, Extent, and End of Civil Government. In: SCHAPIRO, Ian (ed.). *Two Treatises of Government and a Letter Concerning Toleration*. New Haven: Yale University Press, 2003.

LOSURDO, Domenico. *Liberalism: A Counter History*. London: Verso, 2014.

LUKÁCS, George. *History and Class Consciousness*. London: Merlin, 1971.

MACLOED, Christine. *Inventing the Industrial Revolution: The English Patent System, 1660-1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

MACPHERSON, C. B. *The Political Theory of Possessive Individualism: Hobbes to Locke*. Oxford: Oxford University Press, 1964.

MARX, Karl. *Capital*, volume 1, *Karl Marx & Frederick Engels, Collected Works*, vol. 35. Lawrence & Wishart, 1996.

MCCLELLAND, Keith. Some Thoughts on Masculinity and the "Representative Artisan" in Britain, 1850-1880. *Gender and History*, v. 1, n. 2, p. 164-177, 1989.

MORETTI, Franco. *Distant Reading*. London: Verso, 2013.

MORUS, Iwan Rhys. *Frankenstein's Children: Electricity, Exhibition, and Experiment in Early-Nineteenth-Century London*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

_____. "More the Aspect of Magic than Anything Natural": The Philosophy of Demonstration. In: FYFE, Aileen; LIGHTMAN, Bernard (eds.). *Science in the Marketplace*. Chicago: University of Chicago Press, 2007. p. 336-370.

NESBIT, Molly. What was an Author? *Yale French Studies*, n. 73, p. 229-257, 1987.

NOWROWJEE, Jehangeer; MERWANJEE, Hirjeebhoy. *Journal of a Residence of Two Years and a Half in Great Britain*. London: Allen, 1841.

ODGERS, Stephen L. A Labelled Wolcott Daguerreotype. *History of Photography*, v. 2, n. 1, p. 19-21, January 1978.

ORREN, Karren. *Belated Feudalism: Labour, the Law, and Liberal Development in the United States*. Cambridge University Press, 1991.

- PASHUKANIS, Evgeny B. *Law & Marxism: A General Theory* (1924). London: Pluto Press, 1989.
- PETTIT, Claire. *Patent Invention: Intellectual Property in the Victorian Novel*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- POLLOCK, Griselda. Artists, Mythologies and Media: Genius, Madness and Art History. *Screen*, v. 21, n. 3, p. 57-96, 1980.
- POOVEY, Mary. *Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England*. London: Virago, 1989.
- POTTAGE, Alain; SHERMAN, Brad. *Figures of Invention: A History of Modern Patent Law*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- POULANTZAS, Nicos. *State, Power, Socialism*. London: Verso, 2000.
- PURBRICK, Louise. Knowledge is Property: Looking at Exhibits and Patents in 1851. *Oxford Art Journal*, v. 20, n. 2, p. 53-60, 1997.
- RIFKIN, Adrian. Ingres and the Academic Dictionary: An Essay on Ideology and Stupefaction in the Social Formation of the "Artist". *Art History*, v. 6, n. 2, p. 153-170, 1983.
- ROSE, Mark. *Authors and Owners: The Invention of Copyright*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.
- ROSENBERG, Harold. Character Change and the Drama. *The Symposium*, v. 3, n. 3, p. 348-369, 3 July 1932.
- RULE, John. The Property in Skill in the Period of Manufacture. In: JOYCE, Patrick (ed.). *The Meanings of Work*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. p. 99-118.
- SCOTT, Katie. Authorship, the *Académie*, and the Market in Early Modern France. *Oxford Art Journal*, v. 21, n. 1, p. 29-41, 1998.
- _____. Art and Industry – a contradictory Union: Authors, Rights and Copyrights during the Consulat. *Journal of Design History*, v. 13, n. 1, p. 1-21, 2000.
- _____. Maps, Views and Ornaments: Visualising Property in Art and Law. The Case of Pre-Modern France. In: DEAZLEY, Ronan; KRETSCHEMER, Martin; BENTLEY, Lionel (eds.). *Privilege and Property: Essays on the History of Copyright*. Open Book Publishers, 2010. p. 255-288.
- SHANLEY, Mary Lyndon. *Feminism, Marriage, and Law in Victorian England, 1850-1895*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- SHERMAN, Brad; BENTLY, Lionel. *The Making of Modern Intellectual Property Law*. Cambridge University Press, 1999.
- SIMON, J. P. *A Practical Description of that Process called the Daguerreotype* (translation). London: W. Waller, 1839.
- SMEE, Alfred. *Elements of Electro-Metallurgy*. London: Longman, Brown, Green & Longmans, 1843.
- STEINBERG, Marc W. Marx: Formal Subsumption and the Law. *Theory & Society*, v. 39, n. 2, p. 172-202, 2010.
- STETSON, Dorothy. *A Woman's Issue: The Politics of Family Law Reform in England*. London: Routledge, 1993.
- TAGG, John. A Legal Reality: The Photograph as Property in Law (1981). In: _____. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Macmillan, 1988. p. 103-116.
- THOMPSON, Edward Palmer. Peculiarities of the English. In: _____. *The Poverty of Theory and Other Essays*. London: Merlin, 1978. p. 35-91.

WEBSTER, Thomas. *The Law, and Practice of Letters Patent for Inventions: Statutes; Practical Forms; Digest of Reported Cases*. Crofts & Blenkorn, 1841.

WEEDEN, Brenda *The Education of the Eye: History of the Royal Polytechnic Institution 1838-1881*. Cambridge: Granta, 2008.

WOOD, Ellen Meiksins. *The Pristine Culture of Capital: A Historical Essay on Old Regimes and Modern States*. London: Verso, 1991.

WOOD, Neal. *John Locke and Agrarian Capitalism*. Berkeley: University of California Press, 1984.

WOOD, R. Derek. The Daguerreotype Patent, The British Government, and the Royal Society. *History of Photography*, v. 4, n. 1, p. 53-59, 1980; the letter appears as an addendum on the author's webpage: <http://www.midley.co.uk/daguerreotype/dpatent_addenda.htm>.

_____. The First Year of the Daguerreotype: Ste Croix in London, 1839. *History of Photography*, v. 17, n. 1, p. 101-107, 1993. Available at: <http://www.midley.co.uk/sourcetexts/liverpool_dag1839_wood.htm>. Accessed: 16 Aug. 2018.

WOODMANSEE, Martha. *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 1994.

Recebido em 8/3/2018

Aprovado em 22/1/2019

O INÍCIO DA FOTOGRAFIA EM CHIPRE
UMA APROXIMAÇÃO CRONOLÓGICA
THE BEGINNINGS OF PHOTOGRAPHY IN CYPRUS
A CHRONOLOGICAL APPROACH

MARGIT Z KRPA | Antropóloga e historiadora da fotografia, doutora pela Universidade de Viena | post@krpata.at

RESUMO

Chipre, localizado no leste do Mediterrâneo e cercado por regiões que foram alcançadas pelo daguerreótipo já em 1839 e 1840, entrou tardiamente em contato com o novo meio visual. Residentes e visitantes fotografaram a ilha isoladamente. Em 1878, com a chegada das novas autoridades, os ingleses passaram a controlar a ilha, inclusive estimulando a fotografia. Os cipriotas, então, começaram também a praticar a fotografia.

Palavras-chave: Chipre; Mediterrâneo; história da fotografia; século XIX; colonialismo britânico.

ABSTRACT

Cyprus, located in the east of the Mediterranean Sea and surrounded by regions reached by the daguerreotype as soon as 1839 and 1840, made its first contacts with the new medium somewhat late. Residents and foreigners have photographed the island independently. Only with the arrival of the new rulers, in 1878, the British began to control the land, also developing the photography. Consequently, the Cypriots themselves started to practice photography.

Keywords: Cyprus; Mediterranean; history of photography; 19th century; British colonialism.

RESUMEN

Chipre, situada en el este del Mediterráneo y rodeada por regiones que fueron alcanzadas por el daguerrotipo ya en 1839 y 1840, entró tardiamente en contacto con el nuevo medio visual. Residentes y visitantes fotografiaron la isla aisladamente. En 1878, con la llegada de las nuevas autoridades, los ingleses pasaron a controlar la isla, incluso desarrollando la fotografía. Los chipriotas entonces pasaron a practicar la fotografía.

Palabras clave: Chipre; Mediterráneo; historia de la fotografía; siglo XIX; colonialismo británico.

PRÓLOGO

A presente contribuição lança um olhar sobre a história da fotografia em Chipre, independentemente da condição – amadora ou profissional – dos produtores das imagens e do seu alcance. Assim, identifica-se um arco que vai das primeiras imagens feitas por viajantes até os primeiros indivíduos locais que expandiram a prática fotográfica. No princípio, a documentação de monumentos arquitetônicos, no formato de um inventário, atraiu a atenção das potências coloniais, ainda que não de forma sistemática. No curso das atividades arqueológicas dos europeus na ilha, orientadas para o lucro, eram esses os achados mais fotografados. Estúdios fotográficos agenciados internacionalmente produziram imagens e vistas de paisagens e pontos de interesse, às vezes em formato de panorama. Fotógrafos de outras partes do Império Otomano se estabeleceram, fotografaram as populações e documentaram acontecimentos históricos, introduzindo variações de material e multiplicando os olhares. Por fim, os cipriotas se apropriaram fotograficamente de suas próprias terras e começaram a registrar suas próprias gentes. Tecnicamente falando, nosso movimento vai do calótipo, passando pelos colódios úmidos e secos, até a celulose como suporte para as imagens.

1839

O nascimento da fotografia é normalmente datado em 19 de agosto de 1839, quando François Arago, diretor do Observatório de Paris, apresentou o método desenvolvido por Joseph Nicéphore Niepce e Louis Mandé Daguerre, em um ato solene da Academia de Ciências de Paris e da Academia de Belas Artes, chamando-o de *daguerreótipo*. A data marca, assim, o engajamento estatal na propagação da invenção bem-sucedida desenvolvida nos anos anteriores, visando o prestígio nacional. No mesmo ano o daguerreótipo foi adquirido pelo governo francês e oferecido como dádiva ao mundo. O uso livre e não oneroso, os direitos de patente, ainda que restritos (Inglaterra e País de Gales), foram tão responsáveis pela disseminação do daguerreótipo quanto a sua apresentação pública. Daguerreótipos apresentam uma imagem rica em detalhes, espelhada, são positivos diretos sobre uma placa de cobre não reproduzível, e compõem um capítulo importante, ainda que curto, na história da fotografia.

O aparato de positivo direto, primeiramente desenvolvido na França por Hippolyte Bayard, foi rejeitado por Arago e implacavelmente marginalizado. Na Grã-Bretanha, William Henry Fox Talbot trabalhava em um processo fotográfico com papel fotossensível. Descrito por ele como “*photogenic drawing*”, a técnica evoluiria para o calótipo (ou talbótipo). A substância fotossensível era diretamente aplicada ao suporte, sem camadas intermediárias, através da qual as silhuetas das tomadas aderiam à estrutura do papel. Talbot também patenteou seu método, embora tenha se recusado a reivindicá-lo fora da Inglaterra (Frizot, 1998, p. 22-31; Sachsse, 2003, p. 21-32). O desenvolvimento desses métodos lançou os fundamentos para o futuro processo negativo-positivo.

Em 28 de outubro de 1839, um jornal multilíngue de Istambul noticiou pela primeira vez, no Império Otomano, o surgimento da nova invenção (Özends, 2013, p. 15). Em Chipre, à época sob o governo otomano, ainda correriam quarenta anos até que surgisse o primeiro jornal. E, enquanto o daguerreótipo alcançava o Oriente, tendo sido o Egito o primeiro local de uso do novo aparato fora da Europa, em Chipre não há evidências de seu uso nos anos subsequentes.

O óptico Noël Marie Paymal Lerebour, residente em Paris, inspirou-se no invento de Daguerre e comissionou várias pessoas para que produzissem daguerreótipos durante suas viagens. Lerebour elaborou um programa para que importantes monumentos arquitetônicos fossem fotografados. Emilie-Jean Horace Vernet e Frédéric Goupil Fesquet também deixaram Paris em 1839, em direção ao Levante, e realizaram ali uma intensiva produção de imagens. No começo de 1840, durante a viagem de retorno para casa, passaram por Istambul e visitaram rapidamente a ilha cipriota. (Goupil Fesquet, [1843], p. 128). Não há notícias de alguma imagem feita no Chipre, embora tenham realizado o primeiro daguerreótipo em Istambul.

No verão de 1839, Pierre-Gustave Joly de Lotbinière se estabeleceu em Paris e adquiriu um aparato daguerreotípico de Lerebour. Ainda no mesmo ano, viajou pela Grécia até o Levante. Foi o primeiro a fotografar a Acrópolis e as ruínas de Filipos e Balbeque. Muitas de suas imagens podem ser encontradas na publicação de Lerebour *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe* (1841-1843). O potencial de mediação dos daguerreótipos se desdobrou nas matrizes de impressão, permitindo às imagens uma sobrevivência até nossos dias. O celebrado realismo daquelas imagens únicas e irreprodutíveis só pôde ser transportado pelas habilidades artísticas de outros operadores, que supostamente teriam se tornado supérfluos pela fotografia.

Joly de Lotbinière chegou a pisar rapidamente em terras cipriotas em abril de 1940 (Joly de Lotbinière; Desautels, 2010, p. 279-280). Não há uma pista concreta para algum daguerreótipo realizado por Joly de Lotbinière em Chipre, e seus registros são dados hoje como perdidos.

1859

As primeiras tomadas hoje conhecidas, produzidas em Chipre, foram calótipos de monumentos, realizadas pelo arqueólogo francês Louis de Clercq (1836-1901), um dos pioneiros da fotografia no Oriente Próximo (Kennel, 2008, v. 1, p. 393-394; Yiakoumis, 2011, p. 56-57).¹ De Clercq acompanhou a missão oficial de Emmanuel Guillaume-Rey ao Levante, que tinha por objetivo documentar as cidades das cruzadas. As vinte imagens que chegaram até nossos dias correspondem à parada da missão em Chipre, no final do verão de 1859, representando predominantemente monumentos em Nicósia e Famagusta. De volta a Paris, de Clercq publicou *Viagem ao Oriente, 1859-1860*, uma obra em seis tomos ilustrada com reproduções em albumina coladas nas páginas. Entre as 222 ilustrações, não há imagem alguma do Chipre.

¹ Sempre que mencionados pela primeira vez, os nomes relevantes para a história da fotografia em Chipre são apresentados com os anos de nascimento e morte, seguidos pelas fontes para suas biografias e obras.

O almirante francês Louis Vignes (1831-1896) foi um admirável fotógrafo, um dos primeiros a registrar o Oriente (Howe, 2008, v. 2, p. 1.454; Yiakoumis, 2011, p. 59). De junho de 1859 a outubro de 1862, viajou ao Líbano. Em setembro de 1860, esteve em Chipre e produziu um calótipo do convento de São José, fundado por quatro freiras francesas, bem como fotografou uma vista de Larnaka (figura 1).² Em 1864, Vignes acompanhou o duque de Luynes à Síria, como fotógrafo, encerrando assim suas atividades no campo.



Figura 1 - Louis Vignes, vista de Larnaka, setembro de 1860. Ampliação em papel salgado a partir de negativo de papel, 22,5 x 29,2 cm. Yiakoumis/Kallimages, Paris

Outro francês, Claude-Sosthène Grasset, conhecido como Grasset d'Orcet (1828-1900), visitou Chipre, pela primeira vez, em uma viagem pelo Mediterrâneo em 1856 (Bonato, 2002). Entre 1859 e 1860, retornou à ilha, casou-se e lá se estabeleceu até 1866. O fato de que a ilha ainda não fora explorada arqueologicamente chamou sua atenção, e ele passou a se esforçar para que seus conterrâneos franceses se interessassem pelo assunto. D'Orcet escavou e fotografou estatuetas fundidas e fragmentos arqueológicos. Cerca de 12 calótipos desses objetos, produzidos em campo e assinados por Grasset d'Orcet, são hoje conhecidos. Ele é considerado o primeiro morador do Chipre a praticar a fotografia. Em 1862, acompanhou o arquiteto francês Edmond Duthoit (1837-1889) em uma expedição pela ilha (Gautier, 1999; Severis, 2001; Severis; Bonato, 1999). Participou do mais significativo empreendimento francês em Chipre,

² Os dois negativos se encontram na Biblioteca Nacional, em Paris. A edição cortada da vista de Larnaka, em posse de Yiakoumis (figura 1), traz data e inscrições no verso, sendo a primeira fotografia datada de Chipre até hoje conhecida (reproduzida em Yiakoumis, 2011, p. 58).

no século XIX, iniciado por Ernest Renan, cujo objetivo era copiar inscrições e desenhar e fotografar monumentos, tarefas executadas por Duthoit.³ Não foi dada atenção ao enriquecimento dos museus. Quando Duthoit viu o famoso vaso de Amathus, descrito recorrentemente na literatura de viajantes, entusiasmou-se com a ideia de levá-lo ao domínio dos franceses. Ele buscou persuadir as autoridades otomanas a deixar o vaso sobre uma colina, nas proximidades de Amathus e Limassol. A França, por sua vez, fez valer seus interesses e Duthoit organizou o transporte desta peça de 13 toneladas para a Europa, pouco antes de deixar a ilha. Foi um desafio para a marinha francesa. O capitão-tenente Eugène Magen foi o único a pensar em uma fotografia do objeto (figura 2). Ele fotografou o vaso juntamente com um homem, para destacar o tamanho da peça (Severis; Bonato, 1999, p. 267). Reproduções em albumina desse objeto foram coladas no seu relato *Le vase d'Amathonte. Relation de son transport en France* (1867; 1878), que apareceu em formato de artigo, pela primeira vez, em 1866 (Magen, 1866).



Figura 2 - Eugène Magen, o monumental vaso de Amathus, setembro de 1865. Albumina, 6,5 x 8,5 cm. Coleção privada, Paris

3 As fotografias e desenhos de Duthoit podem ser achados no Centro Histórico do Arquivo Nacional em Paris, e são reproduzidos em Severis; Bonato (1999).

No fim do ano de 1865, se estabeleceu em Chipre o homem que mais influenciaria a história da ilha, sobretudo no campo da arqueologia: Luigi Palma di Cesnola (1832-1904), nascido no norte da Itália (Karageorghis et al., 2000, p. 3-9). Cesnola viajou pelos Estados Unidos da América, tomou parte na Guerra de Secessão e foi o primeiro cônsul norte-americano em Chipre. Como a maioria das autoridades diplomáticas, se estabeleceu na cidade portuária de Larnaka, no sudoeste de Chipre, em dezembro de 1865. Colecionou grandes quantidades de artefatos arqueológicos e realizou inúmeras escavações. Na década de 1870, enviou mais de 35 mil objetos para fora da ilha. A fotografia teve papel fundamental na comunicação com os interessados, como os museus. Na falta de um fotógrafo profissional em Chipre, Cesnola aprendeu a técnica. “Minha casa em Larnaka, e o depósito que aluguei para esse fim, eram literalmente abarrotados de antiguidades. Na ausência de um fotógrafo eu estudei a arte da fotografia, e enviei representações dos objetos mais importantes da minha coleção para museus em Paris e Londres” (Cesnola, 1877, p. 170). As químicas e os utensílios necessários à fotografia não estavam disponíveis na ilha. Cesnola deveria trazê-los ou encomendá-los da Europa. Também é questionável se obteve na ilha alguma ajuda no aprendizado da prática fotográfica. Suas imagens hoje conhecidas enfatizam sua própria coleção de objetos. Algumas reproduções em gravura podem ser achadas na sua obra *Cyprus: its ancient cities, tombs and temples* (1877). Algumas poucas vezes podem-se achar outras pessoas nas imagens, juntamente com os objetos, como sua filha ou seus empregados.⁴ Em 1876, Cesnola deixa Chipre para sempre e em três anos se tornaria o primeiro diretor do *Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque, para o qual vendeu mais de 10 mil objetos.

1878

Chipre, parte do Império Otomano desde 1571, passou a ser domínio britânico em 1878, como consequência do Congresso de Berlim. O governo britânico ofereceu proteção aos otomanos contra os avanços do império russo, e adquiriu, em contrapartida, o controle da ilha, que permaneceu formalmente sob autoridade otomana até a Primeira Guerra Mundial. Para a Grã-Bretanha, o papel geoestratégico de Chipre aumentou muito após a abertura do canal de Suez, em 1869, que transformou o Mediterrâneo em uma rota de trânsito. Em 1882, essa importância decresceu, já que os britânicos passaram a ocupar o Egito após a Guerra Anglo-Egípcia.

Em junho de 1878 chegaram as primeiras tropas britânicas na ilha. A não ser por vias ineficientes de navegação entre Larnaka e Nicósia, faltavam estradas e a capital era localizada no interior da ilha. Pela primeira vez funcionava em Chipre uma casa impressora e, no final de agosto, aparecia o primeiro jornal local, *Kýpros* (Κύπρος/Cyprus), fundado por um grupo

⁴ Um álbum com suas imagens de Chipre pode ser encontrado na Academia de Ciências de Turim (Marangou, 2000, p. 26-97). Um conjunto avulso de fotografias também é preservado nos arquivos do extinto Banco Popular de Chipre (Marangou, 2000, p. 109-111).

de imigrantes cipriotas no Egito. A literatura menciona um clérigo que fotografava, naqueles anos, em Nicósia, provavelmente de nome Kýrillos. Ainda assim não se tem claro a quem a fonte se refere. Kaba (2013, p. 31) discute a documentação. “Foram despachados para o Chipre carregamentos de Woolwich Arsenal, incluindo duas carroças fotográficas, aparelhos e um grande número de estrados para camas”, noticiava o *British Journal of Photography* (23 de agosto de 1878, p. 406). Ainda não há pesquisas suficientes para determinar quem, dentre os britânicos, praticava a fotografia. Sir Samuel Baker, que permaneceu em Chipre de janeiro a agosto de 1879, menciona os Fotógrafos dos Engenheiros Reais, com os quais se envolveu (Baker, 1879, p. 317).

As instabilidades no poder e autoridade na região do Levante atraíram correspondentes para Chipre, em 1878. Entre eles estava Max Ohnefalsch-Richter (1850-1917).⁵ Ele passou um tempo com Joseph Albert, o fotógrafo da corte da Casa Real de Munique, para se aprofundar nos conhecimentos da prática fotográfica. O saxão então desistiu abruptamente do seu plano original de retornar à Itália, e decidiu por uma viagem a Chipre (Ohnefalsch-Richter, 1891, p. 4). Ele não poderia imaginar que a escolha, como um ato do destino, traria efeitos transformadores para toda a sua vida. Apesar do incipiente interesse europeu na história da ilha, decidiu viajar como repórter e lá permaneceu até 1890, período interrompido por apenas duas viagens ao exterior. Ohnefalsch-Richter se dedicou, sobretudo, ao campo da arqueologia. Ele se ocupou, a partir de julho de 1881, com o estúdio fotográfico Helios, em Larnaka, atividade que durou provavelmente poucas semanas (*Cyprus: an independent newspaper*, 6 de julho de 1880, p. 4). Imagens produzidas no estúdio ainda não são conhecidas, mas podem-se encontrar fotografias feitas em várias partes de Chipre ilustrando seus textos, assim como outras imagens que sobreviveram em diferentes arquivos. Sua esposa, Magda Schönnerr (1873-1922), também se envolveu com as práticas fotográficas. Ainda recém-casados, viajaram juntos durante um mês, em 1894, para realizar uma escavação arqueológica na ilha, financiada pelo imperador alemão. A obra fotográfica do casal é bastante vasta, entretanto, a contribuição de sua esposa é, provavelmente, diminuta, ao contrário do que por muito tempo se pensou. Naturalmente, achados arqueológicos também foram fotografados, para que fossem discutidos com especialistas, oferecidos a museus e ao comércio. Nas suas palestras fora de Chipre, as imagens eram projetadas e, antes que essa possibilidade técnica estivesse disponível, eram expostas ao público (Krpata, 2010a). Finalmente, as fotografias foram publicadas em álbuns de luxo, dedicados aos mecenas.⁶ No que se refere às técnicas fotográficas, foram utilizados o colódio seco e úmido.

⁵ Há muitos artigos escritos sobre Ohnefalsch-Richter. Aqui refiro-me especificamente à coletânea, recentemente publicada, de Schmid e Horacek (2018), que apresenta uma contribuição para a relação de Ohnefalsch-Richter e a fotografia, bem como atualiza muitos aspectos do estado das investigações sobre o arqueólogo alemão, realizadas por vários pesquisadores.

⁶ Um álbum produzido em 1895 foi preservado e comprado pelo Banco Popular de Chipre. Em 1994, uma versão foi republicada com introdução de Andreas Malecos (Ohnefalsch-Richter; Ohnefalsch-Richter [1994]). Muitos conjuntos de fotografias avulsas podem ser encontrados em instituições berlinenses.

A chegada dos britânicos estimulou, também, o estabelecimento de fotógrafos comerciais em Chipre. John P. Foscolo (1855-1927) foi um deles (Kaba, 2013, p. 37-41; Koudounaris, 2018, v. 2, p. 871-872; Lazarides, 1987, p. 64-71; Malecos, 1992; Yiakoumis, 2011, p. 69-71). Nascido na ilha grega de Zakynthos, trabalhou como fotógrafo em Esmirna e abriu o primeiro estúdio fotográfico em Chipre, na rua Vitória, na cidade portuária do sul, Limassol. Por um curto período, adotou o nome de Fotografia Rubellin (Kaba, 2013 p. 37-38). Talvez Foscolo tenha trabalhado ou se associado ao estúdio fotográfico Rubellin Père et Fils, de Esmirna. Nas últimas páginas das *Notices des vues photographiques* dessa empresa, publicadas em 1883, pode-se ler que suas coleções contavam com “vistas diversas” de Chipre (Rubellin, 1883, p. 16). Não conhecemos a lista detalhada dessas imagens. Foi nomeado fotógrafo oficial do exército britânico e, nessa função, documentou as atividades das novas autoridades em vários locais da ilha e colecionou vistas de todas as regiões de Chipre. Além disso, Foscolo não só foi o fotógrafo do povo de Limassol, registrado à sua câmera, mas também o primeiro a produzir cartões-postais de Chipre, impressos em 1901, na Alemanha, para então circularem.⁷

O fotógrafo Mateos M. Papazian (1847-1902) veio de Istambul praticamente na mesma época em que Foscolo (Kaba, 2013, p. 37-41; Koudounaris, 2018, v. 2, p. 607-608; Öztuncay, 2006, v. 1, p. 323; Yiakoumis, 2011, p. 71). Quando os dois se estabeleceram em Chipre ainda não é certo, mas Papazian trabalhou no estúdio de Foscolo, em Limassol, para depois iniciar seu próprio empreendimento em 1890. Em 1883, quando seu estúdio em Istambul já estava fechado, foi nomeado fotógrafo oficial da administração colonial britânica. Durante uma expedição fotográfica na cordilheira de Troodos, adoeceu e faleceu, provavelmente pela demora em receber cuidados médicos.

No ano de chegada dos ingleses, 1878, teve início a história de Edoardo Adolfo Carletti (1845-1896) em Chipre (Koudounaris, 2018, v. 1, p. 125). Nasceu em Bursa, Turquia, e era filho de um médico local. Estudou arquitetura em Nápoles e residia em Istambul. Lá, assim como posteriormente em Chipre, possuía um estúdio.⁸ Ele se transferiu para Chipre com sua esposa, e trabalhou como tradutor, agrimensor e desenhista para a administração britânica, tendo participado da medição trigonométrica da ilha, dirigida por Horatio Herbert Kitchener. Para Ohnefalsch-Richter, preparou muitos mapas e fotografou objetos escavados pelo arqueólogo, cujos registros foram republicados em Buchholz (1991, figuras 3^a-6b; 2001). Os registros foram republicados em Buchholz (1991, figuras 3a-6b; 2001). Hoje, ainda podem ser encontrados retratos produzidos por Carletti, acondicionados em cartões com seu nome impresso no verso (figura 3).

⁷ Malecos (1992) publicou um álbum elaborado por Foscolo, com mais de cem tomadas de todas as regiões de Chipre.

⁸ Se E. A. Carletti, que, na segunda metade da década de 1870, adquiriu o estúdio de Berggren em Tepebaşı, é o mesmo Carletti de que tratamos aqui, é ainda incerto. Sobre o primeiro, diz-se que era pintor de miniaturas, o que não pode ser comprovado para o Carletti que trabalhou em Chipre (Öztuncay, 2006, p. 297).



Figura 3 - E. A. Carletti, retrato de um homem desconhecido, s.d. Carte de visite, albumina, 10 x 6,10 cm. Disponível em: <<https://www.balkanphila.com/shop/cyprus-nicosia-cdv-by-carletti/>>. Acesso em: 20 fev. 2019

Em 12 de novembro de 1878, o recém-retornado da ilha John Thomson (1837-1921) proferiu a palestra “Fotografando em Chipre” (*Photographing in Cyprus*), na Sociedade Fotográfica de Londres (Jacobs, 2008, v. 2, p. 1.387-1.389). O pioneiro escocês da fotografia revisitou sua carreira de sucesso, que começou com a abertura do primeiro estúdio fotográfico em Singapura (mais tarde transferido para Hong Kong), no ano de 1862. Ele realizou prolongadas viagens pela Ásia, nas quais fez as primeiras fotos do templo Angkor. Em 1872, se estabeleceu na Inglaterra e iniciou um empreendimento fotográfico com um estúdio. Sua última viagem o levou a Chipre, no início de setembro de 1878. Com uma tropa de mulas e um *dragoman* (intérprete, informante, guia de viagem), percorreu toda a ilha. Àquele tempo, a estrutura de locomoção de Chipre era pouco desenvolvida, e Thomson fez os trajetos por vários caminhos, levando consigo todo o equipamento necessário para a produção de imagens com colódio úmido e seco.⁹ Sua câmera capturou vistas

⁹ No *British Journal of Photography* (16 de agosto de 1878, p. 394) foi noticiado que Thomson viajava equipado com

com geógrafos e arqueólogos, monumentos, cidades arqueologicamente interessantes e pessoas arranjadas em poses. A oeste da ilha, no distrito de Paphos, aldeia Trachipédoula, Thomson encenou uma fotografia de um grupo de habitantes locais, organizados em pose pelo próprio fotógrafo (figura 4). Das imagens feitas em Chipre em 1878, publicou 59 como “fotografias permanentes” (*woodburytypes*, processo pós-fotográfico feito com chumbo e prensa), na obra em dois tomos *Through Cyprus with the camera in the autumn of 1878*. Cada fotografia é acompanhada de um texto do autor.



Figura 4 - John Thomson, vilarejo em Trashibiola [Trachipédoula], 1878. Woodburytype, 11,4 x 17,2 cm. Em: Thomson, John. *Through Cyprus with the camera in the autumn of 1878*, 1879, prancha 42

Esta obra, dedicada a Garnet Joseph Wolseley, primeiro alto-comissário de Chipre cujo retrato abria a sequência de imagens, surgiu poucos meses depois da chegada das novas autoridades britânicas na ilha, e deu início às apropriações visuais profissionais do território. Até então Chipre, localizado entre o Egito e a região conhecida como Terra Santa, já há muito visitado por produtores de imagens, permaneceu como *terra incognita* da fotografia. Foi esta a primeira obra fotográfica, um olhar colonial oriundo de um dos novos governan-

colódio úmido e seco. Boa parte de seus negativos feitos em Chipre foi preservada e pode ser visualizada em <<https://wellcomelibrary.org/>>.

tes. Só tardiamente iniciou-se uma apropriação crítica dessas imagens (Hajimichael, 2006; Papaioannou, 2014). Na sua rica apreciação deste “marco notável na longa, porém inexplorada arena das relações entre Inglaterra e Chipre” (Hajimichael, 2006, p. 62), o autor aborda radicalmente textos e imagens e conclui que a obra fotográfica revela muito mais sobre seu autor do que sobre os fotografados. “O texto é desempoderador,¹⁰ no qual o olhar colonial lança uma sombra dominante e dominadora sobre um território recentemente adquirido. As reflexões articulam, ao mesmo tempo, benignas e malignas formas de imperialismo cultural” (Hajimichael, 2006, p. 76).

A viajante e escritora Anna Brassey, nascida Anna Alnutt (1839-1887), chegou a Chipre em novembro de 1878 (Taylor 2001, p. 241). Ela viajava com seu marido, Thomas Brassey, em um vapor equipado com uma câmera escura. Anna era não só excelente fotógrafa, mas também colecionadora de imagens. Em Chipre, devido ao seu estado de saúde, não fotografou, mas delegou a tarefa à sua equipe (Kaba, 2013, p. 33). Na sua coleção podem-se encontrar fotografias provavelmente feitas por estúdios do Oriente Próximo, que mantinham em seus estoques imagens da ilha.¹¹

Nos anos de 1860, surgia o primeiro estúdio fotográfico de Beirute, a Maison Bonfils (Öztuncay, 2006, v. 1, p. 90-91; Pierre-Lin, 2008, v. 1, p. 173-174; Stylianou, 2010). De proprietários franceses, o casal Félix (1831-1885) e Marie-Lydie Bonfils, nascida Marie-Lydie Cabanis (1837-1918), e mais tarde seu filho Adrien (1861-1929), formou um dos mais significativos conjuntos visuais do Oriente Próximo que adentraram o século XX. Com fotografias de cidades, regiões e populações de todo o Levante, despertou o interesse de historiadores, arqueólogos, viajantes, artistas e, gradativamente, dos turistas. Bonfils era o principal distribuidor de vistas de viagem, com uma rede comercial que ia do Levante, passava por Basel e se estendia até Paris. Seu estoque era divulgado em catálogos multilíngues. As imagens ali listadas e numeradas segundo a região eram, então, classificadas como de costumes, panoramas, estereoscópias etc.

Os fotógrafos usavam colódio úmido e seco, inserindo nos negativos as informações de catalogação, título e assinatura. Não havia um critério rígido de catalogação, o que não auxilia na datação das imagens. Nesses catálogos, que surgiram em 1876, Chipre aparece em 1883 com sete imagens (n. 504-510) (Bonfils, s.d., p. 13) – figura 5 – e, nos anos seguintes, com 11 fotografias (n. 1.281-1.284) (Bonfils, 1907, p. 42). Há tomadas de todos os lugares de Chipre, entre elas duas vistas diferentes de Famagusta sob o número 506.¹² Quando exatamente elas foram feitas, se foram produzidas em uma ou mais visitas à ilha, e qual o membro

¹⁰ Nota do tradutor: no original *disempowering*. Usado como o inverso do processo de empoderamento (*empowering*), noção largamente utilizada em nossos dias em vários campos das ciências humanas.

¹¹ A coleção de Anna Brassey, preservada na Huntington Library, em San Marino, conta com mais de 5.500 fotografias de todo o mundo. Ver <https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c8bz6bmr/entire_text/>.

¹² Ocorre que as três fotografias de Bonfils feitas em Kyrenia foram erroneamente descritas como Paphos. Não há fotografia de Paphos no conjunto. A maioria das imagens cipriotas feitas por Bonfils, bem como boa parte dos catálogos podem ser encontradas on-line na British Library. Ver <<https://eap.bl.uk/project/EAP644/search>>.

da família por elas responsável, não se pode afirmar.¹³ O estúdio afirmava: “nossos funcionários estão constantemente em viagens para renovar nossos negativos de acordo com cada recente desenvolvimento da arte fotográfica. Assim, nossas vistas são conhecidas em todo o mundo e merecidamente apreciadas pela sua perfeita execução e permanência” (Bonfils apud Pierre-Lin, 2008, p. 174).



Figura 5 - Maison Bonfils, Mesquita Santa Sofia em Nicósia, Chipre. Albumina, 24 x 30 cm. Coleção privada, Karlsruhe

Não a atualidade das imagens, mas as novas técnicas fotográficas é que estavam no centro da propaganda. As tomadas circularam durante um longo tempo, e permaneceram no sortimento visual do estúdio depois que Abraham Guiragossian adquiriu a empresa. A cooperação com a firma Photoglob foi determinante para que o domínio das imagens de Bonfils sobre o mercado visual do oriente excedesse, em muito, a trajetória do estúdio. A empresa de Zurique produzia cromolitografias de alta qualidade, a partir de negativos em

¹³ Em “510 General View of Limassol” não se pode ver o píer construído em 1881. Portanto, a fotografia é anterior àquele ano.

preto e branco. A Photoglob mantinha muitas imagens do Levante, feitas por Bonfils, entre suas ofertas e não se obrigava a mencionar a autoria original do francês (Krpata, 2010b). Entre elas não se podem encontrar tomadas de Chipre.

Ainda que não tenhamos encontrado exemplares de autoria de Bonfils, o estúdio contava com vistas estereoscópicas, que desfrutaram do gosto popular até o século XX. É possível que comercializasse as estereoscopias de Chipre produzidas pelas casas parisienses Léon & Lévy e E. H. Editeur, e pela estadunidense Underwood & Underwood. É possível ver os exemplos em Yiakoumis (2011, p. 80 e p. 233). Aqui também se observa que as fotografias circulavam sem a data de produção e a autoria, informações às quais não foi dada grande significância.

Tancrède R. Dumas (1830-1905) se estabeleceu em Beirute praticamente na mesma época em que Bonfils (Hannavy, 2008, p. 452; Öztuncay, 2006, v. 1, p. 314-315). Dumas nasceu na França e cresceu em Milão, seguiu carreira bancária e aprendeu o ofício fotográfico com os irmãos Alinari, em Florença. Na década de 1860, abriu um estúdio em Istambul e, posteriormente, seguiu para Beirute. Em um catálogo impresso em Milão, em 1872, há uma lista com 260 imagens das regiões entre o Egito e a Índia. Nem todos os países citados podem ser encontrados nas imagens. Chipre, por exemplo, não está entre eles (Perez, 1988, p. 160). Em um conjunto há fotografias de várias partes do Oriente Próximo.

A American Palestine Exploration Society (Apes) agenciou Dumas em 1875 para a segunda expedição na região ao leste do Jordão. A escolha pelo colódio seco, que já se mostrava uma técnica viável, permitiu que fossem feitas muitas tomadas dessa região, ao mesmo tempo fotografada pelos britânicos com o colódio úmido. O uso da técnica fotográfica foi também inovador, pois atribuiu a cada imagem uma localização precisa (precursora da atual *geotagging*). Assim, foram estabelecidos novos protocolos para a fotografia arqueológica (Hallote, 2007).

De Chipre, conhecemos três imagens assinadas por Dumas: uma vista geral de Nicósia; a igreja São Jorge dos Gregos, em Famagusta; e a catedral de Santa Sofia (atual mesquita Selimiye), em Nicósia.¹⁴ Todas as imagens foram publicadas em Yiakoumis (2011, p. 66). Além dessas, há uma fotografia de Bonfils (figura 5) que Dumas fez circular com um novo corte e sob novo título. Não se sabe se o fez com ou sem o consentimento do autor original. Em um de seus reclames, anunciava Dumas: “Venda, compra e troca de chapas de negativos de todos os países” (Debbas, 2001, p. 44).

A mútua cooperação entre os estúdios pode ser confusa, de acordo com as fontes. Na medida em que estúdios eram incorporados ou comprados por outros fotógrafos, não era incomum que os negativos passassem a carregar o nome dos novos donos.

¹⁴ Os inúmeros prédios sagrados de Famagusta sempre levam à confusão. Dumas intitulou erroneamente a fotografia da igreja de São Jorge dos Gregos como São Marcos, assim como Bonfils também errou ao nomear o mesmo prédio como Santa Sofia.

“Camelos fotografados enquanto bebiam água em um planalto, perto de Lefka”, era a descrição dada por Alinari/Corbis a uma fotografia de Pehr Vilhelm Berggren, conhecido mais tarde por Guillaume Gustave (Öztuncay, 2006, v. 1: p. 291-301). Primeiramente, o estúdio Alinari/Corbis localizou geograficamente a imagem na aldeia de Pano Lefkara, depois modificou a descrição para Léfka/Lefke, a oeste da ilha. O sueco Berggren possuía um estúdio em Istambul desde 1870 e fotografou em várias regiões do império. Não se pode descartar que tenha ido a Chipre, mas será que fez apenas uma fotografia na ilha, já que não conhecemos outra? Será que as dificuldades financeiras enfrentadas pelo fotógrafo o obrigaram a vender suas placas de vidro durante a Primeira Guerra Mundial, tendo ficado sem cópias? Essas perguntas ainda estão para ser respondidas. Berggren não fotografou os camelos na aldeia Léfka, em Chipre, mas sim na província de Lefke, atual Osmaneli, província turca de Bilecik, aproximadamente a duzentos quilômetros a sudeste de Istambul. A imagem “Camelos bebendo água perto de Lefke” deve ter sido feita durante a construção da estrada de ferro, que Berggren fotografou. Essas informações tem o objetivo de consertar um erro na historiografia sobre a fotografia em Chipre (Yiakoumis, 2011, p. 67; Kaba, 2013, p. 28-29).

Outro fotógrafo a ser destacado é Pascal Sébah, que abriu um estúdio em Istambul, sua cidade natal, em 1857 (Öztuncay, 2006, v. 1, p. 259-281). Lá ocorreu seu contato fotográfico com Chipre. Sébah foi comissionado para a obra fotográfica *Les costumes populaires de la Turquie en 1873* (Hamdi Bey; Launay, 1873), planejada para a Exposição Mundial de Viena, naquele mesmo ano. O francês Victor-Marie de Launay escreveu comentários detalhados sobre as pranchas impressas fotograficamente. Os mais de duzentos retratos encenavam um desfile de moda do império otomano. Os figurantes eram pessoas de origens variadas, modelos anônimos contratados – até Launay figura em dois dos quadros (Nolan, 2017, p. 146). A prancha IX da seção 2 representa Chipre: uma mulher e um homem, cristãos de Famagusta, e um monge do mosteiro de Kykkou. Há dúvidas sobre a autenticidade de partes das vestimentas e a forma como foram usadas (por exemplo, o véu).

A colaboração favorável com Osman Hamdi Bey, diretor do Museu Imperial Otomano, fez com que Sébah fosse nomeado fotógrafo oficial da instituição e registrasse os itens das coleções. A fotografia da colossal estátua Bes foi provavelmente feita em 1889-1890, por Sébah & Joaillier, que ostentavam o título de fotógrafos do Sultão (Eldem, 2014, p. 35-37; Öztuncay, 2006, v. 2, p. 619). Ela foi encontrada em 1873 em Amathus e levada para Istambul. Uma das primeiras fotografias dessa estátua, feita *in loco*, foi produzida pelo agente diplomático P. Bontitsianos (provavelmente Ioannis Pavlou Bontitsianos, ca. 1839-1895) (Masson, 1997, p. 15). Essa imagem foi enviada para Paul Schröder, que ocupava o cargo de agente diplomático em Istambul. Mesmo que a fotografia não seja encontrada entre os documentos de Schröder, é uma importante pista para se descobrir quais eram os fotógrafos residentes em Chipre, nos anos de 1860 e 1870.

No fim de 1887, chegou a Chipre o escritor inglês William Hurrell Mallock (1849-1923) para passar o inverno. Com uma interessante anedota do seu relato de viagem, vamos encerrar nossas considerações sobre os fotógrafos viajantes de Chipre.

Com Scotty [assistente de Mallock] ausente, não tinha com o que me vestir, e quando procurei por uma gravata branca, não pude encontrar. Finalmente, depois de revirar tudo desesperadamente, achei uma coleção delas no lugar mais estranho do mundo, no canto de uma estante, sob minha câmera fotográfica; e perto delas, outra surpresa, várias das minhas meias de seda espremidas entre caixas de placas fotográficas. Quanto expliquei à senhora Falkland esse incidente misterioso, ela e sua filha riram muito, exclamando “isso é obra da Metáfora!”, “e quem é Metáfora?”, perguntei. “Ah”, disseram, “é uma espécie nativa do Chipre. É uma de nossas servas. É bem provável que a tenha visto”. Então me juntei às gargalhadas (Mallock, 1889, p. 138-139).

As técnicas fotográficas e os equipamentos se desenvolveram e os grupos de viajantes, que aumentavam, poderiam se servir deles. A partir do fim dos anos de 1880, também alemães e austríacos passaram a fotografar Chipre. Os acessos à ilha eram melhorados com a construção de estradas. Suprimentos para a prática fotográfica eram normalmente difíceis de serem encontrados e os fotógrafos tinham que cuidar do calor, que deteriorava os materiais, tornando-os inúteis, como, por exemplo, o filme feito por Hogarth (1889, p. 70).

Aos poucos os próprios cipriotas se interessavam pelo aprendizado da prática fotográfica e abriam seus estúdios. Dois componentes dos maiores grupos étnicos de Chipre, os gregos e os turcos, foram os pioneiros da fotografia local: Theodoulos N. Toufexis (1872-1948) e Ahmet Şevki (1874-1959). Toufexis (Koudounaris, 2018, v. 2, p. 811-812, Lazarides, 2004, p. 16-35) possuía uma câmera e tinha experiência com a prática, já que fora fotógrafo amador e desenvolveu a técnica junto aos conhecidos fotógrafos atenienses e irmãos Konstantínos e Aristotélis Romaídes. Şevki construiu sua própria câmera e abastecia seus suprimentos em Anamur, cidade natal de seu pai, na costa sul da Turquia (Kaba, 2007; Kaba, 2013, p. 42-56). A fotografia teve diferentes significados para as vidas dos dois fotógrafos. Şevki casou-se com İsmet Hanim (1884-1957) em 1899 e ensinou-lhe o ofício de fotógrafa (Kaba, 2007). Com ela, abriu o primeiro estúdio turco-cipriota, conhecido popularmente como Studio Türk, e encerrou sua ocupação de relojoeiro. Em 1923, o casal muda-se para Antália, na Turquia, onde abriram um novo estúdio. Toufexis, por outro lado, encerrou as atividades do estúdio – aberto em 1896 – após casar-se em 1910. Dedicou-se, então, à bem-sucedida atividade de comerciante, juntamente com seu irmão. A fotografia continuou como *hobby* e, no início do século XX, Toufexis publicou vários cartões-postais.

Para Kaba, a era “pré-cipriota da fotografia” termina com os estrangeiros Papazian e Foscolo (Kaba, 2012) e os primeiros fotógrafos cipriotas são Ahmet e İsmet Şevki, como atesta o título da sua obra *Ahmet İsmet Şevki: the first ever cyriot photographers*. Para Yiakoumis, Foscolo deve ser considerado o primeiro fotógrafo cipriota, ainda que tenha chegado à ilha já adulto, visto que dedicou toda a sua atividade fotográfica a Chipre.

EPÍLOGO

Esta curta contribuição demonstra como a história da fotografia em Chipre esteve intimamente relacionada com o exercício do poder na região. Podemos atribuir as primeiras fotografias ao crescente comércio de antiguidades da ilha, exercido por agentes diplomáticos, o que não esteve necessariamente ligado à sede por interesse científico. Com a chegada dos ingleses em 1878, teve início a exploração fotográfica da ilha, que levou a um *boom* visual. Dentre todos os fotógrafos ativos em Chipre, John Thomson domina a memória imagética, pela importância da sua obra. Mais de um século após sua produção, as imagens continuam a ser vistas como “os bons velhos tempos”, sem que se atente para o fato de que são encenações, produtos de um olhar colonialista. Thomson estava consciente do poder das imagens, e escreveu: “Estamos fazendo história neste momento, e as heliogravuras (*sun pictures*) oferecem os meios de transmitir um registro do que nós somos, e daquilo que temos alcançado neste décimo nono século do nosso progresso” (Thomson, 1891, p. 673). Ansiamos pelo futuro, que trará à luz outras imagens fotográficas e novas informações sobre os fotógrafos das primeiras décadas, e os tornarão acessíveis ao conhecimento científico, eliminando as lacunas existentes na história da fotografia em Chipre.

Tradução: Marcos de Brum Lopes

Agradeço profundamente a Marcos de Brum Lopes, que me encorajou a contribuir com este número da revista *Acervo*, e assumiu a tarefa da tradução do alemão para o português. As seguintes pessoas dividiram seus conhecimentos comigo, tornando acessíveis fotografias e textos, a quem devo também agradecer: Lambros Achniotis, Lucie Bonato, Edhem Eldem, Paul Frecker, Kemal Giray, Alan Griffiths, Michèle Hannoosh, Kadir Kaba, Marion Karasek, Stavros Lazarides, Robert S. Merrillees, Petros Nacouzis, Mimis Sophocleous, Vassos Stylianou e Haris Yiakoumis.

Referências

BAKER, Samuel. *Cyprus as I saw it in 1879*. London: Macmillan & Co., 1879.

BONATO, Lucie. *Sosthène Grasset et la découverte de l'archéologie chypriote*. Le Menil-St-Denis: Les Trois R, 2002.

_____. KARAGEORGHIS, Jacqueline; YIAKOUMIS, Haris (org.). *Chypre panoramique, voyage au pays d'Aphrodite du XIXe au XXe siècle*. Paris: Kallimages, 2011.

_____. YIAKOUMIS, Haris; KABA, Kadir. *The island of Cyprus: a photographic itinerary from the 19th to the 20th century*. Nicósia: En Tipis, 2007.

BONFILS, F. & Cie. *Catalogue des vues photographiques de l'Orient*. Beirut & Alès, s.d.

BONFILS, L. *Catalogue général des vues photographiques de l'Orient*. Beirut, 1907.

BUCHHOLZ, Hans-Günter. Tamassos – Phrangissa (1885). *Cahiers du Centre d'Études Chypriotes*, Lyon, n. 16, p. 3-15, 1991.

_____. Falkland Warren. In: TATTON-BROWN, V. (org). *Cyprus in the 19th century AD: fact, fancy and fiction*. Oxford: Oxbow, 2001. p. 207-215.

CESNOLA, Louis Palma di. *Cyprus: its ancient cities, tombs, and temples. A narrative of research and excavations during ten years' residence as American consul in that island*. London: John Murray, 1877.

DEBBAS, Fouad. *Des photographes à Beyrouth, 1840-1918*. Paris: Marval, 2001.

ELDEM, Edhem. *Mendel – Sebah: Müze-i Hümayun'ı Belgelemek/Documenting the Imperial Museum*. İstanbul: İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yayınları, 2014.

FRIZOT, Michel (org.). *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln: Könemann, 1998.

GAUTIER, Anne. Antiquities brought to the Louvre Museum by Duthoit. In: SEVERIS, R. C.; BONATO, L. (org.). *Along the most beautiful path in the world: Edmond Duthoit and Cyprus*. Nicósia: Bank of Cyprus Group, 1999. p. 120-150.

GOUPIL FESQUET, Frédéric Auguste. *Voyage d'Horace Vernet en Orient*. Paris: Challamel, [1843].

HAJIMICHAEL, Mike. Revisiting Thomson – the colonial eye and Cyprus. In: FAUSTMANN, H.; PERISTIANIS, N. (org.). *Britain in Cyprus: colonialism and post-colonialism 1878-2006*. Mannheim: Bibliopolis, 2006. p. 61-78.

HALLOTE, Rachel. Photography and the American contribution to early 'Biblical' archaeology, 1870-1920. *Near Eastern Archaeology*, Alexandria, v. 70, n. 1, p. 26-41, 2007.

HAMDI BEY, Osman; LAUNAY, Victor-Marie de. *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*. İstanbul: Levant Times; Shipping Gazette, 1873.

HANNAVY, John. Dumas, Tancrede. In: HANNAVY, J. (org.). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York: Routledge, 2008, v. 1: p. 452.

HOGARTH, David George. *Devia cypria: notes of an archaeological journey in Cyprus in 1888*. London: H. Frowde, 1889.

HOWE, Kathleen. Vignes, Louis. In: HANNAVY, J. (org.). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York: Routledge, 2008, v. 2, p. 1.454.

JACOBS, David. Thomson, John. In: HANNAVY, J. (org.). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York: Routledge, 2008, v. 2, p. 1.387-1389.

JOLY DE LOTBINIÈRE, Pierre Gustave; DESAUTELS, Jacques. *Voyage en Orient (1839-1840): journal d'un voyageur curieux du monde et d'un pionnier de la daguerféotypie*. Quebec City: Presses de l'Univ. Laval, 2010.

KABA, Kadir. *Ahmet İsmet Şevki: the first ever cypriot photographers*. Nicósia: Cypriot Photographers' Gallery, 2007.

_____. Pre-Cypriot Photography. *EMAA Art Journal*, Nicósia, n. 12, p. 128-151, 2012.

_____. *The origins of Turkish Cypriot photography*. Nicósia: Cypriot Photographers' Gallery, 2013.

KARAGEORGHIS, Vassos; MERTENS, Joan R.; ROSE, Marice E. *Ancient art from Cyprus: the Cesnola Collection*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2000.

KENNEL, Sarah. De Clercq, Louis. In: HANNAVY, J. (org.). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York: Routledge, 2008, v. 1, p. 393-394.

KOUDOUNARIS, Aristeidis L. *Léxico bibliográfico dos cipriotas, 1800-1920*. Nicósia: Pierides Stiftung, 2018.

KRPATA, Margit Z. Spuren des Altertumsforschers Max Ohnefalsch-Richter in Wien: Ein Beitrag zu seiner Biographie. *Archiv für Völkerkunde*, Wien, v. 53, p. 95-116, 2003.

_____. The photographic oeuvre of Magda and Max Ohnefalsch-Richter – an approach. In: STYLIANOU, E. (org.). *Cypriot photography in context: time, place and identity: abstracts & proceedings*. CD. Limassol, 2010a.

_____. Von syrischem Asphalt und einem Fotostudio in Beirut – Photochrome aus Palästina und Syrien. In: HOFFMANN, D.; FANSA, M. (org.). *Lawrence von Arabien: Genese eines Mythos*. Mainz am Rhein: von Zabern, 2010b. p. 63-76.

LAZARIDES, Stavros G. *Panorama of Cyprus: picture postcards of Cyprus 1899-1930*. Athen: Sylloges, 1987.

_____. *Theodoulos N. Toufexis – the award-winning photographer of Cyprus 1872-1948*. An illustrated guide to early twentieth century Cyprus: its history and its people. Nicósia: Laiki Group Cultural Centre, 2004.

MAGEN, Eugène. Le vase d'Amathonte: relation de son transport en France. *Recueil des travaux de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Agen*, série 2, p. 119-143, 1866.

_____. *Le vase d'Amathonte: relation de son transport en France*. Agen: P. Noubel, 1867.

MALECOS, Andreas. *J. P. Foscolo*. Nicosia: Cyprus Popular Bank Cultural Centre, 1992.

MALLOCK, William Hurrell. *In an enchanted island, or, a winter's retreat in Cyprus*. London: Bentley & Son, 1889.

MARANGO, Anna. *Life & deeds: the consul Luigi Palma di Cesnola 1832-1904*. Nicósia: Cultural Centre of the Popular Bank Group, 2000.

MERRILLEES, Robert S. Cypriote antiquities in late Ottoman Istanbul and Smyrna. *Cahiers du Centre d'Études Chypriotes*, Lyon, n. 47, p. 43-164, 2017.

NOLAN, Erin Hyde. *Ottomans abroad: the circulation and translation of nineteenth-century Ottoman photography*. Tese (Doutorado em História da Arte e Arquitetura), Boston University, Boston, 2017.

OHNEFALSCH-RICHTER, Magda H. *Griechische Sitten und Gebräuche auf Cypem: Mit Berücksichtigung von Naturkunde und Volkswirtschaft sowie der Fortschritte unter englischer Herrschaft*. Berlin: Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), 1913.

_____. OHNEFALSCH-RICHTER, Max. *Studies in Cyprus*. Nicósia: Cyprus Popular Bank Cultural Centre, [1994].

OHNEFALSCH-RICHTER, Max. *Ancient places of worship in Kypros*. Berlin: H. S. Hermann, 1891.

ÖZENDES, Engin. *Photography in the Ottoman Empire 1839-1923*. Istanbul: YEM Yayın, 2013.

ÖZTUNCAY, Bahattin. *The photographers of Constantinople: pioneers, studios and artists from 19th century Istanbul*. Volumes 1 e 2. Istanbul: Aygaz, 2006.

PAPAIOANNOU, Hercules. John Thomson: through Cyprus with a camera, between beautiful and bountiful nature. In: WELLS, L.; STYLIANOU-LAMBERT, T.; PHILIPPOU, N. (org.). *Photography and Cyprus: time, place and identity*. London; New York; I. B. Tauris, 2014. p. 13-27.

PEREZ, Nissan N. *Focus East: early photography in the Near East (1839-1885)*. New York: Abrams, 1988.

PIERRE-LIN, Renié. Bonfils. In: HANNAVY, J. (org.). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York: Routledge, 2008, v. 1, p. 173-175.

RUBELLIN. *Notices des vues photographiques*. Paris, 1883.

SACHSSE, Rolf. *Fotografie: Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation*. Köln: Deubner, 2003.

SCHMID, Stephan G.; HORACEK, Sophie G. (org.). *I don't know what am I myself, it is so very difficult to explain*. Max Ohnefalsch-Richter (1850-1917) und die Archäologie Zyperns. Berlin (Studia Cyprologica Berolinensia, 1), 2018.

SEVERIS, Rita C. Edmont Duthoit: an artist and ethnographer in Cyprus, 1862, 1865. In: TATTON-BROWN, V. (org.). *Cyprus in the 19th century AD: fact, fancy and fiction*. Oxford: Oxbow, 2001. p. 32-49.

_____. BONATO, Lucie. *Along the most beautiful path in the world: Edmond Duthoit and Cyprus*. Nicósia: Bank of Cyprus Group, 1999.

STYLIANOU, Vassos. The Maison Bonfils Photographs of Cyprus in the 1870's. In: STYLIANOU, E. (org.). *Cypriot photography in context: time, place and identity: abstracts & proceedings*. CD. Limassol, 2010, n. p.

TAYLOR, Lou. Lady Brassey, 1870-1886: traveller, writer, collector, educator, woman of means and the fate of her Cypriot artefacts. In: TATTON-BROWN, V. (org.). *Cyprus in the 19th century AD: fact, fancy and fiction*. Oxford: Oxbow, 2001. p. 239-247.

THOMSON, John. *Through Cyprus with the camera in the autumn of 1878*. London: Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, 1879.

_____. Photography and exploration. *Proceedings of the Royal Geographical Society and Monthly Record of Geography*, v. 13, n. 11, p. 669-675, 1891.

YIAKOURIS, Haris. Brève histoire de la photographie à Chypre (1859-1925). In: BONATO, L.; KARAGEORGHIS, J.; YIAKOURIS, H. (org.). *Chypre panoramique, voyage au pays d'Aphrodite du XIXe au XXe siècle*. Paris: Kallimages, 2011. p. 56-83.

Recebido em 31/10/2018

Aprovado em 1/4/2019

LA PRESENCIA DEL DAGUERROTIPO EN ARCHIVOS FAMILIARES DE CANARIAS

EL RETRATO DE JOHN HOWARD EDWARDS

THE PRESENCE OF THE DAGUERRETYPE IN FAMILY ARCHIVES OF THE CANARY ISLANDS

THE PORTRAIT OF JOHN HOWARD EDWARDS

ELISA DÍAZ GONZÁLEZ | Profesora asistente del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, Espanha | ediazgon@ull.edu.es

DIANA RAMOS JORGE | Técnica de archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, Espanha | dcrjor@gmail.com

RESUMEN

El depósito del fondo Andrés de Lorenzo-Cáceres en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife nos permitió acceder al daguerrotipo de John Howard Edwards. Este retrato representa una tipología única dentro de los escasos ejemplares que se custodian en las instituciones canarias. El estudio material del estuche y de la propia placa de metal nos permitirá establecer comparaciones con objetos similares conservados en diversas colecciones, acercándonos a su forma de ejecución.

Palabras clave: daguerrotipo; islas Canarias; archivo familiar; montaje en estuche; microscopía óptica digital.

ABSTRACT

The storeroom of the Andrés de Lorenzo-Cáceres archive in the Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife granted us access to the daguerreotype of John Howard Edwards. Of this few examples of such objects housed in Canary institutions, his portrait constitutes a unique object of study. An examination of the object's jacket as well as the metal plate itself allows us to establish comparisons with similar objects found in other collections, as well as parse out how it was produced.

Keywords: daguerreotype; Canary Islands; family papers; folding case; digital optical microscopy.

RESUMO

O depósito do fundo Andrés de Lorenzo-Cáceres na Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife nos permitiu ter acesso ao daguerreótipo de John Howard Edwards. Este retrato representa uma tipologia única dentre os escassos exemplares custodiados nas instituições das ilhas Canárias. O estudo do material do estojo e da própria placa de metal nos permitirá estabelecer comparações com objetos similares preservados em diversas coleções, aproximando-nos de sua forma de produção.

Palavras-chave: daguerreótipo; ilhas Canárias; estojo; arquivo familiar; microscopia ótica digital.

INTRODUCCIÓN

En el año 2009 se inicia el proyecto *Guía-inventario de fondos y colecciones de fotografía en Canarias*¹ financiado por el Programa Septenio, de la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. Este proyecto permitió unificar la información existente sobre las colecciones de fotografía. Uno de sus principales objetivos fue la localización, el estudio y clasificación del conjunto de fondos y colecciones fotográficas existentes en y fuera de Canarias.

Entre el año 2009 y 2013 se recogió y procesó un gran volumen de información sobre tipos de soportes y de materiales fotográficos depositados en colecciones públicas y privadas de 170 centros o archivos de las islas de El Hierro, La Palma, La Gomera, Tenerife, Gran Canaria, Fuerteventura y Lanzarote, inventariando un total del 1.946.891 referencias fotográficas, aparte de cámaras y otros aparatos fotográficos (Vega de la Rosa, 2014, p. 20).

La revisión de cada una de estas instituciones participantes supuso la localización de algunos ejemplares de daguerrotipos presentes en las colecciones canarias:

La Colección Gaviño de Franchy Editores (Vega de la Rosa, 2014, p. 206), localizada en Santa Cruz de Tenerife y de titularidad privada consta de 70.000 objetos fotográficos fechados desde c.1845 hasta la actualidad. El origen de la colección parte de diversas donaciones familiares, además de adquisiciones, intercambios y préstamos. El principal interés de esta colección es su temática centrada en el retrato, abundando el formato *carte de visite*.²

La Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía en Canarias (Fedac) (Vega de la Rosa, 2014, p. 212), dependiente del Organismo Autónomo del Cabildo de Gran Canaria y de titularidad pública, cuenta con 228.000 objetos fotográficos aproximadamente fechados entre 1847 hasta la actualidad. Sus fondos disponen de daguerrotipos que datan de 1847, apenas ocho años después de su presentación oficial en París. Esta institución custodia varias colecciones, entre las que destaca la colección de fotografías de José Antonio Pérez Cruz, investigador de la etnografía canaria y coleccionista de fotografía histórica (Vega de la Rosa, 2014, p. 250). En ella podemos encontrar el daguerrotipo más antiguo conservado en Canarias: *Retrato de John Wood, vecino de Triana en Las Palmas de Gran Canaria*.³

La tercera institución en la que podemos encontrar presencia de daguerrotipos es el Archivo de El Museo Canario (Vega de la Rosa, 2014, p. 237), dentro de El Museo Canario localizado en Las Palmas de Gran Canaria y de titularidad privada. Cuenta con 67.601 objetos fotográficos fechados entre c.1855-c.2000.

1 Más información en: *Guía-inventario de fondos y colecciones de fotografía en Canarias*. Disponible en: <<https://www.ifcanarias.com/>>. Acceso: 30 oct. 2018.

2 No hemos tenido acceso directo a esta colección, de manera que no se ha podido comparar las tipologías albergadas en esta colección con el daguerrotipo de John Howard Edwards, nuestro objeto de estudio.

3 VAILLAT. *John Wood, vecino de Triana*. 1847. Un daguerrotipo. Disponible en: <<http://www.fotosantiguascanarias.org/oaistore/opac/ficha.php?informativo=00016343MO&suposi=1&codopac=OPFED&idpag=748856886>>. Acceso: 24 oct. 2018.

Hay que tener en cuenta, que la mayoría de los inventarios se quedan incompletos dependiendo de las voluntades de las familias de hacer público la pertenencia de este tipo de objetos. Este tipo de fotografías sólo lo podían costear las viejas familias establecidas y la nueva burguesía industrial, en ocasiones para presumir de este recién logrado estatus (Daguerreobase Consortium, p. 22). Tal es el caso de la familia de Andrés de Lorenzo-Cáceres al que pertenece el retrato de John Howard Edwards, actualmente depositado en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife⁴ (RSEAPT) y del que no hay constancia en la *Guía-inventario* de la que partimos.

Este es el inicio de un proyecto de investigación que pretende profundizar en la presencia de este tipo de fotografía en el contexto histórico y social de las Islas Canarias, a través del conocimiento de los personajes retratados y del estudio formal de los propios daguerrotipos como fuente de información acerca de los materiales utilizados, los fabricantes, los daguerrotipistas y el estado de conservación en que se encuentran.

A continuación, introducimos al personaje retratado en nuestro primer objeto de estudio.

JOHN HOWARD EDWARDS, COMERCIANTE

En el año 2009, la RSEAPT recibió de manos de los herederos de Andrés de Lorenzo-Cáceres y Torres (Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, 2010, p. 346) una importante donación, que ampliaba la ya realizada en vida por el propio donante. Con esta donación se incorporó, a los fondos custodiados por la entidad, el archivo familiar de Lorenzo-Cáceres y Torres pieza fundamental para conocer la figura de John Howard Edwards.

El fondo documental⁵ abarca un total de doce unidades de instalación (cajas normalizadas de archivo), que equivalen a 2.5 metros lineales. El archivo está compuesto por una tipología documental muy heterogénea, característica común a este tipo de archivo, lo que explica la presencia de documentos tan dispares entre sí como recibos, árboles genealógicos, recetas de cocinas, certificados (bautismo, matrimonio, defunción), testamentos, cartas... etc. Todos ellos vinculados, en el tiempo y el espacio, con varias ramas familiares que llegan hasta John Howard Edwards. A esta documentación debemos añadir el fondo fotográfico, compuesto por un número aún indeterminado de fotografías, entre las que se encuentra el daguerrotipo que analizamos en nuestro artículo.

⁴ Para un repaso sucinto y reciente de las Reales Sociedades Económicas y su papel en la España del siglo XVIII se puede consultar Arias de Saavedra Alías (2012). Para más información sobre la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife y su archivo se puede consultar Romeu Palazuelos (1979), así como su página web, disponible en <<http://www.rseapt.es/es/>>.

⁵ Actualmente, la RSEAPT se encuentra inmersa en el proceso de catalogación de todos sus fondos y colecciones documentales. Es por ello, que todas las signaturas que se proporcionan en este artículo son provisionales. Finalizado el proceso, estas signaturas serán sustituidas por otras definitivas.

JOHN HOWARD EDWARDS Y SUS ORÍGENES FAMILIARES

John Howard Edwards fue un destacado miembro de la sociedad canaria del siglo XIX y un activo componente de la comunidad británica establecida en la isla de Tenerife (Islas Canarias). Nació en Funchal (Madeira) el 18 de enero de 1830⁶ y fue el noveno de diez hermanos, el tercero de los hijos varones, nacidos del matrimonio entre Thomas Howard Edwards y Frances Taylor, ambos de origen inglés. Sus padres contrajeron matrimonio el 18 de mayo de 1811, en Madeira, y fruto de su unión nacieron: Selina Edwards (1812), Charles Howard Edwards (1813), Mary Edwards (1815),⁷ Thomas Howard Edwards (1817), Jane Edwards (1819), Frances Edwards (1821), Elizabeth Edwards,⁸ Alice Edwards (1828), John Howard Edwards (1830) y, por último, Robert Welsh Edwards.⁹

*The chronicles of the Edwards family*¹⁰ redactada por Alice Edwards y dirigida a su cuñada Plácida Diston y Orea, de la que hablaremos más adelante, nos permite profundizar en las raíces familiares de los Edwards. Gracias a este documento genealógico, escrito a modo de crónica familiar, rescatamos la figura de Charles Howard Edwards, el abuelo paterno. Sabemos por esta crónica, que nació en Somersetshire (actualmente Somerset en Reino Unido) y que contrajo matrimonio con Elizabeth Bonninge. De su unión nació, además de Thomas Howard Edwards, una niña que murió a muy corta edad y sobre la que no tenemos más datos. Sobre el abuelo Edwards, podemos añadir que profesionalmente fue comerciante y falleció, junto a su esposa, de fiebre amarilla en la isla de Jamaica, donde poseía varias propiedades.

Los antecedentes familiares de Frances Taylor proceden de un pequeño cuaderno, que recoge datos genealógicos de la rama materna y paterna de John H. Edwards.¹¹ Gracias a él, sabemos que Frances descende de la familia Wheeldon y que sus abuelos maternos fueron John Wheeldon y Mary Wall, hija del general Wall. Fue la segunda de cuatro hermanos que nacieron de la unión de David Taylor, de origen irlandés y comerciante

6 Registos Vitais da Igreja Inglesa, Consulado Britânico, Igreja Presbiteriana e Administração do Concelho do Funchal: instrumentos descritivos. Funchal: Arquivo Regional e Biblioteca Pública da Madeira, [20--], p. 22. Disponible en: <<https://abm.madeira.gov.pt/idd/KQ61>>. Acceso en: 25 oct. 2018.

7 Notas genealógicas sobre la familia Edwards y Taylor. s. l., s. d. Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife (Arseapt). Fondo Andrés de Lorenzo-Cáceres (ALC) 138/UI 4.

8 Se desconoce con certeza su fecha de nacimiento. Sin embargo, sabemos que fue bautizada el 23 de abril de 1824. Véase Registos Vitais da Igreja Inglesa, Consulado Britânico, Igreja Presbiteriana e Administração do Concelho do Funchal: instrumentos descritivos. Funchal: Arquivo Regional e Biblioteca Pública da Madeira, [20--], p. 19. Disponible en: <<https://abm.madeira.gov.pt/idd/KQ61>>. Acceso en: 25 oct. 2018.

9 En los registros parroquiales figura un Robert Welsh Edwards, hijo de Thomas Edwards (comerciante) y de Maria Ellinor. Véase Registos Vitais da Igreja Inglesa, Consulado Britânico, Igreja Presbiteriana e Administração do Concelho do Funchal, p. 22. Sin embargo, Alice Edwards señala que es hijo de Frances Taylor en ALC 66/UI 2. Nuevamente, se habla de Robert como hijo de Frances en ALC 138/UI4. Este documento indica, además, que falleció a los 40 años. Nosotras hemos tomado como válida, de momento, la información de los documentos depositados en la RSEAPT.

10 Carta de Alice Edwards a Plácida Diston y Orea. Incluye una crónica de los orígenes de la familia Edwards titulada: *The chronicles of the Edwards family*. Funchal, 31 de marzo de 1892. Arseapt. ALC 66/UI 2.

11 Notas genealógicas sobre la familia Edwards y Taylor. s. l., s. d. Arseapt. ALC 138/UI 4.

en Madeira, y Catherine Wheeldon. Es importante reseñar un aspecto común a las dos familias: la actividad comercial. Esto será una constante en la vida de John y en la de sus descendientes.

SU VIDA EN TENERIFE

En torno a 1846, cuando contaba con tan solo 16 años, abandona Madeira y se instala en Tenerife. Aquí, fue acogido por la familia Hamilton a la que no solo le unieron lazos profesionales, fue socio industrial de la compañía Hamilton, sino también familiares. En calidad de socio industrial creó junto a sus sobrinos, Charles Howard y Hugh Hamilton, la compañía Hamilton and Co. en 1878 (Guimerá Ravina, 1989, p. 159). La nueva compañía destacó, principalmente, por ser una de las principales proveedoras de carbón para los barcos de vapor que cubrían las rutas de África y América del Sur.

La unión entre las familias se selló con el matrimonio de Selina Edwards y Lewis Gellie Hamilton, hijo de John Hamilton (Guimerá Ravina, 1989, p. 29-30). Tal y como apuntábamos anteriormente, y como recoge Agustín Guimerá Ravina (1989, p. 29-30), se observa una clara tendencia a la endogamia profesional entre las familias burguesas del siglo XIX. Esto se tradujo en uniones matrimoniales, muchas de las cuales se vieron reforzadas por vínculos de nacionalidad, que dieron lugar a importantes alianzas y proyectos comerciales. John Howard Edwards no fue una excepción a este comportamiento endogámico. El 10 de agosto de 1861,¹² en la parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia en el Puerto de la Cruz, John H. Edwards contrajo matrimonio con Plácida Diston y Orea. La joven era hija de Alfred Diston, representante comercial de la Casa Pasley & Little and Co. ubicada en la ciudad del Puerto de la Cruz. Además de su faceta comercial Diston fue botánico, un destacado pintor, socio de la RSEAPT y responsable del Jardín Botánico a cuyo frente se mantuvo durante 14 años. De su matrimonio con Plácida nacieron: Juan Edwards y Diston, Fanny, Alice, Mary o Mary Selina,¹³ Juana¹⁴ y Plácida (Fernández de Bethencourt, 1952, v. 2, p. 360). Esta última, contrajo matrimonio con Juan Eustaquio Norberto de Torres y León-Huerta.

Desde 1854 hasta el momento de su muerte John H. Edwards fue Vicecónsul Británico en Tenerife (Fernández de Bethencourt, 1952, v. 2, p. 360). En calidad de vicecónsul recibió, en diciembre de 1879, a los hijos del Príncipe de Gales (Guimerá Ravina, 1989, p. 80), quienes realizaron una parada en Canarias de camino a las Bermudas. Fue todo un acontecimiento

¹² Certificado de la partida de matrimonio de John Howard Edwards. Puerto de la Cruz, 9 de febrero de 1862. Arseapt. ALC 16(02)/UI 1.

¹³ Los datos de los cuatro primeros hijos de Plácida Diston provienen de cédulas personales. Santa Cruz de Tenerife, 3 de mayo de 1901. Arseapt. ALC 195/UI 7.

¹⁴ Algunos datos sobre Juana Edwards Diston se pueden encontrar en la exposición organizada por la RSEAPT: *Señoras y señoritas de la Cruz Roja: breve historia de sus orígenes (1898-1913)*. La Laguna, mayo 2018. Disponible en: <<http://www.rseapt.es/es/publicaciones/boletines-y-memorias/item/472-exposicion-senoras-y-senoritas-de-la-caridad-de-la-cruz-roja>>. Acceso en: 24 oct. 2018.

para la sociedad canaria y, en especial, para la comunidad británica establecida en la isla. Además de este gran acontecimiento, durante su largo periodo como vicedónsul, fue promotor de la construcción de la capilla anglicana en Santa Cruz y de la ampliación del cementerio británico.

El 18 de octubre de 1891, John Howard Edwards fallece¹⁵ sin que conozcamos la causa. La única referencia a su fallecimiento en el archivo familiar, hasta el momento de la redacción de este artículo, es el borrador de una solicitud fechada el 9 de febrero de 1892 de Plácida Diston,¹⁶ viuda de Edwards. Por el documento sabemos que John no tuvo tiempo, o posibilidad, de disponer de sus asuntos económicos antes de fallecer. Plácida señala que los negocios comerciales de su marido, en los últimos años, no habían ido bien y que se había visto obligado a hacer uso de los recursos ahorrados. Motivo por el cual, solicita alguna ayuda para mantener a sus cuatro hijas solteras que dependían de ella.

EL DAGUERROTIPO DE JOHN HOWARD EDWARDS

Si tenemos en cuenta la edad a la que llega John Howard Edwards a Canarias proveniente de Madeira y la “edad que aparenta” en el retrato, podríamos establecer la hipótesis de que se realizó en Canarias, ya que según los datos con los que contamos hasta el momento, no salió de Canarias hasta unos años después. Pero ¿se conocía y practicaba esta técnica fotográfica en Canarias?

Existen evidencias documentales en la prensa local que se hacen eco del descubrimiento, a pocos meses del primer anuncio del descubrimiento de Daguerre anunciado por el físico François Arago (McCauley, 1997) en la sesión del 7 de enero de 1839 en la Academia de las Ciencias de París (Arago, 1839). La primera noticia aparece en el número del 28 febrero de 1839 del periódico santacrucero *El Atlante* (1839, p. 4) explicando la posibilidad de fijar las imágenes con la cámara oscura. Posteriormente, hay otra referencia en enero de 1840 en la publicación denominada *El Isleño* (1840, p. 3). El contenido de dichas notas eran tan sólo transcripciones más o menos literales de otras que se publicaron en periódicos nacionales, que a su vez eran copiadas de la prensa extranjera (Vega de la Rosa, 1995, p. 22). La importancia del invento también se reflejó en el nacimiento en Santa Cruz de Tenerife el 5 de enero de 1841 de un periódico llamado *El Daguerrotipo*, denominado así por retratar en sus artículos la imagen verdadera de la realidad (Pérez Cruz, 1990, p. 21).

Los primeros daguerrotipistas que vinieron a las islas formaban parte de expediciones científicas, estaban de paso en su viaje hacia el nuevo continente, o recalaban debido a la actividad comercial de productos a través de la presencia de compañías extranjeras exportadoras, como la Casa Pasley & Little and Co. o la compañía Hamilton, nombradas anteriormente. Las evidencias documentales nos llegan también a partir de los anuncios en las ediciones

¹⁵ Notas genealógicas sobre la familia Edwards y Taylor. s. l., s.d. Arseapt. ALC 138/UI 4.

¹⁶ Solicitud de Plácida Diston y Orea. Santa Cruz de Tenerife, 9 de febrero de 1892. Arseapt. ALC 154/UI 5.

de periódicos de Santa Cruz. Anuncios como el aparecido en *La Aurora* de Santa Cruz el 12 de diciembre de 1847: "Daguerrotipo: próxima partida de los retratistas, precios de los retratos 40, 60 y 80 reales de Vellón" (Pérez Cruz, 1990, p. 21). Estos retratistas no sólo ofrecían sus servicios como fotógrafos sino que complementaban su negocio con la venta de aparatos e instrucciones para su manejo, favoreciendo el nacimiento de una "generación de daguerrotipistas aficionados, pertenecientes a la clase pudiente que mostraban sus obras en fiestas y exposiciones locales" (Pérez Cruz, 1990, p. 21).

PRIMERAS APROXIMACIONES AL ESTUDIO MATERIAL

Los escasos trabajos que se han publicado hasta la fecha en Canarias sobre fotografía antigua, entre los que podemos destacar los de Carmelo Vega (Vega de la Rosa, 1995-1997; Vega de la Rosa, 2000) y el de Carlos Teixidor (Teixidor Cadenas, 1999), tienen en común su enfoque eminentemente histórico-artístico. En este sentido, este artículo pretende contribuir a un enfoque novedoso en Canarias, el del estudio material de los procesos fotográficos antiguos. En esta primera aproximación al estudio formal se describe el daguerrotipo basado en el análisis y observación con instrumental de aumento (microscopía óptica digital).

El daguerrotipo de John Howard Edwards presenta un estuche en piel de color verde sin decoración a manera de patrones o diseños gofrados, como era lo normal. Está dotado de bisagra aunque con pérdida del broche que servía para cerrarlo. Este formato tipo estuche, según modelo anglo-americano,¹⁷ estaba pensado para llevarlo como un monedero. El interior estaba diseñado y preparado para albergar uno o dos daguerrotipos.

La contracubierta solía estar también decorada. No es éste nuestro caso, ya que sólo se aprecia el interior forrado con tela de seda sobre la que descansa una pequeña etiqueta manuscrita, probablemente con tinta metaloácida, donde aparece el nombre del retratado: John. En el lado donde va incorporada la placa, se aprecian indicios de una decoración con motivos vegetales sobre un fondo de terciopelo, además del separador y marco protector (imagen 1).

El conjunto, generalmente estaba compuesto de marco protector o banda de latón flexible que, al doblarse, sujeta todas las partes entre sí; vidrio protector; separador de metal o *passpartout*, generalmente de latón; la placa y la caja (Daguerreobase Consortium, p. 35). Nos encontramos, que nuestro daguerrotipo ha perdido el cristal protector y el soporte que mantiene unido el paquete daguerriano.

El formato podría corresponder al 1/6 de placa (7,2 x 8,1 cm). Sin embargo, al tener una forma ovalada, se nos plantea la duda de si esta forma nace de un formato estándar fabricado para encajar en algunas cámaras o chasis, como por ejemplo el modelo vienés (Voigtländer) o si estamos ante una manipulación de la placa rectangular por parte del fotógrafo, lo

¹⁷ Hay dos tipologías diferenciadas de presentación de daguerrotipo: el modelo estuche o anglo-americano y el modelo europeo similar a un marco o portafotos. En España se denomina modelo francés a este último y anglosajón al modelo estuche.

que explicaría que tuviera un borde torcido, mal cortado o haya perdido el sello de plata¹⁸ (Daguerreobase Consortium, p. 29) (imagen 2).



Imagen 1 - Imagen general del retrato de John Howard Edwards. Daguerrotipo tipo anglo-americano, con estuche forrado en piel de color verde



Imagen 2 - Forma ovalada de la placa. Se observa la aparición de un velo de sulfuro y óxido de plata por efecto de la oxidación del metal en los bordes de la placa, extendiéndose parcialmente hacia el centro de la imagen

¹⁸ Los bordes de la placa de metal se comprobarán durante la realización del proyecto de intervención de restauración del daguerrotipo aprobado por la RSEAPT.

La placa de metal era generalmente preparada por el propio fotógrafo. Con la inspección con una fuente de iluminación aplicada en un ángulo de 45° se observan líneas finas visibles del pulido para conseguir una superficie similar a un espejo. Además en uno de los bordes se aprecia las marcas de la herramienta de sujeción de la placa (observar el margen izquierdo de la placa en imagen 2).

La inspección con instrumental de aumento nos hace reconocer las partículas microscópicas de la amalgama plata-mercurio que se observan de un color gris-lechoso y que equivalen a las zonas de luz, mientras las zonas no expuestas se aprecian como el metal pulido (imagen 3).



Imagen 3 - Líneas finas del pulido de la placa de metal y erosiones en superficie con pérdida de imagen. Microscopía óptica digital_60x

La imagen se nos presenta monocroma, sin embargo, al aplicar microscopía óptica digital se distingue una débil coloración, que podría corresponder a productos de corrosión o una aplicación sutil de color en las zonas de las mejillas o rostro (imagen 4). El reloj de bolsillo con leontina presenta un retoque con pintura dorada o grabada en la plata para obtener un efecto reluciente (imagen 5).

El estudio y descripción del daguerrotipo de John Howard Edwards nos lleva a la comparación con los otros objetos fotográficos conservados en las instituciones nombradas anteriormente, con el fin de encontrar similitudes que nos permitan por un lado, identificar la procedencia del fotógrafo y por otro, caracterizarlo. Los daguerrotipos a los que hemos



Imagen 4 - Partículas de la amalgama mercurio-plata y partículas con débil coloración. Microscopía óptica digital_60x



Imagen 5 - Retoque en dorado localizado en el reloj de bolsillo con leontina. Microscopía óptica digital_60x

tenido acceso se encuentran depositados en la Fedac y pertenecen a la Casa de Colón¹⁹ y a tres colecciones privadas: Colección Argelia Camino Pérez,²⁰ Colección José A. Perez Cruz²¹ y Colección Cristina Christofferson.²²

Formalmente, coincide con el tipo de estuche anglo-americano que aparece en el *Retrato de Señor*, perteneciente a la colección de Argelia Camino Pérez. Incluso podrían pertenecer a esta categoría el *Retrato de Señorita*, de la Colección Cristina Christofferson y un daguerrotipo “muerto” de la Colección José A. Perez Cruz. Sin embargo, sólo como tipología, ya que el resto de elementos que conforman el paquete no concuerdan con el nuestro.

El resto de ejemplares son de estilo francés, e incorporan en el reverso inscripciones manuscritas debido a la naturaleza celulósica del soporte trasero. La placa de formato ovalado se repite en dos de los daguerrotipos.²³

Si tenemos en cuenta la formación de la imagen, todos los ejemplares presentan coloración y aplicación de dorado en zonas puntuales como joyas, broches y relojes, a excepción de uno, el *Retrato de John Wood, vecino de Triana* del fotógrafo Vaillat, según propia inscripción incorporada en el *passpartout*.

Ante este *corpus* tan limitado, nuestra búsqueda nos lleva a la consulta de colecciones de fotografía a través de los portales Europeana y Daguerreobase, en las cuales se localizan seis ejemplares que coinciden formalmente con nuestro daguerrotipo, exceptuando la forma del estuche (forma ovalada): *Portret van een meisje*, c.1840 - c.1860, Rijksmuseum;²⁴ *Portret van een vrouwc*, c.1840 - c.1860, Rijksmuseum;²⁵ *Portret van een jonge vrouw* | Fixon, E. c.1840 - c.1860, Rijksmuseum;²⁶ *Junges Mädchen seitlich auf einem Stuhl sitzend, einen Arm*

19 ANÓNIMO. *Retrato de Manuel García y Luisa Sarmiento*, 1855-1865. Ovalado. Con inscripción manuscrita en el reverso: “Mis bisabuelos Don Manuel de la Encarnación García y García y Doña Luisa Sarmiento Vazquez de Figueroa. Feliciano Ojeda Deurian?”.

ANÓNIMO. *Retrato de Eulogia García*, 1855-1865. Ovalado con inscripción manuscrita: “Eulogia García Sarmiento el día de su boda con Isidro Ojeda Romero. Este... de Manolo Ojeda Artilles”.

ANÓNIMO. *Retrato de Isidro Ojeda*, 1855-1865. Formato rectangular. Inscripción manuscrita: “Isidro Ojeda Romero en su boda con Eulogia García Sarmiento. Propiedad de Manuel Ojeda Artilles quien me lo presta para que yo tenerlo”.

20 ANÓNIMO. *Retrato de Señor*, 1850-1855. Estuche anglo-americano. Exterior decorado, interior de terciopelo condecoración y marco o *passpartout* dorado.

21 VAILLAT. *Retrato de John Wood, vecino de Triana*. Aparece inscripción en el propio *passpartout*. Formato rectangular con *passpartout* en blanco. Daguerrotipo muerto, formato rectangular. Parece en estuche, pero no se ve la imagen.

22 ANÓNIMO. *Retrato de Señorita*. Formato rectangular. Coloreado.

23 ANÓNIMO. *Retrato de Manuel García y Luisa Sarmiento*, 1855-1865.

ANÓNIMO. *Retrato de Eulogia García*, 1855-1865, ambos de la Colección de la Casa de Colón.

24 ANÓNIMO. *Portret van een meisje*. [1840-1860]. 1 daguerrotipo. Disponible en: <https://www.europeana.eu/portal/es/record/90402/RP_F_F14424_B.html?q=daguerrotipo>. Acceso en: 24 oct. 2018.

25 ANÓNIMO. *Portret van een vrouw*. [1840-1860]. 1 daguerrotipo. Disponible en: <https://www.europeana.eu/portal/es/record/90402/RP_F_F14424_A.html?q=daguerrotipo>. Acceso en: 24 oct. 2018.

26 FIXON, E. *Portret van een jonge vrouw*. [1840-1860]. 1 daguerrotipo. Disponible en: <https://www.europeana.eu/portal/es/record/90402/RP_F_F14382_A.html?q=daguerrotipo>. Acceso en: 24 oct. 2018.

über die Lehne gehängt. Museum Ludwig;²⁷ *Porträt einer jungen Frau mit ihrem Sohn, der seinen Unterarm auf ihre Schulter gelegt hat und mit der anderen die Hand der Mutter haltend*. Museum Ludwig;²⁸ *Retrato de hombre*, 1850-1860. Colección Mario Fernández Albarés, Spain. Stichting Nederlands Fotomuseum.²⁹

Además, hay dos retratos pertenecientes a colecciones españolas que coinciden en formato y en forma de estuche pero difieren en la decoración del ribete dorado que rodea la placa: *Retrato de hombre*. Clonwerk y C.ª, 1850-1860. Colección Mario Fernández Albarés, Spain. Stichting Nederlands Fotomuseum;³⁰ *Señor con grandes patillas*, 1850. Fototeca del Patrimonio Histórico.³¹

Además de estos daguerrotipos que presentan leves variaciones en relación a nuestro objeto de estudio, se localizan tres que coinciden plenamente con el daguerrotipo de John Howard Edwards: *Portret van een zeeman met sigaar*, c.1840 - c.1860. Rijksmuseum;³² *Portrait of a Young Woman*. Pieterse, Albertus. c.1840 - c.1860. Rijksmuseum height 123 mm width 206 mm depth 11 mm. Zinc;³³ *Portrait of a man*.³⁴

Esta coincidencia formal y decorativa nos ha permitido establecer una conexión con el fotógrafo Albertus Pieterse, que quizás nos proporcione una pista para desentrañar la posible autoría y procedencia de nuestro daguerrotipo.

27 ANÓNIMO. *Junges Mädchen seitlich auf einem Stuhl sitzend, einen Arm über die Lehne gehängt*. [S. f.]. 1 daguerrotipo. Disponible en: <https://www.europeana.eu/portal/es/record/2058401/_providedCHO_fa68b1ba_8a0d_cf57_c41d_a89211bb4d8b.html>. Acceso en: 24 oct. 2018.

28 ANÓNIMO. *Porträt einer jungen Frau mit ihrem Sohn, der seinen Unterarm auf ihre Schulter gelegt hat und mit der anderen die Hand der Mutter haltend*. [S. f.]. 1 daguerrotipo. Disponible en: <https://www.europeana.eu/portal/es/record/2058401/_providedCHO_fa713602_34df_42a0_a3a2_d63c7967ec53.html?q=daguerrotipo>. Acceso en: 24 oct. 2018.

29 ANÓNIMO. *Retrato de hombre*. 1850-1860. 1 daguerrotipo. Disponible en: <https://www.europeana.eu/portal/es/record/2058401/_providedCHO_dee89c7f_258f_b820_3587_f95298615c42.html?q=daguerrotipo>. Acceso en: 24 oct. 2018.

30 ANÓNIMO. *Retrato de hombre*, 1850-1860. 1 daguerrotipo. Disponible en: <https://www.europeana.eu/portal/es/record/2058401/_providedCHO_430ce63f_3e0c_4081_1137_ae421a64146d.html>. Acceso en: 24 oct. 2018.

31 ANÓNIMO. [Señor con grandes patillas, de medio cuerpo]. c.1850. 1 daguerrotipo. Disponible en: <http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/show_ficha.do?indice=1>. Acceso en: 24 oct. 2018.

32 ANÓNIMO. *Portret van een zeeman met sigaar*. [1840-1860]. 1 daguerrotipo. Disponible en: <https://www.europeana.eu/portal/es/record/90402/RP_F14533_A.html?q=daguerrotipo>. Acceso en: 24 oct. 2018.

33 PIETERSE, Albertus. *Portrait of a Young Woman*. [1840-1860]. 1 daguerrotipo. Disponible en: <https://www.europeana.eu/portal/es/record/90402/RP_F14459_A.html?q=daguerrotipo>. Acceso en: 24 oct. 2018. Acerca del fotógrafo: Es incierto cuando Pieterse abrió un estudio de daguerrotipos en su fábrica de espejos y marcos en Nieuwendijk en Amsterdam. Sabemos que durante los primeros años de la fotografía, cuando Pieterse estaba activo como fotógrafo, las fotografías solo se podían hacer en primavera y verano cuando había suficiente luz natural. Este retrato de una mujer joven es de excepción. Alta calidad y embellecido con pintura dorada.

34 ANÓNIMO. *Portrait of man*. 1840-1860. 1 daguerrotipo. Disponible en: <http://www.daguerreobase.org/en/collections/indeling/detail/start/89?f_ints_date_range%5B0%5D=1855&f_ints_date_range%5B1%5D=1852&f_strings_tags%5B0%5D=man&f_string_collection_name%5B0%5D=Private+Collection%2C+Spain#summary>. Acceso en: 24 oct. 2018.

CONCLUSIONES

El estudio de este proceso antiguo de fotografía viene marcado por la posibilidad de acceder a los ejemplares reales que se conservan en la isla. Somos conocedores de que gran parte de éstos, no han sido incluidos en la *Guía-Inventario de fondos y colecciones de fotografía en Canarias*, quizás por voluntad propia de los propietarios, generalmente personalidades pertenecientes a la burguesía canaria.

Dicha situación de inaccesibilidad de los daguerrotipos custodiados en fondos privados, da un valor añadido al depósito en la RSEAPT del fondo familiar Andrés de Lorenzo-Cáceres y esto ha permitido contribuir a la catalogación de este tipo de objetos únicos, enriqueciendo las aportaciones ya existentes.

En lo que se refiere a los datos históricos del daguerrotipo, lo expuesto aquí es una aproximación a la figura de John Howard Edwards y a su ambiente familiar. No nos cabe duda, que el proceso de catalogación de dicho fondo, que se lleva a cabo en estos momentos, nos permitirá profundizar aún más en él y en su familia.

Formalmente, hemos conseguido establecer un punto de partida en relación a la tipología y materiales presentes, relacionándolos con daguerrotipos pertenecientes a colecciones españolas y piezas depositadas en el Rijksmuseum. La atribución de uno de ellos al fotógrafo Albertus Pieterse, amplía las posibilidades de investigación en base al *modus operandi* de dicho fotógrafo.

Se contempla además, la realización de estudios no invasivos que permitan la identificación de los metales constituyentes de la placa mediante la aplicación de Fluorescencia de Rayos X (XRF).

A nivel de conservación, cabe destacar que el daguerrotipo ha perdido parte de sus elementos constituyentes. La placa se presenta desnuda y muy vulnerable, por lo que necesita de un sistema de presentación que la conserve. La futura restauración permitirá acercarnos a zonas que normalmente permanecen ocultas y documentarlas cuidadosamente. Existe la posibilidad de observar marcas del metal, por ejemplo el logo del fabricante o el número que indica el contenido en plata, elementos que podrían inducir a la identificación del realizador del daguerrotipo.

Referencias

ARAGO, François. Fixation des images qui se forment au foyer d'une chambre obscure. En: *Compte Rendue des séances de l'Académie des Sciences*. Séance du lundi 7 janvier 1839. París, p. 4-7. Disponible en: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2967c/f5.image>>. Acceso en: 25 oct. 2018.

ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, Inmaculada. La Sociedades Económicas de Amigos del País: proyecto y realidad en la España de la Ilustración. *Obradoiro de Historia Moderna*, Santiago de Compostela, n. 21, p. 219-245, 2012. Disponible en: <<http://www.usc.es/revistas/index.php/ohm/article/viewFile/689/678>>. Acceso en: 20 oct. 2018.

DAGUERREOBASE CONSORTIUM. *Daguerrotipos*: los primeros registros fotográficos. [S.l.]: Daguerreobase, [201-]. Disponible en: <<http://www.daguerreobase.org/en/about-this-project/resources>>. Acceso en: 24 oct. 2018.

EL ATLANTE, Santa Cruz de Tenerife, 28 febrero 1839. Disponible en: <https://jable.ulpgc.es/jable/cgi-bin/Pandora.exe?xslt=ejemplar;publication=El%20Atlante;day=28;month=02;year=1839;page=0004;id=0007311657;collection=pages;url_high=pages/El%20Atlante/1839/183902/18390228/18390228-0004.pdf;lang=es;loc=/jable/el.atlante/1839/02/28/0004.htm?palabras=camara+oscura;encoding=utf-8>. Acceso en: 30 oct. 2018.

EL ISLEÑO, Santa Cruz de Tenerife, 26 enero 1840. Disponible en: <https://jable.ulpgc.es/jable/cgi-bin/Pandora.exe?xslt=ejemplar;publication=El%20Isle%C3%B1o;day=26;month=01;year=1840;page=0003;id=0005536978;collection=pages;url_high=pages/El%20Isle%C3%B1o/1840/184001/18400126/18400126-003.pdf;lang=es;loc=/jable/el.isleno/1840/01/26/0003.htm?palabras=camara+oscura;encoding=utf-8>. Acceso: 30 oct. 2018.

FERNÁNDEZ DE BETHENCOURT, Francisco. *Nobiliario de Canarias*. La Laguna: 7 islas: Juan Régulo, 1952-1967, 4 v.

GUIMERÁ RAVINA, Agustín. *La Casa Hamilton*: una empresa británica en Canarias, 1837-1987. Santa Cruz de Tenerife: Litografía A. Romero, 1989.

MCCAULEY, Anne. Arago, l'invention de la photographie et le politique. *Études photographiques*, París, n. 2, mayo 1997. Disponible en: <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/125>>. Acceso en: 23 oct. 2018.

PÉREZ CRUZ, José Antonio. Primeros noventa años de la fotografía en Canarias. En: *Fotografía e fotografos insulares*: Açores, Canarias e Madeira. Funchal: Centro de Estudos de Historia do Atlantico; Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1990. p. 21-34.

REAL SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE TENERIFE. Memoria 2009. *Boletín de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife 2010 con la memoria de 2009*, La Laguna, p. 333-365, 2010.

ROMEY PALAZUELOS, Enrique. *La Real Sociedad de Amigos del País de Tenerife*. Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos, 1979.

TEIXIDOR CADENAS, Carlos. *La fotografía en Canarias y Madeira*: la época del daguerrotipo, el colodión y la albúmina, 1839-1900. 2. ed. Madrid: [El autor], 1999.

VEGA DE LA ROSA, Carmelo. *La isla mirada*: Tenerife y la fotografía (1839-1939). Santa Cruz de Tenerife: Centro de Fotografía Isla de Tenerife, 1995-1997, 2 v.

_____. *Derroteros de la fotografía en Canarias*: (1839-2000). [Santa Cruz de Tenerife]: CajaCanarias, Obra Social y Cultural; [Las Palmas de Gran Canaria]: La Caja de Canarias, Obra Social, 2000. (catálogo de la exposición).

_____. (dir.). *Guía-inventario de fondos y colecciones de fotografía de Canarias*. La Laguna: Universidad de La Laguna, 2014.

Recebido em 31/10/2018

Aprovado em 11/3/2019

DA CÂMERA ESCURA AOS PIXELS
A IMPORTÂNCIA DO TRATAMENTO INFORMACIONAL IMAGÉTICO
FROM THE DARK CAMERA TO PIXELS
THE IMPORTANCE OF IMAGING INFORMATIONAL TREATMENT

JULLIA MENDES PESTANA DOS SANTOS | Mestra em Ciência da Informação pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp) | julliapestan@hotmail.com

TELMA CAMPANHA DE CARVALHO MADIO | Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professora livre-docente da Faculdade de Filosofia e Ciências/Campus Marília da Unesp | telma.madio@unesp.br

RESUMO

A captura ou a criação de uma imagem pode ser realizada por qualquer pessoa utilizando a fotografia, a pintura, a computação gráfica ou outra forma artística ou técnica. Este trabalho destaca o percurso de evolução cronológica da imagem e, principalmente, o âmbito digital. Desse modo, observa-se a importância do tratamento informacional no contexto da imagem, tornando-se necessário conhecer a especificidades de cada documento.

Palavras-chave: imagens técnicas; imagem digital; tratamento da informação; evolução das imagens.

ABSTRACT

The capture or creation of an image can be done by anyone using photography, painting, computer graphics or other artistic or technical form. This work highlights chronological evolution course of the image, and especially the digital scope. Thus, it is observed the importance of informational treatment in the context of the image, making it necessary to know the specificities of each document.

Keywords: technical images; digital image; processing treatment; evolution of images.

RESUMEN

La captura o la creación de una imagen puede ser hecha por cualquier persona, utilizando la fotografía, la pintura, la computación gráfica u otra forma artística o técnica. Este trabajo presenta el recorrido de la evolución cronológica de la imagen y principalmente el ámbito digital. De este modo, se observa la importancia del tratamiento informacional en el contexto de la imagen, haciéndose necesario conocer las especificidades de cada documento.

Palabras clave: imágenes técnicas; imagen digital; tratamiento de la información; evolución de las imágenes.

INTRODUÇÃO

As formas de representar e significar sempre se fizeram presentes e suscitaram questões, desde o início da história da humanidade. Não é por acaso que todos reconhecem que a linguagem, tanto a falada quanto a escrita, é a principal invenção do homem, uma vez que todo processo civilizatório se desenvolveu através dela.

Nesse processo, a semiótica tem papel fundamental, pois, como teoria dos signos, ela investiga, explicitamente, as relações e operações sógnicas. Para Santaella (2012), é a ciência que tem como objetivo investigar todas as linguagens possíveis, melhor dizendo, as que já existem e as que ainda estão para ser criadas.

As imagens são modeladas por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem, assim como pela vinculação a uma estrutura simbólica (uma cultura, uma sociedade); porém, também são um meio de comunicação e de representação do mundo, que tem seu lugar em todas as sociedades humanas (Aumont, 1993). As linguagens estão no mundo todo. Então, quando dizemos linguagem, nos referimos a um conjunto emaranhado de formas sociais de comunicação e de significação.

É no homem e pelo homem que se opera o processo de alteração dos sinais (qualquer estímulo emitido pelos objetos do mundo) em signos e linguagens, que são produtos da consciência humana. Portanto, o termo linguagem se estende ainda aos sistemas artificiais e inumanos, como as linguagens binárias nas quais as máquinas operam para se comunicar entre si e com o homem.

Os signos são as nossas funções de representação do mundo, e sua interpretação pode ser definida da seguinte forma: “Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo desenvolvido” (Pierce, 2012, p. 46). Para Plaza (2003, p. 17): “O signo não é uma entidade monolítica, mas sim um conjunto de relações tríades, que tem um poder de autogeração”.

De uma maneira mais simples, podemos esclarecer que o signo é uma coisa que representa outra coisa, isto é, seu objeto. Por exemplo: a palavra carro, a fotografia de um carro, o desenho de um carro, o filme de um carro são todos signos desse objeto. Mas só podem funcionar como signos se tiverem capacidade de representação, substituindo uma coisa diferente deles.

Assim, o signo disponibilizado pelo emissor representa alguma mensagem destinada ao receptor, sendo que esta será composta por diferentes símbolos, podendo ser imagéticos ou linguísticos (Simionato, 2012).

A semiótica é a ciência que tem por objetivo a investigação de todas as línguas existentes, isto é, o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fato de produção de significação e de sentido (Santaella, 2012). O fundador dessa ciência foi Charles Sanders Peirce, que ao longo dos anos aperfeiçoou os estudos sobre os signos, buscando sempre envolver elementos de espaço e temporalidade.

Entretanto, existem divergências nas opiniões sobre o assunto, visto que a imagem não consegue, por si só, concluir a mensagem que se pretende transmitir, e o texto, normalmente, se apresenta como complemento para a significação da mensagem.

Assim, as questões relativas à imagem e à sua linguagem são, primordialmente, importantes na primeira leitura que se faz do documento imagético, facilitando a elaboração de resumos e produzindo uma indexação eficaz, momento em que a semiótica pode atuar junto à linguística.

O propósito deste artigo não é expor detalhadamente a história ou a teoria dos signos, mas, sim, fazer uma breve explanação dos princípios – uma vez que as imagens estão ligadas ao exercício de uma linguagem – que, a nosso ver, são operatórios para compreendê-la melhor.

Ao se tratar a imagem como representação, é infactível pensar na estética de forma independente do intermédio tecnológico, pois, de acordo com Machado (2007, p. 223):

Nenhuma leitura dos objetos visuais pode ser completa se não se considerar relevantes, em termos de resultados, a “lógica” intrínseca do material e das ferramentas de trabalho, bem como os procedimentos técnicos que dão forma ao produto final. Não nos esqueçamos que o termo grego original para designar “arte” era *téchne*, isso significa que, nas origens, a técnica já implicava a criação artística, ou que, em outros termos, havia já uma dimensão estética implícita na técnica.

No contexto das imagens digitais,¹ para que elas se tornem recursos disponíveis, recuperáveis e acessíveis, é necessário o desenvolvimento de processos para construção de representações. Um impulso na revolução das imagens digitais foi dado pela expansão da utilização dos computadores, com o surgimento das técnicas para captura, armazenamento, processamento e transmissão de imagens.

Meios e formas para transmitir e ampliar imagens foram aperfeiçoados para poder dispor uma nova geração de produções imagéticas, como cabos de fibra ótica e malhas de satélites, entre outros, interconectando-se com o planeta em tempo real. Esses diferentes formatos e mecanismos imprimem novas formas de construção dos elementos visuais marcadas por transformações provenientes do avanço tecnológico.

A origem da palavra imagem é o termo latino *imago*, que significa a representação visual de um objeto, mesmo que tenha característica abstrata. Nota-se que a imagem é bidimensional, diferentemente da nossa perspectiva e experiência do mundo, que é tridimensional.

As imagens acompanham o processo de socialização e evolução do homem desde a pré-história; delas decorrem a vida e a organização social, e elas colaboram com a relação entre os homens. A imagem sempre esteve relacionada à representação e à noção de imita-

¹ Caracteriza-se imagem digital como a representação de uma imagem bidimensional usando números binários codificados, permitindo, assim, seu armazenamento, processamento e impressão por meios eletrônicos.

ção do real. Ela surge de uma troca simbólica e de uma imitação fabricada para enfrentar a eliminação/destruição provocada pela passagem do tempo.

Imagens são umas das mais antigas expressões da cultura humana. De acordo com Santaella e Noth (2015, p. 161), existem três paradigmas no processo evolutivo de produção da imagem: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico.

O primeiro paradigma nomeia todas as imagens que são produzidas artesanalmente, quer dizer, imagens feitas à mão, dependendo, portanto, fundamentalmente da habilidade manual de um indivíduo para plasmar o visível, a imaginação visual e mesmo o invisível numa forma bi ou tridimensional. Entram nesse paradigma desde imagens nas pedras, o desenho, a pintura e gravura até a escultura. O segundo se refere a todas as imagens que são produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível, isto é, imagens que dependem de uma máquina de registro, implicando necessariamente a presença de objetos reais preexistentes. [...]. O terceiro paradigma diz respeito às imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computação [...].

Isto é, na percepção de Santaella e Noth (2015), as imagens deixaram de ser imagens óticas emitidas por um objeto preexistente em que eram captadas por um dispositivo fotossensível químico (como fotografias), para se transformarem em uma matriz numérica em pixels.²

A captura ou a criação de uma imagem pode ser realizada por qualquer pessoa, utilizando fotografia, desenho, pintura, gravura, computação gráfica ou outra forma artística ou técnica. O universo da imagem tem se expandido cada vez mais, com os jogos digitais, a televisão de alta definição, o cinema digital, as aplicações interativas e a criação de novos meios para exibição e interação.

O ambiente digital é composto por diversas informações, entre elas as imagens, que são capturadas e divulgadas, diariamente, por vários dispositivos existentes, em toda a rede e pelo mundo todo, sem que possuam tratamento informacional³ suficiente e, muitas vezes, adequado. Essas informações devem ser esquematizadas e estruturadas, permitindo uma boa identificação, localização e recuperação.

Nesta pesquisa, iremos apresentar a importância do tratamento informacional e destacar a evolução das imagens técnicas, principalmente as digitais, que são representações de uma imagem bidimensional em que se utilizam números binários codificados para armazenamento, reprodução e processamento por meio eletrônico.

2 Para conversão de uma imagem para o formato digital, é necessário transferir os elementos que a compõem para elementos representativos de cada fragmento da imagem original. Esses pequenos fragmentos discretos ou pontos elementares são chamados de pixels.

3 Tratamento informacional compreende a identificação, processamento e disponibilização dos conteúdos informativos dos documentos para que haja padronização do acervo, tornando a informação acessível. Constitui-se das práticas de catalogação, classificação e indexação (Pando, 2005).

METODOLOGIA

Para o desenvolvimento da pesquisa, o método escolhido foi a análise exploratória descritiva da literatura disponível sobre o tema, ou seja, em primeiro lugar, explorar, esclarecer e modificar conceitos e ideias; e, em segundo, descrever as características de determinada realidade por meio de observação e levantamento, registrando a correlação de fatos ou fenômenos sem manipulá-los e procurando conhecer e entender as diversas situações e relações que ocorrem na vida social, política, econômica, e aspectos do comportamento humano. Gil (2008, p. 42) argumenta que “pesquisas deste tipo são as que se propõem a estudar o nível de atendimento dos órgãos públicos de uma comunidade, as condições de habitação de seus habitantes etc. [...] realizadas pelos pesquisadores sociais preocupados com a atuação na prática”.

Dessa forma, a abordagem desta pesquisa é o método qualitativo que detalha e identifica as variáveis relevantes que permitiram a análise no contexto da evolução das imagens.

IMAGENS TÉCNICAS

A definição mais antiga de imagem foi feita por Platão em *A república*: “Denomino imagens, em primeiro lugar às sombras; seguidamente, aos reflexos nas águas e àquelas que se formam em todos os corpos opacos, lisos e brilhantes, a tudo o mais que for do mesmo gênero” (Platão, [s.d], p. 292).

Segundo Santaella (2012), esse conceito platônico refere-se às imagens naturais, e não a imagens produzidas pelo homem, e assim ele as define como um duplo, ou seja, algo que reproduz características reconhecíveis de algo visível – e esse caráter duplo também se aplica às imagens artificiais.

Portanto, uma imagem não é isenta de significados, ela é potencialmente impregnada de significados. Independentemente dos meios e suportes em que se encontra, ela deve ser vista como manifestação que produz sentidos em si mesma, tendo caráter autônomo.

Contudo, convém salientar que as imagens são desenvolvidas para serem visualizadas pelo olho humano, que tem propriedades físicas que determinam formas de ver, e necessitamos ainda da capacidade sensitiva para nosso corpo definir parâmetros de percepções. Esses parâmetros devem ser captados e decodificados pelos espectadores a partir de experiências pessoais e culturais na sociedade. Sobre essa relação do receptor com as imagens, é preciso ressaltar, conforme Aumont (1993, p. 77), que:

Esse sujeito não é de definição simples, e muitas determinações diferentes, e até contraditórias, intervêm em sua relação com uma imagem: além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região histórica (a uma classe social, a uma época, a uma cultura).

As imagens são representações, pois são produzidas pelos seres humanos na sociedade em que vivem, e determinadas pelo momento histórico em que foram feitas. A palavra

“imagem” é ambígua e polissêmica, porque pode ser aplicada a realidades não necessariamente visuais e no território da visualidade. Existem pelo menos três domínios principais da imagem:

1. o domínio das imagens mentais, imaginadas e oníricas. [...] A mente é livre para projetar formas e configurações não necessariamente existentes no mundo físico;
2. o domínio das imagens diretamente perceptíveis. Essas são as imagens que apreendemos do mundo visível, aquelas que vemos diretamente da realidade em que nos movemos e vivemos;
3. o domínio das imagens como representações visuais. Elas correspondem a desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, imagens cinematográficas, televisivas, holográficas e infográficas (também chamadas de “imagens computacionais”) (Santaella, 2012, p. 16).

Em relação aos territórios existentes da imagem na presente pesquisa, abordaremos o terceiro, o da imagem como representação visual. Portanto, torna-se necessário contextualizar o início e a evolução da imagem ao longo dos anos, que, na perspectiva apontada por Santaella e Noth (2015), seria o paradigma fotográfico, no qual as imagens dependem de uma máquina de registro, exigindo, necessariamente, a presença de objetos reais preexistentes.

O Renascimento fez parte de uma gama de transformações culturais, sociais, econômicas, políticas e religiosas, que caracterizaram a transição do feudalismo para o capitalismo. Nesse contexto, pode ser entendido como um elemento de ruptura no plano cultural com a estrutura medieval.

É exatamente no Renascimento que ocorre o surgimento das primeiras imagens técnicas. Esse movimento foi importante não somente para o aperfeiçoamento das técnicas e estudos referentes à fotografia, mas também por ter influenciado a aproximação com o real. Pois, segundo Brandão (2009, p. 6), “a arte pictórica procurou romper com a teoria dogmática que relegava a pintura a um plano secundário – às artes mecânicas (*ars mechanicae*) – em relação às chamadas artes liberais (*ars liberae*)”.

Durante esse período, os artistas utilizavam a câmera escura, que era nada menos que um aparelho óptico desenvolvido por físicos e astrônomos, os quais a utilizavam para observar os eclipses solares e movimentos relacionados à astronomia. A câmera escura tornou-se para os artistas um recurso na produção de suas artes, ocorrendo assim a ruptura com o mundo medieval. Esse rompimento revolucionou a nossa visão de mundo e, para Brandão (2009), causou em nós a apreensão unilocular do mundo que nos envolve, pois, de acordo com o autor:

Foi justamente seu desenvolvimento nos séculos XVI ao XIX – abertura do orifício, utilização de lentes, emprego do diafragma – que deixaria a primeira etapa da fotografia pronta: o domínio e o conhecimento da luz possibilitados pela física, abrindo caminhos para o posterior aprimoramento da etapa química do processo fotográfico (Brandão, 2009, p. 2).

Desse modo, a arte renascentista influenciou em vários sentidos o conceito de imagem fotográfica, assim a arte se fundamentou na perspectiva unilocular. Ou seja, “a partir de um único ponto de vista, de um único ponto de fuga. É esse enfoque que permanecerá na sociedade ocidental durante séculos e também influirá na própria fotografia” (Brandão, 2009, p. 8).

Ponto de fuga é um objeto do plano de visão que representa a interseção de duas ou mais retas paralelas sobre um observador em um dado momento, conforme a figura 1, que ilustra o ponto de fuga situado na linha do horizonte, na qual convergem retas paralelas, provocando a sensação de profundidade.

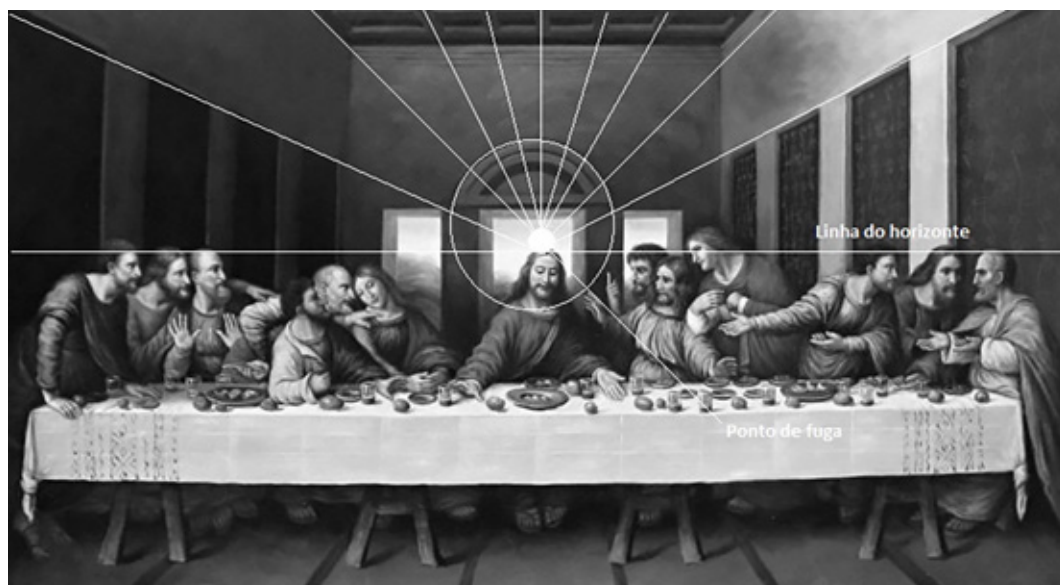


Figura 1 – A última ceia: ponto de fuga. Fonte: *Nossa Sagrada Família* (2018), editado pelos autores

Na pintura de Leonardo da Vinci,⁴ pode-se observar que o ponto de fuga encontra-se na cabeça de Cristo. Nota-se também que a imagem possui traços convergindo para a cabeça dele, tanto no sentido horizontal, como no vertical. Essa técnica aproximava ainda mais as imagens representadas da realidade.

A produção de imagens sempre tem uma finalidade (de propaganda, de informação, pessoal, artística etc.). Elas são fabricadas para determinados usos individuais ou coletivos. Sem dúvida, as imagens têm a função de estabelecer uma relação com o mundo real. Aumont (1993, p. 80) constata que essa relação pode acontecer de três modos:

4 Pintor italiano, uma das figuras mais importantes do Alto Renascimento. Duas de suas obras, *A última ceia* e *Mona Lisa*, estão entre as mais famosas do mundo.

- a. *o modo simbólico*: Inicialmente as imagens serviram de símbolos; para ser mais exato, de símbolos religiosos, visto como capazes de dar acesso à esfera do sagrado pela manifestação mais ou menos direta de uma presença divina. Sem remontar à pré-história, as primeiras esculturas gregas arcaicas eram ídolos, produzidas e veneradas como manifestações sensíveis da divindade [...], certas imagens representavam divindades (Zeus, Buda ou Cristo) e outras têm valor quase puramente simbólico (a cruz cristã, a suástica hindu). [...]
- b. *o modo epistêmico*: A imagem traz informações (visuais) sobre o mundo, que pode assim ser conhecido, inclusive em alguns de seus aspectos não visuais. A natureza dessa informação varia (um mapa rodoviário, um cartão-postal ilustrado, uma carta de baralho, um cartão de banco são imagens cujo valor informativo não é o mesmo), mas essa função geral de *conhecimento* foi também muito cedo atribuída às imagens. [...]
- c. *o modo estético*: A imagem é destinada a agradar seu espectador, a oferecer-lhe sensações (*aisthesis*) específicas. Esse desígnio é sem dúvida também antigo, embora seja quase impossível pronunciar-se sobre o que pode ter sido o sentimento estético em épocas muito distantes da nossa [...]. Seja como for, essa função da imagem é hoje indissociável, ou quase, da noção da *arte*, a ponto de se confundirem as duas [...] (grifos do original).

Desse modo, a informação imagética, ao longo da história, sempre se transformou em um *simulacro*. Desde o início, as imagens possuíam a essência da duplicação do real, sendo diretas e contemplativas, porém a razão principal e essencial da produção das imagens está atrelada com o domínio simbólico, e faz com que elas estejam em situação de mediação entre o espectador e a realidade (Simionato, 2012).

As imagens capturadas pela câmera escura não conseguiam resistir à luz e ao tempo, desaparecendo logo em seguida à sua tomada. Foi no século XIX que o inventor francês Nicéphore Niépce tentou obter imagens gravadas quimicamente com a câmera escura. Na época, a técnica da litografia⁵ era popular na França e, desse modo, o inventor tentou produzir, através da câmera escura, uma imagem permanente sobre o material litográfico de imprensa. O procedimento era recobrir o papel com cloreto de prata e expô-lo várias horas na câmera, obtendo uma fraca imagem parcialmente fixada com ácido nítrico.

Passados alguns anos, Niépce recobriu uma placa de estanho com betume branco da Judeia,⁶ que tinha a propriedade de endurecer quando atingido pela luz, gerando, assim, uma imagem. Esse processo de exposição à luz durava oito horas e as partes não iluminadas eram retiradas com uma solução à base de essência de alfazema. Naturalmente, ele obteve uma imagem na qual a ausência de meios-tons era notória, não tendo funcionalidade nenhuma para a litografia (Schaeffer, 1996).

⁵ Litografia é um tipo de gravura, uma técnica que consiste em imprimir sobre o papel marcas ou desenhos a partir de uma matriz calcária ou metálica, utilizando um lápis gorduroso.

⁶ É um produto mineral, indicado para o envelhecimento de madeiras, cerâmica, gesso etc.

Todas as autoridades na matéria a consideraram como a “primeira fotografia permanente do mundo”. Esse processo foi batizado por Niépce como “heliografia”, gravura com a luz solar (Schaeffer, 1996).

A imagem formada na chapa, depois de revelada, continuava sensível à luz do dia e padecia de pouca durabilidade. Após a morte de Niépce em 1833, Louis Daguerre⁷ continuou os estudos e aperfeiçoou os resultados, testando as placas de iodeto de prata. Após quebrar acidentalmente um termômetro de mercúrio sobre uma placa, descobriu que podia revelar imagens ainda “invisíveis” em pouco tempo.

Ele procurou modificar o processo e os materiais utilizados a fim de reduzir o tempo de exposição de várias horas para cerca de meia hora. A solução descoberta por Daguerre consiste em uma imagem positiva, produzida sobre uma chapa de cobre ou de outro metal, coberta por uma fina camada de prata polida, onde formava-se a imagem latente, que era sensibilizada com vapores de iodo para sua fixação (Schaeffer, 1996).

Esse processo para obtenção de uma imagem inalterável ficou conhecido como daguerreotipia. Caindo de imediato no domínio público, a comercialização do daguerreótipo torna-se um sucesso. Segundo Sougez (2001, p. 57):

Daguerre, diametralmente oposto ao calado e tímido Niépce, trouxe o lado mercantilista e espetacular, com um processo cuja originalidade lhe era própria e não teria muito futuro, já que se tratava de algo dispendioso, de difícil manipulação e que produzia apenas uma única prova, não multiplicável. Apesar dos seus defeitos, o daguerreótipo – que não era mais que uma variante do processo – propagou-se pelo mundo, abrindo definitivamente o caminho à fotografia.

A invenção de Daguerre veio revolucionar radicalmente a prática, pois mudou a forma como realidade e ilusão eram percebidas e possibilitou que as pessoas adquirissem cópias exatas de suas próprias feições ou de seus entes queridos, mesmo que os meios utilizados fossem aparentemente simples.

Rapidamente, surgem também os estúdios fotográficos e a busca da imortalidade da própria imagem. A maioria dos clientes desses estúdios pertencia à burguesia e os retratos eram uma forma de afirmar sua classe social. Essa necessidade que a nova classe tinha de ser representada pela fotografia contribuiu diretamente para que ela se tornasse um dos elementos preferidos para reafirmação de poder.

As fotografias demoravam cerca de 15 a 25 minutos para serem impressas nas chapas, tempo de espera muito grande para a confecção de retratos. No entanto, essa limitação fez com que surgissem novas técnicas para diminuição do tempo de exposição, até que o tempo de pose, no final da década de 1840, passou a ser de quarenta segundos (Sontag, 2003).

⁷ Louis Jacques Mandé Daguerre foi sócio de Niépce, selando contrato com ele em 14 de dezembro de 1829. Daguerre foi um pintor, físico e inventor francês, fundador da primeira patente para o processo fotográfico.

Desse modo, a fotografia foi levada para camadas sociais distintas, tornando o retrato acessível a um público cada vez mais amplo.

No mesmo ano da divulgação do daguerreótipo, William Henry Fox Talbot⁸ anuncia outro processo fotográfico, o calótipo. Basicamente, consiste na exposição à luz com a utilização de uma câmera escura e de um negativo em papel sensível com nitrato de prata e ácido gálico, mantendo, no entanto, o papel de cloreto de prata para cópias. Quando pronto e seco, positiva-se por contato direto em um papel idêntico (Sougez, 2001).

Esse procedimento era bem parecido com a revelação fotográfica usual, uma vez que produzia uma imagem em negativo, existindo a possibilidade de ser posteriormente positivada, quantas vezes fosse necessário.

Por volta da segunda metade do século XIX, surgiu um invento que em pouco tempo superou os métodos já existentes, emergindo o processo chamado colódio úmido, desenvolvido por Frederick Scott Archer.⁹ Essa técnica consiste em uma mistura em partes iguais de algodão, pólvora, álcool e éter. Esses compostos eram a “ponte” para unir os sais de prata nas placas de vidro.

Logo o daguerreótipo e o calótipo caem em desuso, e, segundo Sontag (2003), pelo fato de o colódio produzir diversas cópias com qualidade excepcional, ele obteve uma rápida expansão e uso, além de ser mais barato que as demais técnicas.

Mas foi no final do século XIX e começo do século XX, que Richard Leach Maddox¹⁰ fixou o brometo de prata em uma emulsão gelatinosa, originando o processo de chapas secas, em substituição ao colódio. Essa técnica era mais lenta, porém, posteriormente, seria aperfeiçoada, criando-se a chapa seca de gelatina, com produção industrial.

A placa seca de gelatina estabelecia a era moderna do material fotográfico e rapidamente levou ao surgimento de uma indústria, permitindo o armazenamento e, mais adiante, a distribuição dos materiais fotográficos. Essa evolução da indústria fotográfica trouxe a necessidade dos fotógrafos atualizarem seus conhecimentos técnicos. Assim, de acordo com Szarkowski (1989), é comum se afirmar que a invenção das placas secas simplificou imensamente a tecnologia fotográfica, pois esse procedimento aperfeiçoou-a tão radicalmente, que ela deixou de estar nas mãos dos próprios fotógrafos.

Desse modo, a emulsão de gelatina com brometo de prata abriu, definitivamente, as portas para a era moderna, já que a simplificação desse processo de chapa seca possibilitou que os fotógrafos não precisassem preparar suas chapas, além da redução do tamanho e do peso das câmeras. Assim, na medida em que melhoravam as câmeras, aperfeiçoavam-se também os ampliadores (Sougez, 2001).

8 Escritor e matemático inglês. Publicou, em 1844, a obra *The pencil of nature*, sendo o primeiro livro do mundo ilustrado com fotografias.

9 Foi um escultor inglês e inventor da emulsão de colódio úmida, método que viria substituir os processos utilizados pelo daguerreótipo e calótipo.

10 Fotógrafo, médico, químico amador, publicou no *British Journal of Photography*, em 1871, suas experiências com a emulsão de gelatina e brometo de prata como substituto do colódio úmido.

Em 1879, George Eastman¹¹ patenteou uma máquina que aplicava gelatina e brometo de maneira homogênea em chapas de vidro, e passou a distribuir sua invenção, baixando o preço das câmeras. Em 1888, Eastman substituiu a chapa de vidro por papel, ocasionando, posteriormente, o surgimento da primeira câmera “Kodak 100 vistas”.¹² A máquina com filme era vendida por 25 dólares e, uma vez utilizadas as cem vistas, o fotógrafo mandava a câmera para a fábrica, onde o rolo era processado e devolvia-se ao cliente o negativo revelado, as cópias ampliadas, e a câmera novamente recarregada pela bagatela de dez dólares (Sougez, 2001).

O lema da marca era: *You press the button, we do the rest* (Você aperta o botão, nós fazemos o resto); resumia-se a uma grande ideia comercial, popularizando e colocando a fotografia ao alcance de todos. A única preocupação do fotógrafo seria apertar o botão, não se exigindo conhecimento aprofundado dos processos químicos ou da captação e reprodução das imagens.

A técnica fotográfica continuou a se desenvolver aceleradamente, chegando às máquinas portáteis, sem a necessidade de utilização do filme fotográfico. Foi durante a Guerra Fria, no programa espacial norte-americano, em 1965, que a sonda Mariner 4 entrou para a história ao enviar para a Terra as primeiras imagens tiradas da superfície de Marte. Foram capturadas 22 imagens, enviadas para a base da Nasa. Eram distorcidas, mal-definidas e borradas, em preto e branco, com apenas 0,04 megapixels de resolução.

Apesar de não terem sido usados filmes nesse processo, essas imagens não são consideradas completamente digitais, pois ainda utilizavam características analógicas de captura, as mesmas manipuladas no sistema de televisão da época.

O primeiro circuito Complementary Metal Oxide Semiconductor (CMOS) foi criado em 1964 pela RCA, um ano antes das fotos de Marte. Esse circuito deu origem, posteriormente, ao Charged Coupled Device (CCD), dispositivo que faz parte das câmeras digitais e é responsável pela captura de imagens sem filme. Já o CCD foi criado em 1969 e comercializado em 1973. Na época, esse dispositivo era capaz de capturar imagens com resolução de 0,01 megapixels. Atualmente, os dois dispositivos (CMOS e CDD) são utilizados e cada um contempla sua particularidade.

A primeira câmera completamente digital foi desenvolvida pela Fairchild Imaging e batizada de All-Sky Camera, baseada no CDD de 1969. Ela obteve o status de digital por ser a pioneira em utilizar um microcomputador para processar as imagens capturadas.

Em 1981, a Sony inovou ao lançar a câmera digital – Mavica. Essa câmera capturava imagens de 0,3 megapixels e custava em torno de 12 mil dólares. Tinha como característica o armazenamento de até cinquenta fotos coloridas em seus Mavipacks, que eram disquetes de duas polegadas criados pela marca.

¹¹ Empresário, inventor do filme de rolo e fundador da empresa Kodak, responsável pelo nascimento da indústria fotográfica.

¹² O significado da palavra Kodak seria uma onomatopeia que imita o ruído da máquina ao disparar.

A diferença entre a câmera fotográfica analógica e a digital deve-se a vários fatores, como mais praticidade, flexibilidade e também qualidade da imagem, além da oportunidade de vê-la instantaneamente. Ou seja, com o filme as revelações das imagens eram mais lentas e a inclusão dessa tecnologia no mercado veio facilitar e acelerar o processo fotográfico.

A popularização da câmera fotográfica digital aconteceu somente na década de 1990, com a acessibilidade dos preços. Assim, para as empresas conseguirem bons resultados no mercado consumidor, as marcas foram obrigadas a investir no material digital, bem como no aumento da resolução e da capacidade de armazenamento.

Foi no ano de 2006 que a empresa Nikon deixou de fabricar a maioria dos modelos de máquinas fotográficas analógicas, focando na produção e desenvolvimento de sistemas digitais. O século XXI é marcado pelo surgimento dos primeiros telefones móveis com câmera fotográfica e pela massificação da internet, ambos influenciadores da forma de fotografar e da utilização da fotografia.

Após a invenção da fotografia colorida, a mudança mais marcante na história foi o desenvolvimento da fotografia digital. Essa evolução trouxe muitas vantagens, como imprimir fotos com menor custo e ainda ter a oportunidade de visualizar as imagens antes da revelação. O surgimento e o avanço da fotografia digital permitiram o aumento da quantidade de fotos tiradas por uma pessoa em um único dia e, principalmente, contribuíram para sua divulgação, tornando-a um veículo de comunicação rápida e eficaz.

Portanto, por intermédio dos novos meios de comunicação, das atuais tecnologias de imagem, de forma mais acessível e prática, qualquer pessoa pode ser um “registrador de pixels”. Assim, torna-se necessário refletirmos sobre as tecnologias, sua usabilidade e sua relação com o real.

TRATAMENTO INFORMACIONAL

O movimento de transição da imagem do analógico para o digital irá provocar mudanças no armazenamento e circulação das informações. A expansão do capitalismo e a globalização criaram uma sociedade industrial e, através dos novos meios de informação e comunicação, foram estabelecidos padrões mundiais que designaram os bits e pixels. Na visão de Le Coadic (2004, p. 4):

Informação é um conhecimento inscrito (registrado) em forma escrita (impressa ou digital), oral ou audiovisual em um suporte... é um significado transmitido a um ser consciente por meio de uma mensagem inscrita em um suporte espacial-temporal: impresso, sinal elétrico.

Saracevic (1999, p. 1.062) certifica que existem muitos esforços destinados ao tratamento da informação e do conhecimento, e a ciência da informação (CI) tem papel fundamental nesse contexto, por “lidar não somente com a avalanche crescente de artefatos, registros

do conhecimento, ou objetos, mas também por lidar com as pessoas que precisam, usam e interagem com esses registros para a sua subsistência e resolução de problemas”.

Essa aproximação entre a tecnologia e a imagem esclarece diretamente o interesse da CI por métodos que busquem a análise, disseminação, preservação e representação dos registros informativos digitais. Nessa linha de pensamento, torna-se necessário enfatizar que a fotografia sempre foi uma tecnologia, e a passagem para o digital é um processo de desenvolvimento que irá fazer com que essas imagens sejam produzidas em suportes diferentes em relação aos anteriores.

O que é uma imagem? A imagem é uma representação de uma cena por meio da reflexão da luz em determinada área enquadrada, captada por meio de dispositivos sensíveis à luz. Agora, de maneira complexa e crescente, não lidamos mais com a imagem óptica, mas, sim, com a imagem numérica ou sintética que não necessita de luz, pois, sozinha, tornou-se um referente, e essa “luz” seriam os softwares para tratamento de imagens. A complexidade se torna maior quando o principal objetivo é tornar a imagem digital um elemento representativo, cujas informações possam ser transmitidas a distância e com o máximo possível de fidelidade em relação à imagem original (Santaella; Noth, 2015).

O suporte das imagens sintéticas não é mais como na produção artesanal das imagens, nem físico-químico; resulta do casamento entre um computador e uma tela de vídeo, ambos mediados por uma série de operações abstratas, programas e cálculos. De acordo com Santaella e Noth (2015), o computador, embora seja uma máquina, é especial, pois não opera sobre uma realidade física, assim como as máquinas óticas, mas, sim, sobre uma essência simbólica: a informação.

As imagens digitais podem ter a função de memória como mencionado, porém sua principal característica é a facilidade de disseminação. A expansão dos sistemas de comunicação e propagação do conhecimento dispuseram a necessidade de processar, captar e armazenar imagens nos diversos meios existentes.

Os avanços tecnológicos também aumentaram a facilidade e multiplicidade de programas para edição de imagens. Atualmente, existem três tipos de editores de imagens ou editores gráficos que atendem a diferentes necessidades: os *rasters* (programas que geram pinturas digitais, ilustrações, editam ou retocam fotografias, como Adobe Photoshop, Corel PhotoPaint, Photoscape, Pixia), os *vetoriais* (programas que criam ilustrações por meio de cálculos matemáticos – vetores –, como Corel Draw, Adobe Illustrator, Inkscape) e os *tridimensionais* (programas que manipulam imagens em três dimensões, como SketchUp, Blender Cinema 4D).

Para Machado (2007), a imagem digital, diferente das imagens fotográficas e cinematográficas, é muito mais elástica, solúvel e manipulável, como uma massa de modelar. Mas determinados algoritmos de computação gráfica permitem interferir sobre as imagens e distorcê-las infinitamente, sem que haja limites para esse gesto de desconstrução. O autor ainda afirma que o conceito de edição de imagem se amplia e compreende a manipulação dos elementos constitutivos da própria imagem, até mesmo no nível de resolução do grão mais elementar de informação: o pixel.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos principais temas discutidos acerca da imagem digital, e uma de suas problemáticas mais importantes, refere-se à realidade expressa por ela. A técnica permite sempre a dúvida do espectador, se a imagem é real ou manipulada, pois o efeito de real não existe com a mesma transparência e inocência com que ocorre na fotografia convencional ou no cinema (Scuri, 2002).

Nota-se que, no contexto da imagem digital, momentos de transição são alternados pela indefinição, e é assim que se encontra a fotografia da era digital. Será que essas transições e revoluções no âmbito imagético e simbólico representam o surgimento de uma nova forma de arte? Fundamento existe. Diante disso, a fotografia digital conduz elementos presentes na pintura, juntamente com os da fotografia convencional.

De fato, por trás das imagens digitais que são exibidas por meio da tela de um computador estão ações e operações abstratas, programas e cálculos matemáticos. De acordo com Santaella e Noth (2015, p. 188),

pouco importa a natureza da imagem sensível que aparece na tela do monitor. Pouco importa que ela seja figurativa, realista, surrealista ou abstrata. O que preside à formação dessas imagens é sempre uma abstração, a abstração de cálculos matemáticos, e não o real empírico.

De acordo com Márcio e Marcelo Albuquerque (2001, p. 1), “o processamento de imagens vem do processamento de sinais, os quais são na realidade um suporte físico que carrega uma informação em seu interior, a qual pode estar relacionada a uma medida ou nível cognitivo”.

Representar uma imagem é algo bem complexo, pois no processo de representação de uma imagem iconográfica¹³ ocorre uma tradução para a linguagem verbal, o que significa designar o conceito que a imagem possui através das palavras.

Machado (2007) afirma que o realismo praticado na era da informática é essencialmente conceitual, pois é elaborado com base em modelos matemáticos e não em dados físicos arrancados da realidade visível. Nesse contexto, denomina-se “informação visual” a imagem vista pela tela do computador. Visualizar é ter a capacidade de formar imagens mentais; essa detecção está ligada à percepção da informação visual.

Desse modo, a linguagem visual apresenta crescente significância como meio de expressão na sociedade contemporânea. Portanto, seu estudo possui grande relevância para a área da ciência da informação e afins, principalmente em se tratando de imagens.

A tecnologia tem ampliado muitas fronteiras no mundo das imagens digitais. E por elas serem um recurso iconográfico, torna-se necessário um tratamento descritivo mais específi-

¹³ São imagens consideradas como documentos. Iconografia é o estudo que analisa as características estéticas das imagens, limitando-se a não seguir pelo seu significado histórico.

co, com a descrição dos elementos da imagem para facilitar sua utilização e recuperação. No que tange ao cenário das imagens, é necessário desenvolver sistemas de informação para gerenciar de forma eficiente essas coleções.

A disseminação dos equipamentos digitais e das tecnologias aumentou consideravelmente a produção de imagens, e de acordo com Machado (2007, p. 236):

As formas expressivas deste final de século estão sendo definidas em primeiro lugar, pela inserção de tecnologias da informática na produção, na distribuição e no consumo de bens audiovisuais e, em segundo lugar, pelos progressos no terreno das telecomunicações, com o consequente estreitamento do tempo e do espaço em que se move o homem contemporâneo.

Portanto, conclui-se que o aspecto principal para que se possa fazer uma boa representação documentária imagética objetivando sua recuperação é o reconhecimento de que indexar ou manipular imagens é diferente do que se faz com os documentos textuais, pois implica mais detalhes, especialmente, em informações menos evidentes, principalmente seus atributos intrínsecos de representação.

E assim, se esses conteúdos disponibilizados na internet estiverem organizados, eles se relacionam e são compartilhados de maneira eficaz, formando um sistema de conexões que proporciona a troca de informações.

Referências

ALBUQUERQUE, Márcio P.; ALBUQUERQUE, Marcelo P. Processamento de imagens: métodos e análises. Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas (CBPF), 2001. Disponível em: <<http://www.cbpf.br/cat/pdsi/pdf/ProcessamentoImagens.PDF>>. Acesso em: 17 set. 2018.

AUMONT, J. *A imagem*. Tradução de E. Santos. 11. ed. Campinas: Papirus, 1993.

BRANDÃO, A. J. de S. Aspectos da linguagem fotográfica: do renascimento à era digital. *Revista Travessias*, Paraná, v. 3, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3212/2531>>. Acesso em: 17 set. 2018.

GIL, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

LE COADIC, Y. F. *A ciência da informação*. Brasília: Briquet de Lemos, 2004.

MACHADO, A. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2007.

NOSSA SAGRADA FAMÍLIA. *Quinta-feira santa a última ceia, e o exemplo de amor e humildade de Jesus*. Disponível em: <<https://www.nossasagradafamilia.com.br/conteudo/quinta-feira-santa-a-ultima-ceia-e-o-exemplo-de-amor-e-humildade-de-jesus.html>>. Acesso em: 17 set. 2018.

PANDO, D. A. *Formação e demanda profissional em tratamento temático da informação no Brasil: uma análise comparativa de conteúdos programáticos universitários e de concursos públicos em biblioteconomia*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2005.

- PIERCE, C. S. *Semiótica*. Tradução de J. T. Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PLATÃO. *A República*. Lisboa. Livro I.[s.d.]. 467 p. Disponível em: <http://www.eniopadilha.com.br/documentos/Platao_A_Republica.pdf>. Acesso em: 10 set. 2018.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SANTAELLA, L. *Leitura de imagens*. São Paulo: Melhoramentos, 2012.
- _____, L.; NOTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- SARACEVIC, T. Information Science. *JASIS: Journal of the American Society for Information Science*, v.50, n.12, p.1051-1063, 1999.
- SCHAEFFER, J. M. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.
- SCURI, A. E. *Fundamentos da imagem digital*. Rio de Janeiro: Tecgraf; PUC-Rio, 2002.
- SIMIONATO, A. C. *Representação, acesso, uso e reuso da imagem digital*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2012.
- SONTAG, S. *Ensaio sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOUGEZ, M. L. *História da fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 2001.
- SZARKOWSKI, J. *Photography until now*. New York: Museum of Modern Art; Bulfinch Press, 1989.

Recebido em 31/10/2018

Aprovado em 15/2/2019

AUGUSTO MALTA E A FOTOGRAFIA DA ALMA DOS KIOSQUES CARIOCAS

AUGUSTO MALTA AND THE PHOTOGRAPHY OF RIO KIOSK'S SOUL

AMANDA DANELLI COSTA | Doutora em História pela PUC-Rio. Professora adjunta do Departamento de Turismo da Uerj | amandadanelli@hotmail.com

RESUMO

Neste artigo, nos debruçamos sobre quatro fotografias da série de Augusto Malta, fotógrafo oficial do Rio de Janeiro (1903-1936), dedicada aos kiosques. O objetivo é observarmos as tensões nelas representadas, pois são símbolos, simultaneamente, de ações em nome da civilização e do projeto modernizador, presentes na gestão do prefeito Pereira Passos (1902-1906), e do caráter resistente da cultura urbana carioca.

Palavras-chave: Augusto Malta; Rio de Janeiro; kiosques; fotografia.

ABSTRACT

In this article, we focus on four photographs of the series by Augusto Malta, Rio de Janeiro's official photographer (1903-1936), dedicated to the kiosks. We intend to observe the tensions therein, since they are simultaneously symbols of actions in the name of civilization and the modernizing project in mayor Pereira Passos's administration (1902-1906), and the resistant character of Rio's urban culture.

Keywords: Augusto Malta; Rio de Janeiro; kiosks; photography.

RESUMEN

En este artículo, nos ocupamos de cuatro fotografías de la serie de Augusto Malta, fotógrafo oficial de Rio de Janeiro (1903-1906), dedicada a los quioscos. El objetivo es observar las tensiones en ellas representadas, pues son símbolos simultáneamente de acciones en nombre de la civilización y del proyecto modernizador, presentes en la gestión del alcalde Pereira Passos (1902-1906), y del carácter resistente de la cultura urbana carioca.

Palabras clave: Augusto Malta; Rio de Janeiro; kioscos; fotografía.

À GUIA DE INTRODUÇÃO

Diferente daqueles que pensam a imagem como expressão da realidade, sugere-se aqui que a fotografia tem, apenas, a habilidade de descortinar uma restrita parte do passado. Para a fotografia, portanto, só é possível apresentar aquilo que couber dentro do retângulo fotográfico, configurando-se, assim, em um recorte limitado da realidade. O que a composição oferece e o que as margens limitam em uma fotografia devem ser ampliados na seguinte ordem: “a foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (Dubois, 1993, p. 53). A coexistência com o presente permite que uma fotografia de 1905 incorpore, como símbolo, os cem anos subsequentes à sua ampliação, de modo que ela tenha uma existência simultânea e partilhada com os anos seguintes, desde que preservada. O arquivamento, o desgaste, as pesquisas e as análises posteriores somam outros tantos sentidos ao referente suspenso no tempo da foto.

A experiência urbana moderna, especialmente na passagem do século XIX para o XX, encontrou na fotografia uma expressão apaziguadora e, portanto, apropriada para documentá-la em toda a sua heterogeneidade. Mais do que isso, não se tratava apenas de uma extensa variedade de aspectos, mas de um ritmo intenso, de uma velocidade desconcertante do tempo, consequência tanto dos modernos procedimentos mecânicos quanto de uma moderna maneira de se pensar o sujeito e o sujeito no tempo. Assim, a fotografia se tornou a técnica ideal para estancar o fluxo de tempo presente que escorria rápida e progressivamente em direção ao futuro. A cidade foi simultaneamente palco, sujeito e objeto dessas transformações, o que implicava por um lado a vertigem da multiplicidade de experiências possíveis e, por outro, a demanda por controle sobre essa variedade de possibilidades. Assim, encontrava-se respaldo e acolhida naquele fazer fotográfico do século XIX, que pensava a imagem mecânica como prova e expressão mimética fiel à realidade, contribuindo para a asseveração da produção de um conhecimento sobre o mundo assentado na demonstração da verdade no lugar da relatividade (Crary, 2012).

Desse modo, no século XIX foi atribuída aos fotógrafos a função de registradores de um mundo que se dissipava porque se transformava rapidamente. Segundo Sontag (2004, p. 79), “fotografar uma coisa tornou-se uma parte rotineira do processo de alterá-la”. Esses profissionais eram contratados especificamente como os responsáveis por guardar as imagens daquilo que mudava aceleradamente, especialmente nas cidades. Tratava-se de um desejo de construir um álbum que conservasse a memória do antes, do durante e do depois, e que servisse de registro confiável das mudanças – tanto aquelas que foram promovidas como as imprevistas: “os fotógrafos não só se atribuíram a tarefa de registrar um mundo em vias de desaparecer como foram empregados com esse fim por aqueles mesmos que apressavam o desaparecimento” (Sontag, 2004, p. 79).

Com vistas a essas considerações é que nos debruçamos sobre o ofício de fotógrafo oficial de Augusto Malta, cuja responsabilidade primeira foi a de acompanhar e registrar as transformações urbanas pelas quais passava a cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Neste artigo, nos dedicamos a observar quais valores orientavam conscientemente

o ofício do fotógrafo e como seu manejo técnico permitiu que suas fotografias se tornassem registros de presenças e ausências frente à tensão modernizadora que, nos primeiros anos do século XX, colocava em disputa os projetos de progresso material e de civilização de um lado e, de outro, a resistência de elementos específicos constitutivos da cultura urbana carioca. Esse é o caso das sociabilidades em torno dos kiosques, aqui representados por uma seleção de quatro fotografias.

A FOTOGRAFIA OFICIAL E O SEU LEMBRAR E ESQUECER SEM UM JUSTO EQUILÍBRIO

Augusto César Malta de Campos, ou Augusto Malta – como se tornou mais conhecido –, era alagoano, da cidade de Mata Grande (antiga Paulo Afonso), nascido em 14 de maio de 1864. Com 24 anos de idade migrou para a então capital federal, Rio de Janeiro. Integrou a Guarda Municipal entre os anos de 1889 e 1893, chegando à patente de major. Em seguida, investiu em outras ocupações, sem sucesso. Ao trocar a bicicleta por uma máquina fotográfica, Malta deu o primeiro passo em direção ao que veio a ser o seu ofício definitivo. A bicicleta, mais que objeto de troca, foi importante também no auxílio às andanças pelo Rio de Janeiro, ajudando o futuro fotógrafo a conhecer os muitos cantos da cidade. A permuta do veículo pela câmera não livrou Malta de perambular pelas ruas, muito pelo contrário, atrelou-o de vez, inclusive por *contiguidade física*,¹ a esses lugares. Antes de se profissionalizar, Augusto Malta já praticava como amador o hábito e o olhar fotográficos. Foi então que um amigo seu, Antônio Alves da Silva Júnior, apresentou-o ao prefeito da cidade, Pereira Passos. Segundo o próprio Malta, Passos promoveu algumas reformas internas na prefeitura. Assim, foi a partir do decreto de número 445, de junho de 1903, que o prefeito criou o inédito cargo na administração da cidade do Rio de Janeiro, que passou a ser ocupado a partir do dia 27 do mesmo mês pelo “fotógrafo documentarista oficial”, Augusto Malta, subordinado à Diretoria de Obras.

Apresentando-se costumeiramente com chapéu panamá e gravata borboleta, Malta empunhava câmeras de grande formato de negativo (24 x 30 cm, 18 x 24 cm ou 13 x 18 cm), operadas com chapas de vidro à base de gelatina, bastante sensíveis à luz, que permitiam o trabalho com diafragmas bem fechados e velocidades de obturador entre um segundo e um quarto de segundo. O fotógrafo ficou responsável por registrar logradouros e suas casas, prédios, kiosques, festas, carnavais, eventos oficiais, o andamento das obras, e, evidentemente, o sucesso das reformas (Oliveira Junior, 1994). Foto a foto, produzia um inventário da cidade-capital que era modernizada, ampliava os argumentos da prefeitura com o apelo da prova fotográfica, revelava imagens paradoxais de uma sociedade tensionada entre suas tradições e os projetos de futuro civilizado e fixava um olhar atravessado pela alteridade entre a cidade do antes e do depois.

O prefeito Pereira Passos, ao convidar Augusto Malta para exercer a função de fotógrafo, vislumbrou algumas possibilidades: naquele momento, o senso comum considerava a foto-

1 Alguns teóricos e críticos da fotografia têm o entendimento de que ela seja indicial, mantendo com o seu referente, por conta da impressão luminosa, uma relação de contiguidade física. Ver: Barthes, 1986; Dubois; Schaeffer, 1987.

grafia uma expressão da ciência e intérprete fiel da realidade. Ao mesmo tempo, a quantidade de informação que a fotografia transmitia tornava-a um artifício valioso que viabilizava mais conhecimento e segurança na idealização e realização dos projetos urbanísticos. Inicialmente, as fotografias de Malta serviriam para resolver problemas gerados em torno das indenizações oferecidas aos donos de imóveis desapropriados, diante da necessidade de derrubar ou reformar as construções, fossem habitações ou casas comerciais. Vale lembrar que até então o uso das fotografias com esse propósito era inédito, e sem dúvida um argumento muito eficiente de convencimento ou de comprovação de um fato. Em entrevista, Malta lembra um episódio que ilustra o argumento acima:

Assisti certa vez ao ajuste do preço de um prédio à rua do Piolho (hoje, Carioca). O dr. Passos perguntava ao proprietário quanto queria pelo imóvel, um casebre [...]. Indagava Passos quantos andares do prédio:

– Dois, “seu” dr.!

– Dois? Estranhou Passos, alteando aquelas sobranceiras de um negrume inalterável.

– Sim, “seu” dr.!

– Veja se é este! E mostrou-lhe a fotografia.

O homem, que não esperava absolutamente por aquilo, olhava embatucado a *prova* e só fazia ruminar mecanicamente.

– É “seu” dr.! É “seu” dr.!

– Então? O senhor quer me enganar com semelhante arapuca, afirmando-a um prédio de dois andares?

Era uma espécie de água furtada que não chegava à linha da rua. Diante da imagem de seu triste imóvel foi mudando de cor, e também de intenção, de modo que o vendeu finalmente por uma quantia bastante módica.

Esse era um processo infalível. Os espertalhões saíam, em geral, encabulados e arrependidos (*Diário de Notícias*, 28 ago. 1936).

Em seguida, dá sequência ao relato com um esclarecimento e exemplificação a respeito desse procedimento praticado comumente pelo prefeito Pereira Passos:

O produto da venda do excesso de terrenos [...] cobria muitas vezes o valor dos respectivos prédios. A rua Uruguaiana, por exemplo, deixou um saldo de setenta e tantos contos, tendo sido a desapropriação geral orçada em mil e duzentos contos. Muita gente não sabe que a avenida Gomes Freire foi rasgada através dos fundos dos quintais das ruas do Lavradio e Inválidos. Quanto não se arrecada hoje, nesses trechos, a prefeitura de imposto predial? Obras semelhantes, com idênticos resultados, podemos apontar as avenidas Mem de Sá, Salvador de Sá, o alargamento das ruas Estácio de Sá, Camerino, Prainha, hoje Acre, Sete de Setembro, Assembleia, Carioca, Treze de Maio e outras (*Diário de Notícias*, 28 ago. 1936).

O depoimento de Augusto Malta nos permite inferir algumas observações. Em primeiro lugar, vê-se que ele estava muito próximo da administração de Passos, convivendo dia a dia com o prefeito. Sabe-se que daí nasceu uma amizade e uma relação de compadrio entre os dois. Em segundo lugar, percebemos a filiação ao projeto da prefeitura, o apoio permanente, e a compreensão por parte do fotógrafo de que as propostas de modernização eram a melhor alternativa para a cidade.

O pesquisador curioso que desejar melhor conhecer a obra gigantesca do prefeito Passos, que foi transformação da velha capital da Monarquia e da República numa linda cidade moderna, cheia de vida, de jardins, asfaltada, limpa, confortável e com a principal orla marítima, do Boqueirão do Passeio ao fim da praia de Botafogo, valorizada [por] uma avenida que é das maiores do mundo, segundo opinião de gente viajada, basta comparar o mapa topográfico do Rio de Janeiro de 1900 com o de 1906 para ver o que foi a obra de seu grande prefeito. (Augusto Malta apud Campos, 1987, p. 13).

Em terceiro lugar, nota-se que o fotógrafo não se questionava a respeito das dificuldades pelas quais poderiam passar os desapropriados, tampouco se perguntava se os valores eram efetivamente justos. Sua crença na remodelação era tão objetiva quanto o uso de suas fotografias como prova.

Entretanto, ao registrar minuciosamente as transformações ocorridas pela cidade, o fotógrafo fixava no mesmo documento as imagens claramente desejadas pela prefeitura e também aquelas indesejadas, que deveriam ser invisibilizadas. Nesse sentido, a mesma fotografia que servia ao fortalecimento de um argumento da prefeitura poderia servir de denúncia do desca-so com a população mais simples. Ao contratar o fotógrafo, Passos vislumbrou algumas possibilidades, como foi dito anteriormente, mas não a de que o “álbum da remodelação” pudesse fornecer elementos de crítica à sua administração. Cuidou para que as fotografias integrassem apenas as reminiscências panorâmicas de uma cidade que progrediu com as suas intervenções. Não se buscou, portanto, preservar aquelas fotografias de visitas futuras, o que paulatinamente implicou diferentes percepções sobre elas frente aos estudos sobre a cidade do Rio de Janeiro que se somaram ao longo de todo o século XX, especialmente a partir dos anos de 1980.

Observados os projetos de Passos, as fotografias de Malta tinham como principal função estar em íntima relação com o projeto de mobilização nacional em torno de uma identidade moderna que se forjava naquele tempo. O Brasil, metonimizado na figura da sua capital (Naves, 2003, p. 19), também era representado na composição do fotógrafo, que captava instantâneos do antigo e da sua substituição pelo novo. A série de fotografias de Malta sobre a avenida Central, por exemplo, pode ser considerada uma ode ao movimento pelo progresso que envolvia o poder público e a sociedade. Era preciso que as pessoas acreditassem na necessidade de transformação, e mais, se admirassem com ela.

Durante esse primeiro momento republicano, instável e turbulento, governo e intelectuais ligados ao novo regime não descuidaram da difícil tarefa de construção de refe-

rências simbólicas para a República. Tanto quanto o controle das cisões e oposições políticas, era importante inscrever a República nos corações e nas mentes dos brasileiros, e o processo de construção de um imaginário republicano mostrou-se tão complexo quanto a formulação da engenharia política necessária à estabilidade do regime implantado (Neves, 2003, p. 37).

Nesse sentido, a produção fotográfica de Malta conformava a memória de um tempo presente, mas que permaneceria viva para a construção e dinâmica reconstrução da memória de um determinado passado em relação aos outros tempos presentes. De acordo com essa proposta, a imagem fotográfica sempre atuou como um ponto de partida da memória, capaz de sintetizar o sentimento de pertencimento a um grupo e/ou um determinado passado. Assim, “as fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo” (Sontag, 2004, p. 28). De fato, o clique guilhotina o *continuum* de tempo e espaço e suspende para fora deles o vivido.

[...] a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma *fatia*, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo* (Dubois, 1993, p. 161, grifos da autora).

O que temos, então, é uma memória-fragmento, que só ganha e dá sentido à identidade de um indivíduo ou de uma coletividade a partir da organização deliberada desses fragmentos. De outro modo, poderíamos dizer que a organização dessa memória-fragmento deve permitir “uma visão retrospectiva” do passado, de modo a servir para uma antecipação do futuro, ou seja, “uma visão prospectiva” do tempo; assim, projeto e memória se articulariam contribuindo para situar o indivíduo, suas motivações e o significado de suas ações (Velho, 1988, p. 101).

Por ser fotógrafo oficial, Malta se viu compelido a atender às demandas de uma agência produtora bastante específica: o Estado. A marca de “fotógrafo oficial” vai acompanhar toda a interpretação da sua obra, tendo em vista que ele permaneceu nesse cargo por mais de trinta anos, servindo a 19 prefeitos. O equívoco seria pôr à frente do cargo a ideia de oficial. É notório que Malta atendeu às expectativas de seus empregadores, mas não poderia, mesmo se quisesse, evitar aparecer em suas imagens. Muitas delas apresentam mais do que o prefeito ou seus assessores precisavam ver. Não entendemos que essa característica seja obra do acaso, mas uma orientação clara dos objetivos do fotógrafo no momento da composição da foto. Entre os vários elementos que completam a composição da fotografia, percebemos que, para Malta, o enquadramento deve ser analisado de maneira atenta e, ao mesmo tempo, ampliada.

Para tanto, é preciso apresentar o tratamento dado aqui ao termo enquadramento. Na técnica fotográfica, o enquadramento é um dos elementos básicos de composição visual de

uma imagem. Em resumo, trata-se de uma ação expressiva do componente da estrutura espacial da fotografia, variando de acordo com o posicionamento do objeto central em relação aos limites da foto (margens) e com o posicionamento da câmera (angulação) em relação ao objeto. Essas duas variantes expressam o ponto de vista do fotógrafo em relação ao referente (Oliveira Junior, 1994). Além disso, o “trabalho de enquadramento” (Pollack, 1989) pode significar a contínua reinterpretação do passado, também em função de duas variantes – os debates travados no presente e a identidade dos grupos manipuladores dessa memória. O que se propõe aqui é, através de uma analogia entre os enquadramentos, defender a ideia de que ambos, ao *colocar no quadrado*, promovem atos de lembrar e esquecer, não necessariamente em um justo equilíbrio.

Augusto Malta compreendia a fotografia como uma técnica, um instrumento objetivo, capaz de registrar as coisas tal como eram. Da mesma forma, compreendia que suas fotos oficiais deveriam apresentar o máximo de realidade possível. Portanto, ele aprendeu a controlar os expedientes fotográficos com a finalidade de fazer suas imagens absolutamente críveis. Por remeterem imediatamente a situações possíveis, plausíveis, prováveis, as fotografias que ele produziu expressam uma sensação de neutralidade, que se traduz em impressão de realidade tal como se fosse possível excetuar a participação do fotógrafo nesse processo.

Como parte da memória que não se quer guardar, mas substituir, muitas pessoas que foram retratadas nas ruas cariocas são vistas pelo poder público como objeto de uma intervenção saneadora, como se fossem alheias à sociedade moderna, de modo que, na memória construída sobre elas durante o século XX, receberam o estigma de um papel subordinado. Lavelle (2003) nos ajuda a compreender por que as fotografias de Malta causavam estupefação diante da elite carioca, tendo em vista que aquele cenário era, tradicionalmente, parte do cotidiano daquela sociedade. Em alguma medida, o que provocavam era um estranhamento, que deveria ter como consequência a garantia do projeto modernizador: “retirada do seu ambiente cotidiano e representada sob o comando do fotógrafo, a personagem suscita um certo estranhamento que possibilita uma apreciação tranquila do pitoresco” (Lavelle, 2003, p. 98-99).

Malta era um estudioso, o que nos permite supor que ele se debruçava conscientemente sobre as imagens que produzia. Do nada que conhecia sobre o assunto, passou a ser uma das personagens mais importantes da história da fotografia no Brasil. No princípio de sua carreira, indicava em todas as fotos que fazia suas opções técnicas quanto à abertura de diafragma e velocidade do obturador, assim como fornecia informações quanto à data e condições de luz. Esse procedimento é típico de quem está aprendendo e precisa – naquela época, sem o auxílio do fotômetro – lidar com todos os elementos que constroem a imagem. Depois de revelar e ampliar, o fotógrafo poderia efetuar uma comparação entre as opções e, pouco a pouco, compreender o fazer de uma boa ou má fotografia, de acordo com as suas necessidades. Essa experiência, na mesma medida, ajudou-o a criar um estilo e um método.

OS KIOSQUES E A EXPRESSÃO DAS SOCIABILIDADES CARIOCAS

É oportuno ressaltar que o conjunto de fotografias de Augusto Malta encontra-se fragmentado e preservado em diversos arquivos públicos e particulares na cidade do Rio de Janeiro, entre eles: Centro Cultural da Light, Instituto Moreira Salles, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Museu da República, Museu Histórico Nacional, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu Histórico da Cidade, Biblioteca Nacional, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e Museu da Imagem e do Som.

No caso particular da pesquisa realizada aqui, os acervos consultados foram os da Biblioteca Nacional e do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. No caso da primeira instituição, o montão mais importante para esta pesquisa é a série de fotografias sobre os kiosques, originalmente composta por 75 fotografias em preto e branco, feitas entre os anos de 1906 e 1926, na então capital do país. Infelizmente, apenas 44 fotografias encontram-se disponíveis para consulta. O restante foi extraviado. O mesmo aconteceu, com poucos meses de diferença, no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, que teve 19 álbuns da Coleção Pereira Passos/Malta furtados.

Logo depois de ter assumido a prefeitura, Pereira Passos iniciou uma campanha contra os kiosques, ordenando o levantamento de todos aqueles existentes na cidade e a mudança de local de alguns deles, como consta na circular do prefeito de 4 de fevereiro de 1903. Outras medidas foram tomadas com o objetivo de disciplinar hábitos e costumes antigos da população carioca.²

Consta-nos que o dr. Passos, no seu louvável empenho de aformosear a nossa cidade, está muito empenhado em dar um golpe de morte nos kiosques que por aí pululam [...]. Os diretores pedem uma indenização de 1.500 contos, enquanto que o dr. Passos apenas oferece 300 contos [...] (Os kiosques, 2 fev. 1903).

Surgindo por volta de 1872, os kiosques multiplicaram-se pelas ruas. Ali se vendia de tudo um pouco: café, broas de milho, refresco, pão e manteiga, livros, pedaços de bacalhau, frituras, cigarros, fumo em corda, jornais, bilhetes de loteria, jogo do bicho etc. Eram

2 Reprime o uso dos trilhos das companhias de bondes pelos carrinhos de mão (circular do prefeito de 3/1/1903); proíbe que os mercadores ambulantes conduzam vacas pelas ruas para a venda de leite, a venda ambulante de miúdos de reses e a venda ambulante de bilhetes de loteria (decretos do prefeito n. 370, 371, 372, de 9/1/1903); regula a construção, reconstrução, acréscimos e consertos de prédios (decreto do prefeito n. 391, de 10/2/1903); obriga a pintura, caiação, consertos e limpeza de imóveis nas partes expostas ao público (decreto do prefeito n. 397, de 28/2/1903); organiza um serviço de inspeção sanitária das habitações (decreto do prefeito n. 400, de 9/3/1903); dispõe sobre o recolhimento de mendigos (decreto do prefeito n. 403, de 14/3/1903); cria matrícula e imposto de cães e a extinção dos vadios (decreto do prefeito n. 414, de 11/4/1903); apresenta o plano de melhoramentos da cidade (em 13/4/1903); determina o uso de escarradeiras nos estabelecimentos públicos e proíbe cuspir e escarrar nos veículos de transporte de passageiros (decreto do prefeito n. 422, de 15/5/1903); proíbe fogueiras, fogos de artifício e balões nas ruas e praças (decreto do prefeito n. 430, de 8/6/1903); aprova novo regulamento para a arrecadação de imposto predial (decreto do prefeito n. 432, de 10/6/1903).

construções de madeira, de formato hexagonal, postas em plena calçada, nos mais variados endereços. Os frequentadores dos kiosques eram em sua maioria pessoas simples, trabalhadores, homens ou crianças. Não era um lugar frequentado pelas ditas “mulheres de família”. Em muitas fotografias é possível observar que elas, inclusive, preferiam o outro lado da calçada.

Pelas calçadas, paradas às esquinas, à beira do kiosque, meretrizes de galho de arruda atrás da orelha e chinelinho na ponta do pé, carregadores espapaçados, rapazes de camisa de meia e calça branca bombacha com o corpo flexível dos birbantes, marinheiros, bombeiros, túnicas vermelhas e fuzileiros – uma confusão, uma mistura de cores, de tipos, de vozes, onde a luxúria crescia (Rio, 1995, p. 27).

Para moleques, adultos ou idosos, ambulantes ou não, aquele era o lugar da pausa – que até poderia ser curta devido ao desconforto, afinal, todos ficavam em pé no balcão – para a breve conversa, pequenas compras, miudezas do cotidiano dessa gente que dividia o espaço das ruas, e que por ali circulava e experimentava os diferentes ambientes, sob diversos aspectos, modernizados ou não. Dessa forma, a rua era o lugar da comunhão e os kiosques eram um dos lugares de encontro do trabalhador carioca.

Um dos precursores dos bares e botequins, muitos deles elevados recentemente a bens culturais da cidade do Rio de Janeiro, os kiosques guardam com esses outros estabelecimentos cariocas algumas características importantes: eram frequentemente administrados por portugueses e galegos; eram articulados com o entorno, os bairros, servindo de ponto de referência e troca de informações de toda sorte; eram lugares de pausa, portanto recorrentes nas horas do não-trabalho; prestavam serviços rápidos de comida, bebida e miudezas, ao redor dos quais os trabalhadores se reuniam para “jogar conversa fora” nas horas vagas.

Em uma análise do conjunto de fotos sobre os kiosques, Oliveira Junior (1994) nos fala sobre as escolhas técnicas de Augusto Malta, que frequentemente preferia o plano médio, na maioria das vezes descentralizado, ângulo de câmera ao nível dos olhos e iluminação natural. As imagens apresentam planos nítidos e definidos. Para tanto, Malta fez a opção por diafragmas fechados, mesmo que isso influenciasse na velocidade do obturador e comprometesse o congelamento do movimento das pessoas. O enquadramento variava entre o centralizado e o descentralizado. Muito provavelmente isso se devia à presença de outras imagens que mereciam ser incluídas nas fotos como referências, ou apenas em uma abrangência do quadro. A composição era feita de maneira simples, com o tema principal em primeiro plano, enquanto as outras informações eram dispostas de modo que não entrassem em disputa.

As pessoas retratadas em torno dos kiosques fazem parte de uma memória da cidade que não se coaduna à proposta de modernização do prefeito. Elas compõem, portanto, aquele grupo que deve ser afastado do Centro, como se estivessem absolutamente alheias à sociedade moderna. Em sua relação com o Estado, as pessoas comuns só recebem o estig-

ma da subordinação e da sanitarização. Elas representam o que não se queria mais ver na cidade e que, no entanto, nas fotografias de Augusto Malta, resiste e aparece, apontando para as tensões que persistiam entre os projetos de modernização e a própria cultura urbana carioca.

Em 16 de novembro de 1906, Malta fez duas fotografias bastante especiais. Ambas apresentam cenas de vandalismo que envolveram um kiosk localizado no Largo de São Francisco de Paula, em frente à Charutaria Havaneza, e distante apenas poucos metros do Café Java. O proprietário havia pendurado um ornamento com flores e a fotografia de Pereira Passos no alto do kiosk, a fim de homenagear o prefeito, quando, sem que fosse notado, algum transeunte decidiu fazer troça da homenagem adicionando ao ornamento uma lata velha com inscrições desrespeitosas. Esse foi o pretexto necessário para que defensores do prefeito orquestrassem a ação de vandalismo e destruição de pelo menos dois dos kiosques que arrendava o sr. José Gonçalves Machado.



Figura 1 - Kiosque, Largo de São Francisco de Paula. Foto de Augusto Malta, 16 nov. 1906. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

A primeira fotografia (figura 1) traz uma legenda indignada de Malta; à esquerda lê-se: “O cadáver do kiosk 124 que teve a infeliz ideia de tentar ridicularizar o dr. Passos. O

povo deu uma lição de mestre”. Malta enquadra o kioskue derrubado no centro e ocupa as margens da imagem com os homens, que parecem tomar conta de todo o ambiente, sendo gentis apenas com o fotógrafo, afinal, abriram um pequeno espaço para que fizesse o seu instantâneo. Aproveitando o ensejo, outros personagens se somaram ao ocorrido espalhando o terror em outros cantos da cidade, de modo que todos os kiosques da Praça da República, por exemplo, sofreram prejuízos naquele dia.

Na segunda fotografia (figura 2), distante mais um pouco do caos, Malta registra o que sobrou do kioskue aos pés da charutaria: apenas cinzas e fumaça. Nela, também escreve uma curta legenda: “transeuntes observam restos de um kioskue incendiado, 1906”. Diferente da maioria das suas fotografias, nesta praticamente todas as pessoas estão de costas para o fotógrafo; o alvoroço ainda era mais interessante do que aquela estranha técnica de captação de auras (Benjamin, 1994, p. 101).



Figura 2 - Kioskue, Largo de São Francisco de Paula. Foto de Augusto Malta, 16 nov. 1906. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

De todo modo, não eram os transeuntes a principal preocupação de Malta nessas fotos. Seu objetivo, como nos lembra Oliveira Junior (1994), era o de registrar os pequenos estabelecimentos e o seu entorno no espaço da rua. Essas personagens aparecem em suas fotografias como figurantes, dando vida àquele espaço recortado, fazendo dele um organismo dinâmico, como era a própria cidade com o seu fluxo de gente.

Na fotografia do Largo da Sé, de 1909 (figura 3), o que vemos é uma rua de paralelepípedos, com casas comerciais nas calçadas. Nela, é possível observar a presença de três kiosques, além de uma feira de rua, conferindo à fotografia o justo tom do agito da vida urbana em uma cidade como o Rio de Janeiro. A movimentação de pessoas simples e do comércio ambulante é intensa – junto à sujeira do chão, causada pelos restos – e se vê em evidência. Malta centralizou esse enquadramento e o tomou do alto e de frente, o que contribuiu para a naturalização desse ponto de vista, comum a qualquer um que se debruçasse em uma das janelas dos edifícios do centro da cidade. Esse artifício, no entanto, colaborou para que víssemos a rua por dois quarteirões, preenchendo e prolongando a cena de caos motivada pelo comércio popular.



Figura 3 - Largo da Sé. Foto de Augusto Malta, 15 mar. 1909. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

O arranjo das suas fotografias demonstra ações de expressão e composição fotográficas dispostas de maneira a realçar a naturalidade do vivido, gerando um forte efeito *de* realidade gravado em *outra* realidade a partir do clique. Essa técnica, entretanto, não desperta qualquer sentimento de consternação em quem observa suas fotos, de modo que não se trata de uma fotografia de denúncia social, muito embora a presença dos populares nos permita tomar as imagens de Malta como fontes de observação da sociedade e das sociabilidades cariocas para além do expreso projeto de embelezamento urbano e civilizador que se dirigia à cidade.

Na fotografia de 1 de novembro de 1911, do Largo de Santo Cristo (figura 4), temos uma tomada frontal em relação ao kiosque, mas lateral em relação à igreja. Paradoxalmente, a igreja está centralizada, enquanto o kiosque se encontra à margem esquerda da composição, uma opção que decorre possivelmente do interesse em apresentar os dois registros arquitetônicos, tão distintos entre si, kiosque e igreja. Nessa fotografia, os limites da imagem apresentam, entre outras possibilidades, a proximidade entre elementos de representação do sagrado e do profano. Em frente ao kiosque, é claramente possível ver seis pessoas – entre elas, crianças – e duas rejeitadas pelo enquadramento do retângulo fotográfico. O senhor apoiado pelo braço ao balcão mostra-se relaxado, apresenta-se bem à vontade se comparado aos demais, o que nos ajuda a inferir a atmosfera de informalidade das sociabilidades em torno do kiosque.



Figura 4
Igreja de Santo Cristo.
Foto de Augusto Malta,
1 nov. 1911. Arquivo Geral
da Cidade do Rio de Janeiro

O movimento de Malta em busca dessa “naturalidade” desdobrada nas poucas intervenções que fazia na composição permitiu que se expressasse mais de uma realidade nas suas fotografias. Temos na sujeira, na desorganização, nos pés descalços e nos bebericos a representação da barbárie explorada pela oficialidade, o que, portanto, usava-se para legitimar a necessidade do projeto reformador, cuja função era “religar” (Neves, 2003) a sociedade como uma nação moderna. Ao mesmo tempo, temos nas fotografias os corpos, olhares e gestos dos sujeitos que encaravam a objetiva do fotógrafo oficial, em uma posição afirmativa da sua presença na imagem e na memória que se constituía a partir dela (Araújo, 2009).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O combate aos kiosques e a tantos outros hábitos daquela cidade, que enfrentava sua primeira reforma de grande porte, não se esgotou nos anos da gestão Pereira Passos. Algumas fotografias aqui analisadas foram feitas após o fim do mandato de Passos, o que nos demonstra como toda a força transformadora daqueles anos não foi o bastante para pôr fim, por completo, a vários elementos de cultura e sociabilidade associados aos populares. Em menor número, mas ainda presentes em diferentes bairros da cidade, os kiosques resistiram de pé mais alguns anos, restando hoje uma réplica daquele antigo exemplar próximo à Candelária. Sua estrutura física, considerada arcaica e insalubre, saiu da cena da cidade; entretanto os usos comuns aos kiosques persistiram em outros ambientes – bares, botecoquins, armazéns de secos e molhados –, que seguem, ainda hoje, como sujeitos e objetos da cultura urbana carioca. Objetos porque, para conhecer a cidade do Rio de Janeiro e como ela se vê, frequentemente se recorre a esses estabelecimentos a fim de se perceber como se dão as sociabilidades cariocas; mas também sujeitos porque esses estabelecimentos são entes vivos, parte da dinâmica sociocultural da cidade, contribuindo para que se mantenham, se estructurem e se atualizem os modos de vida.

Além disso, a tensão entre projetos modernizadores e as resistências e adaptações presentes na cultura urbana carioca desde o início do século XX é um tema recorrente na historiografia sobre a cidade (Abreu, 1987; Benchimol, 1992; Azevedo, 2004; Rodrigues & Oakim, 2015). Aqui, entretanto, mais do que simples oposição entre as partes, buscou-se construir uma perspectiva assemelhada ao jogo (Simmel, 2006), sublinhando seu traço dinâmico, lançando luz sobre as possibilidades de reorganização entre o que insiste e o que resiste. De forma assemelhada, a dinâmica da memória, entre lembrar e esquecer – aqui explorada de modo a nos aproximar de interpretações sobre a fotografia – também assume tais características de adaptação, reorganização, persistência, resistência, apagamentos e silenciamentos, o que contribui para uma mirada mais complexa do moderno fazer fotográfico.

Em síntese, vale sublinhar que procuramos refletir, neste artigo, sobre o fato de a memória fotográfica construída por Augusto Malta ter servido aos objetivos em que se assentavam as demandas oficiais, mas, simultaneamente, também ter permitido uma ampliação de abordagens sobre os temas e personagens de suas fotografias. Desse modo, as imagens que o fotógrafo oficial nos apresentou estão para além dos limites do expresso interesse

do Estado, podendo servir também a tantos outros olhares que queiram se debruçar sobre as especificidades da cidade naquelas quatro primeiras décadas do século XX. Entre o que o operador, o espectador e o referente pretenderam não há de se encontrar um equilíbrio perfeito, o que vem ao encontro dos nossos esforços em demonstrar a dinâmica histórica dessa foto-memória.

Referências

ABREU, Maurício. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

ARAÚJO, Viviane da Silva. *Detrás da objetiva: fixidez e movimento na fotografia e no Rio de Janeiro* de Augusto Malta. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009.

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

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussman tropical*. Rio de Janeiro: Ed. Biblioteca Carioca, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMPOS, Fernando Ferreira. *Um fotógrafo, uma cidade*. Rio de Janeiro: Maison Graphique, 1987.

CRARY, Johnathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DEL BRENNA, Giovanna Rosso (org.) *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II*. Rio de Janeiro: Index, 1985.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Entrevista de Augusto Malta. Rio de Janeiro, 28 ago. 1936.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.

LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Revista Projeto História*, São Paulo, PUC-SP, Programa de Pós-Graduação em História, n. 17 – Trabalhos da Memória, p. 63-201, nov. 1998.

NEVES, Margarida de Souza. Os cenários da República: O Brasil na virada do século XIX para o século XX. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *Brasil Republicano*. V. 1 – O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 30. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

OLIVEIRA JÚNIOR, Antonio Ribeiro. *Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta*. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1994.

OS KIOSQUES. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 2 fev. 1903.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, n. 3 – Memória, p. 3-15, 1989.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*: crônicas. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins; OAKIM, Juliana. As reformas urbanas na cidade do Rio de Janeiro: uma história de contrastes. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 28, p. 19-53, 2015.

SCHAEFFER, Jean Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papirus, 1987.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia*: indivíduo e sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto: uma visão antropológica. *Revista Tempo Brasileiro*, n. 95, p. 119-126, out./dez. 1988.

Recebido em 31/10/2018
Aprovado em 11/3/2019

AOS HOMENS DE ESTADO E AOS HOMENS DE CIÊNCIA

A PRODUÇÃO DE IMAGENS PELA SECRETARIA DE AGRICULTURA DO ESTADO DE SÃO PAULO (1904-1914)

TO MEN OF STATE AND TO MEN OF SCIENCE

THE PRODUCTION OF IMAGES BY THE SECRETARIA DE AGRICULTURA DO ESTADO DE SÃO PAULO (1904-1914)

ELISA POMARI | Mestra e doutoranda em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) |
pomari.elisa@gmail.com

CRISTINA MENEGUELLO | Doutora em História pela Unicamp. Realizou estágio de pós-doutoramento na Universidade de Veneza, Itália, e na Universidade de Coimbra, Portugal. Professora do Departamento de História da Unicamp |
cmeneguello@gmail.com

RESUMO

O artigo analisa a construção de uma narrativa visual, bem como a importância da prática do registro fotográfico por meio de fotografias produzidas ou reunidas pelo poder público estadual e publicadas em documentação oficial. As imagens retratam a potencialidade e a realidade econômica e social do estado de São Paulo, na passagem do século XIX para o XX.

Palavras-chave: fotografia; cultura visual; patrimônio industrial; estado de São Paulo.

ABSTRACT

The article analyzes the construction of a visual narrative as well as the importance of the practice of the photographic registry through photographs produced or collected by the state power and published in official documentation. The images depict the potentiality and the economic and social reality of the state of São Paulo at the turn of 19th century to the 20th.

Keywords: photography; visual culture; industrial heritage; state of São Paulo.

RESUMEN

El artículo analiza la construcción de una narrativa visual así como la importancia de la práctica del registro fotográfico por medio de fotografías producidas o reunidas por el poder público estadual y publicadas en documentación oficial. Las imágenes retratan la potencialidad y la realidad económica y social del estado de São Paulo en el pasaje del siglo XIX para el siglo XX.

Palabras clave: fotografía; cultura visual; patrimonio industrial; estado de São Paulo.

Imagens sobre os mais diversos temas, circulando em variados formatos, foram importantes artefatos e agentes na construção de discursos e relações sociais, econômicas, políticas e culturais, especialmente a partir do século XIX. No contexto do surgimento e difusão de inovações técnico-científicas que permitiram a construção de aparatos mecânicos e impulsionaram rápidas transformações, uma profusão cada vez maior de imagens foi produzida e consumida. Com destaque para a fotografia, ela própria resultado dessas inovações.

Dentro de um regime visual no qual a ilusão, a subjetividade, a efemeridade e o fascínio do espetáculo eram valorizados, as imagens participaram da criação e construção de narrativas e da disciplinarização do olhar e da atenção. Dessa forma, naturalizaram práticas, paisagens e dinâmicas sociais que dialogaram e contribuíram com projetos de sociedade e com os grupos sociais que disputavam seu estabelecimento.

O poder público estadual paulista foi um dos grandes produtores e agenciadores das imagens fotográficas que construíram narrativas visuais sobre o processo de modernização econômica do estado e seus atores, o que ocorreu em meio à organização do aparelho administrativo e da estruturação do estado como ator político. A soma de imagens por ele produzidas ou reunidas entres os anos de 1896 e 1925 deu origem a um conjunto de vinte e quatro álbuns. O acervo pertencente à Secretaria dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do estado de São Paulo foi posteriormente transferido à biblioteca do Instituto Agrônomo de Campinas (IAC)¹ e, em 1994, encaminhado para guarda no Centro de Memória – Unicamp (CMU). A partir desses álbuns, foi criado o fundo Secretaria da Agricultura Comércio e Obras Públicas (Sacop), sob a guarda do CMU.²

Visto que grande parte dessas fotografias foi publicada em documentação oficial da Secretaria da Agricultura, as reflexões deste artigo concentraram-se nas imagens fotográficas que também fazem parte do fundo Sacop, publicadas em relatórios, boletins e outros impressos de responsabilidade da secretaria no período que vai dos anos de 1904 a 1914. Este artigo tem, portanto, o propósito de compreender o processo de produção e circulação dessas imagens, as narrativas que construíram, bem como a importância da prática de produção fotográfica para o poder público do estado de São Paulo.

1 O Instituto Agrônomo de Campinas (IAC) é um órgão de pesquisa fundado em 1887 que, em 1892, passou para a administração do governo do estado de São Paulo. Ao longo de toda sua história – e até os dias atuais – desenvolve pesquisas ligadas ao solo, sementes e tecnologias de produção agrícola. Além disso, sua biblioteca até hoje abriga um grande acervo histórico de obras científicas e documentação oficial dos séculos XIX e XX.

2 O CMU, fundado em 1985, reúne documentação formada por arquivos pessoais e institucionais, tanto públicos quanto privados, especialmente relacionados à cidade de Campinas. Seu acervo abrange um período histórico que vai do final do século XVIII até a atualidade.

A SECRETARIA DA AGRICULTURA DO ESTADO DE SÃO PAULO

A Secretaria dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo,³ criada em 1891, tornou-se a pasta de maior poder da administração estadual no início do século XX, devido à estrutura que desenvolveu e às atividades que englobou, além de ser um órgão de atuação marcante no cotidiano de diversas localidades. A secretaria abarcava atividades de obras públicas – principalmente saneamento e melhorias urbanas –, negócios do café e da policultura, imigração e colonização, prospecção e mapeamento do território do estado, reconhecimento e administração das terras ocupadas e devolutas, construção de vias fluviais e terrestres etc. Essas atividades perduraram até 1927, quando a secretaria foi extinta, dando origem a duas novas pastas: a Secretaria de Estado dos Negócios da Agricultura, Indústria e Comércio e a Secretaria de Estado da Viação e Obras Públicas.

O poder de atuação da Sacop mostra-se ainda mais expressivo ao serem considerados dois outros aspectos. O primeiro é o fato de que, naquele período, a organização fiscal brasileira vinculava aos estados – e não à União – o recolhimento dos impostos originados pelas exportações (Martins, 1991, p. 71-72). No caso do estado de São Paulo, somava-se um grande montante oriundo majoritariamente do café. O segundo refere-se à política centralizadora do estado de São Paulo, em relação aos municípios, na realização das atividades de estruturação urbana, prática que também garantia arrecadação para o poder estadual e provocava tensões com as municipalidades, conforme aponta Bernardini (2008, p. 72):

esse posicionamento não era apenas de ordem técnica (atribuindo a centralização à pouca capacidade técnica do município), como quase sempre justificavam os relatórios da Secretaria de Agricultura, mas sim uma imposição legal para que o estado tivesse controle das empresas concessionárias e pudesse garantir a monopolização de algumas.

Observa-se, portanto, que as atividades da secretaria se interligavam com questões vinculadas diretamente à arrecadação estadual por meio da centralização das decisões de concessão de diversos serviços urbanos.

Além disso, as atribuições da secretaria permitem caracterizar a própria estruturação política do estado. Mais do que seguir ideias abstratas oriundas do cientificismo e do positivismo, a máquina pública era constituída por muitos indivíduos dotados de educação técnica e científica que instrumentalizavam a ciência em suas atividades, a favor da melhoria dos setores produtivos. Contudo, tal projeto funcionaria apenas se os conselhos e indicações dos “homens da ciência” fossem aplicados, motivo pelo qual engenheiros e médicos foram amiúde designados para chefiar as comissões e planos propostos pelo governo estadual.

3 A sigla Sacop, assim como Secretaria da Agricultura, será utilizada para substituir o nome Secretaria dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo.

Assim, junto com a possibilidade de remodelação das estruturas administrativas causada pela mudança para o regime republicano, surgiu um novo grupo de poder. Grupo este que, mesmo tendo ligações consideráveis com a cafeicultura, não era composto exclusivamente por representantes do setor, nem norteado apenas por suas preocupações. Ainda devido à própria mudança de regime, estes agentes passaram a constituir uma elite independente, cujo poder derivava justamente de sua participação na burocracia estatal enquanto representantes de um pensamento e organização técnico-científica. Ao se referir às publicações distribuídas pela secretaria, Antônio Cândido Rodrigues, então responsável pela pasta, sinalizou esse caráter:

forneçeremos dados e notícias exatas sobre o nosso estado, tanto aos estrangeiros, que necessitem buscar fora de sua pátria melhores condições de vida ou novos elementos para exercitarem sua atividade, como aos homens de Estado e suas nações, sobretudo aos homens de ciência, que, em última análise, são os que dirigem o mundo (São Paulo, 1902, p. 4).

Tal reflexão dialoga com a historiografia que repensou a relação entre as oligarquias e o estado na Primeira República, entendida até então como a dominação direta e completa da burguesia cafeeira sobre ele. Ângela de Castro Gomes aponta “a precocidade da constituição do Estado como ‘ator político de *soi-même*’” como fator decisivo para a manutenção de uma identidade da burocracia estatal, mesmo sob a dominação oligárquica. Além disso, a autora destaca o perfil autoritário do poder público, decorrente do processo histórico no qual foi formado, o que também possibilitou a elaboração da identidade dos principais atores coletivos da ordem industrial contemporânea com relativa autonomia frente aos valores liberais característicos do período (Gomes, 2002, p. 92).

Embora Castro Gomes refira-se à esfera federal, este argumento serve de horizonte para a compreensão da organização e ação do governo de São Paulo, visto que o poder público estadual se constituía como ator político na medida em que organizava e especializava sua atuação por meio, por exemplo, da Secretaria da Agricultura – órgão que reunia a um só tempo representantes da burocracia civil estatal, das Forças Armadas e da intelectualidade. Dessa forma, mesmo em um dos polos do poder dos cafeicultores, o poder público – como ator político – afirmava-se com relativa independência, ainda que não dissociado dos assuntos da cafeicultura. Somada às tensões entre o poder estadual e o municipal no período de existência da Secretaria da Agricultura, apontadas por Bernadini (2008), essa visão corrobora, igualmente, o argumento de que o governo estadual foi um importante produtor de uma narrativa visual inserida em seu projeto econômico, político e social para São Paulo.

É importante também destacar parte da história do Instituto Agrônomo de Campinas, assim como seu papel social, não apenas por ter sido subordinado à Secretaria da Agricultura, mas também por ter abrigado até 1994 grande parte do acervo iconográfico por ela criado.

Em trabalho dedicado à história da instituição no período imperial, Meloni (2004) aponta que ela foi criada no final do século XIX, em um contexto no qual a lavoura cafeeira havia

passado por expansão e já era entendida como primeiro ramo da indústria nacional. Todavia, no último quartel do século, ocorriam dificuldades relacionadas a pragas e problemas de plantio, além da concorrência internacional. Esse contexto teria incentivado a criação de um órgão – o único fora da capital federal – que se dedicava ao desenvolvimento de um aparato de pesquisa para auxiliar os produtores. Deslocando, então, a resolução dos problemas da lavoura do empirismo do próprio local de produção – a fazenda – para um ambiente científico e mais rigoroso, dirigido pelo poder imperial. Dessa forma, a Imperial Estação Agronômica de Campinas, transformada em Instituto Agronômico de Campinas no período republicano, surgira a partir de demandas econômicas, sociais e culturais, e também representava uma escolha teórica em compasso com a modernidade científica da época, visto que a criação de instituições científicas não era a única forma de resolver a questão.

OS RELATÓRIOS DA SECRETARIA DE AGRICULTURA, COMÉRCIO E OBRAS PÚBLICAS

Os relatórios anuais apresentados pela Secretaria de Agricultura ao presidente de São Paulo são fartamente ilustrados. As imagens fotográficas aparecem nessa documentação a partir de 1904 e, ao longo dos onze anos seguintes, até 1914, foram 279 fotografias⁴ publicadas, em uma média de 25 imagens por relatório. Ao serem comparadas com o número de páginas desses impressos, elas correspondem a quase 10% de seu volume total. Contudo, sua quantidade varia consideravelmente conforme os anos e, principalmente, entre as administrações. Nos quatro anos da gestão de Carlos Botelho à frente da secretaria, entre 1904 e 1907, foram publicadas 139 imagens, mais da metade do total.

A publicação de imagens nesses volumes alinha-se a outras atividades que incentivaram a produção massiva de imagens fotográficas, como se pode observar nas passagens dos próprios relatórios que apontam a participação de São Paulo em exposições nacionais e, de forma independente ou coordenada, também em exposições universais. Em 1903, o relatório faz menção à preparação do estado, sob coordenação da Sacop, para a participação na Exposição de Saint Louis, na qual foram expostas “estante com fotografias dos diversos estabelecimentos agronômicos dependentes deste secretariado e de núcleos coloniais”; “coleção de fotografias de escolas, grupos escolares, cadeias, pontes e diversos edifícios construídos pelo estado”; “estantes com fotografias de obras de arte, estações etc., de estradas de ferro”; “estante com fotografias das captações e diversas obras de arte do abastecimento de água da capital” (São Paulo, 1904, p. 53-54). Em 1909, o secretário Antônio de Pádua Sales menciona as atividades e providências da Diretoria de Indústria e Comércio, seção da secretaria, para a representação do estado na “Exposição de Bruxelas”, “Turim e Roma, em 1911”, “Nancy e Bordeus, realizadas no ano findo” e “Exposição Regional de Compostella” (São Paulo, 1910, p. XXVI e XXVII).

⁴ Algumas dessas imagens contabilizadas são fotografias de plantas ou projetos arquitetônicos e representam uma possibilidade técnica de uso da fotografia em publicações, mas não se enquadram nos parâmetros de análise da imagem fotográfica pretendidos. Dessa forma, excluindo-se este tipo de imagem, as fotografias totalizam o número de 254.

A prática de produção e distribuição de imagens pelo poder público tinha como objetivo proporcionar visibilidade ao estado e, ao mesmo tempo, atrair investimentos e mão de obra para suas atividades econômicas, o que incluía também a organização de publicações, em geral ricamente ilustradas com imagens fotográficas, em diversas línguas.⁵

Os métodos de coleta de imagens utilizados pela pasta eram diversos. Fotógrafos artistas de grande renome, fotógrafos artífices de um estúdio ou concorrentes em concursos pontuais participaram da composição desse acervo. O relatório referente a 1906 traz, sob o título de *Concurso de fotógrafos*, o seguinte texto:

A secretaria, com o fim de realçar as exposições, adquirir boas provas fotográficas de animais para a ilustração de suas publicações, e fomentar a propaganda zootécnica e cultural, dentro ou fora do estado, durante as exposições, abriu um concurso para fotógrafos. Inscreveram-se 22 candidatos, comparecendo 8 e sendo distribuídos 7 prêmios:

1 prêmio de Rs 1:000\$000

1 prêmio de Rs 500\$000

1 prêmio de Rs 200\$000

2 prêmios de Rs 100\$000

2 prêmios de Rs 50\$000

Além desses prêmios, a secretaria animou o concurso e recompensou os concorrentes, adquirindo grande número de cópias das fotografias expostas e premiadas, facilitando aos candidatos as viagens e ingresso nas exposições (São Paulo, 1907, p. 53).

Além da compra de fotos avulsas no país, também foram compradas imagens durante viagem aos países produtores de café para elaboração de um longo e ricamente ilustrado relatório sobre a “Indústria cafeeira na América espanhola” (São Paulo, 1907). Diversas dessas imagens contêm numeração, legenda em inglês e assinatura de seus produtores originais, às quais foi acrescida a marca do estúdio contratado pela secretaria naquele período.

Na maioria dos relatórios, um único estúdio assinava as imagens publicadas. Esses estúdios variaram ao longo do tempo e coincidiram com a troca de secretários. Durante a administração de Carlos Botelho aparecem as marcas de “TH. WENDT”, entre 1904 e 1906, e “MERY S. PAULO”, no ano de 1907. Sob a direção de Antônio de Pádua Sales, entre 1909 e 1911, o selo é de “H. VARGAS GRAVURAS”. Entre 1912 e 1913, com Paulo Moraes de Barros à frente da pasta, “W. Kölmer” assina as imagens.⁶ Já no relatório de 1914 há apenas quatro fotos, ne-

5 A lista de publicações distribuídas pela secretaria registrada na seção “Distribuição de Publicações” do relatório referente ao ano de 1906 inclui: “The State of S. Paulo - 721 [exemplares]. Lo Stato di San Paolo (2. edição) - 664. Le condizione degli Italiani nello Stato di S. Paulo - 220. Die Eisenbahnen des Staates S. Paulo - 2. História da viação pública de S. Paulo - 11. Rapport sur la première exposition du 3^{me} district agronomique - 12” (São Paulo, 1907, p. 13).

6 Apesar de reconhecer a importância desses estúdios para a produção da narrativa visual, há pouca ou nenhuma informação sobre eles. Além disso, as imagens são aqui apresentadas como vinculadas ao poder público, por isso não foi dedicada especial atenção aos estúdios que as assinam.

nhuma com indicação de autoria; e, no referente ao ano de 1908, cujo secretário era Antônio Cândido Rodrigues, apesar de não haver atribuição, é provável que as imagens publicadas, todas elas referentes a núcleos coloniais, sejam de autoria de Guilherme Gaensly.⁷

Além da contratação de fotógrafos para trabalhos específicos e do recebimento – e republicação – de imagens de outros impressos, foi criado pela secretaria um “gabinete fotográfico” sobre o qual se tem poucas informações além do fato de que, em 1907, tornou-se subordinado à Diretoria de Indústria e Comércio.⁸

Devido à extensão do período estudado e à diversidade de autores das fotografias, não foi possível estabelecer um padrão autoral na construção das imagens. Ademais, optou-se pelo exame de seus temas e funções recorrentes que, em muitos casos, compartilham semelhanças formais, como será apontado adiante.

Os temas das fotos repetem-se com frequência e servem de índice de agrupamento das mesmas. Alguns deles são privilegiados e figuram em quase todos os relatórios, como é o caso dos núcleos coloniais, com 49 fotos; da Escola Agrícola Prática Luiz de Queiroz, com 27, e do Instituto Agrônomo de Campinas, com 33 fotos. As imagens dedicadas às instituições seguem um padrão catalográfico e costumam ser compostas por vistas, planos gerais dos edifícios principais ou áreas importantes das instituições, e, quando possível, tiradas a partir de regiões mais altas, e também podem incluir panorâmicas⁹ que demonstram a vastidão dos espaços. Elas são seguidas de planos mais aproximados dos edifícios e dependências secundárias e, posteriormente, cenas do interior desses estabelecimentos. As imagens de interiores são mais raras e restringiam-se a espaços que demonstrassem o prestígio ou a modernidade da instituição por meio dos detalhes requintados ou tecnológicos de suas dependências.

Os conjuntos de fotografias formam uma espécie de apresentação detalhada de algumas dependências e atividades da secretaria, como os núcleos coloniais, instituições de ensino e pesquisa ou obras de saneamento da capital e de Santos. Por isso, criam a impressão de que, a cada relatório, ela se dava a ver de forma mais minuciosa, divulgando suas atividades e atribuições e, talvez, aumentando sua importância perante a sociedade. Isso implica que as imagens possivelmente foram registradas de uma só vez, mas foram publicadas aos poucos nos relatórios, como parte de um protocolo das publicações da secretaria. Já em outros relatórios, novas imagens dos mesmos edifícios, dependências ou atividades surgem, como se uma nova expedição de produção e coleção de fotografias tivesse sido encomendada, demonstrando que, de tempos em tempos, registros eram feitos em uma espécie de atualização do acervo iconográfico.

Ademais, as fotos parecem estar organizadas por setores ou diretorias. Mesmo que nem sempre apareçam em diálogo com o texto do relatório, encaixam-se na seção correspon-

⁷ As fotografias aparecem em outras publicações com autoria atribuída a Gaensly.

⁸ O “Gabinete Fotográfico” faz parte da Diretoria de Indústria e Comércio. Apesar de sua data de criação, é provável que não tenha sido colocado em prática ainda em 1907 (São Paulo, 1908, p. 52).

⁹ No conjunto dos relatórios foram publicadas quatro fotografias panorâmicas. A primeira, do Posto Zootécnico ainda em construção, em 1904. As outras três foram publicadas nos relatórios dos anos de 1910 e 1911; duas são vistas da fazenda Santa Elisa do Instituto Agrônomo e a terceira mostra o vale de Anhangabaú.

dente à diretoria responsável pelo tema retratado. Entretanto, sua concentração varia em cada uma das edições, especialmente nos anos iniciais. Em 1904 e 1905, concentram-se na seção de Agricultura, Indústria e Comércio e quase todas as imagens publicadas no relatório tiveram como tema o Instituto Agrônômico, a Escola Agrícola Prática Luiz de Queiroz e atividades de responsabilidade desta repartição. Em 1906, as atividades da seção de Obras Públicas ganharam espaço mostrando as obras de saneamento, escolas e cadeias – embora outros temas não tenham desaparecido. Já em 1907 e 1908, o principal tema retratado são os diversos núcleos coloniais. Isso poderia indicar que a prática do registro fotográfico tenha se iniciado em um dos departamentos ou instituições específicas da Sacop e, aos poucos, tenha ganhado espaço até se tornar um protocolo para todas as seções, repartições e instituições subordinadas ao órgão.

A partir do referencial teórico e metodológico de Ana Maria Mauad (2008), que sugere a leitura e interpretação de aspectos técnicos e de conteúdo das fotografias por meio da composição de séries, por possibilitarem a observação de repetição e volume, foram identificadas algumas funções que as imagens poderiam desempenhar nos relatórios.¹⁰ Essas funções ou tipos de fotografias são: a apresentação das dependências da secretaria, como prédios públicos, repartições e instituições das quais era encarregada; o registro das atividades realizadas pela pasta, como, por exemplo, obras, atividades relativas à imigração e colonização, trabalho de comissões geológicas etc. Nesta categoria inserem-se também as imagens dos núcleos coloniais que, além de demonstrarem a atividade desempenhada pela secretaria, acumulam uma outra função bastante específica de demonstrar a propriedade da terra por imigrantes, o que poderia servir como incentivo à entrada de estrangeiros no país. E, por fim, imagens de aplicação e técnica, ou seja, de uso prático imediato, destinadas à demonstração das possibilidades de culturas diversificadas, variações de melhor rendimento de mudas e emprego de ferramentas e técnicas no plantio específico.

A figura 1 mostra o prédio que abrigava a Escola Agrícola Prática Luiz de Queiroz, instituição recém-fundada sob responsabilidade da secretaria. A fotografia foi capturada a distância para que o edifício fosse enquadrado por completo e a partir de um ângulo diagonal. A maior parte das fotografias deste tipo foi registrada em planos gerais e a partir de ângulos frontais ou diagonais que lhe conferiam ainda mais volume e possibilitavam a vista de mais de uma face dos edifícios. Dessa forma, buscavam monumentalizar as dependências públicas, o que pode, ainda, ter a função de demonstrar a organização do poder público estadual e

10 Ana Maria Mauad (2008, p. 43-46) sugere a leitura e interpretação das fotografias pela observação de aspectos técnicos que dizem respeito às formas de expressão das imagens fotográficas (como quem as produziu, seu tamanho, suporte, enquadramento, foco, iluminação) e também de seus aspectos de conteúdo (local, tema, pessoas, objetos retratados etc.). A partir da decomposição destas diversas informações presentes na superfície visível são estabelecidos alguns espaços discursivos na imagem: espaço fotográfico, espaço geográfico, espaço do objeto, espaço de figuração e espaço de vivência. Eles permitem esmiuçar o que está visível na imagem e compreender seus códigos de representação inseridos em uma temporalidade específica na qual são produtores e produtos de relações sociais e de sentidos históricos. Dessa forma, as imagens apresentadas a seguir são representantes de pontos que foram repetidamente observados em um volume maior de imagens e que, por isso, são considerados significativos.

fazê-lo presente em diferentes localidades e municípios – já que muitos dos últimos, conforme apontado anteriormente, disputavam as obras de melhorias urbanas com o poder estadual. Isso poderia ocorrer tanto pela circulação das representações fotográficas dos edifícios, quanto pela presença de um fotógrafo que percorria várias regiões a mando do governo do estado.



Figura 1 - Fotografia tipo I – Apresentação das dependências. Fonte: Sacop. *Relatório anual de atividades referente ao ano de 1906*. São Paulo: 1907

As fotografias de registro de atividades são as mais heterogêneas em termos de composição, visto que dedicam-se aos mais diversos assuntos, localidades e atividades, além de terem sido registradas em ocasiões e condições bastante distintas e, algumas vezes, peculiares. Elas têm como função demonstrar as múltiplas atividades da secretaria, como o mapeamento do território paulista, as ações relacionadas à imigração, além das diversas obras pelas quais era responsável. Pôde-se notar que esse é o tipo de imagem em que a presença de autoridades é mais frequente e, para serem retratados junto das atividades ou obras que provavelmente eram de sua autoria ou pelas quais eram os responsáveis, os homens de Estado ou de ciência aventuraram-se até mesmo por locais de difícil acesso e expuseram-se em poses e situações inusitadas. Como é possível ver na fotografia apresentada na figura 2, na qual dois homens com trajes distintos posicionam-se em um canteiro de obras com o intuito de serem incluídos no registro da canalização do rio. A fotografia também abrange as construções temporárias que caracterizam o local como obra em andamento, onde há um outro homem, aparentemente alheio ao evento fotográfico, possivelmente um trabalhador.

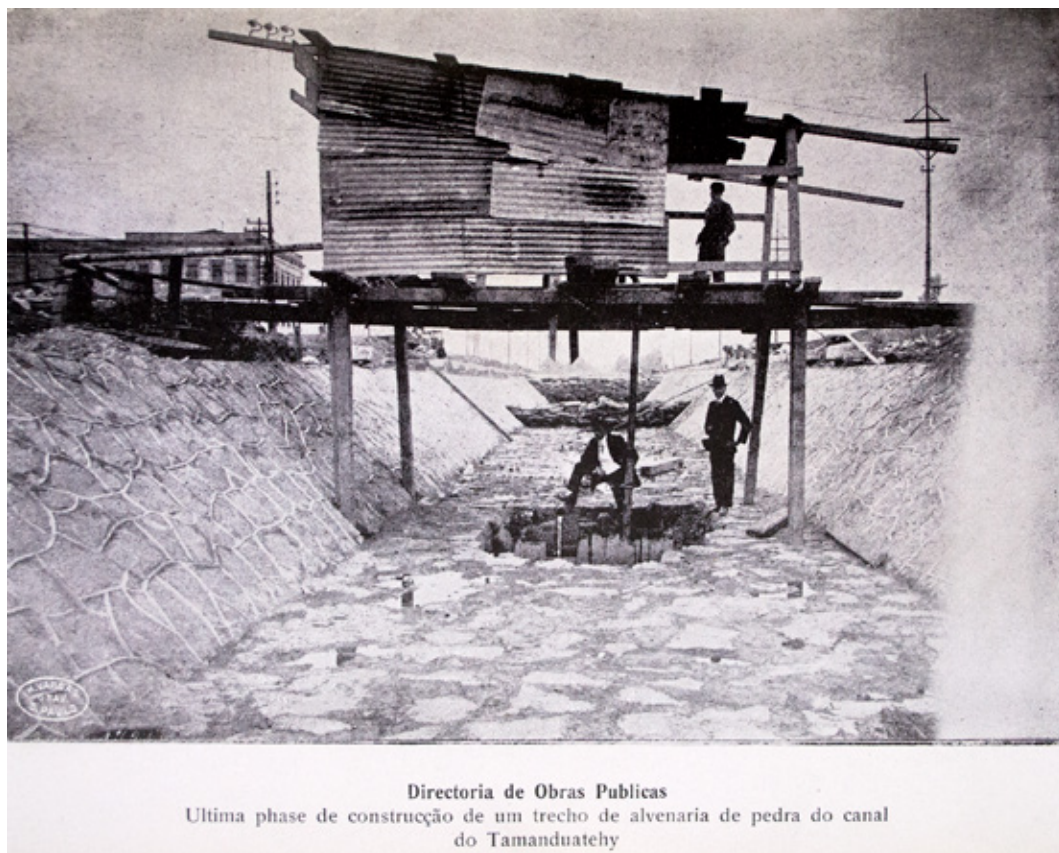


Figura 2 - Fotografia tipo II – Registro de atividades. Fonte: Sacop. *Relatório anual de atividades referente aos anos de 1910-1911.* São Paulo: 1912

Nas fotografias de cenas de propriedade de terras intercalam-se grandes planos – vistas gerais capturadas de locais mais altos que, ao mesmo tempo, dão a ver a vastidão da terra destinada à colonização e registram o potencial produtivo do estado – e planos menores, frontais ou diagonais, que se dedicam a mostrar as habitações, detalhe sempre enfatizado, juntamente com os próprios colonos, retratados geralmente na lavoura ou próximos das casas. Conforme se pode observar na figura 3, enquadra-se a moradia familiar, circundada pela paisagem natural, indomada ao fundo e domesticada à frente. Aqui também é possível identificar o tipo de imigrante e de trabalho desejado nas colônias, visto que frequentemente são retratadas famílias europeias ao lado de suas propriedades, sublinhando a agricultura familiar, assim como o plantio de gêneros diversificados. Essas imagens ainda carregam a narrativa da transformação do meio natural em produto, por meio do trabalho humano e, claro, do incentivo do poder público na conversão do potencial em produção.



Figura 3 - Fotografia tipo II – Registro de atividades – cenas de propriedade de terras. Fonte: Sacop. *Relatório anual de atividades referente ao ano de 1909*. São Paulo: 1910

As fotos da figura 4 são precedidas do seguinte texto:

Continuam no Instituto Agrônomo as experiências sobre estrumação, poda e hibridação de cafeeiros, iniciadas já há cerca de cinco anos [...].

As experiências sobre a estrumação, poda e hibridação de cafeeiros apresentam agora resultados finais, que podem começar a ser entregues à publicidade para proveito dos cultivadores. Aliás, alguma coisa a esse respeito já o Instituto Agrônomo havia dado a público em fascículos do “Boletim da Agricultura”, nos anos de 1902, 1903 e 1904 (São Paulo, 1905, p. 26).

Essas imagens tinham por objetivo a divulgação de conhecimentos aplicáveis à agricultura ou o incentivo do cultivo de novos gêneros. Muitas delas aproximavam-se de uma linguagem própria do desenho científico, com o emprego de planos próximos que possibilitavam a observação de detalhes e o uso de objetos que geravam escala. Nessas imagens, o fundo foi frequentemente suprimido para dar destaque ao objeto fotografado, valendo-se de placas,



Figura 4 - Fotografias tipo III – Aplicação e técnica. Fonte: Sacop. *Relatório anual de atividades referente ao ano de 1904*. São Paulo: 1905

tecidos e até mesmo de recorte. As fotografias também têm como intenção a demonstração da aplicação de técnicas e instrumentos novos na lavoura, como arados e métodos de poda e o incentivo à diversificação do plantio, com frequentes imagens de experiências de cultivo de gêneros como a mandioca, a uva e o arroz. Todos esses elementos têm o discurso comum que aponta a modernização do campo, entendida como a policultura e o emprego de maquinário mais eficiente, como solução para problemas agrícolas.

Além disso, as fotografias de experiência de poda apresentadas foram publicadas no relatório anual referente a 1904, o primeiro a contar com imagens fotográficas. Entretanto, conforme a própria legenda e o texto sugerem, a primeira delas foi produzida por volta de 1901 e parece inserir-se em ações sistemáticas feitas para comparação no IAC, o que sugere que a fotografia, como prática do poder público paulista, teve início a partir de práticas dessa instituição científica.

Ademais, cabe notar que parcela significativa dessas imagens, 85%, são horizontais e preenchem as páginas dos tomos neste sentido. Tal fato torna-se relevante para refletir sobre como se dava a observação das fotografias, visto que a necessidade de manobras de troca de sentido (vertical para horizontal) das publicações para sua observação implicaria uma quebra da atenção, que poderia ou não ser concedida às fotos pelo leitor. Ao mesmo tempo, considerando-se que elas nem sempre dialogavam com o texto próximo, os leitores também poderiam observar as imagens de forma separada e independente do conteúdo textual contido no relatório. Por fim, há de se considerar sua circulação entre indivíduos que

não dominavam a língua portuguesa ou mesmo a linguagem escrita, estes provavelmente em menor número. Logo, eles seriam leitores apenas das imagens presentes na publicação.

Os relatórios anuais da Secretaria dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo eram, portanto, um espaço oficial de publicação dotado de características de circulação. Conforme mostram os dados da Seção de Publicações, eles eram enviados a outras regiões do país e a representantes no exterior. Sua circulação majoritária dava-se entre “homens de Estado”, “homens de ciência” (São Paulo, 1902, p. 4) e “homens de negócio”. Reforça-se assim a importância dos relatórios como construtores de um discurso de consolidação do estado, como atores políticos e propagadores de uma narrativa visual.

OS BOLETINS DO DEPARTAMENTO ESTADUAL DO TRABALHO

Alguns números do Boletim do Departamento Estadual do Trabalho (DET) também foram analisados por serem desdobramentos especializados da documentação da Sacop. Criado pelo decreto n. 2.071, de 5 de julho de 1911, o departamento foi apresentado da seguinte forma no relatório correspondente aos anos de 1910-1911, pelo secretário Antônio de Pádua Sales:

O Departamento Estadual do Trabalho veio enfeixar todos os serviços até então mantidos para facilitar ao imigrante como ao operariado nacional os meios de se colocarem com segurança e bem assim, para, a exemplo das nações mais adiantadas, manter em constante estudo tudo o que interessa ao melhoramento das condições do trabalho.

O Departamento Estadual do Trabalho abrange pois: a Diretoria, a Seção de Informações, a Hospedaria de Imigrantes e a Agência de Colocação.

Na Seção de Informações deve-se fazer o estudo metódico das condições do trabalho do estado; o estudo das medidas tendentes a melhorar as condições do trabalho, quer quanto às leis e regulamentos quer quanto à natureza dos serviços, horas de trabalho, salários, épocas de pagamentos e meios de assistência; a estatística da população operária; a organização e publicação de um boletim trimensal, contendo informações, estatísticas e notícias das medidas legislativas com referência ao trabalho (São Paulo, 1912, p. 10)

A importância e a atuação da repartição, como mediadora e regulamentadora das relações de trabalho e imigração e até mesmo na gestação de normas e legislação trabalhista, são o cerne do trabalho de Marcelo Antonio Chaves. O historiador sublinha que a circulação da informação escrita entre os mecanismos de poder atingia um público letrado restrito, mas mantinha significativo poder de formação e informação (Chaves, 2012, p. 68).

Dessa forma, inserido numa lógica de publicações oficiais, o Boletim do Departamento Estadual do Trabalho configura-se como um interessante espaço para a observação do discurso do estado não só sobre o trabalho fabril como também acerca de outras atividades laborais. Além disso, ao sublinhar a relevância da circulação de informações escritas, com

destaque para grupos sociais específicos, também é possível refletir a respeito da eloquência das narrativas visuais – nesta e em outras publicações do período –, certamente mais democráticas em termos de acesso e leitura do que a escrita.

Em relação ao Boletim do DET, tem-se um conjunto de 14 edições¹¹ que somam 92 imagens.¹² As lógicas de produção, publicação e relação das imagens com o texto aproximam-se muito dos relatórios anuais da Sacop. Assim, dentre as principais funções ou tipologias elencadas nessas imagens estão: aquelas que registram as dependências do departamento e da secretaria; as que se referem às atividades sob seu encargo e as que tratam da aplicação de técnicas e uso prático.

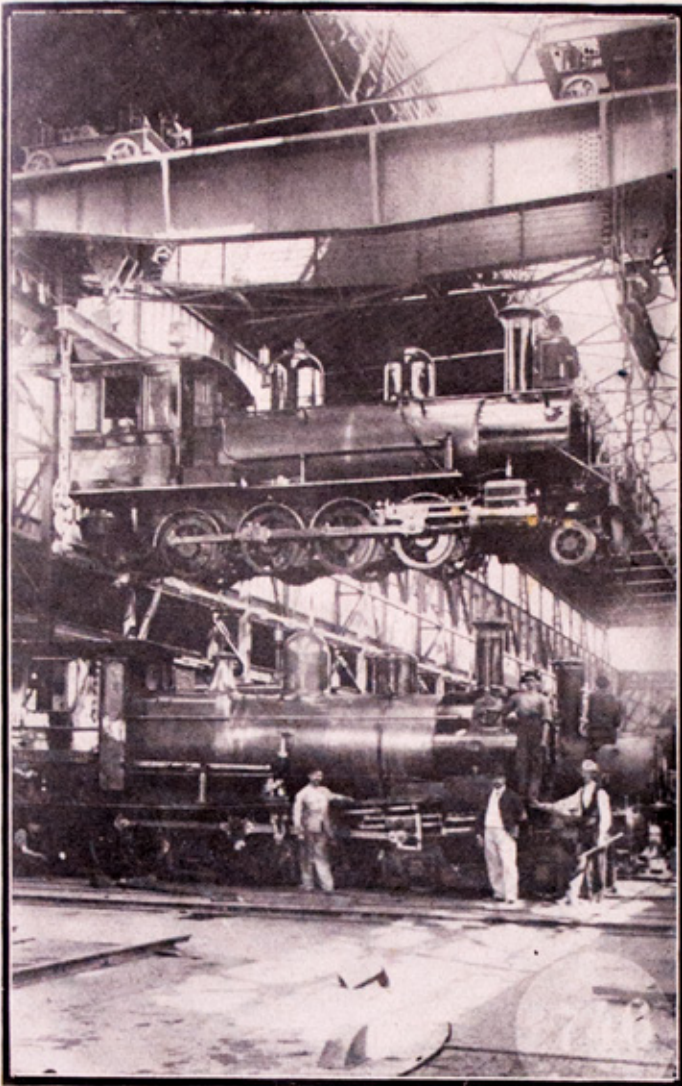
Além disso, figuram no boletim imagens que são reproduções de fotos pertencentes a um relatório belga sobre segurança do trabalho. Nessas fotografias, publicadas de duas em duas – o que as diferem em tamanho e formato de outras imagens reproduzidas pela secretaria em seus periódicos –, são apresentados diversos aparelhos e técnicas para a melhoria das condições e redução de acidentes de trabalho. Essa observação vai ao encontro do apontamento de Chaves de que “os acidentes de trabalho são o foco obsessivamente privilegiado pelo DET” (Chaves, 2012, p. 90). Tais imagens podem também ser entendidas como de uso prático, visto que trazem técnicas e equipamentos de segurança acompanhados de informações relativamente detalhadas para que pudessem ser aplicadas ao cotidiano. Porém, destacam-se das demais por manifestarem pela primeira vez o tema da saúde e segurança do trabalhador ou de seu ambiente de trabalho.

Por fim, uma nova categoria de imagens surge nas páginas deste boletim: fotografias que se dedicam ao registro de negócios particulares, ou seja, que não tratam de realizações concretizadas ou incentivadas pelo poder público estadual. Elas têm uma função distinta das anteriores e correspondem a aproximadamente um quinto do total de imagens fotográficas publicadas nos boletins do período.

Visto que nos relatórios da Sacop as únicas fotos que não se referem a espaços públicos são as que retratam os núcleos coloniais – nos quais, apesar da terra pertencer ao colono, suas imagens representavam também um projeto público – e as pertencentes ao relatório sobre a produção de café na América espanhola – para o qual foram adquiridas imagens de fazendas particulares, mas que também continham o peso da atividade do estado na proteção do café –, as fotografias de fábricas e espaços de produção publicadas nos Boletins do DET são as primeiras estampas cuja função é mostrar espaços particulares a figurarem nessas publicações governamentais. Ainda que pareça um dado pouco relevante à primeira vista, isso demonstra a ação do poder público paulista em representar e mostrar o âmbito privado no qual se dá a produção, o que está fortemente alinhado às atividades do departamento.

11 O Boletim do DET era trimestral, mas alguns números foram editados em conjunto. Manteve-se a numeração que faz referência aos trimestres correspondentes.

12 Em comparação ao volume de páginas destes 14 números, as imagens correspondem a cerca de 7% do total.



Officinas da Companhia Mogyana de Estradas
de Ferro, em Campinas

Figura 5 - Fotografia tipo IV – Fotos
de espaços privados. Fonte: Boletim
do DET n. 5, 1912

A prática de levantamento de informações por meio de inquéritos feitos às fábricas, há muito reivindicada por funcionários do governo e intelectuais, foi posta em ação de forma sistematizada pelo DET, o que gerou conflitos e debates em relação aos limites de atuação do poder público. Isso ocorreu pelo fato de, pela primeira vez, se adentrar no espaço privado. Prática que não apenas iria de encontro aos ideais teóricos de um liberalismo ortodoxo, como também era vista com extrema desconfiança pelos proprietários, que alegavam temer a criação de impostos e tentativas de interferência do poder público na relação com os trabalhadores.

As fotografias de espaços privados, assim como as que se enquadram no tipo de registro de atividades, não demonstram heterogeneidade em sua composição. Embora seu tema seja comum, fábricas e indústrias, as características dos locais de registro – tamanho, iluminação, disposição do maquinário, organização espacial etc. – interferem na estrutura da imagem produzida. Contudo, é possível notar ênfase tanto no maquinário quanto na presença dos produtos finais que dão sentido ao local e sua narrativa, ainda que semiacabados. O que é possível observar na foto publicada em 1912 no Boletim do DET é um grande plano abrangendo o espaço da oficina e o maquinário utilizado pela companhia ferroviária, emoldurados pelos equipamentos necessários para içamento de uma locomotiva – que está no centro da imagem e concede-lhe ares surrealistas –, bem como os trabalhadores, ao lado e em cima das máquinas, e um possível administrador à sua frente.

Embora seja possível que estas imagens tenham sido fornecidas pelos proprietários, isso não exclui a possibilidade de que possa ter havido registro realizado por parte do estado. Ou seja, o poder público poderia ter entrado no âmbito privado com funcionários do gabinete fotográfico ou fotógrafos autônomos para retratar a cena. Além disso, mesmo que as fotografias tenham sido produzidas por seus responsáveis com intenções e estratégias de disfarce (Chaves, 2012, p. 86), elas seriam representantes de um discurso visual criado pela burguesia industrial e incorporado pelo governo estadual em sua publicação.

Outro fato digno de nota é a repetição de diversas fotos no Boletim do DET, anteriormente publicadas em alguns dos relatórios anuais da Sacop. Contudo, elas trazem legendas diferentes, especificamente ligadas aos assuntos de interesse da publicação. Além disso, pode-se observar que, em muitos dos casos, as fotos aparecem com uma nova marcação que não estava presente na reprodução anterior, o que corrobora a ideia de organização de um acervo por parte da pasta e do poder público estadual como um todo, assim como a consolidação de uma necessidade protocolar de publicações de fotografias neste tipo de periódico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença de um relevante número de fotografias nos relatórios e boletins oficiais publicados pela Secretaria da Agricultura, pasta de maior alcance do poder público estadual paulista, cuja atuação destaca-se pela proximidade com os assuntos da vida econômica e social, e por institutos e repartições a ela subordinados, demonstra a importância das imagens fotográficas como agentes e vetores de narrativas, assim como o intento do poder público de consolidar-se como narrador.

Nas décadas iniciais do regime republicano, período no qual o estado ainda se estruturava como ator político e necessitava legitimar sua autoridade centralizadora, a prática de registro fotográfico contribuiu para que a atuação da máquina pública se fizesse sentir com a divulgação de suas atividades. Esse processo mostrou a força do aparato estatal; a multiplicidade das ações do poder público em seu território; a proliferação de instituições técnico-científicas e de ensino e a potencialidade agrícola – concentrada principalmente na colonização por imigrantes, no uso de equipamentos auxiliares e de policultura, enten-

didados como formas de modernizar o campo –; somadas à permanência do investimento na pesquisa e na cultura do café. Figuras e símbolos da grandiosidade e do poder oficiais foram levadas às mais diferentes localidades do estado por meio das imagens de prédios públicos e autoridades. Indivíduos a serviço do estado percorreram vastos territórios, incumbidos de realizar os registros fotográficos. Por fim, os ambientes privados das fábricas foram adentrados por meio das fotografias publicadas pelo DET.

Nas narrativas visuais construídas, pôde-se também observar quais foram os pontos mais caros ao poder público paulista nesse projeto. São eles: o aumento da competitividade do café, por meio da coleta de dados acerca da produção dos países concorrentes, da melhoria das técnicas de plantio e das plantas desenvolvidas nas instituições de pesquisa e ensino; o incentivo à diversificação da lavoura em culturas, com a introdução de novos gêneros agrícolas e o incentivo à ocupação de terras por famílias de colonos; a realização de obras de infraestrutura como os canais em Santos, barragens, canalização de rios na capital, construção de grupos escolares e presídios; a melhoria nas condições de trabalho, especialmente o urbano, e a diminuição de acidentes a ele ligados.

Ainda, as imagens produzidas ou reunidas pela secretaria promoviam as potencialidades do estado perante as outras unidades da federação e países estrangeiros ao demonstrar “as condições materiais e morais do nosso estado” (São Paulo, 1902, p. 4). Dessa maneira, a circulação de publicações oficiais ilustradas – relatórios, boletins e obras criadas especificamente para circulação internacional – e até mesmo o envio de estantes e imagens avulsas para exposições e feiras internacionais desempenharam um importante papel de propaganda da prosperidade do estado de São Paulo, cujo objetivo era incentivar a entrada de capitais, imprescindíveis às atividades econômicas, e de braços, dos quais os negócios, principalmente da lavoura, necessitavam para prosperar.

Por fim, a partir dos boletins do DET e dos relatórios da Secretaria da Agricultura é possível considerar a atuação do governo de São Paulo enquanto ator e construtor de um discurso cujos objetivos alinhavam-se aos ideais de civilização capitalista industrial. A busca pela inserção em um projeto de modernização pode ser vislumbrada até mesmo na preocupação por parte do estado em incorporar ferramentas e linguagens modernas na sua atuação, tais como as imagens fotográficas. Assim, documentavam a modernidade dos métodos utilizados pela máquina pública, repleta de homens da ciência, em um projeto de modernização econômica nos moldes europeus que pretendia abarcar todas as esferas e atividades produtivas, fazendo com que as imagens fotográficas fossem imprescindíveis nos documentos oficiais, tornando-se até mesmo um protocolo deste tipo de publicação. Dessa forma, essas imagens fotográficas também estabelecem diálogo, por meio de suas características discursivas – como técnica, expressão e conteúdo – e de circulação – como os espaços de publicação, formas de consumo e destinatários –, com um regime visual próprio da modernidade capitalista industrial.

Referências

- BERNARDINI, S. P. *Construindo infraestrutura planejando territórios: a Secretaria de Agricultura, Comércio e Obras Públicas do governo estadual paulista (1892-1926)*. 2008. 567 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- CHAVES, M. A. *A trajetória do Departamento Estadual do Trabalho de São Paulo e a mediação das relações de trabalho (1911-1937): aspectos da formação do direito do trabalho*. São Paulo: LTr, 2012.
- GOMES, A. de C. A república não oligárquica e o liberalismo dos empresários. In: SILVA, Sergio Salome; SZMRECSÁNYI, Tamás (org.). *História econômica da primeira república*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2002.
- LIMA, S. F.; CARVALHO, V. C. *Fotografia e cidade: da razão urbana a lógica de consumo: álbuns de São Paulo (1887-1954)*. São Paulo; Campinas: Fapesp; Mercado de Letras, 1997.
- MARTINS, Z. *Agricultura paulista: uma história maior que cem anos*. São Paulo: Secretaria da Agricultura e Abastecimento, 1991.
- MAUAD, A. M. *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: EdUFF, 2008.
- MELONI, R. A. *Ciência e produção agrícola: a imperial estação agrônômica de Campinas 1887-1897*. São Paulo: Humanitas, 2004.
- SÃO PAULO. Secretaria dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas do Estado de São Paulo. *Relatório anual de atividades referente ao ano de 1901*. São Paulo: 1902.
- _____. *Relatório anual de atividades referente ao ano de 1903*. São Paulo: 1904.
- _____. *Relatório anual de atividades referente ao ano de 1904*. São Paulo: 1905.
- _____. *Relatório anual de atividades referente ao ano de 1906*. São Paulo: 1907.
- _____. *Relatório anual de atividades referente ao ano de 1907*. São Paulo: 1908.
- _____. *Relatório anual de atividades referente ao ano de 1909*. São Paulo: 1910.
- _____. *Relatório anual de atividades referente aos anos de 1910-1911*. São Paulo: 1912.
- SCHMIDT, C. B. e REIS, J. *Rasgando horizontes: a Secretaria da Agricultura no seu cinquentenário*. São Paulo: Secretaria da Agricultura, 1942.

Recebido em 30/10/2018

Aprovado em 15/2/2019

RESENHA

TEIXEIRA, Luís Guilherme Sodré; RIBEIRO, Pedro Krause; TELLES, Silvana Maria da Silva. *Instantâneos de Rui: fotografias das campanhas presidenciais de Rui Barbosa (1910-1919)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018. 216 p.

INSTANTÂNEOS DE RUI

SNAPSHOTS OF RUI

TITUS RIEDL | Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professor de História da Universidade Regional do Cariri/Ceará | titusriedl@yahoo.de

Na virada de 1909 para 1910, o Brasil chegou a conhecer uma corrida presidencial que entrou na história como campanha “civilista”. Pela primeira vez no país surgiu uma disputa pública e democrática por votos, encabeçada pelo então candidato Rui Barbosa (1849-1923). Até esse momento, nos pleitos anteriores ao cargo de presidente, os eleitos Prudente de Moraes, Campos Sales, Rodrigues Alves e Afonso Penna sequer viram-se compelidos a se empenhar ativamente em campanhas eleitorais. O resultado das eleições já tinha sido negociado no meio da elite política através de conversas de bastidores, entre muros fechados.

Em 1909, o candidato “oficial” nessas circunstâncias e favorito da eleição era o militar Hermes da Fonseca (1855-1923), sobrinho do primeiro presidente e “proclamador da República”, Marechal Deodoro. Hermes da Fonseca representava a ala militar e um pensamento autoritário que acenava com possíveis ações intervencionistas. Ele mostrava posturas que, por um lado, tiveram amplo respaldo no Congresso e por parte da imprensa, mas que, por outro lado, evocaram forte resistência por parte de políticos em busca de mais autonomia para seus estados, em primeira linha São Paulo.

Os descontentes bateram na porta do advogado e senador baiano Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, que naquela época já era uma celebridade dentro e fora do Brasil. Fizeram dele um ilustre candidato da oposição, colocando ao seu lado, como parceiro e vice, o presidente do estado de São Paulo, o alagoano de origem Albuquerque Lins. Uma das inspirações para a campanha brasileira era a recente corrida presidencial nos Estados Unidos, que levou à presidência do país o candidato William Howard Taft.

Na campanha de Taft houve uma disputa aberta por votos dos eleitores: os adversários fizeram um trabalho corpo a corpo e utilizaram recursos ainda hoje comuns em campanhas eleitorais, como *jingles*, broches e cartões com retratos dos candidatos, cartazes e bandeiras coloridas. Além disso, houve a constante presença de fotógrafos e jornalistas nos comícios – na época, conhecidos como *meetings* no Brasil –, que documentaram os atos dos candidatos.

No Brasil, no entanto, esse tipo de campanha política ainda era tão inusitado que boa parte da elite local viu a candidatura de Rui Barbosa com desconfiança – se não com desdém.

O fato de um candidato se expor publicamente era visto pelos adversários como algo vulgar – não digno de um homem de Estado, sinal de demagogia e suposta fraqueza. A fotografia ainda não tinha conquistado o seu lugar na imprensa com o mesmo vigor de hoje. As imagens fotográficas concorriam com outras ilustrações, como estampas tipográficas e a linguagem satírica das caricaturas políticas – das quais a figura pública de Rui Barbosa tornou-se alvo preferido. A eleição, como as seguintes e anteriores, era vulnerável às fraudes: sequer havia uma justiça eleitoral estabelecida e seus partidários que queriam participar da contagem dos votos terminaram barrados em grande parte das sessões de urnas. Diante disso, Rui Barbosa terminou, em todas as suas campanhas, candidato derrotado.

Rui Barbosa não era pessoa fácil de se fotografar. Era de uma estatura baixa e franzina – inferior a 1,60 m com peso abaixo dos 50 kg – e já tinha uma idade avançada para o padrão de vida do início do século XX. Passava dos sessenta anos – mesma fase dos últimos anos de regência do imperador dom Pedro II, cuja imagem retratada marcava a fotografia da época anterior, do Império. Mas, enquanto dom Pedro II costumava sobressair por sua massa corporal e estatura vultosa, a figura de Rui Barbosa facilmente desaparecia em meio às multidões, apenas distinguível mediante seu característico bigode branco.

Para enfocar bem o candidato na câmera, os fotógrafos pareciam dispostos a fazer tudo para destacá-lo, seja pelo enquadramento central, seja através de sua roupa distinta, um tanto antiquada: em muitas imagens, ele aparece com terno claro e chapéu mais alto do que aqueles usados pelas pessoas em seu entorno. Buscava-se transmitir, através das fotos, aparentemente a ideia de um senhor bem cuidado e elegante, carregado de sabedoria, dignidade e civilidade – talvez houvesse nisso certa alusão à imagem anterior, e, agora, já algo saudosista, de dom Pedro II.

O livro *Instantâneos de Rui* é um estudo sobre o acervo fotográfico de duas campanhas presidenciais de Rui Barbosa, com destaque à primeira, mais conhecida e estudada. O surgimento dessa publicação é sem dúvida uma grande contribuição da Fundação Casa de Rui Barbosa e de seus autores. A obra trata de um espólio de imagens, produzidas entre 1910 e 1920, de relevante interesse histórico e de um período do Brasil que ainda carece de boas publicações no que diz respeito ao universo fotográfico.

Em um dos primeiros textos, o leitor é informado de que o livro já foi pensado no âmbito dos preparativos para a comemoração dos cem anos da campanha cívica (2010); posteriormente concretizou-se a ideia em 2012, mas a publicação demorou até 2018 para finalmente sair do prelo. Um dos autores, Luís Guilherme Sodré Teixeira, estudioso das caricaturas sobre Rui Barbosa, infelizmente não chegou a vivenciar a publicação, agora lançada em sua memória. Essa trajetória do lançamento parece um melancólico retrato das dificuldades financeiras e editoriais por que passa hoje boa parte das instituições públicas no Brasil e no que se refere à preservação e divulgação dos seus arquivos históricos.

Quem folheia o livro facilmente chegará à conclusão de que o admirável trabalho investido pelos autores teria merecido um reconhecimento maior através de uma publicação mais vultosa e mais sofisticada do que se encontra agora no volume impresso. O assunto, os valores histórico e testemunhal e a qualidade estética das imagens – repito, um impor-

tante espólio da história republicana brasileira – são dignos de uma publicação de grande formato, de excelência no trato da imagem e de um papel de impressão de padrão elevado.

Os pesquisadores Pedro Krause Ribeiro e Silvana Maria da Silva Telles conseguiram reunir no livro uma impressionante quantidade de imagens, acompanhadas por informações úteis, enxutas e em uma linguagem objetiva. O livro dirige-se em primeira linha a especialistas ou interessados na vida de Rui Barbosa com conhecimentos preliminares de sua biografia, sem a pretensão de dar uma visão abrangente, ou uma introdução geral da sua obra. São abordadas apenas duas das quatro candidaturas do presidencial. O corte temporal aplicado não ambiciona ser representativo para o seu espólio político e nem pretende abarcar todo o auge de sua carreira política. O leitor precisará recorrer a fontes complementares para saber algo sobre as caricaturas que retratavam Rui Barbosa e que surgiram na mesma época na imprensa, ou sobre a imagem *do outro lado*, quer dizer, de seus adversários – que, sem sequer terem se esforçado em aparições em praça pública, ainda assim saíram como vencedores.

O livro, sem dúvida, pode ser ponto de inspiração e norte para futuros estudos e análises de imagem. Uma linha de aproximação poderá ser a observação das imagens brasileiras da época dentro do contexto latino-americano. O ano de 1910 costuma ser citado como o início da Revolução Mexicana, provavelmente o mais impactante evento da América Latina do século XX – e uma época de extrema brutalidade que em médio e longo prazo mudou o papel da fotografia no continente. No México, surgiram inúmeras imagens de grande dramaticidade – cenas de execução, de entradas triunfais, de combates, mas também de narrativas visuais carregadas de teor ideológico, como abordagens documentaristas de viés comunista.

Momentos politicamente conturbados e violentos também marcaram o Brasil. A gestão do vencedor da primeira campanha, Hermes da Fonseca, foi marcada por embates armados: eclodiram conflitos como o da Chibata, do Contestado, das campanhas salvacionistas, entre outros. Uma parte da iconografia desse tempo – como os filmes e fotos que documentaram as expedições de Marechal Rondon (dos arquivos do antigo Serviço de Proteção aos Índios), além das imagens das expedições sanitárias do Instituto Oswaldo Cruz – é bem conhecida; mas, em seu conjunto, o corpo de fotografias documentais da época ainda é pouco pesquisado.

Nas cenas das campanhas de Rui Barbosa praticamente não há dramaticidade semelhante – possivelmente porque os fotógrafos buscavam enfatizar um aspecto de “naturalidade” e “civildade” que encontravam em torno do político. Tal impressão justamente contrastava com a ideia marcial que se tinha da esfera militar. Há, na obra, uma única exceção que destoa dessa narrativa: o retrato de dois estudantes mortos, assassinados em um dos *meetings* contra a candidatura de Hermes da Fonseca, em 1909 (imagens reduplicadas na página 45 do livro).

As fotografias mostram um quase desconhecido episódio da banalidade da morte nos embates políticos no Brasil. Imagens tristes que, infelizmente, iriam se repetir, de forma semelhante, no decorrer do século XX em vários momentos de repressão. As fotografias reduplicadas no livro dificilmente destacam-se por uma perspectiva autoral. Em sua grande maioria, não podem ser atribuídas a um determinado fotógrafo. Sua visão segue um padrão

convencional, de um olhar incipiente de jornalismo de rua, sem que as imagens mostrem muita ousadia: os fotógrafos mantiveram certa distância dos retratados, não se aproximaram de seus motivos e não buscaram inovação. Mas talvez não tenha sido esse o seu objetivo: pretendiam conciliar o olhar de seu tempo com a dimensão histórica, transmitir um pedaço de normalidade em tempos de confusão e reviravolta política. Agradece-se aos pesquisadores o resgate desse instigante capítulo da fotografia brasileira.

Recebido em 31/10/2018

Aprovado em 22/2/2019

EIA, POIS, AOS RETRATOS!

A FAMÍLIA MENESES TIRA SEUS DAGUERREÓTIPOS

TURN, THEN, TO THE PICTURES!

THE MENESES FAMILY TAKES ITS DAGUERREOTYPES

MAURICIO LISSOVSKY | Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e estágio de pós-doutorado no Birkbeck College, da Universidade de Londres. Professor associado da Escola de Comunicação da UFRJ | mauricio.lissofsky@eco.ufrj.br

RESUMO

Em maio de 1855, a família Meneses, do Rio de Janeiro, vai ao daguerreotipista fazer os seus retratos. A partir desse episódio, este ensaio investiga as expectativas, aspirações e os obstáculos à realização pública das imagens dos personagens envolvidos: um cirurgião-mor do Exército busca honra e reconhecimento; uma poetisa, mais educação e liberdade para as mulheres; e um fotógrafo, fortuna e prestígio.

Palavras-chave: fotógrafos brasileiros; século XIX; miniaturas; emancipação da mulher; Brasil-Império.

ABSTRACT

In May 1855, the Meneses family went to the daguerreotypist to make their portraits. This article takes this event to develop biographical sketches of some of the people engaged in it in order to give light to their expectations and aspirations. We see a surgeon of the Brazilian army searching for honor and public recognition; a poetess hoping for education and freedom for women; a photographer desiring fortune and prestige.

Keywords: Brazilian photographers; 19th century; miniatures; women's emancipation; Brazil-Empire.

RESUMEN

En mayo de 1855, la familia Meneses, de Río de Janeiro, va al daguerreotipista a hacer sus retratos. A partir de ese episodio, ese artículo forma tres breves ensayos biográficos de algunos de los personajes involucrados. Nos quedamos conociendo sus expectativas, y los obstáculos a la realización pública de sus imágenes. Vemos un cirujano mayor del ejército en su búsqueda por honor y reconocimiento; una poetisa que desea más educación y libertad para las mujeres; un fotógrafo que sueña con fortuna y prestigio.

Palabras clave: fotógrafos brasileños; siglo 19; miniaturas; emancipación de la mujer; Brasil-Imperio.

“Eia pois não te demores,
Vem, Erália, entre os meus braços:
Neles croe
O prazer nossos amores.
Reine o gosto e a alegria;
Pois ou vente, ou chova, ou troe,
Entre tão suaves laços
É rosado sempre o dia.”

II Ode Anacreôntica
de Antônio Dinis da Cruz e Silva,
Lisboa, 1731 – Rio de Janeiro, 1799

O céu do Rio de Janeiro é particularmente belo em maio. A luz mais difusa, a temperatura soberanamente agradável. Excelente dia para um daguerreótipo, pode ter pensado o tenente-coronel Manoel Joaquim Meneses, cirurgião-mor. Não que a claridade do dia importasse, pois o anúncio no *Correio Mercantil* (CM) garantia que a “galeria, arranjada expressamente com uma grande claraboia” habilita “tirar retratos todos os dias, *seja qual for o tempo*” (CM, 4/3/1851, p. 3, grifo do original). O evento vinha sendo planejado há alguns meses, desde que Sua Majestade Ihe havia agraciado com o grau de cavaleiro da Imperial Ordem da Rosa. Uma pequena fortuna custavam esses retratos, especialmente para um oficial reformado.

Injustiçado, sempre fora. Até na Câmara dos Deputados citaram-no como exemplo de quanto penavam os cirurgiões do Exército! Foi em 1827, quando se votava a lei para abonar a meio soldo as viúvas e órfãs dos militares. A proposta original, premida pela guerra que se travava no Sul, beneficiava apenas as viúvas e órfãs de oficiais combatentes defuntos em combate, mas logo entendeu-se que as famílias dos reformados também eram merecedoras. Em seguida, alguém se lembrou das mães dos finados, desde que anteriormente amparadas por eles. À exceção, claro, das viúvas que já viviam deles “divorciadas” ou “culpavelmente separadas” (Império do Brasil, 1817, p. 86-93). Nesse ponto, o marquês de Caravelas, senador do Império, em busca de um eufemismo mais conveniente, achou por bem corrigir: “separadas por má conduta” (Senado Imperial, 1827, p. 115).¹ Também ficavam excluídas as órfãs que vivessem separadas dos pais e, “por motivo de seu irregular procedimento, não eram por ele alimentadas”. Exigiam-se, claro, 35 anos de serviço, excetuados os oficiais que

1 No debate desse projeto de lei, em 3 de agosto de 1827, os senadores examinam minuciosamente suas consequências para o erário e para a moralidade pública. Uma viúva de oficial que enviuvasse posteriormente de outro oficial, ganharia dois meio soldos? Dever-se-ia retirar as pensões de viúvas e órfãs que venham a casar-se? Mas, se assim fosse, a lei não estaria, de fato, estimulando-as a permanecer solteiras ou a viver amancebadas, às custas do tesouro? E, finalmente, quem atestaria a boa ou má conduta de órfãs e viúvas?

“tivessem morrido em batalha”. Foi o deputado Lino Coutinho quem lembrou dos cirurgiões. Como poderia a lei excluir as viúvas e órfãs dos cirurgiões militares só porque não eram oficiais combatentes?

Não acompanham os cirurgiões os seus regimentos em campanha? [...]. Não morrem os cirurgiões no meio da batalha como acaba de suceder no Sul? [...] hão de tirar-se do favor da lei esses homens só porque não pegam na espada para combater com o inimigo? Mas eles morrem no meio do serviço; e morrem sem matar; e morrem de sangue frio tratando de seus semelhantes (Império do Brasil, 1827, p. 87).

Ainda assim, houve quem se pusesse contrário, afinal os médicos em tempo de paz poderiam se dedicar ao ofício. Como se tratava de dispositivo emergencial, que se estendesse o benefício apenas aos cirurgiões que morressem em batalha. Mas a contradição foi logo observada: afinal, de que serve à viúva o ofício lucrativo de um marido morto? Nessa hora o deputado Cunha Matos mencionou seu nome como exemplo dos que fizeram enormes sacrifícios para marchar ao lado dos soldados na Guerra da Cisplatina:

Homens mui instruídos na medicina, e cirurgia, ficaram sujeitos às maiores necessidades [...]. O maior facultativo da classe cirúrgica, o hábil *Manoel Joaquim de Meneses* tem 40U000 réis, quando no Rio de Janeiro ganhava mais de 400U000 réis. Se o tempo é mau para os combatentes, também é mau para os que não combatem (Império do Brasil, 1827, p. 89).

A Ordem da Rosa – mais bela comenda do Império – a todas as injustiças consola. O dr. Meneses, promotor da Irmandade da Santa Cruz dos Militares, deixa a casa na rua da Ajuda e segue para a rua dos Ourives, onde ficavam as oficinas de Diogo Luís Cipriano, um dos quatro daguerreotipistas a anunciarem com regularidade no *Correio Mercantil* naquele ano. O tenente-coronel reformado, 66 anos, leva consigo a esposa Eufêmia Marciana Mendonça de Meneses e as filhas solteiras.

– Eia, pois, aos retratos! – pode ter ordenado às mulheres da família. Os filhos casados que custeassem seus próprios daguerreótipos se assim o desejassem. Havia esperado demais para ver seu valor reconhecido. Agora, sentado diante do retratista, sente o peso da idade – ou será antes o peso das medalhas que lhe curva o peito (figura 1)? As pálpebras cedem. O cirurgião fecha os olhos. Pensara nas filhas e a sombra do remorso enevoara seu rosto.²

² Em 2015, o Arquivo Nacional recebeu, em complemento à Coleção Francisco Bicalho, um conjunto de ambrótipos e daguerreótipos que chegara aos descendentes do engenheiro, por intermédio de uma das bisnetas do dr. Meneses, neta do igualmente engenheiro Camilo Maria de Meneses, de quem falaremos adiante. O presente ensaio concentra-se nos daguerreótipos realizados em maio de 1855, considerando esse evento singular em que se entrecruzam as histórias de três personagens: o cirurgião militar Manoel Joaquim de Meneses, a poetisa Ana Edeltrudes de Meneses e o fotógrafo e miniaturista Diogo Luís Cipriano.



Figura 1 - Daguerreótipo de Manoel Joaquim de Meneses. Rio de Janeiro, maio de 1855. Diogo Luís Cipriano. Fundo Família Bicalho, Arquivo Nacional

MANOEL JOAQUIM E AS HONRARIAS

Manoel Joaquim de Meneses nasceu no Rio de Janeiro em 1789. Sentou praça aos 14 anos. Em 1807, temendo uma invasão francesa, seu destacamento é enviado à vila de Paraty. A organização do depósito de curativos foi a primeira responsabilidade do jovem sargento no corpo de saúde do Exército. Após retornar à capital, frequenta a recém-criada Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica do Rio de Janeiro (Meneses, s.d.). Reengajado como primeiro-cirurgião, segue para Pernambuco com os voluntários leais de El Rey para combater a insurreição de 1817, encarregado das ambulâncias. Quando sua divisão chega a Recife, em junho, os combates já haviam terminado e os revoltosos se retirado para o interior. A bandeira real foi hasteada em Olinda e o dr. Meneses é indicado cirurgião-mor de divisão e 1º do hospital. Nessa ocasião, tem sua primeira contenda com um colega português: “incitando-se sobre este emprego grandes intrigas e pretensões, foi promovido Manoel Antônio Henriques Tota, que era cirurgião-mor capitão do 1º Regimento de Cavalaria”. Preterido ao posto, permaneceu na província como “cirurgião-mor de brigada e 1º do hospital”. Ganhara a “responsabilidade”, mas não os “interesses”; seu rival, por sua vez, “tinha os vencimentos [...] sem o ônus” (Meneses, s.d.).

De volta à Corte, em 1821, julga-se merecedor de uma medalha: “humildemente suplica a V. Majestade a graça de condecorar com a venera Ordem de Nosso Senhor Jesus Cristo”

(Meneses, 1821). A resposta tarda, mas o despacho negativo pode ser lido sobre o próprio requerimento, ao qual teria faltado instrução “na forma das ordens reais”. Em 1825, dr. Meneses sente-se novamente apto a pleitear uma das honrarias criadas com a Independência: a Ordem do Cruzeiro. A solicitação foi novamente negada, acrescida de um conselho: “esperasse para quando prestasse maiores serviços”. Decide recorrer contra tamanha desconsideração. Faz questão de sublinhar que marchou para Pernambuco em 1817 e, outra vez, em 1824, como “cirurgião em chefe do Exército Cooperador da Boa Ordem”, acrescentando, sem maiores explicações, que “colaborou na obra da independência desse Império.” A resposta a esse recurso é um lacônico “não tem lugar” (Meneses, 1825).

Os préstimos do dr. Meneses à obra da Independência teriam permanecido na sombra, não tivesse o cirurgião se tornado amigo e informante de um dos mais prolíficos historiadores oitocentistas, Alexandre José de Melo Moraes (1816-1883). Em 1864, Melo Moraes começa a editar o *Brasil Histórico*, do qual dr. Meneses foi assinante regular. Entre os relatos que provê está o “castigo bárbaro nos soldados portugueses, da Divisão de Portugal no dia 30 de setembro de 1822”. Cerca de novecentos praças e oficiais inferiores portugueses tinham aceitado o convite para servir nos “corpos de linha do Brasil”, com “vantagens” idênticas às que tinham em Portugal e a promessa de terras para cultivar depois da baixa. Porém, uma coisa lhes foi omitida: em vez de pão, vinho e linguiça – alimentação usual das tropas em Portugal –, servia-se aqui o tradicional rancho brasileiro: carne de charque, farinha de mandioca e cachaça. Os militares reclamam, supondo ter sido burlados em seu contrato. Segundo Melo Moraes, os “satélites de José Bonifácio” espalham que os soldados portugueses queriam desordem – e não pão com linguiça. Por meio de um ardil, pouco mais de uma centena deles acaba detida e condenada por d. Pedro a receber cinquenta chibatadas cada. No Campo da Aclamação, diante do príncipe, começa a punição dos “insubordinados”, sob as vistas de “alguns curiosos para darem notícia do canibalismo do dia” (Moraes, 2004, p. 120-121). Antes que “camarões” comecem a lanhar o corpo dos militares, o dr. Meneses intercede em favor de dois cabos de esquadra que, como enfermos aos seus cuidados, não sobreviveriam ao castigo. Nem o cirurgião-mor do Exército Manuel Antônio Henriques Tota³ (sim, ele mesmo, o arquirrival do dr. Meneses), nem o coronel que comandava a força moveram-se; o próprio Meneses, então, dirigiu-se diretamente a d. Pedro, que concordou em retirar os cabos do grupo. Os assistentes relatam que “jamais tinham presenciado uma cena tão pavorosa e compungente como essa, porque a música marcial, que não abafava os gemidos das vítimas, o lamento das mulheres e o choro das crianças, filhos desses desgraçados, indignava a todos, fazendo a muitos derramar lágrimas de compunção!” (Moraes, 2004, p. 124).

3 O tenente-coronel Tota só foi nomeado cirurgião-mor do Exército por decreto de 6 de dezembro de 1822, depois dos fatos narrados, mas, de todo modo, sua carreira é meteórica. É promovido a coronel em 1823 (posto que Meneses jamais alcançou) e como acumulava salários de cirurgião e oficial (benesse que Meneses também jamais teve), seu soldo era mais que o dobro que o do antigo rival.

A “obra” em favor da Independência que o dr. Meneses atribui a si mesmo não deve ser buscada, no entanto, nos eventos públicos, mas nas reuniões secretas das lojas maçônicas do Rio de Janeiro, cujas atas foram em parte preservadas, segundo Melo Moraes, graças ao próprio cirurgião⁴ (BH, 5/8/1873, p. 2). De fato, ele teve uma extensa e destacada carreira na maçonaria. No início de 1822, toma parte na manobra feita pela loja Comércio e Artes, do Rio de Janeiro, para repartir-se em três “lojas políticas” com o objetivo de “conquistar a independência e manter o país unificado” (nesse segundo aspecto, divergindo dos maçons pernambucanos de 1817). Criam-se as lojas União e Tranquilidade – nome tirado das palavras do príncipe no Fico – e Esperança de Niterói. O cirurgião, então com 32 anos, é eleito cobridor da primeira (Durão, 2008).

O projeto político nacional do grupo estava associado a outro: unificar a maçonaria brasileira, dispersa geograficamente em lojas sem vinculação umas com as outras e demasiadamente diversificada e desordenada quantos aos ritos seguidos em cada uma. O resultado dessa segunda frente de atuação é a criação da Grande Oriente do Brasil (GOB), em 1831. Nesse contexto, Meneses é um dos responsáveis, desde 1837, por “acolher os diversos ritos praticados no Brasil” (Blog do Consistório, 2014). Com a promulgação da constituição e estatutos gerais da Maçonaria, em 20 de abril de 1855, seus esforços são coroados com o reconhecimento da centralidade litúrgica do “grande capítulo do rito moderno para o Brasil” (Supremo Conselho, s.d.). Sua ida ao fotógrafo, em maio de 1855, não celebra apenas a comenda imperial recebida em dezembro, mas igualmente o prestígio adquirido na maçonaria brasileira.

Daguerreótipo feito, efígie garantida, chegara o momento da literatura, da crônica histórica e, talvez, da autobiografia. O dr. Meneses toma da pena e inicia um manuscrito, ainda hoje inédito, que tem o curioso título de “História médica brasileira e [da] revolução de Pernambuco de 1824 que foi causa da dissolução da Constituinte”. O cirurgião trabalha em mais de uma versão da narrativa. Mais tarde, buscando talvez uma obra mais coesa, decide riscar as folhas dedicadas ao ensino de medicina para concentrar-se apenas nas revoluções pernambucasas. As páginas desse manuscrito contêm ainda uma referência breve a seu papel na Independência do Brasil:

Na ocasião da Independência, tomei uma parte ativa e prestei-me em tudo quanto estava ao meu alcance, sendo ouvido não só pelos que dirigiam o movimento, como pelo próprio príncipe regente, e muito contribuí, por intermédio dos meus amigos em Pernambuco, para que aquela província se reunisse ao Rio de Janeiro, adaptando-se aos novos sistemas políticos (Meneses, s.d.).

⁴ Em 1861, Moraes publicou uma breve biografia do amigo: “Biografia do tenente-coronel e cirurgião-mor reformado do Exército Manoel Joaquim de Meneses”. A obra consta dos Anais da Biblioteca Nacional, v. 9, II, 1881-1882, mas não está disponível no catálogo corrente.

O projeto literário sofre então uma inflexão. As notas acerca das revoluções de 1817 e 1824 são repassadas a Melo Moraes, que as aproveita copiosamente, e decide redigir e publicar um pequeno livro de caráter histórico sobre o papel da Maçonaria na Independência e na manutenção da integridade do Império (Meneses, 1857). Nele, finalmente, vem à luz sua alegada contribuição à obra da Independência, tão friamente ignorada pelo fiscal da Ordem do Cruzeiro, em 1825. Nesse sentido, a ata da sessão de 12 de setembro de 1822 é particularmente interessante. A loja decidira mandar emissários a todo o Brasil para propagar a proclamação da Independência, que havia sido “projetada, preparada e desenvolvida pela Maçonaria”. Entre todas essas, o caso de Pernambuco era considerado o mais complicado. O irmão Felipe Nery Ferreira tinha sido enviado antes, mas a adesão da província permanecia incerta. Foi quando o irmão Manoel Joaquim de Meneses pediu a palavra:

expôs que foi errado o sistema que alguém adotava por meio de seus emissários, para trazer aquela província à união com a Corte no Rio de Janeiro, o que de nada mais tinha servido que de incutir desconfianças e insubordinar alguns oficiais; que o meio mais objetivo era uma exposição franca dos nossos princípios e intenções, encarregando aos nossos l.: daquela província e que por meio de persuasão fizessem conhecer ao povo as vantagens da união das províncias a um centro comum, sob a forma de governo que havíamos adotado; que ele estava em relação de boa inteligência com os nossos l.: que foram comprometidos nos acontecimentos de 1817 e que ora gozam de merecido crédito entre seus comprovincianos; e que lhes escreveria a fim de coadjuvarem ao nosso delegado, o l.: Felipe Nery Ferreira, que estava conforme com esse plano (Meneses, 1857, p. 47).

A assembleia aceitou bem a proposta e Meneses foi encarregado de pô-la em execução. Estava afinal esclarecida sua contribuição à “obra da Independência” – nada menos que a adesão da província de Pernambuco ao império brasileiro. Mas o livreto propõe-se ainda a esmiuçar a intriga de José Bonifácio de Andrade ao cooptar d. Pedro para a loja rival do apostolado. Disso teria resultado uma campanha contra os membros da Grande Oriente, acusando-os junto ao povo de “republicanos”. Ao que a multidão então respondia: “morram!”. Certa feita, em outubro de 1822, na saída da igreja do Rosário, os irmãos da Grande Oriente “foram apupados e apedrejados pela multidão, sendo um dos que mais sofreram o nosso l.: José Clemente Pereira, sobre quem lançaram lama e insultório, e talvez fosse vítima da fúria de amotinados, se o boleeiro, fustigando as bestas, não os atropelasse” (Meneses, 1857, p. 60).

O tenente-coronel Joaquim Manoel tinha, portanto, duas histórias – uma pública, como cirurgião militar e outra, mais reservada, como irmão Meneses, membro da Maçonaria. Ambas desembocam em 1855 no estúdio do daguerreotipista, para a admiração dos contemporâneos e glória dos pósteros. E, no entanto, cansado, ele baixa os olhos.⁵

5 Há outra obra, cuja autoria poderia ser de Manoel Joaquim de Meneses, intitulada “Esboço histórico da Maçonaria no

O custo das honrarias não fora pequeno. A resposta negativa ao pleito pela Ordem do Cruzeiro, em 1825, não desanimou o cirurgião. Em 1827, com a Guerra da Cisplatina ainda em curso, escreve novamente ao Ministério do Império, apresentando-se como chefe do Departamento de Saúde do Exército do Sul, pede ao imperador que “se digne a conceder-lhe a mercê do hábito da Ordem de Cristo” (Meneses, 1827). Cinco meses depois, o pedido é remetido ao visconde de São Leopoldo e dele não temos mais notícia. Assim que retorna ao Rio de Janeiro, em 1829, envolve-se em outra disputa, dessa vez pelo cargo de deputado do cirurgião-mor do Exército, que estava vago. Seu rival é novamente um cirurgião militar formado em Portugal, João Maria Pereira de Araújo.

Meneses manda imprimir um folheto para refutar os argumentos do oponente, que ele caracteriza como “ignorância personalizada”. Pereira de Araújo teria a seu favor a precedência nas promoções, mas Meneses sustenta que a maior “antiguidade” do oponente decorre da melhor organização do Exército em Portugal e não de seus méritos. Enquanto Pereira de Araújo acusa Meneses de não haver prestado exames em todas as matérias, o segundo retruca que o adversário não teria frequentado aula alguma, incorporando-se ao Exército como “ajudante de cirurgião” e depois “cirurgião-mor” por “exames de suficiência” que, a rigor, não lhe permitem exercer a profissão na vida civil. Ademais, não havia participado de qualquer campanha militar no Brasil. Desafia Pereira de Araújo para um “exame público de oposição” – que jamais ocorre. Entre as cartas de recomendação e apoio que Meneses transcreve no folheto está a do antigo rival dr. Antônio Henriques Tota (Meneses, 1830). No jornal *Aurora Fluminense* um missivista toma partido de Meneses, ressaltando que a escolha de Pereira de Araújo “só serviria a ensinar aos acadêmicos a fugir de se prestarem para as expedições, a deixarem-se estar ociosos na Corte, aí intrigar em vez de estudar, e irem tranquilamente comendo o soldo, e requerendo postos” (AF, 15/8/1830, p. 1.585).

Em 1839, tal como havia ocorrido em 1827, volta a ser mencionado na Câmara dos Deputados, como exemplo da penúria em que viveriam os cirurgiões militares. A questão que se coloca diz respeito novamente à reforma. O deputado Lima e Silva, que havia sido seu comandante, apoia a emenda:

É reconhecido o direito que têm os cirurgiões à sua reforma; e que toda dúvida a esse respeito nasce em se dizer em uma das câmaras que os cirurgiões militares não deviam ser reformados porque não eram oficiais combatentes; mas ele orador deseja perguntar a quem emitiu essa opinião qual é a lei que determina que oficiais não combatentes não devem ser reformados; cita o exemplo do cirurgião-mor Manoel Joaquim de Meneses, que vivendo em abastança, chamado para o exército do sul na Guerra Cisplatina, depois de ter prestado serviços por alguns anos, se vê hoje (com uma moléstia de olhos adquirida no serviço) e sua família reduzida ao mesquinho soldo de sua patente (JC, 18/7/1839, p. 1).

Brasil”. Ela consta dos Anais da Biblioteca Nacional, v. 9, II, 1881-1882, mas não está disponível no catálogo corrente.

Apesar de reformado desde 1840, o dr. Meneses escreve ao Ministério do Império, em 1843, solicitando ser nomeado “porteiro” da repartição do Correio, no Rio de Janeiro. Por encontrar-se “habilitado a desempenhar o emprego de qualquer repartição e lhe constar que se vai criar a Repartição do Correio”, solicita, “prostrado e submisso”, sua nomeação. O despacho breve, emitido em tempo recorde (menos de um mês!) repete as palavras fatais que já cansara de ouvir: “não tem lugar” (Meneses, 1843).

É preciso reconhecer, no entanto, que daí em diante a maré das mercês melhorou para o dr. Meneses, bem como para muitos súditos do Império. O primeiro reinado havia sido bastante comedido na concessão de títulos. Segundo Julio Bentivoglio, d. Pedro I realizou quase a metade de suas mercês em 1826, tendo concedido, em média, 16 títulos de nobreza por ano. Já d. Pedro II teria sido mais generoso, concedendo títulos a uma média superior a 25 por ano (Bentivoglio, 2010, p. 191). A mesma prodigalidade atingia a concessão de comendas. Em 1847, Meneses já pode ostentar os signos de cavaleiro da Ordem do Cristo e cavaleiro da Ordem do Cruzeiro.

No início de 1853, o cirurgião decide dar a cartada final. Desde a reforma, vinha requerendo pensão para as filhas solteiras. O processo se estendia por mais de uma década. Em fevereiro,

julgando o suplicante que sua pretensão onerará o tesouro d’ela desistiu, requereu que subisse à Imperial Presença seu requerimento documentado existente na Secretaria, com as consultas e informações respectivas, e que em remuneração de seus serviços, lhe fosse concedida a comenda da Ordem de São Bento de Aviz a que se julga com direito por sua antiguidade, serviços e graduação (Meneses, 1853).

O expediente pode ter funcionado. Finalmente, em 1854, é agraciado cavaleiro da Imperial Ordem da Rosa, ao qual se acrescentam, alfinetadas ao peito do tenente-coronel no daguerreótipo de 1855, a Ordem de São Bento de Aviz, também no grau de cavaleiro, e a medalha do Exército Cooperador da Boa Ordem.

Essa fieira de títulos lhe dá confiança suficiente para participar dos beija-mãos do imperador desde 1857 até, pelo menos, 1863, quando recebe, por decreto, o “foro de cavaleiro fidalgo da Casa Imperial”. Poucos meses depois, essa graça é estendida a seus dois filhos homens vivos: Camilo Maria de Meneses e José Manuel de Meneses, dos quais falaremos brevemente a seguir.⁶ Ainda lhe restavam as homenagens da Maçonaria. Tendo alcançado o grau 33, preside, desde 1870, o Grande Capítulo Geral dos Ritos Azuis e, em 1871, aos 82 anos, assume o posto de representante particular interino do grão mestre da Grande Oriente do Brasil – que era, na ocasião, o visconde do Rio Branco. Foi sua última honraria, pois morreu em 5 de maio

6 A taxa de crescimento de fidalgos no segundo reinado era igualmente exponencial, de cerca de 20% ao ano (Bentivoglio, 2010, p. 193). A fidalguia era a porta de entrada dos títulos propriamente nobiliárquicos. Não temos notícia que Manoel Joaquim de Meneses tenha cogitado receber títulos de nobreza, mas podemos depreender que era bem mais fácil transferir honrarias para filhos homens que pensões para filhas mulheres, em particular porque sobre os títulos recaíam taxas anuais recolhidas ao Tesouro.

de 1872. O convite para a missa de trigésimo dia, na igreja de Santa Cruz dos Militares, é assinado pelos filhos homens, pelo único neto, pelos genros e pela viúva Eufêmia Marciana Mendonça de Meneses, pois nessa condição uma mulher podia subscrever um anúncio fúnebre.⁷

Em 1855, o cirurgião-mor conduzia d. Eufêmia ao retratista como a recebera, há mais de três décadas, no altar. Naquele dia, sabia ou antecipava que mesmo tendo sido preterido na carreira, havia em muito ultrapassado seus rivais em honrarias e longevidade. Além da esposa (figura 2), levava consigo as filhas solteiras. Seu sacrifício era pequeno frente a tudo o que ele fez por elas e por seu país. Em troca das pensões que deixaram de receber, ganhavam daguerreótipos.



Figura 2 - Daguerreótipo de Eufêmia Marciana Mendonça de Meneses. Rio de Janeiro, maio de 1855. Diogo Luís Cipriano. Fundo Família Bicalho, Arquivo Nacional

ANA EDELTRUDES E A EMANCIPAÇÃO

Ana, Emília e Maria sobem a escada que leva ao salão de pose do daguerreotipista alguns passos atrás de d. Eufêmia e dr. Meneses. Estão ali para ampará-lo, se necessário. Ana tem 29 anos, Emília, 26 e Maria não sabemos, mas era, seguramente, mais jovem que as

⁷ Manoel Joaquim foi vice-provedor dessa Ordem desde 1848, tornando-se promotor em 1855, irmão de capela (1860-1861) e irmão de mesa (1863-1866). D. Eufêmia morreria pouco mais de um mês depois, em junho de 1872.

irmãs.⁸ Não são a única descendência do casal, mas são o que restou da prole na casa paterna. O filho mais novo, de 23 anos, era Manoel Joaquim de Meneses Júnior. O rapaz dedicava-se ao comércio e vivia se metendo em encrencas. Uma vez mandou cobrar uma dívida que já havia sido paga e acabou esculhambado na imprensa pelo devedor. Agora mesmo está preparando uma viagem para comprar escravos no Sul – “bom negócio” diria, pois o tráfico negreiro africano está praticamente extinto e é possível adquirir um bom escravo lá por um conto de réis e revendê-lo no Rio de Janeiro por pelo menos um e meio.⁹ Casou-se com uma catarinense, Maria Carolina Coelho de Meneses.

Em maio de 1855, enquanto o caçula viaja e a família Meneses vai ao retratista, um navio português atraca em Belém trazendo consigo uma epidemia de cólera. Em poucos meses, a doença chega ao Rio de Janeiro. Entre setembro e outubro está no auge, causando a morte de milhares de pessoas, em particular pobres e escravos (Kodama et al., 2012). A Santa Casa não dá conta de tantos doentes e enfermarias são improvisadas nos quartéis. A Igreja apela para a caridade pública e até o próprio bispo vai à rua, pessoalmente, pedir esmolas. Ana Edeltrudes e sua cunhada Maria Carolina, diante da igreja da Santa Cruz dos Militares, após a missa, às cinco horas da tarde, fazem o mesmo: “essa cena edificante atraiu a concorrência e o comovimento de muita gente, e essas senhoras ilustres obtiveram algumas esmolas avultadas” (AC, 26/9/1855, p. 3). Maria Carolina morreu poucos meses depois. Era um pouco mais velha que Manoel Jr., “praticamente da minha idade”, observou para si mesma Ana Edeltrudes. Mas espantou logo o pensamento: casar para virar escrava do esposo, esse não foi o destino que Jesus traçou para uma senhora católica. Ana defendia os direitos das mulheres.

O irmão aventureiro não durou muito mais que a esposa. Morreu de febre atáxica em novembro de 1857, sem deixar retrato. Outra Meneses cujo retrato não consta da presente coleção foi a irmã Violante Leopoldina, casada com Francisco de Paula Sá Ferreira. Em 1855, o marido ocupa-se com a criação da Sociedade Ipiranga, da qual se torna tesoureiro e se propõe a celebrar, com radiantes festejos e foguetórios, cada aniversário da Independência (Kraay, 2013, p. 182). No ano seguinte, “compenetrada a diretoria de um dos mais nobres meios da Sociedade Ipiranga na manifestação de seu entusiasmo é a concessão da liberdade a míseros cativos”, libertará seis escravos (AP, 11/9/1856, p. 3). A Ipiranga visava assim contribuir “para uma prudente e gradual emancipação desses indivíduos” (DR, 11/8/1857, p. 2). A irmã Violante Leopoldina morreu em 1870, antes que a emancipação dos escravos estivesse concluída. E a emancipação das mulheres, para quando seria?

Além dos daguerreótipos produzidos em 1855, a família conservou a imagem de apenas mais dois filhos: José Manoel de Paula Meneses e Camilo Maria de Meneses. O primeiro se

8 O daguerreótipo de Emília se perdeu ou malogrou em virtude de problemas na chapa ou na exposição, o que era bastante comum. É admissível, também, que jamais tenha sido tirado.

9 Júnior embarcou no paquete a vapor *Tocantins* rumo ao Sul em 18 de julho de 1855. Retornou em 25 de outubro de 1855, trazendo quatro escravos e uma agregada.

casou com Carlota Francisca de Figueiredo. Do casal guardou-se um ambrótipo, em que a esposa parece estar grávida (figura 3).¹⁰ José Manoel foi despachante da Alfândega e entrou para a Maçonaria como o pai.



Figura 3 - Ambrótipo de José Manoel de Meneses e Carlota Figueiredo de Meneses. s.d. Autoria desconhecida. Fundo Família Bicalho, Arquivo Nacional

Camilo Maria de Meneses era o filho mais velho e trabalhava como engenheiro desde, pelo menos, 1847. Era o mais “moderno” da família, tanto que foi o primeiro a tirar um daguerreótipo, em 1848, quando foi eleito primeiro-secretário da Sociedade Amante da Instrução. Essa instituição havia sido criada em 1829 por jovens sem posses visando a educação recíproca. A partir de 1830-1831, estudantes de medicina entram na sociedade que passa a oferecer educação para meninos pobres – algo raro em uma época em que o ensino das primeiras letras estava predominantemente a cargo da Igreja e restringia-se à elite. Desde 1847, a associação passa a admitir mulheres em seu quadro social e começa a construir um Colégio de Órfãs (Rangel, 2013). O tema da educação das meninas e o das pensões para viúvas e órfãs estavam relacionados ao imaginário moral do século XIX, uma vez que serviriam ambos para evitar que as moças se entregassem à prostituição – as pobres, graças aos ofícios que aprenderiam, as remediadas, graças ao que recebessem do Estado.

¹⁰ Sabe-se que o casal teve uma filha, Elvira, que nasceu em 24 de março de 1862 (época plausível para a realização desse ambrótipo) e se casaria com um engenheiro militar.

Camilo poderia ter acompanhado as irmãs ao daguerreotipista, mas tinha outras preocupações, pois em maio de 1855, por decreto imperial, aprovam-se os estatutos da Companhia Estrada de Ferro de Pedro II: uma sociedade composta por acionistas. Foram emitidas sessenta mil ações, no valor de duzentos mil réis cada, compradas por 2.360 cidadãos (Borges, 2016). Camilo foi um deles: um “capitalista”, como se dizia na época. Nada poderia ser mais característico de uma boa família oitocentista brasileira: um irmão investia em escravos do Sul, outro em ações de ferrovias.¹¹

Dedicou-se basicamente às obras públicas da província do Rio de Janeiro. Chefiou distritos no interior desde pelo menos 1856 (Assembleia Legislativa Provincial, 1855) e trabalhou como engenheiro de 1ª classe até se aposentar em 1898. Em 25 de fevereiro de 1872, faz a viagem inaugural do canal Macaé-Campos, cujas obras havia supervisionado, levando sua esposa Maria Gertrudes de Figueiredo e a filha Maria Isabel¹² (Sousa, 2014, p. 89). Talvez tenha sido nesta ocasião que a moça conheceu um jovem engenheiro que trabalhava para seu pai na construção do canal, o mineiro Francisco Bicalho. Casaram-se em 1875 e foi por intermédio de uma de suas filhas, Chiquita Bicalho, que as fotografias que deram origem a este artigo foram preservadas. No verso do daguerreótipo de Manoel Joaquim de Meneses, Chiquita anotou: “Era o pai do vovô Camilo, pai da mamãe, médico do imperador e como tal tinha um título, creio que ‘moço fidalgo’. A data acima deve ser do retrato onde ele [ilegível] a comenda da rosa”.¹³ A filha do engenheiro Camilo casou-se com o engenheiro Francisco em um tempo em que, dizia-se, o Brasil precisava de engenheiros. Precisava ainda mais de mães de engenheiros, poderia ter emendado Ana Edeltrudes.

Foi em virtude de suas poesias, publicadas esparsamente, que Ana Edeltrudes de Meneses (figura 4) teve seu nome incluído no *Dicionário bibliográfico brasileiro de Sacramento Blake* (1883).¹⁴ Também é mencionada por Francesca Miller (1991, p. 42), entre as mulheres latino-americanas que buscavam justiça social, como editora do *Jornal das Senhoras* (JS). Não chegou a sê-lo, de fato, apesar de ter contribuído com algumas poesias. O *Jornal das Senhoras*, lançado em 1º de janeiro de 1852, saía aos domingos e anunciava-se como um jornal de “modas, literatura, belas-artes, teatro e crítica”. No primeiro número de cada mês prometia incluir um figurino. Também encontramos em suas páginas modinhas, lundus e riscos para bordados.

11 Era, como se podia esperar, igualmente maçon, como o pai e o irmão. Em 1873, foi comissionado pela GOB para regularizar a loja Goitacás, em Campos (RJ), onde trabalhava (Sousa, 2014, p. 250).

12 Na legenda manuscrita sobre a fotografia, é chamada de “Isabel Alice”. As obras do canal arrastavam-se há décadas, tendo sido uma das principais causas do endividamento da província na época. Foi “inaugurado” algumas vezes antes, mas sua navegabilidade era precária em virtude da ausência de um canal de junção com o rio Paraíba. Em 1872, o governo provincial decide não colocar mais dinheiro nele e o dá por “inaugurado”. Em 1877, vários trechos do canal já estão novamente secos (Penha, 2012).

13 Como já vimos, dr. Meneses não era médico do imperador – esses eram chamados cirurgião-mor da Câmara –, mas cirurgião-mor militar. E jamais foi “moço-fidalgo”, mas “cavaleiro-fidalgo” – dois degraus acima na hierarquia. A coleção ainda inclui os retratos da mãe e do pai de Maria Gertrudes, que era empresário em Macaé, e do irmão mais moço, Francisco Carlos de Figueiredo, em 1855, com a sobrinha Isabel no colo.

14 Fora mencionada, anteriormente, em Ortiz, 1869, p. 70.



Figura 4 - Daguerreótipo de Ana Edeltrudes de Meneses. Rio de Janeiro, maio de 1855. Diogo Luís Cipriano. Fundo Família Bicalho, Arquivo Nacional

O editorial de lançamento informa que era escrito por uma senhora. Por que a América do Sul haveria de ficar atrás “quando o mundo todo marcha ao progresso e tende ao aperfeiçoamento moral e material da sociedade?” A redatora dizia-se “uma americana que se não possui talentos, tem a vontade e o desejo de propagar a ilustração, cooperar com todas as suas forças para o melhoramento social e para a emancipação moral da mulher”. Tratava-se da argentina Joana Paula Manso de Noronha, que chegara exilada ao Rio de Janeiro, acompanhada do marido, um músico português. Depois de expor os princípios às leitoras, convida-as a participar do jornal: “o estandarte da ilustração ondula gracioso à brisa perfumada dos trópicos: acolhei-vos a ele todas que possuíis uma faísca de inteligência, vinde”. Mas reconhece que essa participação encontra grandes barreiras nos limites impostos por pais e maridos à expressão feminina. Por esse motivo, promete anonimato às assinantes e às autoras, recomendando que não temam “dar expansão ao seu pensamento”. Afinal, o que Deus dá – o talento, a inteligência – os “homens não podem roubar” (JS, 1/1/1852, p. 1).

A religião era o fundamento moral e espiritual da emancipação da mulher (JS, 25/1/1852, p. 1). O cristianismo teria sido subvertido e a mulher mantida escrava. Por isso, a educação visava tanto os homens quanto as mulheres: “reformai a sua educação moral; deixem os homens de considerá-la sua propriedade. [...] Seja como Deus a fez: ser que pen-

sa, e não coisa que se muda de lugar sem ser consultada". A jornalista admitia que a folha enfrentaria certas dificuldades ao entrar nos lares das famílias brasileiras:

Quem sabe se o inocente *Jornal das Senhoras* não vai sofrer algum auto de fé privado. Falar nos direitos, na missão da mulher, na sua emancipação moral!

Mau, mau; isto não é leitura que se deva permitir nas casas de família (JS, 11/1/1852, p. 2).

Na casa dos Meneses, entrou. Não sabemos se Ana Edeltrudes levantou os olhos para observar o pai que cochilava sentado depois da missa quando leu "é um perigoso e terrível inimigo para a realização do nosso desejo o *egoísmo* do homem!", mas ela, aos 27 anos, já tinha formado certas convicções. Difícil tarefa essa das mães de "desairragar esse preconceito funesto do espírito de seus filhos", pois a ideia de uma "superioridade injusta" deve desaparecer no homem, "desde menino". Não era para ela. Ela acreditava no amor, isso sempre, nessa "fusão misteriosa de duas almas confundidas em uma só". Ah, mas como era difícil encontrar tal coisa aqui nessa terra – e talvez, nessa hora, observasse com certa compaixão d. Eufêmia. Pode essa "união inteiramente moral" se realizar "entre o senhor e sua escrava"? Não, claro que não. "Porque ante a superioridade de um dos sexos o amor se define, desaparece, e troca o seu fagueiro riso em lágrima silenciosa". Ana sabia que no casamento o que mais se encontra é a "decepção" e a "tirania insuportável". O homem diz "*minha mulher*" com a mesma "entonação de voz" com que diz "*meu cavalo, minhas botas etc., etc., etc.*" (JS, 11/1/1851, p. 12-13, grifos do original).

Não é possível assegurar que Ana Edeltrudes publicou qualquer poesia no *Jornal de Senhoras* no primeiro ano de sua existência, anonimamente ou sob pseudônimo. Por outro lado, os vínculos da família Meneses com o semanário não eram fortuitos. Em 25 de agosto de 1852, publica-se nele a valsa *As lágrimas da saudade*, "composta e oferecida ao Ilmo. tenente-coronel Manoel Joaquim de Meneses por seu velho amigo muito respeitador e venerador Jozeph Fanchinetti"¹⁵ (JS, 29/8/1852). Joana Manso já não estava mais à frente do jornal e o ímpeto reformista arrefecera. Apenas em 1855 lemos algo efetivamente assinado por nossa "A. E. de Meneses". Trata-se de uma "correspondência" à redatora. Ela informa que certa poesia, publicada dois números antes, anonimamente, era de sua autoria. Não eram os créditos que reivindicava, mas a correção no texto fornecido ao jornal. A carta tem um claro tom irônico, acentuado pelo uso dos itálicos: "Deparando em seu jornal [...] com umas quadrinhas de minha composição, dedicadas a uma de minhas amigas que se achava ausente, e notando que a pessoa que as *copiou* do meu álbum, *teve alguns equívocos*, incluso lhe remeto a cópia fiel". O "equívoco", de fato, estava longe de ser casual. Ana Edeltrudes havia escrito em *A saudade roxa*, por exemplo: "Possam, pois, os puros votos / Da mais cons-

¹⁵ Uma das estranhas proezas pela emancipação feminina do maestro Jozeph Fanchinetti, que chegara à Bahia em 1831, com um contrato de compositor e maestro de coro, foi ter ensinado uma jovem pernambucana surda-muda a tocar piano: "louvores lhe sejam dados por sua dedicação e perseverança restituindo à sociedade mais uma mulher que estava destinada às profundezas do ignoratismo" (JS, 29/8/1852, p. 72).

tante amizade / Tocar de Francina o peito / Levados pela saudade!”. A copiadora alterou o original escrevendo “Da mais constante amizade / Tocar de Clotilde o peito” – e procedeu à mesma substituição em todos os versos em que Francina era mencionada (JS, 5/8/1855, p. 244-245).

Era bem comum, na época, que poetas e, principalmente, poetisas amadoras mantivessem álbuns de versos e pensamentos, onde não apenas colecionavam seus poemas como podiam acolher escritos de amigos e admiradores. Esses álbuns eram exibidos e lidos pelas visitas e, eventualmente, recitados em saraus e encontros festivos. O episódio anterior é característico das circunstâncias complexas em que essa produção se envolvia quando transpunha os limites do ambiente doméstico. O anonimato garantido pelo *Jornal das Senhoras* – que não era estranho à imprensa oitocentista – era praxe quando se tratava da escrita das mulheres (Jinzengi, 2012). Garantia-se a difusão de peças literárias sem que o recato das autoras fosse ameaçado ou as expusessem à repreensão de pais e esposos; no entanto, arriscavam-se a ver seu trabalho deturpado ou plagiado. Assim, em outra edição, o jornal houvera publicado um “plagiário” de uma poesia de Ana Edeltrudes. Mas como o direito inviolável à modéstia também beneficia a plagiadora, a plagiada evita mencioná-la “para não chocar o melindre de quem a assinou” (JS, 5/8/1855, p. 245).

Na década seguinte, nós a vemos assinando poemas com mais frequência, mas nunca livre de plágios e apropriações. Um dos casos que acaba adquirindo fugaz notoriedade envolve sua resposta em versos a uma modinha de Laurindo Rabelo, poeta romântico bastante popular, falecido em 1864. O episódio é narrado por Melo Moraes:

Cantava uma senhora ao som do seu piano, em S. Domingos de Niterói, a canção do Trovador, em companhia de outras, quando uma amiga da Exma. Sra. D. Ana Edeltrudes de Meneses, que também estava presente, estimulada em seus brios de mulher, pediu a esta ilustre senhora respondesse ao poeta que tão injustamente maldizia de seu sexo, a ponto de o desprezar, pelo motivo de ser traído por uma amante infiel, que o não amou nunca com o amor de mulher; e a nossa ilustre poetisa, satisfazendo os desejos da sua amiga, respondeu ao trovador de um modo tão delicado e civil, que o confunde em seus argumentos, e coloca o amor da mulher, apesar da debilidade de seu sexo, e dos martírios por que passa, na altura em que os homens o devem receber e apreciar. [...]. Esta poesia, que aqui transcrevemos, foi publicada em música, e com alterações, dando-se a paternidade dela a outra pessoa, quando a verdadeira autora é a ilustre poetisa que acima mencionamos (BH, 2/10/1864, p. 4).

Não é necessário reproduzir todo o duelo entre as duas modinhas, mas apenas a título de exemplo, enquanto Laurindo Rabelo diz “A mulher tem feitiço nos olhos / E nos lábios veneno letal; / A mulher nos ilude chorando / E sorrindo nos crava o punhal”, Ana Edeltrudes responde: “A mulher é um ente infeliz; / O seu fado é sofrer e amar / Quando os homens a tornam escrava, / Inda os ferros vai meiga beijar” (BH, 2/10/1864, p. 4). Apesar de não men-

cionada por Melo Morais, é fácil descobrir a usurpadora dos versos de Ana Edeltrudes. Foi Josefina Pitanga, que os assina em *Lira do Trovador*, principal compilação de modinhas, lundus, recitativos e canções oitocentistas (*Lira do Trovador*, s.d., p. 17-20). O mesmo Sacramento Blake que incluiu Ana Edeltrudes de Meneses entre as poetisas brasileiras do século XIX não lhe fez justiça, atribuindo igualmente “Ao Trovador” a Josefina Pitanga. A modéstia do anonimato rendeu a Ana e a outras escritoras de seu tempo uma promissória virtualmente irresgatável.¹⁶

Há um verso de Ana Edeltrudes, entre todos que pude ler, que participa de uma rede de enunciados que ecoam e remetem um ao outro, formando parte da sonoridade oitocentista tanto quanto os pregões dos escravos no mercado e as modinhas e lundus nos salões. Foi publicado no *Correio Mercantil* em um poema intitulado “Glória ao exército e armada brasileira!”. Estamos em plena guerra da Tríplice Aliança. Assunção está cercada. A poetisa conclama os guerreiros ao ataque final: “Eia, pois, Brasil, avante! / Termina tua missão, / E livra um povo oprimido, / Das garras da escravidão!” (CM, 16/3/1868, p. 2).

“Eia, pois”. Enunciado assim em uma conclamação patriótica como a que temos na letra de Medeiros e Albuquerque para o Hino da República: “Eia, pois, brasileiros, avante!”. Apesar da extrema semelhança entre os dois versos, cuja diferença decorre antes do número de sílabas que da intenção, é difícil estabelecer uma cadeia de ecos, plágios e imitações entre um e outro. Mas existem cacos em toda parte, como nos versos que se costumava cantar na introdução do Hino Nacional que, como evangelho apócrifo, foram banidos em 1909. Neles, podia-se ouvir: “Eia, avante, brasileiros, sempre avante!”. Mas nesses versos, atribuídos a Américo de Moura, não há o “pois”, cuja origem remonta ao “Salve Regina”, oração católica medieval que ganha especial força no contexto da contrarreforma: “Eia, pois, advogada nossa”, dirige-se em português desde fins do século XV a uma Virgem que é tanto intercessora junto aos céus como comandante em chefe das legiões católicas na América (Souza, J., 2008). Mas isso que serve à Santíssima, serve igualmente ao demônio, como na tradução portuguesa do *Paraíso perdido*, de John Milton, quando Satanás diz a si mesmo, prendendo o fôlego antes de encarnar na serpente e seduzir Eva: “[...] eia pois vamos, / Levemo-la à desgraça: destruído / Seja pois isso tudo” (Milton, 1823, p. 94). E também aos protestantes como o superintendente de construção de ferrovias J. J. Aubertin que exorta os brasileiros a trabalhar como homens livres: “Pensais, repito, que o trabalho é a divisa da escravidão? Não”. E, valendo-se de uma alegoria incomum, compara a trilha da salvação aos trilhos da ferrovia: “A cada um d’entre vós portanto eu digo, levanta-se, trabalhe, e prepara-se para a sua – estrada de ferro. Eia, pois; avante!”¹⁷ (AA, 9/9/1862, p. 2). Pela mesma via, conclamam-se os estudantes de São Paulo a enfrentar os argumentos do protestantismo: “Eia pois, jovens

¹⁶ Augusto de Carvalho (1872, p. 262) se refere a um “belo poema”, intitulado “A escrava”, provavelmente de teor abolicionista, da “simpática autora Ana Edeltrudes de Meneses”, que não foi possível localizar.

¹⁷ Desde 1850, as concessões de ferrovias no Brasil estão sujeitas a uma legislação que proíbe o uso de mão de obra escrava em sua construção. Esse aspecto torna a alegoria do superintendente inglês ainda mais rica de significados.

acadêmicos, briosos soldados da religião católica, apostólica, romana, prossegui na estrada da verdade que abristes!”¹⁸ (OA, 12/7/1868, p. 4).

Eia, pois, eia, pois. Um pé após, um pé depois.

Maria de Meneses sobe a escada do sobrado atrás das irmãs (figura 5). Mas ao contrário de Ana e Emília, viria a casar-se 15 anos depois. As proclamas foram lidas na capela imperial, em janeiro de 1870, na presença do pai octogenário. O noivo, igualmente quarentão, era o maranhense Eduardo Manoel Francisco da Silva, bacharel em filosofia, que tinha planos de fazer política pelos liberais em sua província, porém, subitamente, desistiu de tudo e veio tentar a sorte no Rio de Janeiro. Chegou à Corte em 1852, foi negociante e professor. Tinha negócios em Campos desde 1856, distrito que o elegeu deputado provincial em 1863 e onde foi nomeado tabelião, em 1868. Podemos supor que foi por intermédio do engenheiro Camilo, chefe do 6º Distrito de Obras Públicas de 1856 a 1860, tendo retornado à região por conta das obras do canal, que o tabelião maranhense e a carioca Maria se conheceram ou – ainda mais provável – tiveram seu casamento “arranjado”. Em Campos, exerce funções de destaque em sociedades religiosas da cidade. O esposo, por sua vez, assume o honroso pos-



Figura 5 - Daguerreótipo de Maria de Meneses. Rio de Janeiro, maio de 1855. Diogo Luís Cipriano. Fundo Família Bicalho, Arquivo Nacional

¹⁸ Manoel Joaquim de Meneses, como católico respeitável, também participa da luta pelas almas dos protestantes. Em 19 de julho de 1861, na igreja de São José, “perante o vigário da mesma”, é uma das testemunhas da “abjuração da religião protestante luterana feita pelo sr. Martinho Lourenço Martins, natural da Dinamarca” (CM, 20/7/1861, p. 1).

to de porta-bandeira do 6º Batalhão da Reserva de Infantaria da Guarda Nacional. Em 1874, torna-se secretário da loja maçônica Progresso que o cunhado organizara no ano anterior. O matrimônio durou vinte anos, até a morte do marido em 1891, aos 64 anos. Três semanas depois, a viúva coloca tudo a leilão, inclusive o sobrado em que moravam, e volta para o Rio de Janeiro para viver junto às irmãs.

Com a morte do pai, em 1872, Ana Edeltrudes e Emília Augusta haviam perdido a renda proveniente do meio soldo de tenente-coronel reformado. Desde então, solicitaram pensão ao Ministério do Império, na condição de órfãs solteiras do cirurgião-mor. Cerca de quatro anos depois, concedeu-se, por meio do decreto de 12 de julho de 1876, “pensão mensal repartidamente” – 24 mil réis para cada uma. Mas a aprovação pela Câmara dos Deputados era necessária, o que acontece em 19 de abril de 1877, “em atenção aos relevantes serviços prestados ao Estado durante 36 anos” pelo falecido (retroagindo o benefício, claro, ao ano anterior). O decreto sobe então ao Senado, onde entra na pauta em 4 de junho de 1877. A matéria vai à votação no dia seguinte, em sessão presidida pelo visconde do Jaguarí. Abre-se uma acalorada discussão, não sobre o mérito do caso, mas sobre os procedimentos na concessão de pensões. O senador Junqueira afirma que não tem nada a objetar quanto a essa concessão em particular, mas argumenta que “é preciso que o governo se arme de uma força imensa para resistir a esse prurido de pensões”. E resmunga: “Parece que esse país quer viver de pensões”. O senador pela Bahia ainda acrescenta que há quem pense agora na “herança das pensões”. “É um escândalo!”, interrompe alarmado o senador Jobim. Mas como, afinal, ninguém no plenário de fato se opõe ao pleito das irmãs Meneses, aprova-se o benefício. Antes que ambas possam celebrar a vitória de sua causa, o senador Correia objeta, levando em consideração a grave situação financeira do país, que as pensões não deveriam retroceder à data de sua concessão pelo Executivo, pois a Constituição determina aprovação pelo Poder Legislativo. O debate se estende por horas, os senadores consultam tabelas, interpelam o barão de Cotegipe, ministro da Fazenda, mas, ao cabo de tudo isso, a emenda do senador pelo Paraná que suprimia a retroatividade das pensões é rejeitada. Esgotados, os senadores passam a aprovar sem discussão todas as demais pensões submetidas à votação naquela sessão. Inclusive a de d. Etelvina, que acertou no milhar e passou a ter direito à “pensão que lhe cabe por falecimento de seu pai sem prejuízo da que percebe por morte de seu marido” (Senado Imperial, 1877, p. 7-12).

Em 1898, Emília morre. As irmãs Ana e Maria Meneses se despedem dela, à beira da sepultura. Emília não deixou retrato. Quando a tampa do ataúde fecha, leva consigo sua imagem.

DIOGO LUÍS E AS MINIATURAS

As placas já estão prontas, polidas, brilham como espelhos. Perfeitas. Muita gente pensa que chamar daguerreótipos de “espelhos com memória” é algum tipo de metáfora. Não é. O daguerreótipo nasce espelho para só depois virar fotografia. Diogo Luís Cipriano observa o reflexo fugidio do rosto e dos dedos na superfície prateada enquanto lava as placas. Faíscas de luz dançam na água. Ele repete os gestos que aprendeu com seu professor Guilherme

Telfer, de quem comprara o negócio na rua do Ourives. Bom negócio, pensou nesse dia, pois vinha toda uma família a fazer retratos.

Diogo sonhava com famílias cada vez mais numerosas, todas com seus daguerreótipos pendurados na parede. O ofício de pintor aprendera com o pai, igualmente chamado Diogo Luís Cipriano, que já pintava em Funchal, na ilha da Madeira. Sobre sua emigração para o Brasil, há versões conflitantes. Em uma delas, tendo o pai contraído dívidas na ilha, vende aos ingleses o que lhe havia restado da herança familiar e emigra para o Brasil em 1811, trazendo mulher e filhos. Segundo Rui Carita (2007), no dorso de uma pintura atribuída ao pai, localizada no Rio de Janeiro em 1915, constava a anotação que tinha vindo para o Brasil por não ter “na sua terra natal uma vida de expansão econômica, indo bater às portas do Brasil que lhe foram hospitaleiramente abertas, e onde manifestou exuberantemente o seu talento de artista”. O referido quadro teria sido recolhido a um depósito público em virtude de uma disputa de herança entre os filhos do pintor após a sua morte, aos 90 anos, em 1871 (Carita, 2007, p. 480).

Se Diogo, o filho, pudesse saber o que diriam dessa pintura dali a 150 anos, teria posto a perder uma das placas. Quem pintou fui eu, teria exclamado, indignado com a injustiça histórica que lhe reservava a posteridade em sua própria terra natal.

Uma segunda hipótese decorre de haver outro pintor chamado Diogo Luís Cipriano em Funchal, nascido em torno de 1801, talvez filho do Cipriano acima referido, e que se envolve em um dos mais complicados e polêmicos episódios da ilha no século XIX, o movimento liberal de 1821 que se seguiu à aprovação da Constituição pelas Cortes, em Lisboa; um conflito em que se contrapõem o governador da ilha e o bispo de Elvas, de quem Diogo, o pai, toma partido. No desenrolar da intriga, os dois lados se dizem defensores da Constituição e acusam o adversário de conspirar contra ela. Em um relato anônimo dos episódios, lemos: “Tudo é confusão, tudo desordem. Ninguém sabe quem é agressor, quem defende a causa pública” (Botelho, 1821, p. 9). O bispo acaba expulso da ilha em 22 de fevereiro, partindo de navio para Lisboa. No dia seguinte, a cidade teria amanhecido com “bandeiras pintadas com santos, e alguns emblemas religiosos”. O pintor Diogo Luís Cipriano, suspeito de ser o autor do desafio à autoridade do governador, é preso naquela mesma noite (Botelho, 1821, p. 40). Na representação que escreve, em maio de 1821, denuncia os “mandões da terra”, que receavam ver expostas suas “muitas iniquidades ocultas”, particularmente no favorecimento a interesses britânicos na ilha (Rodrigues, 2008, p. 71-73).¹⁹

– Talvez esse pintor tenha sido meu pai – sorria Diogo, o daguerreotipista, feliz com o eventual heroísmo do progenitor. Uma vez libertado, Diogo pai arrumaria as malas e viria para o Brasil com a família.²⁰ Na nossa opinião, Cipriano, o pai, único ex-preso político da

19 O autor sugere que esse documento, apesar de assinado por Cipriano, não tenha sido escrito por ele, mas por um padre aliado do bispo.

20 O verbete da *Enciclopédia Itaú Cultural* implicitamente assume que esse pintor foi o fotógrafo, pois informa que Diogo nasceu em 1801 (“presumidamente de nacionalidade brasileira”) e morreu em 1901, tendo vivido, portanto cem anos, os trinta últimos sem tirar qualquer fotografia. Acredito que essa data de morte corresponda, de fato,

revolução liberal na Madeira, jamais deixou a ilha. Ficou por lá cuidando de seus negócios e quem veio foi seu filho Diogo Luís Cipriano, que teria chegado ao Brasil em 1847 para viver de sua arte (AN, 27/4/1915, p. 1). Talvez não tenha residido inicialmente na Corte, pois se casou em Petrópolis, entre 1847 e 1850, com Joaquina Augusta de Freitas. Cinco anos depois, Diogo Luís Cipriano, da Madeira, decide apoiar o novo empreendimento do filho pintor de miniaturas, que pretendia se dedicar também à arte da daguerreotipia, e envia uma letra a “Diogo Luís Cipriano Junior”, do Rio de Janeiro (CM, 13/7/1853, p. 2).

– Maldita ilha da Madeira, onde todos os pintores se chamam Diogo Luís Cipriano! – poderia ter dito Júnior para si mesmo, solidário com as dificuldades de seus futuros biógrafos. Tomara que os clientes se lembrem de vir de roupa preta ou escura, como William Telfer, seu mestre de ofício, sempre recomendava.

William, ou Guilherme, como também assinava, atua no Rio de Janeiro desde 1849, sendo um dos pioneiros da fotografia na Corte²¹ (JC, 2/6/1849, p. 3). Em outubro de 1850, depois de receber duas caixas de material vindo da França (JC, 30/9/1850, p. 2), anuncia-se como “professor de daguerreotipia” e alega que pode fazer retratos com uma expressão que “sobressai a todos que podem ser tomados nesse país”. Adianta que tira retratos de todos os tamanhos, “desde os mais pequenos adoptados em por n’uma memória” (JC, 15/10/1850, p. 4). No ano seguinte, já há pelo menos oito daguerreotipistas em atividade na Corte. Entre eles, um peso pesado do mercado, a sociedade Bulevot & L. Prat, os primeiros a serem nomeados “fotógrafos da casa imperial”, em 1851. A concorrência entre os profissionais era muito acirrada e não surpreenderia se contagiasse também seus escravos, resultando em graves ferimentos como a “facada no ventre” que recebeu um escravo de Telfer em um “conflito de capoeiras” ocorrido, às nove horas da noite, em frente à oficina do senhor, “na rua do Ourives ao pé da do Cano” (CM, 30/9/1852, p. 1).

No final de 1853, o professor está de partida para a Europa – os lucros começavam a diminuir com a oferta crescente de fotografias em papel e outros suportes, bem mais baratas que os daguerreótipos. E ainda havia esse aluno português, que recebera dinheiro do pai para comprar a oficina. Embarca com destino a Liverpool para nunca mais voltar.²² Desde 1852, Cipriano mantinha sua oficina de miniaturista na rua do Ouvidor; em maio de 1854, anuncia-se daguerreotipista na oficina da rua dos Ourives, adquirida de Telfer. Na mesma página, uma curiosa dupla de “magnetizador” e “sonâmbula” também oferece seus serviços (CM, 29/5/1854, p. 4). Seu prestígio na Corte decorria antes da miniatura que da daguerreotipia. Naquele mesmo ano, o “miniaturista de grande mérito” foi nomeado “retratista da casa

ao falecimento de seu filho mais velho, igualmente chamado Diogo Luís Cipriano. Quase todas as informações constantes desse verbete estão equivocadas.

21 Apresenta-se como recém-chegado dos Estados Unidos, sendo de nacionalidade inglesa ou, segundo algumas fontes, escocesa.

22 Pode ter voltado a atuar em Londres como retratista em *carte de visite*, como indica Helmut Gernsheim (1962, p. 246), mas por pouco tempo, pois “abandonou a fotografia quando o daguerreótipo foi suplantado pelo processo de colódio”.

imperial" (CM, 23/5/1857, p. 1). Apesar de ter sido posteriormente designado fotógrafo da casa imperial, manteve em seus anúncios a primeira nomeação.

A partir de 1859, multiplicam-se as técnicas fotográficas à disposição do público. Ainda se faz daguerreotipia, mas Joaquim Insley Pacheco, que havia se tornado fotógrafo da casa imperial em 1855, faz questão de anunciar-se "fotografista e ambrotipista da casa imperial" (Almanaque Laemmert, 1855, p. 672). Dizia-se o único "retratista em vidro" da Corte, além de realizar retratos em papel e marfim, pinturas a óleo e miniaturas a pincel. Para melhor caracterizar sua modernidade, em contraste com a concorrência, informava que era discípulo de "célebres professores" de Nova Iorque e que suas galerias eram "iluminadas a gás". A primazia de Insley Pacheco quanto à ambrotipia é, de certo modo, contestada por Cipriano que, ao associar-se a T. O. Smith, em 1857, informa que foi esse último quem trouxe para o Brasil [em 1854], o "sistema norte-americano" (Garboggini, 2005, p. 23-26).

Os anos de 1860 são um período de transição tecnológica e o gosto do público também se modifica, ameaçando profissionais estabelecidos. Com a expansão do mercado, o barateamento dos custos e a acirrada competição, fotógrafos e miniaturistas (muitas vezes encarnados na mesma pessoa) estão frequentemente envolvidos em polêmicas em torno da qualidade de seu trabalho e suas supostas habilidades. Um caso exemplar tem início quando alguém que se assina *Aprendiz* comenta as miniaturas apresentadas por José Tomás da Costa Guimarães na Exposição Geral de Belas-Artes da Academia Imperial de 1860: "péssimo desenho", colorido pesado e nada natural, "falta de relevo em quase todas" (JC, 19/1/1861, p. 2). A resposta do artista vem no dia seguinte, insinuando que conhece a verdadeira identidade do *Aprendiz*: seria alguém que em certo concurso apresentou-se com o trabalho de outro, teria pretensões a miniaturista, mas não exhibe suas obras e, finalmente, tinha um charlatão como mentor (JC, 20/1/1861, p. 2). No dia seguinte, o *Aprendiz* desafia José Tomás a uma prova artística pública. Antônio José da Rocha – professor de desenho, menção honrosa em 1860 –, acreditando que José Tomás insinuara que o *Aprendiz* era ele, escreve que quando o miniaturista "estava ainda na sua terra, cuidando talvez em plantar batatas, nós já estudávamos desenho na academia das Belas-Artes" e acrescenta que ele não deveria imprudentemente fazer eco às "calúnias de um homem de quem fui amigo". O *Filho do Carpinteiro*, por sua vez, desafia José Tomás a revelar quem é o "charlatão" a que se referiu como mentor do *Aprendiz* (JC, 21/1/1861, p. 2). No dia seguinte, a confusão de anônimos e pseudônimos é tamanha, que José Tomás vê-se obrigado a dizer que suas insinuações não dizem respeito ao sr. Rocha, e menos ainda ao sr. *Filho do Carpinteiro*; mas aceita o desafio de medir-se com o *Aprendiz* se ele revelar sua identidade (JC, 22/1/1861, p. 2). Como a troca de desaforos não cessa, José Tomás lamenta que a "liberdade de imprensa brasileira" faculta a calúnia por parte de anônimos e conclui que o *Aprendiz* "é como esses assassinos armados de bacamarte, colocam-se na estrada por detrás das árvores para mais a seu salvo ferirem o viandante a que querem dilapidar" (JC, 25/1/1861, p. 2).

Entre as muitas contendas entre artistas e fotógrafos pela imprensa, uma nos interessa aqui, por ter Cipriano no centro da disputa. Além dos usuais desafios recíprocos, ela mobiliza valores muito caros às fotografias e às miniaturas: a memória e a saudade. Em abril de 1861,

anuncia-se uma exposição de “retratos em cartões de visita”, na galeria de Insley Pacheco, que prenuncia o rumo que o conflito viria a tomar. Os *carte de visite* eram a novidade do momento: baratos, muito nítidos e pequenos, podiam ser feitos em grande quantidade. Mas a explicação que se segue é um requinte de provocação: “essas miniaturas feitas em cartões de três polegadas e cuja semelhança é da maior exatidão, servem principalmente para consolar em distância aqueles a quem a saudade punge: podendo bem encerrá-las uma carta escrita em papel vulgar” (JC, 27/4/1861, p. 2).

– Como assim “miniaturas”? Empulhação, isso sim, porque uma fotografia feita por uma máquina, por menor que seja, nunca será uma miniatura. Depois Diogo pensou melhor e resolveu que poderia criar seu próprio método de consolar a “saudade que punge”. Em 7 de junho de 1861, encarta no *Jornal do Comércio* um folheto com uma ideia original: “assinaturas” de “retratos de famílias do continente de Portugal”. Funcionaria assim: um retratista associado partiria em breve para a Europa e aceitaria assinaturas de clientes interessados em ambrótipos de familiares distantes. Quando retornasse ao Brasil traria as fotografias encomendadas (JC, 15/6/1861, p. 4).

A reação ao projeto veio tanto de fotógrafos como de miniaturistas – que já sofriam com a perda do monopólio da saudade a que estavam habituados. Um longo texto anônimo no *Jornal do Comércio*, no dia seguinte à distribuição do panfleto, adota um tom irônico e procura minar a credibilidade da proposta. Sob o título “Admirável descoberta!!!” começa criticando Diogo Cipriano por ter o “predicado” de dividir-se em “três pessoas distintas, sem todavia formarem uma só coisa que se veja”.²³ Critica a verbosidade e a pretensão do panfleto, comenta que Cipriano trabalhou para o “regresso da arte”, sendo o “último lugar entre aqueles que a professam”. Por ser contra o progresso, reagiu contra o ambrótipo, mas depois mudara vergonhosamente de opinião. Mesmo assim, apesar dos anos de prática, seria um péssimo retratista (“Quem quiser se retratar em posições impossíveis pode se dirigir à casa do sr. Diogo, que será satisfeito”). Acrescenta que isso de ser miniaturista da casa imperial, “pouco ou nada quer dizer”, pois “a caridade imperial é tão grande que estende o seu manto a muita gente”. Sente-se assim na obrigação de alertar o público quanto à arapuca que se arma, afinal, não haverá quem resista a mandar vir “a pública-forma” da família, da casa em que nasceu, dos cachorrinhos, dos gatinhos e até “dos brinquedos com que se divertiu na infância”. Nesse ponto, sobrevém o golpe fatal: o encarregado de Cipriano iria contratar homens e mulheres em Portugal para se fazer passar pelo parente cujas feições tinham sido há muito esquecidas e assim enganar seus familiares no Brasil (JC, 8/6/1861, p. 2).

Em pouco tempo, a polêmica deixa de ser técnica e artística para associar-se às tensões entre brasileiros e portugueses no Brasil Imperial. Sob o título “Insolência da inveja”, criticam-se aqueles que reputam “tão boçais e estúpidos os portugueses” que não seriam capazes reconhecer os próprios familiares (CM, 10/6/1861, p. 2). Alguns dias depois, Diogo procura encerrar a discussão: “O abaixo-assinado retratista em miniatura de Suas Majesta-

23 Isto é, pintor, miniaturista e fotógrafo.

des Imperiais, estabelecido à rua do Ourives, não responde a anônimos, e agradecendo às pessoas que o tem defendido lhes roga de não continuarem a fazê-lo para não serem enxovalhadas” (CM, 14/6/1861, p. 2). Mas a trégua não dura muito, pois logo no dia seguinte, publica dois anúncios no *Jornal do Comércio* para atrair mais assinaturas. A reação dos adversários é ainda mais dura. Um anônimo, recusando o tradicional desafio artístico, afirma que não vai declinar seu nome nem se trancar em uma sala com o oponente, pois “há certos costumes nos habitantes da terra do sr. Diogo com o que ainda não podemos conformarmos” e que ele deveria ser trancado não em uma sala, mas “n’uma jaula, para ser admirado como uma coisa rara”. Já *Cabrio* nos oferece uma definição de charlatão: “é todo aquele que aproveitando-se da ignorância de algumas pessoas quer passar por artista”, quando não passa de um “limpador de chapas” e “fabricante de caricaturas”. E que espera para ver exposta, na volta do “acólito” de Cipriano, “a burlesca coleção de tias Marias e tios Manueis” (JC, 14/6/1861, p. 2).

O assunto se torna objeto de tanta controvérsia – com larga vantagem para os opositores de Diogo –, que até sonetos satíricos são publicados. Um deles, sob o título “Retratos de retratos”, assinado por *Tome Lá*, diz:

Não lamenta Diogo o teu estado / Burro tem sido muita gente boa / E o Gaspar que manda a Lisboa / Como tu, entre os burros tem reinado. // Retrato dessa vez terá o soldado / Que tenha na patrona meia coroa, / Retratado será de popa a proa / Lugar que por tal bisca for honrado. // Que a bola do Diogo tão famosa / Já fez publicar pela gazeta / Quanto da parva ideia está vaidosa. // Mas eu que nisto, só descubro treta / Faço saber a gente duvidosa / Ser um burro o Diogo, o resto é peta (CM, 16/06/1861, p. 2).

Um defensor de Diogo, por sua vez, afirma que o anônimo oponente não passa de um “mercenário, um criado de servir que executa ordens de seus amos”. E ameaça publicar “os nomes dos charlatães que o hostilizam” caso persista na imprensa a “insolência”, referindo-se à obra de um desses como “cataplasmas que ousara impingir-nos como miniaturas”²⁴ (CM, 16/6/1861, p. 2).

Não sabemos se o empreendimento das assinaturas deu certo, mas a polêmica desaparece dos jornais. Na categoria miniaturas, José Tomás ganhará uma das medalhas de prata da Academia Imperial e Diogo Cipriano uma de cobre, por uma miniatura da Virgem amamentando Jesus. Três anos depois, em 1864, José Tomás é nomeado miniaturista da casa imperial – título que Diogo já tinha –; e Diogo se torna fotógrafo da casa imperial – título que Insley Pacheco possuía. Mas o ano de 1861 não terminaria sem uma reação desse último. Em

24 É muito difícil, sem uma investigação bem mais exaustiva que a presente, identificar os contendores, mas dois perfis parecem se encaixar. O termo “cataplasma”, por exemplo, pode ser uma alusão ao miniaturista José Tomás da Costa Guimarães, que era farmacêutico de formação. Mas não é implausível que o próprio José Tomás o tenha usado, em defesa do colega. Já o contraste entre progresso e regresso no campo da fotografia e a ironia para com a adesão tardia de Diogo Cipriano ao ambrótipo lembram a retórica de Insley Pacheco.

um grande anúncio, o “fotografista da casa imperial” informa que agora faz “halótipos” (um segredo que teria acabado de obter e cuja beleza e naturalidade superam “tudo o que se tem feito na fotografia moderna”): “o processo halótipo que hoje temos o prazer de executar com perfeição, não só iguala os grandes contrastes do claro-escuro [dos ambrótipos] [...] como pode ser feito a rivalizar com as mais custosas miniaturas em marfim”²⁵ (JC, 7/9/1861, p. 4).

Estava iniciada, no Rio de Janeiro, a guerra ao último bastião das miniaturas, a pintura sobre marfim. A técnica se desenvolvera ao longo do século XVIII, com aquarela e, depois, já no início do século XIX, com óleo, o que permitiu dar mais “suavidade à pele” (Johnson, 1990, p. 15-23). O uso do marfim teria promovido uma verdadeira “revolução” na arte da miniatura, pois representava essa fascinante combinação de matéria orgânica e artifício, joia e obra de arte. Os estojos utilizados para abrigar daguerreótipos e ambrótipos imitavam os já utilizados pelas miniaturas e, desde fins dos anos de 1850, busca-se desenvolver processos fotográficos que simulassem, tanto na cor como na materialidade da superfície – pela aplicação de vernizes, por exemplo –, a aparência das miniaturas em marfim. Na década de 1860, com o barateamento dos custos da fotografia e a invenção de diferentes técnicas de colorização dos retratos, as miniaturas em marfim, devido ao seu alto custo, entram em decadência. Como resumiu Harry Whale, “a fotografia em face da miniatura era como um pássaro diante da cobra: ela o fascinou – a ponto de imitá-la – e então, a engoliu” (Johnson, 1990, p. 25).

Como o custo da halotipia ainda era elevado e o peso da imagem resultante, pelo uso de duas chapas de vidro, bastante grande, a reação dos miniaturistas demora um pouco a tomar força. Mas em 1864, o *Jornal do Comércio* anuncia a presença no Rio de Janeiro, “recém-chegado de Paris”, do fotógrafo Fillon, que tira retratos em cores de “beleza sem igual”, enfatizando sua superioridade em relação às miniaturas, pois nem as mais preciosas “apresentam maior correção do desenho nem suavidade de carnação mais transparente”. Depois de garantir que ele é único fotógrafo no Rio de Janeiro a possuir esse processo, afirma que é capaz de produzir “retratos com o colorido e a animação que faltam nos que tiram no processo ordinário”²⁶ (JC, 17/11/1864, p. 1). Em virtude da notícia enfatizar o automatismo do processo, que estaria baseado em um “aparelho para tirar retratos de cores”, podemos supor que se trata do sistema Crozat, que havia sido criado na Espanha, em 1862, e que se difunde na França e na Inglaterra a partir do início de 1864 (também conhecido na época como fotografia com fundo duplo ou a duas tintas), cuja superfície brilhante agrega um brilho à imagem que lembra a porcelana ou o marfim²⁷ (Caccialanza, 2015).

25 A halotipia, derivada da ambrotipia, foi patenteada em Nova Iorque, em 1858. Usava duas chapas idênticas superpostas, uma transparente e outra pintada, o que dava um efeito de cor e volume ao retrato.

26 Trata-se, muito provavelmente, de Alfred Fillon (1825-1881), fotógrafo francês radicado em Lisboa que, por ser republicano, exilou-se em Portugal a partir de 1857. Não chegou a se estabelecer no Rio de Janeiro e é improvável que tenha vindo de Paris, para onde sabe-se que só teria retornado, por um breve período, em 1870, por ocasião da Comuna.

27 O aparelho utilizado, no entanto, não é uma câmera, como a notícia sugere, mas um dispositivo auxiliar ao processamento das cópias, visando ajuste das placas e aplicação do esmalte.

As informações a respeito da introdução no Brasil do sistema Crozat e de outras formas de imitar porcelana e marfim nas fotografias são relativamente incertas. De todo modo, nos anos de 1860, os miniaturistas estão desfrutando os últimos anos de sua pequena glória. Em 1865, José Tomás participa da Exposição Internacional do Porto com várias miniaturas em marfim que, segundo o *Jornal do Comércio*, são colocadas no salão de honra da exposição (JC, 20/11/1865, p. 2). Diogo também envia a miniatura da Virgem, que havia obtido medalha de cobre, na qual havia trabalhado por quatro anos (JC, 21/10/1865, p. 2). Mas os miniaturistas sentem-se constantemente ameaçados. O *Correio Mercantil*, depois de assinalar que “em vão se tem tentado até hoje obter a fotografia sobre o marfim”, relata que se assistiu à demonstração de uma descoberta do fotógrafo J. F. Guimarães que, apenas com uso de química e máquinas, sem qualquer retoque, logrou o resultado desejado em apenas cinco minutos: “o retrato que vimos é de maravilhosa suavidade de tons, de extraordinária delicadeza de transparência” (CM, 24/10/1866, p. 2). Diante das dúvidas frequentemente suscitadas quanto à marfinização das fotografias, *Chandoquinha* responde a um oponente que se assina *Paspalhão* que se “não é fotógrafo, não pode ter opinião autorizada por processos fotográficos, ou, se é, por que não expõe suas fotografias sobre marfim para provar o que avança? Ou será esse tal *Paspalhão* algum rabiscador de miniaturas que teme que se lhe seque a teta?” (CM, 28/5/1867, p. 2).

Na segunda metade da década, o conflito não é mais pessoal, contra esse ou aquele “charlatão”, mas entre categorias, uma vez que os fotógrafos chamavam usualmente seus *cartes de visite* de miniaturas. Em maio de 1867, acusa-se certo miniaturista de não saber desenho e tomar fotografias como modelos (CM, 27/5/1867, p. 3). O *Miniatura*, em resposta, publica um “aviso aos fotógrafos” nos seguintes termos: “Se querem decompor-se vão ao largo do Paço porque lá encontram seus camaradas cocheiros” (JC, 28/5/1867, p. 3). O pobre miniaturista que resolve tomar as dores da classe é alvejado por fotógrafos com os pseudônimos mais esdrúxulos, como *O Galinheiro do Visconde*, *Bizarro Capacho*, *O Parasita* e *O Neblina*. Ainda que predominem ofensas como “corcunda”, “pinta-porcos” e “cogumelo de estrumeira”, insiste-se no ponto de ele não saber desenhar vivendo “à custa da sopa dos outros” (CM, 29/5/1867, p. 3). Uma resposta violenta, endereçada “Ao fotógrafo hidrófobo”, refere-se a ele como “composto nojento e asqueroso de todos os vícios”, frequentador de orgias, além de ter “nascido na pocilga, de onde te varejaram na roda!”²⁸ Entre os crimes mais hediondos de que se acusa tal fotógrafo está o ter deixado “morrer à míngua a mísera *regateira* que te deu o leite!” (JC, 31/5/1867, p. 2). Ainda que o alvo das ofensas seja, obviamente, a progenitora do fotógrafo, há um sentido subjacente à acusação: a fotografia teria virado as costas àquela de lhe deu origem – a pintura – para entregar-se a vulgaridade. Alguns dias depois, o *Correio Mercantil* publica dois poemas satíricos extremamente violentos contra o *Miniatura*, e uma curiosa nota intitulada “Questão fotográfica e miniaturística”. Nela o autor insiste em dizer

28 Isto é, a roda dos enfeitados da Santa Casa da Misericórdia onde mães solteiras e prostitutas deixavam anonimamente seus filhos indesejados.

que não é Insley Pacheco que está por trás da brutal ofensiva. Ironicamente, chama-o de “distinto cavalheiro, que já se ufana com um hábito de Cristo e com diversas medalhas, por seu nunca assaz reconhecido mérito”. E retomando as polêmicas de 1861, finge-se de ingênuo: “Que importa que se digam por aí que o que se publicou contra o sr. Diogo Cipriano era do sr. Pacheco, assim como o que saiu contra o sr. Gaspar e contra o sr. José Tomás da Costa, miniaturista?” E acrescenta: “O sr. Diogo Luís Cipriano foi vítima de atroz descomposturas”, mas “o sr. Pacheco falou e tudo está acabado! Não foi o sr. Pacheco, nem nenhum capacho seu, o autor de tanto lixo”²⁹ (CM, 4/6/1867, p. 3).

Mas a vitória da fotografia já estava desenhada. A situação a que foi reduzida a miniatura pintada pode ser exemplificada pela magreza de um anúncio publicado em julho de 1867, em que um estrangeiro se oferece para dar aulas de desenho e fazer retratos a óleo e miniaturas “a preços excessivamente baratos” (JC, 3/8/1867, p. 3). A cobra comeu o pássaro e, depois de digeri-lo, esqueceu-se do tempo em que usava plumas e penas coloridas para se fazer passar por joia. Entrou-se finalmente na era de ouro do retrato burguês e do *carte de visite*.

Nesse contexto, o sistema Crozat pode ser pensado como uma espécie de formação de compromisso entre a fotografia-joia e o caráter múltiplo do retrato burguês. Ou como um adeus à miniatura. Será algumas vezes apresentado como novidade, no Rio de Janeiro, na segunda metade da década de 1860. Em 1870, o próprio Cipriano Junior, da Madeira, agora sócio de Pedro Sátiro Silveira, oferece fotografias com o método; e, alguns meses depois, Cristiano Junior, dos Açores, que já vivia em Buenos Aires e teria introduzido o sistema naquela cidade, trazia-o agora para o Rio de Janeiro, sendo oferecido por seu sócio (Caccialanza, 2015, p. 66-67). Mas a época já exigia novas estratégias e o pintor-miniaturista-fotógrafo Diogo Cipriano lança mais uma de suas invenções comerciais, a loteria fotográfica: duzentos bilhetes, que eram distribuídos grátis para os clientes que adquirissem 12 retratos. O prêmio: “um magnífico relógio de ouro com bonita corrente do mesmo metal” (JT, 21/5/1870, p. 3).

– Sim. Uma bonita corrente de ouro como as que costumava pintar nos daguerreótipos que tirava em 1855. Eia, pois, aos retratos, porque nunca estiveram tão baratos e ainda dão prêmios à freguesia!

No pé do anúncio, uma mensagem comum a quase todos os estúdios: “tiram-se retratos desde a mais pequena miniatura até o tamanho natural”. E, um pouco mais adiante, como complemento, lemos: “fazem-se retratos a óleo, aquarela, pastel etc., etc.”. A miniatura agora pertencia integralmente ao campo da fotografia. Na pintura, fora reduzida a um “etc.” (JT, 21/5/1870, p. 3). Mas Diogo Cipriano nunca esqueceu sua premiada *Virgem amamentando o menino*. Depois de encerrada a Exposição Internacional do Porto, em 1865, ela desaparecera misteriosamente. Escreveu cartas, contactou emissários. Até sua morte, aos cinquenta anos, em 1870, nunca perdeu a esperança de reencontrá-la (JC, 22/12/1870).

Aqui, com o falecimento do protagonista poderia encerrar-se este texto, mas o mundo gira e a lusitana roda. E foi numa dessas voltas que uma exposição de arte portuguesa apor-

²⁹ Gaspar era o artista que Diogo enviou ou enviaria a Portugal em 1861.

tou no Rio de Janeiro, em 1879. Um sobrinho de Diogo, Sabino Antônio Pestana de Aguiar, percorrendo as galerias, reconhece a miniatura e a assinatura do tio: “D. L. Cypriano”. A coincidência é notícia em vários jornais (JR, 11/12/1879). Inicia-se uma disputa legal da família contra o expositor português para reaver a peça. A Justiça brasileira manda reter a obra até que se decida sobre sua propriedade. A pendenga se arrasta indefinidamente e no curso de uma ação que nunca se resolve, a miniatura some novamente – também, quem manda ser pequena?

A Virgem de Cipriano, porém, tinha esse dom de reaparecer. Em abril de 1915, alguém a encontra no Depósito Público, onde havia sido recolhida em 1879. Acha-a bonita, coloca uma moldura e presenteia o ministro da Justiça. O mistério da “obra-prima” encontrada no depósito vira assunto na imprensa. O ministro solicita um perito à Escola de Belas Artes para examiná-la. O encarregado foi o pintor Zeferino da Costa que a considera escrupulosamente bem desenhada e de “colorido fresco”, apesar de “cópia de original da escola italiana”, e conclui o laudo afirmando que a obra teria “relativo merecimento artístico”. Em vista disso, ordena-se integrar a peça à Pinacoteca da Escola Nacional de Belas Artes. Mas sua estadia ali não durou muito. Cipriano teve quatro filhos, sendo que apenas um permanecia vivo em 1915, Ednardo Alves Cipriano, 47 anos. A ação judicial que disputou a peça com o expositor português, em 1879, foi movida pelo filho mais velho do pintor que, como podemos adivinhar, também se chamava Diogo Luís Cipriano. Com a morte desse filho, a ação foi extinta. Agora que fora reencontrada, Ednardo entrou com nova ação judicial pela posse da miniatura (AN, 27/4/1915, p. 1). A obra retornou, como um cometa, ao fundo escuro do Depósito Público – passado um século, por onde estará agora a Virgem reaparecida?

Não conhecemos seu destino. Também não sabemos quem ganhou a primeira loteria fotográfica. Mas a família Meneses e seu retratista tiveram suas existências redimidas do eterno olvido graças a uns bilhetes-daguerreótipos adquiridos em 1855. Junto dessas fotografias estavam as comendas que Manoel Joaquim tanto ambicionou, os poemas que Ana Edeltrudes tanto colecionou e as miniaturas que Luís Cipriano tanto amou. E aquilo pelo qual cada uma dessas pessoas colocou sua vida em jogo: os duelos de anatomia pelo mérito dos cirurgiões; os duelos de modinhas pela emancipação das mulheres; e os duelos de imagens pela fortuna dos fotógrafos.

Fontes

Biblioteca Nacional

Periódicos da Hemeroteca Digital Brasileira

A Atualidade (AA), *A Constituição* (AC), *Aurora Fluminense* (AF), *A Noite* (AN), *A Pátria* (AP), *Brasil Histórico* (BH), *Correio Mercantil* (CM), *Diário do Rio de Janeiro* (DR), *Jornal do Comércio* (JC), *Jornal de Recife* (JR), *Jornal das Senhoras* (JS), *Jornal da Tarde* (JT), *O Apóstolo* (OA).

Manuscritos

MENESES, Manoel Joaquim de. Requerimento ao Ministério do Império, 14/7/1821. Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), C-321.002 n. 003.

_____. Requerimento ao Ministério do Império, 24/10/1825. Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), C-0321,002 n. 003.

_____. Requerimento ao Ministério do Império, 24/5/1827. Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), C-321.002 n. 005.

_____. Requerimento ao Ministério do Império, 3/5/1843. Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), C-772,66.

_____. Requerimento ao Ministério do Império, 22/6/1853. Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), C-0321,002 n. 007.

_____. História médica brasileira e da Revolução de Pernambuco em 1824 que foi consequência da dissolução da Constituinte. Autobiog. do dr. Manoel Joaquim de Menezes. s.d. Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), II-32,01,009.

Referências

ALMANAQUE LAEMMERT. *Almanak administrativo, mercantil, e industrial do Rio de Janeiro*, 1855.

ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA PROVINCIAL. *Relatório do vice-presidente da província do Rio de Janeiro o doutor José Ricardo de Sá Rego na abertura da segunda sessão da décima legislatura da Assembleia Legislativa Provincial acompanhado do orçamento da receita e despesa para o ano de 1856*. 1855. Disponível em: <https://archive.org/stream/rperiojaneiro1855c/rperiojaneiro1855c_djvu.txt>. Acesso em: 9 jan. 2019.

BENTIVOGLIO, Julio. Palacianos e aulicismo no segundo reinado: a facção áulica de Aureliano Coutinho e os bastidores da corte de d. Pedro II. *Revista Esboços*, v. 17, n. 23, p. 187-221, 2010.

BLAKE, Augusto Vitorino Alves Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1883. Disponível em: <https://pt.wikisource.org/wiki/Diccionario_Bibliographico_Brazileiro/D_Aнна_Edeltrudes_de_Menezes>. Acesso em: 12 dez. 2018.

BLOG DO CONSISTÓRIO N. 1. Coronel Manoel José de Oliveira, primeiro presidente do Consistório N. 1. 2014. Disponível em: <<http://blogdoconsistorio1.blogspot.com/2014/01/coronel-manoel-jose-oliveira-manuel-consistorio-comercio-artes.html>>. Acesso em: 9 jan. 2018.

BORGES, Magno Fonseca. Perto do buraco que estão fazendo ali, em frente ao Brandão: a segunda escravidão, a Companhia Estrada de Ferro D. Pedro II e a expansão para dentro do Estado imperial, 1855-1865. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO. 17., 2016, Rio de Janeiro. *Anais...* Disponível em: <http://www.encontro2016.rj.anpuh.org/resources/anais/42/1471211657_ARQUIVO_MagnoFonsecaBorges.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2018.

BOTELHO, Sebastião José Xavier. *História verdadeira dos acontecimentos da ilha da Madeira depois do memorável dia de 28 de janeiro*. Lisboa: Oficina de Antônio Rodrigues Galhardo, 1821.

CACCIALANZA, Roberto. *Leandro Crozat – Sistem Crozat*. Cremona: Ed. do Autor, 2015.

CARITA, Rui. A Madeira e a mobilidade no mundo de expressão portuguesa de artistas e artífices: a necessidade de constituição de um banco de dados para artistas e artífices no mundo de expressão portuguesa. In: _____. *Artistas e artífices: e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2007. p. 469-481. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6171.pdf>>. Acesso em: 9 jan. 2018.

CARVALHO, Augusto de. *O Brasil: colonização e emigração: esboço histórico baseado no estudo dos sistemas e vantagens que oferecem os Estados Unidos*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1872.

DIOGO Luiz Cypriano. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22023/dio-go-luiz-cypriano>>. Acesso em: 9 jan. 2019.

DURÃO, João Ferreira. *Pequena história da Maçonaria no Brasil (1720-1882)*. Rio de Janeiro: Madras Editora, 2008. Disponível em: <<https://madras.com.br/blog/wagner/1822-criacao-do-grande-orient-do-brasil-independencia/>>. Acesso em: 9 jan. 2019.

GARBOGGINI, Flávia de Almeida Fábio. *Um álbum imaginário*: Insley Pacheco. 2005. Dissertação (mestrado) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2005.

GERSCHEIM, Helmut. *Creative Photography: Aesthetic Trends, 1839-1960*. New York: Dover, 1962.

IMPÉRIO DO BRASIL. *Anais da Câmara dos Deputados*, n. 9, p. 86-93. Sessão de 15 maio 1827. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/dc_20b.asp?selCodColecaoCsv=A&DataIn=15/5/1827#/>. Acesso em: 20 dez. 2018.

JINZENGI, Mônica Yumi. Leitura e escrita feminina no século XIX. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 38, p. 367-394, jan./jun. 2012.

JOHNSON, Dale T. *American Portrait Miniatures in the Manney Collection*. New York: MoMA, 1990.

KODAMA, Kaori; PIMENTA, Tania Salgado; BASTOS, Francisco Inácio; BELLIDO, Jaime Gregório. Mortalidade escrava durante a epidemia de cólera no Rio de Janeiro (1855-56): uma análise preliminar. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Fiocruz, Rio de Janeiro, v. 19, p. 59-79, dez. 2012.

KRAAY, Hendrik. *Days of National Festivity in Rio de Janeiro, Brazil, 1823-1889*. Stanford: Stanford University Press, 2013.

LIRA DO TROVADOR (nova edição aumentada). São Paulo: J. B. Endrizzi, s.d.

MENESES, Manoel Joaquim de. *Refutação à resposta do deputado graduado do cirurgião-mor João Maria Pereira de Araújo*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional e Imperial, [1830].

_____. *Exposição histórica da Maçonaria no Brasil particularmente na província do Rio de Janeiro em relação com a independência e a integridade do Império*. Rio de Janeiro: Empresa Nacional do Diário, 1857.

MILLER, Francesca. *Latin American Women and the Search for Social Justice*. Hanover: University Press of New England, 1991.

MILTON, João. *Paraíso perdido*. Trad. de Francisco Bento Maria Targini, visconde de São Lourenço, tomo 2. Paris: Firmino Didot, 1823.

MORAIS, José Alexandre de Melo. *A Independência e o Império do Brasil*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2004.

ORTIZ, Antônio Romero. *Literatura portuguesa en el siglo XIX*. Madrid: Gregorio Estrada, 1869.

PENHA, Ana Lucia Nunes. *Nas águas do canal; política e poder na construção do canal Campos-Macaé (1835-1875)* 2012. Tese (doutorado de história) – UFF, Niterói (RJ), 2012.

RANGEL, Ronaldo Raemy. *A trajetória da Sociedade Amante da Instrução: entre o pragmatismo e o humanismo da elite imperial (1829-1876)*. 2013. Tese (doutorado) – Instituto de Economia, Unicamp, Campinas, 2013.

RODRIGUES, Paulo Manuel. *A Madeira entre 1820 e 1842: relações de poder e influência britânica*. Funchal: Empresa “Funchal 500 Anos”, 2008.

SENADO IMPERIAL. *Anais do Senado do Império do Brasil*. Ano 1827, livro 2. Disponível em: <https://www.senado.leg.br/publicacoes/anaais/pdf/Anais_Imperio/1827/1827%20Livro%202.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2019.

_____. *Anais do Senado do Império do Brasil*, 1877, livro 5. Disponível em: <https://www.senado.leg.br/publicacoes/anaais/pdf/Anais_Imperio/1877/1877%20Livro%205.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2018.

SOARES, Luiz Carlos. Do tráfico africano ao tráfico interno: o comércio retalhista de escravos do Rio de Janeiro e sua organização no século XIX, 2001. Disponível em: <http://www.abphe.org.br/arquivos/luiz-carlos-soares_5.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2018.

SOUSA, Horácio. *Ciclo áureo*: história do 1º centenário de Campos. Campos (RJ), 2014.

SOUZA, Juliana Beatriz de. Virgem imperial: Nossa Senhora e o império marítimo português. *Luso-Brazilian Review*, v. 45, n. 1, p. 30-52, 2008.

SUPREMO CONSELHO DO RITO MODERNO. O Supremo Conselho do Rito Moderno. Disponível em: <<http://www.scrm.org.br/historia/>>. Acesso em: 9 jan. 2018.

Recebido em 31/10/2018

Aprovado em 22/2/2019

FOCO E ESCOPO

Acervo é a revista do Arquivo Nacional, com periodicidade quadrimestral, publicada desde 1986. Tem por objetivo divulgar estudos e fontes nas áreas de ciências humanas e sociais aplicadas, especialmente arquivologia e história.

A revista é composta pelas seções:

Dossiê Temático – cada número da revista apresenta um conjunto de artigos sobre o tema selecionado. Até 20 laudas escritas (cerca de 40 mil caracteres com espaços);

Artigos Livres – textos resultantes de estudos e pesquisas, concernentes a temas de interesse da revista, adequados ao foco e ao escopo da publicação. Até 20 laudas escritas (cerca de 40 mil caracteres com espaços);

Documento – textos técnicos sobre o acervo do Arquivo Nacional, relevantes para a pesquisa nas áreas de ciências humanas e sociais aplicadas: documentos transcritos parcial ou integralmente, acompanhados de texto introdutório e reproduzidos em fac-símiles; obras raras, coleções, bibliotecas e arquivos descritos e analisados. Os autores são convidados pelos editores de cada dossiê. Até 15 laudas (cerca de 30 mil caracteres com espaços);

Resenha – texto crítico sobre obra – livro ou filme – lançada até dois anos antes da chamada para o número da revista. Até cinco laudas (cerca de 10 mil caracteres com espaços).

Os originais apresentados para publicação nas seções Dossiê Temático, Artigos Livres e Resenhas serão submetidos ao processo de avaliação por pares.

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação dos originais

A revista *Acervo* publica somente trabalhos inéditos em português, espanhol e inglês, submetidos por meio do sistema Open Journal Systems (OJS). Os textos devem ser assinados por autores com doutorado ou ter doutores como coautores. A qualificação mínima para coautoria é estar cursando o mestrado. Os artigos expressam única e exclusivamente as opiniões e conclusões de seus autores. O envio de originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista, por um ano, a partir da data de submissão. Não nos comprometemos com a devolução das colaborações recebidas.

Os textos em língua estrangeira – tanto os artigos como as citações – serão traduzidos para o português, salvo aqueles em espanhol e inglês.

Para preservar o sigilo na avaliação cega por pares, os dados sobre a autoria devem ser indicados nos metadados, no passo 3 da submissão pelo OJS, e não devem constar no corpo do texto. Da mesma forma, as informações sobre autoria que constam nas propriedades dos arquivos devem ser apagadas.

Todo artigo enviado à revista *Acervo* deve ser acompanhado de até quatro palavras-chave e de um resumo com, no máximo, 60 palavras (400 caracteres com espaços). As palavras-chave e o resumo devem ser encaminhados com versões em inglês e em espanhol, e os títulos dos artigos, com uma versão em inglês.

Os textos deverão ser submetidos em .doc, .docx ou .rtf, fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5, formato de página A4.

Imagens – Cada artigo pode conter até cinco imagens, com as respectivas legendas e referências, e a indicação de sua localização no texto. As imagens devem ter resolução mínima de 300dpi no formato .tif e ser submetidas como documento suplementar, no passo 4 da submissão pelo OJS.

Tabelas, quadros e gráficos – Tabelas e quadros podem ser compostos em Word e inseridos no próprio arquivo do artigo; os gráficos, preferencialmente em Excel.

Notas e remissões bibliográficas – As notas explicativas devem constar no rodapé das páginas, em algarismos arábicos, e ter no máximo cinco linhas. As remissões bibliográficas não devem ser feitas em notas e sim no corpo do texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome separado por vírgula do ano de publicação: (Bessone, 1997). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Bessone (1997). Quando houver necessidade de indicar a página, esta deverá vir separada por vírgula e precedida de “p.”: (Bessone, 1997, p. 25). Quando o autor possui mais de uma obra no mesmo ano, discrimina-se por letra minúscula após a data, sem espaçamento: (Bessone, 1997a) ou (Bessone, 1997b). Para obras com dois autores, ambos serão indicados, usando “;”: (Bessone; Cabral, 1998). Se possuir mais de dois autores, indica-se somente o primeiro seguido de “et al.”: (Bessone et al., 1999).

Referências bibliográficas – Devem constituir lista única ao final do artigo, em ordem alfabética, seguindo as normas estipuladas pela ABNT na NBR 6023: 2002.

Caso o artigo reproduza documentos, imagens e/ou material legalmente protegido, cabe ao autor obter as autorizações e direitos de reprodução. É igualmente do autor a responsabilidade pelos danos decorrentes da ausência dessa medida.

CONDIÇÕES PARA SUBMISSÃO

Como parte do processo de submissão, os autores são obrigados a verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

- A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, deve-se justificar em “Comentários ao editor”.
- O arquivo da submissão está em formato .doc, .docx ou .rtf.
- URLs para as referências foram informadas quando possível.
- O texto está em espaço 1,5; com fonte corpo 12; emprega itálico em vez de sublinhado (exceto em endereços URL); as figuras e tabelas estão inseridas no texto, não no final do documento na forma de anexos.
- O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em “Diretrizes para autores”.
- Para seções com avaliação por pares (artigos e resenhas), as instruções disponíveis em “Assegurando a avaliação pelos pares cega” foram seguidas.

