

A DIVULGAÇÃO DA FOTOGRAFIA NO PORTUGAL OITOCENTISTA

PROTAGONISTAS, PRÁTICAS E REDES DE CIRCULAÇÃO DO SABER

Cármem Dolores Avó Baião Ferreira de Almeida

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em História e Filosofia da Ciência

ORIENTADOR (A/ES): *Professora Doutora Maria de Fátima Nunes*

Esta tese inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri

A autora escreve de acordo com a antiga ortografia

ÉVORA, MARÇO 2017



A DIVULGAÇÃO DA FOTOGRAFIA NO PORTUGAL OITOCENTISTA

PROTAGONISTAS, PRÁTICAS E REDES DE CIRCULAÇÃO DO SABER

Cármem Dolores Avó Baião Ferreira de Almeida

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em História e Filosofia da Ciência

ORIENTADOR (A/ES): *Professora Doutora Maria de Fátima Nunes*

Esta tese inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri

A autora escreve de acordo com a antiga ortografia

ÉVORA, MARÇO 2017



A DIVULGAÇÃO DA FOTOGRAFIA NO PORTUGAL OITOCENTISTA
PROTAGONISTAS; PRÁTICAS E REDES DE CIRCULAÇÃO DO SABER

RESUMO

Palavras-chave: *centro; circulação do saber; comunicação; cultura científica; fotografia; história da ciência; laboratório; periferia; popularização da ciência; redes de saber.*

Ao mesmo tempo que a História e Filosofia das Ciências iniciava um movimento de renovação, a partir dos anos 70 do século passado, a historiografia da fotografia descolou da tradicional abordagem inspirada nos cânones da história de arte (modelo de Beaumont Newhall), tendo surgido um conjunto de obras cujos autores já não são os cientistas do séc. XIX, pioneiros da historiografia da fotografia, nem os curadores, críticos de arte e fotógrafos dos anos 40 a 70 do século passado, mas sim historiadores, filósofos e alguns sociólogos, verificando-se a par uma reassunção da natureza científica e técnica da fotografia e um certo abandono dos discursos em torno da sua vertente artística, bem como os escudados nos contributos da semiologia, no discurso do documento, da reprodução do “isto foi”.

Paralelamente, durante a última década, tem sido dada uma importância crescente à circulação e popularização da ciência e da tecnologia, quer nos centros, quer nas periferias da Europa, bem como aos estudos de caso que, historiograficamente, enriqueçam a compreensão de “particularidades” destes aspectos em países que, até agora, não tiveram visibilidade na produção científica.

O aparecimento destes estudos, nomeadamente em países ou regiões periféricas aos tradicionais centros do saber, permitem aprofundar o estudo da formação e circulação dos quadros interpretativos que determinaram o uso e a prática fotográfica nos mais diversos contextos sociais, económicos e geográficos, bem como poderão abrir caminho para a entrada da fotografia e fotógrafos no âmbito da história da cultura científica e da divulgação científica.

É neste enquadramento que nos propomos investigar a divulgação, o desenvolvimento e a popularização da prática fotográfica em Portugal e no caso particular do Alentejo, pequena região periférica, por sua vez, ela própria, inserida num país periférico, ao longo de todo o séc. XIX. Procuraremos efectuar uma abordagem transversal e centrada em três níveis de análise: a influência de um centro irradiador da nova descoberta (particularmente França e Inglaterra); Portugal com destaque para os grandes momentos e vultos da história fotográfica nacional oitocentista e, finalmente, o Alentejo.

THE DISSEMINATION OF PHOTOGRAPHY IN PORTUGAL 18th CENTURY PROTAGONISTS, PRATICES AND KNOWLEDGE CIRCULATION NETWORKS

ABSTRACT

Keywords: center; dissemination of knowledge; communication, scientific culture; photography; history of science; laboratory; periphery; popularization of science; knowledge networks.

While a movement for the renewal of the History and Philosophy of Science began in the early 1970s, the historiography of photography abandoned the traditional approach inspired by the canons of art history (based on Newall Beaumont's model), a collection of works having appeared whose authors are now not the scientists of the 19th century, the pioneers of the historiography of photography, or curators, art critics or photographers from the 1940s to the 1970s, but historians, philosophers and a small number of few sociologists, while the re-assumption of the scientific and technical nature of photography is patent, as well as a certain abandonment of discourses on its artistic aspect and also those contained in semiotic works, in the discourse of the document, of the reproduction of "what was".

At the same time, during the past decade, increasing importance has been given to the spread and popularization of science and technology, both in centers of importance and regions of peripheral importance in Europe, as well as case studies, which in historiographic terms, increase our understanding of the "peculiarities" of these aspects in countries which hitherto have had little importance as far as the production of scientific literature is concerned.

The appearance of these studies in countries or regions of peripheral importance as compared with traditional centers of learning, allow for the in-depth study of the training and dissemination of interpretative frameworks that determined photographic use and practice in a wide range of social, economic and geographical contexts, and could pave the way for the entry of photography and photographers to the field of the history of scientific culture and scientific dissemination.

It is within this framework that we seek to investigate the dissemination, development and popularization of photographic practice in Portugal and, in particular, the Alentejo region: a small peripheral region, located in a country with a profile of peripheral importance, throughout the 19th century. We seek to adopt a transversal approach focused on three levels of analysis: the influence of a radiating center of new discovery (particularly France and Britain); Portugal, with emphasis on the great occasions and figures of 19th-century national photographic history; and the Alentejo.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Professora Doutora Maria de Fátima Nunes, que desde o início confiou neste projecto, orientando e incentivando-me sempre que necessário. Sem a sua orientação científica, estímulo, encorajamento e constante disponibilidade ter-me-ia sido difícil concretizar este projecto. Agradeço-lhe particularmente o seu exemplo de percurso profissional, e o seu constante entusiasmo e vontade de saber, associados ao rigor científico.

À Câmara Municipal de Évora que me concedeu as condições para a realização deste trabalho. Sem esta colaboração ter-me-ia sido completamente impossível concretizá-lo.

Às inúmeras pessoas que me receberam nas diferentes instituições onde realizei investigação, ou que me forneceram informações ou imagens relevantes para este projecto: Hospitais Cíveis de Lisboa, Instituto Geográfico Português, Instituto Nacional da Propriedade Industrial, Arquivo Histórico Militar, Biblioteca da Academia Militar, Arquivo Distrital de Évora, Biblioteca Nacional e Biblioteca Pública de Évora Museu de Ciência da Universidade de Lisboa, Observatório Astronómico da Ajuda, Palácio Nacional da Ajuda, Câmara Municipal de Mértola, Câmara Municipal de Almodôvar, Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa, Arquivo da Torre do Tombo.

Agradeço também a um conjunto de pessoas que me abriram os seus arquivo e “memórias” pessoais a quem se fica a dever grande parte da documentação deste projecto. Às famílias Cabral Silveira, Manners Gordon, Bataréu e Gião, agradeço a partilha da informação pela e as imagens cedidas.

Às minhas colegas do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora que, ao longo dos anos me acompanharam directamente e com quem partilhei a minha paixão pela fotografia, e aos meus colegas da Divisão de Cultura e Património pela compreensão, colaboração e ajuda demonstradas na recta final deste trabalho.

Agradeço também aos meus amigos e à minha família, um muito obrigado pela compreensão, paciência e incentivos demonstrados.

E por fim, porque sem ela nada faria sentido, nem valeria a pena, à minha filha Margarida.

ÍNDICE GERAL

A DIVULGAÇÃO DA FOTOGRAFIA NO PORTUGAL OITOCENTISTA	iii
PROTAGONISTAS; PRÁTICAS E REDES DE CIRCULAÇÃO DO SABER	iii
RESUMO	iii
ABSTRACT	v
AGRADECIMENTOS	vii
INTRODUÇÃO	1
I. Descrição do projecto e metodologia	10
PARTE I	17
Um desejo latente... ..	17
Capítulo 1	21
Manifestações Proto – Fotográficas em Portugal	21
Capítulo 2	27
O reconhecimento público do novo invento	27
2.1. A <i>Descoberta Simultânea</i> da Fotografia	27
2.2 Apropriação do invento pela nação francesa	31
2.1. Os primeiros anos do novo invento em Portugal	38
PARTE II	47
Investigar e...<i>fotografar</i>	47
Capítulo 1	47
Um invento que veio revolucionar as artes de desenho... ..	47
1.1. <i>De luz pintora</i> a descoberta científica	47
1.2. O academismo e a divulgação do novo invento	50
1.3. O papel dos periódicos especializados na difusão da nova ciência	54
Capítulo 2	65
O desenvolvimento da prática fotográfica em contexto científico/institucional	65
2.1. O ensino da fotografia na Escola Polytechnica de Lisboa	67

2.2. A Comissão Geológica do Reino e a viagem científica de Carlos Ribeiro	69
Capítulo 3	73
Década de 1860: O Papel Da Sociabilidade Científica.....	73
3.1. <i>O Club Photographico Lisbonense</i> : o papel das elites portuguesas na definição de uma sociabilidade científica	74
3.2. Contributos oficiais de legitimação: O Gabinete da Comissão Geológica do Reino e a Reforma da Escola do Exército	83
3.3. A importância das observações astronómicas e as primeiras participações em redes transnacionais de conhecimento	94
3.4. O ensino da microfotografia	95
3.5. A adesão à fotografia noutros campos científicos: a vontade e empenhamento pessoais	98
Capítulo 4	103
1870-1880: Uma década de ouro para a fotografia em Portugal	103
4.1. A <i>Secção Photographica</i> da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos, Topographicos, Hydrographycos e Geológicos do Reino: um caso de excelência periférica	103
4.2. Estudando, observando e fotografando o céu... ..	127
4.3 A utilização da fotografia para fins médicos.....	135
PARTE III	139
PROTAGONISTAS, PRÁTICAS E ESTRATÉGIAS DE PARTICIPAÇÃO EM REDES TRANS-NACIONAIS DE CONHECIMENTO	139
Capítulo 1	143
Autonomia e dependência na produção científica	143
1.1. Protagonistas e primeiras participações em eventos e redes internacionais.....	143
1.1.1. Joseph James Forrester (1809-1861)	144
1.2. Pesquisas em contexto periférico e à margem dos centros validadores	166
Capítulo 2	179

O papel da burguesia industrial portuense na transmissão e divulgação da fotografia	179
2.1. A Exposição Industrial Portuense de 1861	180
2.2. Exposição Industrial de 1865: a presença de centros científicos.....	184
Capítulo 3	195
Uma segunda geração de protagonistas e a consolidação de uma área de excelência	195
3.1. CARLOS RELVASE uma estratégia pessoal de afirmação internacional	195
Capítulo 4	217
A definição internacional de um novo estatuto para a ciência fotográfica e a participação em redes validadoras do conhecimento	217
4.1. As Exposições Universais e o mundo da fotografia	217
4.2. Um novo estatuto para a “ciência fotográfica”	228
4.3. A tentativa de integração em movimentos internacionais científicos e profissionais	230
4.4. Transmissão e difusão fotográficas: associações e periódicos especializados	251
PARTE IV	265
O Público Entendimento da Fotografia: um zoom operativo no Alentejo.	265
Capítulo 1	269
O Alentejo à data da chegada do novo invento	269
1.1. A importância dos meios de transporte, da rede viária e de condições de alojamento	269
1.2. Primeiros protagonistas e principais meios de difusão	275
Capítulo 2	289
Periódicos locais e a difusão da nova “ciência” e os primeiros estúdios temporários (1860-1880)	289
2.1. Os estudos temporários enquanto espaços de instrumentação científica e manuseamento técnico	296
2.2. A influência transfronteiriça	304
2.3. O género e a fotografia: Maria Eugénia Reya Campos, primeira mulher fotógrafa portuguesa.....	310
Capítulo 3	316
O centro na periferia: contributos externos <i>in situ</i>.....	316

3.1. A passagem de fotógrafos viajantes	316
3.2. Mina de S. Domingos: A utilização da fotografia em contexto industrial	321
Capítulo 4.....	328
Estúdios permanentes, práticas laboratoriais e popularização da ciência fotográfica	328
4.1. O estúdio de Ricardo Santos– um exemplo de modernidade	336
Capítulo 5	350
Amadores fotográficos e as primeiras imagens impressas na imprensa alentejana.....	350
5.1. Os primeiros amadores fotográficos no Alentejo oitocentista	350
CONCLUSÕES	363
FONTES.....	369
Fontes Não Impressas	369
Outras fontes não impressas.....	371
Fontes Iconográficas	371
Fontes Impressas	372
BIBLIOGRAFIA.....	383

ÍNDICE DAS FIGURAS

- FIG. 1.** A ENCICLOPÉDIA DE D’ALEMBERT E DE DIDEROT SUBLINHOU A IMPORTÂNCIA DO USO DAS IMAGENS (AS ARTES) COMO INSTRUMENTO INDISPENSÁVEL PARA A DESCOBERTA DA VERDADE E PARA A INTERPRETAÇÃO DA NATUREZA. A INSERÇÃO DE TIRAS LITOGRAFADAS PERMITIU QUE AS IMAGENS PASSASSEM A SER PERCEBIDAS COMO SISTEMAS COMPLEMENTARES À INFORMAÇÃO ESCRITA, GERANDO UM HÁBITO QUE ATÉ ENTÃO SE TINHA RESTRINGIDO AOS LIVROS TÉCNICOS DE USO MUITO ESPECIALIZADO, AO MESMO TEMPO QUE PERMITIA QUE AS IMAGENS PASSASSEM A SER PERCEBIDAS COMO SISTEMAS COMPLEMENTARES À INFORMAÇÃO ESCRITA, COM UMA AMPLA DIFUSÃO E ACEITAÇÃO SOCIAL. 18
- FIG. 2** THOMAS WEDGWOOD É CONSIDERADO UM DOS PROTO-FOTÓGRAFOS QUE MAIS CONTRIBUIU PARA O DESENVOLVIMENTO DE UM MÉTODO PARA FIXAR AS IMAGENS OBTIDAS. ESTA FOI, POSSIVELMENTE, A PRIMEIRA “FOTOGRAFIA” QUE EFECTUOU POR VOLTA DE 1800 (HUGHES, 2012). 20
- FIG.3** O TEATRO “FANTASMAGORIA,” EM FINAIS DO SÉCULO XVIII, UTILIZAVA IMAGENS PROJECTADAS (DE FORMA OCULTA) EM PAREDES, EM FUMO (IMAGEM-FUMO) OU ECRÃS SEMITRANSSPARENTES. EM 6 OUT. DE 1834, *O PERIÓDICO DOS POBRES* ANUNCIAVA: *COSMO-NEORAMA. ESTE ESTABELECIMENTO JÁ ANNUNCIADO NESTA FOLHA, TERÁ A SUA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO NO DIA 7 DO CORRENTE DESDE AS 3 HORAS DA TARDE ATÉ AS 10 DA NOITE, NA RUA DA FIGUEIRA N.º 8, PERTO DO THEATRO DE S. CARLOS, [...].* FONTE DAS IMAGENS: ÁGUA & AZEITE – WORDPRESS.COM..... 23
- FIG. 4** GRAVURA OITOCENTISTA ILUSTRANDO PÚBLICO A ASSISTIR A UM DIORAMA DE DAGUERRE (S/DATA). IMAGE BY © BETTMANN/CORBIS..... 24
- FIG. 5** RETRATO DE ALEXANDRE HERCULANO, SOUSA, JOAQUIM PEDRO DE, 1818-1878; BARROS, SILÊNCIO CRISTÃO DE, 1792-CA 1870, IMPR, RETRATOS DE PORTUGUESES DO SÉCULO XIX] [VISUAL GRÁFICO] / SOUZA [FONTE BNP, E.A. 58 A.,] 26
- FIG. 6** RETRATO DE JOSEPH NICÉPHORE NIÈPCE, O VERDADEIRO INVENTOR, OU, SEGUNDO GERNESHEIM, O “PRIMEIRO PENSADOR” DA FOTOGRAFIA. FONTE: HÉLIOGRAVURE VON DUJARDIN, NACH EINEM GEMÄLDE VON LÉONARD-FRANÇOIS BERGER (1845), HEUTE IN DEN MUSÉE DENON IN CHALON-SUR-SAÔNE. – CABINET. 28
- FIG. 7** IMAGEM REALIZADA EM 1826, OU 1827, APÓS 10 ANOS DE PESQUISAS DO INVENTOR FRANCÊS JOSEPH NICÉPHORE NIÈPCE, PODENDO CONSIDERAR-SE A PRIMEIRA VERDADEIRA FOTOGRAFIA CONHECIDA (WWW.NICÉPHORE NIÈPCE HOUSE MUSEUM). .. 29
- FIG. 8** EXTRACTO DAS BASES DO CONTRATO PROVISÓRIO (1.ª FOLHA) ASSINADO ENTRE NIÈPCE E DAGUERRE, 1829. SEGUNDO O CONTRATO, NIÈPCE DESEJAVA FIXAR UM MEIO NOVO “AS VISTAS QUE LHE OFERECIA A NATUREZA”, SEM TER O RECURSO DE UM DESENHADOR; POR SEU LADO, DAGUERRE OFERECIA OS SEUS PRÉSTIMOS A NIÈPCE PARA QUE, ASSOCIADOS, PUDESSEM RETIRAR TODAS AS VANTAGENS DESTES NOVO “GÉNERO DE INDÚSTRIA.” DESDE O PRIMEIRO MOMENTO, AS DIFERENÇAS DE

OBJECTIVOS ENTRE OS DUAS FIGURAS É EVIDENTE [FONTE: GALLICA.BNF./BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE].	30
FIG. 9 À ESQUERDA: DAGUERREÓTIPO DE LOUIS DAGUERRE, DA AUTORIA DE SABATIER-BLOT (EASTMAN KODAK COMPANY), 1844; À DIREITA: CAPA DO LIVRO « <i>HISTORIQUE ET DESCRIPTION DES PROCÉDÉS DU DAGUERRÉOTYPE</i> » (DAGUERRE, 1839).	31
FIG. 10 CONTRATO ASSINADO ENTRE LOUIS DAGUERRE E O ESTADO FRANCÊS [GALLICA.BNF.FR/BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE]	32
FIG. 11 “O AFOGADO”, HYPPOLYTE BAYARD, 1840. BAYARD CRIOU ESTA IMAGEM (AUTORETRATO) EM 1840, COMO FORMA IRÓNICA DE DEMONSTRAR O SEU DESGOSTO PELO APOIO DO GOVERNO FRANCÊS À TÉCNICA DESENVOLVIDA POR NICÉPHORE NIÉPCE, APERFEIÇOADA E COMERCIALIZADA POR DAGUERRE, EM DETRIMENTO DE OUTROS PROCESSOS FOTOGRÁFICOS [H. BAYARD, AUTO-PORTRAIT EN NOYÉ, 1840, POSITIF DIRECT SUR PAPIER @SFP].	34
FIG. 12 RETRATO DE FOX TALBOT, AUTORIA DE CALVERT RICHARD JONES, C.A. 1845 [LITOGRAFIA DE PIERRE PETIT, IMPRESSA POR CHARLES JEREMIE FUHR, © WIKIMEDIA COMMONS].	36
FIG. 13. FOX TALBOT, ASAS DE UM INSECTO, À VISTA DE UM MICROSCÓPIO SOLAR, C 1840 [NATIONAL MEDIA MUSEUM COLLECTION]. OS OBJECTIVOS CIENTÍFICOS DE TALBOT ERAM BEM DIFERENTES, PROCURANDO ESSENCIALMENTE PROCURAR “UM NOVO LÁPIS DA NATUREZA” [THE PENCIL OF NATURE].	37
FIG.14 O PANORAMA, N.º 94, 16 DE FEV.1839, PP. 54-55.	39
FIG. 15 FOTOCÓPIA DE UM DIPLOMA FEITO USANDO A TÉCNICA FOTOGRÁFICA DE HERCULE FLORENCE, A <i>POLYGRAPHIA</i> CA.1832, @WIKIPEDIA.	42
FIG. 16. CARTE DE VISITE DE MADAME FRITZ, FRENTE E VERSO [ALBUM DE FAMÍLIA DE J.C. SILVEIRA]	45
FIG.17. FOX TALBOT, <i>PHOTOGENIC DRAWING FLOWER</i> , 1839 [BRITISH LIBRARY].	48
FIG. 18 RECIBO DE J. ORCEL, LIVREIRO DE COIMBRA, COMPROVATIVO DA ENTREGA DE INSTRUMENTOS CIENTÍFICOS AO DIRECTOR DO GABINETE DE FÍSICA LUÍS FERREIRA PIMENTEL QUE INCLUÍA UM “ <i>DAGUERREOTYPE PERFECTIONNÉ AVEC MIROIR PARALLÈLE POUR REDRESSER LES OBJECTS</i> ” E RESPECTIVAS PLACAS [APPUD. RAMIRES, ALEXANDRE, 2001, <i>REDESCOBRIR COIMBRA, OS INÍCIOS DA IMAGEM FOTOGRÁFICA EM COIMBRA, 1842-1900</i>].	51
FIG. 19. UM DOS DAGUERREÓTIPOS EFECTUADOS COM O MATERIAL ADQUIRIDO, MOSTRANDO A VIA LATINA DA UNIVERSIDADE. (FONTE: UC DIGITALIS)	52
FIG. 20 CARVALHO, JOAQUIM AUGUSTO SIMÕES DE, 1822-1902. CURSO DE PHILOSOPHIA CHYMICA, E DE GALVANISMO [MANUSCRITO] / JOAQUIM AUGUSTO SIMÕES DE CARVALHO. – [COIMBRA], 1849. – P. 578. NA 16.ª LIÇÃO ERA ENSINADO O <i>DAGUERREOTYP</i> O.	52
FIG. 21. EXCERTO DA <i>REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE</i> , N.º 31, 5 MAI.1842, P.374.	56
FIG. 22 SEGUNDO PIMENTEL (1996) O CRÂNIO AINDA FAZ PARTE DO MUSEU DA FACULDADE DE MEDICINA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA, MAS O DAGUERREÓTIPO EXTRAVIOU-SE	

AQUANDO DA MUDANÇA DA MUDANÇA DE INSTALAÇÕES DO CAMPO SANTANA PARA O HOSPITAL UNIVERSITÁRIO DE SANTA MARIA EM 1855 (CLODE, 2009, LISBOA).....	57
FIG. 23. À DIREITA: BABOLLA PRINCESA DE HUÍLA, LITOGRAFIA DE ANTÓNIO JOAQUIM SANTA BARBARA, 1845, [BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL, HTTP://PURL.PT/4784]; À ESQUERDA <i>NATIVA DE SOFALA</i> DA AUTORIA DE E. THIESSON, 1845 [EASTMANMUSEUM, ROCHESTER, 1969.0265.0140] <i>NATIVA DE SOFALA É A RAINHA DO XAI-XAI DE ZAVALA A NATIVA DE SOFALA É A RAINHA DO XAI-XAI DE ZAVALA</i>	58
FIG. 24 NA LEGENDA FOTOGRAFIA PODE LER-SE: “ FELICIANO DA ASSUMPÇÃO. NASCEU A 29 DE MARÇO DE 1843 NA FREGUESIA DE ALBARDO, CONCELHO DO MESMO NOME, DISTRICTO DA GUARDA (RETRATADO EM LISBOA NO ANNO DE 1856, TENDO 12 ANOS E 9 MESES DE IDADE) ” REPRODUÇÃO DIGITAL EFECTUADA A PARTIR DE <i>GAZETA MÉDICA DE LISBOA</i> , 1. ^a SÉRIE, TOMO 4, 4.º ANNO, N.º 81, 1 DE MAIO DE 1856.....	60
FIG. 25. DAGUERREÓTIPO: «CRISTAUX DE LA SALIVE» POR LÉON FOUCAULT EM 1844 [FONTE: GALICA.BNF.FR / BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE]	61
FIG. 26 RETRATO DO DOENTE COM MACROGLOSSIA ANTES DA OPERAÇÃO (ARQ. HISTÓRICO DO HOSPITAL MIGUEL BOMBARDA) E CAPA DE <i>O CORREIO MÉDICO</i> , COM GRAVURAS DO DOENTE COM MACROGLOSSIA DEPOIS DA OPERAÇÃO FEITAS A PARTIR DE FOTOGRAFIAS OBTIDAS APÓS A OPERAÇÃO DO DOENTE.	62
FIG. 27 RETRATO DE D. PEDRO V, SOUSA, JOAQUIM PEDRO DE, 1818-1878; BARROS, SILÊNCIO CRISTÃO DE, 1792-CA 1870, IMP., RETRATOS DE PORTUGUESES DO SÉCULO XIX] [VISUAL GRÁFICO] / SOUZA [FONTE BNP, E.A. 58 A.].....	66
FIG. 28 PÁGINA DE ROSTO DO LIVRO “ <i>CURSO DE CHYMICA ELEMENTAR PROFESSADO NA ESCOLA POLYTECHNICA</i> ” E PÁGINA COM REFERÊNCIA AO DAGUERREÓTIPO NA MESMA OBRA (PIMENTEL, 1839)	69
FIG. 29 CARLOS RIBEIRO, GEÓLOGO DO REINO (1813-1882), DIRECTOR DA 1. ^a COMISSÃO GEOLÓGICA (1857). FOTO DE AUTOR DESCONHECIDO. FONTE: DCT.FCT.UNL.PT.....	70
FIG. 30 PÁGINA DO CALOTYPE ALBUM, VOLUME 1, COM 4 CALOTIPOS DE J.F. MONTGOMERY, HUGH LYON TENNENT AND ROBERT TENNENT. [©NATIONAL LIBRARY OF SCOTLAND, 2005].....	73
FIG. 31 <i>LISTA DOS SÓCIOS INSTALLADORES DO CLUB PHOTOGRAPHICO LISBONENSE</i> , 1861, TYP. DA SOCIEDADE TYPOGRAPHICA FRANCO-PORTUGUEZA, [BNL, 5 C/11226/COL.9, R. 13774] 75	
FIG. 32 RETRATO DE FAMÍLIA, FRENTE E VERSO, COM O LOGÓTIPO DO <i>CLUB PHOTOGRAPHICO LISBONENSE</i> (COLECÇÃO DA AUTORA]	81
FIG. 33 ARTIGO DE ANTÓNIO AUGUSTO DE AGUIAR, PUBLICADO EM FRANCÊS, NO <i>JOURNAL DE SCIENCIAS MATHEMATICAS, PHYSICAS E NATURAES</i> , INTITULADO “QUELQUES OBSERVATIONS SUR LE PROCÉDÉ PHOTOGRAPHIQUE AU COLLODION SEC DE M. LE MAJOR RUSSELL”, NO QUAL DESCREVE OS SEUS ENSAIOS E TENTATIVAS DE MELHORAMENTO DO PROCESSO DE TANINO, PUBLICADO PELA ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS DE LISBOA, EM 1866.	85

FIG. 34 RELATÓRIO DOS OBJECTOS QUE PASSARAM PARA O GABINETE PHOTOGRAPHICO ESTABELECIDO NO EXTINGTO CONVENTO DE JESUS [FUNDO DA SECÇÃO PHOTOGRAPHICA, ARQUIVO DO IGP]	86
FIG. 35 RELATÓRIO DOS OBJECTOS QUE PASSARAM PARA O GABINETE PHOTOGRAPHICO ESTABELECIDO NO EXTINGTO CONVENTO DE JESUS [FUNDO DA SECÇÃO PHOTOGRAPHICA, ARQUIVO DO IGP]	86
FIG. 36 <i>ESCOLA DE GUERRA/PLANTA DOS SEUS EDIFÍCIOS E TERRENOS EM LOTE MANDADA EXECUTAR PELO GENERAL COMANDANTE JOSÉ ESTÊVÃO DE MORAES SARMENTO</i> [FONTE: BIBLIOTECA DA ACADEMIA MILITAR]. NA ZONA ASSINALADA PELO N.º 11 FICAVA O GABINETE FOTOGRÁFICO.	89
FIG.37 <i>O MUSEU DO MATERIAL DE ENSINO</i> . [FONTE: BIBLIOTECA DA ACADEMIA MILITAR]	89
FIG. 38 SEBENTA DE ANICETO ROCHA PARA O ANO LECTIVO DE 1871-1872, P. 1 E 2. [FONTE: BIBLIOTECA DA ACADEMIA MILITAR]	90
FIG. 39 SEBENTA DE ANICETO ROCHA PARA O ANO LECTIVO DE 1871-1872, À ESQ. REPRODUÇÃO DO CAP.1 IDEIA RESUMIDA, E Á DIREITA PÁGINA ILUSTRADA DA MESMA SEBENTA [BIBLIOTECA DA ACADEMIA MILITAR]	91
FIG. 40. SEBENTA (MANUSCRITA) ELABORADA PARA O ANO LECTIVO DE 1890-1891, DA AUTORIA DE AUGUSTO FREDERICO PINTO DE REBELLO PEDROSA, CORONEL DO ESTADO-MAIOR DE ARTILHARIA, SEGUNDO LENTE DA 5.ª CADEIRA. [BIBLIOTECA DA ACADEMIA MILITAR]	92
FIG. 41. FIGUEIRA, MAY, “PROGRAMMA DO CURSO DE MICROSCOPIA PRACTICA PROFESSADO NA ESCOLA MEDICO-CIRURGICA DE LISBOA, NO ANNO LECTIVO DE 1862 PARA 1863” [IN <i>O INSTITUTO</i> DE 1865, P.9]. A ESTA LIÇÃO CONCORRERAM ALÉM DE MUITOS PROFESSORES DE VÁRIAS ESCOLAS DE LISBOA, MÉDICOS, ENGENHEIROS E OUTRAS PESSOAS CULTAS, OS PROFESSORES DE COIMBRA COSTA SIMÕES, VIEGAS E O PREPARADOR INÁCIO RODRIGUES DA COSTA DUARTE.	96
FIG. 42 FOTOGRAFIA TIRADA PELO ALUNO DO 5º ANO, THEODORO CÉSAR OLIVA, 1868, TRANSCREVENDO NO VERSO A DESCRIÇÃO DO RESPECTIVO CASO CLÍNICO.	97
FIG. 43. FRANCISCO MARTINS SARMENTO. COLECÇÃO SOCIEDADE MARINS SARMENTO, S/D.OS <i>CADERNOS DE FOTOGRAFIA</i> DE MARTINS SARMENTO, FORAM ESCRITOS ENTRE 1868 E 1876, PELO QUE A FOTOGRAFIA SERÁ DESTE PERÍODO.	99
FIG. 44 CITÂNIA DE BRITEIROS, FRANCISCO MARTINS SARMENTO. COLECÇÃO SOCIEDADE MARINS SARMENTO (1868 E 1876?).	100
FIG.45 CARTÃO DE CARLOS RELVAS DIRIGIDO A JOSÉ VICENTE BARBOSA DU BOCAGE [ARQUIVO DO MUSEU DA CIÊNCIA]	100
FIG. 46 POSTAL RECEBIDO POR J.V.B. DU BOCAGE DO ESTÚDIO FOTOGRÁFICO DE ANGELO DE MATTIA, BARI, ITÁLIA. SE BEM QUE DATADO DE UM PERÍODO MUITO POSTERIOR, ILUSTRA AS “RELAÇÕES” QUE AO LONGO DA SUA VIDA CIENTÍFICA J.V.B. DU BOCAGE ESTABELECEU COM O MUNDO INTERNACIONAL DA FOTOGRAFIA CIENTÍFICA.	101
FIG. 47 À DIREITA, FILIPE FOLQUE (1800-184), O GRANDE IMPULSIONADOR DO DESENVOLVIMENTO DA CARTOGRAFIA CIENTÍFICA EM PORTUGAL. LITOGRAFIA,	

- GRAVADA POR NOVAES, S/D; À ESQUERDA, JOSÉ JÚLIO RODRIGUES, SEGUNDO UMA FOTOGRAFIA DE CAMACHO (*O OCCIDENTE*, VOL. 15, N.º 496, P. 217)..... 104
- FIG. 48. RELAÇÃO DAS PUBLICAÇÕES (LIVROS E PERIÓDICOS) QUE PASSARAM PARA O GABINETE FOTOGRAFICO (AHIGP, LIVRO 7, "REGISTRO DOS OFFICIOS REMETTIDOS AO MINISTERIO DAS OBRAS PUBLICAS DESDE JULHO 1869 A DEZEMBRO DE 1871"). SUBLINHE-SE O "TRATAMENTO" DESTE MATERIAL BIBLIOGRÁFICO COMO APETRECHAMENTO CIENTÍFICO. 105
- FIG. 49 PESSOAL ADSTRITO À *SECÇÃO PHOTOGRAPHICA* EM 3 DE JUNHO DE 1875 [FONTE: LIVRO 4.º, REGISTRO DO SERVIÇO DOS EMPREGADOS DA OFFICINA, FUNDO DA *SECÇÃO PHOTOGRAPHICA*, INSTITUTO GEOGRÁFICO PORTUGUÊS]..... 110
- FIG. 50 RETRATO DO GRAVADOR DA *SECÇÃO PHOTOGRAPHICA*, ABÍLIO DE ANDRADE, POR A. SOLAS, PHOTOGRAPHIE UNIVERSELLE [COLECÇÃO ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE LISBOA]. ABÍLIO DE ANDRADE FOI UM DOS 4 ELEMENTOS QUE INTEGROU O QUADRO INICIAL DA *SECÇÃO PHOTOGRAPHICA* EM 1873. ALI IRÁ PERMANECER ATÉ 1875. 111
- FIG. 51 RETRATO DO LITÓGRAFO DA *SECÇÃO PHOTOGRAPHICA*, SALLES, POR ANTÓNIO MARIA SERRA, PHOTOGRAPHIA POPULAR [COLECÇÃO ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE LISBOA]. NÃO ENCONTRÁMOS REFERÊNCIA AO PERÍODO EM QUE ESTE LITÓGRAFO COLABOROU COM A *SECÇÃO PHOTOGRAPHICA*..... 111
- FIG. 52 ASPECTO DA CONSTRUÇÃO DO ATELIER ENVIDRAÇADO DA *SECÇÃO PHOTOGRAPHICA*, ANTIGO CONVENTO DE JESUS, HOJE ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE LISBOA, 1872 [INSTITUTO GEOGRÁFICO PORTUGUÊS]..... 112
- FIG. 53 REGISTO DE PRIVILÉGIO DE PROCESSO ESPECIAL DE ZINCOGRAVADURA APRESENTADO POR JOSÉ JÚLIO RODRIGUES EM 1 DE JULHO DE 1873 E APROVADO EM 16 DE JULHO DO MESMO ANO [FUNDO DO INSTITUTO DA PROPRIEDADE INDUSTRIAL, PATENTE DE INVENÇÃO N.º 302]. 113
- FIG. 54 ADIÇÃO À PATENTE DE PROCESSO ESPECIAL DE ZINCOGRAVADURA APRESENTADO POR JOSÉ JÚLIO RODRIGUES, EM 20 DE ABRIL DE 1874 E APROVADA EM 21 DE ABRIL DO MESMO ANO [FUNDO DO INSTITUTO DA PROPRIEDADE INDUSTRIAL, ADIÇÃO À PATENTE DE INVENÇÃO N.º 302]..... 115
- FIG. 55 COMENTÁRIO ELOGIOSO DE DAVANNE AO TRABALHO DESENVOLVIDO POR JOSÉ J. RODRIGUES, PUBLICADO NO *BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PHOTOGRAPHIE*, 20.º ANNÉE, N.º 5, MAI, 1874, P. 116. 116
- FIG. 57. CATÁLOGO DA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO NACIONAL, REALIZADA EM 15 DE ABRIL DE 1875 QUE VEIO A REUNIR A PARTICIPAÇÃO DE VÁRIAS ORGANIZAÇÕES CONGÉNERES EUROPEIAS. 117
- FIG. 57 MINUTA DE QUESTIONÁRIO, ELABORADA POR FRANCISCO MARIA PEREIRA E DIRIGIDA A JOSÉ JÚLIO, RODRIGUES [LIVRO DE PORTARIAS E OFFICIOS, QUESTIONÁRIO MANUSCRITO DE F.M. PEREIRA DA SILVA, 9 DE NOVEMBRO DE 1875, FUNDO DA *SECÇÃO PHOTOGRAPHICA*, INSTITUTO GEOGRÁFICO PORTUGUÊS]..... 119
- FIG. 58 *LETTRE DE DISTINCTION* ATRIBUÍDA PELO JÚRI DO *CONGRÈS INTERNATIONAL DES SCIENCES GÉOGRAPHIQUES* À "DIRECÇÃO GERAL DE GEOGRAPHIA DE PORTUGAL",

AGOSTO DE 1875. A DISTINÇÃO TESTEMUNHA O RECONHECIMENTO DA UTILIDADE DA FOTOGRAFIA PARA A PRÁTICA CIENTÍFICA. FONTE: RODRIGUES, J. J., 1876 ^a , A SECÇÃO PHOTOGRAPHICA OU ARTISTICA DA DIRECÇÃO GERAL DOS TRABALHOS GEODÉSICOS NO DIA 1 DE DEZEMBRO DE 1876, ACADEMIA REAL DAS SCIENCIAS, LISBOA.....	120
FIG. 59 ACTO DO CONTRATO ASSINADO ENTRE A DIRECÇÃO GERAL DE GEOGRAFIA DE PORTUGAL E O FOTÓGRAFO FRANCÊS, AGOSTO DE 1875, TESTEMUNHANDO A INTERNACIONALIZAÇÃO DO LABORATÓRIO DA SECÇÃO PHOTOGRAPHICA [FUNDO DA SECÇÃO PHOTOGRAPHICA, INSTITUTO GEOGRÁFICO DE PORTUGAL]	121
FIG. 60 EXCERTO DA ACTA DO CONTRATO ASSINADO EM AGOSTO DE 1875, ONDE FICA EXPLÍCITO A EXCLUSIVIDADE E CARÁCTER SIGILOSO DO CARGO [FUNDO DA SECÇÃO PHOTOGRAPHICA, INSTITUTO GEOGRÁFICO DE PORTUGAL]	122
FIG.62 CARTA DA SOCIEDADE FRANCEZA DE PHOTOGRAPHIA DIRIGIDA AO REI D. LUÍS, AGRADECENDO-LHE O TER ACEITADO A NOMEAÇÃO DE MEMBRO HONORÁRIO, 7 DE ABRIL DE 1876. FONTE: RODRIGUES, J. J., 1876.....	124
FIG.62 PLANTA DAS INSTALAÇÕES DA SECÇÃO PHOTOGRAPHICA INSTALADA NO ANTIGO CONVENTO DE JESUS [FONTE: FUNDO DA SECÇÃO PHOTOGRAPHICA, IGP].....	126
FIG. 63 EDIFÍCIO DO OBSERVATÓRIO METEOROLÓGICO E MAGNÉTICO DE COIMBRA (SOUZA, 1875)	128
FIG. 64 EDIFÍCIO DO OBSERVATÓRIO INFANTE D. LUÍS (<i>OBSERVATÓRIO INFANTE D. LUÍS</i> , 1865)	129
FIG. 65. EXCERTO DE EXPOSIÇÃO /PROPOSTA DE FREDERICO OOM E DE BRITO CAPELLO À REAL ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE LISBOA, NA QUAL, CIENTES DOS CONSTRANGIMENTOS ECONÓMICOS EXISTENTES, OS DOIS CIENTISTAS, SUGEREM QUE SE TRANSFORME UM DOS TELESCÓPIOS PARALÁTICOS ADQUIRIDOS PARA A OBSERVAÇÃO DO ECLIPSE DE 1870 EM PHOTOHELIOGRAPHO. [FUNDO DA REAL ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE LISBOA, PROCESSO DE FREDERICO OOM]	130
FIG. 66 ORÇAMENTO DAS DESPESAS DA EXPEDIÇÃO A MACAU APRESENTADA POR FREDERICO OOM E BRITO CAPELLO	131
FIG. 68 RETRATO DE JOÃO CARLOS DE BRITO CAPELLO. FONTE: ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE LISBOA.	132
FIG. 68 PATENTE DE INVENÇÃO N.º 96, CONCEDIDO EM 18 DE JANEIRO DE 1862 A FRANCISCO AUGUSTO GOMES [FONTE: INSTITUTO NACIONAL DA PROPRIEDADE INDUSTRIAL]. FRANCISCO AUGUSTO GOMES PATENTEOU UM PROCESSO PARA IMPRIMIR IMAGENS, POR MEIO DA FOTOGRAFIA, SOBRE TECIDO E SOBRE QUALQUER TIPO DE MADEIRA.....	140
FIG. 69. CARTE - VISITE DE FRANCISCO AUGUSTO GOMES [COLECÇÃO PARTICULAR DA AUTORA].....	141
FIG. 70 ASSINATURA DE JOSEPH JAMES FORRESTER E A DESIGNAÇÃO DE CHEVALIER ROSE-CROIX (PORMENOR DA P.5 DA OBRA DE SUA AUTORIA <i>THE PRIZE ESSAY ON PORTUGAL</i>). FONTE: BND, COTA SC8437-V.....	144
FIG.71 MR. FORRESTER, CA. 1845 / COPYRIGHT PRINT FROM THE ORIGINAL NEGATIVE BY DAVID OCTAVIUS HILL, R.S.A. EDINBURGH (1843-1848) "	145

- FIG. 72 ÓLEO SOBRE ZINCO DE JOSEPH JAMES FORRESTER. EM PRIMEIRO PLANO, VÊM-SE 2 FIGURAS DE COSTAS, O BARÃO E SUA AMIGA D. ANTÓNIA FERREIRA, A "FERREIRINHA". [COLECÇÃO MUSEU DO DOURO, RÉGUA]..... 145
- FIG. 73 FOTO DE FRANCIS BEDFORD: MEMBROS DO *PHOTOGRAPHIC SOCIETY CLUB*, COM H.W. DIAMOND À ESQUERDA. FONTE:WELLCOME LIBRARY CATALOGUE, ICV NO 28816..... 146
- FIG. 74** CALOTIPOS DO DOURO EXPOSTOS POR HUGH DIAMOND NA EXPOSIÇÃO DA LONDON PHOTOGRAPHIC SOCIETY, 1855 (PHOTOGRAPHIC EXHIBITIONS IN BRITAIN 1839 -1865, WWW.AHRB.AC.UK) 147
- FIG. 75 JOSEPH JAMES FORRESTER, PRÈS DE LA BOURSE. PARIS. 1855, [ALBUM ALEC HAY MILN, WOODHILL, PROVA EM PAPEL SALGADO. COPYRIGHT © PRENTENKABINET UNIVERSITEIT LEIDEN (61.0935.30). A FOTOGRAFIA TERÁ SIDO EVENTUALMENTE EFECTUADA AQUANDO DA PARTICIPAÇÃO DO BARÃO DE FORRESTER NA EXPOSITION UNIVERSELLE DE PARIS DE 1855. SUBLINHE-SE A UTILIZAÇÃO DE PAPEL SALGADO. 148
- FIG.76.CARTA DO BARÃO DE FORRESTER PARA O EDITOR DO REFERIDO PERIÓDICO EM QUE REFERE AS SUAS LIGAÇÕES AO DR. HUGH DIAMOND, BEM COMO OS SEUS ENSAIOS, EXPERIÊNCIAS E VONTADE DE OS APLICAR NO REGISTO DE DIVERSOS CENÁRIOS MONTANHOSOS DE PORTUGAL, EVENTUALMENTE, AS MARGENS DO DOURO VINHATEITO (?) [*JOURNAL OF THE PHOTOGRAPHIC SOCIETY*, N.º 21, 21 DE AGOSTO DE 1854]...... 150
- FIG. 77 JOSEPH JAMES FORRESTER, *MARGINS OF THE RIVER DOURO, NEAR THE CACHAO DE VALEIRA*, 1855, SEPTEMBER, SALTED PAPER PRINT(15.9X21CM) [NATIONAL GALLERY OF CANADA]..... 151
- FIG. 78 ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES FEITAS A PARTIR DE FOTOGRAFIAS E PORMENOR DE UMA DAS ILUSTRAÇÕES DO LIVRO DE HUGH OWEN (1856). FONTE: BNP,PURL17046. 152
- FIG.79 PHOTOGRAPHIC ALBUM FOR THE YEAR 1857. 153
- FIG. 80 FORRESTER, JOSEPH JAMES, *PEASANTS OF THE ALTO-DOURO*. SUBLINHE-SE O CARACTER ETNOGRÁFICO DO TEMA: PARA ALÉM DAS MARGENS DO DOURO, FORRESTER DOCUMENTA TAMBÉM AS SUAS GENTES [MUSEUM PURCHASE: EX-COLLECTION A.E. MARSHALL GEH NEG: 31964]..... 154
- FIG. 81** JOSEPH JAMES FORRESTER*THE PORTUGUESE DOURO AND THE ADJACENT COUNTRY AND SO MUCH OF THE RIVER AS CAN BE MADE NAVIGABLE IN SPAIN* (O DOURO PORTUGUEZ E PAIZ ADJACENTE CONTANDO DO RIO QUANTO SE PODE TORNAR NAVEGÁVEL EM ESPANHA), BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL..... 155
- FIG. 82 À ESQ: VISTA ESTEREOSCÓPICA DE *PEAK OF TENERIFFE FROM OROTAVA, ON THE NORTHERN COAST*; À DIR:VISTA ESTEREOSCÓPICA DE *SHEEPHANKS TELESCOPE* O PRIMEIRO A SER ERGUIDO NO MOUNT GUAJARA.C. *PIAZZI, PROVAS DE ALBUMINA INSERIDAS NO LIVRO* "TENERIFFE, AN ASTRONOMER'S EXPERIMENT: OR, SPECIALITIES OF A RESIDENCE ABOVE THE CLOUDS" 1858, LONDRES. [GEORGE EASTMAN HOUSE STILL PHOTOGRAPH ARCHIVE FULL CATALOG RECORD 95:0152:0003]..... 157
- FIG. 83 QUINTA DO MONTE, 1840, LITOGRAFIA DE ANDREW PICKEN, 1840 (C.), FUNCHAL [COLECÇÃO FREDERICO DE FREITAS, PROPRIETÁRIO DA IMAGEM: FUNDAÇÃO BERARDO] 158

- FIG. 84 RUSSELL MANNERS GORDON, 1.º CONDE DE TORRE BELA, FOTO: AUTOR DESCONHECIDO. FONTE: IMAGEM GENTILMENTE CEDIDA PELA FAMÍLIA. 159
- FIG. 85. *THE YEAR BOOK OF 1869*: ARTIGO DE R. M. GORDON SOBRE AS SUAS PESQUISAS EM TORNO DO PROCESSO DO COLÓDIO SECO. 159
- FIG. 86** *THE YEAR BOOK OF 1869*: R.M. GORDON FIGURA COM FAZENDO PARTE DOS ÓRGÃOS DIRECTIVOS (MEMBERS OF COUNCIL), A PAR DE HUGH DIAMOND, H.P. ROBINSON, J. ANTHONY., WHARTER SIMPSON, ENTRE OUTROS. 160
- FIG. 87. O PRESTÍGIO DE R.M. GORDON ERA DE TAL FORMA RECONHECIDO, EM FINAIS DA DÉCADA DE 1860, QUE VÁRIAS CASAS FORNECEDORAS DE ARTIGOS FOTOGRÁFICOS INSERIAM A SUA OPINIÃO NOS ANÚNCIOS QUE PUBLICAVAM. A FIRMA INGLESA MEAGHER'S, POR EXEMPLO, A PROPÓSITO DAS SUAS TENDAS /CÂMARAS – ESCURAS PORTÁTEIS INSERE O SEU COMENTÁRIO: “ I AM VERY MUCH PLEASED WITH THE NEW TENT; IN FACT I CONSIDER IT PERFECT.” – MR. RUSSELL MANNERS GORDON (*THE PHOTOGRAPHIC NEWS ALMANAC FOR 1868*). 160
- FIG. 88 PARTICIPAÇÃO DE RUSSELL MANNERS GORDON NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE LONDRES DE 1862. FONTE WW.AHRB.AC.UK. 164
- FIG. 89. DAGUERREÓTIPO DE JOVEM SOLDADO DA AUTORIA DE CORENTIN, 1850 (?), ANTERIOR À SUA VINDA PARA PORTUGAL. NO VERSO DO DAGUERREÓTIPO PODE LER-SE QUE FOI MEMBRO DE VÁRIAS ACADEMIAS DE PARIS E QUE SE APRESENTAVA COM “PROFESSEUR DE PHOTOGRAPHIE”. FONTE: NATIONAL MEDIA MUSEUM, BRADFORD, UNITED KINGDOM, DAGUERREOBASE. 167
- FIG. 91 FREDERICK WILLIAM FLOWER. 168
- FIG. 91 “O FOTÓGRAFO AMADOR MEDINDO O TEMPO DE POSE PERTO DE ÁGUAS FÉRREAS, PORTO”, AUTO-RETRATO DE FREDERICK WILLIAM FLOWER JUNTO DE UM POÇO E DE ROUPA A SECAR [COLECÇÃO PARTICULAR]. 169
- FIG. 92 WILLIAM FOX TALBOT (1800-1877) E NIKOLAS HENNEMANN (1813-1898), *THE READING ESTABLISHMENT*, 1846, PROVAS EM PAPEL SALGADO A PARTIR DE NEGATIVO EM PAPEL, [PROPRIEDADE: MUSÉE D’ORSAY]. 170
- FIG. 93 GUIMARÃES, VISTA ESTEREOSCÓPICA DA RUA DE D. JOÃO I. ANTERO FREDERICO DE SEABRA, 1858. © SOCIEDADE CIENTÍFICA MARTINS SARMENTO. 171
- FIG. 94 *VISTA POENTE DE SETÚBAL*, 1860. PROVA FOTOGRÁFICA QUE INTEGRA O “ÁLBUM SETUBALENSE”, COMPOSTO POR DOZE PROVAS DE ALBUMINA DA AUTORIA DE ANTERO FREDERICO DE SEABRA. O “ÁLBUM SETUBALENSE” FOI ENCONTRADO HÁ VINTE ANOS POR BRUNO SILVA, NA ALTURA TRABALHADOR DA CONSTRUÇÃO CIVIL, NO SÓTÃO DE UM EDIFÍCIO, EM LISBOA, QUE IA SER SUJEITO A OBRAS DE RESTAURO. ACTUALMENTE ESTÁ CLASSIFICADO COMO BEM DE INTERESSE NACIONAL. FONTE: WWW.MUN-SETUBAL.PT/PT/PAGINA/PATRIMONIO/278. 172
- FIG. 95 ARTHUR NAPOLEÃO: NATURAL DO PORTO, DE IDADE DE 6 ANOS, SOCIO HONORARIO DA SOCIEDADE PHILARMONICA LISBONENSE / A. J. PINTO LITHOGRAPHOU; M. I. X. NOVAES DEZENHOU. - [LISBOA?: S.N.], 1850 (LX.^a [I.É, LISBOA]: LITH. RUA NOVA DOS

MARTYRES Nº 14). - GRAVURA: LITOGRAFIA, P&B (IMPR. SOBRE FUNDO BEIGE); 40X42,2 CM (DIM. DA COMP. SEM LETRA). BND, COTA E-99-A.....	173
FIG. 96 ARTIGO DE MIGUEL NOVAES SOBRE FOTOGRAFIA, <i>JORNAL DA ASSOCIAÇÃO INDUSTRIAL PORTUENSE</i> , TOMO V, N.º 13, 30 DE JUNHODE 1857. NO PRIMEIRO ARTIGO PUBLICADO, NOVAES REVELA ESTAR A PAR DA EVOLUÇÃO DOS PRINCIPAIS PROCESSOS FOTOGRÁFICOS DA ALTURA, INFORMAÇÃO QUE, CERTAMENTE, OBTERIA ATRAVÉS DE PERIÓDICOS E LITERATURA ESTRANGEIRA.	174
FIG. 98 DOMINGOS PINTO DE FARIA, FOTODE AUTOR DESCONHECIDO. FONTE: <i>A ARTE PHOTOGRAPHICA</i> , ED. FAC-SIMILADA, CPF, P.228-231.	177
FIG. 98 INAUGURAÇÃO PELO REI D. PEDRO V DA EXPOSIÇÃO INDUSTRIAL PORTUGUESA, ORGANIZADA NO PALÁCIO DA BOLSA DO PORTO PELA ASSOCIAÇÃO INDUSTRIAL (GRAVURA DA ÉPOCA). FONTE. HTTP://ESPERO-QUE-O-FACEBOOK-ACEITE BLOGSPOTS.SAPO.PT	180
FIG. 99 <i>FACHADA DA IGREJA DE SANTA CRUZ, EM COIMBRA</i> , PROVA EM PAPEL SALGADO DE JOAQUIM POSSIDÓNIO NARCISO DA SILVA. FONTE: WWW.PROF2000.PT/USERS/AVCULTUR/UNIVCOIMBRA/PASSADESPELHO/PAGE42	183
FIG. 100 VERSO DE CARTE VISITE DE MOLYNÉ Y ALBAREDA, ONDE É FEITA ALUSÃO À MEDALHA DE PRATA RECEBIDA NA EXPOSIÇÃO INDUSTRIAL DO PORTO DE 1861. FONTE: 2024907_AG_EU_EUROPEANAPHOTOGRAPHY_GENCAT_1062.....	184
FIG. 101 <i>O PALÁCIO DE CRISTAL DO PORTO AINDA NA FASE DE CONSTRUÇÃO</i> (1861-1865), FOTO DE AUTOR DESCONHECIDO. FOTOGRAFIA DE AUTOR DESCONHECIDO. FONTE: MONUMENTOS.DESAPARECIDOS.BLOGSPOT.....	184
FIG. 102 EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DO PORTO DE 1865, GALERIA DE BELAS- ARTES. FONTE: PORTOART.BLOGSPOT.COM.....	186
FIG. 103 MINA DE S. DOMINGOS, ASPECTO DA CONSTRUÇÃO DO CAMINHO-DE-FERRO. FOTO DE A. CLAUDET (?) [CPF, COLEÇÃO NACIONAL DE FOTOGRAFIA]	187
FIG. 104 PEDIDO DE REGISTO DE PATENTE DE RENÉ PRUDENT PATRICE DRAGON, APRESENTADO EM ABRIL DE 1862 (INSTITUTO NACIONAL DA PROPRIEDADE INDUSTRIAL - PATENTE N.º 98).....	189
FIG. 105 REFERÊNCIAS À EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DO PORTO EM <i>L'ILLUSTRATION, JOURNAL UNIVERSELLE</i> , V.46, 1865 JUL-DEC., P. 200.....	194
FIG. 107. CARLOS RELVAS (FONTE: MUSEU CARLOS RELVAS).....	195
FIG. 107 <i>VISTA DE COIMBRA</i> , CARLOS RELVAS [COLEÇÃO MARGARIDA COSTA ALEMÃO].....	196
FIG. 108 <i>O SEGUNDO ATELIER EM CONSTRUÇÃO</i> , CARLOS RELVAS, DÉCADA DE 1870.....	198
FIG. 109FIG. 110 PÁGINAS DO CADERNO MANUSCRITO DE CARLOS RELVAS (1871) [MUSEU /CASA DA FOTOGRAFIA DE CARLOS RELVAS, CMGOLEGÃ].....	199
FIG. 111 FOTOTIPIA DO ATELIER DE CARLOS RELVAS REPRODUZIDA NO <i>TRAITÉ PRATIQUE DE PHOTOTYPIC</i> DE LÉON VIDAL, 1879.	200
FIG. 112 CADERNO DE NOTAS MANUSCRITO DE CARLOS RELVAS, 1883, INSTRUÇÕES SOBRE O PROCESSO DA PHOTOTYPIC. [MUSEU /CASA DA FOTOGRAFIA DE CARLOS RELVAS, CMGOLEGÃ]	201

FIG. 113	EXTRACTO DO CADERNO DE NOTAS MANUSCRITO DE CARLOS RELVAS, ONDE FAZ REFERÊNCIA AO LIVREIRO PLANTIER, QUE, POSSIVELMENTE, SERIA UM DOS LIVREIOS DE QUE SE SERVIRIA PARA ADQUIRIR ALGUNS DOS SEUS LIVROS NO ESTRANGEIRO. [MUSEU /CASA DA FOTOGRAFIA DE CARLOS RELVAS, CMGOLEGÃ]	203
FIG. 114	REGISTOS DA LUA EFECTUADOS POR CARLOS RELVAS [MUSEU /CASA DA FOTOGRAFIA DE CARLOS RELVAS, CMGOLEGÃ]	209
FIG. 115	REDE DE CONTACTOS NACIONAIS E INTERNACIONAIS DE CARLOS RELVAS CONSTRUÍDA A PARTIR DAS ANOTAÇÕES DO SEU LIVRO DE MANUSCRITOS, DA SUA BIBLIOTECA, DE CORRESPONDÊNCIA E DE NOTÍCIAS IMPRESSAS EM VÁRIOS PERIÓDICOS.	211
FIG. 116	CARTE DE VISITE DE JOSÉ NUNES DA SILVEIRA. NO VERSO O FOTÓGRAFO PUBLICITA-SE COMO O <i>ÚNICO PHOTOGRAPHO PREMIADO NA EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE LONDRES DE 1862</i> . (FONTE: ÁLBUM DE FAMÍLIA DE JOÃO CABRAL SILVEIRA)	217
FIG. 117	ARAGÃO, A. C. TEIXEIRA DE, <i>DESCRIPTION DES MONNAIES, MÉDAILLES ET AUTRES OBJECTS D'ART CONCERNANT L'HISTOIRE PORTUGUAISE DU TRAVAIL, EXPOSITION UNIVERSELLE DE PARIS, 1867</i> , IMP. D. DUPONT, PARIS, [GALLICA, BNF.FR]	218
FIG. 118	EXPOSITION UNIVERSELLE DE PARIS, 1867. FONTE: <i>THE ILLUSTRATED LONDON NEWS</i> . 1867 - (01 - 12). JANUARY TO DECEMBER [ON LINE]	219
FIG. 119	EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE VIENA DE ÁUSTRIA. FONTE: WIKIPEDIA - STADTCHRONIK WIEN, VERLAG CHRISTIAN BRANDSTÄTTER, PAGE 316	220
FIG. 120	<i>RELICÁRIO E CUSTÓDIA</i> . PROVAS ACTUAIS DE NEGATIVO EM EM SUPORTE DE VIDRO E COLÓDIO, C. 1868. [PNA, INV. 165.001.026 E 165.001.038. © LUÍSA OLIVEIRA, DDF/IMC]. O REI D.LUÍS I, EM 1868, TERÁ MANDADO FOTOGRAFAR PARTE DA SUA IMPORTANTE COLECÇÃO DE PEÇAS ARTÍSTICAS.PARA TAL FIM O “PHOTOGRAPHO GOMES TERÁ IDO AO JARDIM DE BELÉM PARA EFECTUAR O REGISTO FOTOGRÁFICO, ONDE O MONARCA PARECE TER ASSISTIDO AOS TRABALHOS. NESSE MESMO QUINTAL, O MONARCA, TINHA, EM 1862, MANDADO CONSTRUIR UMA “BARRACA PARA OPERAÇÕES FOTOGRÁFICAS....	221
FIG. 121	ESCOLA <i>POLITÉCNICA, LABORATÓRIO, DA AUTORIA DE ROCCHINI</i> , C. 1873 [ARQUIVO MUNICIPAL DE	222
FIG. 122	PAVILHÃO DE PORTUGAL NA EXPOSIÇÃO DE FILADÉLFIA. FONTE: <i>CENTENNIAL EXHIBITION DIGITAL COLLECTION</i> , CEDC NO.C021259	224
FIG. 123	SALA DE PORTUGAL NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE FILADELFIA. FONTE: REPRODUÇÃO DIGITAL DE PROVA ORIGINAL PROPRIEDADE DO INSTITUTO NACIONAL DE GEOGRAFIA	225
FIG. 124	CAPA DE <i>O OCCIDENTE</i> (N.º 13, DE 1.7.1878), REPRODUÇÃO DIGITAL E LITOGRAFIA DA ÉPOCA (FONTE: PINTEREST PORTUGAL EXPOSITION UNIVERSELLE PARIS 1878 CHROMO TRADE CARD)	226
FIG.125	JOSÉ AUGUSTO CUNHA MORAES, CAÇADA AO HIPOPÓTAMO, NAS MARGENS DO RIO ZAIRE, ANGOLA (CERCA DE 1878). AS FOTOGRAFIAS DE ANTROPOLOGIA E A ETNOLOGIA GANHAVAM UMA NOVA IMPORTÂNCIA, NUM MOMENTO EM QUE ÁFRICA MARCAVA A AGENDA POLÍTICA INTERNACIONAL. FONTE: PT/CPF/CNF-CALVB/0015/000014.	227

- FIG. 126** EXPOSITION DU CONGRÈS INTERNATIONAL DES SCIENCES GÉOGRAPHIQUES AUX
TUILERIES – PARIS, 1875, ALEXANDRE QUINET. [© BNF, DÉPARTEMENT DES CARTES ET
PLANS, SOCIÉTÉ DE GÉOGRAPHIE] 228
- FIG. 127** CARTE- VISITE DA *PHOTOGRAPHIA MODERNA*. FONTE:
ALBUMINASETC.BLOGSPOT.COM..... 232
- FIG. 128** *A ARTE PHOTOGRAPHICA*, REVISTA MENSAL DOS PROGRESSOS DA PHOTOGRAPHIA E
DAS ARTES CORRELATIVAS (1884-1885), FOLHA DE ROSTO DO N.º7. À DIR.: CAPA DE *A ARTE
PHOTOGRAPHICA*, N.º12. IMPRESSÃO A PARTIR DE UM NEGATIVO DE CARLOS RELVAS... 233
- FIG. 129** *O TRATADO THEORICO E PRATICO DE PHOTOGRAPHIA* DE J.A. BENTES DE 1866. A
REVISTA IRÁ FAZER REFERÊNCIA APENAS A 3 PUBLICAÇÕES PORTUGUESAS: *O TRATADO
THEORICO E PRATICO DE PHOTOGRAPHIA* DE J.A. BENTES DE 1866, *O PROCEDÉS
PHOTOGRAPHIQUES ET METHODES DIVERSES D'IMPRESSIONS AUX ENCRE GRASSES*, DE J.J.
RODRIGUES DE 1879 E A REVISTA *A ARTE PHOTOGRAPHICA*. FONTE: REPRODUÇÃO DE
DIGITAL EFECTUADA A PARTIR DE EXEMPLAR ORIGINAL..... 236
- FIG. 130.** PETER HENRY EMERSON (À ESQ.). FONTE: [HTTP:// WWW.PHOTOALLEY.COM](http://www.photogalley.com). HENRY
PEACH ROBINSON (À DIR.). FONTE: [WWW.MPRITCHARD.COM](http://www.mpritchard.com). 242
- FIG. 131** CARTE VISITE DE HANS SCHULLERBAUER (FRENTE E VERSO), UM DOS PARTICIPANTES
NA EXPOSIÇÃO DO PORTO. FONTE: PINTEREST..... 243
- FIG. 132** VERSO DE CARTE VISITE DE EDGARDO DEBAS, UM DOS PROFISSIONAIS
DISTINGUIDOS.COM ESTÚDIO EM MADRID (CARRERA DE S. GERONIMO, 15),DEBAS
OBTVEU A MEDALHA DE OURO, 1.º PREMIO DA CATEGORIA F (EX-AEQUO). FONTE:
[WWW.TODOCOLECCION.NET](http://www.todocoleccion.net)..... 250
- FIG. 133** MEDALHA EMITIDA (FRENTE E VERSO) NO ÂMBITO DA REALIZAÇÃO DA EXPOSIÇÃO
INTERNACIONAL DE PHOTOGRAPHIA DO PORTO, 1886..... 250
- FIG. 134** *A LAVRAR*, PROVA FOTOGRÁFICA DE E. BRANDÃO, IMPRESSA NO INSTITUTO
PHOTOGRAPHICO [COLECÇÃO MATTOS PERES, S/C, ARQUIVO FOTOGRAFICO DA CME] . 254
- FIG. 135.** *PHOTOGRAPHO AMADOR* E *O GUIA DO PHOTOGRAPHO* DE ARNALDO FONSECA. FOTO:
REPRODUÇÕES DIGITAIS DE PUBLICAÇÕES ORIGINAIS, PROPRIEDADE DO ARQUIVO
FOTOGRÁFICO DA CME. 256
- FIG. 136.** *QUARTEL DE CAVALARIA 5, ÉVORA, 1891*, FOTOGRAFIA DE MATTOS PERES, SÓCIO DO
GRÉMIO PORTUGUÊS DE AMADORES PHOTOGRAPHICOS [COLECÇÃO MATTOS PERES, S/C,
ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CME]..... 257
- FIG. 137.** VISTA GERAL DE ÉVORA, 1892, FOTOGRAFIA DE MATTOS PERES, SÓCIO DO GRÉMIO
PORTUGUÊS DE AMADORES PHOTOGRAPHICOS, RESIDENTE EM ÉVORA. NO VERSO DA
FOTOGRAFIA EXISTE A SEGUINTE INSCRIÇÃO: CÓPIA EGUAL A ESTA FOI REMETIDA PARA
O GREMIO PORTUGUEZ D'AMADORES PHOTOGRAPHICOS, EM 22 DE MARÇO DE 1892.
[COLECÇÃO MATTOS PERES, S/C, ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CME]..... 258
- FIG. 138.** CARTAZ DA PREMIÈRE EXPOSITION INTERNATIONALE DE PHOTOGRAPHIE ET DES
INDUSTRIES QUI S'Y RATTACHENT [FONTE [GALLICA.BNF.FR/BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
DE FRANCE](http://gallica.bnf.fr/bibliothèque_nationale_de_france)] 260

FIG. 139. <i>LA PHOTOGRAPHIE EN 1892</i> DE GASTON-HENRI NIEWNGLOWSKI E ALBERT REYDER, 1893, PARIS [GETTY RESEARCH INSTITUTE ON LINE]	261
FIG. 140. O MOSTEIRO DA BATALHA EM PORTUGAL, VISCONDE DE CONDEIXA. REPRODUÇÕES DA CAPA E DE UMA HELIOGRAVURA INTERIOR.FONTE: HTTP://WWW.ARCHIVE.ORG/DETAILS/OMOSTEIRODABATAL00COND	263
FIG. 141 CAPA DO N.º1 DO <i>BOLETIM PHOTOGRAPHICO</i> [HEMEROTECA DIGITAL DE LISBOA]	264
FIG. 142. PROVÍNCIA DO ALENTEJO / SCULP.LAURENT, S.I., CA.1760 [BNP, COTA CC-167-P1].....	271
FIG. 143. MAPPA GEOGRAPHICO DA PROVÍNCIA DO ALENTEJO E DO REINO DO ALGARVE, CHARLES BONNET, 1851 [BNP, COTA. CC-36-A]. O MAPA TEM A VIRTUDE DE FIXAR A MALHA DOS PRINCIPAIS EIXOS VIÁRIOS, MOSTRANDO CLARAMENTE, QUER O VAZIO IMPOSTO PELA SERRA ALGARVIA, CRUZADA APENAS POR CINCO PASSAGENS NORTE-SUL, QUER A AUSÊNCIA DE IMPORTANTES CIRCUITOS AO LONGO DE TODO O BAIXO GUADIANA. VERIFICA-SE TAMBÉM A IMPORTÂNCIA GEOGRÁFICA DE ÉVORA, ENQUANTO CRUZAMENTO DAS CINCO PASSAGENS NORTE-SUL.	273
FIG. 144 RETRATO DE HELIODORO DA CUNHA RIVARA (1809-1879), DIRECTOR DA BIBLIOTECA PÚBLICA DE ÉVORA. FOTOGRAFIA DE AUTOR DESCONHECIDO [PROPRIEDADE BPE]	275
FIG. 145. CARTA DE CUNHA RIVARA PARA OS DIRECTORES DA REVISTA <i>PANORAMA</i> , FALANDO DO AMIGO, PROPRIETÁRIO DE UM DAGUERREOTIPO [BPE, FUNDO CUNHA RIVARA, ARM. IX, N.17, 116- A].	276
FIG. 146CABEÇALHO E EXCERTO DE <i>CHRONICA EBORENSE</i> , 3 DE FEVEREIRO DE 1847 [HEMEROTECA DA BPE].	277
FIG. 147 VISTA PARCIAL DA PRAÇA DO GIRALDO, ANTERIOR A 1860. AUTOR DESCONHECIDO [COLECÇÃO GRUPO PRÓ-ÉVORA, EM DEPÓSITO NO ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CME]. A LOJA DO SR. SALGUEIRO FICARIA APÓS A QUINTA ARCADA A CONTAR DO LADO ESQUERDO DA IMAGEM.	278
FIG. 148ASSENTO DE BAPTISMO EM 13 DE ABRIL DE 1812, NA IGREJA MATRIZ DA ARRAIOLOS DOS GÊMEOS VICENTE JOAQUIM DA GAMA E JOAQUIM VICENTE DA GAMA. OS “IRMÃOS GAMMA” ERAM FILHOS DE FRANCISCO DA GAMA E DE MARIA DO CARMO [ETOMBO, PT_ADEVPR_QQEV_ARLO1_0024-0087].	279
FIG. 149. <i>CATHALOGO DA LOJA DE LIVROS E GABINETE DE LEITURA</i> DE V.J. DA GAMA, 1848, LISBOA [BNP, LP 309]	280
FIG. 150 RETRATO AO DAGUERREÓTIPO DE DOMINGOS FIÚZA. NO INTERIOR DO DAGUERREÓTIPO ENCONTRA-SE A SEGUINTE FRASE MANUSCRITA: <i>NO DIA 7 DE SETEMBRO DE 1856ª QUE FOI TIRADO ESTE RETRATO D. A. FIUZA</i> . NÃO TINHA, CONTUDO, QUALQUER REFERÊNCIA IDENTIFICATIVA DO AUTOR, [COLECÇÃO J.C.SILVEIRA].....	286
FIG. 151 ASPECTO DA CONSTRUÇÃO DO PALÁCIO BARAHONA, ANTERIOR A 1862, PROVA EM PAPEL SALGADO (?). A CAVALO, VÊ-SE JOSÉ RAMALHO PERDIGÃO, PROPRIETÁRIO DO EDIFÍCIO E, AO LADO, O GRANDE LAVRADOR FRANCISCO JOAQUIM BUGALHO PERDIGÃO [COLECÇÃO: JOSÉ KRÖHN]	286

- FIG. 152. RETRATO EM AMBROTIPO DO CONDE DA ESPERANÇA, PAI DO VISCONDE DA ESPERANÇA, DONO DA HERDADE DA MANIZOLA. AUTOR DESCONHECIDO [COLECÇÃO DE JOSÉ KRÖN]..... 287
- FIG. 153 PORTO DO POMARÃO, PRINCIPAL EIXO DE LIGAÇÃO DO ALENTEJO AO ALGARVE, EM MEADOS DO SÉC. XIX. FOTO DE AUTOR DESCONHECIDO [COLECÇÃO PARTICULAR DA AUTORA]. 290
- FIG. 154. ALGUNS DESTES PRIMEIROS FOTÓGRAFOS ITINERANTES ACABAM POR SE INSTALAR, ANOS MAIS TARDES, NO PAÍS VIZINHO, COMO FOI CASO DE GERVÁSIO MONTENEGRO QUE, ATRAVÉS DE UMA CARTE-VISITE DATADA DE 1878, ABRIU *ATELIER* EM JEREZ DE A FRONTERA. [FOTO: COLECÇÃO PARTICULAR]. 292
- FIG. 155. CARTES VISITE DE EDUARDO KNOPFLI E DO SEU AMIGO J. WUNDERLI (ÁLBUM DA FAMÍLIA GIÃO/REGUENGOS DE MONSARAZ). 293
- FIG. 156 NICOLÁS CROZAT. FOTOGRAFÍA REALIZADA COM OS DOIS PROCESSOS INVENTADOS PELOS IRMÃOS CROZART: O DUPLO FUNDO E O COLORIDO. DATA: POSTERIOR A 1863 [COLECÇÃO PARTICULAR]. 294
- FIG. 157 CARTE VISITE DE PEDRO BARNETO VASQUEZ (ÁLBUM DA FAMÍLIA GIÃO - REGUENGOS DE MONSARAZ). 295
- FIG. 158. BARRACÃO “FOTOGRAFICO” IMPROVISADO EM FUNDO DE QUINTAL. AUTOR DESCONHECIDO [COLECÇÃO DA AUTORA]. PARA ALÉM DA MODÉSTIA DO BARRACÃO IMPROVISADO, VÊ-SE TODA UMA PARAERNÁLIA DE OBJECTOS E ARTEFACTOS FOTOGRAFICOS, O FOTÓGRAFO E O SEU AUXILIAR, QUE, PROVAVELMENTE, ALI APRENDERÁ OS RUDIMENTOS DA FOTOGRAFIA. LABORATÓRIO, LOCAL DE SOCIABILIDADE, “ESCOLA”, TUDO ISTO NUM MODESTO BARRACÃO, TESTEMUNHANDO OS CAMINHOS DA POPULARIZAÇÃO DA FOTOGRAFIA. FOTO: AUTOR DESCONHECIDO, COLECÇÃO PARTICULAR DA AUTORA. 296
- FIG. 159. À ESQ. CARTE-VISITE DE JACQUES WUNDERLI, COMPANHEIRO DE AVENTURA DE KNOPFLI (ÁLBUM DA FAMÍLIA GIÃO/REGUENGOS DE MONSARAZ); À DIR. CARTE-VISITE DE EDUARDO KNOPFLI [ÁLBUM DE FAMÍLIA DE CARLOS JÚLIO]. 298
- FIG. 160. O LIVRO DE LEMBRANÇAS DE SUSANA TREICHLER KNOPFLI ROSA (EXCERTO) [PROPRIEDADE: ENG. BATOREU]. 299
- FIG. 161 RUÍNAS DO CONVENTO DE S. FRANCISCO, AUTOR DESCONHECIDO [PROP. ARQUIVO FOTOGRAFICO DA CME]. *O SR. ULISSES DE OLIVEIRA; CONTINUA A TIRAR RETRATOS TODOS OS DIAS NO EXTINGTO CONVENTO DE S. FRANCISCO, ONDE SE ACHA PROVISORIAMENTE ENQUANTO NÃO ARRANJAR CASA COMPETENTE PARA ESTABELECEER O SEU ATELIER (NOV.1867).* 302
- FIG. 162 *CARTES VISITE* DE ULISSES D’OLIVEIRA [ÁLBUM DE FAMÍLIA DE J. C. SILVEIRA]. ... 302
- FIG. 163 CARTE VISITE DE ANTÓNIO MARIA SERRA (ÁLBUM DA FAMÍLIA GIÃO/REGUENGOS DE MONSARAZ). ESTES FOTÓGRAFOS ITINERANTES PROCURAVAM INTEGRAR-SE NAS REDES DE SOCIABILIDADE LOCAL, RAZÃO PELA QUAL, ANTÓNIO M. SERRA, NA DÉCADA DE 1870, ERA SÓCIO DA SÓCIO N.º 109 DA SOCIEDADE BOTA RASA EM ÉVORA (SÓCIO N.º 109, ADMITIDO EM 13 DE JANEIRO DE 1873). 303

FIG. 164 ALGUNS DOS LOGÓTIPOS UTILIZADOS POR ANTÓNIO MARIA SERRA [ÁLBUM DA FAMÍLIA GIÃO/REGUENGOS DE MONSARAZ]	304
FIG. 165 CARTE VISITE DE JULIAN CAMPOMANES [COLECÇÃO PARTICULAR DA AUTORA]	305
FIG. 166. CARTE- VISITE COM RETRATO DE SENHORA ALENTEJANA DE ANGEL GARRORENA.PROCEDENTE DE BARCELONA, NA DÉCADA DE 1860, ABRIU ESTÚDIO EM BADAJOZ [ÁLBUM DA FAMÍLIA GIÃO, REGUENGOS DE MONSARAZ].....	306
FIG. 167 LIPA E FAMÍLIA. FOTOGRAFIA TIRADA POR AMALIA LÓPEZ DE LÓPEZ, A PRIMEIRA MULHER FOTÓGRAFA PROFISSIONAL DE ESPANHA, NATURAL DE ALMERÍA, ESTABELECIDADA EM JAÉN E QUE TERÁ APRENDIDO A FOTOGRAFAR COM O CONDE DE LIPA [COLECÇÃO PARTICULAR DA AUTORA].....	307
FIG. 168.MUJER CON DORSO ROMANO. AUTOR: LUIS TARZENSKI, CONDE DE LIPA. CÁCERES, HACIA 1866. TARJETA HISTÓRICA. DORSO: <i>CARNAVAL DE ROMA. CONDE DE LIPA. FOTÓGRAFO DE SSMM Y AA.</i> NESTE EXEMPLO, A SENHORA RETRATADA ESCOLHEU O CARNAVAL DE ROMA PARA O VERSO DO SEU RETRATOENPRIVILEGIO 4300, FRAGMENTO. [ARCHIVO HISTÓRICO DE LA OFICINA ESPAÑOLA DE PATENTES Y MARCAS.].....	308
FIG. 169. CARTE VISITE DO CONDE LIPA (ÁLBUM DE FAMÍLIA GIÃO/REGUENGOS DE MONSARAZ).....	309
FIG. 170. CARTE VISITE DE MARIA EUGÉNIA REYA CAMPOS DE 1871 (ÁLBUM DA FAMÍLIA GIÃO/REGUENGOS DE MONSARAZ).....	310
FIG. 171. SEGUNDO ASSENTO DE BAPTISMO DE JOSÉ MARIA DE JESUS DE REYA CAMPOS, (28 DE MARÇO DE 1876, PARÓQUIA DA SÉ, PORTALEGRE, FL.63.V E FL. 64), ONDE SE RECONHECE QUE O MESMO É FILHO NATURAL DE MARIA E.R. CAMPOS E DE ANTÓNIO SERRA, AMBOS FOTÓGRAFOS DE PORTALEGRE [ADP, ETOMBO, PT-ADPTG-PRQ-PPTG15 -01-27B.M128]. ...	311
FIG. 172 SISTEMAS DE COR REPRODUZIDAS PELO PROCESSO DO COLÓDIO HÚMIDO E PELO PROCESSO DA KODAK. É VISÍVEL O PROBLEMA “CROMÁTICO” DO PROCESSO, POIS CORES DIFERENTES ERAM REPRODUZIDAS DA MESMA FORMA, PREJUDICANDO A LEITURA DE CONTRASTES.....	312
FIG. 173.ASPECTO DA CONSTRUÇÃO DO TEATRO GARCIA DE RESENDE, 1882. FOTO DE MARIA EUGÉNIA REYA CAMPOS [ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CME].....	314
FIG. 174 ASPECTO DA CONSTRUÇÃO DO TEATRO GARCIA DE RESENDE, 1882. FOTO DE MARIA EUGÉNIA REYA CAMPOS [ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CME].....	314
FIG. 175 CARTE VISITE ONDE, NO VERSO, MARIA E. R. CAMPOS INSERE A MEDALHA DA EXPOSIÇÃO INDUSTRIAL DE LISBOA [COLECÇÃO FAMÍLIA GIÃO].	315
FIG. 176 PALÁCIO DE D. MANUEL (IMAGEM ANTERIOR A 1863). AUTORES ROCCHINI E GUIMARÃES [PROP. ASSOCIAÇÃO DOS ARQUEÓLOGOS PORTUGUESES].	316
FIG. 177. RETRATO DE JEAN LAURENT, EFECTUADO PELO SEU COLABORADOR MARTÍNEZ SÁNCHEZ. (?) FONTE: INSTITUTO DO PATRIMONIO ESPAÑOL.....	318
FIG. 178 <i>TRÍPTICO DE LIMOGES</i> .FOTO: JEAN LAURENT [PROPRIEDADE: INSTITUTO DO PATRIMÓNIO ESPAÑOL]	319
FIG. 179 JEAN LAURENT E O SEU CARRO LABORATÓRIO. FOTO: JEAN LAURENT [PROPRIEDADE: INSTITUTO DO PATRIMONIO ESPAÑOL].	320

- FIG. 180 *TORRE RENASCENTISTA DO AQUEDUTO, ÉVORA, VISTA ESTEREOSCÓPICA*, JEAN LAURENT, 1869 [INSTITUTO DEL PATRIMONIO HISTORICO ESPAÑOL, ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE RUIZ VERNACCI] 321
- FIG. 181 REPRODUÇÃO DE PLANTA DO COMPLEXO DAS MINAS DE S. DOMINGOS. FONTE: CÂMARA MUNICIPAL DE MÉRTOLA. 322
- FIG. 182. CARTA DE GAUBIAN DE VERDUN PARA JAMES MASON (MERL, EYNHAM PARK ESTATE, OXF/22/2/335), CÓPIA GENTILMENTE CEDIDA PELA DR.^a MARIA JOÃO B. RAMOS PINHEIRO..... 324
- FIG. 183. CARTA DE GAUBIAN DE VERDUN PARA JOEL LUCAS, FUNCIONÁRIO DA MINA, SOLICITANDO-LHE O DESENHO DOS PLANOS DOS PISOS 12 E 52, PARA MANDAR FAZER OS QUADROS PARA A EXPOSIÇÃO DO PORTO (MERL, EYNHAM PARK ESTATE, OXF/22/2/335), CÓPIA GENTILMENTE CEDIDA PELA DR.^a MARIA JOÃO B. RAMOS PINHEIRO 325
- FIG. 184 CONSTRUÇÃO DA LINHA DE CAMINHO-DE-FERRO DA MINA. FOTO GENTILMENTE CEDIDA PELA CÂMARA MUNICIPAL DE CASTRO VERDE..... 326
- FIG. 185 MINA DE S. DOMINGOS, ASPECTO GLOBAL DO COMPLEXO. FOTO: A: CLAUDET? FOTO GENTILMENTE CEDIDA PELA CÂMARA MUNICIPAL DE MÉRTOLA. 326
- FIG. 186 *PROSPECTO DE UM GABINETE DE PHOTOGRAPHIA NA TRAVESSA D'AGUA DE FLOR, N.º 1 COM FRENTE PARA A RUA DA TORRE DE S. ROQUE A PEDIDO DO RETRATISTA JOSÉ DEFEU. PROPRIETÁRIA DO IMÓVEL: MARIA DO CARMO ROCHA DE ANDRADE [14 DE SETEMBRO DE 1859]. DIZ JOSÉ DE FEU SUBDITO INGLÉS RETRATISTA QUE TENDO TOMADO DE VENDA UM SEGUNDO ANDAR E AGUAS FURTADAS NA TRAVESSA D'AGUA DE FLOR N.º1, COM FRENTE PARA A RUA DA TORRE DE S. ROQUE, E TENDO ALCANÇADO PREVIA LICENÇA DO PROPRIETARIO DO DITO PREDIO PARA MUDAR UMA TRAPEIRA EM GABINETE DE PHOTOGRAPHIA, CUJA FACHADA DO DITO É CONFORME MOSTRA O SEGUNDO PLANO DO RISCO (?) JUNTO, E COMO NÃO POSSA FAZER A DITA ALTERAÇÃO SEM O DEVIDO CONSENTIMENTO DA EX.MA CAMARA MUNICIPAL POR ISSO. PEDE À MESMA SE DIGNE APPROVAR-LHE O SOBREDITO PROSPECTO. [FONTE: ARQ. MUN. LISBOA, PT/AMLSB/CMLSB/ADMG-E/08/1127].*..... 329
- FIG. 187 O *ATELIER* DE R.P.M. BASTOS NA CALÇADA DO DUQUE EM LISBOA [VERSO DE CARTE VISITE/COLECÇÃO PARTICULAR]. 329
- FIG. 188. PORTA DE ENTRADA DO ESTÚDIO DA RUA ANCHA (FOTO DA AUTORA). 330
- FIG. 189. FOTOGRAFIA ACTUAL DO EDIFÍCIO ONDE ESTEVE INSTALADO O *ATELIER* DE ULISSES DE OLIVEIRA: ENTRADA E ESPAÇO ONDE SE SITUARIA O *ATELIER* DO REFERIDO FOTÓGRAFO, SENDO PERCEPTÍVEL A ESTRUTURA DA ZONA ENVIDRAÇADA, VIRADA PARA S. MAMEDE, FREGUESIA A NORTE DE ÉVORA (FOTO DA AUTORA). 330
- FIG. 190 O ESTÚDIO DE MARIA EUGÉNIA REYA CAMPOS SITUAVA-SE NA VARANDA DO 1.º ANDAR VISÍVEL NO LADO DIREITO DA FOTOGRAFIA [FOTO DA AUTORA]. 331
- FIG. 191. CARTE-VISITE DE FRANCISCO PAINO PEREZ. ESTE FOTÓGRAFO ACABA POR SE INSTALAR DEFINITIVAMENTE EM VISEU, APÓS UMA AMPLA ITINERÂNCIA PELO ALENTEJO, NO ÂMBITO DA QUAL, EM 1888, REALIZOU UM CONJUNTO DE VISTAS DE

PORTALEGRE QUE AFUNDAÇÃO ROBINSON, EM 2007, EDITOU. [COLECÇÃO DA FAMÍLIA GIÃO]	332
FIG. 192. O CORRO – LICEU E GOVERNO CIVIL, PORTALEGRE, 1888, FRANCISCO PAINO PEREZ [CATÁLOGO DA FUNDAÇÃO ROBINSON, 2007, P. 15].....	332
FIG. 193 VISTA GERAL DE ÉVORA, VENDENDO-SE A MOLE DO CONVENTO DO CARMO EM PRIMEIRO PLANO (LADO ESQUERDO), A FONTE DAS PORTAS DE MOURA E AO FUNDO A SÉ. AUTOR: PEREIRA & PROSTES [ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CME).....	333
FIG. 194 VISTA GERAL DO ROSSIO DE ÉVORA. AUTOR: PEREIRA & PROSTES [ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CME]. AO FUNDO, É PERCEPTÍVEL A MOLE DO CONVENTO DE S. FRANCISCO, NAQUELA DATA AINDA NÃO DEMOLIDA.....	334
FIG. 195 <i>DESPEDIDA À NOBRE CIDADE D'ÉVORA PELO DESTACAMENTO D'INFANTARIA N.º 4, EM 22 DE OUTUBRO DE 1886</i> , RICARDO SANTOS [COLECÇÃO PROVAS ORIGINAIS, ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CME].	336
FIG. 196. ASPECTO DA SALA DE ENTRADA DO ATELIER DE RICARDO SANTOS EM 2002 [FOTO JOANA DUARTE, ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CME].....	337
FIG. 197 ASPECTOS DO ESTÚDIO FOTOGRÁFICO DE RICARDO SANTOS EM 2002 [FOTO JOANA DUARTE, ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CME].....	338
FIG. 198. ASPECTO DO ARQUIVO DE NEGATIVOS DO ATELIER EM FINAIS DA DÉCADA DE 1990 [FOTO DE LUIS PAVÃO]. A ESTRUTURA ERA A CRIADA POR RICARDO SANTOS E, NA IMAGEM, VÊEM- AS CAIXAS DE NEGATIVOS DE EDUARDO NOGUEIRA, CUJO ESTÚDIO ALI PASSOU A FUNCIONAR, APÓS 1929. OS NEGATIVOS DE RICARDO SANTOS PERDERAM-SE PARA SEMPRE, APENAS EXISTINDO ALGUNS EXEMPLARES DE PROVAS ORIGINAIS DISPERSAS POR VÁRIOS PARTICULARES.....	338
FIG. 199 ASPECTO DA SALA DE LABORATÓRIO, EM FINAIS DA DÉCADA DE 1990 [FOTO DE LUIS PAVÃO].....	339
FIG. 200. VISTA EXTERIOR DO ESTÚDIO ENVIDRAÇADO DE RICARDO SANTOS (SAGUÃO), VIRADO A NORTE, EM 2002 [FOTO JOANA DUARTE, ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CME]...339	339
FIG. 202 BILHETE-POSTAL ILUSTRADO COM RETRATO DE JOSÉ ANTÓNIO BARBOSA. PROP. ARTUR GOULART.	340
FIG. 202. CARTE VISITE DE JOSÉ ANTÓNIO BARBOZA, QUANDO AINDA TINHA O SEU <i>ATELIER</i> EM SETÚBAL [COLECÇÃO DA AUTORA]	341
FIG. 203 DEMOLIÇÃO DO CONVENTO DE SANTA MÓNICA (HOJE INSTALAÇÕES DA UNIVERSIDADE DE ÉVORA), ANTERIOR A 1913, JOSÉ ANTÓNIO BARBOSA [COLECÇÃO GRUPO P'RO-ÉVORA, ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CME].	342
FIG. 205 CARTE DE VISITE DE JOAQUIM JOSÉ RAPOSO, COM ESTÚDIO NA RUA ANCHA, EM BEJA [COLECÇÃO DA FAMÍLIA GIÃO].	343
FIG. 206 FOTOGRAFIA DA CASA MADURO [COLECÇÃO DA AUTORA].	344
FIG. 206. ROSSIO DE ESTREMOZ, 1891. FOTO DE C.J.WALWOSKI [PROPRIEDADE: CÂMARA MUNICIPAL DE ESTREMOZ].	345
FIG. 207. CARTE DE VISITE DA AUTORIA DE A.A.S. PARACANA, FOTÓGRAFO DE VILA VIÇOSA [COLECÇÃO J. SILVEIRA].	346

FIG. 208 EX-VOTO DA CAPELA DO SENHOR JESUS DA PIEDADE, ELVAS, 1884 [FOTO DE LUIS UCHA].....	348
FIG. 209 EX-VOTOS DA CAPELA DO SENHOR JESUS DA PIEDADE, ELVAS [FOTO DE LUIS UCHA].	348
FIG. 210 RETRATO DE FAMÍLIA. AUTOR: D. GIL. [PROVA FOTOGRÁFICA REALIZADA POR CONTACTO A PARTIR DE NEGATIVO DE VIDRO ORIGINAL POR AUGUSTO BRÁZIO].	351
FIG. 211 FOTOGRAFIA DE CAETANO XAVIER DA CÂMARA MANOEL TIRADA NO ESTÚDIO DE NADAR, EM PARIS [COLECÇÃO DA AUTORA].....	352
FIG. 212 FOTO DA DEMOLIÇÃO DE UMA DAS JANELAS DO ANTIGO EDIFÍCIO DA CÂMARA DE ÉVORA, SITUADO NA PRAÇA DO GERALDO, CAETANO DA CÂMARA MANUEL, DÉCADA DE 1880 [COLECÇÃO DO GRUPO PRO-ÉVORA, EM DEPÓSITO NO ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CME]	353
FIG. 213.VISTA DO CONVENTO DO PARAÍSO A PARTIR DA RUA MENDES ESTEVENS. FOTO DE VICENTE DA ROCHA JUNIOR [COLECÇÃO JOÃO CABRAL SILVEIRA]	354
FIG. 214 CASTELO DE ALVITO, S/D, MATTOS PERES [COLECÇÃO MATTOS PERES, ARQUIVO FOTOGRÁFICO DA CÂMARA MUNICIPAL DE ÉVORA].	355
FIG. 215 NOCAMPO, FOTO DE JOÃO CHARRAZ GODINHO, DÉCADA DE 1880 [PROPRIEDADE CÂMARA MUNICIPAL DE ALJUSTREL]	356
FIG. 216 <i>ECHO PHOTOGRAPHICO</i> , ANO 3, N.30, P. 63 [HEMEROTECA MUNICIPAL DE LISBOA]. SOBRE O MESMO FOTÓGRAFO <i>O CORREIO ELVENSE</i> (ANNO XVII, N.º 1 143) ANUNCIAVA, EM 22 DE MAIO DE 1906, QUE EXPUSERA NA MONTRA DO SR. PINHEIRO MARTINS, <i>UMAS BELLISSIMAS PHOTOGRAPHIAS DOS MAGNIFICOS ALTARES.MORES DA EXTINGTA SÉ, ORDEM 3.ª, S. DOMINGOS E FREIRAS, DA SALA CAPITULAR E DE UMA PARTE LATERAL DA EGREJA DE N.ª S.ª D'ASSUMPÇÃO</i> , QUE PELA NITIDEZ BEM CONFIRMAVAM O FINO GOSTO E SUPERIORES DOTES ARTÍSTICOS <i>D'AQUELLE EXIMIO AMADOR</i>	357
FIG. 217. FEIRA DE SANTIAGO DE CACÉM, FINAIS DO SÉC. XIX, HYDALGO VILHENA [FOTO GENTILMENTE CEDIDA PELA CM DE SANTIAGO DE CACÉM]	358
FIG. 218.FOTO DE UMA DAS PERSONAGENS DA OPERETA INFANTIL “NO REINO DAS FLORES”, HYDALGO VILHENA [PROPRIEDADE:ARQUIVO DA CÂMARA MUNICIPAL DE SANTIAGO DO CACÉM]	359
FIG. 219 ALDEIA DE VERA CRUZ, 1900(?), CHRISTO FRAGOSO. [IMAGEM GENTILMENTE CEDIDA PELA J.F. DE VERA CRUZ].....	359
FIG. 221. CAPA DO N.º4, ANNO II, VOL. II DO JORNAL <i>A TRADIÇÃO</i>	360
FIG. 221. RETRATO DE GANHÃO E DE LAVRADOR DE SERPA, REVISTA <i>A TRADIÇÃO</i>	361
FIG. 222. A TOSQUIA NA HERDADE NA HERDADE DO PÊXOTO, CLICHÉ DE MELLO BREYNER. REVISTA <i>A TRADIÇÃO</i>	361

ÍNDICE DE QUADROS

QUADRO 1. FORMAÇÃO ACADÉMICA DOS SÓCIOS FUNDADORES DO CLUB PHOTOGRAPHICO LISBONENSE (CPL)	77
QUADRO 2. ACTIVIDADE PROFISSIONAL DOS SÓCIOS FUNDADORES DO <i>CLUB PHOTOGRAPHICO LISBONENSE</i>	78
QUADRO 3. LIGAÇÃO DOS SÓCIOS FUNDADORES DO CPL A OUTRAS INSTITUIÇÕES	78
QUADRO 4. DISTINÇÕES HONORÍFICAS DOS SÓCIOS FUNDADORES DO CPL.....	79
QUADRO 5. CARGOS POLÍTICOS DESEMPENHADOS PELOS SÓCIOS FUNDADORES DO CPL	80
QUADRO 6 PROGRAMA DA EXPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA PROMOVIDA PELO <i>CLUB PHOTOGRAPHICO LISBONENSE</i> , EM LISBOA, EM MAIO DE 1865.....	82
QUADRO 7. EXPOSIÇÃO INDUSTRIAL PORTUENSE DE 1861 (FOTÓGRAFOS PARTICIPANTES)....	181
QUADRO 8. LISTA DE EXPOSITORES DA 2. ^a DIVISÃO, 17. ^a CLASSE (APARELHOS PHOTOGRAPHICOS)	188
QUADRO 9. PRINCIPAIS EXPOSITORES INTERNACIONAIS NA CLASSE 45.º DA EXPOSIÇÃO INDUSTRIAL DO PORTO DE 1865	190
QUADRO 10. EXPOSITORES INSERIDOS NA REPRESENTAÇÃO PORTUGUESA NA 4. ^a DIVISÃO, 45. ^a CLASSE DA EXPOSIÇÃO INDUSTRIAL DO PORTO DE 1865	192
QUADRO 11 LISTA COMPARATIVA DE TÍTULOS DE OBRAS FOTOGRÁFICAS EXISTENTES NA ESCOLA POLITÉCNICA DE LISBOA, NO GABINETE PHOTOGRAPHICO DA DGSG, NA ESCOLA DO EXÉRCITO E NA BIBLIOTECA PARTICULAR DE CARLOS RELVAS.	205
QUADRO 12. REDE DE CONTACTOS INTERNACIONAIS DE CARLOS RELVAS	212
QUADRO 13. FOTÓGRAFOS PARTICIPANTES NA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DO PORTO DE 1886NACIONALIDADE, TRABALHOS EXPOSTOS E DISTINÇÕES RECEBIDAS	244
QUADRO 14. LISTA DE DAGUERREOTIPISTAS EM TRÂNSITO NO ALENTEJO ENTRE 1846 E 1852	282
QUADRO 15. ITINERÂNCIA DE EDUARDO KNOPPFLI A PARTIR DE JUNHO DE 1865	300
QUADRO 16. N.º DE OFICINAS FOTOGRÁFICAS EXISTENTES NO ALENTEJO, SEGUNDO O INQUÉRITO INDUSTRIAL DE 1890.....	335

INTRODUÇÃO

Esta dissertação surgiu na sequência de um projecto de investigação efectuado no âmbito de uma tese de Mestrado em Museologia (2004),¹ cujo objecto de estudo foi a colecção fotográfica do Grupo Pró-Évora, primeira associação de defesa do património criada em Portugal, e, simultaneamente, como corolário da minha actividade profissional: coordenação do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora.

A conservação e estudo das diferentes espécies e processos fotográficos, colocava-me, frequentemente, perante questões de natureza muito diversa, não se esgotando na mera actividade arquivística e /ou museológica, alargando-se a outros campos do conhecimento, indispensáveis à contextualização das espécies e processos, e à complexidade dos fenómenos químicos envolvidos em cada processo fotográfico.

Paralelamente, a coordenação da conservação de um extenso acervo, proveniente dos mais diversos produtores e/ou coleccionadores e abarcando um amplo arco histórico, e a constatação das mais diversa patologias, conduzia-me, frequentemente, a um universo de problemas que cruzava diferentes gramáticas científicas.

As estas experiências, veio somar-se o *upgrade* do programa de doutoramento em História e Filosofia das Ciências, frequentado na Universidade de Évora, no âmbito do qual um conjunto de leituras de obras de referência neste campo científico, me permitiu afinar um conjunto de conhecimentos apreendidos e desenvolvidos na área do Mestrado anteriormente frequentado, reorientando-os para uma nova temática, desde o início, enraizada na *escola* de investigação prosseguida pelo CEHFCi, da Universidade de Évora.

Assim, se bem que tentada, inicialmente, a efectuar um estudo centrado na História da Fotografia do Alentejo, cedo fui desafiada, pela Professora Doutora Maria de Fátima Nunes, minha orientadora, a efectuar um exercício académico mais actual e inovador, no qual me propôs estabelecer ligações de inteligibilidade entre a História da Cultura/Fotografia e a História da Ciência.

O terreno laboratorial seria Portugal, país periférico, com *zooms operativos* nalgumas das suas diferentes periferias internas. Contextualizado nesta dupla vertente, o universo de

¹ *Objectos melancólicos... Fotografia, património e construção da memória. A colecção do Grupo pró-Evora (1890-1920)*, 2004, Tese de mestrado, orient.: João Carlos Brigola, co-orient.:Luís Pavão, Universidade de Évora.

investigação que me foi proposto desenvolver, cresceu e revelou-se, pouco a pouco, gizando um novo desafio que, nem sempre me foi fácil enfrentar: ultrapassar a permanência e tradição da História da Fotografia em Portugal, centrada principalmente em monografias dos principais fotógrafos, “bebendo” a sua metodologia na História de Arte.

Descolando da tradicional abordagem da História da Fotografia ancorada nos cânones da História de Arte (modelo de Beaumont Newhall) a agenda científica adoptada propunha-se ir ao encontro do movimento de renovação que a História e Filosofia das Ciências iniciara, a partir dos anos 70 do século passado, no âmbito do qual surgira um conjunto de obras, cujos autores já não eram os cientistas do séc. XIX, pioneiros da historiografia da fotografia, nem os curadores, críticos de arte e fotógrafos dos anos 40 a 70 do século passado, mas sim químicos, historiadores, filósofos e alguns sociólogos, verificando-se, a par, uma reassunção da natureza científica e técnica da fotografia e um certo abandono dos discursos em torno da sua vertente artística, bem como dos escudados nos contributos da semiologia, no discurso do documento, da reprodução do “isto foi”.

Paralelamente, durante as duas últimas décadas, vinha a ser dada uma importância crescente à circulação e popularização da ciência e da tecnologia, quer nos centros, quer nas periferias da Europa, bem como aos estudos de caso que, historiograficamente, enriqueciam a compreensão de “particularidades” destes aspectos em países que, até então, não tinham visibilidade na produção científica.

O aparecimento destes estudos, nomeadamente em países ou regiões periféricas aos tradicionais centros do saber, permitia aprofundar o estudo da formação e circulação dos quadros interpretativos que determinaram o uso e a prática fotográfica nos mais diversos contextos sociais, económicos e geográficos, bem como abria caminho para a entrada da fotografia e fotógrafos no âmbito da história da cultura e da divulgação científicas.

Foi neste enquadramento que nos propusémos investigar a divulgação, o desenvolvimento e a popularização da prática fotográfica em Portugal e, no caso particular do Alentejo, pequena região periférica, por sua vez, ela própria, inserida num país periférico, ao longo de todo o séc. XIX. Procuraríamos efectuar uma abordagem transversal e centrada em três níveis de análise: a influência de um centro irradiador da nova descoberta (particularmente França e Inglaterra); a sua divulgação em Portugal com destaque para os grandes momentos e vultos da história fotográfica nacional oitocentista e, finalmente, o Alentejo. A par desta abordagem procuraríamos identificar protagonistas, práticas e redes de circulação do novo saber fotográfico.

Pela frente tínhamos um desafio académico apaixonante, viabilizador de contactos com variados matizes da História da Cultura Científica e Fotográfica em Portugal, para o qual, para além do recurso a diversas fontes manuscritas e impressas, os periódicos literários, científicos e de “Civilidade Familiar,”² Constituíam uma fonte nodal para uma leitura científica da divulgação da fotografia no Portugal oitocentista, traduzida actualmente em novos campos teóricos pela expressão *public understanding of science*.

Iniciámos, assim, uma longa viagem num maravilhoso mundo de desbravamento de bibliotecas, arquivos públicos e privados. Ao mesmo tempo, guiados pela leitura de títulos de jornais científicos e instrutivos e de “humildes” jornais locais, resgatados do pó do esquecimento, descobrimos estabelecimentos, sociedades e associações científicas, muitas delas representantes de um “take-off” do antigo enciclopedismo e iluminismo do séc. XVIII, personalidades e mecanismos responsáveis da difusão, da transmissão e da popularização dos conhecimentos científicos e técnicos da fotografia. Através deles, tecemos um fio de Ariadne que nos permitiu ligar a percepção da realidade historiográfica da Fotografia com a da História da Cultura Científica.

O interesse pela história da fotografia em Portugal é relativamente recente. Exceptuando os manuais de fotografia do séc. XIX, os trabalhos pioneiros de Augusto da Silva Carvalho (1941), de Rómulo de Carvalho (1952) e de António Pedro Vicente (1984), apenas na década de 1990, surgem as primeiras obras de peso, tendo como temática a História da Fotografia, nomeadamente duas das principais obras de referência da bibliografia fotográfica portuguesa: a originalíssima obra de Pedro Miguel Frade, *Figuras de Espanto A Fotografia antes da sua Cultura* (1992) e a incontornável *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997* (1998) de António Sena. É nesta mesma década que começam a aparecer os primeiros trabalhos académicos dedicados a este objecto de estudo, todos eles centrados nos grandes protagonistas da fotografia portuguesa.³ São também deste período os estudos publicados pelo Centro Português de Fotografia e pela Divisão de Fotografia do antigo Instituto Português de Museus, nomeadamente os catálogos dedicados a Frederick William Flower, Aurélio Paz dos Reis, entre outros, obedecendo à mesma gramática teórica.

Ainda durante o mesmo período, com o desenvolvimento do interesse patrimonial pela fotografia, foram publicadas monografias dispersas, dedicadas sobretudo à divulgação de

² Sobre esta matéria vide NUNES, M. Fátima, 2001, *Imprensa Periódica Científica (1772-1852), leituras de «ciencia agrícola» em Portugal*, Estar Editora, L.da, Colecção Thesis, Lisboa

³ Refira-se a título meramente exemplificativo, e sem esgotar a bibliografia existente, a tese de Paulo Artur Ribeiro Baptista, “*A Casa Biel e as suas edições fotográficas.*”

espólios fotográficos locais, sobretudo por iniciativa de várias autarquias.⁴ No final do séc. XX e primeira década do presente século, surgiram novos estudos, alguns deles com carácter ensaístico, nomeadamente os de Margarida Medeiros e de Maria João Baltazar,⁵ desenvolvidos em contexto académico, ao mesmo tempo que importantes monografias sobre grandes nomes da fotografia portuguesa eram editadas.⁶

No que respeita à fotografia científica, exceptuam-se os casos dos artigos e catálogos com textos de Alexandre Ramires (Coimbra), podendo, ainda referir-se alguns artigos dispersos publicados em revistas científicas, ou disponíveis em alguns *blogues*, nomeadamente no da Associação Portuguesa de Photographia. Neste campo, refira-se, por exemplo, o artigo de João José P. Edward Clode, médico otorrinolaringologista, sobre a *História da utilização da Imagem Fotográfica na Medicina*, na revista *Gazeta Médica*.⁷

Será durante a primeira década do presente século que irão surgir as primeiras obras, associando a fotografia ao mundo da ciência: «*Fotografia Científica em Portugal no século XIX*», relatório final do trabalho de Joana Salta realizado durante o estágio científico de Licenciatura em Química (FCUL, 2006), sob a orientação de Maria Estela Jardim e Fernanda Madalena Costa e a publicação: «*José Júlio Rodrigues e a sua Contribuição para o Desenvolvimento da Cartografia Portuguesa e dos Processos Fotomecânicos do Século XIX*» de Maria Estela Jardim, Marília Peres e Fernanda Madalena Costa (2008).

Mais recentemente, surgiram os contributos de Maria Emília Jacinto Vaz Gomes, *Desenvolvimento do ensino da Física Experimental em Portugal 1780-1870* (Universidade de Aveiro, 2007) e de Vítor Bonifácio, *Da astronomia à astrofísica: a perspectiva portuguesa (1850 - 1940)* (Universidade de Aveiro, 2009) estudos que, a despeito não serem directamente ligados à história da fotografia, constituem importantes contributos para o conhecimento da sua aplicação, em Portugal, a domínios científicos, nomeadamente à Física Experimental, à astronomia e à astrofísica. Refira-se, finalmente, a tese de doutoramento de Isabel Maria Viana Peres, *Fotografia Científica em Portugal, investigação e ensino em química e instrumentação* (Universidade de Lisboa, Faculdade de Ciências, 2013), cujo objecto de

⁴ Para além das edições do Arquivo Fotografico da Câmara Municipal de Lisboa, no Alentejo, por exemplo, para além do caso específico de Évora, surgiram pequenos trabalhos em Arraiolos, Almodôvar, Portel e Portalegre.

⁵ Medeiros, Margarida, 2000, *Fotografia e Narcisismo - O Auto-retrato Contemporâneo*, Assírio & Alvim, Lisboa; Baltazar, Maria João, 2007, *Olhar Moderno a Fotografia Enquanto Objecto e Memória*, IADE, Lisboa.

⁶ Emília Tavares, José Pessoa, Vitória Mesquita e Amária de Fátima Pereira contribuíram com importantes monografias sobre alguns dos mais importantes fotógrafos portugueses, nomeadamente Joshua Benoliel, Carlos Relvas e Cunha Moraes.

⁷ CLODE, 2009, pp.100-134.

investigação foi o do conhecimento dos aspectos científicos e históricos dos processos químicos e físicos da fotografia científica em Portugal, bem no período do seu desenvolvimento inicial.

Paralelamente a este cenário nacional, cujas últimas obras não podem ser dissociadas da criação de Centros de História e Filosofia da Ciência e da Tecnologias em várias Universidades Portuguesas, durante os anos noventa do século passado, proporcionando um espaço de reflexão em torno das “matérias da ciência” e da cultura científica.⁸ Internacionalmente, a partir dos inícios dos anos 70 do século XX, surgiu um movimento crítico à tradicional História das Ciências que se traduziu na sua renovação, a partir de meados dos anos 80. Após os trabalhos de Barry Barnes, de Steven Shapin e de Donald Mackenzie, centrados na análise crítica dos saberes científicos, delineando um novo quadro de referência, e com os contributos posteriores de Harry Collins (enfoque mais sociológico do que histórico), a nova *História* passa a eleger como seu objecto o conhecimento da forma como são negociados quotidianamente os “factos científicos” e a demonstração da infinita flexibilidade das suas interpretações. Por outro lado, os trabalhos posteriores de Latour e Callon irão deslocar os centros de interesse para fora dos meios científicos, procurando compreender o peso das práticas laboratoriais, passando a questão a ser, não tanto o saber como as proposições dos cientistas se tornavam epistemologicamente verdadeiras, mas antes o descrever de como os enunciados, através dos objectos e das práticas, se impunham na competição cognitiva e social. Estas novas proposições geraram novos objectos e novas abordagens na História das Ciências, nomeadamente o estudo das redes de circulação e de validação das aparelhagens e dos instrumentos científicos.

Já no nosso século, a história das ciências, à semelhança da história cultural, passou a recusar as noções passivas de difusão e de recepção e a realçar as noções mais activas de representações e de apropriações historicamente situadas, bem como a existência de uma variedade de regimes de validação dos conhecimentos. Historiadores e cientistas que fazem a história da ciência passam a ter em comum um conjunto de conceitos vitais, de que destacamos os mais importantes para o âmbito do nosso enfoque: popularização da ciência; público da ciência; memória científica colectiva; herança científica local; redes de conhecimento; compreensão pública da ciência; ciência em contexto histórico regional;

⁸ Destaque-se o Centro Interdisciplinar de Ciência, Tecnologia e Sociedade da Universidade de Lisboa, a Secção de História e Filosofia das Ciências da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, o Centro de Estudos de História e Filosofia da Ciência e da Técnica da Universidade de Aveiro, o Grupo de História e Sociologia da Ciência do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, e o Centro de Estudos de História e Filosofia da Ciência da Universidade de Évora.

instrumentos e práticas científicas, centros e periferias. Paralelamente a esta “evolução” registada no campo da História da Ciência, assistiu-se, durante o mesmo período, a uma reflexão e alguma controvérsia em torno da História da Fotografia.

A “identidade da fotografia” – quer como sistema de representação, quer como fenómeno social – tem sido, praticamente desde a sua génese, factor de polémica, a qual durante as últimas duas décadas se acentuou. Se as primeiras bases da *escola historiográfica* da fotografia, definidas em 1890 por Josef Maria Eder,⁹ fortemente influenciadas pelo método histórico de Augusto Comte, assentavam na história de uma série de sucessos acumulados na Física e na Química dos quais dependera a sua origem e o seu desenvolvimento, assimilando a fotografia a um instrumento útil para a ciência, a partir dos anos 30 do século passado, uma nova sensibilidade começa a surgir, tomando corpo editorial nos finais da década seguinte nos USA. Uma nova geração (curiosamente já não serão cientistas, químicos, físicos ou astrónomos...) começa a valorizar a importância das imagens e dos seus respectivos autores. Os precursores desta nova sensibilidade serão Beaumont Newhall¹⁰ que, em 1937, começa a desenhar um novo enfoque, o qual acabará por desenvolver na sua obra de referência *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, anos mais tarde, Helmut Gernsheim.¹¹ Qualquer deles lançava uma nova concepção: a história da fotografia como uma história de arte, na qual os princípios estabelecidos para a história de pintura transitavam basicamente para a história da fotografia. A fotografia comercial e os fotógrafos anónimos eram mergulhados no esquecimento e a ligação ao mundo da ciência e da técnica, pareciam estar definitivamente afastada. O ano de 1985 constituirá uma data determinante para a História da Fotografia: o fotógrafo e historiador Laurent Roosens, nos encontros da *European Society for the History of Photography*,¹² apresenta o tema da metodologia da História da

⁹ Josef Maria Eder (1855-1944), químico austríaco, fundador do Vienna Training and Research Institute of Graphic Art, autor de diversos contributos para o avanço da química fotográfica e um dos primeiros praticantes da fotografia através dos raios-X, sendo ainda pioneiro na sua aplicação na zoologia, arqueologia e no campo forense.

¹⁰ Beaumont Newhall (1908-1993), curador (MOMA), crítico, fotógrafo e historiador da fotografia americana. Foi o primeiro director do departamento de fotografia do MOMA (1940) e director da George Eastman House, entre 1958 e 1971.

¹¹ Helmut Gernsheim (1913-1995), fotógrafo e historiador da fotografia alemão internacionalmente conhecido pelas suas duas monumentais obras, *"The History of Photography"* (1955) e *"A Concise History of Photography"* (1965).

¹² Segundo este autor as deficiências mais pertinentes eram o peso da história de arte e a ausência de um vocabulário específico que travavam o seu desenvolvimento como disciplina autónoma; a necessidade de pôr em contacto a história da fotografia com a respectiva evolução cultural, política, científica e com o seu contexto socioeconómico, elucidando a interpenetração e a interdependência que derivavam desta situação; a necessidade de rever os textos para apresentar visões diferentes da história da fotografia já estabelecida; a historiografia fotográfica deveria elaborar uma teoria válida e uma classificação uniforme baseada em definições comuns; ênfase na imagem fotográfica e não no fotógrafo; indefinição do objecto da investigação fotohistórica.

Fotografia e sintetiza as críticas e deficiências mais pertinentes. Nesta síntese de Laurent Roosens pressentem-se as influências de alguns dos novos paradigmas da História da Ciência, da História Social e da Sociologia da Ciência de então.

Nas duas últimas décadas, a historiografia da fotografia continuou a descolar da tradicional abordagem inspirada nos cânones da história de arte (modelo de Newall) e, quer em França, quer nos países anglo-saxónicos, surgiu um conjunto de obras que transpõe algumas inquietações conceptuais e metodológicas da historiografia da ciência para o campo da fotografia, considerando a sua produção como um processo de práticas científicas ou tecnológicas.

Martin Lister,¹³ por exemplo, critica a insuficiência da explicação do desenvolvimento da fotografia no tempo, enquanto produto primordialmente artístico, quando os seus múltiplos usos se entenderiam melhor se fossem abordados como um fenómeno tecnológico. Por sua vez, a historiadora Anne McCauley¹⁴ defende que a fotografia, como todas as tecnologias, surgiu em resposta a específicos programas sociais e políticos, pelo que não foi politicamente neutra, tendo antes feito parte de uma ideologia, destinada a fazer propaganda de uma determinada ordem social (a República francesa).

Por seu lado, o historiador Geoffrey Batchen¹⁵ veio defender que mais importante do que definir a identidade da fotografia, é determinar o momento histórico em que deixou de ser uma fantasia individual para passar a ser um “imperativo social” (Foucault). A abordagem de Batchen insere-se, assim, nas modernas concepções historiográficas da ciência, nas quais a história individual do “cientista”, senão irrelevante, é apenas um dos aspectos para a história das disciplinas científicas ou para a compreensão da construção do pensamento científico. As influências *Kuhnianas* estão também latentes no discurso de Batchen, nomeadamente na sua abordagem à *descoberta simultânea* da fotografia. Por outro lado, a sua abordagem à *fotografia vernacular*, reflecte a tensão entre *high science* e popularização de práticas científicas.

Em França, a revista *Études Photographiques*, editada pela *Société Française de Photographie*, publica, desde finais da década de 90 do século passado, um conjunto de textos inseridos nesta nova abordagem da História da Fotografia, sob a coordenação do historiador, fotógrafo e crítico de arte André Gunther. É o próprio Gunther que, em 2000, defende que a

¹³ LISTER, 1997, London.

¹⁴ MCCAULEY, Anne, «Arago, l'invention de la photographie et le politique », em *Études photographiques*, 2[Mai, 1997 [En ligne]].

¹⁵ BATCHEN, 2002, London.

história da fotografia, como toda a prática científica, não é constituída por uma sucessão de etapas técnicas, modificando as capacidades disponíveis, mas sim pela formação e circulação de quadros interpretativos que determinam o seu uso.¹⁶ Também em Gunther encontramos o reflexo de alguns paradigmas da nova História da Ciência, reconhecendo-se as influências de Bruno Latour e de M.Callon, entre outros.

No âmbito da historiografia destes novos paradigmas existe uma larga tradição de debate em torno da problemática da *descolonização* dos saberes e das práticas científicas, sendo uma das noções base a dicotomia centro-periferia. O modelo de Edward Shils foi apresentado, desde a década de 1960, como base conceptual para a identificação de variáveis significativas para o estudo da comunicação científica. Segundo Shils, a zona central de actividade científica seria aquela que possuía mais conhecimentos e melhores meios de controlo e fomento, pelo que produzia uma quantidade maior e mais importante de saber científico. Seria, assim, desse centro que emanariam o sistema central de valores e os critérios pelos quais as comunidades científicas eram avaliadas. Paralelamente, as elites científicas dominantes controlavam os periódicos científicos mais influentes e determinavam o rumo da pesquisa da sua época. Neste contexto, estar na periferia significaria estar longe do centro inovador, ter pouca visibilidade internacional, ter menos acesso aos meios mais importantes de produção e divulgação da ciência. Os *experts* locais não passariam de meros transmissores dos saberes que eram formados no centro.

Nos finais do séc. XX, inícios do actual século, surgiram novas interpretações desta dicotomia, passando a ênfase a ser sobretudo colocada nas dinâmicas e condições de emergência de novos lugares de legitimação de ideias e práticas científicas. Efectivamente, a enfatização do paradigma da *ciência universal* como mecanismo de controlo e domínio, tinha marginalizado a natureza móvel do conhecimento, os itinerários e as materialidades locais, cujo estudo detalhado podia permitir um entendimento mais profundo da relação domínio/diferenciação, revelar novos actores, saberes, práticas e objectos que tinham permanecido à margem da lupa dos académicos dedicada aos estudos da *ciência universal*.

¹⁶ Gunther acrescenta ainda que os citados quadros interpretativos, no seu estado acabado, manifestam-se como um consenso mais ou menos difuso de uma maioria de actores em torno de um esquema de inteligibilidade, consenso que tende a mascarar que esses quadros interpretativos têm eles próprios uma história, um autor, e que são frequentemente fruto de uma estratégia elaborada. O exame dessas estratégias, que assenta em discursos construídos a partir de episódios simbólicos, foi, segundo este autor, até ao presente, pouco abordadas pela historiografia da disciplina.

As pesquisas de Marcos Cueto (1989),¹⁷ por sua vez, introduziram novas acepções dos termos *excelência científica* e de *ciência na periferia*, ao demonstrarem que nem toda a ciência nos países atrasados é marginal ao acervo mundial do conhecimento e que o trabalho científico tem nesses países as suas próprias regras que devem ser entendidas, não como um sintoma de atraso ou modernidade, mas sim como parte da sua própria cultura e das suas interacções com a ciência internacional.

Paralelamente, também os conceitos de popularização/apropriação do conhecimento científico foram alvo de novas abordagens conceptuais. O historiador Jonathan Topham¹⁸ defendeu, recentemente, que a popularização da ciência não podia ser separada ou constituir um “focus” divorciado do seu estudo, sugerindo mesmo que a ciência devia ser considerada como uma forma de acção comunicativa. Neste contexto, surgiram diferentes contributos teóricos enfatizando a natureza dos diferentes suportes desta acção comunicativa que, segundo Aileen Fyfe and Bernard Lightman,¹⁹ seria feita a 3 níveis: ao nível da oralidade; ao nível do texto impresso (livros, periódicos...); e, finalmente, ao nível da exposição/mostra, isto é, exposições, feiras, museus e parques científicos.

Foi neste enquadramento que equacionámos a entrada da fotografia e dos fotógrafos, sejam eles cientistas, profissionais ou amadores, no mundo da história da fotografia como objecto de estudo: o laboratório, ou *atelier* fotográfico, palco de excelência de profissionalização e de aprendizagem de novos saberes, readquirindo a sua imagem oitocentista, representada iconicamente como um verdadeiro espaço de práticas científicas.

Paralelamente, a rede de contactos internacionais estabelecida pelos primeiros fotógrafos profissionais e inventores fotográficos (fossem eles cientistas ou amadores), as vias de comunicação e os espaços utilizados como *âncora* da divulgação da nova prática, os artigos e revistas da especialidade fundadas e dirigidas para a divulgação e dignificação da nova descoberta, testemunho de verdadeiras retóricas de persuasão,²⁰ a participação em exposições

¹⁷ CUETO, 1989, Lima.

¹⁸ TOPHAM, 2004, pp. 654- 672.

¹⁹ FYFE e LIGHTMAN, 2007.

²⁰ Em 1858, na Inglaterra, o químico William Crookes fundou o jornal *Photographic News*, procurando precisamente elevar o estatuto social da fotografia, pretendendo que a mesma fosse considerada uma ciência, apontando para a criação de uma sociedade de “experimentadores.” O jornal passa a publicar diversos artigos, explicando o que deve ser uma fotografia científica e reunindo o contributo de um conjunto de colaboradores recrutados entre cientistas e amadores fotográficos consagrados (TUCKER, 2005). Em França, este movimento de “dignificação” da fotografia surge anos mais tarde, em 1875, pela mão de M. Davanne que procurou transformar a fotografia, não numa arte, ou numa profissão, mas sim num corpo de conhecimentos tendo a condição de especialidade e susceptível de constituir o objecto de um ensino académico, (GUNTHER, 2000). Em Portugal, será a revista *Arte Photographica* a desempenhar este papel.

inventos internacionais, passam a ser, como afirma M. Fátima Nunes,²¹ *marcas de um universo de prática científica, de sociabilidade científica, de uma matriz de profissionalização em torno da construção do aperfeiçoamento e da inovação de um novo objecto da ciência: a fotografia.*

Mais recentemente, têm sido publicadas várias obras em torno da objectividade e da verdade científicas e do papel que a fotografia ocupou neste campo, nomeadamente sobre a evolução do seu estatuto social no seio da comunidade científica, durante a primeira metade do séc. XIX, antes da objectividade científica se apresentar como uma virtude epistemológica (Peter Galison e Lorraine Duston, Jennifer Tucker, entre outros), existindo uma vasta bibliografia de origem anglo-saxónica sobre esta matéria, verificando-se uma *reassunção* da natureza científica e técnica da fotografia, e um certo progressivo abandono dos discursos em torno da sua vertente artística, bem como os escudados nos contributos da semiologia, no discurso do documento, da reprodução do “isto foi”.

Curiosamente, os novos autores já não são os homens da ciência do séc. XIX, pioneiros da historiografia da fotografia, nem os curadores, críticos de arte e fotógrafos dos anos 40 a 80 do século passado, mas sim historiadores, filósofos e alguns sociólogos, todos eles académicos, que trazem para a História da Fotografia novos contributos, influenciados pelos paradigmas da actual História e Filosofia da Ciência. Neste contexto, o aparecimento de estudos em torno da produção e circulação da fotografia vieram trazer novos contributos para a definição da identidade fotográfica e do próprio objecto de estudo de uma *nova* historiografia da fotografia. Sublinhe-se que esta tendência internacional não foi, até ao presente, plasmada na historiografia fotográfica em Portugal.

I. Descrição do projecto e metodologia

Neste contexto, o principal objectivo da presente dissertação é a realização de uma investigação em torno da divulgação, do desenvolvimento e da popularização da prática fotográfica no Portugal oitocentista efectuada através de uma abordagem transversal e centrada em três níveis de análise: a influência dos centros irradiadores da nova descoberta e produtores da chamada *high science* em Portugal (a própria evolução do novo invento, particularmente na França e na Inglaterra); a divulgação e desenvolvimento da prática fotográfica em Portugal, nomeadamente no campo científico, com destaque para os grandes

²¹ NUNES, 2005, pp169-183.

momentos e vultos da história fotográfica nacional oitocentista, particularizando e contextualizando alguns casos de *excelência periférica*: as figuras de Forrester e Russel Manners Gordon; a *Secção Photographica* da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos, Topographicos, Hydrographicos e Geológicos do Reino e o papel de José Júlio Rodrigues; Carlos Relvas e a sua estratégia de internacionalização; e, finalmente, o caso particular do Alentejo, como exemplo de popularização da nova prática científica.

Procurando dar resposta a estas questões, iniciámos um vasto trabalho de investigação ancorado em diversas fontes. Para além de termos, inevitavelmente, *revisitado* bibliografia já existente, recorreremos a periódicos da época, científicos, especializados e de carácter generalista, editados quer em Portugal, quer em França, quer em Espanha, quer em Inglaterra, quer nos USA.

Paralelamente, procedemos a uma metodologia de investigação assente na leitura interpretativa de um conjunto de narrativas, esquecidas ou ignoradas, em diversas fontes, nomeadamente correspondência epistolar (Cunha Rivara, Fundo Manizola da BPE, entre outros), arquivos nacionais, distritais e municipais (Torre do Tombo, Arquivo Histórico Militar, Biblioteca e Arquivo da Academia Militar, Arquivo do Instituto Geográfico Português, Arquivo e Biblioteca do Instituto Industrial Português, Arquivos distritais de Évora, Beja e Portalegre, Centro Português de Fotografia, Casa Museu Carlos Relvas, etc.), arquivos particulares (Famílias de James Mason, Russel Manners Gordon, Eduardo Knopfli, José Barahona Nuncio, J. Silveira, Carlos Júlio e Família Gião), álbuns de família e colecções fotográficas de particulares, cuja leitura cruzada nos permitiu desenvolver a presente investigação.

Organizámos o objecto de estudo em 4 PARTES, seguidas das CONCLUSÕES.

Sob o título *Um desejo latente*, começámos por enquadrar o aparecimento da fotografia num conjunto de tentativas científicas de reconstrução, mecânica e óptica, do funcionamento do órgão de visão humano, integrado num processo de racionalização do olhar, em que a visão deixou de ser uma maneira privilegiada de conhecer, para passar a ser, ela própria, objecto do conhecimento. Um conjunto de experiências químicas desenvolvidas, durante a segunda metade do séc.XVIII, contribuiu, directa ou indirectamente, para a criação das condições conceptuais viabilizadoras da emergência da descoberta da fotografia, provando que os conhecimentos químicos necessários ao processo fotográfico estavam disponíveis e ensaiados algum tempo antes de 1839. A descrição de um conjunto de manifestações proto-fotográficas (fantasmagorias, cosmoramas, panoramas, georamas) permitiu-nos concluir que, no início do séc. XIX, estavam reunidas, aquilo que, em termos kuhnianos, poderemos

descrever como as condições e factores desencadeadores para o aparecimento de um novo paradigma na forma de representar o real: a fotografia. Este processo de racionalização do olhar reflectiu-se também no meio científico nacional, isto é, as novas tendências filosóficas europeias repercutiram-se na *intelligentzia* setecentista portuguesa.

Procurando demonstrar que, à semelhança de outros casos registados na História e Filosofia da Ciência, o elemento crucial para a compreensão de uma mudança tecnológica, ou para a consagração de um novo invento ou de uma nova teoria, dependem em grande parte de condições externas que, longe do *laboratório ou do gabinete de física*, constroem ou facilitam o seu nascimento, descrevemos, se bem que sumariamente, o processo de legitimação internacional do novo invento (Niépce/Daguerre/Talbot), nomeadamente a sua apropriação pela nação francesa, facto que também teve o seu reflexo em Portugal.

Na abordagem da chegada do novo invento a Portugal, nomeadamente da sua evolução durante a primeira década, sublinhámos a importância que os primeiros divulgadores nacionais conferiam à sua capacidade de reproduzir a realidade, de gerar imagens mais verdadeiras e objectivas do mundo, *de prender as imagens obtidas na câmara escura*, desejo latente desde há muito.

Investigar e Fotografar, ou a *Definição de um estatuto da fotografia no seio da comunidade científica*, foi um segundo aspecto da análise desenvolvida, na qual abordámos a evolução do reconhecimento de um estatuto científico à fotografia no seio das diversas áreas do conhecimento científico português, até cerca de 1890, não tendo havido a preocupação de efectuar uma análise exaustiva, mas de apenas, ancorados em alguns exemplos paradigmáticos, descrever a evolução da adopção do novo invento pelos “cientistas” nacionais: os reflexos do ensino da Física Experimental (Universidade de Coimbra) na divulgação do novo invento, bem como as suas primeiras aplicações científicas em Portugal; o ensino da fotografia noutros estabelecimentos académicos, nomeadamente na Escola Politécnica de Lisboa; as viagens científicas a diversos países europeus e a visita e/ou participação nas exposições universais, então ocorridas, testando e procurando demonstrar o contributo de todos estes factores para a difusão de novos processos e artefactos fotográficos, bem como para a consciencialização da sua aplicação prática a novos domínios científicos, nomeadamente na geodésica, na astronomia, na medicina, na geologia e na história natural.

Ainda no quadro de elencagem dos principais contributos registados para a definição de um estatuto científico da fotografia em Portugal, durante as décadas de 1860 a 1870, analisámos o papel das elites culturais, económicas, militares e políticas portuguesas neste processo, através do caso do *Club Photographico Lisbonense*, a primeira associação

fotográfica portuguesa, em tudo inspirada nas suas congéneres inglesas e francesas. A análise dos seus estatutos e a caracterização socioeconómica dos seus fundadores, permitiu-nos identificar alguns dos agentes de divulgação do novo invento, conhecer algumas das formas de apropriação e circulação do novo saber, bem como os respectivos espaços de transmissão e ainda compreender o estatuto social e científico que a fotografia tinha então no nosso país.

Neste mesmo quadro de análise, abordámos alguns dos contributos oficiais de legitimação científica da fotografia: a criação do efémero Gabinete de Photographia da Comissão Geológica do Reino; a Reforma da Escola do Exército e a introdução do estudo da fotografia no curriculum escolar daquele estabelecimento. Sistematizámos ainda o papel das observações astronómicas e primeiras participações em redes transnacionais no desenvolvimento da aplicação da fotografia ao campo científico, bem como a sua aplicação no campo da medicina.

Passámos, posteriormente, a centrar o nosso estudo na transmissão e difusão científica do novo invento, identificando algumas das principais redes de circulação e revelando alguns dos protagonistas e práticas, bem como analisando e contextualizando alguns casos de “excelência periférica” (*Protagonistas, Práticas e Estratégias de participação em redes transnacionais do conhecimento*).

Ancorados nas figuras de Joseph James Forrester e de Russel Manners Gordon, procurámos elencar os primeiros protagonistas com participações em redes fotográficas internacionais e a que se ficou a dever a sua internacionalização, facto que se tornou mais claro quando cruzado com outros casos de pesquisa e prática fotográficas individuais (Frederick William Flower, Anthero Frederico de Seabra, Miguel Novaes e de Domingos Pinto de Farias), desenvolvidos à margem dos centros validadores do novo saber, dando principal destaque ao Porto, ao Douro, isto é, à influência de um recurso económico – *o país vinhateiro* – na difusão fotográfica.

Neste contexto, o papel da burguesia industrial portuense na transmissão e difusão da “nova ciência”, bem como na tentativa de integração em redes transnacionais, a partir da Exposição Industrial Portuense de 1861 e da Exposição Internacional do Porto de 1865, afigurou-se-nos essencial, num tempo em que os progressos industriais e científicos procuravam andar a par.

Passando para a década de 1870-1880, aprofundámos o estudo de dois casos de *excelência periférica*: as figuras de Carlos Relvas e de José Júlio Rodrigues e da *Secção Photographica* da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos, Topographicos, Hydrographicos e Geológicos do Reino.

Carlos Relvas era particularmente importante para a nossa agenda de investigação, pois, para além de excelente técnico, estudioso e inventor fotográfico, ancorado numa biblioteca especializada e numa rede de conhecimentos internacionais, desenvolveu uma hábil estratégia de afirmação internacional que se traduziu no reconhecimento da fotografia portuguesa na cena internacional. Paralelamente, José Júlio Rodrigues, através de uma estratégia pessoal em tudo semelhante à de Carlos Relvas, mas com o apoio do governo português, projectou a *Secção Photographica* na cena internacional, constituindo uma instituição de referência na cena europeia.

O papel das Exposições Universais para a definição internacional de um novo estatuto para a ciência fotográfica, bem como a tradução em Portugal destes eventos, foi também alvo de análise, particularizando o papel de *A Arte Photographica* e da Exposição Internacional de Photographia do Porto, 1886, neste processo

Também o aparecimento de algumas associações e periódicos especializados -Instituto Photographico, Associação dos Amadores Photographicos, Grémio Portuguez de Amadores Photographicos e seus periódicos – foram analisados como exemplos de transmissão e difusão fotográfica nos finais de oitocentos.

Finalmente, correspondendo à agenda *setting* científica mais recente, enfatizadora da circulação e popularização da ciência e da tecnologia, quer nos centros, quer nas periferias da Europa, bem como dos estudos de caso que, historiograficamente, enriqueçam a compreensão de “particularidades” destes aspectos em países que, até há pouco, não tiveram visibilidade na produção científica, ênfase traduzido na expressão *Público Entendimento da Ciência (Fotografia)*, efectuámos um *zoom operativo* no Alentejo, abrindo caminho para uma história da fotografia nacional descentrada das grandes personagens, exemplificando como a *Big Science/Big Photography* se transmitiu e difundiu através de diferentes veículos culturais, de diferentes domínios de linguagem e de discursos, revelando imagens reais de “práticas científicas” associadas essencialmente à experimentação.

O *zoom operativo* no Alentejo, efectuado, mais uma vez, com base em periódicos, arquivos públicos e particulares, álbuns de família e colecções de espécies fotográficas, centrou-se essencialmente nos principais centros urbanos alentejanos, Évora, Beja, Elvas, Estremoz e Portalegre, com especial ênfase para a primeira cidade pela sua importância regional, com alguns apontamentos sobre outras localidades que, à altura, constituíam pontos de referência pela sua localização estratégica ou existência de alguns equipamentos, nomeadamente hospedarias, localização geográfica, existência de uma rede viária e de meios

de transporte. A investigação efectuada permitiu-nos identificar os primeiros protagonistas e principais meios de difusão no período entre 1840-1860.

Por outro lado, o papel dos periódicos locais, enquanto agentes de difusão científica e memória de práticas científicas, revelou-se-nos essencialna compreensão da difusão da fotografia no Alentejo. A sua leitura permitiu, acompanhar, complementarmente, o progressivo movimento do novo “saber científico” e perceber, mais uma vez, o modo como as regiões periféricas podem ser uma placa de transmissão, difusão e adaptação dos conhecimentos produzidos no centro cultural e científico.

O aparecimento dos primeiros estúdios temporários (1860-1880), enquanto espaços de instrumentação científica e manuseamento técnico, abrindo um parêntesis para a abordagem de uma caso de género (a primeira mulher *photographa portuguesa*); a análise de alguns casos de contributos externos *in situ*, nomeadamente a influência da passagem de fotógrafos viajantes pela região, particularizando o exemplo de Jean Laurent, enquanto introdutor e difusor de monumentos eborenses num catálogo transnacional de fotografia monumental, foram “dissecados” no contexto conceptual que atrás descrevemos.

Especificámos ainda o caso da Mina de S. Domingos, sublinhando a utilização da fotografia em contexto industrial, numa região absolutamente periférica à *Big Science* fotográfica.

A inventariação de alguns estúdios permanentes, construídos a partir de 1880, foi também efectuada, enquanto locais de experimentação científica, enquanto símbolos de modernidade social da segunda metade oitocentista, enquanto espaços de introdução de novos materiais e técnicas de construção, ligados à emergência da prática fotográfica como actividade industrial (vide estúdio do fotógrafo Ricardo Santos, em Évora, verdadeiro exemplo de modernidade no espaço alentejano, PARTE IV da presente dissertação).

Finalmente, analisámos a importância dos amadores fotográficos alentejanos, enquanto agentes de divulgação e popularização da prática fotográfica. Da elencação efectuada, destacando alguns casos pela sua importância simbólica, concluímos que a maior parte destes amadores eram membros das elites locais, desempenhavam profissões liberais, eram figuras prestigiadas intelectualmente, aliando a prática da “palavra” à prática da ciência, num eterno retorno ao espírito do enciclopedismo.

Alguns deles, nos finais do século, vieram a ser membros ou colaboradores das associações fotográficas então existentes no país, nomeadamente do Grémio Português de Fotografia e da Associação Portuguesa de Fotografia, e ficaram ligados às primeiras publicações ilustradas de monumentos e sítios do Alentejo, realçando-se o caso da revista

Tradição, de Serpa, um importante exemplo de comunhão entre fotografia e etnografia, enriquecida pela colaboração de amadores fotográficos, e que se poderá nomear como um dos primeiros exemplos periféricos de suporte visual para a construção de narrativas científicas na área das ciências sociais.

Na CONCLUSÃO, elencámos as considerações finais decorrentes do nosso objecto de estudo.

PARTE I

Um desejo latente...

A fotografia surge no início do séc. XIX, enquadrada num conjunto de tentativas científicas de reconstrução, mecânica e óptica do funcionamento do órgão de visão humano. Citando Pedro Miguel Frade²², a sua descoberta integrou-se num processo *de racionalização do olhar*: a visão deixa de ser uma maneira privilegiada de conhecer, passando a ser ela própria objecto do conhecimento.

Os estudos de Kepler, na área da astronomia, tinham revelado algumas imperfeições do olho humano, identificando-o como fonte de toda uma série de erros e de sofismas dos sentidos. Passava-se da já longínqua posição medievalista sobre a visão como um dom perfeito,²³ para o regime setecentista da *fidelidade á natureza*.²⁴

A publicação de *A Enciclopédia* de D'Alembert e Diderot (1750-1780) constituiu, por sua vez, um dos momentos mais importantes da cultura europeia do séc. XVIII, assinalando os começos da lenta dissolução do Antigo Regime e do monopólio do controle ideológico da

²² FRADE, 1992, p.19.

²³ As teorias ópticas em voga na Idade Média constrangiam a utilização de um artefacto hoje considerado essencial: a lente. O raciocínio então efectuado era o de que o fim da visão era conhecer a verdade. Quando se olhava através de uma lente, viam-se figuras diferentes do objecto, ou maiores ou menores, ou mais próximos ou mais afastados, algumas vezes invertidos, irisados, deformados. Portanto, através de uma lente não se via a verdade. Aquele objecto enganava, portanto, não devia ser adoptado para fins *científicos*: ele podia apenas ser uma curiosidade ou um divertimento. Subjacente a esta tomada de posição sobre as virtudes ou defeitos das lentes, estava uma concepção demasiado forte: os olhos e os sentidos humanos eram infinitamente inferiores aos poderes de Deus que, no seu *discernimento superior e na sua bondade infinita*, tinha dotado os homens, desde o início, com o melhor de tudo aquilo que poderiam aspirar (Frade, ob. cit. p.23).

Poucos, neste contexto, poderiam aceitar alterações nas possibilidades perceptivas humanas, atitude que atravessou toda a Idade Média e o próprio Renascimento até ao séc. XVII, exceptuando-se alguns iluminados como Roger Bacon. Os próprios pintores pintavam apenas o que podia discernir-se a olho nu. Apenas na Holanda, onde a afirmação do capitalismo comercial e da Reforma determinaram uma profunda alteração das atitudes e mentalidades, a pintura cedo vai adoptar um ângulo radicalmente diferente dos cânones vigentes na arte europeia, adoptando novas formas de representações do visível, passando de um paradigma geométrico para um paradigma genuinamente óptico.

Svetlana Arpers num dos capítulos (III) da sua obra *A Arte de Descrever* aborda com grande clareza as particularidades da arte holandesa que sintetiza numa só frase – *com mão sincera e olho fiel* [nossa tradução a partir do espanhol].

²⁴ Questionavam-se, então, os meios de representação, sendo comum botânicos, anatomistas, biólogos ou astrónomos interrogarem-se sobre desenhos e ilustrações científicas, tentando saber até que ponto eram capazes de obedecer ao ideal de *fidelidade à natureza*. A sua preocupação residia, muitas das vezes, na escolha de uma imagem representativa e um dos erros mais temidos era precisamente o da amostra não ser representativa. Assim, sempre que possível, as imagens e os procedimentos eram mecanizados. Em vez da *fidelidade à natureza* os cientistas aspiravam a deixar a natureza *falar por si só* através de um conjunto de instrumentos que minimizavam a sua intervenção e bloqueavam a “liberdade artística”. Traços de câmara escura, recurso a prismas ópticos e outros artefactos auxiliavam e/ou substituíam os anteriores desenhos e ilustrações científicas.

Igreja. Diderot, em “Arte,” expressou a importância do uso das imagens (As Artes) como instrumento indispensável para a descoberta da verdade e a interpretação da sua natureza.

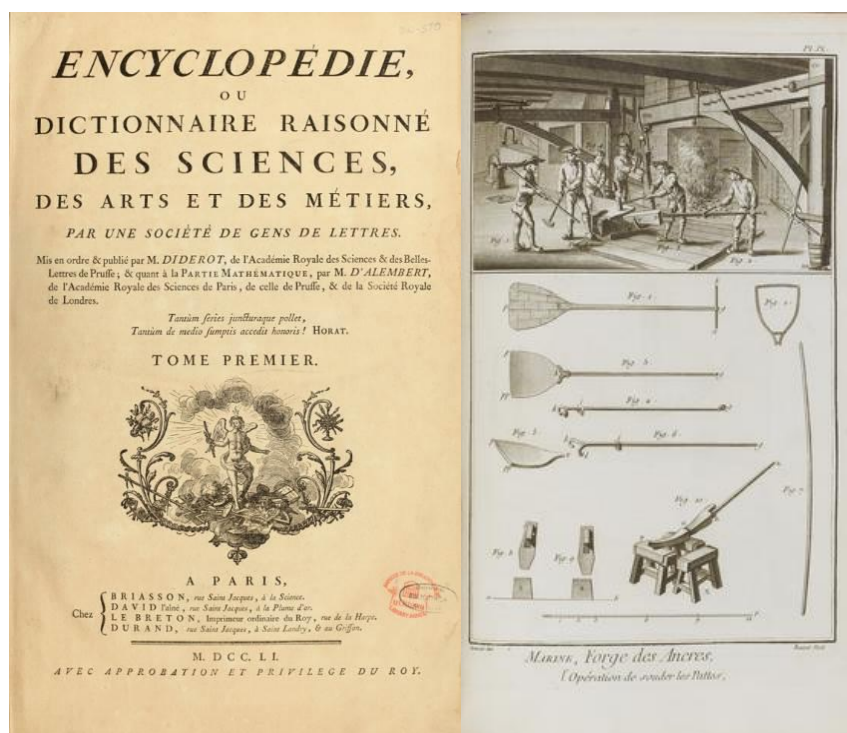


Fig. 1. A Enciclopédia de D'Alembert e de Diderot sublinhou a importância do uso das imagens (As Artes) como instrumento indispensável para a descoberta da verdade e para a interpretação da Natureza. A inserção de tiras litografadas permitiu que as imagens passassem a ser percebidas como sistemas complementares à informação escrita, gerando um hábito que até então se tinha restringido aos livros técnicos de uso muito especializado, ao mesmo tempo que permitia que as imagens passassem a ser percebidas como sistemas complementares à informação escrita, com uma ampla difusão e aceitação social.

Neste contexto, no início do séc. XIX, os *meios científicos* europeus aspiravam *sofregamente* por novos meios de registo gráfico, ou segundo as palavras utilizadas, posteriormente, por Fox Talbot, por um *novo processo mediante o qual os objectos naturais podem [poderiam] delinear-se a eles mesmos sem a ajuda do lápis do artista, libertos da sua mão e do seu olhar inseguro*. Poder-se-ia dizer que se estava, então, cada vez mais próximo de uma *delegação* despreconceituosa das tarefas da visão em instrumentos que, como as lentes ou as *camerae obscurae*, as asseguravam mecanicamente.²⁵

Paralelamente, durante a segunda metade do séc. XVIII, assistira-se ao desenvolvimento de um conjunto de experiências químicas que, directa ou indirectamente, contribuíram para a criação das condições conceptuais que tornaram possível a emergência da descoberta da fotografia. As experiências desenvolvidas pelos comumente designados *proto-fotógrafos*:

²⁵ FRADE, 1992, pp. 20-22.

Johann Schulze,²⁶ Jean Hellot,²⁷ Beccarius,²⁸ William Lewis,²⁹ Joseph Priestley,³⁰ Torbern Olof Bergman,³¹ Jean Senebier,³² Carl Wilhelm Scheele³³ Thomas Wedgwood,³⁴ Humphrey Davy,³⁵ e de Elisabeth Fulhame³⁶ provam que os conhecimentos

²⁶ Johann Heinrich Schulze (1687-1844), químico alemão que descobriu que a mudança de cor da mistura do nitrato de prata com giz à luz solar devia-se a esta e não ao calor. Embora não tenha fornecido meios de preservar a imagem, uma vez que o sal de prata continuava a escurecer na presença de luz, a sua descoberta (1724) permitiu estabelecer os fundamentos de trabalhos posteriores na fixação de imagens.

²⁷ Jean Hellot (1685-1766), químico francês, membro da Académie des Sciences e da Royal Society.

²⁸ Beccarius, médico fisiologista inglês

²⁹ William Lewis (1708-1781), químico inglês, membro da Royal Society, famoso pelas suas pesquisas sobre metais, nomeadamente platina, e o primeiro a publicar os estudos de Schulze.

³⁰ Joseph Priestley (1733-1804), teólogo britânico, filósofo natural e político que publicou mais de 150 obras. Priestley publicou o primeiro volume da sua história projectada da filosofia experimental, *The History and Present State of Discoveries Relating to Vision, Light and Colours*, em 1772, dando uma atenção especial à história da óptica.

³¹ Torbern Olof Bergman (1733-1784), cientista sueco que contribuiu para o desenvolvimento do estudo da física, astronomia, geologia e mineralogia, mas sobretudo para a química.

³² Jean Senebier (1742 - 1809), padre católico suíço, autor de numerosos trabalhos sobre fisiologia vegetal, principalmente sob a influência da luz. Senebier aprofundou as observações fotométricas de Scheele e testou a velocidade relativa de cada uma das cores do espectro solar no escurecimento do cloreto de prata

³³ Carl Wilhelm Scheele (1742-1786), químico e farmacêutico de origem sueca, descobridor de muitas substâncias químicas, nomeadamente do oxigénio, antes de Priestley. A descoberta do oxigénio no ar foi muito importante para a história da fotografia. Em 1777, Scheele descreve a reacção entre uma solução de cloreto de prata e o amoníaco e os efeitos do espectro solar no cloreto de prata, tendo constatado que aquele produto, não submetido à acção da luz se dissolvia no amoníaco. Esta descoberta será utilizada, posteriormente, para tornar permanentes as imagens fotográficas de modo a que estas pudessem ser visionadas com luz (as primeiras experiências fotográficas tinham que ser conservadas em locais escuros para impedir o seu escurecimento com a acção da luz).

³⁴ Thomas Wedgwood (1771-1805) de nacionalidade inglesa é considerado como um dos proto-fotógrafos que maior contributo deu para a técnica fotográfica, tendo sido o primeiro a pensar no desenvolvimento de um método para fixar as imagens obtidas. A data das suas primeiras experiências não são conhecidas, mas uma carta de James Watt para Wedgwood sobre o processo fotográfico, permite situá-las entre 1790-1791. Wedgwood tentou usar a câmara escura para imprimir imagens na superfície sensibilizada pelo composto de prata, mas a substância não era suficientemente sensível à luz para captar a imagem do interior da câmara escura. Outro problema que havia na descoberta de Wedgwood era que as imagens impressas não permaneciam fixadas ficando a placa totalmente escura depois de um certo tempo.

³⁵ Humphry Davy (1778-1829), químico inglês que descobriu vários componentes químicos e que cooperou com James Wedgwood em várias experiências em torno da reprodução de imagens. Em 1802, os dois químicos, ensaiaram a reprodução de imagens sobre couro e papel embebidos numa solução de nitrato de prata. As suas experiências demonstraram que era possível obter quimicamente através da luz, não somente imagens indefinidas, mas também o contorno de objectos como folhas de árvore e tecidos. No entanto não descobriram ainda o método de parar a acção da luz sobre os sais de prata. A menos que fossem guardadas na escuridão total, as imagens apagavam-se completamente.

³⁶ Em Novembro de 1794, Elisabeth Fulhame publicou um livro intitulado *An Essay on Combustion with a View to a New Art of Dying and Painting, wherein the Phlogistic and Antiphlogistic Hypotheses are Proved Erroneous*. O ponto de partida de Elisabeth Fulhame era a sua esperança de encontrar um processo satisfatório para tingir roupas com metais pesados por influência da luz. O seu livro é considerado por alguns autores, nomeadamente Larry Schaaf (*Sun gardens: Victorian Photographs by Anna Atkins*, 1985, New York), como uma marca no nascimento da arqueologia fotográfica. Se bem que não tivessem sido encontrados nenhuns exemplos das suas “fotografias”, as suas experiências influenciaram os seus contemporâneos, bem como as experiências pioneiras de John Herschel. Também aqui, para além de não estarem reunidas as condições conceptuais, os factores sociais e culturais – a influência do género da cientista – condicionaram o verdadeiro alcance das experiências e do rigor do método de Elisabeth Fulhame.

químicos necessários ao processo fotográfico estavam disponíveis e ensaiados algum tempo antes de 1839.³⁷



Fig. 2 Thomas Wedgwood é considerado um dos proto-fotógrafos que mais contribuiu para o desenvolvimento de um método para fixar as imagens obtidas. Esta foi, possivelmente, a primeira “fotografia” que efectuou por volta de 1800 (HUGHES, 2012).

Por outro lado, o desenvolvimento da Física Setecentista e a utilização de um conjunto inovador de aparelhos ópticos (prismas ópticos, microscópios, câmaras escuras, lanternas mágicas, etc.) gerara um conjunto de espectáculos visuais, tradutores da apropriação popular das novidades científicas do século. Por toda a Europa, quer em estabelecimentos científicos, quer em salões particulares, quer ainda em teatros populares, proliferava uma variedade de espectáculos, hoje praticamente desconhecidos (lanternas mágicas, *mundonuevos*, fantasmagorias, dioramas, panoramas), todos eles podendo ser integrados naquilo a que hoje chamamos *manifestações proto-fotográficas*.

³⁷ Sobre o momento tardio da invenção da fotografia, Brunet tem vindo a defender que o mesmo se fica a dever à grande multiplicidade de inventores e de cientistas envolvidos na sua génese e ao estatuto marginal do projecto fotográfico perante o olhar dos segundos. (BRUNET, 2006, pp. 27-35).

Capítulo 1

Manifestações Proto – Fotográficas em Portugal

O conhecimento dos novos aparelhos ópticos, em Portugal, nomeadamente da câmara escura com lente, remonta à primeira metade do séc. XVIII. O padre João Baptista de Castro (1700-1775) na sua obra *Recraçam proveytosa, 2.^a Parte*, sob a forma de diálogo entre Theodoro e Félix, revela o conhecimento de algumas práticas proto-fotográficas, evidenciando o conhecimento de alguns instrumentos ópticos da época.³⁸

Não obstante, até meados do séc. XVIII, o conceito de Natureza em Portugal era, em primeiro lugar, o da Natureza Divina, ordenada e harmoniosa e originalmente criada pelo Divino Criador, não gerando, assim, grande espaço para novos paradigmas em torno da visão e do conhecimento da *verdade do visível*.

Foi necessário esperar pelos Estatutos da Reforma Pombalina dos Estudos respeitantes ao Ensino Superior (1772), no âmbito dos quais foi criada a Faculdade de Matemática e de Filosofia, integrando as cadeiras de História Natural, de Física e de Química, para se ver transpostas para o ensino português as matérias que o progresso científico europeu do séc. XVIII tinha trazido para a primeira linha dos valores culturais do homem moderno.

Rómulo de Carvalho, na sua obra *actividades Científicas em Portugal no séc. XVIII*,³⁹ chama a atenção para as contradições de que se revestiu este marco português de modernidade setecentista, uma vez que a Reforma exigia que a Matemática, a História Natural, a Física, a Química, a Medicina, fossem estudadas em compêndios redigidos em “*língua latina, pura, clara e elegante, por ser esta a língua comum dos sábios, e das Sciências*”,⁴⁰ ao mesmo tempo que o Marquês de Pombal mandava queimar na Praça Pública, no Terreiro do Paço e no pelourinho, em Lisboa, todas as obras de Rousseau, de Voltaire, de

³⁸ Theodoro – Já fiz esta experiencia, por este modo. Em huma casa bem fechada, que lhe não entrava luz, abri na portahum boraco da grossura de hum dedo, & lhe appliquey da parte interior hum vidro de oculos; depois da fronte delle em devida distancia, puz hum papel branco, & logo juntamente com a luz entravão as espécies de todos os objectos postos de fora. O maior divertimento era apparecerem elles inversos, voltados para sima; porque os rayos que lanção os objectos, & vem parar ao foco de vidro, cruzão-se & quando se produzem na penetração, necessariamente hão de representar imagem voltada, & às avessas. Tem isto muyta semelhança com o que se pratica com o instrumento chamado Rhombo Gráfico, que o Padre Joseph Zaragoça explica no *Uso de vários instrumentos Mathematicos* [...]. In “CASTRO, Pe. João Baptista de, 1719”, appud. BERNARDO, 2009, p. 436.

³⁹ CARVALHO, 1996, p.328.

⁴⁰ Idem, p. 329.

Diderot, de Espinosa, de Hobbes, etc., etc., que existiam em Portugal, mesmo em bibliotecas particulares, “ [...] *cujos donos foram obrigados a entregá-las após minuciosa devassa estendida a todos os recantos do país.*”⁴¹ Este acto permite-nos, contudo, concluir que parte da *intelligentia* setecentista portuguesa acompanhava as tendências filosóficas europeias, a despeito do poder instituído actuar em sentido contrário.

João da Providência refere que, em finais de setecentos, as sessões de Física Experimental constituíam, em alguns centros urbanos portugueses, uma forma de diversão pública apreciada e muito em voga: *Obter imagens muito ampliadas, fazer pular figurinhas leves, erguer sem esforço, corpos pesados, ou levantar cabelos às damas*, eram entretenimentos cujo palco se situava nas casas dos nobres ou nas próprias ruas das cidades.⁴² Em Lisboa, o povo afluía às mostras de Física do Padre Teodoro de Almeida⁴³ e a Casa da Congregação Oratoriana, às Necessidades, dotada de inovadores e bem apetrechados laboratórios de Físico-Químicas, transformou-se num centro de divulgação das novidades científicas do século.⁴⁴

No mesmo período, o holandês Solner regeu um curso de Física Experimental *em forma de recreações, executadas por uma completíssima colecção de máquinas, na casa conhecida pelo nome de Museo Lisbonense, no Largo do Carmo, [...] por meio de subscrição.*⁴⁵ Solner cuidava do Gabinete de Física da Casa Real e era quem nele executava as experiências para instrução ou diversão de pessoas reais. Na lista do material adquirido lá estava a câmara escura e a lanterna mágica.⁴⁶

Durante os primeiros anos do séc. XIX, estes espectáculos visuais popularizaram-se praticamente por todas as cidades portuguesas, sendo frequente o seu anúncio em páginas de periódicos. O *Periódico dos Pobres* ou *Chronica Constitucional da cidade do Porto* ainda anunciavam tais espectáculos na década de 1830.

⁴¹ Idem, p.329.

⁴² PROVIDÊNCIA, 1998, pp. 17-27.

⁴³ Refira-se que Teodoro de Almeida pode ser apontado como o primeiro autor nacional a descrever o fenómeno visual da câmara escura segundo o sistema de Newton e o efeito da incidência da tinta sobre uma superfície (*Tratado das qualidades sensíveis*, 1786).

⁴⁴ Este entusiasmo da “roda do oratório” era também alimentado por polémicas que, entretanto, alguns membros – António Pereira de Figueiredo, Manuel de Macedo, Joaquim Foyos, Cândido Lusitano - iam travando com os seus mais directos rivais na educação nacional, os Jesuítas (PROVIDÊNCIA, ob.cit, pp. 17-27).

⁴⁵ CARVALHO, 1982, pp. 85-86.

⁴⁶ Em 18 de Março de 1798 foram adquiridas a Solner, entre outros aparelhos, “um prisma de vidro, um espelho plano; em 28 de Novembro de 1799, dois espelhos cilíndricos e 24 estampas (anamorfoses) para estes últimos; e, em 28 de Fevereiro de 1800, um espelho piramidal de 6 faces, outro prismático de 4 faces e 18 estampas para os mesmos, e uma polé (PROVIDÊNCIA, ob.cit. p. 464). Para melhor conhecer o percurso de Solner refira-se a obra de J.E. Varey, *Los Títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758-1840, Estúdios y Documentos*, através da qual se pode concluir que o percurso de Solner começou com espectáculos de prestidigitação, nomeadamente de fogos-de-artifício, os quais já desenvolvia em Madrid, antes da sua vinda para Lisboa.

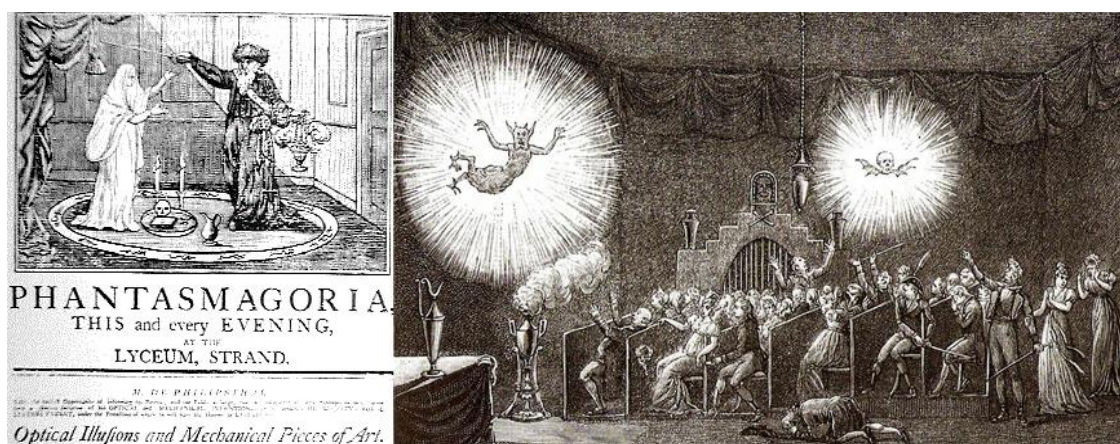


Fig.3 O teatro “Fantasmagoria,” em finais do Século XVIII, utilizava imagens projectadas (de forma oculta) em paredes, em fumo (imagem-fumo) ou ecrãs semitransparentes. Em 6 Out. de 1834, *O Periódico dos Pobres* anunciava: *Cosmo-Neorama. Este estabelecimento já anunciado nesta folha, terá a sua primeira exposição no dia 7 do corrente desde as 3 horas da tarde até as 10 da noite, na rua da Figueira n.º 8, perto do Theatro de S. Carlos, [...]*. Fonte das Imagens: Água & Azeite – Wordpress.com

Em 1835, um ano depois do regresso dos intelectuais liberais exilados em França e na Inglaterra, o jornal *O Interessante* publica um artigo intitulado *Bellas Artes. Noticia do que he panorama, cosmorama, diorama e georama*, onde descreve cada um destes espectáculos visuais, fazendo, nomeadamente, alusão ao *Diorama* de Daguerre, descrito como um espectáculo de nova espécie também dado por meio da Pintura, e estabelecido por dois distintos pintores Francezes, Bouton, e Daguerre.⁴⁷

O que importa realçar é que qualquer um destes espectáculos se caracterizava por um conjunto de características comuns: o uso das propriedades físicas da luz para mostrar imagens e as possibilidades fisiológicas da visão, num *take-off* iluminista e enciclopedista. Paralelamente, sublinhe-se o papel do periódico: traduz, veicula e transmite um “novo invento.”

⁴⁷ «Apresenta no centro de huma salla em forma de rotunda á vista dos expectadores os grandes fenómenos da natureza, huma Cidade, uma situação pittoresca, o interior de um edificio Gothico, &c. Por meio de diversos artificios, e pelos effeitos da perspectiva, e do claro-escuro, tratados por huma habil mão, he a illusão completa. A salla he movel sobre um madeiramento, como hum moinho de vento, de sorte que em vez de se moverem os quadros que successivamente se desenrolão á vista dos espectadores, são estes os que se sentem levados de hum a outro quadro. O Diorama abrio-se em Paris a 11 de Julho de 1822, pela exposição do quadro do interior da Cathedral de Cantorbery (ou Cantuaria), pintado por Bouton, e do Valle de Sarnen, pintado por Daguerre». In *O Interessante*, jornal de instrucção e recreio, n.º 10 (1835), p. 225-30.

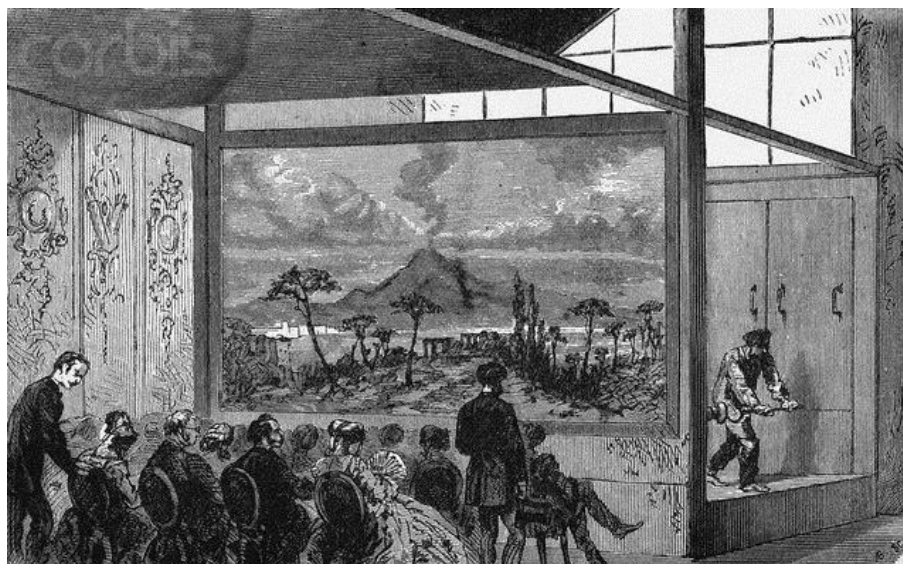


Fig. 4 Gravura oitocentista ilustrando público a assistir a um diorama de Daguerre (S/data).Image by © Bettmann/CORBIS

As invasões francesas e, posteriormente, as lutas liberais conduziram à saída para os grandes centros europeus, quer de vultos da *cultura e ciência portuguesa*, quer de militares que, obviamente, aí tomaram contacto com novos inventos.

Sobre a vivência desses liberais exilados refira-se a obra de Vitorino Nemésio *Exilados, 1828-1832: história sentimental e política do liberalismo na emigração*,⁴⁸ na qual o autor demonstra que o núcleo de emigrados portugueses, quer em Inglaterra, quer em França, não se encontrava *sequestrado* da convivência inglesa, não constituindo uma *ilha de proscritos encasulados e bisonhos*.⁴⁹ Os portugueses de maior craveira exilados na Inglaterra reuniam, mensalmente, na *City of London Tavern*, o local mais distinto que havia em Londres em termos de círculos culturais e, em Paris, o Morgado de Mateus, casado com a Condessa de Flahaut, recebia faustosamente a elite francesa, (ob. cit. pp. 16), enquanto o Conde Linhares ouvia as lições de Thénard no Anfiteatro de Química da Sorbonne (ob.cit. p. 49).

A implantação do liberalismo permitiu o retorno desses liberais exilados que se constituíram como uma nova *intelligentzia* e foram os grandes promotores de muitas das sociedades/associações e respectivos periódicos que então se criaram no país. Como mais adiante explicitaremos, na lista de sócios fundadores do *Club Photographico Lisbonense*, a

⁴⁸ NEMÉSIO, 1946, p. 16.

⁴⁹ Sobre esta matéria vide igualmente SANTOS, Maria de Lurdes Lima dos, 1988, *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Presença, Lisboa.

primeira associação fotográfica portuguesa, vamos encontrar grande número de sócios defensores da causa liberal, com passagem por França ou Inglaterra.

Foi neste contexto que, a partir do final da década de 1830, se assistiu ao aparecimento de sociedades cujo principal objectivo era a divulgação de conhecimentos científicos e técnicos, como foi o caso da *Sociedade Propagadora de Conhecimentos Úteis*, instituída em 1837 e cujos estatutos foram redigidos por Alexandre Herculano. A criação desta instituição tinha por objectivo a edição de um periódico divulgador de conhecimentos úteis, *O Panorama*, através do qual se pretendia *fazer descer a variada ciência até aos últimos degraus da escala social*. Foi precisamente neste periódico que foi inserta a primeira nota sobre a descoberta de Daguerre.

Em 1837(?), em Lisboa, na Escola Politécnica, através de um Programa de Física manuscrito por Guilherme José de Oliveira Pegado, sabe-se que fazia então parte do programa da Cadeira de Physica experimental e Mathematica (5.^a) o estudo da Visão: § *Achromatismo*

Visão – structura do olho – Distancias dos objectos: seu lugar apparente; cor; figura e grandesa, julgadas pelo olho – Accidentes da vista – Instrumentos d’optica – fixos, simplicis, compostos e solares. – Camara obscura-. Lanterna magica – Phantasmagoria-. Óculos -. Telescópios [nosso sublinhado].⁵⁰

Em Novembro de 1838, nas *vésperas* da apresentação do invento de Daguerre na Academia de Ciências de Paris, *O Panorama* publica um artigo de Alexandre Herculano intitulado *Bellas Artes. Importância da verdade nas obras de pintura*, o qual testemunha uma alteração do paradigma nacional da visão e da representação do visível, um paradigma que reconhece *o fingimento pinturesco* e a necessidade de uma maior *fidelidade à natureza*, em nome da *verdade*.⁵¹

⁵⁰ GOMES, 2007, Anexo 14, pp. 613-614.

⁵¹ *O Panorama*, n.º 81 (17 Nov. 1838), p. 362.

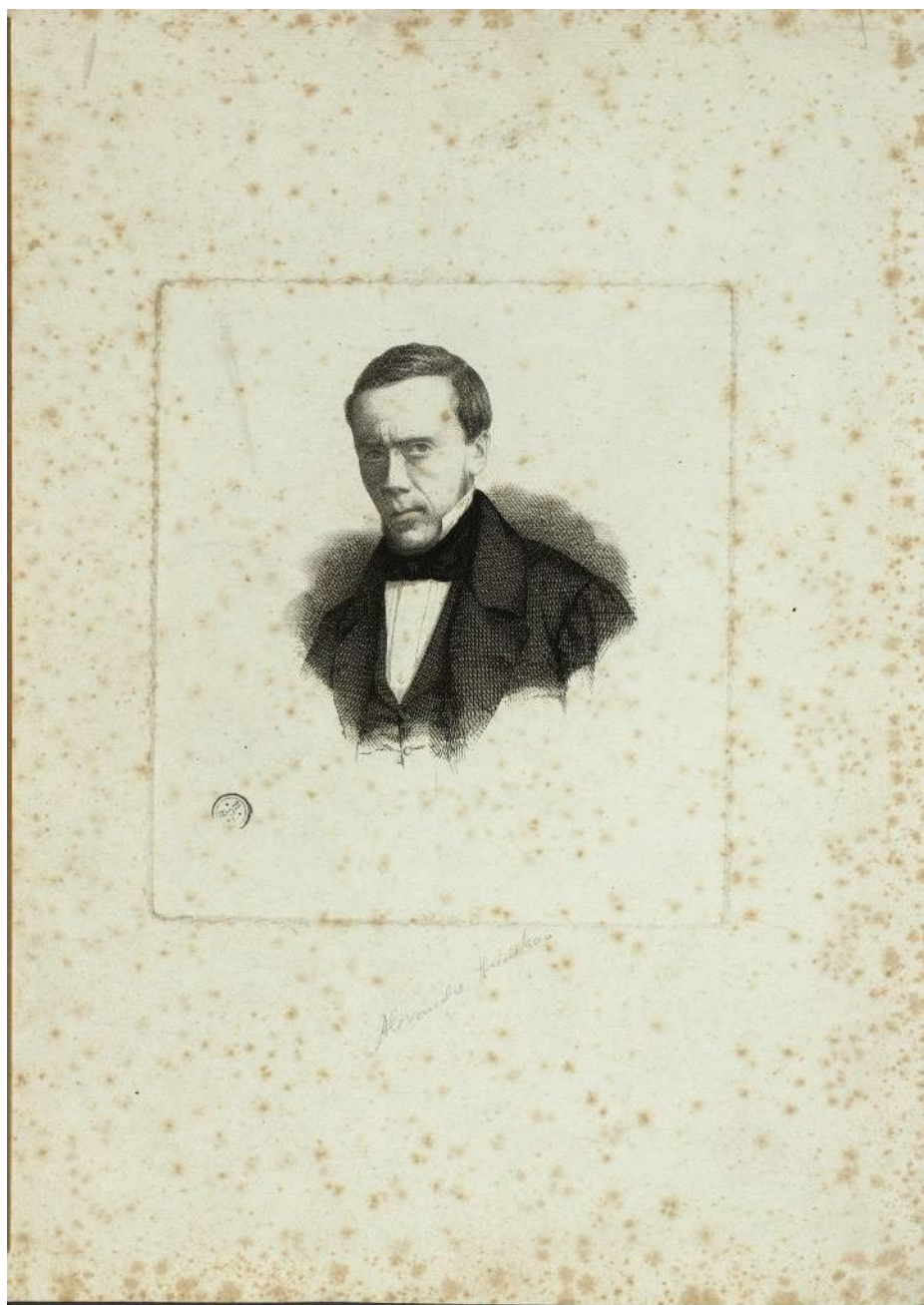


Fig. 5 Retrato de Alexandre Herculano, SOUSA, Joaquim Pedro de, 1818-1878;Barros, Silêncio Cristão de, 1792-ca 1870, impr, RETRATOS DE PORTUGUESES DO SÉCULO XIX] [VISUAL GRÁFICO] / SOUZA [Fonte BNP, E.A. 58 A.,]

Capítulo 2

O reconhecimento público do novo invento

2.1. A Descoberta Simultânea da Fotografia

A determinação da data da invenção⁵² e do verdadeiro inventor da fotografia tem sido alvo de variadíssimas polémicas ao longo da sua história. Um dado inquestionável é o facto de um grande número de indivíduos, em diferentes países, terem tentado inventar a fotografia durante os 30 anos que precederam o seu registo oficial, em França, em 1839.

Pierre Harmant,⁵³ por exemplo, enumerou uma lista de inventores que precederam Niépce e Daguerre. Neste conjunto, Harmant contou sete franceses: Niépce, Bayard, Daguerre, J-B Dumas, Desmarests, Vérignon, Lassaigne; seis ingleses: Talbot, J.B. Reade, Herschel, Fyfe, Mungo Ponton; seis alemães: Steinheil, Kobell, Breyer, Hoffmeister, von Wunsch, Liepmann; um americano: Samuel Morse; um espanhol: Zapetti; um norueguês: Winther; um suíço: Gerber e um brasileiro, Hercule Florense.

Igualmente inquestionável é o contributo, directo ou indirecto, dado pelo conjunto de experiências químicas desenvolvido por todos os *proto-fotógrafos* atrás referidos para a criação das condições conceptuais que tornaram possível a emergência do novo invento.

Alguns grandes historiadores da fotografia, nomeadamente Joseph Maria Eder⁵⁴ e Larry Schaaf,⁵⁵ chegam mesmo a apontar alguns deles como os verdadeiros inventores da fotografia. Para Eder, deveria ser considerada como a primeira descoberta da sensibilidade à luz dos sais de prata as experiências efectuadas pelo alemão Johan H. Schulze, pelo que este deveria ser considerado o inventor da fotografia na sua verdadeira acepção.⁵⁶

⁵² Invenção e não descoberta, conforme foi abordado por François Brunet na sua obra *La Naissance de l'idée la Photographie* (pp. 27-29).

⁵³ Pierre Harmant (1921-1995), fotógrafo e historiador francês, autor de várias obras, nomeadamente da *Histoire de la Photographie*. O conjunto de artigos que publicou centrou-se, entre outros aspectos, nos contributos de Niépce para o aparecimento da fotografia.

⁵⁴ EDER, 1881.

⁵⁵ SCHAAF, 1985.

⁵⁶ Em termos *kuhnianos* estaríamos, no caso de Schulze, perante uma descoberta do primeiro tipo, isto é, as que não podem ser previstas pela teoria aceite e que, por conseguinte, apanham de surpresa o conjunto dos profissionais. Todavia, também neste caso, como referimos em nota anterior, a sua real intenção era o fabrico artificial de pedras luminosas de fósforo, conforme sua designação, e como não tinham utilidade prática na época, cedeu as suas observações acidentais à Academia Imperial de Aldorf, em Nuremberga, confirmando as

Já Larry Schaaf considera o livro de Elizabeth Fulhame, publicado em Novembro de 1794, como uma marca no nascimento da *arqueologia fotográfica*. Segundo Schaaf, se bem que não tivessem sido encontrados nenhuns exemplos das suas “fotografias”, as suas experiências influenciaram os seus contemporâneos, bem como as experiências pioneiras de John Herschel. Também aqui, para além de não estarem reunidas as condições conceptuais, os factores sociais e culturais – a influência do género da “cientista” – condicionaram o verdadeiro alcance das experiências e do rigor do método de Elizabeth Fulhame.

As pesquisas de Thomas Wedgwood, em parceria com Humphry Davy, foram igualmente determinantes para o desenvolvimento da fotografia, pelo que os defensores de Schulze, de Elisabeth Fulhame, ou de Thomas Wedgwood e Humphry Davy como primeiros fotógrafos assumem que a *ideia inaugural de fotografia* deve ser marcada por uma inequívoca evidência de um esforço tecnológico nesta direcção.

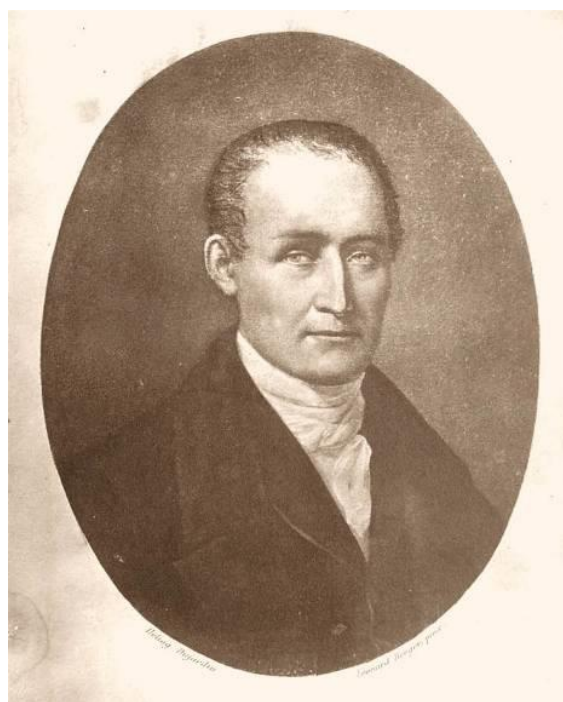


Fig. 6 Retrato de Joseph Nicéphore Niépce, o verdadeiro inventor, ou, segundo Gernsheim, o “primeiro pensador” da fotografia. Fonte: Héliogravure von Dujardin, nach einem Gemälde von Léonard-François Berger (1845), heute in den Musée Denon in Chalon-sur-Saône. – Cabinet.

teses de Kuhn de que as descobertas científicas só acontecem quando se encontram reunidas não só as condições prévias experimentais, mas também as conceptuais, para além de um conjunto de factores económicos, culturais e sociais.



Fig. 7 Imagem realizada em 1826, ou 1827, após 10 anos de pesquisas do inventor francês Joseph Nicéphore Niépce, podendo considerar-se a primeira verdadeira fotografia conhecida (www.Nicéphore Niépce House Museum).

É neste contexto que Helmut Gernsheim, na sua obra *The Origins of Photography*,⁵⁷ à semelhança de outros autores, defende que Nicéphore Niépce foi o verdadeiro *inventor*, ou, segundo as suas palavras, o “primeiro pensador” da fotografia. Niépce que, desde 1814, estava empenhado em fixar as imagens da câmara obscura, terá prosseguido uma ideia deliberada de inventar a fotografia e toda a sua actuação, até obter a primeira imagem mostrando a vista de uma janela do seu estúdio em 1827, evidencia um inequívoco esforço tecnológico nesta direcção.

Louis Jacques Daguerre foi, contudo, quem recolheu as honras e os benefícios económicos de ter sido o primeiro a ter o seu processo reconhecido, publicamente, na Academia de Ciências de Paris, a 7 de Janeiro, e na Câmara dos Deputados a 15 de Junho de 1839. Segundo Gay-Lussac,⁵⁸ *através da invenção do senhor Daguerre a física tem [tinha] à sua disposição um reagente extraordinariamente sensível à influência da luz, um novo instrumento que seria para o estudo da intensidade da luz e dos fenómenos luminosos o que o microscópio era para o estudo de objectos minúsculos e, assim, a nova invenção constituiria o núcleo a partir do qual novas investigações e novas descobertas seriam feitas.*

⁵⁷ GERNSEIM, 1982, p.6.

⁵⁸ Relatório do físico e químico francês Gay- Lussac (1778-1850) sobre o invento de Daguerre na *Chambre des Paris*, em Junho de 1839., em FIGURIER Louis, 1858, *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*, Tomo III, V. Masson, Paris, p.20

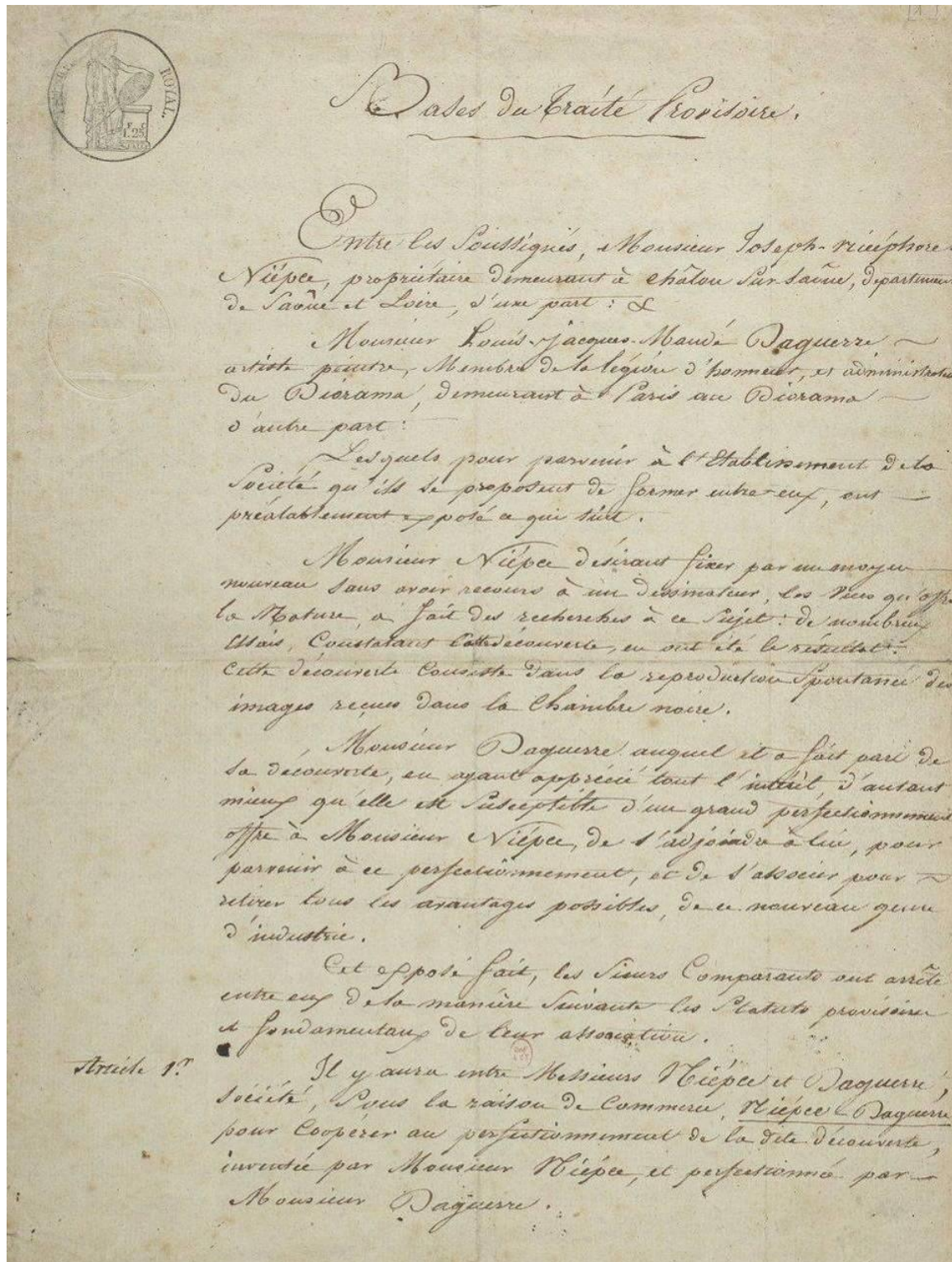


Fig. 8 Extracto das bases do contrato provisório (1.^a folha) assinado entre Niépce e Daguerre, 1829. Segundo o contrato, Niépce desejava fixar um meio novo “as vistas que lhe oferecia a Natureza”, sem ter o recurso de um desenhador; por seu lado, Daguerre oferecia os seus préstimos a Niépce para que, associados, pudessem retirar todas as vantagens deste novo “gênero de indústria.” Desde o primeiro momento, as diferenças de objectivos entre os duas figuras é evidente [Fonte: gallica.bnf/Bibliothèque nationale de France].



Fig. 9 À esquerda: daguerreótipo de Louis Daguerre, da autoria de SABATIER-BLOT (Eastman Kodak Company), 1844; à direita: capa do livro «*Historique et Description des Procédés du Daguerreotype*» (DAGUERRE, 1839).

Abramos um parêntesis para sublinhar o facto de Gay-Lussac ter utilizado o termo invenção, e não descoberta, facto que certamente não terá sido casual, quando pretendia sublinhar o esforço tecnológico desenvolvido por Daguerre. Decorridos seis anos desde a morte de Niépce (1833), ficavam na sombra 15 anos de pesquisa do primeiro inventor da fotografia.⁵⁹

Todavia, se a consagração quase exclusiva de Daguerre, em 1839, eclipsou a obra de Niépce, fê-lo por pouco tempo. A reabilitação deste último foi quase imediata, tendo sido iniciada, quase a par, uma depreciação simétrica de Daguerre, remetendo este último para um estatuto de figura quase caricatural.⁶⁰

2.2 Apropriação do invento pela nação francesa

Em 7 de Fevereiro de 1839, François Arago apresenta o invento de Daguerre à Academia de Ciências de Paris. Descreve-o então como « [...] *des écrans particuliers sur lesquels*

⁵⁹ Durante longos anos, dicionários e enciclopédias situaram a invenção da fotografia (ou do seu *princípio*), não em 1839, mas em 1823, ou 1816, isto é, remetendo para a biografia de Niépce. Vide J. Delorme, *Chronologie des Civilisations*, 3.^a ed, 1969, p.339 (« Niépce découvre le principe de la photographie» en 1823); Grand Larousse en 5 Volumes, Paris, Larousse, 1989, t.4, p. 2384 («Le principe de la photographie, inventée en 1816 par Nicéphore Niépce [...]»).

⁶⁰ Citem-se, por exemplo, as obras de Isidore Niépce (*Historique de la découverte improprement nommée daguerreotype*, 1841, Paris), V. Fouquet (*La vérité sur l'invention de la photographie*, Paris, 1867), E. Lacan, (*Esquisses photographiques*, Paris, 1856).

l'image optique laisse une empreinte parfaite, des écrans où tout ce que l'image renfermait se trouvait reproduit dans les plus minutieux détails avec une finesse et une exactitude incomparables.»⁶¹

Arago, físico, astrónomo, matemático, político, divulgador, sábio de reputação internacional, secretário perpétuo da Academia das Ciências e representante do povo, na Câmara dos Deputados, na bancada dos “republicanos”, foi efectivamente a figura chave do nascimento público da fotografia. Desde 1830, o *cientista* francês dedicava-se às questões das ciências aplicadas, à vulgarização das ideias científicas e à política, sendo defensor de que a

ciência prática deveria fazer parte da instrução de todas as classes. À semelhança de um grande número de republicanos franceses, o físico francês era largamente influenciado pelos escritos de Saint-Simon, bem como pela obra de Jean Baptiste Say, *Traité d'économie politique* (1803), defendendo, com insistência, a intervenção do Estado, sob a orientação do patronato industrial, de artistas e de sábios, na promoção de todas as formas de progresso, visando o melhoramento das condições de vida de todas as classes sociais.⁶²

Assim, desde o primeiro discurso de Arago na Academia de Ciências, em 7 de Janeiro de 1839, passando pela refutação da anterioridade da invenção do inglês Fox Talbot, no final do mesmo mês, até à apresentação da proposta de atribuição de

uma pensão vitalícia a Daguerre e ao filho do falecido Nicéphore Niépce, liberalizando a patente da invenção, tudo, em grande parte, decorreu de uma hábil estratégia estabelecida por

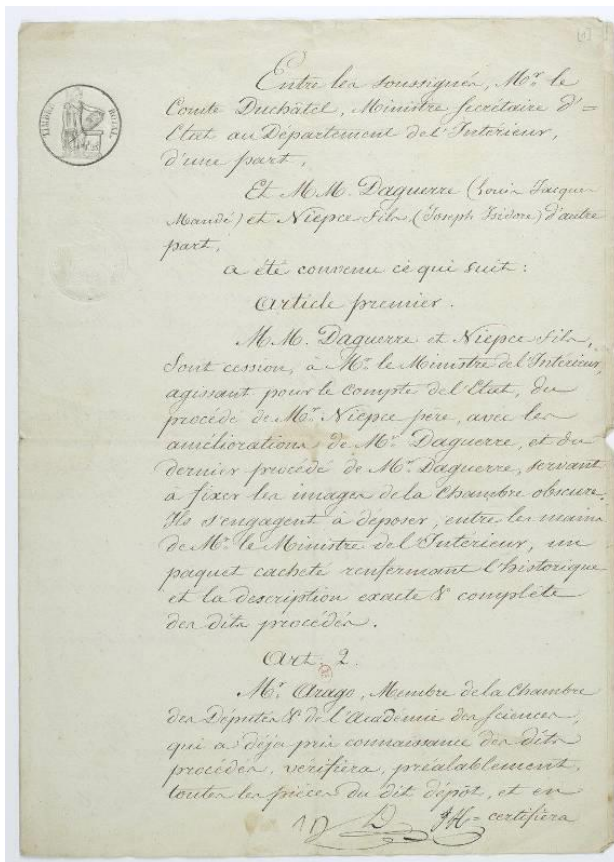


Fig. 10 Contrato assinado entre Louis Daguerre e o Estado francês [Gallica.bnf.fr/Bibliothèque Nationale de France]

⁶¹ ARAGO, 1839, Rapport de M. Arago, Lu à la séance de la Chambre des Députées le 3 Juillet de 1839 et à l'Académie des Sciences, séance 19 du Août.

⁶² Arago, inspirado nos escritos saint-simonianos e dos utilitaristas ingleses, alegava que o Estado devia substituir-se à livre concorrência para encorajar o estudo das ciências úteis, libertando de custos as descobertas, tornando públicos os sistemas empregados na indústria e protegendo os inventores contra o plágio.

Arago para consagrar Daguerre como o grande inventor da fotografia e a França republicana como pátria do novo invento.

As alegações de Arago em prol do novo invento vão ser apoiadas pelo clima vivido em matéria de política externa, a qual se caracterizava por um conflito de interesses comerciais entre a Inglaterra e a França, no Médio Oriente. Neste contexto, quando o inglês Fox Talbot reivindicou a primazia do invento, o processo de Daguerre assumiu-se como um meio de exaltação do nacionalismo francês e legitimou a aquisição da patente do invento a Daguerre e a atribuição de uma pensão, o que para além do mais permitia liberalizar a patente e oferecê-la ao mundo. No âmbito desta estratégia, os processos fotográficos desenvolvidas por outros sábios e inventores foram, deliberadamente, ignorados ou refutados.

Para além de Fox Talbot, cuja nacionalidade inglesa, facilitava a argumentação de Arago, também Hippolyte Bayard (1801 - 1887), francês, funcionário das finanças, foi preterido em nome dos *superiores interesses republicanos*.

Bayard obtivera, em 5 de Fevereiro de 1839, os seus *desenhos fotogenados*, conseguindo imagens directamente positivas de elevada qualidade, deles dando conta ao físico francês César Desprets. Arago convenceu-o a não revelar a sua descoberta a fim de não prejudicar o andamento das suas negociações entre o governo, Daguerre e o filho de Niépce Nicéphore.

Bayard foi, assim, ignorado embora viesse a conseguir que a Academia de Belas-Artes francesa reconhecesse, em sessão de 2 de Novembro de 1839, a superioridade do seu processo sobre o de Daguerre, já que as imagens tinham *l'avantage inappréciable et unique [...] d'être fixées sur le papier*.⁶³

⁶³ BRUNET, 2012, Paris, p.67.



Fig. 11 “O Afogado”, Hyppolyte Bayard, 1840. Bayard criou esta imagem (auto-retrato) em 1840, como forma irônica de demonstrar o seu desgosto pelo apoio do governo francês à técnica desenvolvida por Nicéphore Niépce, aperfeiçoada e comercializada por Daguerre, em detrimento de outros processos fotográficos [H. Bayard, Auto-Portrait en noyé, 1840, positif direct sur papier @SFP)]⁶⁴

Anne McCauley, num artigo publicado na revista *Études Photographiques* (1997), intitulado «Arago, l'invention de la photographie et le politique», explana de forma

⁶⁴ No verso de auto-retrato Bayard escreveu o seguinte texto (nossa tradução a partir do original em francês): "O cadáver do homem quevê no verso é o do Sr. Bayard, inventor do processo que vós acabais de ver ou de que ides ver os maravilhosos resultados. Segundo o que sei, desde há três anos, que esse engenhoso e infatigável pesquisador se ocupava de aperfeiçoar a sua invenção. A Academia, o Rei e todos aqueles que viram esses desenhos, que a ele lhe pareciam imperfeitos, os admiraram como vós os admirais neste momento. Tal facto lhe deu grande honra, mas não lhe rendeu um centavo. O governo, que tinha dado demasiado ao Sr. Daguerre, disse nada poder fazer pelo Sr. Bayard e o infeliz se afogou. Oh, instabilidade das coisas humanas! Os artistas, os eruditos, os jornais que se ocuparam dele durante muito tempo, hoje, quando desde há vários dias está exposto no necrotério, ninguém o reconhece ou o reclama. Senhores e Senhoras, passemos a outros, por temor de que o vosso olfato seja afetado, pois a figura deste homem e as suas mãos começam a apodrecer, comopodeis observar."

desenvolvida toda esta estratégia, provando, à semelhança de outros teóricos da História e Filosofia da Ciência,⁶⁵ que o elemento crucial para a compreensão de uma mudança tecnológica, ou para a consagração de um novo invento ou de uma nova teoria, dependem em grande parte de condições externas que, longe do laboratório ou do gabinete de física, constroem ou facilitam o seu nascimento.⁶⁶

Liberto de patente e oferecido ao mundo pela República Francesa, o daguerreótipo, entre outros aspectos, permitia mecanizar o fabrico das imagens, baixar o preço de venda e fazer aceder um público cada vez maior a informações exactas, representando, assim, uma etapa de progresso para uma sociedade mais igualitária e mais justa.

Para além da Academia de Ciências de Paris, outras instituições francesas acolheram o novo invento com entusiasmo, nomeadamente a *Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale* e a *Académie des Sciences et Société de Géographie de France*. Na primeira, por exemplo, Daguerre deu, em 4 de Setembro de 1839, uma palestra sobre o seu novo invento. Assim, não é de estranhar que, em Outubro de 1839, o navio-escola da marinha mercante francesa *L'Oriental Hydrographe*, ao iniciar uma expedição em redor do mundo, leve a bordo não só vários produtos industriais franceses, mas também uma máquina de daguerreotipia, com a qual o Abbé Louis Compte irá divulgar em diversos portos do mundo, nomeadamente, em Lisboa, o novo invento.⁶⁷

Entretanto, na Inglaterra, Talbot, após reivindicar o seu invento, irá registar a respectiva patente (1841) que será liberalizada parcialmente e por pressão exterior, apenas em 1852. Todavia, a sociedade Henneman & Malone (composta por antigos colaboradores de Talbot) concedia licenças a amadores e fornecia instruções sobre o processo da calotipia entre 1847 e 1853, em Reading, no seu estabelecimento de Talbot's Calotype.

⁶⁵ Citemos, entre outros estudos que tentam definir o clima social onde nascem certas invenções e teorias: KUHN, Thomas, *La Révolution Copernicienne*, 1973; BERMAN, Morris, *Social Change and Scientific Organization, The Royal Institution, 1799-1844*, 1978; SHAPIN, Stephen, SHAEFFER, Simon, *Leviathan and Air-Pump*; Hobbes, Boyle and the Experimental Life, 1985.

⁶⁶ *Études photographiques*, 2[Mai1997][En ligne], mis en ligne le 12 septembre 2008. URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/125>.

⁶⁷ Sobre esta matéria veja-se a obra de Alexandre Ramires e os artigos de Inês Turazzi.



Fig. 12 Retrato de Fox Talbot, autoria de Calvert Richard Jones, c.a. 1845 [Litografia de Pierre Petit, impressa por Charles Jeremie Fuhr, © Wikimedia Commons]

Homem de ciência, eleito aos 22 anos membro da Royal Astronomy Society e respeitado pela sua diversidade de interesses (astronomia, cristalografia, botânica, arqueologia, assiriologia, etimologia), Fox Talbot chegou à fotografia através das suas pesquisas no domínio da cristalografia e da procura de modalidades de observação em que as mediações ópticas constituíam uma condição essencial para *mergulhar nos abismos da microscopia*. Estudar a vida através de uma lente era confortável e a fotografia acabou por constituir um prolongamento natural do seu conhecimento de óptica, de química e de física.⁶⁸

Não é, assim, de estranhar que o processo de Talbot tivesse florescido, sobretudo, entre associações de *amadores elegantes* interessados em viagens e genealogia, botânicos, arquitectos e antiquários, muito mais próximo do mundo artístico e científico do que o daguerreótipo, cuja liberalização da patente, cedo lhe desenhara uma vocação comercial.

Um dos cavalheiros amadores que integrou a primeira associação fotográfica europeia, a *Calotype Society*, descrevia a fotografia nos seguintes termos: “ *We have attended a meeting of a society composed of a dozen gentlemen amateurs associated together for the purpose of pursuing their experiments in this art-science (we scarcely know the word fittest completely to designate it); who carry on their operations at different times and places – some residing in*

⁶⁸ BUCKLAND, 1980, p. 17.

*the country – but keep up a constant communication with each other, detailing their several improvements and discoveries, and interchanging the repetitions of such sun-pictures as each may have produced”.*⁶⁹

Por sua vez Fox Talbot, em Inglaterra, profundamente empenhado nas pesquisas no domínio da cristalografia - o que exigia *espreitar através do microscópio*, reflectir sobre as imagens que ele podia ver, utilizando dispositivos ópticos, e que não podiam ser vistas a olho nu - começou com o seu trabalho de astronomia, continuou com as suas investigações microscópicas e culminou com o seu uso da câmara obscura. Estudar a vida através de uma lente era confortável e a fotografia constituía um prolongamento natural do seu conhecimento da óptica, da química e da física.⁷⁰



Fig. 13. Fox Talbot, asas de um insecto, à vista de um microscópio solar, c 1840 [National Media Museum Collection]. Os objectivos científicos de Talbot eram bem diferentes, procurando essencialmente procurar “um novo lápis da natureza” [the pencil of nature].

Estas idiossincrasias reflectiram-se, necessariamente, na divulgação e adesão massiva à daguerreotipia em termos europeus e até mesmo mundiais até cerca de 1850 e na forma como o mundo científico aderiu ao novo invento. Portugal, obviamente, não constituiu excepção.

⁶⁹ TUCKER, Jennifer, 2005, p. 22.

⁷⁰ BUCKLAND, 1980, p.17.

2.1.Os primeiros anos do novo invento em Portugal

A leitura da imprensa periódica científica, literária e de carácter familiar civilizador, pré-figurou-se-nos como importantes fontes informativas que ultrapassavam o mero elencar de datas, nomes, ou endereços dos primeiros testemunhos da chegada do novo invento ao nosso país. Deu-nos também pistas sobre os primeiros caminhos e protagonistas da difusão da nova cultura científica fotográfica.

Paralelamente, a realidade existencial dos periódicos consultados, revelou-nos a existência e a sobrevivência de instituições culturais, literárias e científicas, num testemunho que, quase poderíamos classificar como arqueológico, das primeiras sociedades, academias e associações do princípio do séc. XIX. Também os rostos de quem dava alma e existência a estes veículos de difusão científica se revelaram importantes, pois neles fomos encontrar a “velha” *“intelligentia liberal*, exilada e agora de regresso a Portugal.

Em 1839, ponto nodal dos diferentes fios da história da fotografia, Portugal vivia momentos de grande instabilidade de ordem política, económica e social. Tinham apenas decorrido 5 anos desde a assinatura da Convenção de Evoramonte (1834), que pusera termo a um longo período de guerra civil com o consequente clima de intolerância, terror e miséria. Dominado o regime absolutista, as divergências ideológicas mantinham divididos os liberais entre um desejo de moderação, com o apego à Carta de 1826, e a defesa de um liberalismo progressista que vai assumir-se como poder com a Revolução de Setembro, dando origem à Constituição de 1838.

A década de 1840 não será também pacífica, uma vez que o setembrismo irá ser substituído por Costa Cabral que, sob o lema da ordem e do desenvolvimento económico, retomou a Carta Constitucional. O regime por ele autoritariamente conduzido dará azo às revoltas da Maria da Fonte em Abril de 1846 e da Patuleia, de Outubro desse ano a Junho de 1847. Será apenas na década seguinte, na sequência do golpe de Estado dirigido pelo duque de Saldanha (1851), que se estabelecerá alguma estabilidade política que viabilizará algumas reformas essenciais à pacificação e ao desenvolvimento do País, dando início ao período histórico da *Regeneração*. É neste contexto que a notícia do novo invento chega e se propaga em Portugal.

Como já atrás referimos, a primeira notícia sobre fotografia publicada em Portugal surge no jornal *O Panorama*,⁷¹ sob o título *Revolução nas artes do desenho*, sendo a mesma

⁷¹ *O Panorama*, n.º 94, 16 de Fev.1839, pp. 54-55.

referida como invento: *E inegável à vista do que levámos apontando, que este invento, um dos mais admiráveis de nossos tempos.* Todavia, outros periódicos, científicos ou de carácter generalista, também cedo lhe começaram a fazer referência, constituindo-se como meio de divulgação do novo invento.



Fig.14 *O Panorama*, n.º 94, 16 de Fev.1839, pp. 54-55

Dois meses depois da notícia atrás referida, o jornal *Revista Literária*⁷² publica um artigo referente ao invento de Talbot, fazendo eco da disputa da prioridade do invento entre franceses e ingleses. O processo de Fox Talbot é descrito como “*Desenho obtido pela luz, ou processo segundo o qual os objectos por si mesmo se desenharam sem socorro de lápis*”.

O facto de *A Revista Litteraria* ser editada no Porto, parece-nos assumir algum significado: a forte comunidade inglesa ali residente, não terá sido certamente alheia à publicação do artigo que aparece com nota da Redacção, sendo provavelmente o seu autor Albano Pinto da Silveira (1785-1852), professor da Faculdade de Filosofia do Porto e um dos principais redactores daquele periódico.⁷³

Em Julho de 1839, *O Director* faz eco da reunião da Academia de Ciências francesa na qual Arago propôs a atribuição de uma pensão vitalícia a Daguerre, bem como da reacção do

⁷² *Revista Litteraria*, n.º15, 1 de Mar.1839, pp. 41-52

⁷³ Agostinho Albano da Silveira, foi lente da cadeira de Agricultura na Academia Real da Marinha e Comércio do Porto, na qual incorporou, em 1827, as matérias de Química e Botânica, tendo mesmo redigido, para apoio às suas lições, as primeiras linhas de química e botânica, no referido ano (BASTO, 1937, pp.29-31).

físico Biot ao novo invento. Se a *Revista Litteraria* iniciara o artigo atrás referido com a expressão *Bellas-Artes*, *O Director*, editado em Lisboa introduz a notícia com a expressão *Physica aplicada as artes*, informando de que uma importante descoberta de mr. Daguerre, *distincto naturalista francez*, tinha sido comunicada à Academia das Ciencias de Paris. O articulista passava a descrever sucintamente o invento, sublinhando a sua simplicidade, pelo que não havia quem não pudesse empregá-lo quando quisesse. E neste contexto, acrescentava: *em face disto, propoz mr. Arago ao governo fazer a aquisição do segredo, e conceder ao inventor uma recompensa proporcionada*, acrescentando ainda que o físico Biot ficara de tal maneira extasiado com a *descoberta de mr. Daguerre*, que a comparara a *uma retina physica tão capaz como a retina do olho*.⁷⁴

Não é de estranhar a ênfase colocada na opinião do físico Biot, uma vez que a obra do cientista francês era conhecida nos meios académicos portugueses desde 1824, tendo mesmo servido de base ao *Curso Elementar de Physica e Chymica* de Mouzinho da Silveira.

Sublinhe-se que, em qualquer destes primeiros artigos publicados na imprensa portuguesa, se encontra plasmada a importância que os seus divulgadores conferiam à sua capacidade de reproduzir a realidade, de gerar imagens mais verdadeiras e objectivas do mundo, de *prender* as imagens obtidas na câmara escura, *desejo latente* desde há muito, como referimos no capítulo anterior. É, pois, natural que os referidos artigos falem de *desenho, de luz, pintora...*

Assim, logo o título da primeira notícia publicada em Portugal, em *O Panorama* revela a importância que o autor lhe dá para a capacidade de desenhar objectivamente: *Revolução nas artes do desenho*. No desenvolvimento do artigo o autor afirma que a natureza aparece retratando-se a si mesma, copiando as suas obras como as da arte, *não em painéis presenciais, inconstantes e fugitivos, mas repetindo-a com a mais cabal semelhança ainda depois de ausente*. E o articulista termina enunciando as vantagens para as artes do desenho e os seus aproveitamentos científicos, contribuindo para *o maior aproveitamento das viagens, quer sejam scientificas, ou moraes, quer de simples divertimento e recreação [...]*.

Ao longo do ano de 1839, os principais periódicos portugueses irão publicar notícias sobre o novo invento e, em Outubro, a Rainha D. Maria II recebe a comitiva de *L'Orientale*

⁷⁴ *O Director*, n.º 435 (2 Jul. 1839), p.1998 [miscellanea]

Hidrographie, sabendo-se que o Abbé Louis Compte, na recepção havida, fez uma demonstração do *physionotipo* e do novo invento, a qual infelizmente não foi bem sucedida.⁷⁵

Liberalizada a patente, em Janeiro de 1840, *O Panorama* torna publica a descrição do processo fotográfico, tendo por base [...] *asideas de Arago, exaradas nos Annaes de Chimica e Physica* do mês de Julho do ano anterior. Assinale-se que o título passa também a ser conciso, *Daguerrotypo*, e informa que o nome do inventor ficou associado ao do invento.⁷⁶

Paralelamente, através de uma notícia publicada no jornal *O Jovem Naturalista*, sabemos que, em Março de 1840, já circulava em Portugal o livro de Louis Daguerre *Historique et description du daguerréotype et du diorama*, referido pelo articulista como o “tratado do invento de Mr. Daguerre”. O mesmo será reproduzido, parcialmente, ao longo do ano de 1840, nas páginas de alguns periódicos portugueses, nomeadamente, *Jornal do Commercio* *Periódico dos Pobres no Porto* e *O Recreio: no momento, em que estas linhas escrevemos, temos á vista hum tractado do invento de Mr.Daguerre, o qual nos foi enviado pelo nosso amigo, Mr. Fauque, que muitos ahi conheceram pela capital [...] na Hospedaria do Cais do Sodré. He elle intimo amigo do author do invento, e de quem houve os esclarecimentos, com que nos mimoseou. [...]*.⁷⁷

Simultaneamente livreiros e outros comerciantes portugueses começam a vender máquinas de daguerreotipia: *No Gabinete de Livros rua de S. Paulo n.º 104, 1.º andar*, havia para vender uma Daguerreotype, aperfeiçoada, chegada há poucos dias de França, *por 60\$000 rs.[...]*⁷⁸; por sua vez, em 1842, Luisa Calotti, viúva de professor de física, João Calotti, vendia na loja 44 da Rua da Vinha *vários instrumentos relativos àquela ciência, ensinando os compradores a trabalhar com eles*.⁷⁹

Também através de periódicos portugueses é possível saber que as polémicas levantadas em torno da determinação do verdadeiro inventor da fotografia chegavam a Portugal. *O Recreio*, por exemplo, faz eco das reivindicações dos alemães Liepman e Breyer e do francês/brasileiro Hercule Florence:

⁷⁵ *Lisbonne.C'est l'escale triomphale.Les élèves défilent en ville épée au côté, dans leur magnifique uniforme. L'Oriental reçoit des honneurs presque militaires. La reine Maria reçoit en longue audience Agustine Lucas et l'abbe Comte, et s'intéresse au 'physionotype' appareil mécanique de reproduction des traits, embarqué a bord pour les recherches ethnographiques. De Lisbonne au Brésil. On suit sur la rôle de bord (avec l'apostille des consuls et agents) mieux que par d'autres sources, le voyage de L'Oriental. 25 octobre [1839]: Madère (Funchal). Appud. RAMIRES, 2014, Coimbra.*

⁷⁶ *O Panorama*, n.º 140, 4 Jan. de 1840, p. 31-32.

⁷⁷ *O Jovem Naturalista*, n.º 4, 10 Mar.1840, p. 29-31.

⁷⁸ *Gratis*, n.º 559 (18 Nov. 1840), p. 910.

⁷⁹ *O Grátis*, 10 de Março de 1842, p.903.

*Apenas Arago publicou o segredo da descoberta de Daguerreótipos, aparecem logo em diferentes partes da Europa outras e outras análogas: já demos conta de Liepman, em Berlim; dá-la-hemos agora da de Breyer, em Liège. O relatório que dá conta della é feito por Moren, em 5 d'Outubro, á Academia das Sciencias de Bruxellas [...].*⁸⁰

*[...] Ao que acaba de ler-se dos trabalhos de Breyer em Liège, devemos acrescentar o artigo seguinte, que, debaixo do titulo de = Descoberta da Polygraphia = se lê na Phenix de S. Paulo de 26 d'Outubro [de 1839], onde apparece assignado por Hércules Florence, genro do nobre deputado o Sr. Alvares Machado. Comparem os leitores as datas, e decisão se o Mundo deve a descoberta da Photographia, ou pelo menos da Polygraphia, á Europa ou ao Brasil [...].*⁸¹

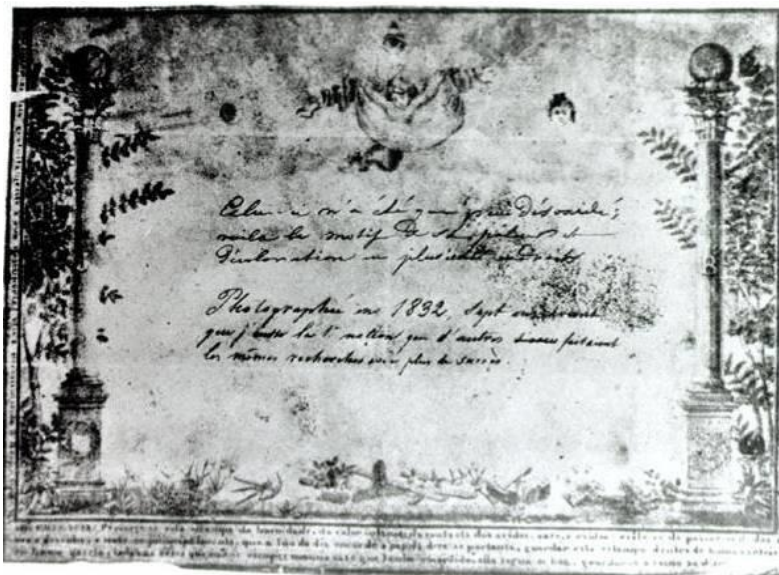


Fig. 15 Fotocópia de um diploma feito usando a técnica fotográfica de Hercule Florence, a *polygraphia* ca.1832, @wikipedia.

Se Portugal recebeu rapidamente o novo invento de Daguerre, o calotipo de Talbot restringiu-se, praticamente, a um círculo de “ cavalheiros amadores”, sobretudo de nacionalidade inglesa, ou portugueses ligados ao mundo britânico, pelo que não é de estranhar que este processo tenha tido uma circulação muito limitada e centrada em locais ou personalidades ligados a círculos de influência britânica, nomeadamente Porto e Madeira, conforme explanaremos na PARTE III da presente dissertação.

A questão da patente de Talbot, atrás referida, não foi obviamente indiferente à sua restrita difusão em Portugal. Todavia, logo em 1839, o processo de Talbot é divulgado em

⁸⁰ “A photographia na Belgica e no Brasil”, *O Recreio*, n.º 4, Mar. 1841, p. 84;

⁸¹ “Descoberta da polygraphia”, *O Recreio*, n.º 4, Abr. 1841, p. 84-85.

Portugal, como já atrás fizemos referência e, anos mais tarde, já no final da década de 1850, é ensinado na Universidade de Coimbra e, na década de 1860, na Escola do Exército (Vide Parte II, Cap. 3).

Neste quadro, não podemos deixar de referir que os principais “calotipistas” portugueses até hoje identificados por vários investigadores portugueses estavam intimamente ligados à comunidade inglesa: Joseph James Forrester e Frederick William Flower eram cidadãos ingleses, residentes na zona do grande Porto e José Nunes da Silveira (Lisboa) era filho de um armador madeirense com fortes ligações à Inglaterra.

2.3.1.Década de 1840: os anos da afirmação

Os anos subsequentes à consagração pública do invento de Daguerre ficaram marcados por uma sucessão de novos inventos e aperfeiçoamentos da fotografia, os quais, em muitos casos, encontraram eco nos periódicos portugueses.

Também neste período a sua análise permitiu “resgatar” a memória da afirmação do novo invento no contexto português, bem como proceder à sua articulação com mudanças políticas conjunturais, e as suas primeiras aplicações no meio científico português, bem como avaliar da existência de novas experiências ou aparecimentos de novos conceitos, em território nacional, num período, em que as experiências e registo de patentes de melhoramentos eram múltiplos e se sucediam quase diariamente, nos países europeus da sua origem.

Através da tese de I.M.B.S. Constantin⁸² podemos ter uma ideia da multiplicidade de patentes registadas durante este período. Só em França, durante a década de 1840 é possível elencar o registo de 40 patentes relativas ao processo de daguerreotipia, à invenção de aparelhos e de artefactos diversos de laboratório e a melhoramentos ópticos, com incidência na prática fotográfica.

Paralelamente, durante o mesmo período, na Grã-Bretanha, é possível elencar o registo de 10 patentes relativas ao registo e melhoramentos dos processos de calotipia e de daguerreotipia, nomeadamente da sua coloração, e aperfeiçoamentos de vários artefactos ópticos.⁸³

⁸² CONSTANTIN, I.M.B.S., 2004, *Répercussions esthétiques attendues des différents procédés d'enregistrement photochimiques et de restitution de l'information photographique au XIX^{ème} siècle [en France]*, D.E.A. Histoire de l'Art sous la direction de Sylvie Aubenas, Martine Gillet et Bruno Foucart, Sorbonne (Paris IV).

⁸³ Vide ANEXOS 1 e 2, *Patents for inventions: Abridgments of specifications relating of Photography* (1861) Author: Great Britain Patent Office.

Para além deste conjunto de melhoramentos com patente registada, vários outros foram efectuados que, por não terem sido registados oficialmente, foram remetidos para o esquecimento. Em Portugal, por exemplo, o *Periódico dos Pobres* publicou, em 1844, uma carta de António Correia Pinto d'Oliveira que, de Lamego, expunha um novo processo que permitia reduzir o tempo de exposição à *quarta parte do que vulgarmente se achava necessário*. A carta não explicita se o melhoramento descrito era ou não da autoria de Pinto d'Oliveira, mas testemunha que, já nessa altura, amadores fotográficos, isoladamente, faziam experiências neste campo em Portugal.⁸⁴

Estes melhoramentos vão ser anunciados com regularidade nos periódicos portugueses, quer de matriz científica, quer de matriz generalista. Progressivamente, as notícias deixam de falar de *luz pintora* e passam a ser cada vez mais frequentes as referências, quer aos melhoramentos registados na sua prática, quer às suas virtualidades científicas: *Descobertas industriaes e scientificas do mez de Julho* -anunciava o *Periódico dos Pobres* do Porto de Julho de 1841.⁸⁵

Paralelamente, começam a surgir notícias sobre a passagem e instalação dos primeiros daguerreotipistas em Portugal que, para além de fotografarem, vendiam máquinas e ensinavam a prática fotográfica, contribuindo para a popularização do invento: *O retratista a Daguerreotypo que mora na rua larga de S. Roque n.º 69, 4.º andar, trespassa por preços módicos todos os effeitos necessários para montar completamente um, dous ou Estabelecimentos*. [...].⁸⁶ Ou então Madame Fritz que, chegada de Paris, anunciava que tirava retratos ao daguerreotypo, coloridos e não coloridos de todas as qualidades e dimensões. [...] A dita senhora, querendo seguir a sua marcha para outros pontos da península, advertiade tal facto todos aquelesque quisessem a honra de ali se irem retratar ou tomar lições da sua arte a achariam na rua do Ferragial de Baixo n.º 6, [...].⁸⁷

⁸⁴ O *Periódico dos Pobres*, 1 de Setembro de 1844, p. 438

⁸⁵ Mr. Daguerre, electrizando a chapa metallica carregada d'iodo, e conservando-a isolada obteve imagens em um millionesimo de segundo. É descoberta que vai produzir uma grande revolução na photographia. [...] N.B. No relato dos jornaes francezes da sessão d'academia das sciencias de 28 de Junho pedem-se as provas das experiencias de Daguerre, apesar da exposição que destas fez Arago: quando mesmo não seja possível pela rapidez com que a chapa electrisada recebe as impressões expostas à luz, a descoberta é reputada pelo lado scientifico de grande magnitude: se é possível leva-la a execução, o processo poderá dar a imagem de uma assemblea com as expressões de todas as phisionomias nesse momento. (J. das C. V.) em O *Periódico dos Pobres* no Porto, n.º 174 (26 Jul. 1841), p. 794.

⁸⁶ O *Gratis*, n.º 1237 (17 Jun. 1843), p. 1.

⁸⁷ O *Periodico dos Pobres*, n.º 63 (28 Jun. 1844), p. 252

Estes anúncios repetiam-se um pouco por todo o país, e fotógrafos de nacionalidade francesa, inglesa, mas também suíça, alemã ou espanhola, anunciavam os seus préstimos e concorriam para a difusão, através da aprendizagem, do novo invento.



Fig. 16. Carte de visite de Madame Fritz, frente e verso [Album de família de J.C. Silveira]

PARTE II

Investigar e... *fotografar*

Capítulo 1

Um invento que veio revolucionar as artes de desenho...

1.1. *De luz pintora a descoberta científica*

A despeito das várias discordâncias filosóficas e metodológicas que atravessaram a actividade científica durante o séc. XIX, ela caracterizou-se, porém, por um aspecto universal e agregador: a procura de leis. Ao longo de todo aquele século emergiu uma cultura científica na qual o conhecimento só podia ser obtido pela observação do mundo material, abordagem que encontrava a sua maior expressão na filosofia positivista de Augusto Comte.

Foi neste contexto que, no interior da comunidade científica, se desenvolveu o conceito de “objectividade” no âmbito do qual se passaram a questionar os meios de representação, sendo comum botânicos, anatomistas, biólogos ou astrónomos se interrogarem sobre a objectividade dos desenhos ou das ilustrações científicas, sobre a sua capacidade de obedecer ao ideal da fidelidade à natureza.

Lorraine Daston e Peter Galison, por exemplo, defendem que o conceito de “objectividade científica” surgiu no séc. XIX, tendo por meta a eliminação de tudo o que pudesse haver de “perigosamente subjectivo” na actividade científica. De acordo com estes autores, a partir da segunda metade do século XIX, os aparelhos ópticos de visualização, produtores de imagens técnicas, por serem dotados de um olhar absolutamente *desincorporado*, passaram a ocupar essa posição privilegiada, indispensável à objectividade científica – isenta de preferências pessoais, ou livre de qualquer posição subjectiva no mundo.⁸⁸

⁸⁸ DASTON, Lorraine, GALISON, Peter, 2007, Brooklyn.

Neste âmbito foi natural que fosse conferido aos diferentes instrumentos ópticos, e concomitantemente à fotografia, uma posição e um meio privilegiado de produção de imagens técnicas que, ao permitirem que a natureza falasse por si mesma, se tornavam indispensáveis ao desenvolvimento da referida *objectividade*. Assim, o desenvolvimento da fotografia e da ciência, durante este período, foram não só coincidentes, como estiveram intimamente relacionados.

A despeito da participação científica na génese fotográfica, a adesão dos cientistas ao seu uso mereceu-lhes algumas reservas iniciais. Jennifer Tucker refere que, em Março de 1839, Fox Talbot enviou ao botânico William Hooker, exemplos dos seus calótipos, propondo-lhe que os dois colaborassem num volume sobre espécies de plantas nativas, ilustrado com os seus desenhos fotogénicos. Hooker rejeitou a proposta, alegando que “ *Your beautiful Campanula hederacea was very pretty as to general effect – but it did not express the swelling of the flower, nor the calyx, nor the veins of the leaves distinctly.*”⁸⁹



Fig.17. Fox Talbot, *Photogenic Drawing Flower*, 1839 [British Library].

⁸⁹ TUCKER, 2005, p. 21.

Esta reacção ficava-se a dever, primeiramente, às limitações técnicas iniciais da calotipia, que eram também extensivas à daguerreotipia, e, posteriormente, às do colódio húmido.⁹⁰ Por outro lado, o argumento de que a Natureza tinha o poder de se reproduzir a si própria e de que a intervenção humana era irrelevante, foi, gradualmente, demolido pela constatação de que o olhar de quem fazia as fotografias importava claramente.

Foi neste contexto que os operadores fotográficos da classe média, incluindo cientistas, forçaram claramente o controle da profissão, empenharam esforços para racionalizar a fotografia e os factores de relevância social serviram para distinguir os fotógrafos uns dos outros e para validar cientificamente o novo instrumento. Tal como em outros campos científicos, assistiu-se gradualmente à definição do próprio estatuto científico dos profissionais fotográficos...

Estes debates irromperam em laboratórios e observatórios, em encontros científicos, bem como em exposições internacionais. Por volta de 1870, os avanços na tecnologia das câmaras e das emulsões fotográficas, permitiram ultrapassar algumas das deficiências com que se confrontaram os primeiros pioneiros da fotografia científica, pelo que os anos seguintes ficaram marcados pelo aparecimento de um verdadeiro *boom* de colecções fotográficas nas instituições científicas e médicas e pelo registo de vários exemplos que reforçavam a importância da fotografia para a ciência.⁹¹

Em Portugal, podem encontrar-se exemplos que plasam localmente as controvérsias que acabamos de referir. Se bem que desde cedo praticada no seio dos “cientistas” nacionais, é necessário, contudo, esperar pelas décadas de 60,70 do séc. XIX para se ver definido um estatuto à fotografia no seio da comunidade científica nacional.

Este era um dos nossos objectos de estudo que, metodologicamente, passou, mais uma vez, pela análise dos periódicos científicos, especializados e de “civilidade familiar” (Nunes, 2001), e pela revisitação de algumas fontes impressas já referidas na Introdução.

Pretendia-se estabelecer um fio condutor entre o saber e as formas de o divulgar, agenda que já interessara o mundo científico entre as Luzes e o Liberalismo, enfatizando uma escola de aprendizagem que assentava, quase exclusivamente, nos periódicos, jornais e revistas em circulação. A sua análise permitiu traçar as mudanças conjunturais articuladas com a divulgação, os interesses políticos e a atenção para com a fotografia e, por fim, como é que a

⁹⁰ No processo do colódio húmido a emulsão utilizada distorcia as cores, o branco e o azul, por exemplo, apareciam com a mesma intensidade pelo que se tornava difícil fotografar, por exemplo, o céu e as nuvens de forma distinta.

⁹¹ TUCKER, 2005, p. 62-63.

mesma passou a ser encarada pelo meio científico português e nas suas diferentes áreas de conhecimento.

Porém, a realidade existencial dos jornais científicos só é possível entender-se mediante o seu cruzamento com outros mecanismos culturais de produção e difusão da ciência, como as instituições (as Universidades, as Academias e as Sociedades e o próprio Estado) e o papel cultural e social exercido pelo desempenho individual de cada uma das personalidades científicas ligadas a este hemisfério cultural, aspectos que analisámos com recurso aos fundos de diversas instituições científicas (Universidade de Coimbra, Escola Politécnica de Lisboa, Academia de Ciências de Lisboa, Arquivo do Exército, Arquivo da Torre do Tombo, Arquivo do Instituto Geográfico Português, Instituto da Propriedade Industrial, Museu da Ciência).

Este desbravar de uma *arqueologia* da prática fotográfica permitiu-nos traçar as mudanças conjunturais articuladas com a divulgação, os interesses políticos e a atenção para com os saberes fotográficos e, por fim, analisar o papel da fotografia como um dos veículos da política de promoção e afirmação nacional, no contexto externo europeu.

1.2.O academismo e a divulgação do novo invento

A entrada da daguerreotipia no mundo científico português faz-se através da Universidade de Coimbra no contexto de desenvolvimento do ensino da Física Experimental em Portugal.⁹²

A partir de 1840, a Academia decide actualizar o *Gabinete de Physica* pelo que adquire vários aparelhos de concepção recente, visando modernizar as áreas da óptica, do electromagnetismo, da meteorologia e do magnetismo terrestre.⁹³ Entre eles, figurava a aquisição da máquina de daguerreótipo. Assim, em Junho de 1841, o lente Ferreira Pimentel requisita verbas [...] *para consertar alguns instrumentos e adquirir o appar.º de Oersted, o Daguerreótipo e hua Pilha, e fazer alguns arranjos no gabinete.*⁹⁴

⁹² Realce-se nesta matéria a importância da tese de doutoramento de Maria Emília Gomes *O Desenvolvimento do ensino da Física Experimental em Portugal, 1780-1880*, 2007, Universidade de Aveiro).

⁹³ Maria Emília Gomes na obra atrás citada refere que Lamé, professor da *Ecole Polytechnique de Paris*, descreveu o daguerrotipo no seu livro de texto de 1840, posicionando este assunto na última lição, no capítulo sobre “radiação química”, facto que estava de acordo com a investigação realizada por muitos físicos franceses, nomeadamente Biot. A autora explica que a foto-sensibilidade de várias substâncias, presentes nas placas usadas por Daguerre ou no papel impregnado de sais de prata, era utilizada pelos físicos para o estudo dos “raios químicos”, pelo que, por exemplo, Arago e o seu grupo de discípulos começaram a usar o processo de Daguerre na determinação da intensidade luminosa de diferentes fontes, principalmente para fins astronómicos.

⁹⁴ GOMES, 2007, p. 182.

A partir da análise dos anexos inseridos na tese de Maria Emília Gomes, atrás citada, é possível verificar que a encomenda de Dezembro de 1841 foi efectuada através de J. Orcel e que a mesma chegou a Coimbra em Julho de 1842. O aparelho adquirido, a pedido do lente Ferreira Pimentel, fora “aperfeiçoado com um espelho paralelo para corrigir ou dirigir os objectos de 0,223 metros sobre 0,165 metros”, tendo sido igualmente adquiridas doze placas auxiliares.⁹⁵

Este aparelho e respectivas placas terão sido usados para a obtenção de cinco daguerreótipos: 4 do Paço das Escolas e uma vista para St^a Clara.

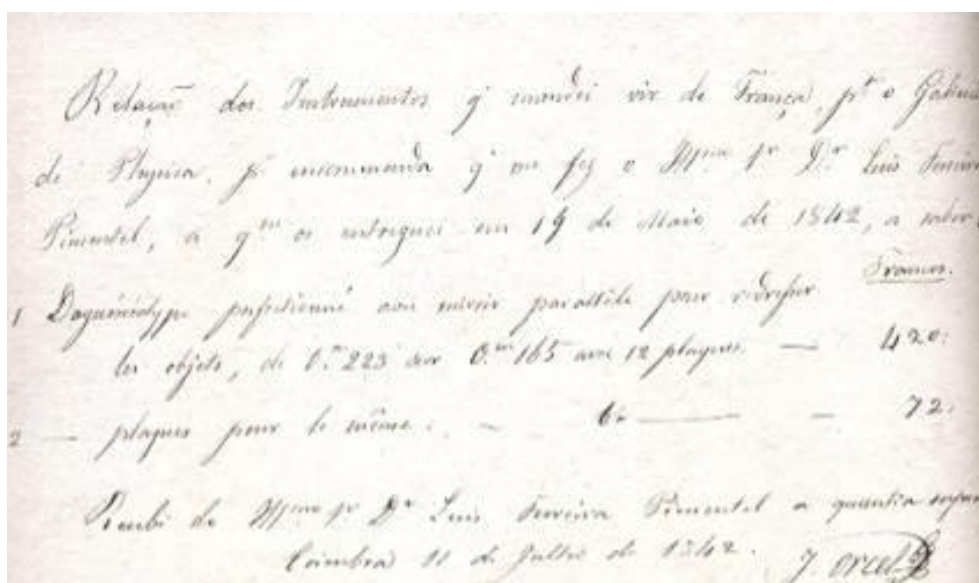


Fig. 18 Recibo de J. Orcel, livreiro de Coimbra, comprovativo da entrega de instrumentos científicos ao director do Gabinete de Física Luís Ferreira Pimentel que incluía um “Daguerreotype perfectionné avec miroir parallèle pour redresser les objets” e respectivas placas [Appud. RAMIRES, Alexandre, 2001, *Redescobrir Coimbra, Os inícios da imagem fotográfica em Coimbra, 1842-1900*].

Nos anos subsequentes, quer durante as regências de Ferreira Pimentel (1837-1844), quer de Sanches Goulão (1844-1857), continuam a encontrar-se registos de aquisição de material fotográfico, bem como de literatura científica sobre o mesmo tema.⁹⁶

⁹⁵ GOMES, 2007, p.182.

⁹⁶ 12-1842: [...] Hum Espelho p.^a o Daguerrotipo \$400; Tres centos de pregos e hum vidro para o Daguerrotipo N.º 4; 1854-05 : GF Doze leçons de Photographie sur papier et verre, par J. Fau, brochura 6\$000 ; 1855-07 : RF Photographie sur Collodien par ^a Belloc – 1 vol. - enc. \$600 ; 1851-03 AF Brochure sur le papier et verre Photographique par Gustave le Gray 2F Historique du daguerrotipe et du Dioramme par Daguerre 1 ½. (in Gomes, ob. cit, 2007, p.633)



Fig. 19. Um dos daguerreótipos efectuados com o material adquirido, mostrando a Via Latina da Universidade. (Fonte: UC Digitalis)

Os instrumentos comprados, para além de provarem o interesse em manter o gabinete de Física actual, eram usados, conforme testemunham as despesas feitas com aquisição de material que garantia o seu funcionamento, as lições escritas pelos professores, as sebatas escritas pelos alunos e os temas dos exames.

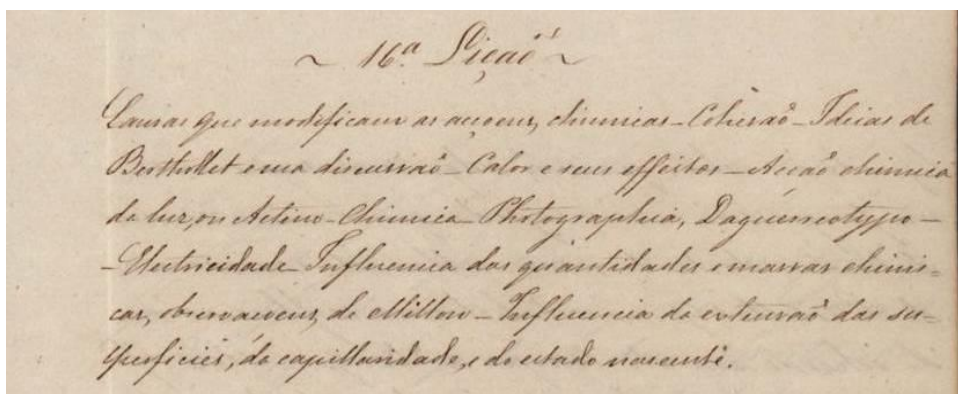


Fig. 20 CARVALHO, Joaquim Augusto Simões de, 1822-1902. Curso de Philosophia Chymica, e de Galvanismo [manuscrito] / Joaquim Augusto Simões de Carvalho. – [Coimbra], 1849. – P. 578. Na 16.ª lição era ensinado o *daguerreotipo*.

Assim, a partir de meados da década de quarenta, Joaquim Augusto Simões de Carvalho ensinava o daguerreótipo nas suas *Lições de Phylosophia Chymica*, concretamente na 16.ª lição, e entre os 4 documentos de *Theses* de alunos defendidas durante a Regência de Sanches Goulão (1844-1857) encontra-se a de Jacinto Antonio de Sousa na qual no ponto

VIII se pode ler: *In papyro, quam in metallicis laminis, utilior ac perfectior photographia. No papel, a fotografia é mais útil e mais perfeita que nas lâminas metálicas.*⁹⁷

Paralelamente, a “literatura científica” adquirida revela uma preocupação com a actualização dos principais progressos registados em matéria fotográfica. Percebe-se que, a par da obra de Daguerre, cedo são encomendadas publicações sobre o novo processo fotográfico, entretanto, inventado, o colódio húmido. É assim que, em Março de 1851, são adquiridos a *Brochure sur le papier et verre Photographique* [*Traité pratique de photographie sur papier et sur verre*] de Gustave le Gray e *Historique du daguerrotype et du Dioramme* de Daguerre, sendo que o primeiro foi editado em França em 1 de Junho de 1850 e o segundo em 1839. Por sua vez, em Maio de 1854, foram adquiridas as obras *Douze leçons de Photographie sur papier et verre* de J. Fau eo 1.º volume da *Photographie sur Collodien* [*Traité théorique et pratique de la photographie sur collodion : suivi d'éléments de chimie et d'optique appliqués à cet art*] de A. [August] Belloc editadas, respectivamente, em Julho de 1857 e em Junho de 1854.

A realização de missões científicas no exterior (ressurgidas na década de 1850, findo o período de instabilidade durante e após as invasões francesas) permitiu conhecer as inovações científicas, as novas técnicas e métodos, facilitando a aquisição de novos aparelhos, instrumentos e colecções científicas, viabilizando o reapetrechamento dos estabelecimentos de ensino portugueses, nomeadamente da Universidade de Coimbra. Paralelamente, as mesmas viagens permitiam o contacto com professores e instrumentistas eminentes estrangeiros, possibilitando a formação e actualização dos congéneres portugueses. Os Cursos de Física Experimental orientados por António dos Santos Viegas, por exemplo, foram muito influenciados pelas observações que fez durante as *viagens científicas* a várias capitais europeias de que as aquisições efectuadas para o Gabinete de Physica, em matéria fotográfica, são testemunho.⁹⁸

Paralelamente, durante o mesmo período, periódicos científicos e imprensa generalista continuavam a dar conta das aplicações da fotografia ao campo científico, ao mesmo tempo que alguns artigos publicados em periódicos humorísticos (*O Asmodeu* e o *Jornal para Rir*) testemunhavam que a despeito do pioneirismo conimbricense o novo invento continuava a ser um objecto excêntrico em Portugal: [...] *Mr. Daguerre foi o fiat lux das artes plásticas. Pediu*

⁹⁷ GOMES, 2007, p. 183.

⁹⁸ Expediente de Setembro de 1868 – aquisição a Wallet [importe d’une maquina photographica ...160,490]; Ancienne Maison Wallet Derogy / Gendre et inc; Professeur Mr Dr. Viegas Paris 19 d’Agosto de 1868. (GOMES, 2007, p. 633)

*ao sol o que os sonhadores nunca lhes souberam pedir. A caricatura, é o daguerreotypo, [...].*⁹⁹

Esta desconfiança relativamente ao novo invento não era uma especificidade do “mundo científico” português. Jennifer Tucker na sua obra *Nature Exposed Photography as Eyewitness in Victorian Science* (2005) faz referência ao descrédito do mundo científico britânico relativamente ao novo invento, após o “deslumbre inicial”. A má qualidade inicial das imagens, a excessiva “vulgarização” do invento e a sua utilização, quer por profissionais pouco qualificados, alguns com fraco reconhecimento social, quer o seu uso para fins pouco consentâneos com propósitos científicos, nomeadamente sessões espíritas, explicam o descrédito referido. A mesma autora refere que, como resposta, surgiu um conjunto de artigos e revistas da especialidade fundadas e dirigidas para a divulgação e dignificação da nova descoberta, testemunho de verdadeiras retóricas de persuasão. Na Inglaterra, por exemplo, em 1858, o químico William Crookes fundou o jornal *Photographic News*, procurando precisamente elevar o estatuto social da fotografia, pretendendo que a mesma fosse considerada uma ciência, apontando para a criação de uma sociedade de “experimentadores.”¹⁰⁰ O jornal passa a publicar diversos artigos explicando o que deve ser uma fotografia científica, reunindo o contributo de um conjunto de colaboradores recrutados entre cientistas e amadores fotográficos consagrados. Em França, este movimento de “dignificação” da fotografia surge anos mais tarde, em 1875, pela mão de M. Davanne, que procurou transformar a fotografia, não numa arte, ou numa profissão, mas sim num corpo de conhecimentos tendo a condição de especialidade e susceptível de constituir o objecto de um ensino académico, ao mesmo nível que as aplicações do vapor, da electricidade ou da química.¹⁰¹

1.3.O papel dos periódicos especializados na difusão da nova ciência

Como temos vindo a referir, os periódicos foram, desde a sua origem importantes canais de publicação de notícias científicas, reflectindo, simultaneamente, a capacidade de organização, de dinamismo e de sociabilidade científica.

No século XIX, expandiram-se, especializaram-se, vindo a realizar importantes funções no mundo da ciência: ao publicarem textos, os seus autores registaram o conhecimento

⁹⁹ *Jornal para Rir*, Lisboa, 7 de Agosto de 1856.

¹⁰⁰ TUCKER, ob. cit. p. 42-45.

¹⁰¹ Sobre esta matéria ver GUNTHER, André, “La Retine du savant” in *Études Photographiques*, n.º 7, 2000, Société Française de Photographie, Paris.

(oficial e público), legitimaram disciplinas e campos de estudos, veicularam a comunicação entre cientistas e propiciaram ao “cientista” o reconhecimento público pela prioridade da sua teoria ou da sua descoberta. Além de fonte privilegiada da história da ciência, o periódico científico tornou-se, assim, num espaço institucional da ciência, fazendo parte do universo das realizações e comunicação das actividades científicas.¹⁰²

Abramos aqui um parêntesis para ressaltar o significado na época, para aquilo que hoje denominamos como “periódico científico”. A utilização de denominações “revista literária”, “jornal de cultura”, “jornal de ciências e artes” ou “jornal literário” era utilizada de acordo com a estrutura do próprio conhecimento e cultura científica da época, mais próxima da *miscelânea* do que da matéria especializada, como o é actualmente. Assim, numa leitura histórica, é necessário contemplar, igualmente, os “jornais literários” que traziam artigos técnico-científicos redigidos na linguagem própria da ciência, com várias observações sobre experiências realizadas, gráficos, tabelas e fórmulas. Contemplavam também vários artigos traduzidos de outros periódicos estrangeiros, comentários de outras obras e resumos de textos. Alguns outros periódicos de curta existência chegavam a publicar notas de factos científicos, mas não sendo voltados, propriamente, para as ciências e para as letras. Referimo-nos a periódicos políticos e de crítica social, mas, que, por vezes, de forma erudita, faziam comentários sobre obras publicadas nas áreas de história, geografia e economia política, os quais à semelhança de outros investigadores, revisitámos, mas agora através dos *óculos* da aplicação científica da fotografia.

É neste contexto que a primeira notícia a dar conta da aplicação da fotografia ao campo científico, em Portugal, surge na *Revista Universal Lisbonense*. Certamente não terá sido alheio ao *pioneirismo* da notícia, o facto do seu redactor e proprietário, ser Sebastião José Ribeiro de Sá, que, anos mais tarde, será o comissário régio português à *Great Exhibition of The Works of Industry of All Nations*, realizada em Londres, em 1851.

A referida Revista, um mês após a chegada do aparelho de daguerreótipo ao Gabinete de Physica da Universidade de Coimbra, Maio de 1842, anuncia que os jovens Martins Pulido e António Simas, no Hospital de S. José, tinham efectuado o daguerreótipo do crânio do então *mediático* assassino Mattos Lobo: *Sexta-feira passada, no Pateo do Hospital de S. José, trasladou-se para chapa de cobre, segundo o methodo de Daguerre – a imagem do craneo de*

¹⁰² Para além de Maria de Fátima Nunes (2001), vide FIGUEIRÔA, S.F.M., LOPES, MML, 2000, “A difusão da ciência e da tecnologia através da imprensa e dos periódicos especializados (São Paulo, 1890-1930)”, em *Anais do VI Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*, Sociedade Brasileira de História da Ciência, Rio de Janeiro.

*Mattos Lobo – saiu perfeitissima. Se os estudos phrenologicos são d'alguma importancia, muitos bons serviços poderá n'este uso prestar o Daguerreotypo. Por via d'elle se-poderão multiplicar infinitamente os gabinetes phrenologicos – enriquecendo-se cada um d'elles com as preciosidades de todos os outros.*¹⁰³

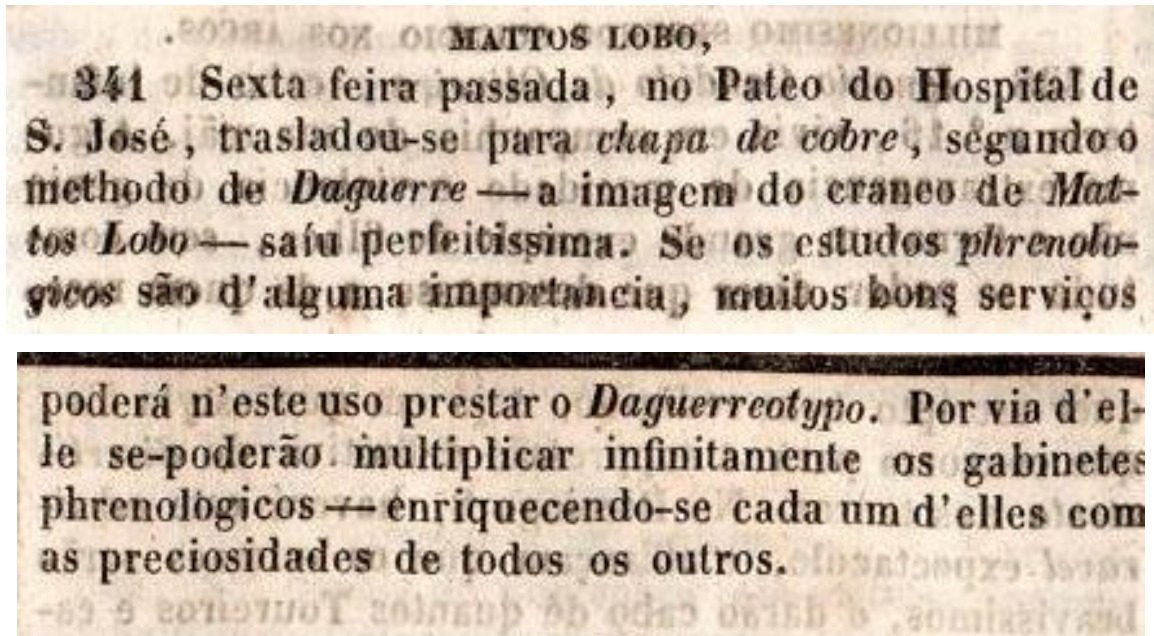


Fig. 21. Excerto da revista *Universal Lisbonense*, n.º 31, 5 Mai.1842, p.374.

Segundo J. Cortez PIMENTEL (1996)¹⁰⁴ foi o médico Martins Pulido¹⁰⁵ que terá feito o daguerreótipo. O mesmo autor descreve uma nota manuscrita com a técnica usada na produção deste daguerreótipo. Com base nesta nota manuscrita, PERES (2013) esclarece que, embora o processo tenha sido o clássico, não foi usado o cloreto de ouro para aumentar a estabilidade da imagem e melhorar o contraste, o que pode indiciar o facto de ter sido feito por um fotógrafo amador, como terá sido o caso.

¹⁰³ *Revista Universal Lisbonense*, n.º 31, 5 Mai.1842, p.374.

¹⁰⁴ PIMENTEL, 1996, Lisboa.

¹⁰⁵ Francisco Martins Pulido (1815-1876) nasceu na Vidigueira e faleceu em Vila Nueva del Fresno. Estudou em Granada e Cádiz, vindo a formar-se em Montpellier. Foi director de Rilhafolles (hoje Miguel Bombarda) e casou com uma senhora espanhola, tendo igualmente dado aulas em Madrid. Foi tio de Francisco Pulido Valente (Barrancos). O espólio de Francisco Pulido Valente foi oferecido à CM de Barrancos, contendo alguns documentos sobre Francisco Martins Pulido. Fazia parte do Grémio Literário.

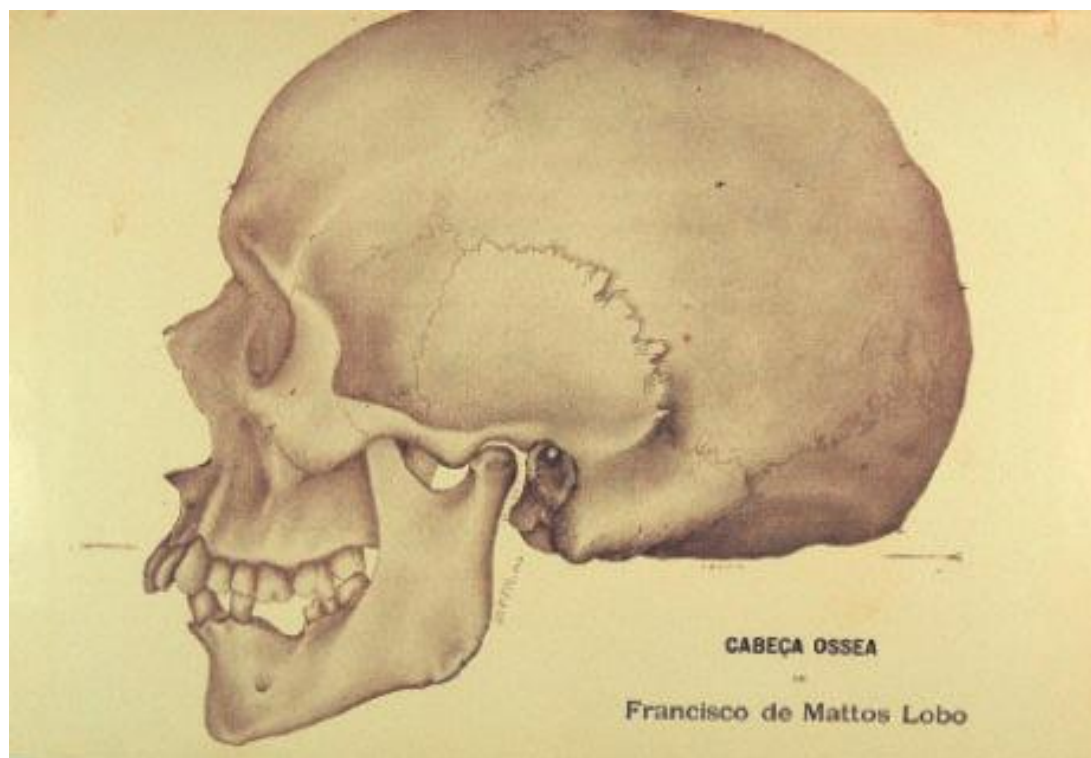


Fig. 22 Segundo Pimentel (1996) o crânio ainda faz parte do Museu da Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa, mas o daguerreótipo extraviou-se aquando da mudança de instalações do Campo Santana para o Hospital Universitário de Santa Maria em 1855 (CLODE, 2009, Lisboa).

O médico e historiador Augusto da Silva Carvalho (1861-1957), no seu trabalho pioneiro *Comemorações do Centenário da fotografia: subsídio para a história da fotografia em Portugal* refere que o médico cirurgião Clemente Joaquim Abranches Bizarro que acompanhou o major Garcia Moreira nas suas explorações africanas, terá tirado um retrato a Babola, princesa de Huíla, a qual poderia constituir a primeira experiência de fotografia colonial científica.

António Sena¹⁰⁶ repete este facto, contudo, ele carece de confirmação, sendo levada a pensar que a mesma decorre de uma confusão de Augusto da Silva Carvalho, retomada, posteriormente, por vários historiadores da fotografia portugueses.

A afirmação de Augusto da Silva Carvalho parece ter decorrido da observação de uma litografia aberta por António Joaquim de Santa Bárbara e impressa na litografia de Manuel Luís da Costa, litografia existente no acervo da Biblioteca Nacional de Portugal (Cota E. 413 V). Nesta litografia aparecem todas as informações que Silva Carvalho fornece sobre esta imagem, não referindo, contudo, que a mesma tenha sido feita a partir de um daguerreótipo. Nuno Borges de Araújo num artigo publicado no blogue *Arte Photographica* corrobora a

¹⁰⁶ SENA, 1998, p. 27

nossa dúvida, referindo que na litografia citada o desenho é de fraca qualidade, contrariamente a outras litografias feitas por Santa Bárbara, nomeadamente as que executou a partir de daguerreótipos, todas elas de grande realismo. Borges de Araújo refere ainda que, nalguns retratos que litografou a partir de daguerreótipos, Santa Bárbara fez questão de o indicar na própria folha de impressão.

Outra interpretação a ter em conta é a de que a litografia tenha sido feita a partir de um daguerreótipo do fotógrafo francês E. Thiesson, com estúdio na Rua dos Mártires, n.º 34, 1.º, a quem A. Feliciano de Castilho dedicou um artigo publicado no *Jornal de Belas Artes* intitulado “Luz Pintora”, facto que confirma a existência do estúdio do fotógrafo francês em Lisboa, em 1845.

Provavelmente foi nesse mesmo estúdio, visitado por Castilho, que Thiesson terá feito uma série de daguerreótipos de africanos residentes em Lisboa, entre os quais estaria aquela que passou a ser uma famosa nativa de Moçambique. O daguerreótipo pertence hoje à colecção George Eastman, Rochester, Nova York, sendo identificado como “nativa de Sofala a Rainha do Xai-Xai de Zavala – Moçambique”.

A identificação é incorrecta pois o Xai-Xai foi a capital de distrito João Belo e, depois novamente Xai-Xai, onde perto fica a Zavala dos tarimbeiros, mas, ficando Sofala a umas largas centenas de kms de distância. Muito provavelmente é um erro da transcrição manuscrita. Sublinhe-se que no mesmo ano E. Thiesson aparece citado na bibliografia brasileira, como tendo fotografado alguns nativos da Amazónia.

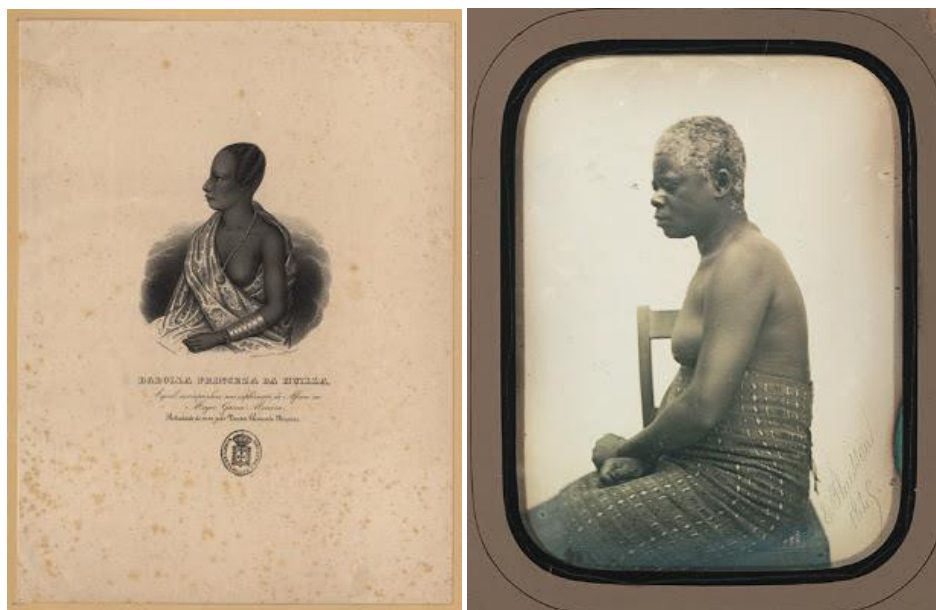


Fig. 23. À direita: Babolla Princesa de Huíla, litografia de António Joaquim Santa Barbara, 1845, [Biblioteca Nacional Digital, <http://purl.pt/4784>]; à esquerda *nativa de Sofala* da autoria de E. Thiesson, 1845 [EastmanMuseum, Rochester, 1969.0265.0140]

São escassas as notícias posteriores sobre esta matéria, sendo necessário esperar pela década de 50 para voltar a encontrar novos testemunhos.

Entretanto, em 1843, a *Revista Universal Lisbonense* publicara um artigo intitulado *A LUZ PINTORA* que traduz liminarmente as reservas colocadas ao novo invento, nomeadamente à sua aplicação à ilustração científica: *pareceu o daguerreotypo o non plus ultra das conquistas das artes à natureza, e da natureza às artes: [...] ameaçava ao mesmo tempo a innumeráveis, que só pelas artes do desenho subsistiam. Este inconveniente [...] cessou dentro em pouco de infundir terrores porque o daguerreotypo [...] não correspondeu ao que d'elle se esperava. As suas copias de objectos naturaes reuniam [...] duas falsidades ambas flagrantes: representando os claros em escuros, e os escuros em claros, e apresentando no quadro, por mais festivo que fosse o seu assumpto, um tom sombrio e melancholico [...]*.¹⁰⁷

Não é de admirar, assim, que, em 1853, na *Gazeta Médica de Lisboa*,¹⁰⁸ o professor Bernardino António Gomes (filho) publicasse um artigo sobre o *mal de Bright*, ilustrado com desenhos de imagens não histológicas obtidas directamente do microscópio óptico, tendo os desenhos sido executados por Rafael Bordalo Pinheiro.

Não obstante, no mesmo ano, *O Escholiaste Médico* informava que a *maravilhosa descoberta começa[va] a ser empregada em Inglaterra na representação das peças de Anatomia Patológica*. A exactidão com que qualquer espécie podia ser apresentada, *toma[va]aquela nova aplicação da fotografia muito recomendável*.¹⁰⁹

Paralelamente, uma notícia publicada, ainda no mesmo jornal, em 1855, parece revelar que a comunidade médica portuguesa acompanhava a aplicação do novo invento à medicina: *na clínica de vários operadores ingleses, e especialmente na do Sr. Fergusson, está adoptado tirar um quadro fotográfico das lesões externas, antes de empreender qualquer grande operação*.¹⁰⁹

Em 1856, *A Gazeta Médica de Lisboa*¹¹⁰ faz acompanhar a notícia sobre um caso de teratologia de uma prova de albumina colada com o retrato de Feliciano da Assumpção, *monstruosidade sem braços nem pernas*. O retrato do *infeliz rapaz de 13 annos de idade, que nasceu[ra] sem braços nem pernas*, fora exposto á *admiração pública* na Praça de D. Pedro. Cunha Viana, autor do artigo, informa que o tinha ido ver em companhia dos seus *collegas* A.

¹⁰⁷ *Revista Universal Lisbonense*, n.º 32, 27 Abr.1843, p. 393-394

¹⁰⁸ *Gazeta Médica de Lisboa*, Tomo I, 1.º Anno, Fev. 1853, p.5-6.

¹⁰⁹ *O Escholiaste Medico*, 1855, appud. PIMENTEL, J. Cortez, 1971, p. 257.

¹¹⁰ *Gazeta Médica de Lisboa*, 1.ª série, Tomo 4, 4.º Anno, n.º78, 16 de Março de 1856, pp. 84-87.

M. Barbosa e dr. Alvarenga e, que desde logo tinham resolvido *fazer a história e descrição* daquele *phenomeno admirável*, para as publicar *nas columnas do nosso periódico*, e assim deixar registado nos *annaes da medicina portugueza* um caso de *teratologia* a tantos *respeitos curioso*. Segundo o mesmo artigo, este “projecto” foi aprovado pelo Dr. Barral que *a expensas suas quis mandar fazer a estampa* que acompanhou o artigo.

Mês e meio mais tarde, o mesmo periódico publica um anúncio que revela o grande interesse que a estampa suscitou junto dos leitores.¹¹¹

O artigo para além de ilustrar o interesse, que aliás era europeu, pela teratologia testemunha o seu rápido registo fotográfico em Portugal, posteriormente integrado no acervo do Museu de Anatomia da Escola Médico Cirúrgica de Lisboa. Curioso é também sublinhar os nomes dos clínicos associados à notícia: A. M. Barbosa, Dr. Alvarenga e F.J. Cunha Viana, qualquer deles ligados ao uso da prática fotográfica em medicina, a partir da década de 1870



Fig. 24 Na legenda fotografia pode ler-se: “Feliciano da Assumpção. Nasceu a 29 de Março de 1843 na freguesia de Albardo, concelho do mesmo nome, districto da Guarda (retratado em Lisboa no anno de 1856, tendo 12 annos e 9 meses de idade)” Reprodução digital efectuada a partir de *Gazeta Médica de Lisboa*, 1.^a série, Tomo 4, 4.º Anno, n.º 81, 1 de Maio de 1856.

¹¹¹ *RETRATO DE FELICIANO DA ASSUMPÇÃO (monstruosidade sem pernas nem braços) / O exemplar da Gazeta Médica, n.º 78, onde vem a descrição desta monstruosidade, e a estampa, 240 réis. A estampa e a descrição em separado 120 réis. Vende-se no escriptorio deste jornal, e na loja de livros do sr. Lavado, Rua Augusta, n.º 8, em Gazeta Médica de Lisboa, 1.^a série, Tomo 4, 4.º Anno, n.º 81, 1 de Maio de 1856, p. 144.*

Em 1857, o *Escholiaste Médico* (p.415) informava que duas obras recém-publicadas, uma de Droper sobre Fisiologia Humana e outra de Beale sobre a Anatomia do Fígado, apresentavam todas as gravuras, reproduzindo fotografias. Ainda no mesmo ano (1857, p.431), o mesmo periódico dava conta do emprego do papel fotográfico para substituir a lâmina metálica usada nos daguerreótipos, sublinhando as vantagens se não fora a natureza fibrosa daquela substância. Mayolle descobrira que empregando o sulfato de barita e a albumina, se obtinha um corpo que podia servir para rapidamente se obterem as provas fotográficas, que tanto tinham sido usadas no estudo da medicina, especialmente no campo da Anatomia.

De qualquer forma a aplicação da fotografia à medicina em Portugal, nas décadas de 1850, estava longe de acompanhar a prática existente noutros países europeus. Nomeadamente em França e na Grã-Bretanha, países onde o interesse médico pela fotografia remonta praticamente à data da sua descoberta¹¹²



Fig. 25. Daguerreótipo: «Cristaux de la salive» por Léon Foucault em 1844 [Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France]

¹¹² Em 1840, A. Donné executou em Paris os primeiros daguerreótipos de imagens microscópicas de algumas situações patológicas humanas (A. Donné, cit. em *Révue Photographique des Hôpitaux de Paris*, 1.^{re} Année, 1862).

Entretanto, nos fins da década de 1870-1880, por influência do Prof. António Maria Barbosa, um cirurgião de grande prestígio, a fotografia médica passou a utilizar-se como elemento de apreciação de resultados pós-operatórios.

Constitui um dos mais demonstrativos exemplares conhecidos desse tipo de fotografia, uma série de imagens pertencentes a um doente com macroglóssica congénita que o professor António Maria Barbosa operou, em 1879, e o Prof. Serrano estudou pormenorizadamente do ponto de vista histológico.

O *Correio Médico* irá publicar um artigo de Guilherme d' Oliveira Martins sobre esta matéria, ilustrado com desenhos feitos a partir de fotografias obtidas após a operação do doente pelo médico António Maria Barbosa.



Fig. 26 Retrato do doente com macroglossia antes da operação (Arq. Histórico do Hospital Miguel Bombarda) e capa de *O Correio Médico*, com gravuras do doente com macroglossia depois da operação feitas a partir de fotografias obtidas após a operação do doente.

Para além da medicina, outros periódicos especializados, durante o mesmo período, fazem eco da aplicação do novo invento ao campo científico.

Uma das áreas é a da astronomia: em 1850 (29 de Agosto), a *Revista Universal Lisbonense* publica uma notícia sobre a aplicação da fotografia (daguerreotipia) à astronomia, informando que professores do Observatório de Cambridge, nos Estados-Unidos, tinham *empreendido uma serie de experiências photographicas de grande importância*, tratando-se

*de nada menos que daguerreotypar os astros.*¹¹³ O artigo aborda ainda alguns dos problemas e deficiências detectados nas experiências efectuadas: distorção da forma do astro fotografado fruto dos longos tempos de exposição, da refacção atmosférica e da insuficiente sensibilidade da lâmina.

Paralelamente, continuavam a ser dadas notícias das aplicações científicas da fotografia, quer à medicina, quer à meteorologia, quer à astronomia. Em 1856, João Andrade Corvo, nos *Annaes das Sciencias e Letras* publicitava as *imagens da lua, obtidas em diversas phases do eclipse que teve logar em 13 d'Outubro de 1856, pelos Srs Bertschet e Arnault, com uma luneta poderosa, e as obtidas no observatório romano dirigido pelo R. Padre Secchi. [...]*. Concluía afirmando que com a fotografia chegar-se-ia à fixação da *representação dos phenomenos passageiros do céu, como se consegue já conservar a imagem das preparações microscópicas.*¹¹⁴

Façamos notar que João Andrade Corvo irá integrar a comissão de lentes que esteve na base da reforma de 1863 da Escola do Exército a qual introduziu a cadeira de fotografia no curriculum escolar daquele estabelecimento.

Seria, contudo, necessário esperar pelas décadas seguintes, para que a aplicação da fotografia a estes, e outros ramos da ciência, ganhasse uma nova visibilidade e reconhecimento. Para tal foi determinante o apoio científico/institucional, o aparecimento de uma rede de contactos de sociabilidade científica e a participação em eventos internacionais validadores da prática fotográfica.

¹¹³ *Revista Universal Lisbonense*, 2.ª serie, tomo II, n.º 47, 9.º anno, 29 de Agosto de 1850, p. 563.

¹¹⁴ *Revista Estrangeira*, n.ºs 32-50; 1856-1857, p.37.

Capítulo 2

O desenvolvimento da prática fotográfica em contexto científico/institucional

O movimento regenerador teve importantes reflexos no desenvolvimento da prática fotográfica em contexto científico/institucional: para além do seu desenvolvimento na Universidade de Coimbra, como atrás já fizemos referência, o seu ensino vai alargar-se a outros estabelecimentos académicos, nomeadamente à Escola Politécnica de Lisboa, Escola Naval, Instituto Industrial de Lisboa e Escola do Exército.

Por outro lado, as viagens científicas a diversos países europeus e a visita e/ou participação nas exposições universais então ocorridas, nomeadamente a Grande Exposição Industrial de Londres de 1851 e a Exposição Universal de Paris de 1855, contribuíram para a difusão de novos processos e artefactos fotográficos, bem como a consciencialização da sua aplicação prática aos diversos domínios científicos, nomeadamente geodésia, astronomia, medicina, geologia e história natural.

A Grande Exposição Industrial de todas as Nações (Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations), realizada em Londres, em 1851, permitiu visionar um conjunto significativo de fotografias astronómicas e fotomicrografias, a despeito do relatório do júri (de que faziam parte o astrónomo James Glaisher os químicos David Brewster e John Herschel, quaisquer deles fotógrafos amadores) lamentar o facto de ter havido *poucas fotografias úteis ou cientificamente instrutíveis*.¹¹⁵

¹¹⁵ O relatório, entre outros aspectos, fazia uma apreciação à aplicação da fotografia à ciência: [...] *Let us now view Photography in its application to science. A process by which transient actions are rendered permanent, and which enables nature to do her own work, or in other orders, which causes facts permanently to record themselves – is too well fitted for the purposes of science to be long overlooked; but the difficulties to be overcome in its application, have been, and still are great, and the results proportionably few in number; we consider, however, that the commencement of a systematic application of the photography process to the purposes of astronomy is indicated by the daguerreotype of the moon by Mr. Whipple (451.p.1464); and great indeed will be the benefit conferred upon astronomical sciences, when we obtain permanent representations of the celestial bodies and their relative positions transmitted through the agency of light. Another illustration is afforded by the self-registering apparatus of Mr. Brooks (p.422-426) in which nature is made to perform the operations of a corps of observers, by an application of what must be considered a few only of the first principles of photography. (p. 244)*

That its application in causing instruments which are continuous and delicate in their action, to register their own work, must be attended with advantages – is evident to every reflecting mind; and points to some of the further advantage sciences is likely to derive from the ultimate perfection of the photographic processes.

In Reports by the juries: Exhibitions of the Works of Industry of all Nations, 1852, London.

O comissário régio português à exposição, como atrás referimos, foi Sebastião José Ribeiro de Sá, redactor e proprietário da *Revista Universal Lisbonense*, tendo Portugal registado uma fraca participação e não tendo sido enviada qualquer fotografia.

Se a participação de Portugal na Grande Exposição de Londres de 1851 foi modesta, a Exposição de Paris de 1855 vai ter uma dimensão completamente diferente, nomeadamente em matéria de fotografia, como adiante referiremos.

Em primeiro lugar, refira-se a visita que D. Pedro V faz à Exposição, acompanhado de Filipe Folque e do Infante. D. Luís, e as considerações que sobre a mesma, posteriormente, regista, nomeadamente no que concerne à fotografia:

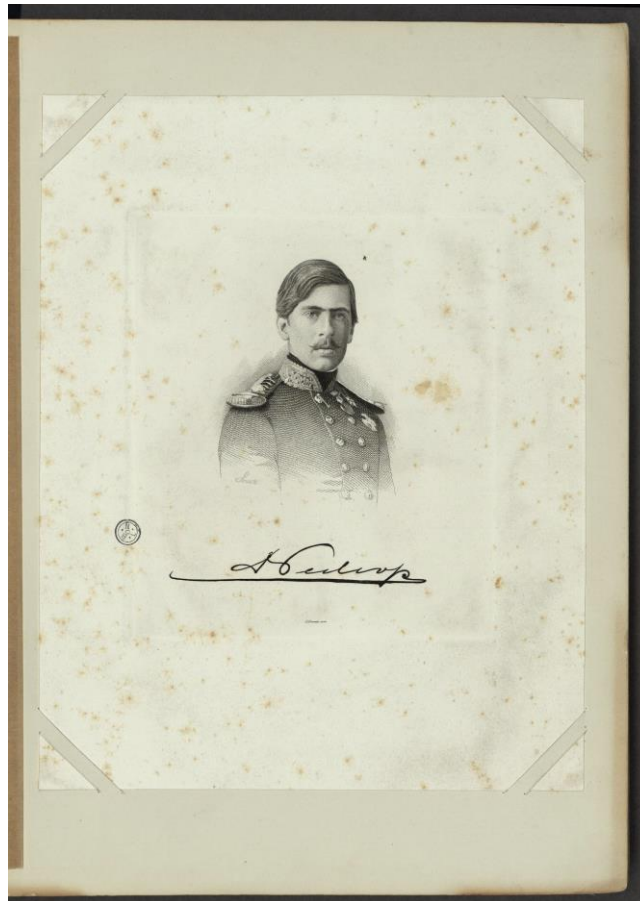


Fig. 27 Retrato de D. Pedro V, SOUSA, Joaquim Pedro de, 1818-1878;Barros, Silêncio Cristão de, 1792-ca 1870, imp.,RETRATOS DE PORTUGUESES DO SÉCULO XIX] [VISUAL GRÁFICO] / SOUZA [Fonte BNP, E.A. 58 A.]

Sempre interessado nas ciências, D. Pedro alvitrou que a fotografia teria nestas um papel determinante. A sua aplicação deveria ser através da microscopia aplicada às ciências naturais e à anatomia.[...] Demorou-se na sessão de fotografia da Exposição Universal de 1855 e julgou difícil saber até onde podia ir esta técnica, porquanto ia invadindo tudo,

*apreendendo a natureza e imitando de maneira a enganar as gravuras. Além do processo microscópico, a fotografia estava a ser utilizada admiravelmente na captação de paisagens.*¹¹⁶

Portugal esteve presente e, segundo António Sena,¹¹⁷ fez-se representar fotograficamente, indirectamente, por João Baptista Ribeiro e Fernando Metrass com gravuras efectuadas a partir de daguerreótipos.

Nos Relatórios do júri misto internacional da referida exposição são elencadas as distinções atribuídas aos diferentes participantes, podendo constatar-se que a par dos avanços tecnológicos expostos, nomeadamente o novo processo do colódio húmido e da heliografia, foram expostos trabalhos da aplicação da fotografia ao campo científico, sobretudo no campo da astronomia, medicina e história natural.¹¹⁸

A visita efectuada pelos membros da Coroa portuguesa, acompanhados de Filipe Folque, reflectiu-se, necessariamente, em aspectos concretos das novas políticas regeneradoras em diversos campos da ciência nacional.

2.1. O ensino da fotografia na Escola Polytechnica de Lisboa

Ainda na mesma década, a fotografia era ensinada na Aula de Física da Escola Politécnica e ensaiada no Gabinete de Física. Com efeito a Repartição de Physica da Escola Politécnica de Lisboa, adquire em 1851, 1852, 1854, 1855, 1859 para a Aula de Física (AF), para o Gabinete de Física (GF) e para a Repartição de Física (RF) várias obras de divulgação fotográfica, da autoria de, entre outros, Daguerre, Gustave le Gray, Antoine Claudet, J. Fau, A. Belloc, Louis Figuier e A. Chevalier.

¹¹⁶ *Diário da Viagem de Pedro V ao estrangeiro em 1854*, 1970, p.338 e pp. 172-173.

¹¹⁷ SENA, ob. cit. p.41

¹¹⁸ M.L. Rousseau (n.º 10547) publie un ouvrage d'histoire naturelle avec planches héliographiques d'après le procédé de m. Niépce de saint Victor. L'academie des sciences a consacré, par une subvention, l'utilité de cette entreprise. [...] M. Rousseau expose quelques-unes des photographies qui ont servi aux planches héliographiques obtenues par contact ; ce sont des types variés de la famille humaine, des épreuves anatomiques, etc. [...] M. le comte de Montezon (n.º 1931 A) a envoyé de très belles épreuves faites instantanément sur collodion d'après des animaux vivants. La planche du tigre, celle du vautour, indiquent tout le parti que la zoologie peut tirer de ce mode nouveau de reproduction, qui rend avec tant de verité la nature prise sur le fait. Quel intérêt n'auraient pas la publication d'un ouvrage d'histoire naturelle avec des planches photographiques offrant les types vivants du règne animal.[...] Mr. Kingsley a exposé des épreuves, sur collodion de microscopie anatomique d'un grand intérêt pour l'histoire naturelle. [...] Le Mr. Diamond, directeur d'un hôpital d'aliénés, prend des portraits instantanés, sur collodion, des ses malades, hors de leur entrée à l'hôpital et pendant les diverses périodes du traitement [...] Outre cette application à la médecine, la faculté de prendre instantanément des portraits donnerait à la justice et à la police un moyen de constatation qu'elles pourraient utiliser dans bien des circonstances. [...] Le Dr. Reade a envoyé des images de l'alune, sur papier et sur plaque, fort intéressants comme application de la photographie à l'astronomie (in AA, *Exposition universelle de 1855. Rapports du jury mixte international publiés sous la dir. de S.A.I. le Prince Napoléon, président de la commission impériale*, 1855)

A análise dos programas e dos manuais e livros adoptados no ensino da Química daquele estabelecimento revela-nos que, logo no manual de 1839, o lente Júlio Oliveira Pimentel, relativamente ao elemento prata, descrevia algumas das suas propriedades que eram importantes para a compreensão da química fotográfica: a possibilidade de formar amálgamas, a sua afinidade com o enxofre com formação do sulfureto de prata e ainda a decomposição do cloreto de prata pela acção da luz solar.

No manual do mesmo lente para os anos 1850-1852, por outro lado, são efectuadas referências à fotografia em papel e à propriedade dos «sais de protoxido de prata» escurecerem quando expostos à luz, afirmando o seu autor ser nesta propriedade que se baseavam os processos fotográficos.

No mesmo manual, o lente discute ainda a importância do brometo e o iodeto de prata na formação da imagem nos daguerreótipos. O ensino da fotografia irá continuar ao longo das décadas seguintes, nomeadamente integrando o programa da 6.^a cadeira.

No ano lectivo de 1872/73, o programa dedicado à fotografia tornar-se-á mais vasto e incluirá também noções de processos fotomecânicos, a que não terá sido alheio o facto do lente proprietário ser António Augusto de Aguiar e o lente substituto ser José Júlio Rodrigues que, na altura se encontrava a organizar a *Secção Fotográfica* da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos, Topográficos, Hidrográficos e Geológicos do Reino matéria que em capítulos seguintes abordaremos.

Paralelamente, a análise dos livros seguidos e aconselhados pelos lentes de Química (Manuais de Naquet; Pelouze e Frémy) confirma que a fotografia integrava o programa escolar daquele estabelecimento.¹¹⁹

¹¹⁹ No Manual de NAQUET (1874) «Principes de Chimie Fondée sur les Theories Modernes» encontra-se a descrição das propriedades do colódio e o seu papel na produção de fotografia sobre vidro; No livro de 1865 de PELOUZE (1807/1867) e FRÉMY (1814-1894) «Traité de Chimie Générale, Analytique Industrielle et Agricole», vol. III, encontra-se um capítulo denominado «Photographie, Gravure Héliographique, etc», no qual os autores efectuam uma resenha histórica referindo Daguerre, Niépce, Talbot, Bayard, Fizeau, Becquerel, Molard, Le Gary, Niepce de Saint-Victor, Poitevin, Lerebours, Davanne, etc., expondo, em seguida um conjunto de processos fotográficos. Posteriormente, os autores descrevem a produção de gravuras pelo processo heliográfico ou fotolitográfico. O livro apresenta um total de 56 páginas de química fotográfica com a descrição dos processos e também da preparação das soluções a utilizar. PERES, 2013, pp. 537-538.

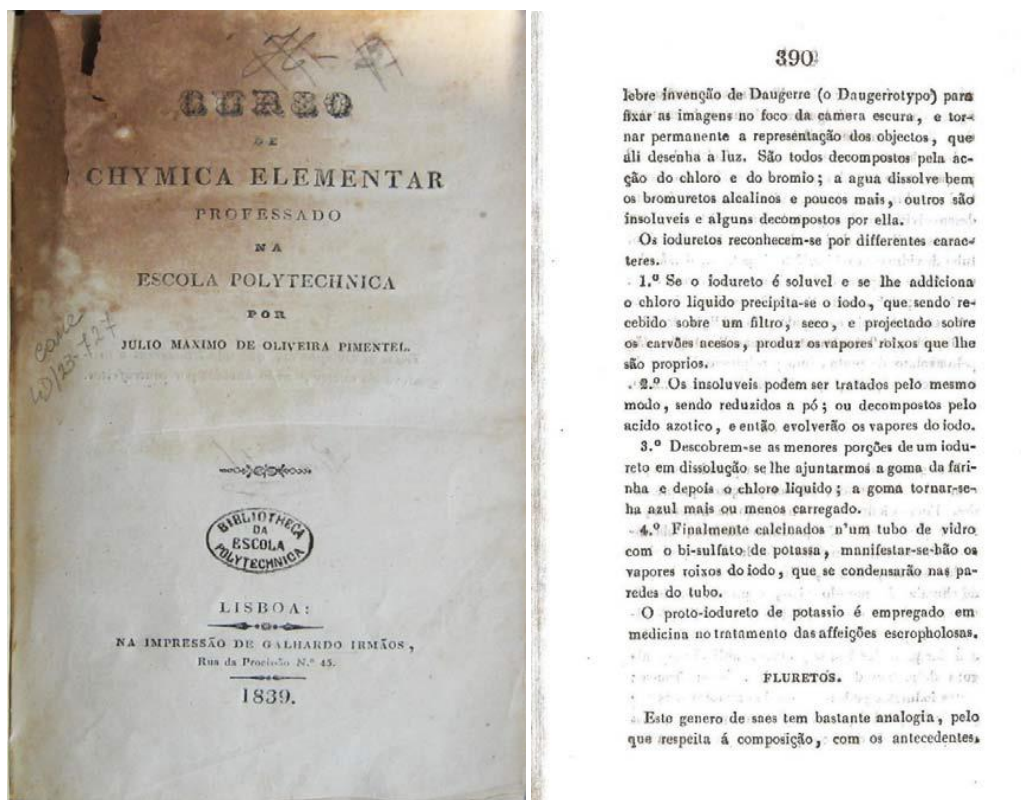


Fig. 28 Página de rosto do livro “Curso de Chymica Elementar professado na Escola Polytechnica” e página com referência ao Daguerreótipo na mesma obra (PIMENTEL, 1839)

2.2. A Comissão Geológica do Reino e a viagem científica de Carlos Ribeiro

Em 1859, a Direcção dos Trabalhos Geográficos e a Direcção Geral dos Trabalhos Hidrográficos da Repartição da Marinha compram uma máquina fotográfica com objectiva para paisagem para servir de ensino aos discípulos de desenho e gravura de Jean Lewcki, emigrado polaco vindo para Portugal por proposta de Filipe Folque, com a tarefa de organizar a gravura em pedra de água-forte para a execução da Carta do Reino.

No mesmo ano, Carlos Ribeiro, geólogo da Comissão Geológica do Reino (criada em 1857 com o objectivo central de efectuar o mapa geológico de Portugal continental), é enviado em viagem científica a diversos países da Europa, no seguimento de uma proposta apresentada por Filipe Folque ao Ministério de Obras Publicas do Reino.¹²⁰ A sua missão seria norteada, entre outros, pelo seguinte objectivo: *adquirir instrumentos de física, topografia, aparelhos de fotografia, de ensaios e de análises químicas.*¹²¹

¹²⁰ Arquivo do Instituto Geográfico Português, Livro 4, “Registro dos officios remetidos ao Ministerio das Obras Publicas desde Novembro de 1852 a Março de 1865, 25 de Fevereiro de 1860.

¹²¹ Relatório da Comissão Geologica do Reino, 31 de Dezembro de 1859, *Boletim do Ministério das Obras Públicas, Commercio e Industria*, 2 (1859), p. 150-166.

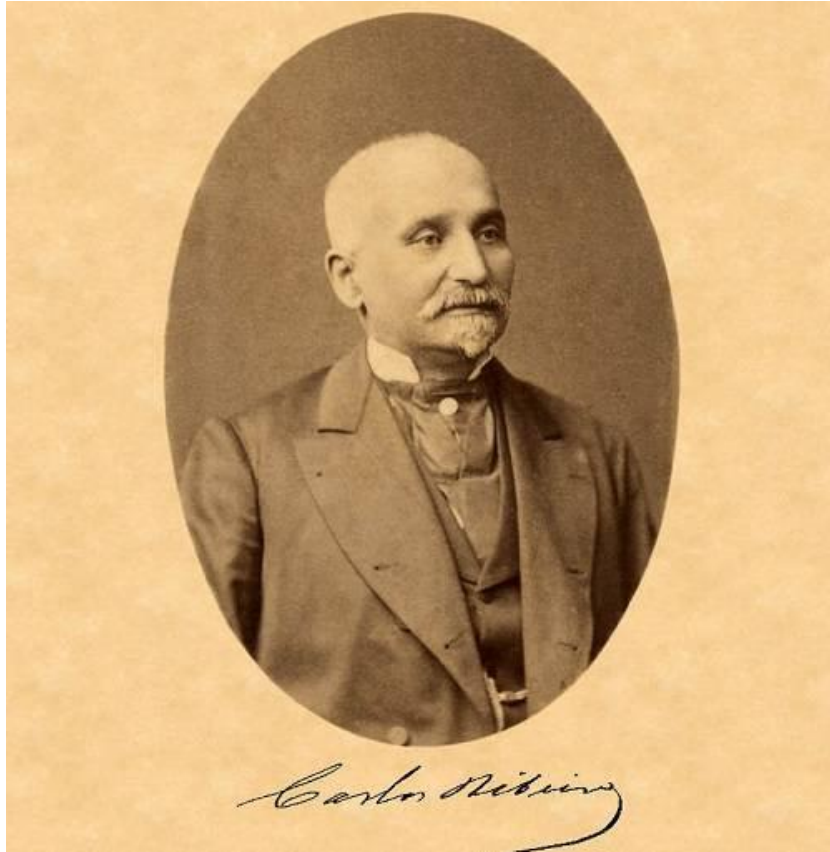


Fig. 29 Carlos Ribeiro, geólogo do Reino (1813-1882), director da 1ª Comissão Geológica (1857). Foto de autor desconhecido. Fonte: dct.fct.unl.pt.

É de sua autoria um dos textos portugueses mais interessantes da aplicação científica da fotografia à geologia, à geografia e história natural, na qual está igualmente plasmado o conceito da objectividade científica (por nós sublinhado no texto):

“ A comissão já sabia que uma das mais belas descobertas do nosso século, a photographia, estendia tão rápida quão proveitosamente o domínio das suas applicações aos diferentes ramos da historia natural e á geographia; e que os sábios naturalistas francezes, inglezes, allemães, etc., quando encarregados de trabalhos das suas respectivas especialidades ou de expedições scientificas, [...] iam sempre munidos de uma officina photographica para se servirem d’ella.[...] Seria de certo ocioso enumerar as vantajosas applicações da photographia á historia natural; [...] bastará dizer aqui, que nem a descripção mais diffusa e bem traçada, e muitas vezes nem o desenho podem representar com fidelidade um grande numero de phenomenos de geographia physica, que se mostram a cada passo nas formas e accidentes do relevo das massas que se erguem acima do nível dos mares, de modo a avivar as idéas e as impressões com a clareza e verdade precisa, quando muito tempo depois da observação se reduzem a memorias, ou se precisa recorrer á fiel imagem dos phenomenos materiaes que se examinaram um ou dois annos antes, e que a descripção não póde reproduzir. [Nosso sublinhado]

*Foi por estas e outras muitas semelhantes considerações [...] que a commissão geológica entendeu dever possuir um apparelho e officina photographica, o qual eu comprei em Paris, bem fornecido de todos os acessórios, como vidros, productos chimicos, papel de diversas qualidades, etc., [...]: assim como tratei de habilitar-ma na pratica de photographar, frequentando a respectiva officina no laboratório de conchiologia do jardim das plantas.*¹²²

Em capítulos seguintes, explanaremos o trabalho desenvolvido pelo Gabinete Photographico da Comissão Geológica do Reino.

¹²² Relatorio da Comissão Geológica do Reino, 31 de Janeiro de 1859, *Boletim das Obras Publicas, Commercio e Industria*, 2, (1859), 150-166.

Capítulo 3

Década de 1860: o papel da sociabilidade científica

A despeito da participação científica na génese fotográfica, a adesão dos cientistas ao seu uso não foi imediata. Se bem que parecesse satisfazer o novo ideal emergente de objectividade mecânica nas ciências naturais, cedo, os homens de ciência e o público em geral começaram a questionar a reclamação da verdade baseada em fotografias, bem como os critérios pelos quais ela podia ser aceite como evidência científica. Estes debates irromperam em clubes e associações mais ou menos informais, laboratórios, observatórios e encontros científicos, bem como em exposições internacionais e periódicos ilustrados até cerca de 1870.



Fig. 30 Página do Calotype Album, Volume1, com 4 calotipos de J.F. Montgomery, Hugh Lyon Tennent and Robert Tennent. [©National Library of Scotland, 2005]

O Edinburgh Calotype Club (1842?) foi o primeiro clube fotográfico a ser fundado no mundo, de que fazia parte um grupo de ilustres amigos de Fox Talbot. Em 1853, foi fundada a Royal Photographic Society, tendo como modelo a Calotype Society e a sua contemporânea

francesa, a Société Heliographique (1851) que, dois anos mais tarde, daria lugar à Société Française de Photographie.

No seio destas sociedades, verdadeiros laboratórios, por onde passavam os mesmos cientistas que pertenciam, por exemplo, à Geological Society, à Chemical Society ou ao Meteorological Council's, ou, no caso francês, à Académie Française des Sciences, integrava-se igualmente um vasto número de amadores fotográficos que participavam em animados debates, em torno da ambiguidade do estatuto da fotografia, numa forma de academismo das Luzes, transferido para o contexto do séc. XIX.

3.1. O Club Photographico Lisbonense: o papel das elites portuguesas na definição de uma sociabilidade científica

Em Portugal a primeira associação, ou clube fotográfico, surge em Lisboa, no Pátio do Pimenta, em 1861, fortemente inspirado pelos modelos ingleses e franceses: o *Club Photographico Lisbonense*.

Inspirado, estatutariamente, nos modelos das associações fotográficas anteriormente fundadas na Grã-Bretanha e em França,¹²³ nomeadamente no *Edinburgh Calotype Club*,¹²⁴ *Calotype Society*,¹²⁵ *Photographic Exchange Club* e na *Société Française de Photographie*,¹²⁶ a nova associação visava, entre outros desideratos, *celebrar palestras e abrir cursos sobre*

¹²³ Em França os amadores reuniram-se em torno da fotografia em papel. Como a sociedade era muito informal rapidamente desapareceu. Foi presidida pelo barão e embaixador Jean-Baptiste Louis Gros, e acolhia entre os seus membros fundadores artistas, escritores e cientistas, particularmente os fotógrafos amadores Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq et Édouard Baldus e o óptico Charles Chevalier. A sua existência será efémera (menos de um ano) mas será um modelo para novas associações. GUNTHER, 2002, p. 37-63

¹²⁴ O *Edinburgh Calotype Club* (1842?) foi o primeiro clube fotográfico a ser fundado no mundo, de que fazia parte um grupo de ilustres amigos de Fox Talbot. Segundo parece não teria qualquer tipo de estatutos, sendo um grupo informal que se reunia em casa de cada um dos membros alternadamente. Os seus 8 membros fundadores eram advogados, médicos ou professores universitários, tendo o Clube funcionado até meados de 1850s, época da introdução do processo do colódio húmido. TUCKER, *ob.cit.* pp. 25-27.

¹²⁵ Em 1847, a *Calotype Society* (Photographic Society) incluía cientistas famosos e inventores, tais como os químicos Robert Hunt e Scott Archer, o inventor do colódio húmido, Roger Fenton, Joseph Cundell, Hugh Welch Diamond... Se bem que não estivesse fechada à colaboração de fotógrafos profissionais, eles eram muito poucos, sendo composta tipicamente por homens de ciência, curiosos das novas tecnologias e das suas aplicações. A *Calotype Society* foi substituída em 1850 pelo *Photographic Exchange Club* e, em 1853, pelo *London Photographic Society*, que, em 1894, se transformou na *Royal Photographic Society*. A *London Photographic Society* tinha um jornal: *The Journal of the Photographic Society of London*. TUCKER *Idem*.

¹²⁶ A SFP foi fundada em 1854 sob o modelo da *Société Heliographique* e em oposição a ela: o calopipo era considerado ultrapassado e elitista, tendo por isso fins mais comerciais se bem que tendo como modelo A Academia de Ciências, sobretudo no aspecto de estar mais virada para o futuro. Os seus membros fundadores foram artistas, homens de negócios, cientistas e tinham reuniões regulares, num local preciso, tinham estatutos e um Boletim que saía regularmente. A SPF encarava-se a si própria como uma Academia de Fotografia e como uma biblioteca e arquivo. GUNTHER, 2002, p. 37-63.

photographia e ainda sobre os princípios das diversas sciencias e artes que têm nella uma immediata applicação (estatutos do Club Photographico Lisbonense, Cap. 1, ponto 3.º).

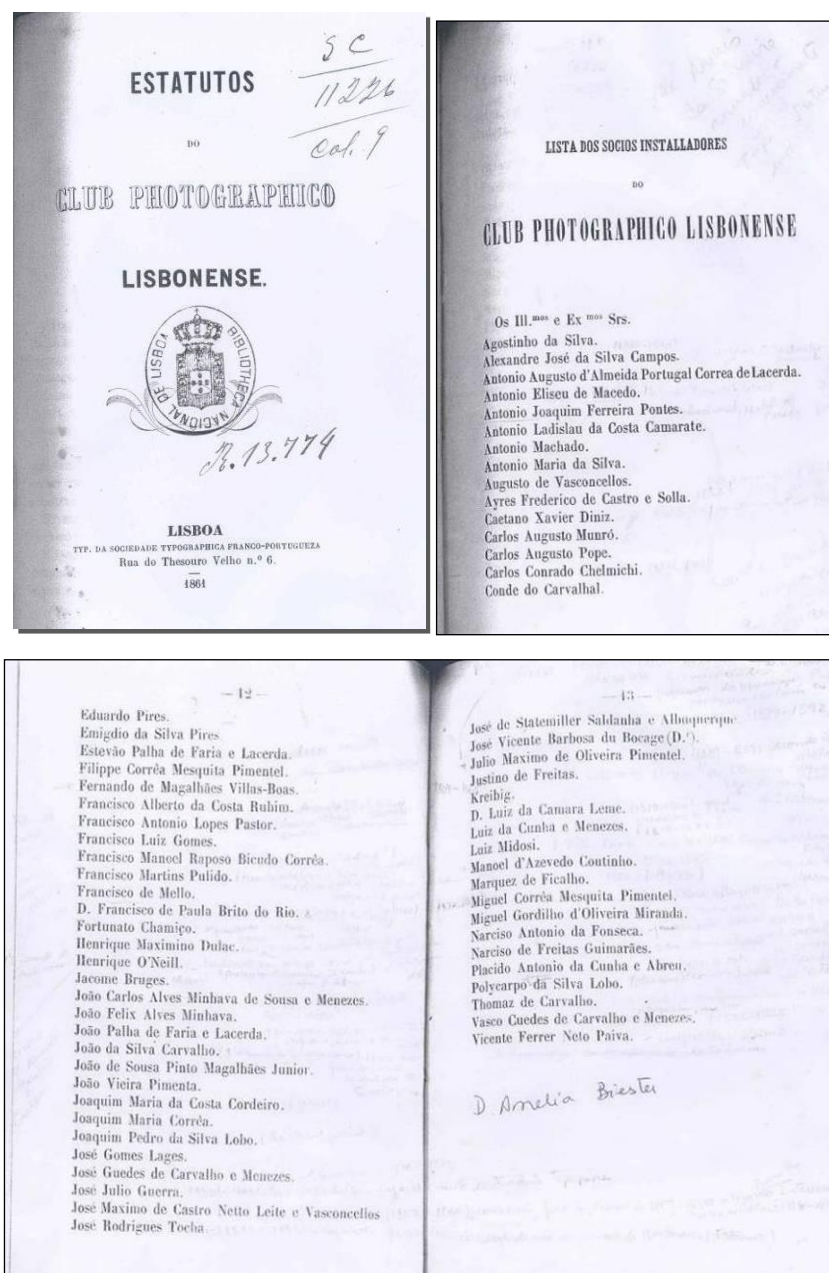


Fig. 31 *Lista dos Sócios Installadores do Club Photographico Lisbonense*, 1861, Typ. Da Sociedade Typographica Franco-Portugueza, [BNL, 5 C/11226/Col.9, R. 13774]

A análise dos seus estatutos e a caracterização socioeconómica dos seus fundadores, permitem identificar os agentes de divulgação do novo invento e as formas de apropriação e circulação do novo saber, bem como conhecer os respectivos espaços de transmissão e ainda compreender o estatuto social e científico que a fotografia tinha então no nosso país, bem como intuir uma certa política nacional perante o novo invento que, durante a década de 60, registará importantes contributos para a sua aceitação no seio da comunidade científica

nacional. A ligação dos sócios fundadores (64) ao mundo académico/ científico e aos centros de decisão portugueses é evidente e comprova o seu interesse pelo novo *media*. O que acabamos de afirmar torna-se mais evidente ao enunciarmos o nome de alguns destes sócios, bem como a sua ligação, quer à data da fundação do *Club*, quer em datas posteriores, a instituições científicas portuguesas.

António Ladislau da Costa Camarate e José Carlos Conrado Chelmicki (co-fundadores da *Revista Militar*); Francisco Luís Gomes (médico e que defendeu tese de doutoramento, em Montpellier, subordinada ao tema «Anestesia geral pelo éter» doutor *honoris causa* pela Universidade de Lovaina (Bélgica); Francisco Martins Pulido (1.º Director do Hospital de Rilhafoles); Henrique O'Neill, Visconde de Santa Mónica (professor e escritor, membro do Conselho da Coroa e preceptor dos príncipes D. Carlos e D. Afonso, filhos de D. Luís I); (Manuel) José Júlio Guerra (engenheiro-militar, autor do Dicionário Topográfico para uso de engenheiros civis e seus auxiliares e Superintendente das obras do Tejo); João Palha de Faria e Lacerda (Fundador do Grémio Literário); José Vicente Barbosa du Bocage (na altura professor de zoologia na Escola Politécnica); Júlio Máximo de Oliveira Pimentel (primeiro professor de Química da Escola Politécnica de Lisboa, docente de Química em Coimbra, etc.); D. Luiz da Camara Leme (em 1867 será nomeado para ir estudar na Exposição Universal de Paris, que nesse ano se realizou, *o que se oferecesse de importante e de novidade, relativamente às artes militares*); Narciso de Freitas Guimarães (administrador do banco de Portugal em 1864); Plácido Antonio da Cunha e Abreu (influyente engenheiro militar); Thomaz de Carvalho (professor de Anatomia da Escola Médico Cirúrgica de Lisboa).

Deste grupo de 64 “amadores fotográficos” 9 eram/ou irão ser membros da Real Academia de Ciências de Lisboa; 2 da Academia de Ciências de Paris; 1 da Sociedade de Zoologia de Londres; 2 do Instituto de Coimbra; 2 da *Revista Militar*; 1 do Grémio Literário e 2 da Sociedade de Geografia de Lisboa. Estamos, pois, perante uma geração de homens responsáveis pelo desenvolvimento científico e pelo progresso do País que, a partir de 1851, com a Regeneração, viria a ganhar ênfase e estaria associada aos levantamentos geodésicos, ao progresso das estradas caminhos-de-ferro, às expedições africanas e à organização de exposições nacionais e internacionais, muitos deles com fortes ligações ao mundo académico e ao periodismo científico, da segunda metade do séc. XIX.¹²⁷

¹²⁷ Sublinhe-se o paralelismo com uma segunda geração de colaboradores da *Revista Militar* descrita e analisada por ASSIS (2002) na sua Tese de Mestrado (Universidade de Évora)

QUADRO 1. Formação Académica dos Sócios Fundadores do Club Photographico Lisbonense (CPL)

	Estabelecimento de Ensino	N. o
Farmácia	Escola de Pharmacia do Porto?	1
Medicina	Universidade de Coimbra e Escola Médico-Cirúrgica de Goa	6
Matemática	Universidade de Coimbra	7
Direito	Universidade de Coimbra	11
Físico-Química	Escola Politécnica	1
Teologia	Universidade de Coimbra	1
Filosofia	Universidade de Coimbra	1
Engenharia	Escola do Exercito e Academia Real da Marinha	2
Formação vária em estabelecimentos estrangeiros	Escola Politécnica de Paris(?) e de Londres, Univ. de Montpellier	3
Desconhecida		31

Uma primeira leitura permite-nos avaliar o peso da Universidade de Coimbra e dos principais estabelecimentos académicos do país: Escola Politécnica e escolas militares, Escola do Exército e Academia Real da Marinha, a que se aliava a formação em vários estabelecimentos de ensino superior francês e inglês.

QUADRO 2. Actividade Profissional dos sócios fundadores do *Club Photographico Lisbonense*

Profissão	N.
Militares	14
Engenheiros Militares	4
Professores /lentes	7
Médicos	6
Pharmaceutico	1
Juízes/Juristas	3
Banqueiros/Empresários/Proprietários	9
Professores/Lentes	8
Escritores/jornalistas	3
Artistas	2
Altos funcionários da Coroa	5

Por sua vez, a análise da sua actividade profissional evidencia o peso da formação militar, secundarizado pelo das profissões académicas, a que se juntavam empresários, banqueiros e outros “industriais” empenhados no avanço e progresso da Nação.

QUADRO 3. Ligação dos sócios fundadores do CPL a outras instituições

Real Academia de Ciências de Lisboa	9
Academia de Ciências de Paris	2
Sociedade de Zoologia de Londres	1
Instituto de Coimbra	2
Revista Militar	2
Liga Promotora dos Interesses Materiais do País	1
Real Associação Central de Agricultura Portuguesa (RACAP)	1
Gémio Literário	1

Sociedade de Geografia de Lisboa	1
----------------------------------	---

Paralelamente, entre o conjunto de membros fundadores 9 pertenciam à Academia de Ciência de Lisboa, 2 à Academia de Ciências de Paris, 1 à Sociedade de Zoologia de Londres, revelando a sua inserção em redes nacionais e internacionais de sociabilidade científica.

Constata-se, ainda, que alguns deles pertenciam a instituições de progresso e de desenvolvimento social e económico do país, e/ou eram colaboradores de periódicos científicos. No seu conjunto constituíam um grupo com peso social e político, uma vez que a sua biografia permite verificar que eram, ou viriam a ser distinguidos com várias distinções honoríficas nacionais e internacionais (vide QUADROS 4 e 5).

QUADRO 4. Distinções honoríficas dos sócios fundadores do CPL

Distinção	N.º
Ordem Militar de N. ^a S. ^a da Conceição de Vila Viçosa	13
Ordem de Torre e Espada	5
Ordem Militar de Cristo	4
Legião de Honra de França	3
Ordem de Isabel a Católica	2
Ordem da Rosa do Brasil	2
Real Ordem da Coroa de Itália	1
Medalha da Febre-amarela	1
Ordem de S. Bento de Avis	1
Santo Estanislau da Rússia	1
Águia Vermelha da Prússia	1
Grã-Cruz de Francisco José da Áustria	1

QUADRO 5. Cargos políticos desempenhados pelos sócios fundadores do CPL

C/Actividade ou cargos políticos	N.º
Total	28 (49%)
Ministros	3
Deputados	11
Presidente de Câmaras	4
Par do Reino	4
Administradores Régios e /ou Coloniais	7
Comissões Parlamentares	4

Testemunhando esta impotência científica, económica, social e política, encontramos vários destes membros fundadores ligados à organização e/ou participação em Exposições Nacionais e Internacionais, demonstrando, mais uma vez, a sua inserção em redes de sociabilidade científica, nomeadamente, em redes ligadas à divulgação e promoção da fotografia.

É assim que na Exposição Internacional do Porto vamos encontrar Carlos Augusto [Charles August] Munró a expor fotograficamente; José Carlos Conrado Chelmiki a integrar o júri; Francisco Maria Kreibig a ser vogal do júri do 12.º Grupo (Classes 40.^a a 45.^a) – Belas-Artes; e António da Cunha Abreu como vogal do 6.º Grupo (Classes 8.^a, 10.^a, 11.^a, 13.^a, 14.^a e 15.^a - Engenharia e Máquinas).

Por sua vez D. Luiz da Camara Leme, em 1867 foi nomeado para ir estudar na Exposição Universal de Paris tudo o que se oferecesse de importante e de novidade, relativamente às artes militares. Quanto a Júlio Máximo de Oliveira Pimentel (2.º Visconde de Vila Maior), já anteriormente tinha sido nomeado para preparar a representação portuguesa na Exposição Universal de Paris em 1855. Ao grupo inicial certamente se juntou, posteriormente, outros elementos, nomeadamente profissionais da fotografia.¹²⁸

¹²⁸ Sena (1998, ob. cit., p.45) faz referência ao *Club Photographico Lisbonense*, situado no Pátio do Pimenta, associando-o, contudo, ao estúdio industrial de Joaquim J.R. Cunha, produtor das primeiras *cartes-de-visite* em Portugal, referindo que ao mesmo estiveram ligados Frederico Biester e o Marquez de Sousa de Holstein. É provável que o Club tivesse funcionado nas instalações daquele fotógrafo, mas não deixa de ser estranho que, nessa condição, Joaquim J.R. Cunha não tenha integrado o núcleo de sócios instaladores.

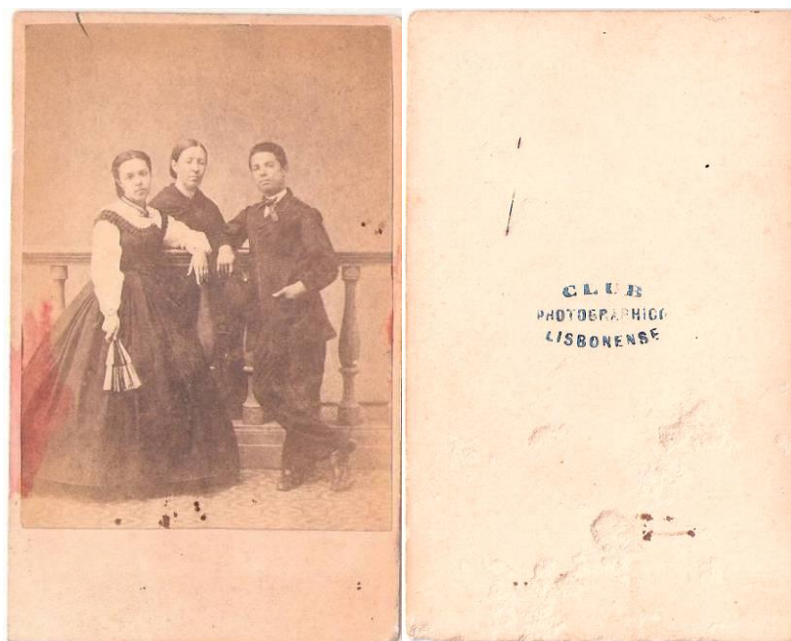


Fig. 32 Retrato de família, frente e verso, com o logótipo do *Club Photographico Lisbonense* (Colecção da autora]

Mais uma vez, notícias impressas em jornais da época levam a concluir que teriam reuniões regulares, pois em 8 de Fevereiro do mesmo ano convocam para a noite do dia 13, pelas 7 horas nova reunião: *Por ordem do exm.º sr. Presidente da assembleia-geral, são convidados os sócios d'este club a reunirem-se no dia 25 do corrente mez pela 1 hora da tarde, para o fim designado no & 1º do artigo 4.º dos respectivos estatutos. Sala do Club Photographico Lisbonense em 13 de Janeiro de 1863.* O Secretario, Barão de Mesquita¹²⁹

O mesmo periódico indica que, a semelhança das sociedades fotográficas europeias, o *Club Photographico Lisbonense* promovia exposições entre os seus pares. O secretário da direcção Frederico Biester, Júnior, em 25 de Março de 1865, anuncia a realização de uma *Exposição photographica em Lisboa [...] promovida e dirigida pelo Club Photographico, que alli se acha organizada exposição celebrar-se-ia nas salas do Club Photographico, Pateo do Pimenta, começando no dia 20 de Maio, para findar no dia 10 de Junho do mesmo ano.*¹³⁰ O modelo do programa inspirava-se na experiência de associações congéneres já atrás mencionadas, sobretudo nos da *Société Française de Photographie* e da *London Photographic Society*.

¹²⁹ *Jornal do Commercio*, 10.º Anno, 20 de Jan. de 1863.

¹³⁰ *Jornal do Commercio*, 10.º Anno, 26 de Março. de 1863.

QUADRO 6 Programa da Exposição fotográfica promovida pelo *Club Photographico Lisbonense*, em Lisboa, em Maio de 1865

O Club Photographico, tendo resolvido inaugurar uma exposição de photographia, convida todos os photographos residentes em Portugal a concorrerem a esta exposição, cujas condições são as seguintes:

1.º A exposição celebrar-se-há nas salas do Club Photographico, Pateo do Pimenta, começando no dia 20 de Maio, para findar no dia 10 de Junho do corrente anno.

2.ª Todas as obras destinadas a figurar na exposição deverão ser entregues, livres de despesas, ao director de semana do club, no local acima designado, até ao dia 10 de Maio.

3.ª Cada expositor enviará, assignada, uma nota em duplicado, indicando o número dos objectos que pretende expor, a designação do assumpto representando em cada prova a indicação summaria do processo empregado para a obter.

Uma d'estas notas, depois de assignada pelo secretario do club, será reenviada ao expositor para lhe servir de recibo, com o qual reclame, finda a exposição, os objectos que expõe.

O club agradecerá quaesquer outras notícias mais circunstanciadas que, sobre os processos photographicos, os snrs. Expositores quizerem enviar-lhe.

4.º Os objectos expostos deverão ser apresentados encaixilhados em molduras ou pass-partout.

5.ª Serão excluídas da exposição as provas coloridas, e as que tenham retoques que alterem essencialmente o trabalho photographico.

6.ª Os photographicos expositores deverão inscrever o seu nome em cada caixilho, podendo também ahi designar o seu domicilio, sendo prohibida qualquer outra inscripção que tenha carácter commercial.

7.ª As provas expostas não deverão ter indicação de preços, porém os expositores poderão enviar uma nota d'elles ao secretario do club, o qual facultará ás pessoas que os desejarem conhecer.

8.º Os objectos expostos não poderão ser retirados antes de finda a exposição.

9.ª As obras enviadas á exposição serão sujeitas ao exame prévio de um júry, que decidirá da sua admissão ou rejeição.

10ª Não podendo o jury calcular o numero de expositores, limita-se por enquanto a conceder a cada um a área de 2 metros quadrados. Se algum dos expositores porém desejar expor obras, que, pelas suas dimensões, careçam de maior espaço, roga-se-lhe queira entender-se a este respeito por escripto, e desde já, com o secretário do jury.

11.ª A sociedade, compromettendo-se a tratar com todo o cuidado os objectos expostos, não respondendo comtudo por qualquer deterioração que soffram durante a exposição.

12.ª Os objectos pertencentes a cada expositor deverão ser retirados durante a semana que se seguir ao encerramento da exposição.

13.ª O Jury photographico é composto pelas seguintes pessoas:

Presidente, conde de Mello – Vice-Presidente, Marquez de Ficalho- Marquez de Sousa Hostein- José Maria do Casal Ribeiro- Osborne Sampaio – Thomaz de Carvalho – Secretario, Conde de Ficalho.

Sala do Club Photographico Lisbonense, aos 25 de Março de 1865. – O secretario da direcção Frederico Biester, Júnior.

Fonte: *Jornal do Commercio*, 10.º Anno, 26 de Março de 1863

A importância deste *Club* no desenvolvimento da fotografia em Portugal, nomeadamente da sua prática científica, vai revelar-se determinante pela actuação influente que alguns dos seus membros irão posteriormente ter, quer em comunidades académicas e/ou científicas, quer através do desempenho de importantes funções no aparelho de estado. Trinta anos mais tarde, quer nos primeiros periódicos especializados em fotografia, quer em preâmbulos de Manuais de Fotografia de autores portugueses, é ainda dado destaque a este grupo de pioneiros.

“ [...] *So em fins de 1860 se estabeleceu em Lisboa o primeiro elemento do estudo scientifico da Photographia em Portugal!! Alguns rapazes d’então que hoje se encontram em diferentes posições sociaes, mais ou menos elevadas, estabeleceram no Pateo do Pimenta o Club Photographico que se destinava ao estudo da photographia e suas applicações.*”¹³¹

3.2. Contributos oficiais de legitimação: O Gabinete da Comissão Geológica do Reino e a Reforma da Escola do Exército

3.2.1. O Gabinete da Comissão Geológica do Reino

Paralelamente ao desenvolvimento e divulgação da fotografia efectuados ao nível do periodismo científico e “familiar”, dos meio académicos e científicos e de redes mais ou menos informais de sociabilidade científica que temos vindo a nomear, a partir da década de 1850, começa a registar-se um empenhamento ao nível do próprio Estado regenerador, integrado numa estratégia de desenvolvimento e progresso da Nação.

A 28 de Agosto de 1852, foi criado o *Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria*, organismo que viria a desempenhar uma função primordial neste campo com reflexos directos no reconhecimento institucional da aplicação da fotografia a vários campos.

Expedições científicas, visitas a certames internacionais, relacionamentos com instituições europeias congéneres, eram promovidas, num quadro de fomento do progresso e desenvolvimento técnico e científico do País, bem como do progresso da instituição militar num tempo em que a Nação portuguesa procurava o reconhecimento e afirmação europeias.

É neste contexto que se inserem os trabalhos efectuados no seio da Comissão Geológica do Reino, integrada na Direcção Geral dos Trabalhos, Chorographicos, Hydrographicos e Geológicos do Reino, e a Reforma da Escola do Exército, contemplando a introdução da

¹³¹ *Boletim da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos*, 1.º anno, n.º 2, Maio de 1887, pp. 18-19.

cadeira de fotografia no currículo escolar. Em toda esta “estratégia” importa destacar a figura de Filipe Folque, que em conjunto com os seus colaboradores mais directos, manteve como esquema de trabalho uma ligação muito estreita e permanente com os grandes cientistas da Europa de então. No diário de sua viagem à Europa integrado no séquito de D. Pedro V, descreve, por exemplo, a sua visita ao Observatório Magnético de Paris, onde surgem alusões à utilização da fotografia neste campo científico [...] *Fomos depois ao Observatório Magnético que se redus a uma casa de extensão sufficiente para ter uma agulha de Declinação e outra de inclinação; não pude ver estes instrumentos, porque estão dentro d’uma caixa cada um delles; [...].O registo destas três agulhas faz-se por um precioso aparelho photographico.*¹³²

É neste contexto que, em 1859, a Direcção dos Trabalhos Geográficos e a Direcção-Geral dos Trabalhos Hidrográficos da Repartição da Marinha compram uma *máquina fotográfica com objectiva para paisagem* [...] para servir de ensino aos discípulos de desenho e gravura de Jean Lewcki, emigrado polaco vindo para Portugal, por proposta de Filipe Folque, com a tarefa de organizar a gravura em pedra de água-forte para a execução da Carta do Reino e Carlos Ribeiro é enviado em viagem científica pela Europa, como atrás referimos.

Em Setembro de 1862, António Augusto de Aguiar (1838 – 1887), na altura lente substituto da cadeira de Química Inorgânica e Analítica na Escola Politécnica de Lisboa, é nomeado para membro adjunto da Comissão Geológica. A entrada de Aguiar para a CGR veio possibilitar a criação de um laboratório de análises químicas e de um gabinete fotográfico, há muito reclamados pela direcção daquele organismo.¹³³

Abrimos aqui um parêntesis para sublinhar que António Augusto Aguiar é outro exemplo de pesquisador de novos processos fotográficos que, estando a par dos avanços científicos internacionais desta matéria, por não estar inserido em qualquer das redes de validação do saber da altura (não pertencia a sociedades fotográficas, não expôs...) ficou remetido ao esquecimento, a despeito do seu reconhecimento científico noutras áreas.

Em 1866, publicou um artigo, em francês, no *Journal de Ciencias Mathematicas, Physicas e Naturaes*, intitulado “Quelques observations sur le procedé photographique au collodion sec de M. le major Russell”, no qual descreve os seus ensaios e tentativas de melhoramento do processo de tanino. As suas experiências, não tiveram eco na no

¹³² Appud. COSTA, 1986. “*Diário da viagem de D. Pedro V à Europa*, L.º 1, fls.50-54.

¹³³ Relatório da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos, Chrographicos, Hydrographycos e Geológicos do Reino – oitava classe, Trabalhos Geológicos – 9 de Novembro de 1863, *Boletim do MOPCI*, 6 (1865), 660-67.

Photographic Journal, no *Protographic News*, no *Moniteur Photographique*, pelo que ficaram circunscritas ao meio científico nacional.

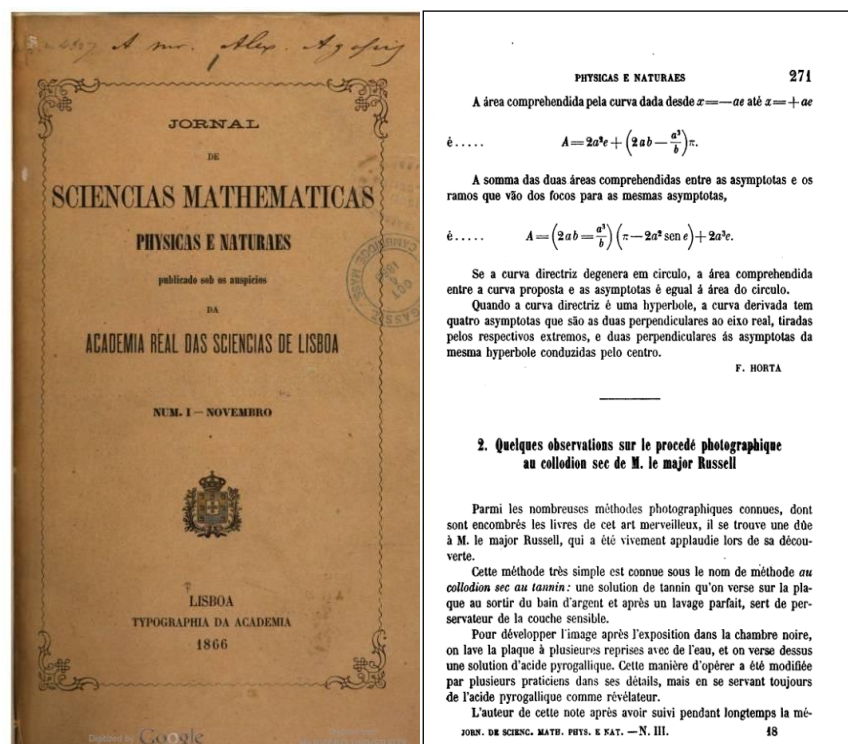


Fig. 33 Artigo de António Augusto de Aguiar, publicado em francês, no *Journal de Sciencias Mathematicas, Physicas e Naturaes*, intitulado “Quelques observations sur le procédé photographique au collodion sec de M. le major Russell”, no qual descreve os seus ensaios e tentativas de melhoramento do processo de tanino, publicado pela Academia Real das Sciencias de Lisboa, em 1866.

A despeito dos esforços de António Augusto de Aguiar, em 1864, não tinham sido ainda disponibilizadas as instalações específicas para o gabinete fotográfico que o mesmo se empenhava em desenvolver. Através de um relatório da Direcção Geral dos Trabalhos Geodesicos, Chorographicos, Hydrographicos e Geológicos do Reino, publicado no *Boletim do MOPCI* em 1865, sabe-se que graças ao empenho de António Augusto de Aguiar e [...] e aos conhecimentos que possuía acerca das técnicas fotográficas, era finalmente possível admitir a criação de um gabinete daquela natureza. Nesse sentido, o desenhador Cordeiro Feio foi recebendo formação em fotografia durante alguns meses vindo a revelar-se, segundo a Comissão, um verdadeiro artista nesta área. Uma das primeiras técnicas empregues foi a do “colódio húmido”, obtendo-se por meio deste processo algumas cópias de fósseis.¹³⁴ A despeito do empenhamento de Carlos Ribeiro e dos conhecimentos e ensinamentos de

¹³⁴ Relatório da Direcção Geral dos Trabalhos Geodesicos, Chorographicos, Hydrographicos e Geológicos do Reino — oitava classe, Trabalhos geologicos — 9 de Dezembro de 1864”, *Boletim do MOPCI*, 8 (1865), 173-175 (174).

António Augusto de Aguiar, o gabinete não chegou a receber acentuados investimentos. Seria necessário esperar pela década de 70', para, mais uma vez, sob proposta de Filipe Folque, o antigo gabinete ressurgir na figura da *Secção Photographica*. De qualquer forma o inventário das peças existentes e que passaram para a *Secção Photographica* permite perceber que existia um laboratório fotográfico de apoio à Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos cujo acervo anos mais tarde, transitará para a *Secção Photographica* da mesma direcção.

[illegible]

Fig. 34 Relatório dos objectos que passaram para o gabinete photographico estabelecido no extincto Convento de Jesus [Fundo da Secção Photographica, Arquivo do IGP]

4 prensas lithographicas
2 calan. dras, e uma grande
1 torculo
2 machinas photogr.^{cas} (grandes)
1 machina photogr.^{ica} (pequena)
3 caixas com frascos e varios pertences da
photographia
113 - pedras lithogr.^{cas} de diversos formatos.

Fig. 35 Relatório dos objectos que passaram para o gabinete photographico estabelecido no extincto Convento de Jesus [Fundo da Secção Photographica, Arquivo do IGP]

3.2.2. A Reforma da Escola do Exército e a cadeira de fotografia

Poucos anos mais tarde, em 23 de Dezembro de 1863, e à luz da mesma estratégia, é publicada oficialmente a primeira grande reforma da Escola do Exército portuguesa.

A reforma efectuada *marcou uma era nova na história do estabelecimento; levantou de facto o nível da instrução, dotando a escola com o preciso pessoal distribuindo melhor as matérias e encetando, por assim dizer, o ensino prático. O defeito que porventura a inquinou*

*desde a origem foi a falta de exrcícios práticos e de applicação das matérias professadas nas cadeira. D'esta vez affirmava-se a necessidade de se conjugar em estreita alliança o serviço theorico com o prático, creando-se no corpo docente, ao lado dos lentes e paralellamente, uma classe de professores-repetidores ou instructores especialmente incumbidos deministrarem o ensino da applicação.*¹³⁵

O desenvolvimento introduzido no campo da instrução foi considerado, na época, como notável, uma vez *que qualificava a Escola como um local especialmente destinado ao ensino da ciência e da Arte da Guerra, bem como da Engenharia Civil.*¹³⁶

A comissão de lentes que esteve na base da reforma de 1863 foi aseguinte: Brigadeiro Augusto Xavier Palmeirim, director do Colégio Militar; Major graduado de Engenharia José Maria Feijó, lente da Escola do Exército; Major Graduado do Corpo do Estado-Maior, António Joaquim Aleixo Pais; Capitão de Engenharia, João Chrysóstomo de Abreu e Sousa, deputado; Tenente de Engenharia, João Andrade Corvo, professor da Escola Politécnica.

A reforma introduziu o ensino da fotografia na Escola do Exercito, seguindo, provavelmente, o exemplo do serviço fotográfico do exército francês, cuja organização fora proposta pelo fotógrafo francês Disdéri, em 1861, segundo o qual, com a ajuda da fotografia se poderia obter a exacta reprodução dos accidentes do terreno, das fortificações, das baterias e das trincheiras e das manobras desenvolvidas pelo inimigo. Para pôr em prática este serviço, Disdéri defendia que a mesma seria indicada [...] *par les hommes spéciaux, par les différents chefs, par les corps de savants, etc.* Acrescentava, contudo, que a fotografia não deveria constituir uma corporação especial, devendo o seu exercício ser acrescentado a outras modalidades e saberes militares, estando *présent comme le lieutenant ou le fourrier*. Disdéri submeteu este seu projecto ao Ministro da Guerra francês, que o aceitou em 19 de Fevereiro de 1861.¹³⁷

O ensino da fotografia passou, assim, a integrar a 2.^a parte da 5.^a cadeira,¹³⁸ sendo ministrada ao Curso Normal, ao 2.^o ano do Curso de Infantaria e Cavalaria, ao 2.^o ano do Curso de Estado Maior, ao 2.^o ano do Curso de Artilharia e ao 1.^o Anos dos Cursos de Engenharia Civil e Militar. O lente responsável pela cadeira ministrava o ensino teórico e era superintendido na regência da cadeira pelos repetidores e instructores de *photographia e*

¹³⁵ SAMPAIO, 1991, p. 141.

¹³⁶ GASPAR, 2.^o Volume, 2009, p.21.

¹³⁷ DISDERI, 1862., pp.147-155.

¹³⁸ A 5.^a cadeira compreendia 3 partes: a 1.^a Parte compreendia o estudo de Principios geraes de chimica applicada. Materiaes de construcção e suas analyses; 2.^a Parte - Photographia; 3.^a Parte - Pyrotecnica.

chimica applicada de desenho, sendo, contudo, os *detalhes do serviço determinados pelo conselho d'instrução*.¹³⁹

Segundo o art.11.º do diploma regulamentador, os repetidores e instrutores eram nomeados pelo Governo, mediante concurso documental e sob proposta do conselho de instrução da Escola. Segundo o art.12.º *os repetidores e os instrutores de photographia e chimica applicada e de desenho coadjudavam os lentes incumbidos do respectivo ensino theorico, e recebiam delles as instruções convenientes. Os detalhes do serviço eram porém determinados pelo conselho d'instrução*.¹⁴⁰

O primeiro lente da 5.ª cadeira foi o Engenheiro Militar Aniceto Marcolino da Rocha¹⁴¹ e, por concurso documental de 10 de Janeiro de 1865 (homologado por Dec. Lei de 18 de Setembro de 1866), o primeiro instrutor nomeado foi o capitão do Estado-Maior de artilharia Vicente Ferreira Ramos. Este instrutor saiu em 1874, sendo substituído pelo Capitão de Estado-Maior de Artilharia Frederico Augusto Pinto de Rebello Pedrosa que, por sua vez saiu em 1880, sendo substituído pelo 1.º Tenente de Artilharia António Eugénio de Carvalho e Silva Pinto que ali permaneceu até Maio de 1884.

Em 1867, o Governo subsidiou a realização de obras em dependências do Palácio da Bemposta destinadas a permitir a instalação de um laboratório e gabinetes, necessários ao funcionamento da 5.ª cadeira e, em 1889, a Escola do Exército possuía um Museu, um Laboratório Fotográfico e “oficinas” onde se realizavam *trabalhos de carpintaria e marcenaria e onde se reparavam os instrumentos balísticos, de topografia, geodesia e de photographia*.¹⁴²

¹³⁹ Arquivo Histórico Militar, PT/AHM/DIV/3/05/18/72/01- fl. 17-v e 18.

¹⁴⁰ Conselho Geral de instrução Militar, Livro de Registo, (PT/AHM/DIV/3/05/18/72/01, fl.17v e 18).

¹⁴¹ Aniceto Marcolino Barreto da Rocha foi nomeado para a Comissão do Ensino da Escola do Exército em 1859 e lente substituto das cadeiras militares em 1861. Permaneceu na escola do Exército até 1881.

¹⁴² GASPAR, ob.cit., p. 145.

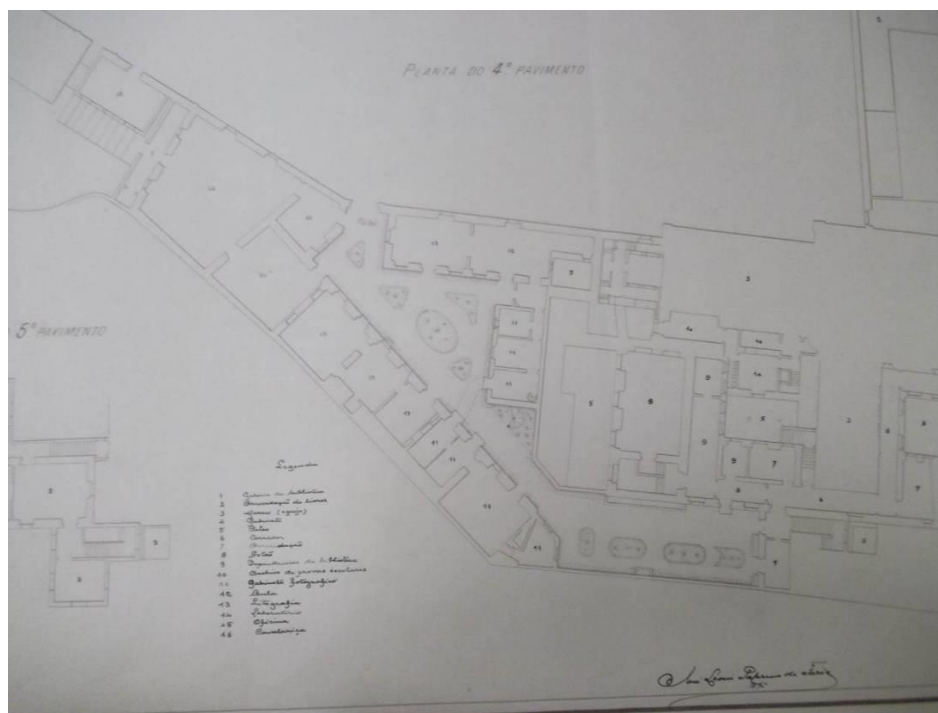


Fig. 36 Escola de Guerra/Planta dos seus Edifícios e terrenos em lote mandada executar pelo General Comandante José Estêvão de Moraes Sarmento [Fonte: Biblioteca da Academia Militar]. Na zona assinalada pelo n.º 11 ficava o Gabinete Fotográfico.



Fig.37 O Museu do material de ensino. [Fonte: Biblioteca da Academia Militar]

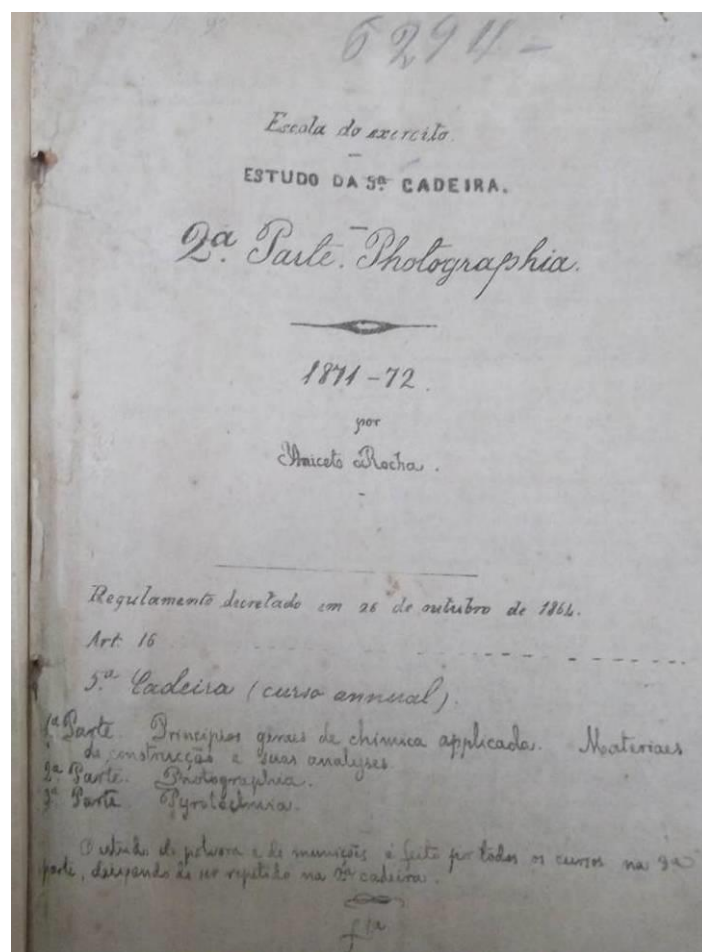
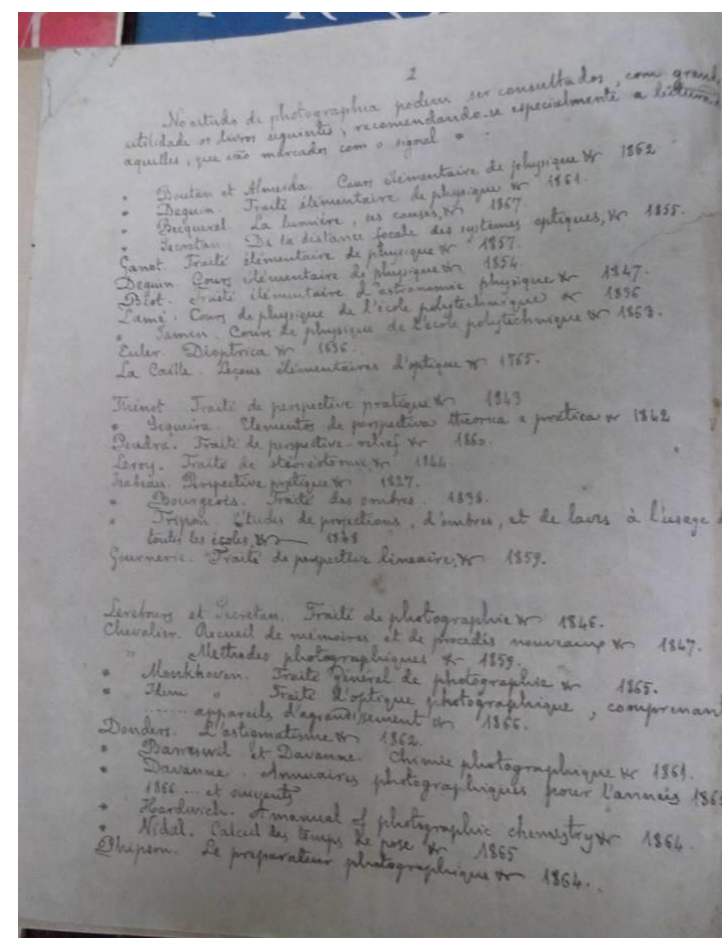


Fig. 38 Sebenta de Aniceto Rocha para o ano lectivo de 1871-1872, p. 1 e

2. [Fonte: Biblioteca da Academia Militar]



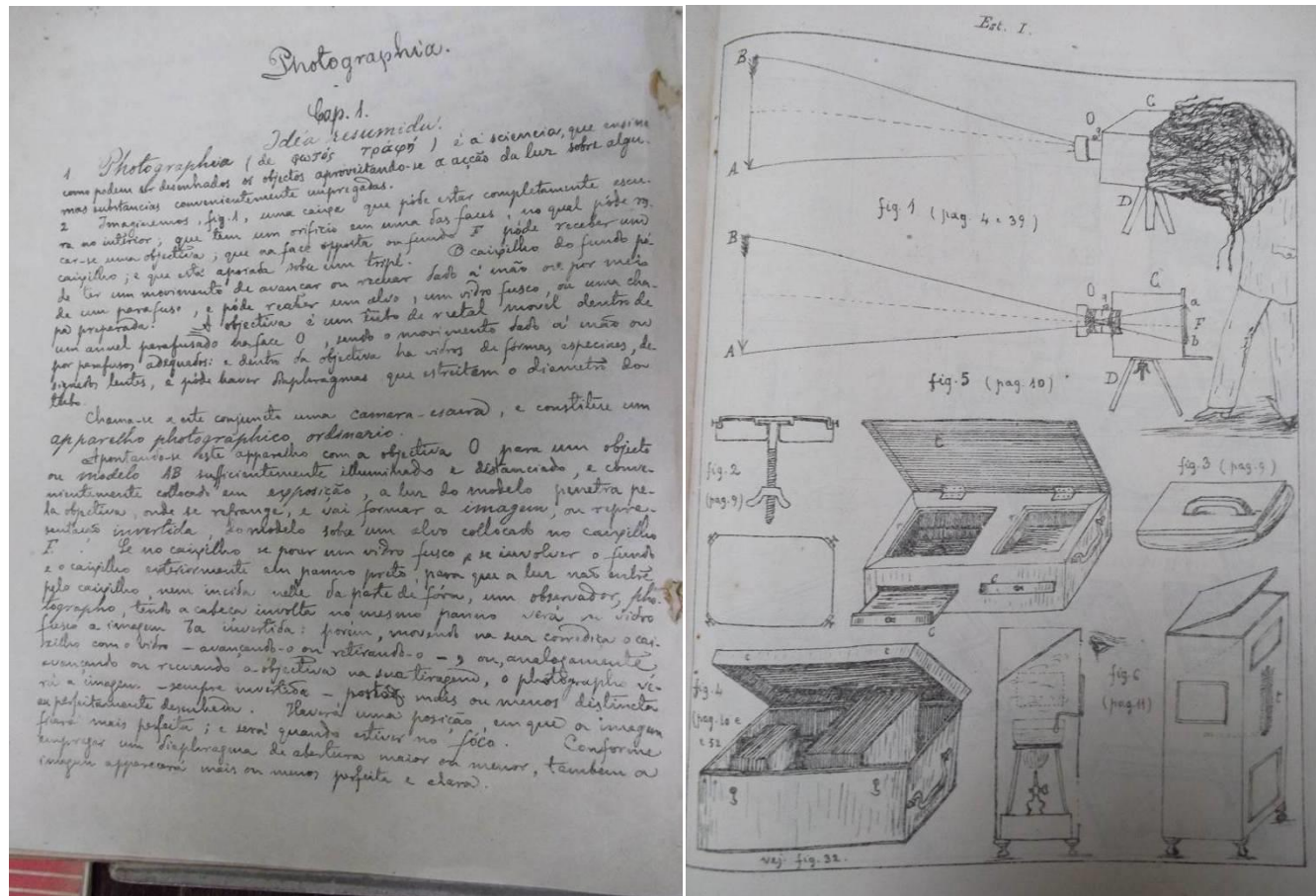


Fig. 39 Sebenta de Aniceto Rocha para o ano lectivo de 1871-1872, à esq. Reprodução do Cap. I Ideia resumida, e á direita página ilustrada da mesma sebenta [Biblioteca da Academia Militar]

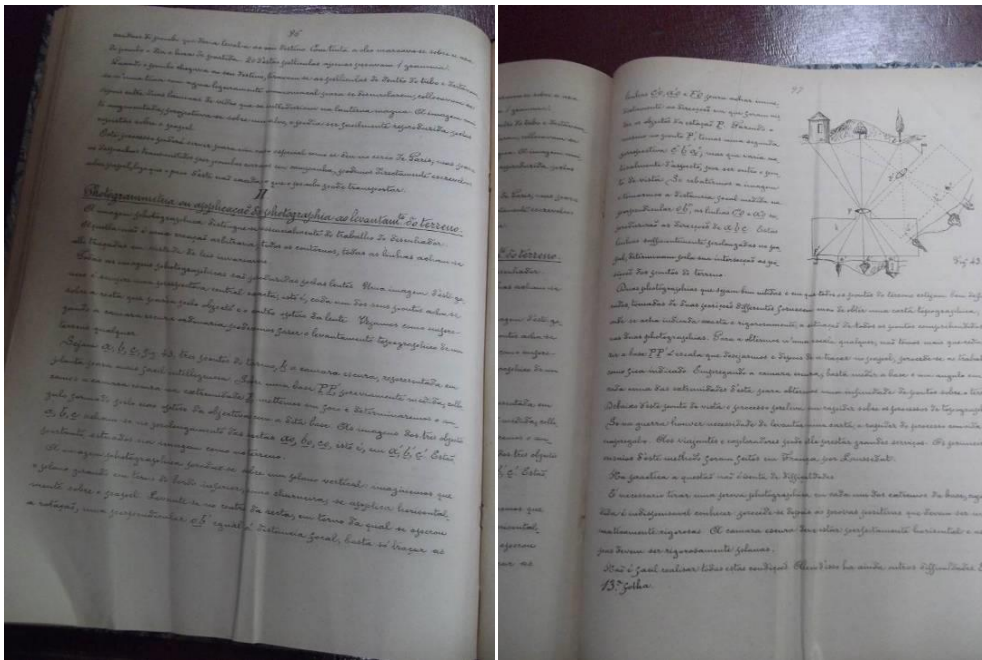


Fig. 40. Sebenta (manuscrita) elaborada para o ano lectivo de 1890-1891, da autoria de Augusto Frederico Pinto de Rebello Pedrosa, Coronel do Estado-Maior de Artilharia, segundo lente da 5.^a cadeira. [Biblioteca da Academia Militar]

Através da sebenta de Aniceto Rocha para o ano lectivo de 1871-1872 é possível conhecer as matérias seleccionadas, bem como a bibliografia seguida por aquele lente. Na pág. 2 da referida obra Aniceto Rocha indica a leitura de um conjunto de livros, de entre os quais destaca:

- Boutan et Almeida, *Cours élémentaire de physique*, 1862;
- Daguin, *Traité élémentaire de physique*, 1861;
- Becquerel, *La lumière, ses causes*, 1867 ;
- Secretan, *De la distance focal des systemes optiques...* 1855
- Jamin, *Cours de Physique de l'École Polytechnique*, 1863
- Sequeira, *Elementos de perspectiva theorica e practica*, 1842
- Bourgeois, *Traité des ombres*, 1858;
- Tripon, *Études de projections, d'ombres, et de lairs [?] à l'usage de toutes les écoles*, 1848;
- Monkhoven, *Traité Général de Photographie*, 1865;
- Idem, *Traité d'optique photographique, comprenant appareils d'agrandissement*, 1866;
- Barreswill et Davanne, *Chimie Photographique*, 1861;
- Davanne, *Annales photographiques pour l'années 1865, 1866...et suivants*;
- Hardwich, *A manual of photographic Chemistry*, 1864;
- Vidal, *Calcul des temps de pose*, 1865;

Vidal, *Photographie au charbon*, 1869;

Marion, *Notes Photographiques* de 1866;

Marion, *Notes sur le papier négatifs ... positifs* ; 1868 [Notes photographiques de 1868. Procédés opératoires les plus récents avec les papiers positifs et négatifs aux sels d'argent...]

Dragon, *Traité de photographie microscopique*, 1864;

Moitissier, *La photographie appliquée aux recherches micrographiques*, 1866;

Lallemand, *Nouveaux procédés...photolithographiques*, 1867;

Jouart, *Application de la photographie aux levés militaires*, 1866;

Mémorial de l'officier du génie, nº 16, 1854;

Mémorial de l'officier du génie, nº 17, 1854;

Tronquoy, *Note sur la planchette de ...Chevalier*, 1869 ;

Le Moniteur de la Photographie (periódico quinzenal assinado pela escola desde 1864);

The Photographic News (periódico semanal assinado pela escola desde 1865).

Para além destas publicações, Aniceto Rocha elenca um conjunto de outras 33 obras onde figuram os nomes de Biot, Chevalier, Lerebours, Thénot, Claudet, Poitevin, etc., evidenciando a actualidade da bibliografia elencada. As obras recomendadas corresponderiam, certamente, às de maior facilidade de obtenção em Portugal e também certamente às que existiriam na Biblioteca da Escola. Saliente-se também o facto de quase todas elas serem de autores franceses, facto a que o domínio da língua não seria certamente alheio. De notar ainda a assinatura dos dois principais periódicos de fotografia europeus da altura, *Le Moniteur de la Photographie* e *Photographic News*, desde o arranque do ensino da fotografia na Escola do Exército.

Uma segunda sebenta (manuscrita) que tivémos oportunidade de consultar na Biblioteca da Academia Militar, elaborada para o ano lectivo de 1890-1891, da autoria de Augusto Frederico Pinto de Rebello Pedrosa, Coronel do Estado-Maior de Artilharia, segundo lente da 5.^a cadeira, inclui um capítulo (o último) dedicado à *Aplicação da photographia à arte e à guerra*, com os seguintes subcapítulos: I. *Pombos-correios*; II. *Photogrammetria ou aplicação da photographia ao levantamento do terreno*; III. *Photogrammetria*; IV. *Reprodução, ampliação e redução de cartas*. A comparação das duas sebentas permite concluir que o ensino da cadeira evoluiu de um carácter mais geral, para o ensino especializado da aplicação da fotografia à prática militar.

No acervo da fototeca do Arquivo Histórico Militar, entre outro material fotográfico, existe um álbum fotográfico composto por 29 provas de albumina, todas elas relativas ao

campo de instrução e manobras de Tancos. No referido álbum encontra-se a seguinte dedicatória: *a sua excellencia Nobre Ministro da Guerra [Sá da Bandeira] offerece o seu mais humilde súbdito HelipioCorreia de Mesquita Pimentel / cap.º do Corpo do Estado-Maior.*¹⁴³

3.3. A importância das observações astronómicas e as primeiras participações em redes transnacionais de conhecimento

Ainda durante a mesma década assumem particular importância as viagens científicas ao exterior, efectuadas por cientistas portugueses, no âmbito da crescente importância internacional da meteorologia e das observações astronómicas, findas as quais efectuam relatórios, onde inevitavelmente são efectuadas descrições da aplicação da fotografia nestes campos.

Assim, em 1860, Jacinto António de Sousa, da Faculdade de Filosofia de Coimbra, Rodrigo Sousa Pinto, da Faculdade de Matemática da mesma Universidade e João Carlos de Brito Capelo, do Observatório D. Luís, deslocaram-se a Espanha integrados numa comissão portuguesa para participar nas observações de eclipse solar de 18 de Julho de 1860.

Com o intuito de observarem o eclipse deslocaram-se a Espanha mais de trinta expedições científicas. As fotografias então efectuadas por Warren De la Ruee pelo professor Monserrate permitiram um conjunto de observações científicas de grande valor para o estudo das protuberâncias do sol. Tal facto traduziu-se numa visibilidade crescente do estudo do sol nos meios científicos, ao longo de toda a década de 1860.¹⁴⁴

Os astrónomos e cientistas portugueses confirmaram, então, *in loco*, as disparidades entre as características dos observatórios astronómicos portugueses e as dos seus congéneres internacionais, nomeadamente no que dizia respeito à aplicação da fotografia. Finalizados os trabalhos, ambos os investigadores da UC e Brito Capello partiram em viagem científica pela Europa. Depois de visitar o Observatório de Kew, Inglaterra, em 1860, Sousa refere, no seu relatório o *fotoheliografo* que foi utilizado para obter a fotografia do sol durante o eclipse.¹⁴⁵

¹⁴³ Arquivo Histórico Militar, PT/AHM/FE/110/L74/PQ/1.

¹⁴⁴ Vide BONIFÁCIO, 2009, ob. cit., pp. 79-80.

¹⁴⁵ “Os magnetómetros mencionados com que podem ser observados, a qualquer momento, a declinação e as variações das componentes horisontal e vertical da força magnética, foram convertidos em magnetographos, sem prejuízo desta applicação, addicionando-se-lhes em 1847 os registradores photographicos de Brook, que se adaptaram também a um barómetro e a um psychrometro.

O princípio fundamental é o mesmo para todos estes instrumentos. O papel photographico colloca-se em torno dos cilindros de vidro, cujos eixos conservam direcções respectivamente parallelas ás dos movimentos que

Em 1863, na sequência da construção do novo edifício do Observatório D. Luís, são adquiridos novos equipamentos no Reino Unido, tendo nesse ano Brito Capello efectuado uma viagem a Londres, ao Observatório de Kew, para se familiarizar com os novos processos fotográficos. Iniciou-se igualmente a colaboração entre as duas instituições, no âmbito da qual Capello conheceu vários cientistas do Observatório de Kew, entre os quais se salientam Balfour Stewart, Warren De la Rue e George Mathews Whipple, profundamente ligados à prática dos registos fotográficos. Estes contactos internacionais irão ser uma mais-valia para o programa de fotografia solar do Observatório, desenvolvido na década de 70, por Brito Capello.¹⁴⁶

Paralelamente, Frederico Oom, entre 1858 e 1863, estagia no Observatório de Pulkovo, e visita vários observatórios e oficinas de instrumentos, tendo tomado contacto com a aplicação da fotografia à astronomia e aprendendo a sua prática (BONIFÁCIO, ob.cit., 2009)

3.4. O ensino da fotomicrografia

Na década de 1860 a aplicação da fotografia ao campo da medicina, encontrava-se já bastante vulgarizada internacionalmente.

Em 1863, Carlos May Figueira introduziu a fotomicrografia em Portugal. Para além de ser um grande conhecedor da técnica fotográfica da altura (colódio húmido), Carlos May Figueira aprendeu a fotografia e a microscopia em França, em 1856, período em que estagiou em Paris, no Collège de France, no laboratório de microscopia de Charles Robin. May Figueira, na sua casa, sita na rua António Maria Cardoso, tinha um estúdio fotográfico, onde registava alguns casos clínicos. A sua actividade fotográfica não era levada muito a sério pela

registram. [...] A luz que produz a impressão photographica é a d'um candieiro de gaz impregnado de vapores de nafta [...]" Descrição do Observatório de Greenwich p. 39-41.

[...] O Observatório de Kew, além de se ocupar dos phenomenos meteorológicos e magnéticos e do registo photographico das manchas do sol, verifica os instrumentos meteorológicos e magnéticos, compara-os com os excellentes padrões que possui, determina as suas constantes, aperfeiçoa os methodos de observação; enfim, o Observatório de Kew é um estabelecimento da Associação Britannica que tem por objecto – o Progresso da Sciencia. (p.47). Para construir o Observatório de Coimbra segue o modelo de Kew, nomeadamente o electrómetro do Prof. Thomson (tinha por fim registar photographicamente, pelo systema de Brook, as diferenças entre a tensão eléctrica da atmosfera e da terra).

Relatório da 2.ª visita: " [...] É forçoso deixar para mais tarde o registo photographico contínuo da electricidade atmosférica. O electrómetro do Professor Thomson, excelente em princípio, deixa ainda que desejar do ponto de vista practico. (ob.cit. p. 75). [...] Alem do barographo, termographos e electrometro, admite o Observatorio um photo-heliographo, com o qual obteremos imagens photographicas das manchas da superfície solar, objecto que hoje occupa muitos observadores em Inglaterra, os quais pretendem achar alguma relação entre a posição, grandeza e números d'essas manchas, e determinadas variações nos elementos do magnetismo terrestre. O photo-heliographo, porem, custa actualmente 80 libras é de esperar que, passados mais alguns anos, tenha adquirido grandes melhoramentos (SOUZA, 1862, P.76)

¹⁴⁶ Vide BONIFÁCIO, 2009, p.225.

sociedade de então tendo-lhe valido o epíteto de *médico de latão*, conforme narração de A. Celestino da Costa: *Em Lisboa foram taes as troças, creou-se lhe uma atmosfera tão desagradável ao homem dos latões, que May Figueira teve de desistir.*¹⁴⁷

Em Maio de 1863, inicia na Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa um curso livre de microscopia em que utilizou quinze instrumentos dos mais diversos modelos e executou e fez executar pelos seus alunos manipulações de técnicas microscópicas, incluindo a microfotografia com o microscópio solar.

Médico da Casa Real, May Figueira frequentava a corte, onde era reconhecida a sua paixão pela fotografia: *Vi-o fazer photographias quando ainda se preparavam as chapas na ocasião o que elle executava com a maior habilidade, não deixando cahir no chão uma só gotta de collodio.*¹⁴⁸

4.ª Parte.—A última lição que so por si constituiu a 4.ª parte e última do curso, consistiu na maneira de photographar ao microscop. solar. Mostrei várias photographias feitas d'este modo, representando objectos, de botanica, zoologia, anatomia normal e pathologica; e fiz tambem uma d'estas photographias em presença do numerozo auditorio. Por ésta mesma occasião mostrei no dicto microscopio para isso convenientemente disposto mais de oitenta preparações de diferentes tecidos animaes, parasitas, entozoarios, crystaes da urina, tecidos vegetaes, circulação do sangue, insectos, crystalisações de diferentes saes, etc.

DR. MAY FIGUEIRA.

Fig. 41. FIGUEIRA, May, “Programma do Curso de microscopia practica professado na Eschola Medico-Cirurgica de Lisboa, no anno lectivo de 1862 para 1863” [in *O Instituto* de 1865, p.9]. A esta lição concorreram além de muitos professores de várias escolas de Lisboa, médicos, engenheiros e outras pessoas cultas, os professores de Coimbra Costa Simões, Viegas e o preparador Inácio Rodrigues da Costa Duarte.

Interessante e reveladora é contudo uma pequena passagem da sua obra *Aspectos da evolução histórica de Anatomia Patológica* onde refere que preferia *sempre o desenho elaborado com a câmara clara de Nachet à fotografia por aquele sintetizar num curto espaço de tempo, o que, por vezes, se acha difundido por sítios diferentes [...]* e *reproduzir com maior clareza os múltiplos pormenores dos elementos dos tecidos.* May Figueira, certamente porque fotografava e conhecia as limitações do processo do colódio húmido, não se rendia completamente à sua objectividade mecânica...

¹⁴⁷ A madrastra de Augusto Celestino da Costa (1884-1956) era irmã de May Figueira.

¹⁴⁸ COSTA, A. Celestino, 1904, “O Professor May Figueira”, em *A Medicina Contemporânea*, nº23, Lisboa.

Os cursos ministrados por May Figueira vão ter repercussões futuras: três dos seus discípulos, Silva Amado, Curry Cabral, J. A. Serrano, vão familiarizar-se com a microfotografia e serão, mais tarde, preparadores e conservadores do “Museu Anatómico”, criado por carta de 24 de Junho de 1864.

Outro fotógrafo amador que se interessou pela fotografia médica na época de May Figueira foi Theodoro César Oliva, aluno da Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa. Os exemplares que chegaram até aos nossos dias dizem respeito a um doente com um “bócio” e, os dois outros, respectivamente com um aneurisma da aorta e uma hérnia dos grandes lábios. Todas estas fotografias que apresentavam o formato de 6x6, encontram-se devidamente datados e com o respectivo diagnóstico. Numa delas existe uma nota com algum pormenor, existente no verso escrito pelo punho de Curry e Cabral que, era, também, nessa época, aluno do 4.º ano da mesma escola.¹⁴⁹



Fig. 42 Fotografia tirada pelo aluno do 5º ano, Theodoro César Oliva, 1868, transcrevendo no verso a descrição do respectivo caso clínico.¹⁵⁰

O professor da Cadeira de Anatomia Normal, Thomaz de Carvalho, na Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa, durante a vigência de Curry e Cabral (1873-1875), como conservador do Museu adquiriu uma câmara fotográfica para enriquecimento dos exemplares do Museu e,

¹⁴⁹ Ap. Pimentel, 1996, p. 45.

¹⁵⁰ CLODE, 2010, ob. cit.

ainda, para arquivo e ensino da própria cadeira. Marca “globus” (E. Herbst & Firl, Gorlitz) e estava equipada com uma objectiva Tessar 1:6,5 de Carl Zeiss Jena (ob.cit. p.47).

Correspondendo ao período das “chapas de colódio”, existem ainda, outros exemplares, quase todos representando situações teratológicas, umas datadas de 1865 e assinaladas por M. Nunes, outras sem indicação de autor e elaboradas entre 1862 e 1870.¹⁵¹

3.5. A adesão à fotografia noutros campos científicos: a vontade e empenhamento pessoais

À margem destes exemplos, todos eles cancelados, directa ou indirectamente por organismos oficiais, ou por comunidades científicas institucionalizadas, é possível enumerar outros casos que ilustram o interesse de cientistas portugueses pela fotografia.

Esta prática era por vezes efectuada de forma solitária, apoiada em manuais de fotografia, entretanto publicados e de grande difusão, como foi o *Traité Général de Photographie* de Monckhoven.

A publicação recente dos *Cadernos de Fotografia* de Francisco Martins Sarmiento,¹⁵² testemunha de forma exemplar a aprendizagem solitária, persistente e até apaixonada, de um investigador português que tenta aprender a técnica do colódio húmido, compreendendo a importância da fotografia como apoio documental ao seu trabalho de investigação e divulgação arqueológicas.

Os *Cadernos* constituem igualmente um exemplo de como na época se processava a circulação e popularização da ciência e da tecnologia, e um precioso instrumento de compreensão da formação e circulação dos quadros interpretativos que determinaram o uso e a prática fotográfica nos mais diversos contextos sociais, económicos e geográficos.

Escreve Martins Sarmiento:

8 de Maio de 1868.- *Consultei o Novais¹⁵³ sobre a maldita transparência do cliché que só dá provas escuras. Os expositores não dizem nada a tal respeito, o que pasma no minucioso Monckhoven. É que o defeito tem outro nome, a crer no Novais: falta de vigor. A*

¹⁵¹ Appud. PIMENTEL, 1996, p.45.

¹⁵² BRITO, 2012. Os Cadernos de Martins Sarmiento integram o Catálogo da Exposição *O Fotógrafo Martins Sarmiento*, promovida no âmbito do programa Guimarães/Capital Europeia da Cultura.

¹⁵³ Miguel Novaes, fotógrafo português, antigo aluno da Academia de Bellas Artes daquela cidade, participou na Exposição Internacional do Porto de 1865 com algumas fotografias de sua autoria.

transparência do cliché diz o fotógrafo portuense não é um mal, mas um bem. Os retratos saírem escuros não é devido: nem à luz que invadiu a câmara no quarto escuro, porque o efeito da luz tal seria enegrecer a placa, mormente no desenvolvimento. Nem das outras causas que eu lhe atribuía. Os retratos saem escuros, porque são sem vigor os clichés [...]. Este defeito, diz o Novais, é devido à falta de desenvolvimento – ou falta na exposição, quer de mais, quer de menos. [...] ambas estas últimas causas produzem a velação. Nada mais.

Curiosamente, três anos depois, Carlos Relvas no seu caderno de apontamentos, escrevia:

A gelatina 2.^a camada dissolve-se em banho-Maria e quando esta dissolvida, ahi novamente se lhe junta o bichcromato. A mesma agua quente do banho-Maria se passa para o bule de filtragem. Q^{do} se vai filtrar a 2.^a camada é que é indispensável conserval-a quente alias não filtraria pois coagularia.



Fig. 43. Francisco Martins Sarmiento. Colecção Sociedade Marins Sarmiento, s/d. Os *Cadernos de Fotografia* de Martins Sarmiento, foram escritos entre 1868 e 1876, pelo que a fotografia será deste período.



Fig. 44 Citânia de Briteiros, Francisco Martins Sarmento. Coleção Sociedade Marins Sarmento (1868 e 1876?).

Num outro campo científico, Botânica e História Natural, José Vicente Barbosa du Bocage, que se interessava pela fotografia, pelo menos desde 1861, data em que figura como um dos sócios instaladores do *Club Photographico Lisbonense*, vai igualmente fazer uso da fotografia nos seus estudos científicos, ilustrando alguns dos seus artigos científicos com imagens da sua autoria. No arquivo do Museu da Ciência, na sua correspondência pessoal com outros naturalistas internacionais encontrámos alguns exemplares fotográficos, bem como uma carta endereçada a Carlos Relvas.

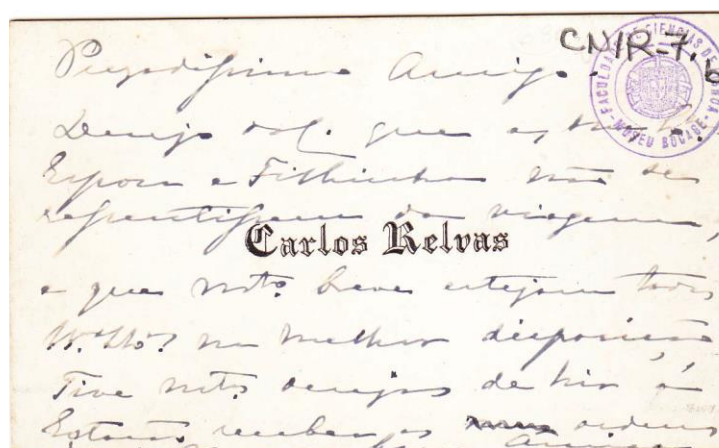


Fig.45 Cartão de Carlos Relvas dirigido a José Vicente Barbosa du Bocage [Arquivo do Museu da Ciência]



Fig. 46 Postal recebido por J.V.B. do Bocage do estúdio fotográfico de Angelo de Mattia, Bari, Itália. Se bem que datado de um período muito posterior, ilustra as “relações” que ao longo da sua vida científica J.V.B. do Bocage estabeleceu com o mundo internacional da fotografia científica.

Nos inícios da década de 70, período de ouro da fotografia portuguesa, a má qualidade dos retratos praticada por alguns fotógrafos comerciais, bem como a sua idoneidade profissional, ainda eram alvo de comentários jocosos nas páginas dos periódicos: *RETRATO DE LAPOMMERAYE/ Tinham preparado já umas poucas de pessoas, e uma dizia:*

- Não me admira nada! Tem má cara!

Gataye aproxima-se e fica pasmado. Não pode duvidar! É o seu próprio retrato, que tem diante de si na vidraça do livreiro.

Era uma photographia que elle havia uma vez recusado, e que tinha sido assim utilizada pelo photographo afim de não perder todo o seu dinheiro. Se ainda sobrou algum, talvez se vendesse também como retrato de Troppmann.

*O que o escandalizou mais foi diser-se que elle tinha má cara.*¹⁵⁴

¹⁵⁴ *Diário Illustrado*, 1.º Anno, n.º 4, 4 de Julho de 1872.

Capítulo 4

1870-1880: Uma década de ouro para a fotografia em Portugal

A década de 1870 irá ser um período de ouro para a fotografia portuguesa, quer pelo seu reconhecimento e projecções internacionais, quer pela sua prática e desenvolvimento crescentes em contexto científico. As figuras de Carlos Relvas, de José Júlio Rodrigues e o empenho inquestionável do governo português no desenvolvimento da aplicação da fotografia à cartografia vão permitir a projecção internacional da fotografia portuguesa. Por outro lado, os resultados das viagens e contactos internacionais efectuados por cientistas portugueses com o apoio estatal reflectiram-se também durante este período na aplicação científica da fotografia no campo da astronomia e da astrologia, evoluindo igualmente no campo da medicina. As estratégias de progresso delineadas nas décadas de 1870 e 1880 vão plasmar-se em casos concretos daquilo que poderemos denominar de “excelência periférica”.

Neste contexto, a *Secção Photographica* da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos, Topographicos, Hydrographicos do Reino irá constituir o exemplo mais paradigmático de sucesso de uma aliança entre a vontade política (Filipe Folque e Ministro António Cardoso Avelino) e uma hábil estratégia do “cientista” coordenador da instituição.

4.1. A *Secção Photographica* da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos, Topographicos, Hydrographycos e Geológicos do Reino: um caso de excelência periférica

A constituição da *Secção Photographica* surge na continuidade do antigo gabinete fotográfico da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos, Topographicos Hydrographycos e Geológicos do Reino, criado em 1864 e já atrás referido.

Em 1870, Filipe Folque,¹⁵⁵ director daquele estabelecimento, expusera superiormente a necessidade de substituir na Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos, Chrographicos Hydrographycos e Geológicos do Reino o antigo processo de gravura em cobre em pedra, de que se fazia uso em Portugal, na publicação de cartas corográficas e topográficas pelos novos processos denominados heliogravura e fotolitografia, que já eram utilizados pelo Instituto

¹⁵⁵ ESTRELA, 2011, p. 37-39.

Geográfico de Viena de Áustria e pelo depósito de Guerra de Bruxelas, e que o mesmo tivera oportunidade de visitar.

Filipe Folque incita então José Júlio Rodrigues, enquanto lente de química da Escola Polytechnica de Lisboa, a investigar tais processos.¹⁵⁶



Fig. 47 À direita, Filipe Folque (1800-184), o grande impulsionador do desenvolvimento da cartografia científica em Portugal. Litografia, gravada por Novaes, s/d; à esquerda, José Júlio Rodrigues, segundo uma fotografia de Camacho (*O OCCIDENTE*, Vol. 15, n.º 496, p. 217)

Em 20 de Janeiro de 1870, em presença de Carlos Ribeiro, Caetano Maria Batalha, chefes da 5ª e 6ª Secções da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos, Topographicos Hydrographycos e Geológicos do Reino, de Joaquim Filipe Nery da Encarnação Delgado, adjunto à 5ª secção, e de Júlio César Leiras d'Andrade, preparador da 7ª cadeira da Escola Politechnica de Lisboa, *procedeu-se á abertura da casa que se achava fechada e sellada no terceiro pavimento do referido edificio* [extincto Convento de Jesus], *e nelle se encontraram os seguintes objectos, que pertenceram á extincta Commissão Geológica*. Com base no auto então lavrado é possível conhecer o material encontrado de que destacamos 2 *apparelhos photographicos, uma barraca photographica e diversos objectos pertencentes aos apparelhos photographicos* (Vide ANEXO III).¹⁵⁷ Segundo nota manuscrita de José Júlio Rodrigues

¹⁵⁶ José Júlio Rodrigues, natural da Madeira, era licenciado em Matemática e Filosofia pela Universidade de Coimbra e era, desde 1868, professor de física e de química e de história natural num dos liceus de Lisboa e leitor-substituto de António Augusto de Aguiar da 6.ª cadeira, Química Orgânica, na Escola Politécnica de Lisboa

¹⁵⁷ AHIGP, Livro 7, "Registro dos officios remettidos ao Ministerio das Obras Publicas desde Julho 1869 a Dezembro de 1871".

algum daquele material encontrava-se bastante deteriorado e algum já inutilizado pela utilização de que fora alvo. Transitou igualmente para a nova secção os livros e periódicos existentes.

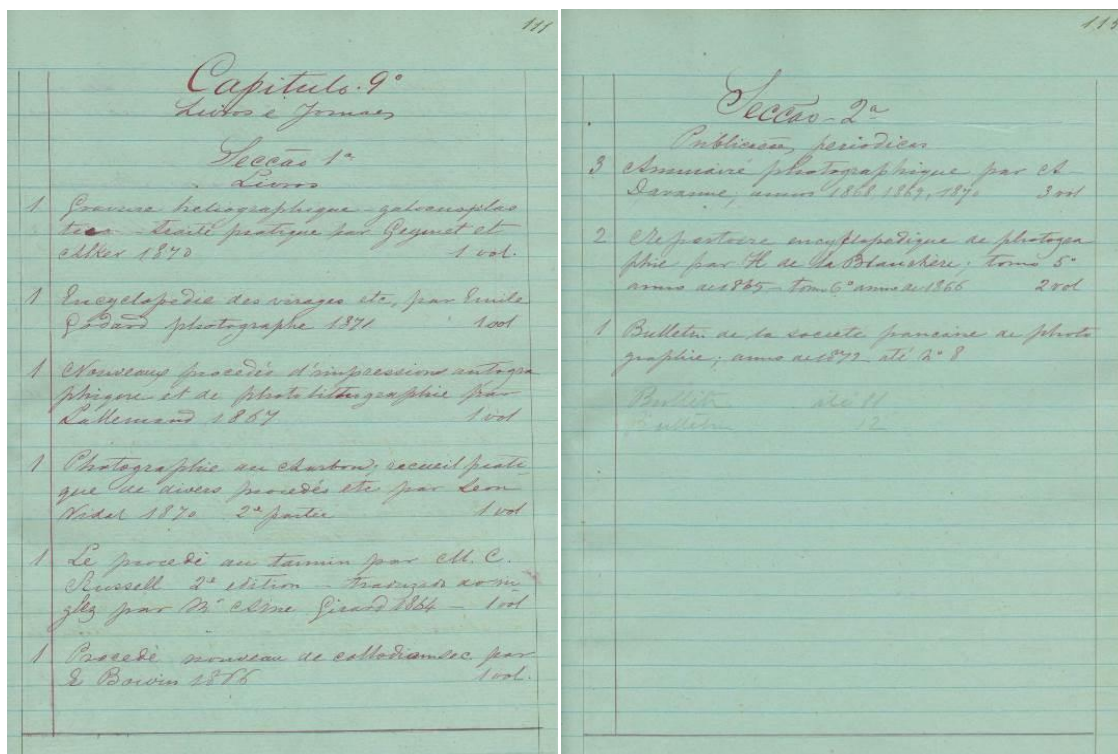


Fig. 48. Relação das publicações (Livros e Periódicos) que passaram para o Gabinete Fotografico (AHIGP, Livro 7, "Registro dos officios remettidos ao Ministerio das Obras Publicas desde Julho 1869 a Dezembro de 1871"). Sublinhe-se o "tratamento" deste material bibliográfico como apetrechamento científico.

Através de ofícios enviados por Filipe Folque para o Ministro do Reino em inícios de 1872, depreende-se que o seu projecto avançara, uma vez que, em 15 de Janeiro, refere que apenas faltava comprar alguns aparelhos fotolitograficos e, em 15 de Abril, afirma ter mandado proceder a variados estudos e ensaios, pelo que no fim de alguns meses de trabalho se conseguira "*resultados bastante esperançosos,*" solicitando à respectiva tutela a admissão de um desenhador.

Em 25 de Abril de 1872, Filipe Folque num ofício dirigido ao Ministério do Reino, alegando a chegada da Alemanha de alguns objectos e aparelhos que era necessário montar e colocar à experiência, solicita a dispensa de José Júlio Rodrigues durante os meses de Maio, Junho e Julho do serviço de lente nos liceus de Lisboa e na Escola Politécnica.

Em 10 Agosto, ¹⁵⁸ em carta dirigida a Filipe Folque, enquanto Director Geral dos Trabalhos Geodésicos, Topographicos, Hydrographicos e Geológicos do Reino, José Júlio Rodrigues, efectua uma retrospectiva do trabalho por si desenvolvido até então, referindo que tinha procurado melhorar, com êxito, o processo belga, o qual aliás, em sua opinião nada tinha de difícil depois de conhecido, não sucedendo, contudo, o mesmo com a preparação das chapas negativas, das quais dependia *quasi toda a belleza do resultado final*. José Júlio Rodrigues confessa as dificuldades que teve, nomeadamente, com o manuseamento do novo processo do colódio seco, facto que se reflectia na qualidade dos negativos e consequente perfeição das provas. Rodrigues faz ainda alusão à falta de condições da casa que lhe fora atribuída no antigo Convento de Jesus (*foge-lhe o sol, falta-lhe o espaço e outros males a opprimem ainda*), defendendo, contudo, o seu melhoramento e ampliação, na falta de outro local com as condições desejadas. Estes serão dois aspectos que José Júlio Rodrigues irá insistentemente abordar ao longo dos primeiros anos da existência da *Secção Photographica*, traduzidos na realização de obras de ampliação (com alguns atritos com a vizinha Academia Real de Sciencias) e na contratação de um fotógrafo especializado e experiente.

Em 21 de Agosto de 1872, numa carta dirigida ao Director Geral dos Trabalhos Geodésicos, José Júlio Rodrigues explana longamente as vantagens da utilização da fotografia na elaboração das cartas topográficas.¹⁵⁹ Até então, o engenheiro fazia o levantamento no terreno e, posteriormente, entregava-o à equipa de desenho. O desenho primitivo era gravado na mesma escala, tendo o artista de reproduzir com toda a fidelidade sobre papel, passando-o em seguida à pedra e gravando-o depois. Este trabalho era difícil. Procurando não ferir susceptibilidades, José Júlio Rodrigues começa por afirmar que julgava oportuno desenvolver, em breves palavras, os principais motivos que então levavam as nações cultas, oficialmente ou por iniciativa particular, a lançarem mão dos novos processos *photolithographicos* ou *heliographicos*, de preferência à litografia ou a gravura desempenhadas através dos meios desde há muito conhecidos. A seguir salvaguarda: *Não se julgue, todavia, que seja intento meu sonegar a mínima parcella ao incontestável valor de trabalhos, que todos apreciam e admiram e que, filhos do génio, trazem o cunho da grandeza intelectual e artística dos seus creadores. Para estes, será a mão do homem o único interprete fiel e seguro, o instrumento submisso e por excelência dedicado.* [...]

¹⁵⁸ Livro 8, “Registro das Officios remetidos ao Ministerio das Obras Publicas desde Janeiro de 1872 (AHIGP)

¹⁵⁹ *Idem*.

Passa depois a justificar as vantagens da criação da *Secção Photographica*. Assim, após enumerar as dificuldades existentes - *natureza da substância sobre a qual se gravava; instrumentos usados na gravura; grandeza, inflexibilidade e pouca mobilidade da pedra; dificuldade das emendas, do contraste do branco, resultante dos entalhes da gravura, com o fundo negro em que este progride; as posições incommodas a que deve sujeitar-se o gravador e em ultimo logar as doenças e enfraquecimento da vista* - enumera as vantagens da *photolithographia* com a qual seriam ultrapassadas e extintas as anteriores dificuldades: o desenho seria duplicado; o desenho passava a ser transportado para o papel definitivo (o emprego do *pantographo* era completamente eliminado); os pormenores teriam uma superfície quádrupla; o traço era negro em fundo branco; as emendas eram fáceis pelo que a vista se cansava menos, e o desenho não precisava de ser tão correcto como a gravura, porque, tendo de reduzir-se mais tarde pela *photographia* a um quarto da superfície, as imperfeições [...] desapareceriam inteiramente.

Num parágrafo quase final, José Júlio Rodrigues deixa clara a desconfiança ainda reinante no meio relativamente à utilização da fotografia, sobretudo entre desenhadores e gravadores do antigo *Instituto Geographico*: [...] *Muitas vezes, devemos confessal-o sem escrúpulos, é lícito ao artista sorrir-se perante estes desenhos, creados pela luz, ainda pouco captiva da sciencia humana; mas se esses resultados da inexperiência, incorrectos por vezes, tanto conseguem no meio dos seus defeitos, é justo perdoar-lhes.*

Em 14 de Outubro de 1872, em carta dirigida ao Ministro das Obras Públicas, Folque solicita ao Governo *a verba de 1:650\$000 réis destinada à aquisição deapparelhos photographicos, instrumentos e utensílios que devem ser comprados no estrangeiro, e de material diverso, aqui obtido [...]*. Solicita ainda a realização *das obras indispensaveis na parte do segundo andar do extincto Convento de Jesus*, até então destinada para aqueles estudos.¹⁶⁰

Em 15 de Novembro de 1872, a *Secção Photographica* é fundada, oficialmente pelo ministro António Cardoso Avelino e José Júlio Rodrigues, assume a direcção do novo serviço em 15 de Dezembro de 1872. A *Secção Photographica* será formalmente instalada em Abril de 1873 nas instalações do antigo Convento de Jesus, dividindo o espaço com a Real Academia de Sciencias.

¹⁶⁰ Artigo VI das Instruções Gerais, in *SECÇÃO PHOTOGRAPHICA; Documentos, Apreciações e Vários Esclarecimentos*, Direcção Geral dos Trabalhos Geographicos e Geológicos de Portugal, 1875, pp.55-56.

Segundo o Regulamento, a *Secção* teria uma oficina especial para a execução de trabalhos de fotografia propriamente dita, de fotolitogravura e de heliogravura (art. I), sendo dirigida por um chefe devidamente habilitado a quem competiria estudar [...] *os processos photographicos nas suas ligações com os diversos ramos do serviço a cargo do ministério das obras publicas e mui especialmente a sua applicação aos trabalhos topographicos e corographicos [...] o estudo e o desenvolvimento dos modernos processos de estampagem photo-chimica, com especial referencia á photo-litographia e á heliogravura* (art. II).¹⁶¹

O artigo V do referido regulamento determinava que o Director Geral dos Trabalhos Geodésicos destinaria para *a officina, do pessoal artístico da sua Direcção geral*, um preparador, três ajudantes e um servente e o artigo VI determinava que incumbia *ao preparador o serviço interno da officina, sob fiscalização e regímen do director tecnico; preparar os negativos, chapas e pedras, necessárias às reproduções photolitographicas ou heliographicas, e bem assim os productos para o trabalho usual da officina; fiscalisar e dirigir o servilo dos ajudantes e do servente; fazer as requisições e encomendas, que o director tecnico auctorisar, bem como a escripturação da officina, devendo, n'esta ultima parte, ser coadjuvado pelo primeiro ajudante.*

A *Secção* inicia-se com um quadro de pessoal de 4 funcionários, para além de José Júlio Rodrigues: um Chefe, Henrique Possolo Folque (filho de Filipe Folque), um preparador, Jayme da Silva, um 1.º ajudante, António Martins e um 2.º ajudante Abílio de Andrade. Em Julho, é contratado um gravador A. Barreto e, em Novembro, a *Secção* já conta com 2 gravadores. A admissão de pessoal vai crescendo gradualmente e, em Janeiro de 1874, a *secção* já dispõe de 12 funcionários.¹⁶² Entretanto, em 20 Novembro de 1873, é contratado um fotógrafo Gil Augusto Moreira, a despeito de José Júlio Rodrigues, em diversos ofícios, continuar a falar da necessidade de contratar no estrangeiro um *photographo e um litographo*, elementos cruciais para a implementação do seu projecto.

Em Julho de 1874¹⁶³ a *Secção* apresenta o seguinte quadro de pessoal:

Chefe – José Júlio Reis

Servente – Abílio de Andrade

¹⁶¹ Fonte: Direcção geral dos Trabalhos Geographicos e Geológicos de Portugal, *Secção Photographica*, Documentos, Apreciações e vários Esclarecimentos, 1.º fascículo, Abril de 1875, Typ. da Academia Real de Sciencias, Fundo da *Secção Photographica*, Instituto geográfico Português, p. 7.

¹⁶² Livro 4.º, Registro do serviço dos empregados da Officina, Fundo da *secção Photographica*, Instituto Geográfico Português.

¹⁶³ Livro Registo de Frequências, Fundo da *Secção Photographica*, Instituto Geográfico de Portugal

Escriturário – A. Azevedo
A. João Lopes
 2.º Ajudante - A. M. Ribeiro
 Lithographo – A. Cezar Lopes
 Idem – F. J. Pavia
 Photographo – Gil Augusto Moreira
 1.º Ajudante – Jayme A. Gomes da Silva
 Estampador – J. A. Pastichy
 Ajudante – Luis José da Cunha.

A contratação é progressiva, contando a *Secção*, em Outubro de 1874, com 14 funcionários e, em Junho de 1875, com 15 e, em Março de 1877, com 23, passando a 25 em Junho do mesmo ano. Uma ordem interna da *Secção Photographica*, assinada por José Júlio Rodrigues, em 3 de Junho de 1875, dá-nos a conhecer a composição do quadro de pessoal nessa data (Vide Fig. 50), sendo de sublinhar as alterações efectuadas. Para além destes funcionários permanentes, a *Secção Photographica* recorria à encomenda de trabalho externo, provavelmente em alturas de maior trabalho.

Em 12 de Janeiro de 1873, por exemplo, Manuel José Grench recebe 20\$000 por 2 meses de trabalho como “photographo adjunto”. O mesmo fotógrafo aparece a fornecer 8 prensas para positivos em 10 de Julho de 1873.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Livro de Caixa, Fundo da *Secção Photographica*, Instituto Geográfico de Portugal.

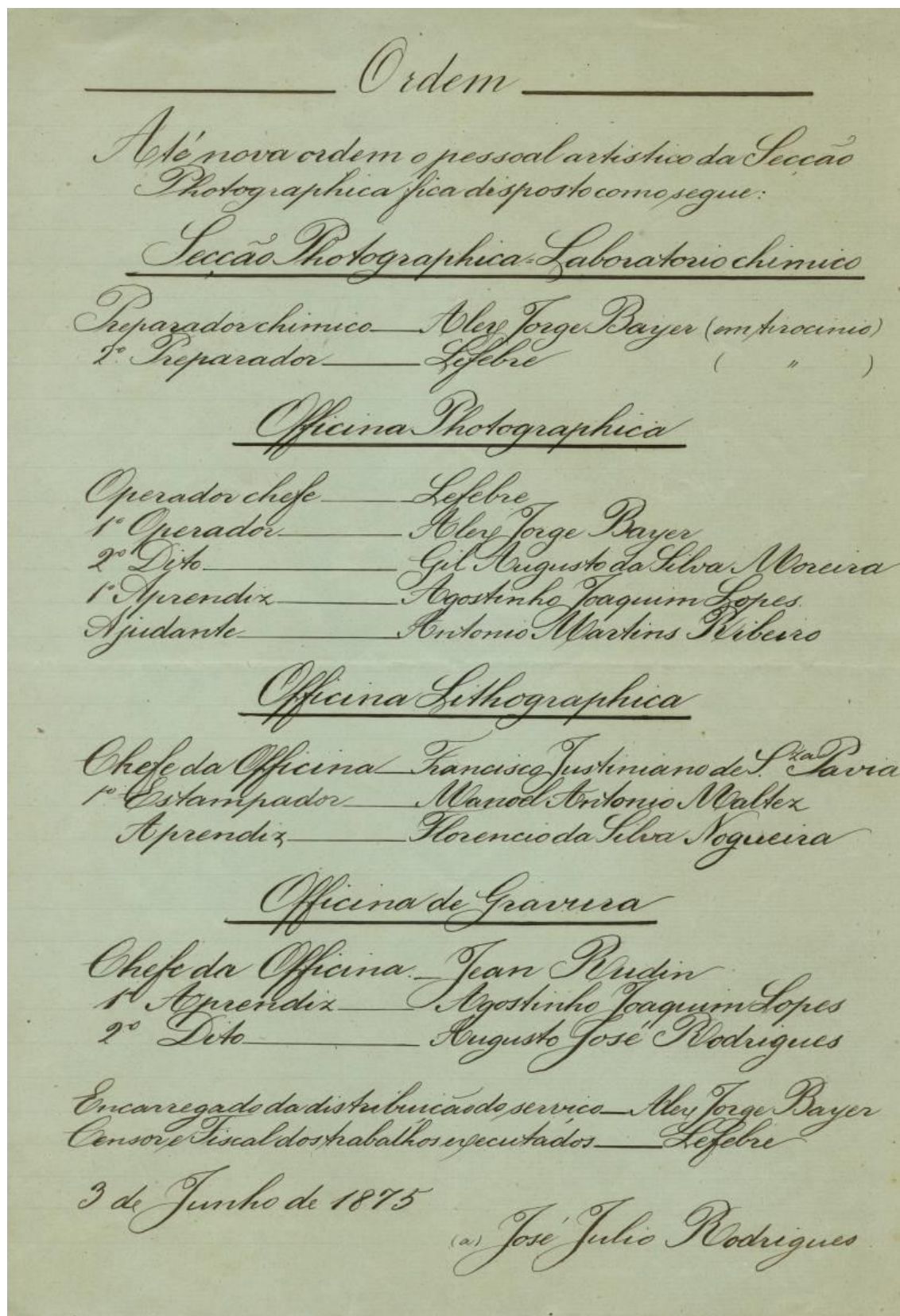


Fig. 49 Pessoal adstrito à Secção Photographica em 3 de Junho de 1875 [Fonte: Livro 4.º, Registro do serviço dos empregados da Officina, Fundo da Secção Photographica, Instituto Geográfico Português]



Fig. 50 Retrato do Gravador da *Secção Photographica*, Abílio de Andrade, por A. Solas, Photographie Universelle [Colecção Academia de Ciências de Lisboa]. Abílio de Andrade foi um dos 4 elementos que integrou o quadro inicial da *Secção Photographica* em 1873. Ali irá permanecer até 1875.



Fig. 51 Retrato do litógrafo da *Secção Photographica*, Salles, por António Maria Serra, Photographia Popular [Colecção Academia de Ciências de Lisboa]. Não encontramos referência ao período em que este litógrafo colaborou com a *Secção Photographica*.

Começaram, entretanto, a decorrer obras no terraço que a Academia de Ciências de Lisboa concedera à Secção Photographica, coexistência que cartas de José Júlio Rodrigues para a direcção daquela Academia, deixam perceber que nem sempre foram fáceis, sobretudo aquando da última empreitada. (Vide ANEXO 6). As obras decorrer em 3 empreitadas: as primeiras terminam em Abril de 1872 (100\$000 réis); as segundas decorrerão entre Abril de 1872 e Abril de 1873 (600\$000 réis; e as ultimas, começadas em Junho de 1875, serão concluídas em Novembro de 1876 (18000\$00 réis).



Fig. 52 Aspecto da construção do atelier envidraçado da Secção Photographica, antigo Convento de Jesus, hoje Academia de Ciências de Lisboa, 1872 [Instituto Geográfico Português]

Para além do material e das instalações, os meios humanos afiguram-se, desde o início, uma questão fulcral para José Júlio Rodrigues, sobretudo os especialistas em litografia e fotografia. Assim, em ofício datado de 25 de Junho de 1873,¹⁶⁵ Rodrigues pede a Filipe Folque autorização para a contratação de um fotógrafo no estrangeiro. Em Outubro de 1873, efectua uma viagem a diversos países europeus, nomeadamente, Espanha, França, Áustria, Holanda e Inglaterra, a fim de tomar contacto com as técnicas utilizadas nesses países, tendo, entre outros, visitado o *serviço photographico Ministério da Guerra francez* [...] *de forma a poder estabelecer comparação, que era assas lisonjeira*, entre o mesmo serviço e o da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos de Portugal.¹⁶⁶ Entretanto, em 16 de Julho de 1873, é concedido real privilégio (processo n.º 302) pelo período de 10 anos ao seu processo especial de photo-zincogravura.¹⁶⁷

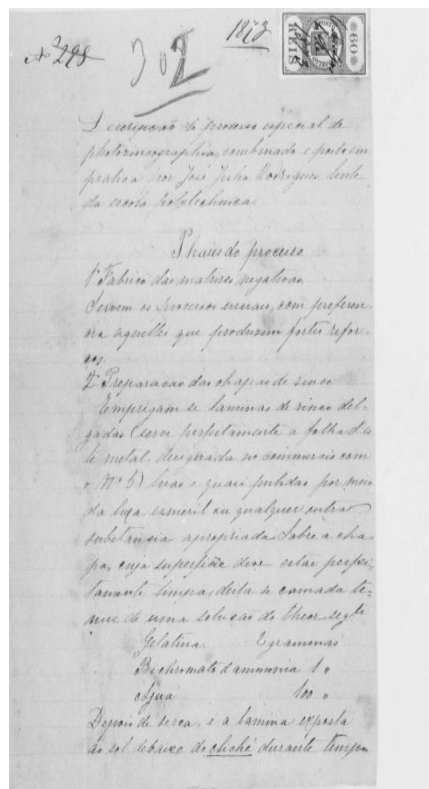


Fig. 53 Registo de privilégio de processo especial de zincogravadura apresentado por José Júlio Rodrigues em 1 de Julho de 1873 e aprovado em 16 de Julho do mesmo ano [Fundo do Instituto da Propriedade Industrial, Patente de Invenção n.º 302].

José Júlio Rodrigues inicia então um conjunto de diligências visando o reconhecimento nacional e internacional dos melhoramentos por si introduzidos.

¹⁶⁵ Livro 1.º - Correspondência Oficial, ofício n.º 29, Fundo da Secção Photographica, Instituto Geográfico de Portugal

¹⁶⁶ Idem, p.56-57

¹⁶⁷ *Synopse dos Privilegios concedidos em Portugal desde 1853 até 1884*, 1890, Imprensa Nacional, Lisboa, p. 36

Em Setembro de 1873, o *Bulletin de la Societé Française de Photographie*¹⁶⁸ tece considerações elogiosas ao invento de Rodrigues e, em 30 de Outubro de 1873, um relatório de apreciação da Academia de Ciências, assinado por João Carlos de Britto Cappello, Agostinho Vicente Lourenço e António Augusto de Aguiar, elogia os progressos efectuados por Rodrigues e encoraja-o a prosseguir os seus estudos. Em Dezembro do referido ano, José Júlio Rodrigues solicita à Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos o parecer do seu mais hábil estampador, João José de Carvalho, sobre os processos por si desenvolvidos.

Uma carta dirigida por José Júlio Rodrigues, ao Director Geral dos Trabalhos Geodésicos, em resposta a um pedido de apresentação de um relatório sobre o trabalho até então desenvolvido na *Secção Photographica*, clarifica as pressões a que Rodrigues estava a ser sujeito e a necessidade de recolher apoios externos que legitimassem os seus estudos.¹⁶⁹ Escreve José Júlio Rodrigues:

Se, há mezes e publicamente, houve quem me arguisse de não produzir coisa alguma, é de certo porque não viu nem observou as fadigas e o lidar incessante de todos esses, que teem contribuído com o seu trabalho, scientifico ou artístico, para a definitiva installação de um estabelecimento tão complicado como aquelle, que tenho a honra de dirigir.

A mesma carta testemunha de forma sucinta o que foi a actividade desenvolvida durante o primeiro ano de funcionamento da *Secção Photographica*: *Não há 22 mezes que, em minha casa, encetei os primeiros ensaios litographicos, para mim absolutamente novos; d'aquelles, 6 pelo menos, foram por assim dizer perdidos; pois nada se fez durante o período de obras no edificio; restam apenas 16, que tantos se destinaram á aquisição da matéria; ao ensino dos empregados, absolutamente alheios a estas especialidades; às experiências necessárias, para assegurar ao paiz a aquisição dos processos, creados ou practicados sem outros auxílios, que não fossem os da sciencia ou do estudo; á preparação enfim de certos productos chimicos, com a qual muito economizou o Estado. [...] Ao processo photolitographico, primeiramente ensaiado em fins de Fevereiro e em Março de 1872, succedeu a photozincographia, em Abril e Maio do corrente anno; nasceu em seguida a heliogravura, ultimo melhoramento realisado há poucos mezes, e que assegura ao paiz um dos meios mais económicos e mais fecundos de divulgação artística.*

¹⁶⁸ *Bulletin de la Societé Française de Photographie*, 19.º Anno, n.º. 9 de Septembre, p. 231.

¹⁶⁹ Direcção geral dos Trabalhos Geographicos e Geológicos de Portugal, *Secção Photographica*, Documentos, Apreciações e vários Esclarecimentos, 1875, Typ. da Academia Real de Sciencias [Fundo da *Secção Photographica*, Instituto Geográfico Português, p. 7].

Em Abril de 1874, solicita a ampliação de registo do privilégio que lhe fora concedido no ano anterior.

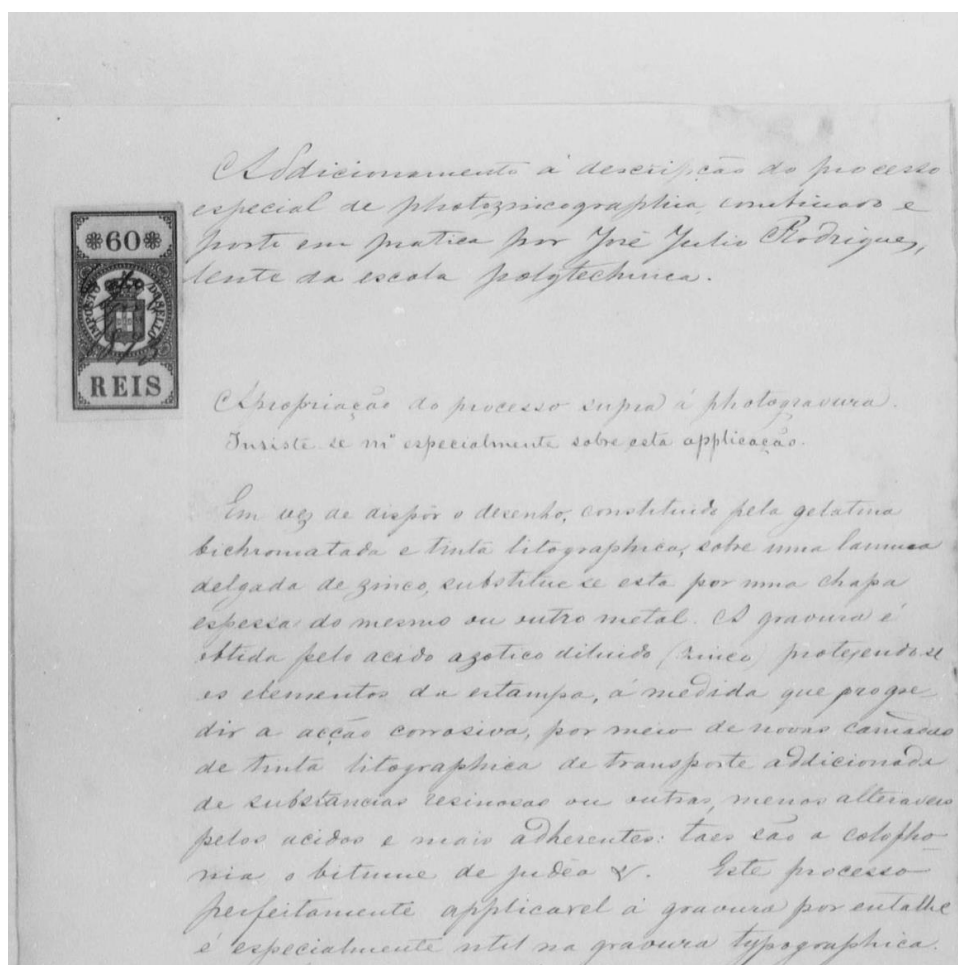


Fig. 54 Adição à patente de processo especial de zincogravadura apresentado por José Júlio Rodrigues, em 20 de Abril de 1874 e aprovada em 21 de Abril do mesmo ano [Fundo do Instituto da Propriedade Industrial, Adição à Patente de Invenção n.º 302].

Paralelamente e face às apreciações lisonjeiras obtidas da sua visita a França sobre o serviço fotográfico que instalara em Portugal, José Júlio Rodrigues abalança-se a apresentar alguns trabalhos na X Exposição da Sociedade Francesa de Fotografia, realizada no Palácio da Indústria de 1 de Maio a 31 de Julho de 1874. José Júlio Rodrigues ganha uma medalha e é felicitado pelo júri pelos notáveis resultados que obtivera num lapso de tempo tão curto. Os exemplares expostos, constituídos por fotolitografias, fotozincogravuras e heliogravuras foram assinalados no catálogo da exposição desde o n.º 158 ao n.º 230. O êxito foi devidamente assinalado no *Bulletin de la Société Française de Photographie*, *Bulletin Belge de la Photographie*, *Photographische Correspondenz* de Viena, entre outros.

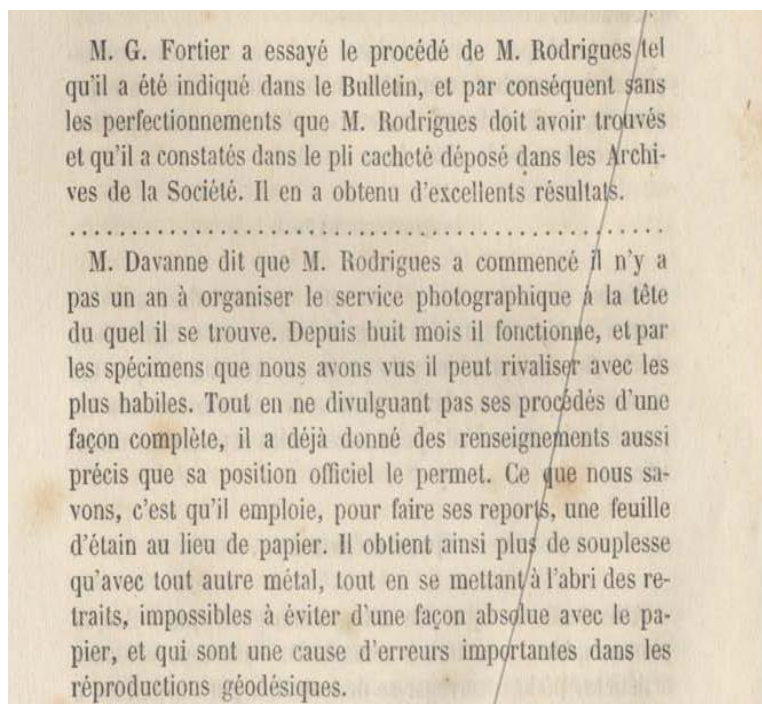


Fig. 55 Comentário elogioso de Davanne ao trabalho desenvolvido por José J. Rodrigues, publicado no *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 20.^e Année, N.^o 5, Mai, 1874, p. 116.

Em dois anos a Secção tinha produzido 14000 estampas (fotolitografias), cerca de 500 gravuras tipográficas e mais de 70 cópias fotográficas com sais de prata. A *Secção Photographica* constituía um serviço único na Península Ibérica e um dos primeiros do seu género entre os poucos que existiam no estrangeiro, facto que lhe valia o reconhecimento internacional. Em menos de dois anos, José Júlio Rodrigues conseguia ver a sua actividade plasmada na imprensa especializada internacional e, assim, passar a integrar os principais meios de circulação científica, ao mesmo tempo que era reconhecido nas principais redes de sociabilidade científica.

É neste âmbito que Rodrigues mantém correspondência com os grandes especialistas europeus, nomeadamente A. Dumas, capitão de Estado Maior e chefe do serviço fotográfico francês; L. Robert, administrador da manufatura nacional de porcelana; Carlos Ibañez, director do instituto Geográfico Hespagnol; Dr. Hornig, director do Boletim da Sociedade Fotográfica de Viena de Áustria, para além dos membros das direcções da *Société Française* e *Belge de Photographie*.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Cartas de 16 de Maio, 4 de Junho, 3 de Agosto e 17 de Novembro de 1874 respectivamente. Documentos 16 a 19 in Direcção Geral dos Trabalhos Geographicos de Portugal, Secção Photographica, Documentos, Apreciações e vários Esclarecimentos, 1.^o fasc., Abril de 1875, Typ. da Academia Real de Sciencias, Lisboa, pp. 24-25, Fundo da Secção Photographica, Instituto Geográfico Português.

José Júlio Rodrigues estava, contudo, consciente de que era necessário que o trabalho desenvolvido pela *Secção Photographica* ganhasse visibilidade também em território nacional. Assim, em inícios de 1875, propõe e é aceite a organização da 1.^a Exposição Internacional de Fotografia em Portugal, precisamente nas salas da Academia Real das Sciencias, o que por si só já é revelador do estatuto conferido à mesma.

A exposição foi inaugurada em 15 de Abril de 1875 e estava organizada em 23 Grupos (não encontrámos referências ao 2.^o grupo). O **1.^o Grupo** era dedicado a **plantas e Alçados** e nele foram expostas as plantas da parte do antigo Convento de Jesus destinada à *Secção Photographica*, mostrando o antes e depois das obras, bem como cópia de um relatório do serviço francês; o **3.^o Grupo** era dedicado à *photozincographia* nela sendo expostas 9 quadros com estampas (a colecção estrangeira *limitou-se a um micro-specimen*);

o **4.^o Grupo** foi dedicado à *phototipia* sendo composto por 5 estampas – 4 matrizes gelatino-metallicas, a colecção estrangeira, n.º 11, era composta por 20 estampas obtidas pelo referido processo; o **6.^o Grupo** era dedicado à **Gravura Chimica, Matrizes Photo-Typographicas**, sendo composto por 5 estampas – 24 clichés metallicos em relevo e a collecção estrangeira, n.º 12, era constituída por 6 quadros com gravuras; o 7.^o, **9.^o e 10.^o Grupos** foram dedicados à **Photolitographia** e contaram com 57 desenhos ou estampas de diversas espécies, num total de 52 quadros e a collecção estrangeira, n.º 16 e n.º 19, compreendeu 15 estampas; o **14.^o e 22.^o Grupos** foram dedicados às **Matrizes Metallicas Planas, Photolitographia-Photozincographia- Heliogravura Typographica**, tendo-se elevado a 40 o n.º de lâminas expostas; **21.^o Grupo, Vistas do Material e das Officinas Varias Reproduções com saes de prata**, compreendendo 24 quadros, sendo que o **Grupo n.º 20** mostrava trabalhos de Carlos Relvas, 15 quadros com 30 fotografias, e outros fabricados no estrangeiro; Matrizes Negativas sobre Clichés, 38 clichés da *Secção Photographica*, sendo dois deles da autoria de Carlos

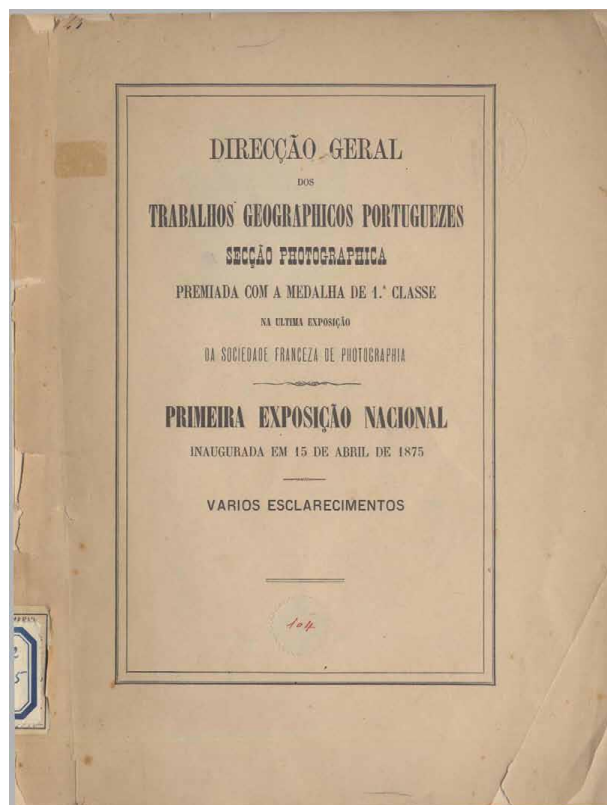


Fig. 56. Catálogo da Primeira Exposição Nacional, realizada em 15 de Abril de 1875 que veio a reunir a participação de várias organizações congéneres europeias.

Relvas; o **23.º Grupo** era dedicado à **Heliogravura Typographica**, tendo sido expostos 22 quadros com estampas e acoleção estrangeira, compreendia 4 quadros.¹⁷¹

Sobre a mesma disseram os jornais: *Tem sido muito concorrida a exposição photographica no edificio da academia real das sciencias. É uma galeria magnifica que á primeira vista que á primeira vista não mostra o que vale pelo trabalho acumulado, pelos estudos profundos das sciencias, pelas maravilhosas applicações a todos os ramos dos conhecimentos humanos, á astronomia, á historia natural, á geografia, á archeologia e paleographia, a todas as artes e a todas as industrias. [...] Não temconto as maravilhas que ali se contemplam em todos os géneros de applicação, desde os glóbulos microscópicos do sangue até as reproduções amplificadas.*¹⁷² Dias depois, a imprensa continuava a dar notícias da exposição:

*Continua a concorrência cada vez maior á excellente exposição photographica, que se vae convertendo n'um ponto de reunião não só dos que se interessam pelos progressos da sciencia, mas também do publico em geral, que admira as magnificências expostas. Folgamos que o publico va concorrendo e avaliando os notáveis progressos que as applicações photographicas têm recebido no nosso paiz, graças aos esforços do illustrado professor o sr. José Júlio Rodrigues.*¹⁷³

A estratégia parece ter obtido algum êxito: em 26 de Junho de 1875, António Cardoso Avelino, Ministro das Obras Publicas, autoriza, mais uma vez, José Júlio Rodrigues *a ir no mêsde Julho a França, Inglaterra e a outros quaisquer paizes adquirir o pessoal e material preciso e obter os esclarecimentos que pretende.*¹⁷⁴

O Director Geral na autorização dada expressa o conteúdo preciso da viagem de José Júlio Rodrigues, no âmbito da qual se referia a visita ao Instituto Geographico de Madrid; ao Depósito de Guerra de França; ao Depósito de Guerra de Bélgica; ao Instituto Geographico de Londres, devendo, no regresso, apresentar um relatório assente no desenvolvimento dos seguintes pontos: organização das oficinas do Estado para a reprodução das cartas geográficas e hidrográficas nas nações visitadas; descrição de processos utilizadas; recursos humanos e técnicos utilizados, bem como levantamento de bibliografia especializada.¹⁷⁵

¹⁷¹ Direcção Geral dos Trabalhos Geographicos Portuguezes, Secção Photographica, Primeira Exposição Nacional, Vários Esclarecimentos, 15 de Abril de 1875, Lisboa.

¹⁷² A Democracia, III Anno, n.º 448, 22 de Abril de 1875.

¹⁷³ A Democracia, III Anno, n.º 453, 28 de Abril de 1875.

¹⁷⁴ Livro de Portarias e Officios, Fundo da Secção Photographica, Instituto Geográfico Português.

¹⁷⁵ Livro de Portarias e Officios, Questionário manuscrito de F.M. Pereira da Silva, 9 de Novembro de 1875, Fundo da Secção Photographica, Instituto Geográfico Português.

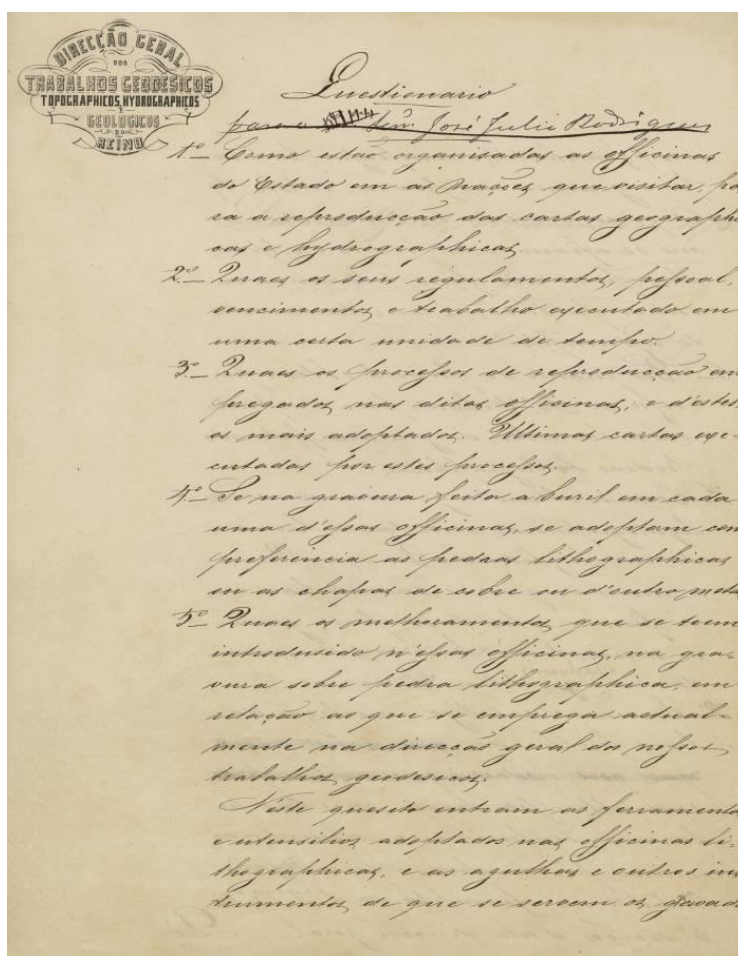


Fig. 57 Minuta de questionário, elaborada por Francisco Maria Pereira e dirigida a José Júlio, Rodrigues [Livro de Portarias e Offícios, Questionário manuscrito de F.M. Pereira da Silva, 9 de Novembro de 1875, Fundo da Secção Photographica, Instituto Geográfico Português].

A minuta do “questionário” é assinada por Francisco Maria Pereira e deixa antever as futuras dificuldades de relacionamento entre o novo Director e José Júlio Rodrigues...

Em Julho, José Júlio Rodrigues é nomeado comissário para a representação portuguesa na Exposição Geográfica Internacional que se realizará em Paris, entre 1 e 11 de Agosto de 1875.

No referido Congresso, geógrafos de todo o mundo reuniram-se para debater diversas questões nos domínios da topografia, da hidrografia, da geologia, da antropologia e da etnologia. Estiveram presentes 15 nações que, numa exposição organizada paralelamente, mostraram as suas principais realizações e inovações nos domínios das ciências geográficas: instrumentos de medida, atlas, trabalhos cartográficos e vários conjuntos de fotografias. Portugal fez-se representar com uma selecção de trabalhos executados pela *Secção Photographica* e, mais uma vez, é distinguido com uma Menção Honrosa.

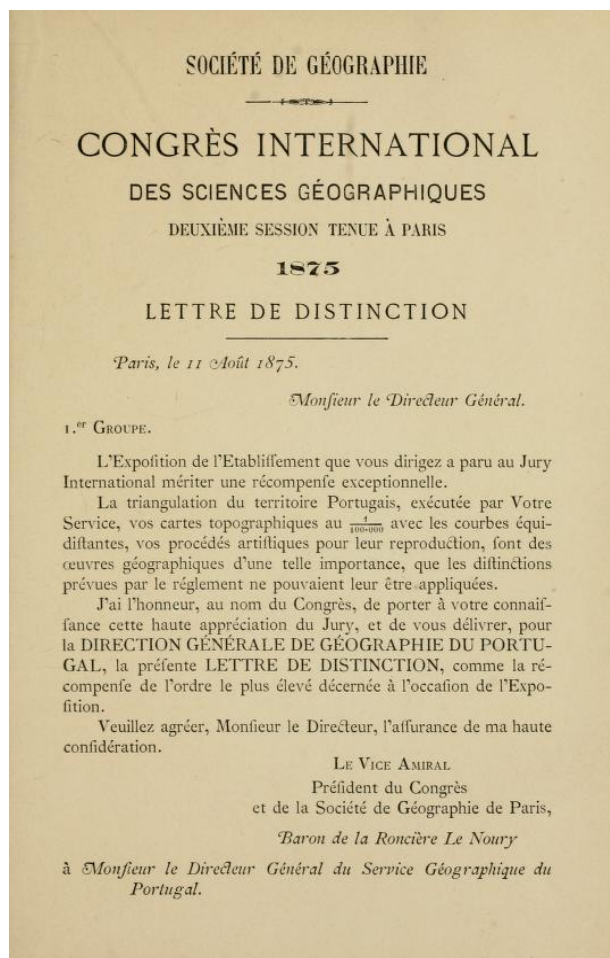


Fig. 58 *Lettre de distinction* atribuída pelo Júri do *Congrès International des Sciences Géographiques* à “Direcção Geral de Geographia de Portugal”, Agosto de 1875. A distinção testemunha o reconhecimento da utilidade da fotografia para a prática científica. Fonte: RODRIGUES, J. J., 1876^a, A secção photographica ou artistica da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos no dia 1 de Dezembro de 1876, Academia Real das Sciencias, Lisboa.

Um mês depois é assinado, em Paris, o contrato com o artista Gomes – 22 de Setembro de 1875. Segundo o contrato assinado o artista era destinado a ocupar o lugar de *fotógrafo, chefe, operador* na *Secção Photographica* da sub-dita Direcção Geral de Geografia de Portugal. Era contratado por dois anos, auferindo o vencimento de 4 mil francos por ano, pagos mensalmente a partir de 1 de Janeiro de 1876 e, se correspondesse ao que era esperado do seu desempenho, o contrato seria imediatamente renovado por 5 anos com a remuneração de 6 mil francos. O artista era contratado em regime de exclusividade para a *Secção Photographica* e não poderia transmitir a ninguém fora da secção os métodos e práticas utilizadas.

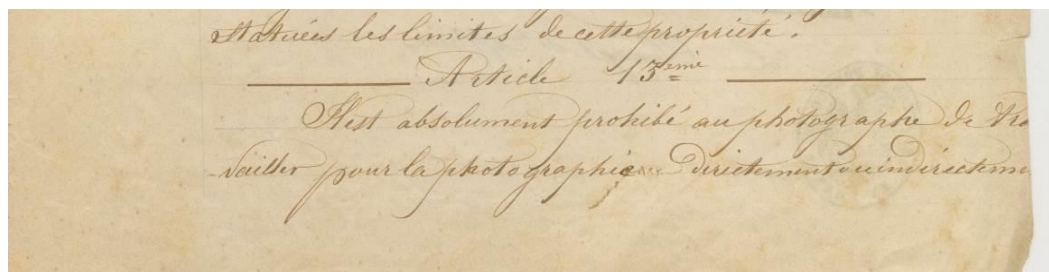
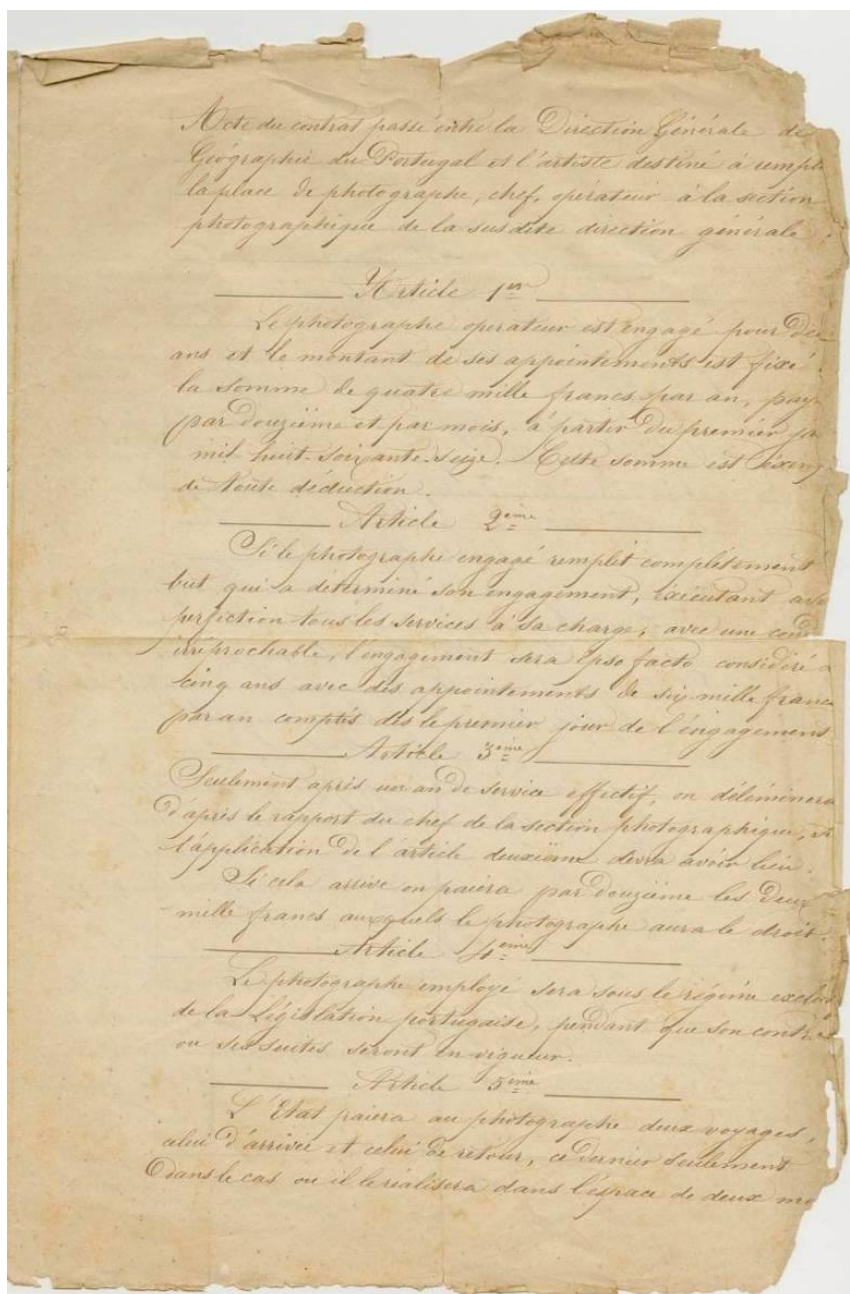


Fig. 59 Acto do contrato assinado entre a Direcção Geral de Geografia de Portugal e o fotógrafo francês, Agosto de 1875, testemunhando a internacionalização do laboratório da Secção Photographica [Fundo da Secção Photographica, Instituto geográfico de Portugal]

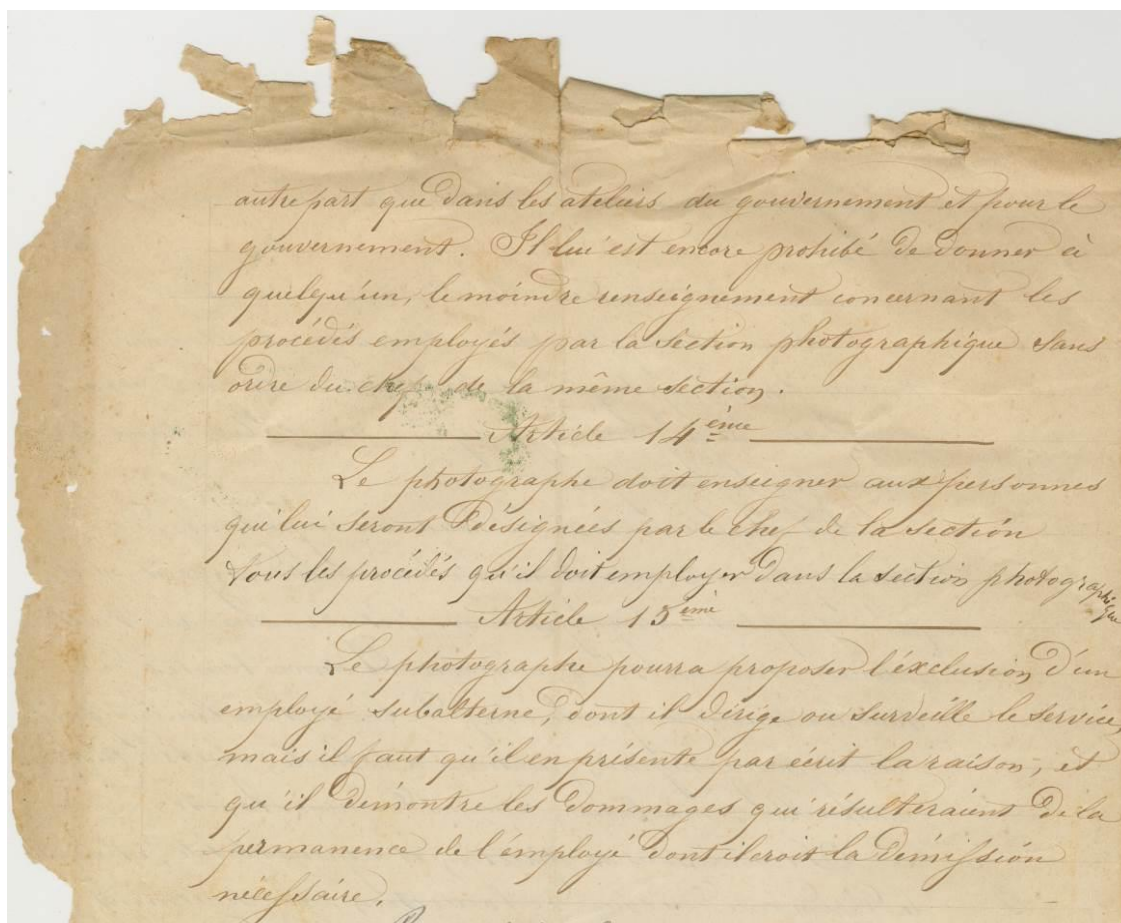


Fig. 60 Excerto da acta do contrato assinado em Agosto de 1875, onde fica explícito a exclusividade e carácter sigiloso do cargo [Fundo da Secção Photographica, Instituto Geográfico de Portugal]

Tudo indica que o fotógrafo francês só integrou a *Secção Photographica* em 1876, pois em Março desse ano, José Júlio Rodrigues legitima a escolha efectuada: “*não duvido afirmar a V. Ex.^a que taes como as apresento não poderá V.Ex.^a no estrangeiro e muito menos em Portugal encontrar quem as execute com semelhante esmero, a não ser na casa Dujardin de Paris na qual [...] o photographo Gomes era um dos primeiros operadores e note V. Ex.^a que fazendo categórica affirmação, refiro-me não só à perfeição como à superfície das gravuras que pode ser considerável sem que a perfeição d’ellas se ressinta de grandesa que lhe for attribuida.*”¹⁷⁶

Entretanto, em 18 de Novembro de 1875, o Ministro das Obras Públicas António Cardoso Avelino nomeara Mr. Koziell, *secretário agente da sociedade franceza de photographia* para fiscalizar e dirigir o fornecimento dos artigos que “*for necessário adquirir no estrangeiro para serviço da secção photographica*”. O despacho surge na sequência de uma sugestão

¹⁷⁶ Livro 1.º de Correspondência Official, officio n.º 42, 14 de Março de 1876, p. 291, Fundo da Secção Photographica, Instituto Geográfico de Portugal. A casa Dujardin era conhecida em todo o mundo, tendo como clientes, entre outros, o Depósito de guerra francês e o Banco Nacional de França.

apresentada por José Júlio Rodrigues em 21 de Outubro de 1875 (Ofício n.º 128, 6.ª secção), referindo que Eustache P. Kosiell o faria graciosamente.

Em 14 de Dezembro de 1875, foi aberto um fundo de 11:111 francos para despesas de viagem de José Júlio Rodrigues e de \$6000 francos para compra de objectos para a secção.¹⁷⁷ O fundo foi aberto na casa dos banqueiros parisienses Marcuard André & C.^a

Em 21 de Junho de 1876 volta a ser aberto novo credito – 726\$552 reis, sendo 393\$231 de saldo do seu subsídio e despesas de viagem e 353\$231 para despesas de compras de objectos. Em 3 de Junho de 1876, é decidido comprar uma máquina de gravar do sistema Erkstein, com todos os últimos melhoramentos e acessórios. Sequentemente é enviado um dos melhores gravadores do Depósito de Guerra a Haia, durante um mês, para praticar no *processo Erkstein*. No mesmo ofício, o ministro António Cardoso Avelino autoriza José Júlio Rodrigues a ir estudar, durante mais um mês, a organização do Instituto Geographico de Vienna de Áustria e os processos aí empregados para a reprodução de cartas geográficas.¹⁷⁸

Na sequência desta viagem científica, José Júlio Rodrigues propõe ao Conselheiro Director dos Trabalhos Geodésicos do Reino a concessão de “*várias graças*” aos “*cientistas*” que tinham fornecido informações e enviado exemplares graciosamente para Portugal, tomando a liberdade de as especificar: em França, concessão do Hábito da Ordem da Conceição a Erhard, gravador sobre pedra, director técnico e proprietário do primeiro estabelecimento de gravura geographica sobre pedra em Paris; na Bélgica, concessão da Commenda da Conceição ao Major do Estado Maior E. Adam, Director do Depósito de Guerra de Bruxelas e a concessão do Habito da Conceição ao capitão de Exército Hannot, chefe do serviço photographico do mesmo serviço; na Holanda, concessão da Commenda de Christo ao Coronel do Estado Maior Hellemborg Hubar [?], chefe do Instituto Topographico de Haya e a concessão de Official de S. Thiago a F. de Bas, Capitão do Estado-Maior, adjunto do Instituto topgraphico de Haya; concessão do Habito de S. Thiago a Charles Eckstein, Director Técnico do serviço artístico do Instituto topographico de Haya.¹⁷⁹

A lista testemunha a profusão dos contactos efectuados por J.J. Rodrigues e a rede de contactos internacionais que conseguira estabelecer.

¹⁷⁷ 6.ª Secção, Ofício n.º 146, 16 de Dezembro de 1875, Fundo da Secção Photographica, Instituto Geográfico de Portugal.

¹⁷⁸ 6.ª Secção, Ofício n.º 55, 18 de Junho de 1876, Fundo da Secção Photographica, Instituto Geográfico de Portugal

¹⁷⁹ Livro de caixa, Officio n.º 177, 26 de Setembro de 1876, Fundo da Secção Photographica, Instituto Geográfico de Portugal

Em finais de 1876, Portugal alcançara grande prestígio internacional no campo da fotografia, facto que pode ser testemunhado pela distinção que a *Société Française de Photographie* confere ao Rei D. Luís I. Em sessão de 7 de Abril de 1876, D. Luís I é nomeado Membro Honorário daquela Sociedade, sendo referido: “*L’approbation donné aujourd’hui par Votre Majesté qui, par ses travaux personnels a pu se convaincre des immenses ressources que la photographie ouvrait aux sciences et aux arts, resserrera encore cette union si profitable dans ses resultats pour l’un et l’autre pays [...].*».

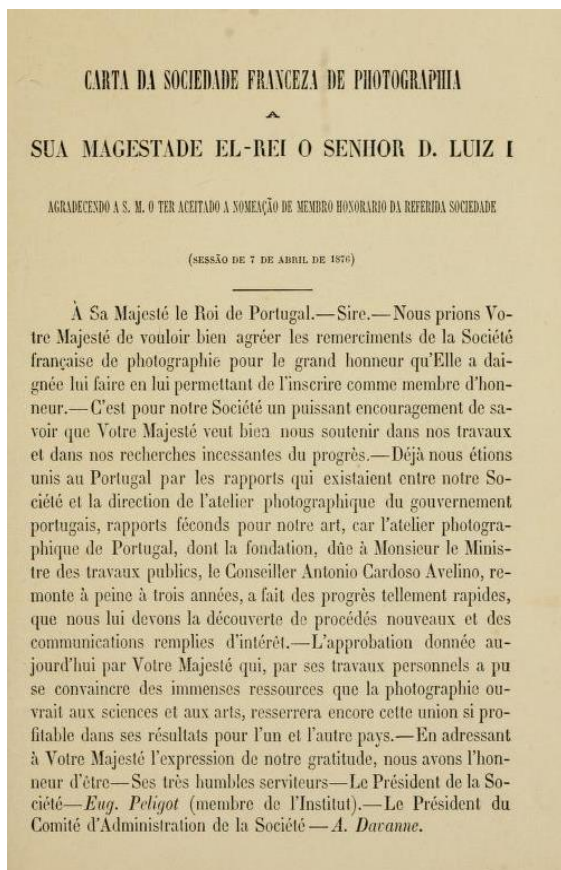


Fig.61 Carta da Sociedade Franceza de Photographia dirigida ao Rei D. Luís, agradecendo-lhe o ter aceitado a nomeação de Membro Honorário, 7 de Abril de 1876. Fonte: RODRIGUES, J. J., 1876.

A estratégia delineada, em inícios da década de 1870, pelo Estado português, obtinha a consagração internacional, corporizada na figura mais alta da Nação – Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Luiz I. Um ano depois, Outubro de 1877, uma cópia de carta de Charles Eckstein¹⁸⁰ a José Júlio Rodrigues, anexa ao officio n.º 295 e datada de 17 de Outubro de 1877, testemunha os contactos internacionais que o mesmo continuava a manter.

Na carta Charles Eckstein felicita José Júlio Rodrigues pelo *excelente successo* obtido e explicita “ [...] *Vous économisez le travail du grise et vous entourez directement le cuivre, corps plus fort et plus pratique, moins lourd que la Pierre [...]* .Logo a seguir, refere que a *operação* de J.J.Rodrigues viera ao encontro das reflexões que desde há muito vinha a fazer, a reprodução mecânica dos meios-tons, e conclui afirmando: *Não duvido de que irá encontrar a*

pedra filosofal. Toda esta rede de contactos institucionais foi reforçada com a participação da *Secção Photographica* num conjunto de exposições internacionais nas quais foi distinguida com vários prémios:

¹⁸⁰ Charles Eckstein foi director do Departamento Topográfico do Ministério da Defesa holandês e ficou-se-lhe a dever o desenvolvimento do primeiro método sistemático de fotocromolitografia com tricómia, um dos métodos mais utilizados para a reprodução de cartas, permitindo à arte cartográfica um grande desenvolvimento depois de 1867.

- Em 1874, na 10.^a Exposição Internacional da Sociedade Francesa de Fotografia (SFP) em Paris, recebe uma Medalha;
- Em 1875, na Exposição do Congresso Internacional de Ciências Geográficas da SGP, onde recebe uma Carta de Distinção no 1.^o grupo, uma Medalha de 2.^a classe no 2.^o grupo e uma Menção Honrosa no 5.^o grupo;
- Em 1876, na 11.^a Exposição Internacional da SFP em Paris, recebe uma Medalha de prata. Nesse mesmo ano participa na Exposição Internacional de Filadélfia, tendo recebido uma Medalha (DAVANNE, 1876). Nesta exposição foi apresentada a carta geológica de Portugal, que também foi exposta na Exposição Universal de Paris de 1878.
- Em 1878, participou na Exposição Universal de Paris tendo recebido dois diplomas de honra.

A pesquisa efectuada permite concluir que a *Secção Photographica* e o seu Director José Júlio Rodrigues foram pioneiros na introdução em Portugal da aplicação dos processos fotomecânicos na elaboração de mapas, tendo desenvolvido e aperfeiçoado alguns destes processos, nomeadamente, a fotozincografia, a fotolitografia com placas de estanho, a toponímia, bem como a impressão a cores. Neste contexto, a *Secção Photographica* foi considerada como um dos melhores serviços cartográficos da Europa, constituindo-se como um caso de *excelência periférica*, reconhecimento que em grande parte se fica a dever a uma hábil teia de relações internacionais estabelecidas por José Júlio Rodrigues e à vontade política de um conjunto de membros do Governo, nomeadamente de Filipe Folque e do Ministro António Cardoso Avelino.

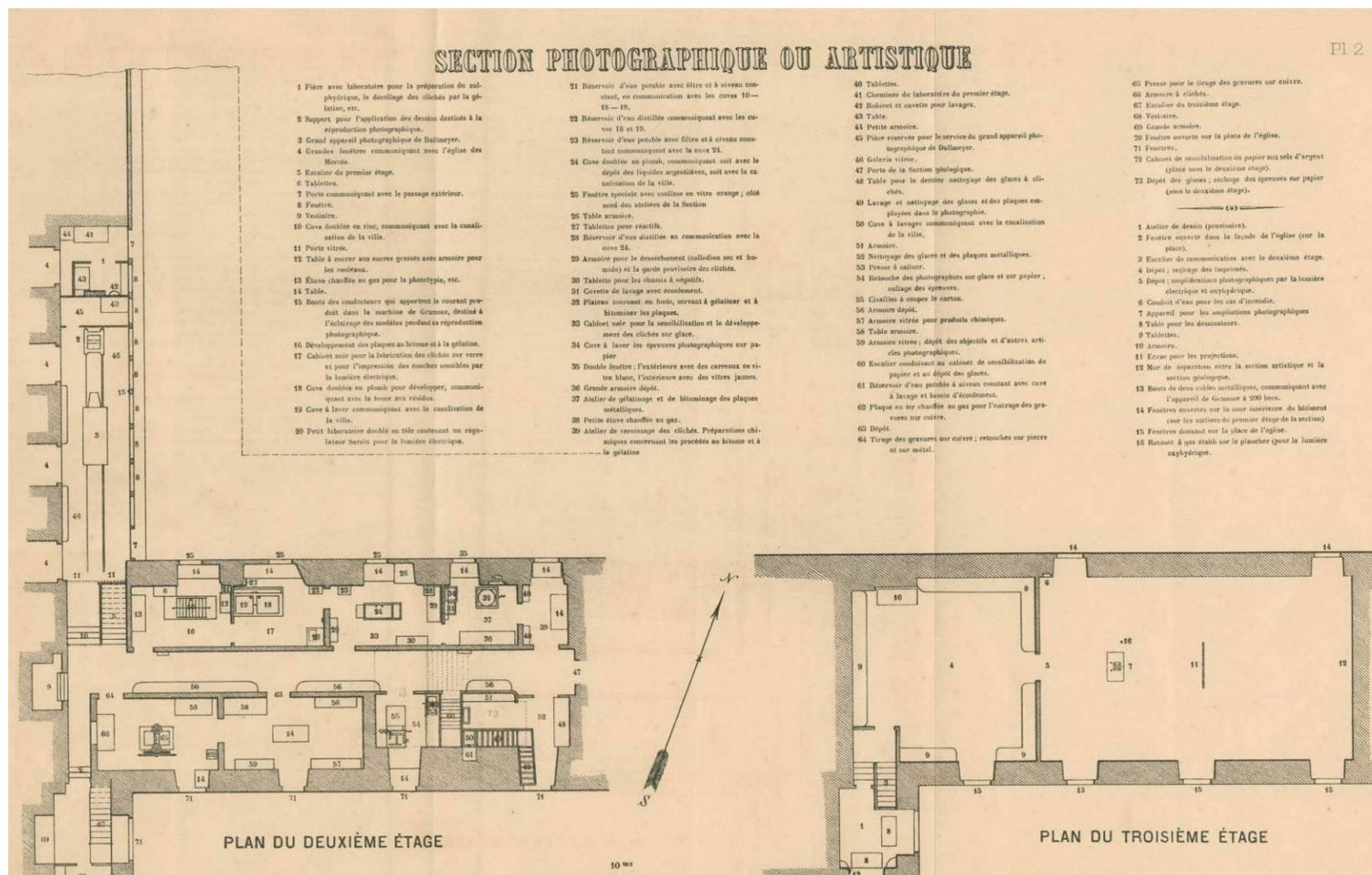


Fig.62 Planta das instalações da *Secção Photographica* instalada no antigo Convento de Jesus [Fonte: Fundo da *Secção Photographica*, IGP]

4.2. Estudando, observando e fotografando o céu...

A década de 1870 revelar-se-á igualmente importante para a fotografia nacional noutros campos científicos.

Vítor Bonifácio afirma que 1870 foi o ano no qual os cientistas nacionais utilizaram pela primeira vez as novas técnicas da fotografia e da espectroscopia astronómica e o da sua integração em redes transnacionais de observação astronómica que se traduziram em importantes investimentos no campo fotográfico.¹⁸¹

Durante a década anterior Frederico Oom, entre 1858 e 1863, estagiara no Observatório de Pulkovo e visitara vários observatórios e oficinas de instrumentos, tendo tomado contacto com a aplicação da fotografia à astronomia e aprendendo a sua prática, que viria só na década seguinte a ser implantada no Observatório de D. Luís.¹⁸²

Paralelamente, em Coimbra, em 1863 começara a ser construído um observatório que começou a funcionar em 1864, mas ainda sem instrumentos de registo fotográfico.

Em 1860, na sequência da sua visita aos observatórios de Madrid, Paris, Bruxelas, Londres, Greenwich e Kew, Jacinto António de Souza (1818-1880) professor de física da universidade de Coimbra, defende a adopção do modelo de Kew, isto é os magnetógrafos, electrógrafo de Thomson e um baropsicrógrafo do fabricante Patrick Adie, vindo o Observatório de Coimbra a adquirir estes instrumentos em 1866. O observatório possuiu desde o início condições para instalar os instrumentos com registo fotográfico, existindo no rés-do-chão uma oficina fotográfica, onde estava instalado o baropsicrógrafo.

Segundo relatório de 1870 de Jacinto Souza, existia um guarda fotógrafo, para apoio aos instrumentos de registo fotográfico (CARVALHO, 1872), mas o funcionamento dos magnetógrafos era muito irregular devido à intensidade variável do gás, à humidade da construção, que era recente e também à pouca perícia dos guardas fotógrafos (SOUZA, 1877).

Assim, apenas na década de 1870, os cientistas nacionais irão utilizar as novas técnicas da fotografia e da espectroscopia astronómica, graças à participação novas em missões internacionais.

Na sua génese esteve a preparação da expedição para a observação do eclipse do Sol de 22 de Dezembro a partir da estação de Tavira, que reuniu os directores dos observatórios

¹⁸¹ BONIFÁCIO, 2009, ob. cit.p.

¹⁸² FIOLHAIS, MARTINS, 2010, p.99.

astronómicos e meteorológicos e magnéticos existentes em território nacional. Faziam parte da equipa para além do “machinista” e do ajudante de meteorologia, Filipe Folque (parte das operações fotoheliográficas); Sousa Pinto (observações dos contactos das protuberâncias solares); Jacintho de Souza (medição dos ângulos de posição e grandeza das protuberâncias); J. C. de Brito Capelo (desenho da coroa) e Santos Viegas (observações espectroscópicas). A composição desta comissão sofreu várias alterações.

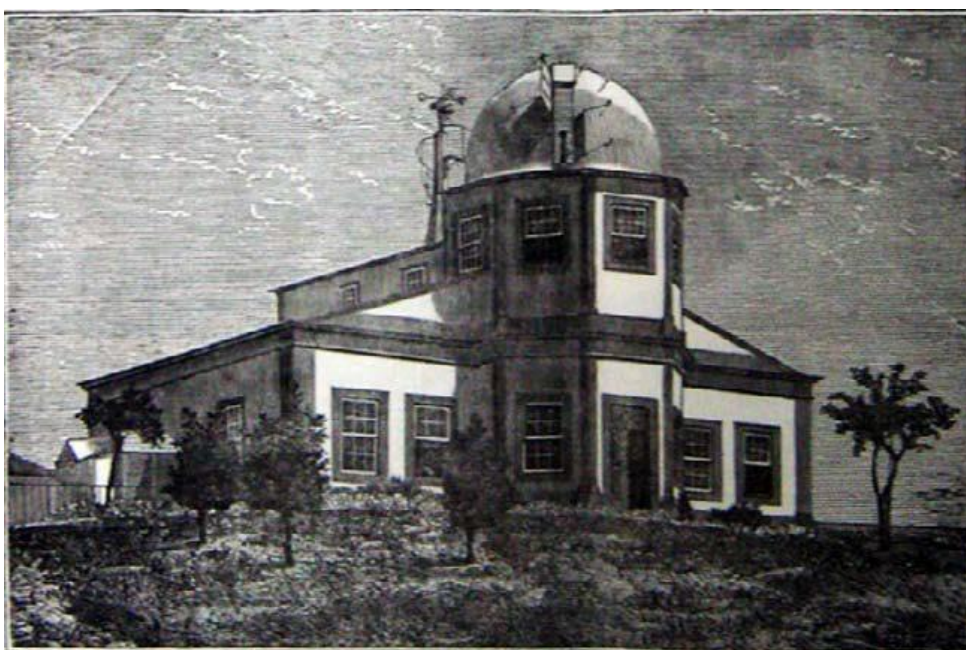


Fig. 63 Edifício do Observatório Meteorológico e Magnético de Coimbra (SOUZA, 1875)

Posteriormente, face à quantidade das observações a efectuar, juntaram-se mais 4 elementos a esta comissão: Luiz Albano (professor da disciplina de *Astronomia Practica* na Faculdade de Matemática da Universidade de Coimbra); António Augusto de Aguiar (lente de *Chimica Relatório* da Escola Politécnica de Lisboa); José Vieira (director da oficina de instrumentos de precisão, do Instituto Industrial) e António Pedro Leite (ajudante do Observatório Meteorológico e Magnético de Coimbra).¹⁸³

¹⁸³ Foi fixado em dez o número final de participantes na expedição portuguesa, embora não os membros da mesma. Luiz Albano ficou encarregado da “observação directa das phases” e da “investigação da luz da corôa”, Aguiar e Vieira das “operações photoheliographicas” e Leite das observações meteorológicas. In BONIFACIO, ob. cit. pp. 145-146.

Os responsáveis pela fotografia ficaram encarregados de obter “*quarenta chapas, sendo quatro dellas obtidas durante a totalidade.*”¹⁸⁴

Na sequência desta expedição o governo atribuiu, em Janeiro de 1871, ao Observatório Infante D. Luiz um telescópio paralactivo com o qual João Carlos de Brito Capello iniciou, em 1871, um programa de fotografia solar diária que veio a merecer o reconhecimento internacional.

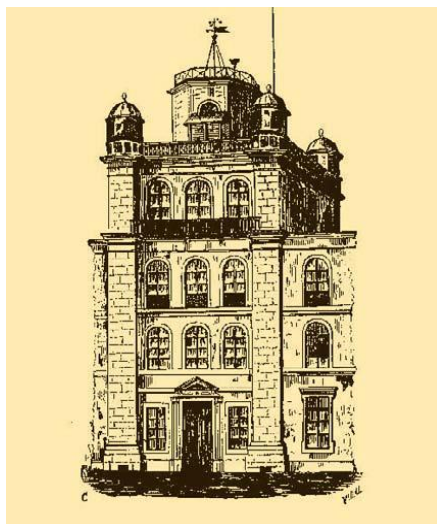


Fig. 64 Edifício do Observatório Infante D. Luís (*OBSERVATÓRIO Infante D. Luís*, 1865)¹⁸⁵

Em inícios de 1873, Frederico Oom¹⁸⁶ e João de Brito Capello¹⁸⁷ são nomeados pela Classe de Sciencia da Academia de Sciencia de Lisboa para elaborarem uma proposta de deslocação a Macau, para Portugal participar na observação do trânsito de Vénus, que teria lugar em 8 de Dezembro de 1874, a qual após preparação e delineamento pormenorizado não se vem a concretizar por não ter obtido aprovação parlamentar. Os relatórios então elaborados, assinados por Oom e Brito Capello, testemunham os conhecimentos fotográficos dos dois cientistas portugueses. Na proposta elaborada e apresentada em Julho de 1873 à Academia de Sciencias de Lisboa, os dois astrónomos após realçarem a importância da

¹⁸⁴ Folque, Fillipe: Carta ao Ministério do Reino, 6 de Junho. 1870a (Appud. Bonifácio, ob. cit., p.152)

¹⁸⁵ O Observatório Meteorológico D. Luís foi criado pela Escola Politécnica, em 1853, no reinado de D. Pedro V. Começou a funcionar regularmente a 1 de Outubro de 1854 sob a direcção de Guilherme Pegado, lente da 5ª cadeira - Física Experimental e Matemática, tendo o primeiro estabelecimento da sua categoria que existiu em Portugal. A sua fundação foi decisiva para o progresso das Ciências Geofísicas em Portugal.

¹⁸⁶ Frederico Oom, entre 1858 e 1863, estagiou no Observatório de Pulkovo e visitou vários observatórios e oficinas de instrumentos, tendo tomado contacto com a aplicação da fotografia à astronomia e aprendendo a sua prática.

¹⁸⁷ João Carlos de Brito Capello (1841-1917), observador do Observatório do Infante D. Luís, realizou uma viagem científica aos Observatórios de Paris e de Londres, para se familiarizar com os instrumentos utilizados nessas instituições.

missão do ponto de vista astronómica referem que [...] *o mundo astronómico se prepara[va] para nova observação; munidos os astrónomos de instrumentos mais aperfeiçoados e auxiliados por dois agentes poderosos, a telegraphia eléctrica para a determinação rigorosa da longitude, e a photographia para registar fielmente as phases do phenomeno para serem, por assim dizer, observadas e medidas rigorosamente no gabinete; com estes poderosos auxiliares, pois contam obter resultados muito mais aproximados.* Após descreverem os investimentos que, para a referida missão países como os Estados Unidos, Inglaterra, França e Rússia estavam a efectuar, os dois cientistas defendem a participação de Portugal, *alegando que construindo e mantendo um observatório de primeira ordem contrahio moralmente a obrigação de tomar parte activa na resolução de todos os problemas que mais interess[v]am á astronomia.*

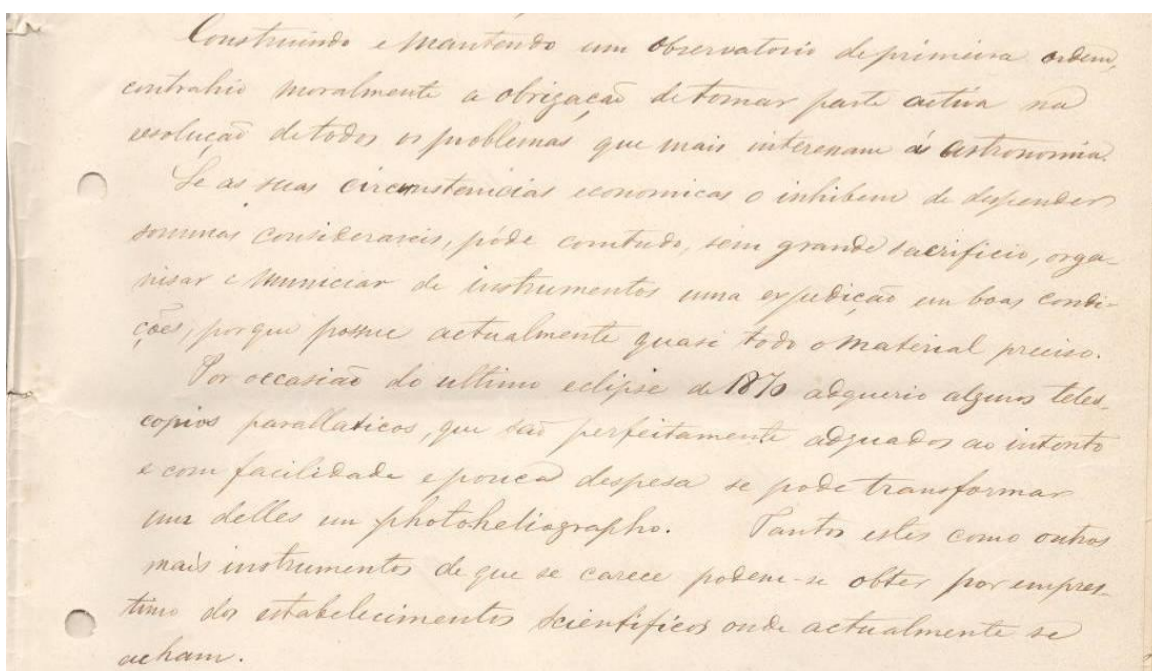


Fig. 65. Excerto de exposição /proposta de Frederico Oom e de Brito Capello à Real Academia de Ciências de Lisboa, na qual, cientes dos constrangimentos económicos existentes, os dois cientistas, sugerem que se transforme um dos telescópios paraláticos adquiridos para a observação do eclipse de 1870 em photoheliographo. [Fundo da Real Academia de Ciências de Lisboa, Processo de Frederico Oom]

Cientes dos constrangimentos económicos existentes, Capelo e Oom sugerem que se transforme um dos telescópios paraláticos adquiridos para a observação do eclipse de 1870 em photoheliographo. Terminam a exposição, referindo que se a proposta fosse aprovada, o tempo que mediasse até à data de partida da expedição deveria ser aproveitado para fazer experiências, nomeadamente no campo das observações fotográficas: *a determinação rigorosa da deformação das imagens (quando ahaja), a do ângulo de posição relativamente a*

alguns dos grandes círculos da esphera, os processos photographicos e os preparados que se devem empregar, são pontos mui delicados, que pedem operações mui morosas e repetidas e algumas despesas.

O orçamento apresentado discriminava as despesas em matéria de fotografia

Orçamento das despesas da expedição a Macau para a observação da passagem de Vénus em 8 de Dezembro de 1874.

<i>Instrumentos, Construcções &c.</i>	
<i>Ocular de Dallmayer</i>	<i>60\$000</i>
<i>Camara escura, Círculos, retículos &c.</i>	<i>180\$000</i>
<i>Doisapparelhos de Morse (systema Barmán)</i>	<i>200\$000</i>
<i>Baixas, Commutadores &c.</i>	<i>160\$000</i>
<i>Construcção de um Observatorio provisório em Macau</i>	<i>350\$000</i>
<i>Diferentes objectos para o arranjo do Observatorio e da Camara escura</i>	<i>300\$000</i>
<i>Objectos proprios para Photographia.</i>	
<i>Chapas e carias para as ditas. Bancos, Colodios, vernizes &c.</i>	<i>325\$000</i>
<i>Experiencias em Lútea</i>	<i>300\$000</i>
<i>Despesas proprias de Viagem &c.</i>	
<i>Passagem de Gibraltar a tres observadores e um ajudante ida e volta</i>	<i>96\$000</i>
<i>Transporte de instrumentos Gibraltar (ida e volta) Gibraltar a Macau</i>	<i>100\$000</i>
<i>Tres observadores na 1ª Camara e um ajudante na 2ª (ida e volta)</i>	<i>2.368\$000</i>
	<i>4.889\$000</i>

<i>Frete de Instrumentos</i>	<i>Transporte - 4.889\$000²³</i>
<i>Transporte entre Hongkong e Macau (ida e volta)</i>	<i>600\$000</i>
<i>Seguro dos instrumentos (ida e volta)</i>	<i>100\$000</i>
<i>Despesas com a determinação da diferença de Longitude entre Hongkong e Macau</i>	<i>360\$000</i>
<i>Despesas eventuais</i>	<i>200\$000</i>
<i>Aplicação de Custos a tres observadores</i>	<i>500\$000</i>
<i>1.º ao ajudante</i>	<i>1.800\$000</i>
	<i>360\$000</i>
<i>Total</i>	<i>8.809\$000²³</i>

Fig. 66 Orçamento das despesas da expedição a Macau apresentada por Frederico Oom e Brito Capello [Fundo da Academia Real de Sciencias, Processo de Frederico Oom.]



Fig. 67 Retrato de João Carlos de Brito Capello. Fonte: Academia de Ciências de Lisboa.

A expedição é autorizada por ofício do Ministério do Reino de 3 de Julho de 1873, mas não chega a obter autorização parlamentar, com baseem argumentos financeiros. É provável que a rivalidade latente entre Lisboa e Coimbra, e a tentativa, da parte de Frederico. Oom, de imprimir uma forte marca do OAL à iniciativa, de modo a consolidar o estatuto da instituição enquanto observatório nacional, possa também ter tido um peso importante. De qualquer forma, o material fotográfico adquirido reverte para o Observatório D. Luís e para o Real Observatório Astronómico de Lisboa. O documento existente no processo de Frederico Oom que temos vindo a citar permite conhecer a listagem dos objectos que

transitaram para o Real Observatório Astronómico de Lisboa.¹⁸⁸

Um dos trabalhos dignos de nota que integraram a preparação desta *missão adiada* foi o desenvolvimento de um aparato para efectuar fotografias sequenciais do trânsito de Vénus, inventado por Campos Rodrigues, que diferia de outros aparatos concebidos internacionalmente nesse sentido, entre os quais o que ficou mais célebre foi o revólver fotográfico de Pierre Jules Janssen (1824-1907).¹⁸⁹

4.2.1 João Carlos de Brito Capello: um pioneiro no campo da fotografia solar

Entretanto, como já atrás referimos vimos, João Carlos de Brito Capello iniciou, em 1871, no Observatório Infante D. Luiz um programa de fotografia solar diária, com o apoio da Escola Politécnica, instituição responsável pelo observatório.¹⁹⁰

¹⁸⁸ *Relatório dos objectos adquiridos para a observação do transito de Vénus, que, pela distribuição autorizada pelo ministro do reino, ficou pertencendo ao Real Observatório Astronomico de Lisboa* [Fundo Academia de Ciências de Lisboa, Processo de Frerico Oom]. Vide ANEXO 7

¹⁸⁹ O dispositivo concebido por Rodrigues não chegou sequer a ser utilizado pelas razões enunciadas, tendo sido empregue, a título meramente experimental, na observação fotográfica do eclipse parcial do Sol de 5 de Agosto de 1905. Ernesto de Vasconcellos, na sua tese de dissertação intitulada “*A Astronomia Photographica*” (1884) fez uma descrição pormenorizada do revólver fotográfico de Janssen.

¹⁹⁰ Após a falhada expedição de observação do eclipse solar de 22 de Dezembro de 1870, o governo atribuiu, em Janeiro de 1871, àquele Observatório um telescópio paralactivo com 0,12 m de abertura e 1,98 m de distância focal com mecanismo de seguimento. Sobre esta matéria vide BONIFÁCIO, 2009, pp. 225 e seguintes.

A este projecto científico não era alheio o conhecimento e relacionamento que Capello mantinha com vários cientistas do Observatório de Kew, entre os quais se salientavam Balfour Stewart, Warren De la Rue e George Mathews Whipple. Este rede pessoal de sociabilidade científica de Brito Capello, foi, indubitavelmente uma mais-valia para o programa de fotografia solar do observatório que, contrariamente ao acaso da *Secção Photographica*, não mereceu um preferencial apoio governamental.

Em Janeiro de 1871, o governo atribuiu ao Observatório Infante D. Luís um equatorial de Repsold. Capello pretendia transformar este instrumento num fotoheliógrafo e utilizá-lo para *faire des observations des taches du soleil en rapport avec les perturbations magnetiques nous suivrons l'observations aussi directes que photographiques principalement sur les diverses phases des taches pendant les grandes perturbations*. Inicialmente Capello contemplou a possibilidade de utilizar, também, o desenho [...] *Si la photographie des taches agrandis ne reussit je tacherais de dessiner les divers phases des taches pendant les perturbations, cependant les positions seront donnees par la photographie sur tout le ´disque du soleil*.

Em 1872, Capello já não tinha dúvidas sobre as vantagens do método fotográfico e escrevia a Faye: *Vous avez bien raison, l'employ de la photographie est incomparablement plus exacte et moins fatigante que les dessins à la main*.

Durante o mesmo ano, escreverá a congéneres europeus – Secchi, Warren De la Rue, Sonrel –, pedindo-lhes informação e exemplares de fotografias edando-lhes conta dos seus projectos (BONIFÁCIO, 2009). Nalgumas destas cartas, Capello discute com os seus astrónomos amigos aspectos e dificuldades específicas da fotografia. Com Secchi discute, por exemplo, o efeito do calor do Verão nas chapas de colódio húmido e possíveis efeitos na distorção das imagens fotográficas.

Em 1887, realiza-se em Paris uma reunião internacional, sob os auspícios da Academia de Ciências e financiada pelo governo francês, onde participam cerca de 60 astrónomos pertencentes a 19 países, onde foi delineado o grande projecto *Carte du Ciel*, através do qual se propunha efectuar a observação do céu através de processos fotográficos. Portugal é convidado a participar e Frederico Oom, vai estar presente em nome do Observatório Astronómico de Lisboa. Portugal não chega, contudo, a participar no projecto por falta de

recursos financeiros, nomeadamente para a adesão às novas tecnologias das chapas fotográficas.¹⁹¹

A documentação existente (*Bouillon de Lettres, Correspondência Internacional do Instituto Geográfico Português* exploradas por Vitor Bonifácio na obra citada) revela que o projecto de fotografia solar do observatório dependia, essencialmente, da vontade e empenho de Capello. Desde o princípio que a falta de pessoal se fazia sentir, tendo efectuado vários pedidos de maior apoio financeiro e de pessoal. No entanto, o quadro de pessoal e os instrumentos do observatório não sofreram alteração. O falecimento de Fradesso da Silveira, em Abril de 1876, piorou a situação, pois para além das responsabilidades acrescidas, Brito Capello perdeu um dos seus principais “apoiantes” do seu projecto científico. Contudo, o programa de fotografia solar continuou: o ciclo solar aproximava-se de um mínimo, após ter atingido o máximo em 1870: *Dans ces derniers temps 1875 et 1876 les taches et facules sont très rares, escreve Capello a Secchi em Março de 1876.*

A dimensão do projecto de Brito Capello pode ser avaliada através do conjunto de imagens que, com autorização governamental, enviou para o *Solar Physics Committee*, em 1883: 407 negativos foram enviados para Inglaterra, 217 dos quais de 1872; 143 de 1873; 32 de 1875 e 4 de 1880. Não se encontraram até à presente data referências ao projecto após 1880, pelo que o deve ter terminado nessa data.

O caso de João Carlos Brito Capello constitui um exemplo paradigmático de um cientista que, trabalhando num laboratório, situado num país periférico, mantinha, *per si*, uma rede de sociabilidade científica, que lhe permitia o reconhecimento no meio astronómico internacional, a despeito da sua actividade não ter grande expressão nos principais periódicos validadores do conhecimento. Assim, se bem que tivesse mantido correspondência e trocado fotografias com Angelo Secchi do Observatorio Collegio Romano Roma, Itália; com George Whipple do Kew Observatory e com Warren De La Rue, Reino Unido; com Hervé Faye da Académie des Sciences de Paris, França; com M Jules Janssen do Observatoire de Meudon, França; L. Sonrel, H. Marié-Davy e C.-E. Delaunay do Observatoire de Paris, França; com o Bureau des Longitudes; com Carl Venceslas Zenger Prague Technical High School Praga, República Checa; com Lewis Morris Rutherford (?) Columbia College, New York Estados Unidos da América e com o Solar Physics Committee Reino Unido, o número de publicações

¹⁹¹ AGUIAR, 2009, *Os Estudos da Astronomia em Portugal de 1850 A 1950*, p.91.

em periódicos e publicações internacionais resultantes do programa de fotografia solar desenvolvido no Observatório Infante D. Luís foi extremamente escasso.¹⁹²

4.3 A utilização da fotografia para fins médicos

Também no campo da medicina, a fotografia, após as experiências individuais desenvolvidas nas décadas anteriores, registará importantes passos para o reconhecimento do seu estatuto científico: por influência do Professor António Maria Barbosa, em 1879, a fotografia médica passou a utilizar-se como elemento de apreciação de resultados pós-operatório. Anos antes, Thomaz de Carvalho comprara para o Museu de Anatomia da Escola Médica de Lisboa uma câmara fotográfica para enriquecimento dos exemplares do Museu e, ainda para o arquivo e ensino da própria cadeira.¹⁹³

Nos números consultados em periódicos da especialidade,¹⁹⁴ apenas encontrámos reproduções de fotografias por processos fotomecânicos a partir da década de 1880.

Na revista *A Medicina Contemporânea*, mais tardia, é possível encontrar artigos médicos ilustrados com a reprodução de fotografias pelo processo tipográfico de meios-tons, tornando-se assim possível intercalar na mesma página texto e imagem. É neste contexto que, em 1887, é publicado um artigo, «Tumor epithelial no pé direito. Amputação túbio-tarsica osteo-plasticacalcanea de Pirogoff, modificada por Le Fort», da autoria do cirurgião Bordallo Pinheiro. Este artigo está ilustrado com a reprodução da fotografia do membro já amputado.

Também em 1899, Miguel Bombarda publica em *A Medicina Contemporânea* dois artigos com reprodução de fotografias. Um extracto de um relatório, «Loucura Moral e crises Epileptiformes», onde apresenta a reprodução de um retrato da paciente (e uma homenagem a C. Pestana, com um retrato deste. No mesmo ano e na mesma revista, Virgílio Machado publica um artigo, - «Estado actual da radiologia no estudo do mixedema», onde apresenta a reprodução de um retrato do paciente, além da reprodução de uma radiografia de uma das mãos do jovem.¹⁹⁵

¹⁹² Sobre esta matéria vide BONIFÁCIO, 2009.

¹⁹³ PIMENTEL, 1967, *Jornal Médico*.

¹⁹⁴ *Gazeta Médica de Lisboa* (anos: 1856 a 1867), *Correio Médico de Lisboa* (ano 1879), *A Medicina Contemporânea* (anos: 1887 a 1899) e *Revista Portuguesa de Medicina e Cirurgia Práticas* (1897a 1900).

¹⁹⁵ Vide PERES, 2013, pp. 348-349.

A análise da lista das 919 dissertações inaugurais da Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa (EMCL), apresentadas entre o período de 1861 a 1909 e pertencentes aos espólios dos Hospitais dos Capuchos e de S. José, permite verificar que apenas 45 apresentam fotografias ou reproduções fotomecânicas de fotografias (onde se incluem fotomicrografias e radiografias), cujos títulos a seguir se apresentam.

QUADRO 9. Dissertações inaugurais da Escola Médico- Cirúrgica de Lisboa que apresentam fotografias ou reproduções fotomecânicas, anteriormente a 1900.

Ano	Título	Autor	Especialidade
1891	<i>Um caso de Elephancia tratado pela massagem</i>	Borges, Júlio de Moura	Doenças Infeciosas
1893	<i>Sobre um caso de arterite obliterante progressiva</i>	Rocha, Eduino	Reumatologia
1894	<i>Algumas palavras sobre os apertos largos da urethra</i>	Redondo, Jayme Julião d'Andrade Azevedo	Urologia
1897	<i>Contribuição para o estudo das nephrites agudas</i>	Guimarães, J. J. Marques	Nefrologia
1897	<i>Pela Arthrotomia nas fracturas da rotula</i>	Barral, João	Ortopedia
1898	<i>Tumores malignos da mamma</i> (Dissertação de Concurso)	Cabeça, Custodio Maria d'Ameida	Oncologia Médica
1898	<i>Tratamento da Gibbosidade no mal de Pott</i>	Moraes, Christiano Goullart d'Aragão	Ortopedia
1898	<i>O álcool. Toxicidade e degradação social</i>	Rosa, Antonio Correia da Silva	Psiquiatria
1898	<i>Algumas palavras sobre Reumatismo deformante</i>	Santos, Francisco Ferreira dos	Reumatologia
1898	<i>Ahemostasia dos ligamentos largos na hysterectomy</i>	Castro, Joaquim de Sousa Feyo	Ginecologia/ Obstetrícia
1899	<i>Astrogalectomia</i>	Monjardino, Augusto A.	Ortopedia

1899	<i>A localização dos corpos estranhos por meio dos raios Röntgen</i>	Sechehayé, Adrien	Radiodiagnóstico
------	--	-------------------	------------------

Fonte: PERES, 2013.

Conclui-se, assim, conforme as fotografias reproduzidas e/ou elencadas e a consulta de um amplo leque de periódicos especializados, bem como algumas fontes arquivísticas, que, se bem que em Portugal se possam encontrar, desde cedo, exemplos de prática fotográfica no seio da comunidade científica nacional, só a partir da década de 1870, a fotografia científica portuguesa alcançará o reconhecimento e o prestígio internacional, chegando mesmo, nalguns campos a protagonizar casos de excelência periférica.

PARTE III

PROTAGONISTAS, PRÁTICAS E ESTRATÉGIAS DE PARTICIPAÇÃO EM REDES TRANS-NACIONAIS DE CONHECIMENTO

Também na Inglaterra e na França, a adopção do novo invento pela ciência, após o deslumbre inicial, vai ser lenta, marcada por uma certa desconfiança, passando apenas a partir de 1870 a ter plena aceitação.

Durante esse período, e até finais do século XIX, irão surgir, uma série de inventos e melhoramentos no campo da fotografia. Alguns destes inventos ficaram circunscritos a círculos restritos de sociabilidade e de divulgação não chegando a ser patenteados. Todavia, só em França, entre 1840 e 1850, foi efectuado o registo de 39 patentes e, na década seguinte, foram registadas mais 84, todas elas correspondentes a melhoramentos diversos operados no campo da fotografia, indo desde a invenção de novos processos, passando por instrumentos ópticos, até ao registo dos mais diversos artefactos (Vide ANEXO I). Na Inglaterra, com base nas fontes bibliográficas consultadas, entre 1840 e 1859, foram registadas 9 novas patentes (VIDE ANEXO II) e, em Espanha, na década de 1850, surgem os primeiros registos (reais privilégios), que serão apenas 3.

Estes novos melhoramentos e inventos eram alvo de toda uma polémica até atingirem o seu reconhecimento científico e, muitas vezes, mais do que do seu valor intrínseco, a sua validação dependia da inserção em redes de divulgação, da pertença a comunidades científicas reconhecidas, de retóricas de persuasão e até mesmo de estratégias de afirmação de identidades nacionais. Assim, muitos destes inventos ficaram esquecidos na poeira dos arquivos e os seus autores foram integrados, citando Ramalho Ortigão, a longa lista dos *pobres poetas obscuros*¹⁹⁶ da ciência.

Em Portugal, o registo do primeiro privilégio concedido, no campo da fotografia, surge apenas em 1862 (Privilégio n.º 96, concedido em 18 de Janeiro de 1862), correspondendo a

¹⁹⁶ ORTIGÃO, 1896, p. 161.

processo para *imprimir por meio de photographia em quaesquer tecidos e sobre madeira*, da autoria do fotógrafo Francisco Augusto Gomes (vide Fig. 69).

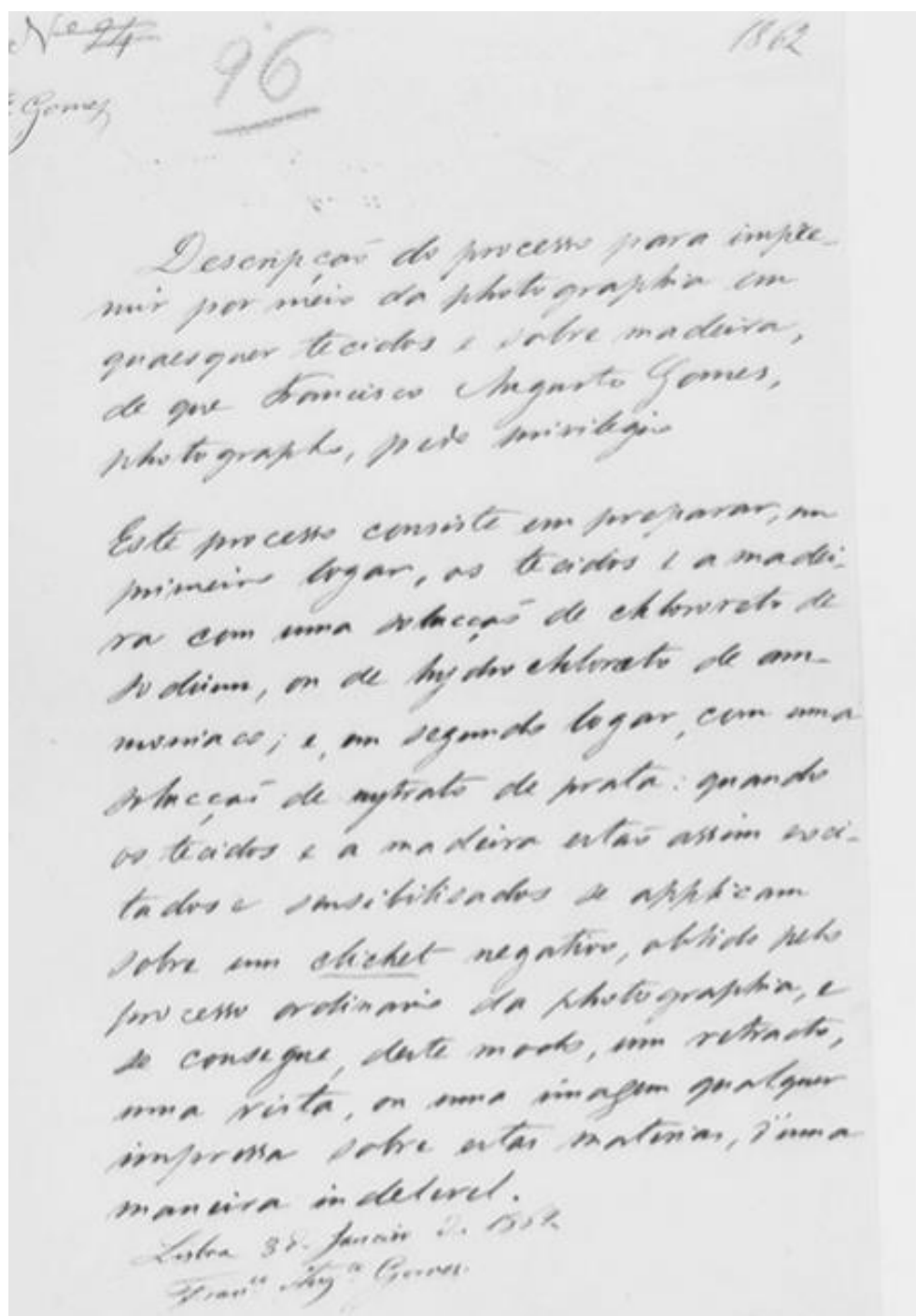


Fig. 68 Patente de Invenção n.º 96, concedido em 18 de Janeiro de 1862 a Francisco Augusto Gomes [Fonte: Instituto Nacional da Propriedade Industrial]. Francisco Augusto Gomes patenteou um processo para imprimir imagens, por meio da fotografia, sobre tecido e sobre qualquer tipo de madeira.



Fig. 69. Carte - visite de Francisco Augusto Gomes [Colecção particular da autora]

Neste contexto, as Exposições Universais e outras mostras nacionais e internacionais, assumiram uma importância crescente, quer em termos de difusão dos progressos da ciência, da técnica e da indústria, quer ao nível da afirmação política e económica dos vários países que nelas representados. As Exposições Universais enquanto espaço aberto ao público em geral, foram um meio importante para a divulgação dos progressos registados a nível dos conhecimentos científicos e técnicos e para a mundialização desses mesmos conhecimentos, realidade que foi extensivo ao mundo da fotografia, como teremos oportunidade de ilustrar no Cap.4.¹⁹⁷

Também os primeiros Clubes e Sociedades Fotográficas (predominantemente francesas e inglesas a que posteriormente se juntaram as belgas, as austríacas e as americanas), bem como os seus órgãos de divulgação, foram cenários determinantes para a validação, quer da qualidade das fotografias, quer dos seus aperfeiçoamentos, quer do seu próprio estatuto social. Saliente-se que as primeiras Sociedades Fotográficas surgiram no seio de associações científicas e literárias fundadas no contexto das Luzes e do Enciclopedismo, sendo os seus fundadores os herdeiros directos dos antigos Filósofos da Natureza. A *Calotype Society* ou a

¹⁹⁷ Sobre esta matéria vide: MATOS, Ana Cardoso, DEMEULENAERE-DOUYÈRE, Christiane, SOUTO Maria Helena, "The World Exhibitions and the Display of Science, Technology and Culture: moving boundaries", em *Quaderns d'Història de l'Enginyeria*, volum xiii, 2012.

London Photographic Society, por exemplo, emergiram no seio das animadas discussões da Royal Scientific Academy.

Também a imprensa periódica científica e generalista e os manuais foram canais privilegiados para a difusão da nova ciência e para a afirmação de novos protagonistas. A estes “canais” há que acrescentar jantares, reuniões e conversas informais entre *experts*, num tempo em que a oralidade e a correspondência pessoal foram determinantes.¹⁹⁸

Neste contexto, voltámos a visitar as pesquisas de Marcos Cueto (CUETO, 1989), já atrás nomeadas, e a introdução dos termos *excelência científica* e de *ciência na periferia* na terminologia e agenda de estudos desenvolvidos no campo da História da Cultura Científica.

No quadro destes enquadramentos teóricos e ancorada num conjunto de exemplos nacionais, passámos a analisar o desenvolvimento do saber e prática fotográfica no Portugal oitocentista, exemplificando e evidenciando alguns aspectos de dependência, mas também de autonomia e de *excelência científica*.

¹⁹⁸ A importância da correspondência científica tem tido tradução em vários projectos internacionais, entre os quais destacamos: *The Correspondence of Fox Talbot*, efectuada sob a direcção de Larry Schaaf, *The Correspondence of Michael Faraday* (edit. Por Dr. Frank A. J. L. Jame), *The Correspondence of Charles Darwin* (The Cambridge University Press) ou a *Corresponce of James McNeill Whistler* (Gaskow University).

Capítulo1

Autonomia e dependência na produção científica

1.1.Protagonistas e primeiras participações em eventos e redes internacionais

Os primeiros casos de participação portuguesa em inventos ou em redes internacionais de fotografia, durante a primeira metade do séc. XIX (1839-1860), foram efectivados por fotógrafos /amadores ingleses ou de ascendência inglesa, se bem que se possam apontar alguns casos de fotógrafos portugueses ou franceses, ou de outra nacionalidade, residentes em Portugal, nomeadamente em Lisboa, sendo que estes eram, na sua maior parte, fotógrafos comerciais.Referimo-nos, entre outros, a Wenceslau Cifka (1811-1883), a José Nunes da Silveira, Corentin e a Francisco Metrass (1825-1861).

Neste enquadramento, Porto e Ilha da Madeira, locais com fortes comunidades inglesas residentes, foram, seguramente, o cenário dos primeiros intercâmbios fotográficos com o exterior, de inserção em redes de comunidades fotográficas/científicas internacionalmente reconhecidas. As actividades económicas a que estavam associados, produção e comércio vinícola, bem como as fortes ligações existentes entre as Coroas portuguesa e Britânica, foram determinantes neste processo.

Joseph James Forrester (Porto), durante a década de 1850, e Russell Manners Gordon (Ilha da Madeira), durante as décadas de 1860 e 1870, qualquer deles ligado a círculos fotográficos ingleses extraordinariamente restritos, foram os primeiros a participar em certames europeus e a merecerem o reconhecimento internacional. Ambos constituem exemplos paradigmáticos da prática e aprofundamento do estudo do novo invento durante as décadas de 40, 50 e 60 do século XIX, a maior parte das vezes desenvolvida à margem geográfica dos convencionais centros de saber.

Paralelamente, Forrester e Gordon constituem dois exemplos concretos do paradigma de comunicação de ciência então vigente, permitindo analisar aspectos ligados à produção do saber fotográfico e do seu entendimento/apropriação popular em Portugal. As obras e percursos de Joseph James Forrester e Russel Manners Gordon representamtambém dois testemunhos das novas abordagens da dicotomia centro/periferia, para além de constituírem exemplos de como o conceito de periferia não é geográfico e de como a ciência nas primeiras décadas de 1800, qual *floresta de enganos*, não era desenvolvida apenas por *experts*, mas também por um conjunto de figuras ilustradas com interesses em diversos ramos do saber, que comunicavam entre si e partilhavam experiências fora das paredes dos laboratórios.

Finalmente, demonstram que o facto de qualquer deles estar ligado ao comércio do vinho do Porto e/ou vinho da Madeira, traço característico da economia e da sociedade portuguesa de então, foi propiciador de contactos regulares com os principais centros europeus, através de um caminho atlântico, pelo que a despeito de residirem a maior parte do tempo numa zona geográfica marginal ao acervo mundial do conhecimento, foram protagonistas da cena fotográfica europeia do seu tempo.

1.1.1. Joseph James Forrester (1809-1861)

As monografias publicadas, quer em Portugal, quer no exterior, sobre Joseph James Forrester (1809-1861) têm vindo a provar a sua ligação aos principais centros de reflexão e divulgação fotográficos da época.

Natural de Kingston upon Hull, Forrester chegou ao Porto em 1831, em plena guerra civil entre miguelistas e liberais, para ir trabalhar na área do comércio do vinho do Porto, mais concretamente na firma de um seu tio, a Offley, Forrester & Weber.

Os seus biógrafos referem que desde logo se integrou nos círculos de convivialidade portuense ligados a negociantes e artistas, se bem que convivesse com outros súbditos ingleses residentes no Porto.



Fig. 70 Assinatura de Joseph James Forrester e a designação de Chevalier Rose-Croix (pormenor da p.5 da obra de sua autoria *The prize essay on Portugal*).Fonte:BND, cota sc8437-V.

Para além dos seus interesses comerciais, cartográficos e artísticos, Forrester era também um entusiasta por *antiguidades* (no sentido que o termo possuía na época), tudo indicando que este terá sido um dos factores que terá contribuído para o seu despertar para a fotografia.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Entre 1854 e 1860, Forrester abandonou a Quinta do Ribeirinho, vindo a instalar-se na Quinta da Boa Vista, em Gaia. No novo lar, a par do conforto, existiam uma biblioteca, uma galeria de pinturas, bem como um estúdio de fotografia. Pôde, então, dedicar-se ao seu novo *hobby*.



Fig.71 Mr. Forrester, ca. 1845 / Copyright Print from the original negative by David Octavius Hill, R.S.A. Edinburgh (1843-1848) "



Fig. 72 Óleo sobre zinco de Joseph James Forrester. Em primeiro plano, vêm-se 2 figuras de costas, o Barão e sua amiga D. Antónia Ferreira, a "Ferreirinha". [Colecção Museu do Douro, Régua]

Forrester terá aprendido a fotografar por volta de 1850, já após a morte de sua mulher Eliza Cramp (1847) e o seu professor terá sido Dr. Hugh W. Diamond que, desde 1850 (?), promovia a fotografia junto dos antiquários, isto é, dos membros da *Society of Antiquaries* da qual Forrester foi eleito membro em 1856.

Refira-se que Hugh Welch Diamond, médico, é uma das principais figuras da história da fotografia mundial, uma vez que terá sido o primeiro amador a aplicar a fotografia aos seus

estudos sobre insanidade mental, tendo feito circular estas fotografias por outros físicos, amigos e em exposições.²⁰⁰

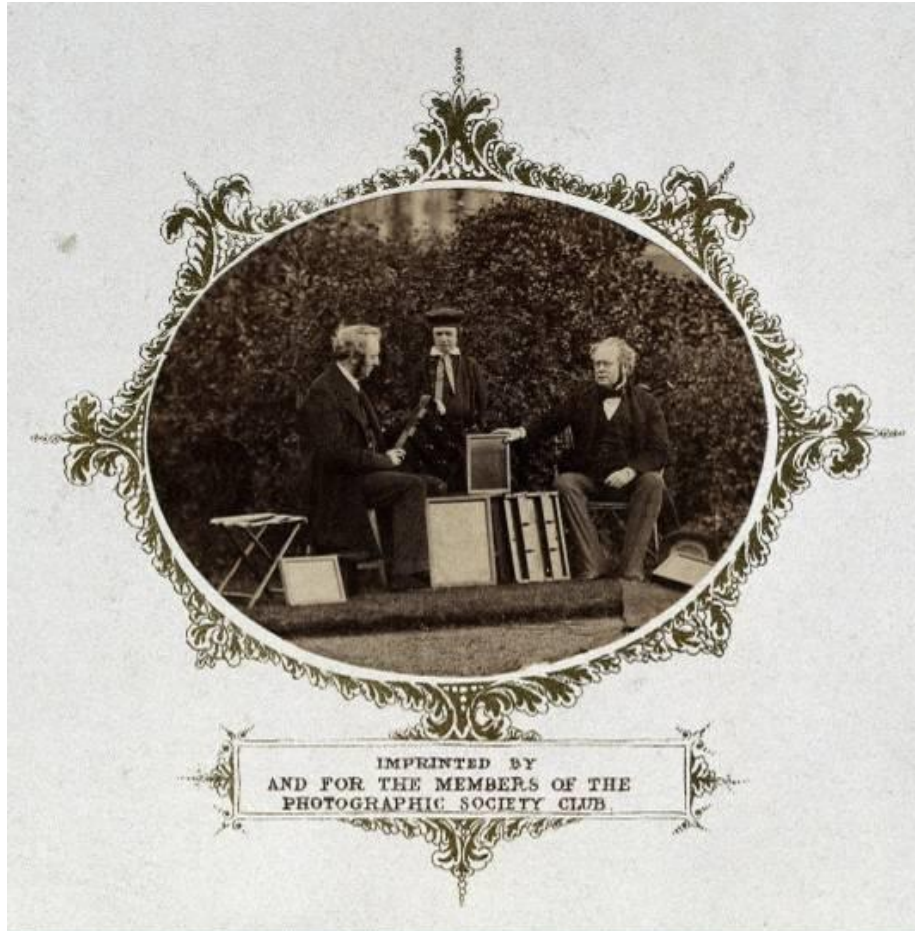


Fig. 73 Foto de Francis Bedford: Membros do *Photographic Society club*, com H.W. Diamond à esquerda.
Fonte: Wellcome Library Catalogue, ICV No 28816

A lista de calotipos expostos por Hugh Diamond na Exposição promovida, em 1855, pela *London Photographic Society*, permite-nos concluir que este teria estado no Porto, muito provavelmente acompanhando as “primeiras tentativas” fotográficas efectuadas por James Forrester.

²⁰⁰ Diamond foi nomeado Secretário da *Royal Photographic Society* em 1853, pelo que as suas fotografias médicas circularam entre *fotógrafos* antes da própria comunidade médica as apreciar (Tucker, ob. cit. p.29).

51	1855, London, Photographic Society	<u>The Cacho of San Salvador do Mondo</u>	Calotype
07	1855, London, Photographic Society	<u>Regoa, the chief Shipping Port in the Alto Douro</u>	Calotype
45	1855, London, Photographic Society	<u>The Margins of the Douro, near Sam Joas da Pesqueira</u>	Calotype

Fig. 74 Calotipos do Douro expostos por Hugh Diamond na Exposição da London Photographic Society, 1855 (Photographic Exhibitions in Britain 1839 -1865, www.ahrb.ac.uk)

Através de um artigo assinado por Ernest Lacan no jornal *La Lumière*, é possível confirmar esta informação, bem como precisar que, em 1855, Forrester continuava a conviver com o Dr. Hugh Welch Diamond e que o interesse pela fotografia lhe tinha surgido da necessidade de provar o que tinha visto nas suas viagens, nomeadamente ao longo do leito do Rio Douro.

Por outro lado, as apreciações efectuadas por E. Lacan aos seus trabalhos, permitem ainda concluir que o mesmo merecia o reconhecimento dos especialistas de então: “ [...] *Le hasard a voulu qu’au moment où j’arrivai chez le docteur, un de ses élèves et ses amis, le baron de Forrester, qui a beaucoup voyagé, a écrit la relation de ses voyages.* O articulista continua explicitando os motivos do interesse de Forrester pela fotografia que advinham do seu interesse em documentar, através da imagem, tudo o que tinha visto, para que não o acusassem de exagero ou inexactidão: ... *Une idée se présente à l’esprit de M. de Forrester: il avait un moyen de prouver qu’il avait dit vrai, et ce moyen c’était de retourner là où il avait été avec une chambre noire et des produits chimiques, et de reproduire par la photographie ce qu’il s’était contenté de décrire*(ob.cit.).

Num outro parágrafo, Ernest Lacan faz referência ao seu «professor», Hugh Diamond, bem como à qualidade do seu trabalho fotográfico, afirmando que o Barão de Forrester se tinha tornado num fotógrafo, em pouco tempo, graças às lições do seu professor e que as suas provas fotográficas evidenciavam os conhecimentos e erudição do «aluno».²⁰¹

Existem, contudo, provas de que a sua actividade fotográfica já vinha de anos anteriores, uma vez que, em 1854, Forrester escreveu uma carta para o *Journal of The Photographic Society*, publicada em 21 de Agosto daquele ano, na qual referia que estava “ [...] *about to plant my camera amongst the mountain scenery of Portugal, which I am desirous graphically*

²⁰¹ Lacan, Ernest, «La photographie en Angleterre», in *La Lumière*, 5.º Ano, n.º 26, 30 de Junho de 1855.

to describe, and photographically to illustrate.” Também através de uma carta dirigida ao editor do *Journal of the Photographic Society* é possível confirmar, mais uma vez, a sua ligação a Hugh Diamond e que o Barão de Forrester efectuava diversas experiências de impressão fotográfica, revelando ser conhecedor das últimas descobertas naquele campo, nomeadamente do processo dos papéis encerados.



Fig. 75 Joseph James Forrester, *Près de la Bourse*. Paris. 1855, [Album Alec Hay Miln, Woodhill, prova em papel salgado. Copyright © Prentenkabinet Universiteit Leiden (61.0935.30). A fotografia terá sido eventualmente efectuada aquando da participação do Barão de Forrester na Exposition Universelle de Paris de 1855. Sublinhe-se a utilização de papel salgado.

Esta questão não é um mero pormenor, pois prova que Forrester acompanhava as pesquisas efectuadas nos principais centros europeus de produção fotográfica. Com efeito, o processo da calotipia foi alvo de diversos melhoramentos durante as décadas de 1840 e 1850, nomeadamente em matéria de melhoramento dos papéis de impressão fotográfica.

O processo patenteado por Talbot applicava directamente a solução sensibilizadora sobre o papel, prática que não permitia cobrir completamente a sua superfície. Esta era uma das causas pela fraca gradação dos meios-tons e da falta de definição dos detalhes.

Libertos da patente de Talbot, vai ser em França que irão surgir os primeiros avanços, sendo seus autores Blanquart-Evrard e Gustave Le Gray. Para revelar os negativos, procurando dar maior transparência à impressão e diminuir a visibilidade das fibras do papel, Gustave Le Gray, por exemplo, introduziu o processo do papel encerado (1851) no qual a parafina derretida era aplicada antes da sensibilização e da exposição da fotografia. Tal prática permitia utilizar o papel sensibilizado seco, tornando a prática fotográfica, em viagem, muito mais fácil.

Este é, aliás, um dos aspectos sublinhados por Forrester na carta atrás citada, na qual comunica ao editor do jornal inglês que, face aos resultados obtidos, estava desejoso de os usar nos levantamentos fotográficos que iria efectuar em Portugal. Acrescenta que, através da nova técnica, tinha obtido “finos e transparentes meios-tons” sublinhando que, muito provavelmente, estava ensaiando aquilo que era já do conhecimento de alguns, mas que as suas experiências tinham sido efectuadas isoladamente, pelo que as desejava divulgar e conhecer a reacção dos grandes *experts*: *I thought it only right to mention to you that I had done so with advantageous*²⁰²

Em 1855, Forrester envia fotografias ilustrativas do leito e das margens do Douro para a Exposição Universal de Paris que, a despeito de constarem na lista de objectos expedidos, não chegaram a ser expostas, facto lamentado por Ernest Lacan, director do La Lumière: *Cet agronome distingué, qui a composé presque à lui seul l'exposition des produits agricoles du Portugal, avait joint à son envoi des vues prises dans le haut Douro et des épreuves représentant les divers costumes du pays. Il serait fâcheux que ces spécimens restassent inconnus du public.*²⁰³

Maria Helena Souto Santos na monografia que publicou sobre o Barão de Forrester defende que tal facto se terá ficado a dever, muito provavelmente, à *mão censória do ministro António José de Ávila*, com quem Forrester mantinha alguns diferendos decorrentes do comércio do vinho do Porto.²⁰⁴

²⁰² *Journal of the Photographic Society*, n.º 21, 21 de Agosto de 1854, p. 25.

²⁰³ LACAN, Ernest, *La Lumière*, 1856, p. 106.

²⁰⁴ SANTOS, 2008, pp. 107-108.

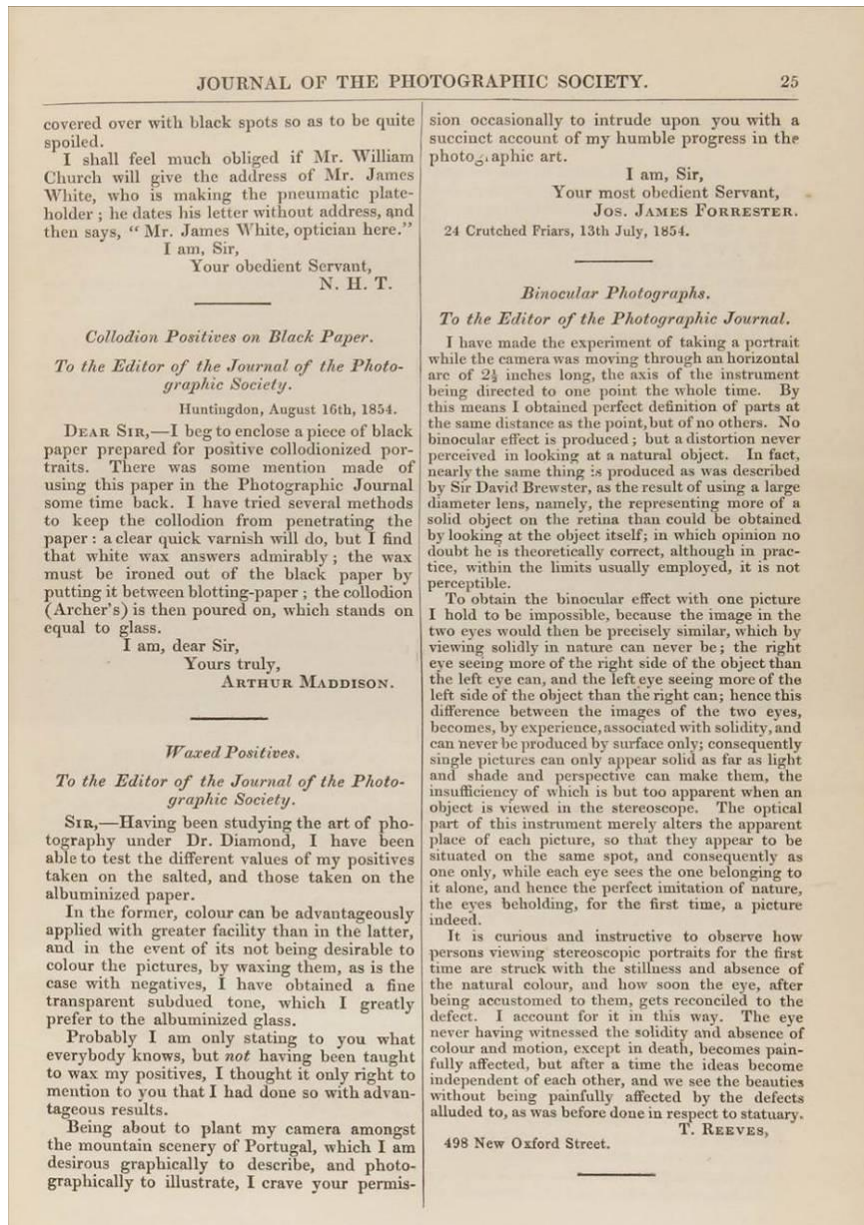


Fig.76. Carta do Barão de Forrester para o editor do referido periódico em que refere as suas ligações ao dr. Hugh Diamond, bem como os seus ensaios, experiências e vontade de os aplicar no registo de diversos cenários montanhosos de Portugal, eventualmente, as margens do Douro vinhateito (?) [*Journal of the Photographic Society*, n.º 21, 21 de Agosto de 1854].

Se a sua ausência na Exposição Universal de Paris foi lamentada nas páginas de *La Lumière*, tal facto não impediu que, no mesmo ano, tivesse exposto uma prova fotográfica semelhante na exposição da *Photographic Society* em Londres: *The Margins of the Douro, near Sam Joao da Pesqueira* [Supplementary numbers, West Side] Calotype.

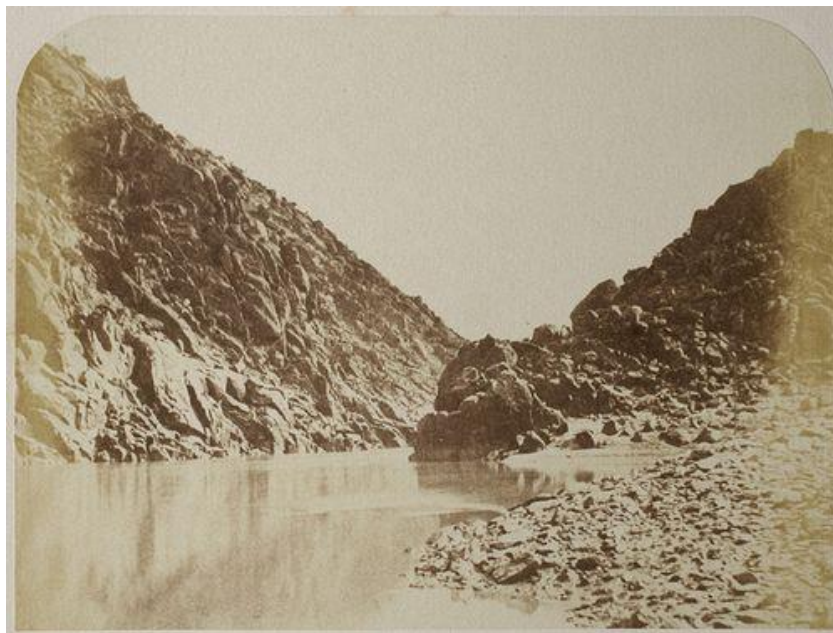


Fig. 77 Joseph James Forrester, *Margins of the River Douro, near the Cachao de Valeira*, 1855, September, Salted paper print (15.9x21cm) [National Gallery of Canada].

Na mesma exposição, Hugh Owen, fotógrafo inglês, autor do levantamento fotográfico da Exposição Universal de Londres de 1851, em colaboração com o fotógrafo francês C.M. Ferrier, expôs 9 calotipos com imagens de Portugal:

- *Studies in Portugal: Fountain in Rua dos Banhos, Oporto.*
- *Ancient convent Oporto;*
- *Well on the Douro*
- *On the Ribera Oporto*
- *Studies in Portugal: Kitchen convent of the serra*
- *Cloisters convent of San Jeronimo, Belem (2)*
- *Interior of Cloisters, San Jeronimo, Belem*
- *Lavadouro, near Avisto*

Hugh Owen visitou Portugal entre 1853 e 1854, sendo provável que conhecesse e convivesse com James Forrester, uma vez que os dois integravam, à data, a *Photographic Society* e ambos eram membros da já referida *Society of Antiquarians*.²⁰⁵

²⁰⁵ No livro de sua autoria, editada em 1856 e intitulado *Here and There in Portugal Notes of the Present and the Past*, Owen descreve a sua viagem a Portugal e refere expressamente que as gravuras que ilustram a obra foram feitas a partir de fotografias por si efectuadas.

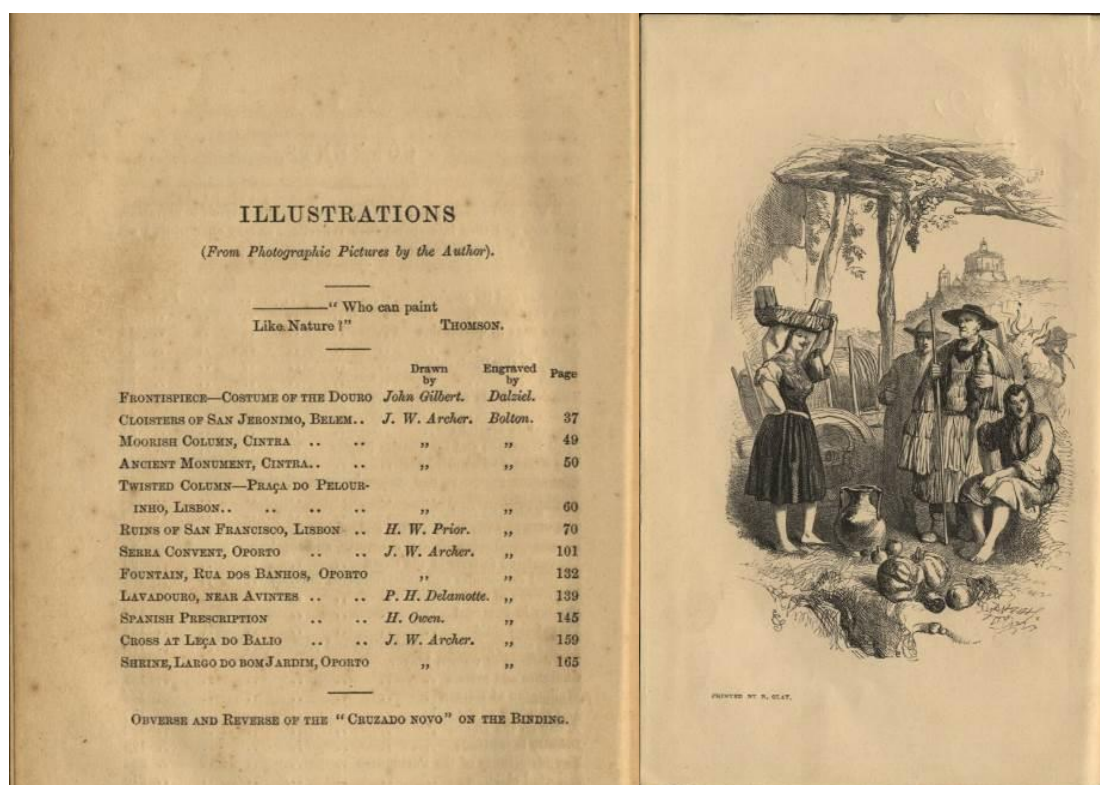


Fig. 78 Índice das ilustrações feitas a partir de fotografias e pormenor de uma das ilustrações do livro de Hugh Owen (1856). Fonte: BNP, PURL 17046.

Forrester foi membro activo do *Photographic Exchange Club* (1850) e da *Photographic Society of London* (1853), duas das primeiras associações fotográficas a serem criadas mundialmente e que viriam a determinar a estética fotográfica até finais do séc. XIX.²⁰⁶

Quer um, quer outro clube, eram associações informais que, desde o início, visavam a comunicação entre amadores fotográficos, viabilizando a permuta de provas fotográficas entre os seus membros. Os *sócios* podiam examinar através de apreciação mútua os processos usados, constituindo estas trocas uma espécie de permuta interpares (exchange) de *portfolios*, podendo cada um dos membros examinar os trabalhos e aprender com os seus exemplos técnicos e as suas apreciações estéticas.

²⁰⁶ Para além de Forrester integraram estas duas associações nomes sonantes da história do pioneirismo mundial da fotografia, tais como Francis Bedford, W. G. Cambell, A. B. Cotton, Francis Edmond Currey, Philip Henry Delamotte, Hugh Welch Diamond, Thomas Damant Eaton, Joseph James Forrester, George Glossop, Robert Howlett, Edward Kater, John Dilwyn Llewelyn, Robert Wilfred Skeffington Lutwidge, Thomas George Mackinlay, John Richardson Major, Thomas Lukis Mansell, Sir William Newton, Lady Caroline Nevill, Lady Augusta Mostyn (nee Nev - ill), John Percy, Henry Pollock, Arthur Julius Pollock, William Lake Price, Henry Peach Robinson, Alfred Rosling, George Shadbolt e William John Thoms.

No caso particular da *Photographic Society*, um dos seus propósitos foi a edição de duas



Fig.79 Photographic Album for the year 1857.

publicações ilustradas: *The Photographic Album for the Year 1855* e o *Photographic Album for the year 1857*. Em qualquer delas, a participação ficou circunscrita aos membros da *Photographic Society* e cada fotografia impressa era acompanhada de informação sobre o processo, o tempo de exposição, as lentes utilizadas e alguns deles acrescentavam um comentário pessoal que consideravam pertinente para o tema do trabalho.

Na edição de 1857, Forrester, por exemplo, publica uma fotografia de camponeses do Alto-Douro e agrega a seguinte informação: "*Taken on Collodion, September, 1856, a fine evening: Exposure twenty seconds; developed with Pyrogallic Acid. Lens by Ross focal length twelve inches; diameter two and half inches; Diaphragm five eighths of an inch. Printed on*

albumenized paper by a friend."

Os dois álbuns constituem, assim, um precioso testemunho dos processos fotográficos usados por fotógrafos amadores/inventores, todos eles com profundos conhecimentos de física, química, arqueologia, coleccionismo que, longe de uma lógica comercial, encaravam a fotografia como uma arte/ciência.

Forrester vai integrar o núcleo dos membros fundadores, quer de um, quer de outro clube e, para além de participar activamente nas discussões científicas operadas no seio destas associações, colaborará activamente no *Journal of the Photographic Society*.

Roger Taylor e Larry Schaaf na sua obra *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*²⁰⁷ publicam um quadro com a elencagem dos amadores associados a um e outro clube, entre 1850 e 1855, e às trocas (*exchanges*) efectuadas entre 1855, 1857 e 1858. É possível constatar que Forrester integrou um núcleo restrito de 7 elementos que pertenceram a um e outro clube, bem como a um número reduzido de amadores (4) que participaram em todas as iniciativas, álbuns e *exchanges* anuais. Sublinhe-se ainda que Hugh Diamond e Joseph James Forrester são os únicos amadores a figurarem nos

²⁰⁷ TAYLOR, Roger, SCHAAF Larry, 2007, pp.86-87

dois álbuns editados pela *Photographic Society: The Photographic Album for the Year 1855 e o Photographic Album for the Year 1857*.

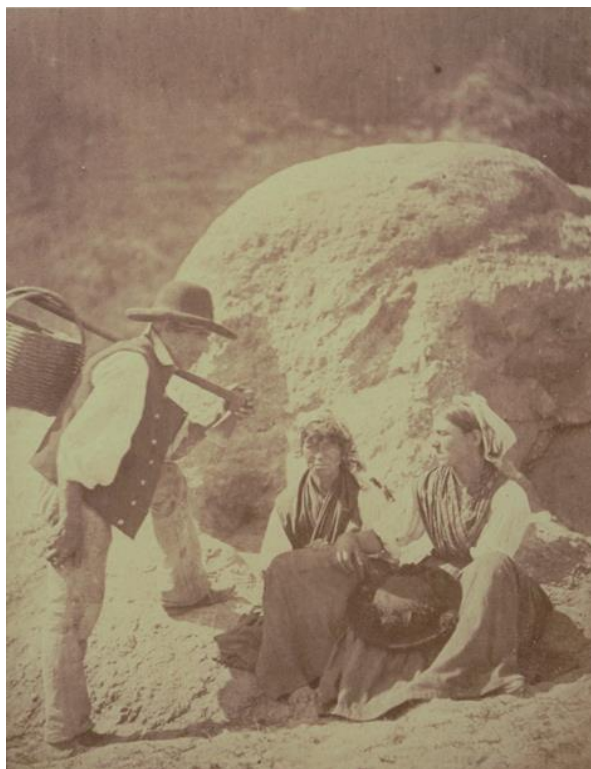


Fig. 80 Forrester, Joseph James, *Peasants of the Alto-Douro*. Sublinhe-se o carácter etnográfico do tema: para além das margens do Douro, Forrester documenta também as suas gentes [Museum Purchase: ex-collection A.E. Marshall GEH NEG: 31964].

Tais como outros amadores do seu tempo, Forrester contribuiu para o desenvolvimento do conhecimento fotográfico, não por ter efectuado grandes descobertas ou novos processos, mas sim pela investigação de pequenos problemas e da sua aplicação a novos campos de utilização.

Grace Seiberling²⁰⁸ alega que Forrester tinha razões práticas para a realização das suas fotografias: convencer os reis de Portugal e de Espanha da navegabilidade do Rio Douro. É provável que este argumento seja válido, pois Forrester efectuou 220 vistas do leito e margens do rio, com base nas quais ilustrou as suas realizações cartográficas sobre o Douro, todas elas, porém, obedecendo aos padrões estéticos dos clubes fotográficos a que pertencia. Também neste campo, o Barão de Forrester foi um pioneiro na aplicação da fotografia à cartografia.

²⁰⁸ SEIBERLING, 1983, p. 51-61.

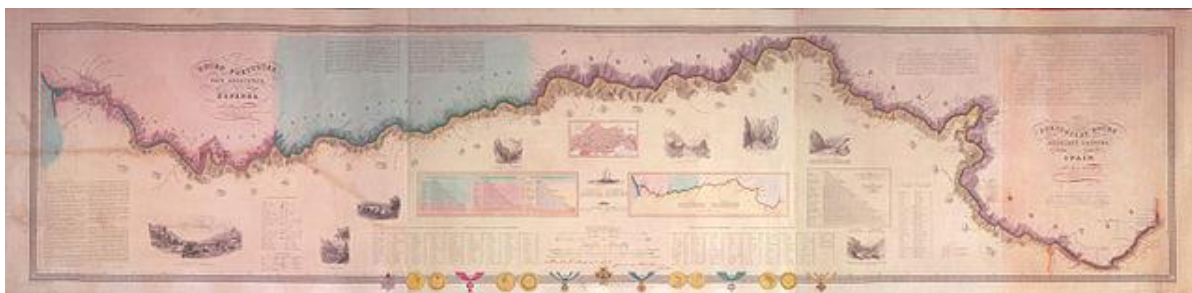


Fig. 81 Joseph James Forrester *The portuguese Douro and the adjacent country and so much of the river as can be made navigable in Spain* (O Douro português e paiz adjacente contando do rio quanto se pode tornar navegável em Espanha), Biblioteca Nacional de Portugal.

Este “levantamento fotográfico” antecedia, de forma pioneira, o álbum do Douro efectuado, anos mais tarde, pela Casa Biel, não só pelo recurso e natureza das imagens, mas também pelo “discurso visual ao serviço de uma estratégia nacional de afirmação de um dos principais recursos económicos – o vinho do Porto - e de uma cultura de projecto apoiada na agricultura científica”.²⁰⁹

Este pioneirismo de Forrester no campo cartográfico fotográfico surge na sequência de uma tradição de cartografia britânica, datada do período das Invasões Francesas.²¹⁰ Neste período, o território português encontrava-se pouco representado, segundo os modernos métodos e técnicas cartográficas (os arquivos cartográficos militares encontravam-se largamente delapidados, depois da transferência das colecções mais preciosas e estratégicas para os arquivos do Rio de Janeiro, e posteriormente, pelo saque e transporte do restante material para os arquivos militares de Paris, pelo exército de Junot),²¹¹ tendo este processo sido continuado, após a guerra, pelo governo britânico.

Neste contexto, o Alto Douro foi alvo de levantamentos britânicos, todavia, segundo o Barão de Forrester, estes seriam insuficientes, opinião que plasmou nas páginas de *O Periódico dos Pobres*, em 21 de fevereiro de 1843, afirmando não haver [...] *um trabalho completo e scientifico sobre a topografia daquele districto* e a haver eram incompletos ou seria *um segredo nos archivos dos que administravam aquelle ramo de obras públicas*. Joseph James Forrester esclarece que o “Mappa do Paiz Vinhateiro” estava pronto a gravar, mas as

²⁰⁹ Sobre a influência do Douro e da sua navegabilidade na definição de um conceito de nação vide MACEDO, Marta, *Projectar e Construir a Nação, Engenheiros, Ciência e território em Portugal: Engenheiros, ciência e território em Portugal no século XIX*, 2012, Imprensa de Ciências Sociais, Lisboa. Na referida obra, Marta Macedo revela-nos algumas das facetas tecnológicas subjacentes ao debate apaixonado suscitado e ao amplo jogos de interesses em torno do vinho do Porto, perante uma região que *se esvaía da população tradicional, mas que se organizava de outra forma, através de quintas com «cultura de projeto», apoiada na agricultura científica*.

²¹⁰ Sobre esta matéria vide GARCIA, João Carlos dos Santos, BRANCO, Dinara, “*Oporto Wine In Maps (1843-1860)*»: A Cartografia inglesa do Douro,” 2009, in *Anais do III Simpósio Luso-Brasileiro da Cartografia Histórica*, Ouro Preto, Brasil, pp1-16.

²¹¹ GARCIA; BRANCO, ob.cit., 2009, p.2

suas gravação e impressão teriam que ser feitas em Londres, face às insuficiências existentes neste campo em Portugal.²¹²

É neste contexto que Forrester vai efectuar uma série de mapas do Douro vinhateiro, superando os seus insuficientes conhecimentos toográficos com a colaboração de vários *experts* amigos, nomeadamente Diogo Kopke, capitão de artilharia e lente de matemática na Academia Politécnica do Porto, para além de outros especialistas a quem dirige agradecimentos explícitos: Lord Howard de Walden e Sir G. Hamilton Seymour, Ministros ingleses em Lisboa, o Coronel Owen, Robert Woodhouse, Edwin J. Johnson, Cônsul britânico no Porto, e George Murray.²¹³

Os mapas de Barão de Forrester encerravam, paralelamente, toda uma cartografia poética, pois de uma forma paradoxal, se bem que correspondessem a meras marcas físicas em folhas de papel, visualmente traziam à mente um mundo multidimensional que continha objectos e até emoções que não eram directamente perceptíveis: a sua paixão pelo Douro vinhateiro e pelas suas gentes.

A novidade dos dois mapas impressos enviados por Forrester à *Exposition Universelle de Paris de Paris*, 1855, passou pela ilustração dos mapas com fotografias, que substituíam as gravuras, dando maior veracidade aos trechos descritos. A fama dos seus trabalhos geográficos espalha-se e a imagem do Douro e da própria Nação portuguesa e do vinho do Porto circula por toda a Europa. É assim que a descrição da descida do Douro no Murray's Handbook for Travellers, de 1856, baseia-se no trabalho do Barão, aconselhando o guia aos leitores mais curiosos sobre a zona de produção do vinho do Porto a consultar Mr. Forrester, o melhor conhecedor da região: *The best map, though on a small scale, is that published by the Useful Knowledge Society; certainly the worst is Wyld's Chorographical Map, 1846.[...]. Most honourable exceptions, however, must be made of the Baron de Forrester's magnificent map of the Douro (Weale) from original surveys; and of the smaller map, attached to the Prize Essay: the former is one of the finest maps ever published.*²¹⁴

A sua ligação ao mundo científico da época e às primeiras aplicações científicas da fotografia ao mesmo podem ainda ser exemplificadas através do apoio fotográfico que ministrou ao astrónomo Charles Piazzi Smyth na organização da sua expedição a Tenerife: *In addition to the above instruments, I took from the Edinburgh Observatory the 5-foot*

²¹² Apud FORRESTER; 1843.

²¹³ Apud. GARCIA; BRANCO, ob.cit., 2009, p.12

²¹⁴ NEALE, John Mason, A handbook for travellers in Portugal: a complete guide for Lisbon, Cintra, Mafra, the British Battle-Fields, Alcobaça, Batalha, Oporto, &etc. / John Mason Neale. - Third edition, carefully revised. - London: John Murray, 1864, p. X. Fonte: Cópia pública da BNPd, <http://purl.pt/71775>, p.14.

*equatorial, presented some years since by the late Rev. R. Sheepshanks; and received much kind assistance from Admiral Manners and W. H. Smyth, Sir David Brewster, Mr. Welsh of Kew and J.J. Forrester.*²¹⁵



Fig. 82 À esq: vista estereoscópica de *Peak of Teneriffe from Orotava, on the Northern Coast*; à dir: vista estereoscópica de *Sheepshanks telescope* o primeiro a ser erguido no Mount Guajara. C. Piazzi, *provas de albumina inseridas no livro "Teneriffe, an Astronomer's Experiment: or, Specialities of a Residence above the Clouds"* 1858, Londres. [George Eastman House Still Photograph Archive Full Catalog Record 95:0152:0003].

Ao mesmo tempo que participava e colaborava com os membros das associações fotográficas atrás mencionadas e expunha em Londres e Paris, Forrester exibiu os seus trabalhos em Portugal. A primeira notícia conhecida sobre esta matéria reporta-se à Exposição Agrícola do Porto, realizada em 1860, onde sob o n.º de catálogo 2054, o Barão de Forrester expõe, na 25.ª Classe (Agrimensura - Plantas, processos, etc) uma *Collecção de photographias originaes illustrativas da agricultura das margens do Douro, da geologia do seu leito, e dos obstaculos á sua navegação*.²¹⁶ O seu súbito e inesperado falecimento impediu a sua participação na exposição Industrial do Porto de 1861.

O caso de Joseph James Forrester e da sua participação em redes de divulgação com reconhecimento oficial em círculos ligados ao novo invento constitui, pois, um bom exemplo de como os novos melhoramentos e inventos fotográficos, durante as décadas de 40, 50 e 60 do séc. XIX, eram alvo de toda uma polémica até atingirem o seu reconhecimento científico e, muitas vezes, mais do que o seu valor intrínseco, a sua validação dependia da sua inserção em redes de divulgação e da pertença a comunidades científicas reconhecidas.

²¹⁵ SMYTH, C. Piazzi, *Tenerife, Astronomical experiment or specialities of a residence above the clouds*, 1858 e Report on the Tenerife Astronomical Experiment of 1856 [p. 467], ed. By Richard Taylor and William Francis, Edinburgh.

²¹⁶ CATHALOGO DOS PRODUCTOS APRESENTADOS NA EXPOSIÇÃO AGRÍCOLA DO PORTO EM 1860, 1861, Typographia Commercial, Porto.

Assim, a despeito de residir em Portugal, Forrester participou activamente no desenvolvimento de novos processos fotográficos, integrando um conjunto de figuras ligadas à história da fotografia universal.

1.1.2 Russell Manners Gordon (1829-1906) e as chapas de colódio seco

Nos finais da década de 1850 e ao longo das décadas de 1860 e 1870, entre a Ilha da Madeira e a Inglaterra, Russel Manners Gordon (1829-1906), Visconde da Torre Bela, vai ser um dos protagonistas da visibilidade internacional de Portugal no campo da fotografia.

De origem escocesa (seu pai era membro de uma importante firma de exportação de vinho (Cossart, Gordon & C.), nasceu na Quinta do Monte, tendo sido educado em Eton, uma das mais prestigiadas universidades escocesas. Em 1857, casou, em St. John's Wood Westminster, com a 3.^a viscondessa da Torre Bela, Filomena Gabriela Brandão Henriques.



Fig. 83 Quinta do Monte, 1840, litografia de Andrew Picken, 1840 (c.), Funchal [Colecção Frederico de Freitas, Proprietário da Imagem: Fundação Berardo]

Não se sabe exactamente com quem aprendeu e quando começou a fotografar, mas as suas viagens e estadias prolongadas na Inglaterra indiciam que terá sido aí que se familiarizou com o novo invento. Sabe-se que foi membro da *Photographic Society of London*, tal como o Barão de Forrester, da qual chega a fazer parte da assembleia-geral.²¹⁷ Foi igualmente correspondente da *Société Française de Photographie*, tendo mantido uma relação próxima

²¹⁷ Segundo lista de membros publicada em 1 de Janeiro de 1897 pelo *Photographic Journal*, Russel Manners Gordon foi aceite como membro da *Photographic Society of London* (futura *Royal Society of Photography*) em 1860.

com Aimé Girard.²¹⁸ As primeiras referências públicas ao seu trabalho em Portugal datam de 1861, aquando da sua participação na Exposição Industrial do Porto.



Fig. 84 Russell Manners Gordon, 1.º conde de Torre Bela, Foto: Autor desconhecido. Fonte: Imagem gentilmente cedida pela família.

Durante a década de 1860, o seu nome, artigos de sua autoria em revistas da especialidade e a sua participação em exposições internacionais são frequentes. As referências aos seus contributos para o melhoramento da sensibilidade das chapas de negativos de vidro em colódio seco figuram nas páginas do *Photographic News*, do *British Journal of Photography*, do *Bulletin de la Société Française de Photographie* e do *Moniteur Photographique*, isto é, nos principais periódicos fotográficos internacionais.

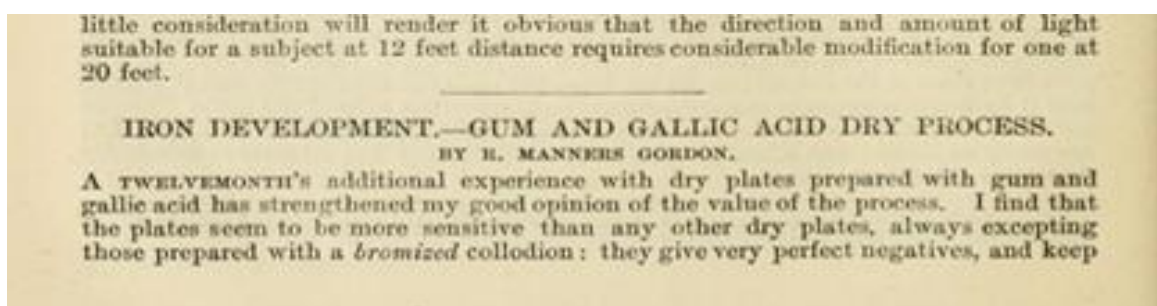


Fig. 85. *The Year Book of 1869*: artigo de R. M. Gordon sobre as suas pesquisas em torno do processo do colódio seco.

²¹⁸ Aimé Girard (1830-1898), eminente químico francês, colaborador da *Société Française de Photographie*.

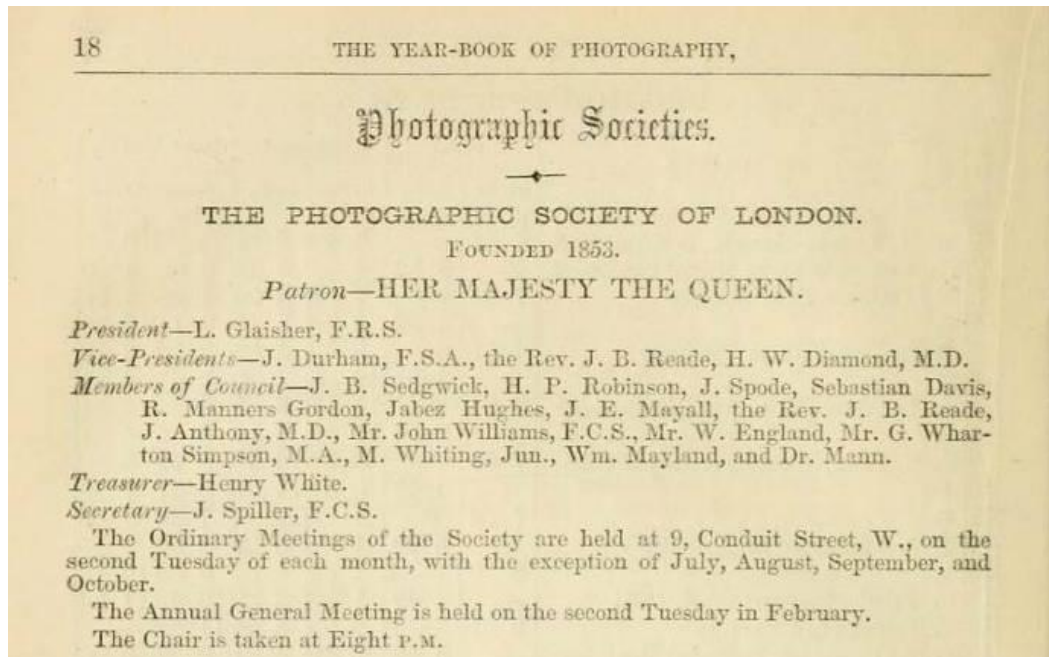


Fig. 86 *The Year book of 1869*: R.M. Gordon figura com fazendo parte dos órgãos directivos (Members of Council), a par de Hugh Diamond, H.P. Robinson, J. Anthony., Wharter Simpson, entre outros.

XXVI THE PHOTOGRAPHIC NEWS ALMANAC ADVERTISEMENTS.

MEAGHER'S IMPROVED EDWARDS' TENT

Combines all the qualities necessary in a portable dark room. It can be erected ready for use in less than two minutes, and is the ONLY TENT in which perfect ventilation is secured.

Extract from the *Photographic News*, July 29th, 1866:—
 "It is extremely light and portable; very convenient to work in; well lighted and ventilated; easily kept clean; very simple in construction, and easily erected."
 "I am very much pleased with the new Tent; in fact, I consider it perfect."—*Mr. Russell Manners Gordon*.
 "The more we work with your new Tent the better we like it."—*Messrs. Elliott and Fry*.

Price, in Pine polished, for working Plates up to 8½ by 6½, complete with Tank, Trays, Spring-clip and Tube, and Tripod Stand..... £6 10 0

Do.	Do. for Plates 10 by 8	7 0 0
Do.	Do. " 12 by 10	7 10 0
Do.	Do. " 15 by 12	8 0 0

Price, Brass-bound, of good Honduras Mahogany, for India, complete as above,
 for Plates 8½ by 6½ 8 10 0
 " 10 by 8 9 0 0
 " 12 by 10 10 0 0
 " 15 by 12 11 10 0

Loose White Calico covers for the above, 12s. 6d., 15s., 17s. 6d., and 20s. each.

The following Fittings may be had for the above:—

	8½ by 6½.	10 by 8.	12 by 10.	15 by 12.
Mounted Glass Bath in Mahogany Case	£1 8 0	£1 12 0	£2 2 0	£3 0 0

Plate Draining Box, which is made to fit inside the Water Tank 0 8 0 0 10 0 0 12 0 0 15 0

16 oz. White Square Bottles for Tents, 10d. each; 4 oz. do. do., 4d. each.
 Pneumatic Plate Holders, 3s. 6d. and 4s. 6d. each.

PORTABLE FIELD TENT

Adapted for working large Plates. Dimensions, when erected for use, 7 feet high, 3 feet wide, and 3 feet in depth. This Tent is equally adapted for the room or field. To amateurs it will supply the place of a dark room. It is in general use by the Royal Engineers.

Price complete £12 10 0

Extract of a letter from Lieut. Anderson, Royal Engineers, October 30, 1867:—
 "The whole of the Cameras, Tents, &c., supplied by you for the Abyssinian Expedition were fitted up here to-day, and examined by the Staff and other Engineer Officers; and I am glad to inform you that they were well satisfied with the whole of the outfit."
 "I am surprised the equipment has stood so well as it has; and I think Mr. Meagher deserves great credit for the substantial manner in which he fitted it up, for it has been exposed to all weathers, merely covered with some tarpaulins."—*Vide Report of the Abyssinian Expedition, Photographic News*, May 1st, 1868.

Fig. 87. O prestígio de R.M. Gordon era de tal forma reconhecido, em finais da década de 1860, que várias casas fornecedoras de artigos fotográficos inseriam a sua opinião nos anúncios que publicavam. A firma inglesa Meagher's, por exemplo, a propósito das suas tendas /câmaras – escuras portáteis insere o seu comentário: "I am very much pleased with the new tent; in fact I consider it perfect." – Mr. Russell Manners Gordon (*The Photographic News Almanac for 1868*).

Para melhor avaliar a importância de Russell Manners Gordon na história universal da fotografia, torna-se necessário contextualizar as inovações por si operadas. Se o protagonismo de Joseph James Forrester assentou na utilização da calotipia fora de Inglaterra, em ensaios de utilização de papéis encerados e no uso da fotografia para a prossecução de um fim menos óbvio – elaboração de um mapa cartográfico do Douro, provando a sua navegabilidade –, Gordon vai participar activamente nas experiências levadas a cabo por vários químicos/físicos, fotógrafos amadores ingleses e franceses, durante a década de 1860, com o objectivo de melhorar a produção de chapas de negativo de vidro, tentando torná-las cada vez mais sensíveis, procurando, simultaneamente, resolver alguns dos problemas ópticos que as mesmas apresentavam.

A década de 1860 caracteriza-se, fotograficamente, pelas pesquisas efectuadas em torno das chapas de colódio seco. O processo do colódio húmido, utilizado durante a década de 1850, funcionava bem em estúdio, mas nos trabalhos de exterior apresentava vários problemas.

O processo então utilizado assentava na aplicação sobre as chapas de vidro de uma solução de nitrato de celulose, misturada com álcool e éter, preparando-as para, posteriormente, receberem a solução de nitrato de prata. A vantagem deste processo era a sua grande sensibilidade, permitindo tempos de exposição muito menores, passando das contagens em minutos, para a contagem em segundos. Todavia, enfermava de um forte contratempo: a exposição, isto é, a fotografia, tinha que ser feita enquanto o colódio estivesse ainda estivesse húmido, pois uma vez seco perdia a sensibilidade. Este problema tornava difícil a sua utilização no exterior, obrigando ao transporte de câmaras escuras e todo o material necessário para proceder à sensibilização das placas no próprio local. A este propósito cite-se Joseph Maria Eder que na sua *History of Photography* relata que na expedição ao Monte Branco, em 1861, os irmãos Brisson levaram de Paris 25 carregadores.²¹⁹

Num tempo de grandes expedições e de conhecimento de países longínquos, era necessário adaptar o novo processo, tornando possível que as chapas mantivessem a sua sensibilidade durante um longo período, tornando mais fácil o trabalho de documentação fotográfica.

Assim, um dos grandes avanços foi a incorporação de materiais higroscópicos que permitissem manter a sensibilidade do colódio. Entre as muitas substâncias usadas para este fim contaram-se o açúcar, o mel, o tanino, o chá, a glicerina e a dextrina.

²¹⁹ EDER, Joseph Maria, 1979, p. 224.

O novo processo denominou-se “colódio seco”. Jean Marie Taupenot (1824-1856), eminente físico e naturalista francês, foi um dos precursores deste novo processo de produção de chapas de negativo em vidro que, durante a década de 1860, foi sujeito a sucessivas pesquisas e alterações.

Não é assim de estranhar que as principais publicações fotográficas deste período lhe tenham dedicado uma constante atenção, sucedendo-se a edição de grande número de artigos sobre esta matéria. Também em sede de associações e clubes fotográficos este tema foi recorrente e a permuta de experiências entre físicos, químicos e fotógrafos amadores foi frequente.

O processo de tanino, isto é, a aplicação de tanino na preparação das placas de colódio seco, foi amplamente divulgado e o seu autor, o Major C. Russell, publicou um livro intitulado *The Tanin Process*, que viria a ser traduzido para francês em 1862.

Na historiografia fotográfica portuguesa tem surgido alguma confusão entre o Major C. Russell e Russell Manners Gordon, sendo muitas vezes, erradamente, associado o nome deste último ao processo do tanino. A pesquisa efectuada nos periódicos ingleses que temos vindo a mencionar permitiu-nos desfazer este equívoco. Russell Manners Gordon vai contribuir efectivamente para o aperfeiçoamento da preparação das placas de colódio seco, não através da aplicação do tanino, mas sim aplicando uma solução que denominou como de goma e ácido gálico (gum and gallic process), sendo que esta solução era utilizada como antioxidante e agente espessante.

A despeito de Russell Manners Gordon ter residência em Londres²²⁰ muitos dos seus ensaios fotográficos eram efectuados na Quinta do Monte, como testemunha um artigo publicado no *Bulletin de la Société Française de Photographie*. Após o artigo referir que o processo que passariam a descrever já tinha ultrapassado a fase de ensaio, pois já tinha sido testado por vários distintos amadores e que já na exposição de 1868, tinham tido a oportunidade de elogiar as provas fotográficas de M. Gordon, consideravam importante destacar o processo de Russell Manners Gordon, e «*rappeler qu'à l'aide de ce procédé M. Gordon a réussi aussi bien dans notre pays que dans des contrées éloignées. Nous nous rappelons un certain lot de glacés, qui, préparées au mois de mai 1867 dans l'île de Madère, ont eu à supporter, jusqu'à leur arrivée en Angleterre, les chances d'un long voyage*

²²⁰ Na exposição de 1870 da Royal Photographic Society aparece com o endereço: 18 Alpha Road, St. John's Wood, N.W. (Lista de expositores publicada no *The Photographic Journal*, Nov. 8, 1870)

*maritime. Trois mois après leur reception, les glacés ont été exposées et développées par M. Russell Manners Gordon, et elles ont donnée des résultats très satisfaisants [...]”.*²²¹

A estabilidade das placas era enfatizada, nomeadamente o facto de resistirem a uma longa viagem atlântica de 3 meses, desde a Madeira à Inglaterra. Os problemas do anterior processo fora, assim, ultrapassado.

Em 1868, os principais periódicos da especialidade comentavam elogiosamente a sua nova fórmula de preparação de placas de colódio seco. *The Illustrated Photographer*, por exemplo, em Outubro do mesmo ano, fazia eco de uma reunião da *Société Française de Photographie* na qual o Conde Nostiz apresentara um retrato efectuado com placas de colódio seco, preparadas segundo o novo processo de Russell Manners Gordon, sublinhando a rapidez do tempo de exposição: *At a recent meeting of the French Photographic Society M. Le Comte Nostiz presented a portrait, showing the result of using an iron developer with dry-plates prepared by M. Manners Gordon’s gum-process and said to have been obtained with a very rapid exposure.*²²²

Russell Gordon, à semelhança do Barão de Forrester, desenvolveu as suas experiências no seio de comunidades de cientistas/fotógrafos amadores, que para além de cartas trocadas e de artigos publicados em jornais da especialidade, se reuniam e ensaiavam as suas *inovações* no cenário das suas casas particulares. Através do *The Illustrated Photographer*²²³ tomamos conhecimento de uma reunião tida em casa de Russel Manners Gordon, em Londres, na qual estiveram presentes vários fotógrafos amadores interessados no desenvolvimento do novo processo do colódio seco. Trata-se de uma descrição importante, pois permite perceber como era efectuada a troca de conhecimentos fora dos tradicionais centros científicos e na qual a soralidade era determinante. Para além de Gordon estiveram presentes Mr. Fothergill, Mr. England e Mr. Whiting,²²⁴ todos eles amadores empenhados no desenvolvimento do novo processo fotográfico de sensibilização de placas de colódio seco. O objectivo da reunião era o de testar os melhoramentos introduzidos por cada um deles: *“The plates tested were one of Dr. Hill Norris’s rapid, one or two of Mr. Gordon’s gum-gallic, one of Mr. Whiting gum-gallic, two of the Liverpool Company, and one by a new rapid process of Mr. England’s.*

²²¹ *Bulletin de la Société Française de Photographie*, Tomo V, p.17, Set. 1869.

²²² *The Illustrated Photographer*, October, 2.nd, 1868, p.425.

²²³ *The Illustrated Photographer*, May, 7th, 1869, p. 213.

²²⁴ Thomas Fothergill um dos primeiros inventores do processo do colódio seco em 1858; William England (1816-1896) fotógrafo inglês e inventor, membro da London Stereoscopic Company, considerado um dos grandes fotógrafos europeus de paisagens; Henry White (1831-1904), fotógrafo inglês amador, membro da *Photographic Society*; Hill Norris patenteou em 1856 um processo de placas de colódio seco.

Segundo a descrição efectuada pelo periódico, estava um lindo dia, calmo e soalheiro e as placas foram expostas no jardim, num bucólico cenário inglês...

Segundo informação oral da Directora da Casa Museu Vicente do Funchal, Vicente Gomes da Silva terá aprendido a fotografar com Manners Gordon e terá colaborado com este nos seus ensaios em torno do colódio seco, facto que nos permite deduzir que o quadro descrito no *Illustrated Photographer*, também se desenvolvia em cenário madeirense.

Para além dos seus contributos para o desenvolvimento do processo do colódio seco, Russel M. Gordon era também, esteticamente, considerado um bom fotógrafo: «*M. Russell Manners Gordon produced a small selection of surprisingly beautiful landscapes, which seem to mark a new era in landscape-photography*» referia, por exemplo, *The Photographic Journal*, em 1865.»²²⁵

Para além da sua presença na Exposição Internacional do Porto de 1861, Gordon vai participar activamente em diversas exposições internacionais. Em 1862, participa na Exposição Internacional de Londres com um conjunto de fotografias, todas elas tiradas na Ilha da Madeira, as quais despertaram a atenção do júri. O processo utilizado não é conhecido, por não ser referido na fonte consultada.

<u>Cat.No.</u>	<u>Exhibition</u>	<u>Exhibit Title</u>	<u>Process</u>
3	1862, London, International Exhibition	<u>Mount Church, Madeira.</u>	Not Listed
287	1862, London, International Exhibition	<u>Stereoscopic Views.</u>	Not Listed
301	1862, London, International Exhibition	<u>Funchal, from the West.</u>	Not Listed
471	1862, London, International Exhibition	<u>Homem-em-pe, Madeira.</u>	Not Listed
472	1862, London, International Exhibition	<u>Funchal, from the East.</u>	Not Listed
474	1862, London, International Exhibition	<u>Peak Fort, Madeira.</u>	Not Listed

Fig. 88 Participação de Russell Manners Gordon na Exposição Internacional de Londres de 1862. Fonte www.ahrb.ac.uk.

Em 1870, participa na Exposição da Royal Photographic Society e as suas fotografias (números 307 a 314), mereciam no *The Photographic Journal* (Nov. 8, 1870) o seguinte

²²⁵ *The Photographic Journal*, Nov. 16, 1865, p.183.

comentário: “ *The above eight are dry plates prepared in May, exposed in August, and developed in September.*” Mais uma vez a durabilidade das placas era enfatizada. As fotografias expostas eram as seguintes:

- 307. Rocks at Ilfacombre;
- 308. Martello Tower, Linmouth;
- 309. Cottage in North Devon;
- 310. Study at Clovelly;
- 311. Cottages at Mortchoe, North Devon;
- 312. View near Clovelly;
- 313: Lynmouth;
- 314. Cottage in North Devon.

Entre 1870 e 1881, está presente em todas as exposições promovidas pela Photographic Society of London.²²⁶

A importância e influência de Manners Gordon na obra de vários amadores fotográficos internacionais são reconhecidas internacionalmente, facto que Stephen Dyson sublinha na obra que publicou, em 2014, sobre o célebre fotógrafo amador americano William J. Stillman, para o qual *his ideal of a dark room artist was Russel Manners Gordon [...] who would take a half hour for every plate.*²²⁷

Gordon ilustra, assim, um outro exemplo de *cavalheiro amador fotográfico*, integrado na rede de circulação de conhecimentos então existentes na área fotográfica, destacando-se por ter inovado o processo de sensibilização das placas do colódio seco. Sublinha-se o facto de residir, ora na Ilha da Madeira, ora em Londres, correspondendo o seu comportamento social ao padrão da época: pertenceu às principais sociedades fotográficas do seu tempo, participou em reuniões informais em casas de outros amadores fotográficos, onde a partilha de conhecimentos e inovações era efectuada oralmente e, posteriormente, validadas em periódicos da especialidade; participou em exposições e viu a sua obra publicada em jornais e revistas da especialidade.

Sublinhe-se ainda que grande parte das suas experiências foi efectuada na Ilha da Madeira, onde na sua casa da Quinta do Monte possuía um estúdio fotográfico. Também neste

²²⁶ As obras expostas foram as seguintes: 1876: Pomeroy Castle, South Devon; 1877: Eel Pots, Aversham; 1878: Burnham Beeches; 1879: On the Leugevy, North Wales ; 1880: Peak Fort, Madeira [Fonte: Photographic Exhibitions in Britain 1839-1865]

²²⁷ DYSON, 2014, p.162.

caso, a sua ligação à produção vinícola foi determinante na ligação entre o centro e a periferia, unidos pela “estrada” do mundo atlântico que, para além de meio de deslocação, constituiu um meio de transporte de experiências e inovações científicas. O seu acervo fotográfico encontra-se na Casa Museu Vicente no Funchal.

1.2. Pesquisas em contexto periférico e à margem dos centros validadores

Simultaneamente, outros amadores portugueses, nomeadamente no Porto, desenvolviam e conheciam novos processos fotográficos. Todavia, por não se integrarem em redes internacionais de divulgação, ou por não pertencerem a redes de comunidades científicas/fotográficas, a sua obra foi remetida a um âmbito meramente local, independentemente do seu valor intrínseco, se bem que, actualmente, a obra de alguns deles tenha vindo a ser resgatada. Falamos, por exemplo, de Frederick William Flower, Anthero Ferreira de Seabra, Domingos Pinto de Faria ou até mesmo de Miguel Novaes, sem esquecer os nomes de João Baptista Ribeiro e de outros membros da Academia de Bellas-Artes do Porto que, cedo, ensaiaram o uso do daguerreótipo como auxiliar da pintura: João Baptista Ribeiro, que a despeito das técnicas tradicionais do desenho, da pintura e da miniatura terem sido as que mais utilizou na sua obra, cedo se interessou pelas “novas tecnologias”, na época representadas pela litografia e pela fotografia, retratando entre outros, Passos Manuel, Francisco de Almada e Mendonça, a cantora Teresa Távola, e fixando no daguerreótipo a sua própria imagem e a dos amigos, nomeadamente a do escritor Alexandre Herculano. Francisco José Rezende, retratista da Casa Real e pintor famoso, será outros dos membros da Academia de Bellas-Artes do Porto que adoptou a daguerreotipia como auxiliar da pintura e que participou na secção de Fotografia da Exposição Industrial de 1865.²²⁸ Quaisquer deles (vários outros exemplos poderiam ser referidos) constituem um testemunho de como era efectuada, periféricamente, a apropriação e divulgação do novo invento. Reportando-nos, mais uma vez, a Jonathan Topham²²⁹: a história da ciência e da tecnologia na periferia da Europa é também a história da comunicação de especialistas locais que, apropriando-se dos

²²⁸ Sem esquecer os nomes de Pedro Cochat (1854) e de Francisco Oeirense (1852), retratistas que abandonaram o retrato a óleo e se dedicaram à fotografia.

²²⁹ TOPHAM, ob. cit., p.241.

grandes nomes e das ideias dos grandes *centros*, contribuem para a sua divulgação, quer ensinando-as, quer comunicando o seu pensamento através de redes informais de transmissão do saber e de editores locais, quer ainda aprofundando-as, muitas vezes ficando restritos a um mero contexto local. Constituem, não obstante, importantes fontes para a história da própria ciência e da tecnologia validada pelos respectivos centros de produção do saber. Neste contexto é oportuno invocar o papel de P. K. Corentin que chegou ao Porto, por volta de 1851, ali vai estar presente 1853 e 1856; em Lisboa em 1851 e 1852; em Coimbra em 1852 e no Minho em 1853. Nesta itinerância, será responsável pelo ensino e divulgação da fotografia junto de importantes vultos da burguesia intelectual, comercial e industrial portuguesa. Corentin foi também o primeiro editor de uma obra sobre fotografia em Portugal: *Resumo histórico da photographia desde a sua origem até hoje*, editada em Lisboa, em 1852.



Fig. 89. Daguerreótipo de jovem soldado da autoria de Corentin, 1850 (?), anterior à sua vinda para Portugal. No verso do daguerreótipo pode ler-se que foi membro de várias Academias de Paris e que se apresentava com “Professeur de Photographie”. Fonte: National Media Museum, Bradford, United Kingdom, daguerreobase.

Sublinhando, por outro lado, a importância da “oralidade” neste processo de transmissão e apropriação do saber científico que, durante a primeira metade do séc. XIX, citando James

Secord, [...] *passed between various domestic settings and public meeting rooms, taverns and theatres*, exemplificaremos alguns destes casos de transmissão oral.

1.2.1. Fredrick William Flower (1815-1889) e outros amadores isolados

Não tendo pertencido a qualquer das associações fotográficas inglesas atrás mencionadas, muito provavelmente integrando o círculo de convivialidade portuense de Forrester,²³⁰ um

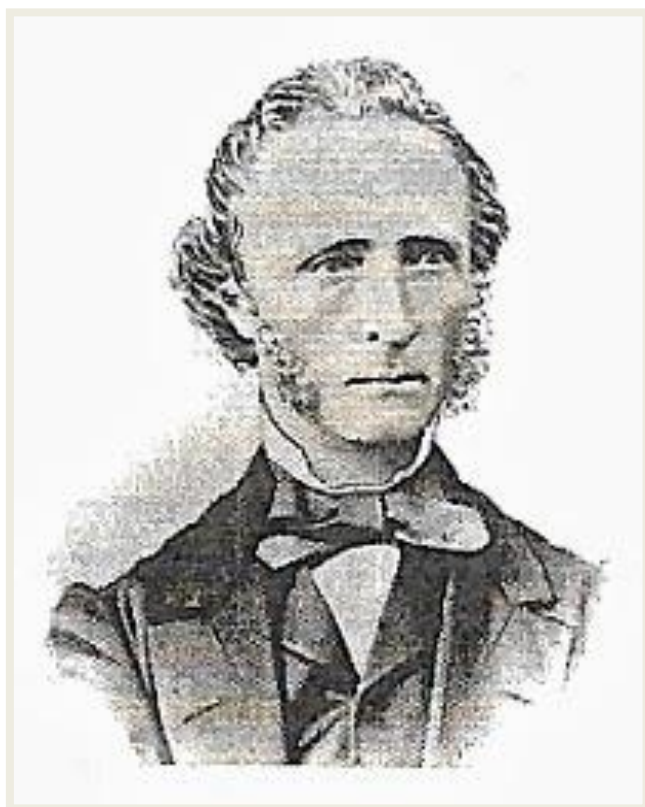


Fig. 90 Frederick William Flower

escocês, amador isolado, exportador de vinhos, fotografava durante a década de 1850, as paisagens das margens e dos arredores do Porto. Falamos de Frederick William Flower (Leith, 1815 - Porto, 1889)²³¹ que, entre 1848 e 1859, produziu 216 calótipos sem que haja notícia de que tenha pertencido, ou se correspondido, com as sociedades fotográficas inglesas ou francesas, nem que tenha concorrido às exposições promovidas pelas mesmas.

Usava também o calotipo,²³² num tempo em que dominava o daguerreótipo em Portugal, deixando um inventário topográfico do Porto e arredores de meados do século XIX que, mais do que

um documento histórico, testemunha um exemplo de pesquisa fotográfica individual, desenvolvida à distância dos *centros validadores* do seu tempo.

²³⁰ SECORD, James A., 2004, “Knowledge in Transit”, in *ISIS*, n.º 95.

²³¹ Relativamente a Frederick William Flower refiram-se o artigo de Joaquim Vieira, publicado na revista *Colóquio Artes* n.º 46 (1980) e a monografia editada pela Sociedade Lisboa 94 (1994) com textos de vários autores, nomeadamente de Vitória Mesquita, José Pessoa e Michael Gray.

²³² Grace Seiberling em *The History of Photography* (pp. 55-61) refere que a Sociedade Henneman & Malone concedeu licenças a amadores e forneceu instruções sobre o processo calotipo desde 1847 a 1853.



Fig. 91 "O fotógrafo amador medindo o tempo de pose perto de Águas Férreas, Porto", auto-retrato de Frederick William Flower junto de um poço e de roupa a secar [Colecção Particular].

Flower constitui um exemplo interessante de que como foi feita a a circulação do novo invento do centro para a periferia, nomeadamente do processo de Talbot antes da liberalização da sua patente. Grace Seiberling em *The History of Photography* refere que a Sociedade Hennemann & Malone concedeu licenças a amadores e forneceu instruções sobre o processo calotipo desde 1847 a 1853. É provável que assim tenha sido, pois nas suas viagens do Porto para Bristol (sublinhe-se, uma vez mais a influência do comércio do vinho do Porto), tanto à ida como à vinda, Flower tinha forçosamente de passar por Londres. Segundo Michael Gray,²³³ Flower abastecer-se-ia em Londres num dos estabelecimentos da Regent Street ou de Newgate Street: Bourne and Sandford, Cundale, Delamotte, Delatouche, Murray and Heath, Palmer of Newgate, ou Horne and Thornethwaite. Quase todos estes estabelecimentos forneciam instruções e ensinamentos sobre a arte e a prática dos processos de calotipo, de papel encerado e do colódio húmido.

²³³ GRAY, 1994, p.359.



Fig. 92 William Fox Talbot (1800-1877) e Nikolas Hennemann (1813-1898), *The Reading Establishment*, 1846, provas em papel salgado a partir de negativo em papel, [Propriedade: Musée d'Orsay].

Por não ter pertencido a qualquer sociedade fotográfica, nem nunca ter participado em qualquer exposição, a sua obra ficou completamente remetida ao silêncio até finais do séc. XX, a despeito da sua importância, quer para a história da fotografia inglesa, quer para a história da fotografia em Portugal.

1.2.2. Anthero Frederico de Seabra e Miguel Novaes dois pioneiros *periféricos*

Ainda no Porto, e fora dos circuitos reconhecidos internacionalmente, é possível mapear outros exemplos de esforços individuais de aplicação do novo invento, bem como de experiências técnicas no campo da inovação fotográfica. Referimo-nos a Anthero Frederico Ferreira de Seabra (1821-1883), Miguel Novaes e Domingos Pinto de Faria (1827- 1871).

O primeiro foi militar, tendo frequentado o curso de Filosofia e Matemática de Coimbra em 1845-1846 e a Academia Portuense de Belas – Artes, entre 1847 e 1851, inscrito nas disciplinas de anatomia e perspectiva e desenho e perspectiva. Terá começado a fotografar em finais dos anos 50,²³⁴ uma vez que, em 1858, solicitou autorização ao rei D. Pedro V uma licença para desenvolver um projecto de levantamento fotográfico dos monumentos, ruínas históricas e paisagens do país, à semelhança do que já se fizera noutros países civilizados. Este pedido de Anthero Frederico Ferreira de Seabra possivelmente inspirava-se na *Mission Héliographique* lançada, em 1851, por Prosper Mérimée, em França e que teve como objectivo o levantamento fotográfico dos monumentos franceses necessitados de reabilitação.

²³⁴ Appud. ARAÚJO, 2009, p.6.



Fig. 93 Guimarães, vista estereoscópica da Rua de D. João I. Antero Frederico de Seabra, 1858. © Sociedade Científica Martins Sarmento

Participou em diversas exposições nacionais, como foram os casos da Exposição Industrial do Porto (1861) e da Exposição Agrícola de Braga (1863), na qual teve como função documentá-la fotograficamente. Consta no "*Archivo Rural: Jornal de agricultura*", pág. 98, que, por ofício datado de 26 de Dezembro de 1863, o governador civil, Januario Correia de Almeida deu conhecimento ao ministro e secretário de estado dos negócios, das obras públicas, comércio e indústria, *das ocorrências da exposição e nomeadamente da remessa de coleção de photographias, feitas pelo tenente Anthero Frederico Ferreira de Seabra, que para este efeito esteve ao serviço da exposição*. A dita feira, a segunda, foi inaugurada dia 25 de Outubro de 1863 e foi encerrada pelo Rei Dom Luís que se fez acompanhar a Braga, pela Família Real. Entre 1857 e 1868, colaborou com o jornal *Archivo Pittoresco* e efectuou fotografias (algumas de grandes dimensões) de várias cidades (Porto, Viana do Castelo, Braga, Amarante, Guimarães, Setúbal), ficando o seu nome ligado ao nascimento da fotografia topográfica em Portugal.



Fig. 94 *Vista poente de Setúbal*, 1860. Prova fotográfica que integra o “Álbum Setubalense”, composto por doze provas de albumina da autoria de Anthero Frederico de Seabra. O “Álbum Setubalense” foi encontrado há vinte anos por Bruno Silva, na altura trabalhador da construção civil, no sótão de um edifício, em Lisboa, que ia ser sujeito a obras de restauro. Actualmente está classificado como Bem de Interesse Nacional. Fonte: www.mun-setubal.pt/pt/pagina/patrimonio/278.

Miguel [Joaquim Xavier] de Novaes, por seu lado, terá sido o primeiro portuense a abrir um estúdio na cidade do Porto, em 1853 (?). O primeiro *atelier* situou-se na Rua do Bomjardim, 86 e, mais tarde, no n.º 233 e depois no n.º 586. Em Julho de 1859, anunciava nas páginas do *Jornal da Associação Industrial Portuense* (n.º 16, Anno 1857, 10 de Julho) *que efectuava retratos a daguerreotipo sobre lamina, vidro, papel e tella*. No mesmo anúncio informava que também vendia *grande variedade de caixas de velludo e marroquim, gôndolas pass-partout e outras bijouterias de bom gosto, as quaes podem ser vistas pelas pessoas que se designarem visital-o*.²³⁵

Novaes, que frequentou as disciplinas de escultura e pintura histórica da Academia Portuense de Bellas-Artes, durante os anos de 1848 a 1853, período em que era director daquela escola João Baptista Ribeiro, terá aprendido a fotografar com Domingos Pinto de Faria e terá frequentado as aulas de P.K. Corentin em 1853.²³⁶

²³⁵ *Jornal da Associação Industrial Portuense*, Anno 1857, n.º 16, 10 de Julho.

²³⁶ P.K. Corentin esteve no Porto pela primeira vez no Porto em 1851, associado ao fotógrafo Newman. Em 1852, Corentin e o seu sócio Newman regressaram ao Porto para nova estadia, montando oficina na rua das



Fig. 95 Arthur Napoleão: natural do Porto, de idade de 6 annos, socio honorario da Sociedade Philharmonica Lisbonense / A. J. Pinto lithographou; M. I. X. Novaes dezenhou. - [Lisboa?: s.n.], 1850 (Lx.^a [i.é, Lisboa]: Lith. Rua nova dos Martyres nº 14). - gravura: litografia, p&b (impr. sobre fundo bege); 40x42,2 cm (dim. da comp. sem letra). BND, cota E-99-A.

Este desenho de Miguel Novaes foi efectuado durante o período que frequentava a Academia Portuense de Bellas-Artes, tendo precedido a sua aprendizagem fotográfica. Por sua vez, Artur Napoleão consagrar-se-á como pianista e, como grande amigo da família Xavier de Novaes, acompanhá-los-á na sua partida para o Rio de Janeiro em 1868 (ROUANET, 2008).

Para além de ter aberto um estúdio fotográfico, Novaes, ao que tudo indica, é o primeiro português a publicar (nas páginas de um periódico nacional) um texto de sua autoria sobre fotografia. A publicação é feita no *Jornal da Associação Industrial Portuense*, durante o ano de 1857 e traduziu-se numa série de artigos subordinados ao título *Physica Industrial*.

Hortas, 92 (*Periódico dos Pobres*) e publicam anúncio no *Periódicos dos Pobres*. Miguel Novaes, Baptista Ribeiro, António Bernardo Ferreira (capitalista do Vinho do Porto, afecto à Patuleia) e Domingos Pinto de Faria (administrador do Banco de Portugal no Porto), todos eles oriundos da burguesia portuense, frequentam o curso ministrado por PK Corentin durante a sua primeira estadia no Porto (1851).

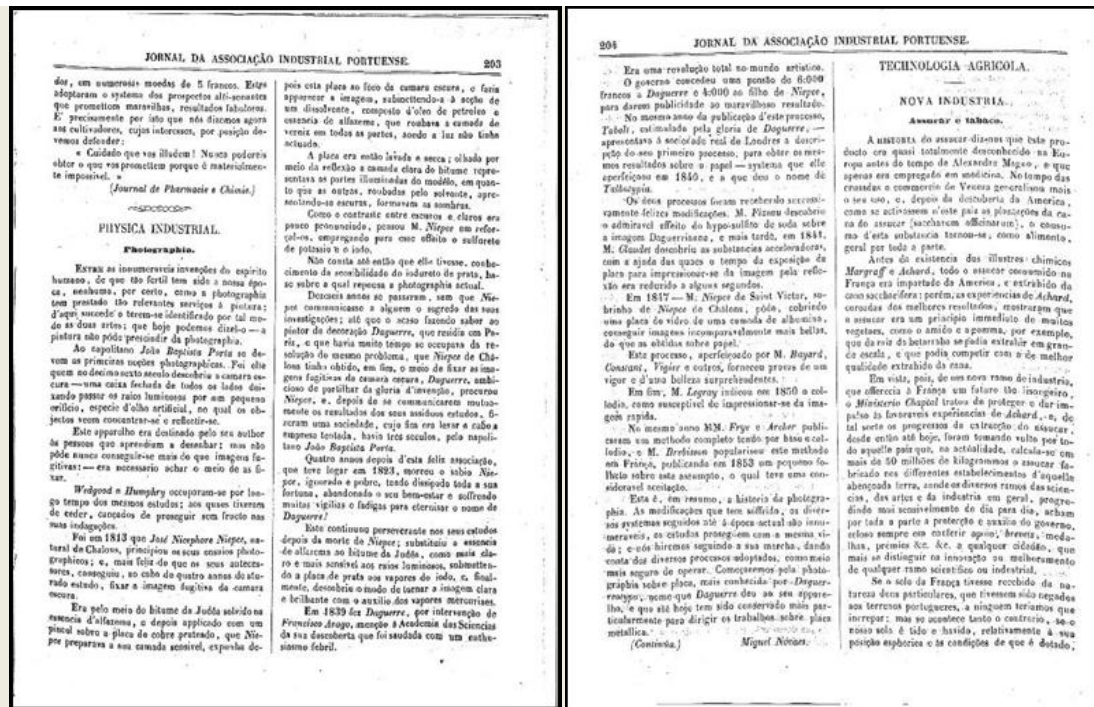


Fig. 96 Artigo de Miguel Novaes sobre fotografia, *Jornal da Associação Industrial Portuense*, Tomo V, n.º 13, 30 de Junho de 1857. No primeiro artigo publicado, Novaes revela estar a par da evolução dos principais processos fotográficos da altura, informação que, certamente, obteria através de periódicos e literatura estrangeira.

Participa na exposição do Porto de 1861, partindo, posteriormente, para a Itália numa uma viagem de actualização técnica. Regressa ao Porto e passa a colaborar, como representante em Portugal do jornal *O Futuro*, jornal de intercâmbio literário entre Brasil e Portugal, fundado pelo seu irmão Faustino Xavier da Silva e que circulou, quinzenalmente, entre Setembro de 1862 e Julho de 1863. O jornal gozaria de grande prestígio, reunindo um conjunto de colaboradores literários importantes, nomeadamente Machado de Assis, Reinaldo Carlos Montoro (um dos fundadores do Real Gabinete Português de Leitura), Ramalho Ortigão, Camilo de Castelo Branco, Joaquim Bettencourt da Silva, entre outros. Esta colaboração revela a ligação de Novaes às elites intelectuais e artísticas portuguesas e brasileiras, unidas num eixo de colaboração atlântica que se manteve mesmo após a independência brasileira.

Paralelamente, Novaes partilhava o seu conhecimento com outros amadores portugueses, muitas vezes servindo-lhes de “mestre”. A divulgação recente do *Diário Photographico de Francisco Sarmiento*²³⁷ permitiu, entre outros aspectos, saber que este último recorria aos ensinamentos de Novaes para fazer as suas primeiras experiências com o colódio húmido.

²³⁷ No âmbito da programação de Guimarães, Capital Europeia da Cultura, foi publicado em 2012 o catálogo da exposição *O Fotógrafo Martins Sarmiento*, que englobou também a edição digital dos Cadernos de Fotografia de Martins Sarmiento.

A leitura deste *Diário Photographico* permite-nos perceber o carácter prático das reuniões tidas entre amadores e como o saber descrito em manuais só era totalmente assimilado com a partilha de experiências e ensaios práticos, em “laboratórios” domésticos: *"Ora então aí está a coisa. Ao tirar o vidro despolido, ao meter o chassis, levantar-lhe a corrediça, o foco alonga-se ou encurta, e a diferença de uma linha é, como sabe, tudo. E lá estive eu 2 1/2 meses a matar-me e a procurar fora de mira a causa dos meus desastres! Talvez isto fosse providencial, porque me obrigou a estudar; no entanto é de zanguinha. Nos manuais fotográficos deve pôr-se em letras garrafais esta superfluidade: "Retrato, quando o modelo não está exactamente ao foco, não sai com jeito" E esta: "Cautela com a mira!"*²³⁸

A partir de 1865, passa a colaborar com o fotógrafo Henrique Nunes (1820-1882), na Rua das Chagas, 9, nas instalações da antiga Casa Fillon.²³⁹ No mesmo ano, critica o trabalho de Emile Riché nas páginas do *Jornal do Porto*²⁴⁰ e, em Agosto de 1868, vai para o Brasil, juntando-se a sua irmã Carolina Augusta Xavier de Novaes (Porto, 1835 - Rio de Janeiro, 1904) e ao seu irmão Faustino Xavier da Silva, gravemente enfermo, e que vem a falecer um ano depois. Carolina Augusta Xavier de Novaes casará, pouco depois, com o escritor Machado de Assis.

Miguel Novaes abre um *atelier* fotográfico logo que chega ao Rio de Janeiro, na Rua dos Ourives, n.º 65, no antigo estúdio de Nyvel, antigo sócio do fotógrafo português José Ferreira Guimarães. O jornal apresenta-o como irmão do *distinctissimo poeta* F.X. Novaes e informa queo *Sr. Novaes dirigira um magnifico estabelecimento do género na cidade do Porto*.²⁴¹ No ano seguinte, em 30 de Abril, já se faz anunciar no mesmo jornal como professor de desenho, pintura e escultura, *nas horas que lhe restavam vagas da direcção do seu gabinete photographico*.²⁴²

²³⁸“Ainda eu me não tinha levantado, anunciaram-me a presença do Novais. Vinha saldar contas comigo; despedir-se para o Rio de Janeiro e ver a causa das minhas desventuras. Todas as 3 coisas eram bem-vindas. Levei-o ao atelier. Tratei de pôr as cortinas; mas ele achou pouco densaado nascente: a luz igual de ambas as faces dava um retrato chato, sem revelo. Arranjei-lhe outra. Pôs o modelo (Pinheiro) ao foco – achou pequena a baeta, de que me eu servia. Sem alterar, nem mesmo examinar os banhos, pôs-se ao trabalho. Deu-lhe 11 segundos de exposição (o dia estava encoberto). Quando chegou a vez do revelador, a prova veio vigorosa. Boa! Fiquei desapontado, sem saber a causa deste capricho fotográfico. Não era por causa da cortina. Eu tinha já trabalhado, tendo por cortina um oleado. Nem por diferença na exposição – tenho-lha variado desde 6 até 25 e 30. De que diabo? Tirei eu uma prova, tão boa como a dele! Estava banzado, mormente por não saber atinar com o mistério. O mistério aclarou-se. Examinando diferentes clichés, concluiu 1.º que nenhum deles estava ao foco – 2.º que tinha uma exposição muito demorada. [Transcrição a partir de *Cadernos de Photographia de Martins Sarmiento*, 2012]

²³⁹ Henrique Nunes passou a ocupar o atelier após Fillon ter partido para França para participar na Comuna de Paris.

²⁴⁰ *Jornal do Porto*, n. 232, 12/10/ 1865, p.2

²⁴¹ *Jornal do Comércio do Rio de Janeiro*, 29 de Dezembro de 1868.

²⁴² *Jornal do Commercio do Rio de Janeiro*, Anno 48, 30 de Abril de 1869.

Através do casal Machado de Assis e Carolina Augusta Xavier de Novaes Machado de Assis, Miguel Novaes conhece Joana Maria Ferreira, viúva de Rodrigo Pereira Felício, conde de S. Mamede, com quem vem a casar e a gerir um importante património. Regressa a Portugal em 1882, fixando-se em Lisboa. Abandonara, entretanto, a fotografia e mantinha uma correspondência regular, de carácter familiar e literário, com o seu cunhado Machado de Assis.²⁴³

O percurso de Miguel Novaes é, assim, revelador de uma das formas como era feita a circulação periférica do saber fotográfico, bem como de como era obtida a formação à margem dos grandes centros e de como os protagonistas locais foram múltiplos. Mais uma vez, fora dos principais centros do saber, um conjunto de fotógrafos locais, apropriando-se dos conhecimentos dos grandes nomes e ideias dos centros, comunicavam o seu pensamento, praticavam e, nalguns casos, aperfeiçoavam alguns aspectos, que ficavam remetidos a um mero âmbito local. Novaes, exemplifica ainda, a colaboração entre os protagonistas do meio literário e artístico e do mundo científico.

1.2.3. Domingos Pinto de Faria: *um amador científico*

O outro exemplo elencado é o do portuense Domingos Pinto de Faria, protegido de Ramalho Ortigão e formado em Direito pela Universidade de Coimbra. Figura de vasta cultura, foi juiz substituto no Porto e administrador da Caixa Filial do Banco de Portugal.

Segundo biografia publicada em *A Arte Photographica*²⁴⁴ tomou contacto com a fotografia através de livros e jornais científicos e, tal como outros cavalheiros amadores de seu tempo, preparou um modesto ateliê na sua casa, *onde estudou os processos de Talbot, Nièpce de Saint Victor, praticou com o colódio húmido; ensaiou o processo negativo em papel, o colódio seco nas suas variadíssimas fórmulas, o processo a carvão, assim como ensaiou tudo que fosse presumido melhoramento.*²⁴⁵

²⁴³ *Correspondência de Machado de Assis*, Tomo I, 2008, Coleção Afrânio Peixoto, Academia Brasileira de Belas Artes.

²⁴⁴ *A Arte Photographica*, p.228-231 (ed. fac-similada), Centro Português de Fotografia, Porto.

²⁴⁵ Ob. Cit. *idem*.

Segundo a mesma fonte terá sido ele a fazer as primeiras tentativas de *micrografia* em Portugal, tendo centrado os seus ensaios em 3 objectivos específicos: simplificação do processo negativo que emancipasse o *Photographie* paisagista do importante material que o sobrecarregava; substituição de sais de prata pelas tintas gordas, que dessem positivos inalteráveis; e a reprodução de cores.²⁴⁶ Para isso [...] preparou um modesto atelier, que era opulento de condições patogénicas [...], mandou vir a câmara escura, a caixa para o iodo-bromo, e a câmara para o mercúrio ensaiando o processo de daguerreotypo que cedo regeitou.²⁴⁷

Esta descrição do *fotógrafo amador* Domingos Pinto de Faria faz lembrar as descrições das permutas entre amadores, pares das mesmas redes de sociabilidade, plasmadas nas páginas do *Photographic News*, do *Journal of the Photographic Society* ou de *La Lumière*, com a única diferença que a aproximação do amador portuense ao novo

invento era feita através de manuais, das descrições insertas em jornais das sociedades fotográficas francesas e inglesas e sem qualquer aproximação pessoal aos centros validadores fotográficos: [...] *era elle só, no seu singelo gabinete, o que só chegava aos obstáculos, que só os via, e que só os vencía [...] desbravando intelligentemente o campo, por sobre o qual depois olhava tranquilo [...]*.²⁴⁸

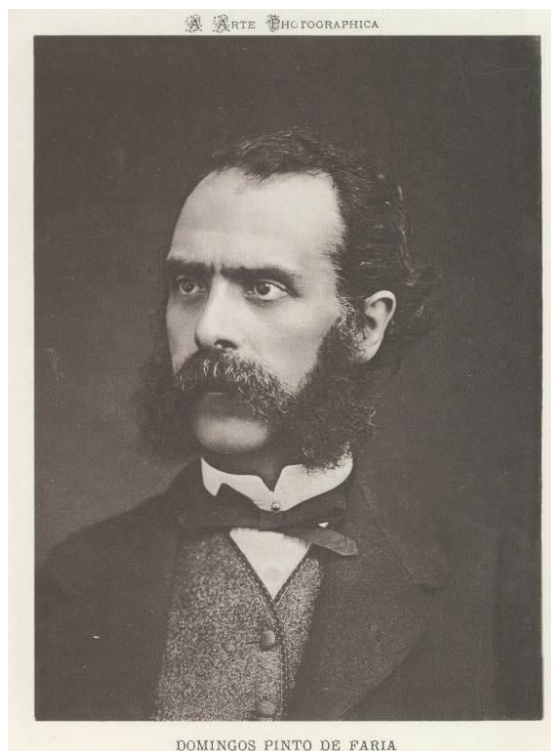


Fig. 97 Domingos Pinto de Faria, fotode autor desconhecido. Fonte: *A Arte Photographica*, ed. fac-similada, CPF, p.228-231.

²⁴⁶ “Foi com a câmara automática n.º 77 de Bertsch, que fez em Portugal as primeiras tentativas de micographia, que é uma das mais portentosas applicações photographicas, e o primeiro trabalho d’ampliação, que innumeraveis benefícios tem produzido, mostrando às sciencias valiosos segredos da vida microcós mica, foi ainda elle que primeiro o realisou com o aparelho de Woodward”. (Ob. Cit. p.231)

²⁴⁷ O articulista esclarece a razão do abandono: o que maravilha[va] o homem da sciencia, não maravilhava o homem de arte! Tal desencanto com o processo devia-se [...] à carência de meias tintas, à pobreza da modelação, e a consequência da refrangibilidade dos raios luminosos sobre a placa metálica deixavam-lhe o convencimento de que o daguerreotypo não bastava, e de que era mister ir mais alem. Assim, ensaiou o processo negativo em papel, o collodio secco nas suas variadíssimas formulas, a albumina, o processo a carvão e tudo o que fosse presumido melhoramento. Ob. Cit. pp. 228-231.

²⁴⁸ *Idem*.

Através do mesmo artigo, sabe-se que usava as melhores objectivas e os melhores produtos fotográficos e que, em sua casa, decorriam frequentes sessões de intercâmbio de saberes fotográficos entre amadores portuenses: *procural-o, e fallar-lhe da photographia era ter a certeza de serem bem recebidos aquelles que depois se filiaram na limitada plêiade photographica. [...] Elle escutava todos, e a todos ensinava.[...]. Um não sabia preparar bem o collodio, e elle ensinava-lhe a melhor formula; outro não sabia como remediar o banho de prata alterado, e elle dizia-lhe a maneira de o melhorar; outro ainda vacillava na escolha do banho corante, que não encontrava como urgia, e elle mostrava-lhe o que óptimos resultados dava; ainda um outro não tinha bom papel, e elle emprestava-lh'o, como a muitos emprestava, e dava productos, que muitas vezes o mercado não tinha.*”

Os seus conhecimentos eram reconhecidos pelos *experts* nacionais pelo que, em 1865, Domingos Pinto de Faria foi um dos vogais do júri do 12.º GRUPO – Bellas-Artes (Classes 40^a a 45^a) da Exposição Internacional do Porto que reuniu, pela primeira vez, em Portugal, importantes nomes da fotografia europeia.

Segundo o artigo citado, terá sido o nosso único amador científico. Todavia, os seus esforços ficaram também remetidos ao âmbito local, pelas razões atrás referidas. Ainda hoje pouco se conhece da sua obra.

Capítulo 2

O papel da burguesia industrial portuense na transmissão e divulgação da fotografia

Os exemplos dos fotógrafos que acabámos de referir não podem ser dissociados do contexto socioeconómico portuense, onde uma burguesia liberal ascendente fazia a apologia da investigação e do ensino técnico como meios para criarem inovação e qualidade e, deste modo, fazer frente à concorrência. São «cavalheiros, industriais e artistas» que, *em obra associativa interclassista, criam a primeira escola industrial portuguesa, organizam o referido periódico de divulgação tecnológica e associativa, O Jornal da Associação Industrial Portuense*, e promovem as primeiras exposições industriais, nomeadamente as de 1857 e 1861, onde a fotografia vai figurar.²⁴⁹

No periódico atrás referido são anunciados diversos avanços científicos com reflexos no campo industrial onde, desde 1857, Miguel Novaes vai publicar, sob o título *Physica Industrial*, uma série de artigos sobre fotografia, como atrás referimos.

Paralelamente, uma visita de uma delegação de industriais portuenses à Exposição Universal de Paris de 1855 fez germinar a ideia de organizar, no Porto, uma exposição dos produtos da indústria nacional, inspirada no modelo francês. Dois anos depois, a, então, Associação Industrial Portuense organizou a primeira feira industrial no Porto, no edifício do Asilo de Mendicidade, às Fontainhas, que contou com 206 expositores. Na referida exposição surgem fotografias da autoria de Miguel Novaes.

Também a Academia Portuense das Bellas-Artes, na sua exposição promovida em 1860, vai inserir alguns exemplares fotográficos. Entre outros surgem os nomes de Miguel Novaes e de Mr. Poirier, *photographo* francês estabelecido no Porto na Rua do Bomjardim que, entre outros trabalhos, expôs uma reprodução microscópica de uma pulga.²⁵⁰

A Exposição Agrícola do Porto de 1860 contou também com a exposição de alguns exemplares fotográficos. Segundo o catálogo da mesma, na 25.^a Classe, o Barão de Forrester

²⁴⁹ João Allen, Russel Manners Gordon, Joaquim Possidónio da Silva, Fritz, Miguel Novaes, Horacio Aranha, Anthero Seabra, Moliné & Albareda (Barcelona),

²⁵⁰ Cathalogo das Obras Apresentadas na 7ª Exposição da ACADEMIA PORTUENSE das BELLAS ARTES, no anno de 1860, Typ. de C. Granda, Porto.

expôs, sob o número 2054, uma *Collecção de photographias originaes illustrativas da agricultura das margens do Douro, da geologia do seu leito, e dos obstaculos á sua navegação*, facto já atrás mencionado.²⁵¹

2.1. A Exposição Industrial Portuense de 1861

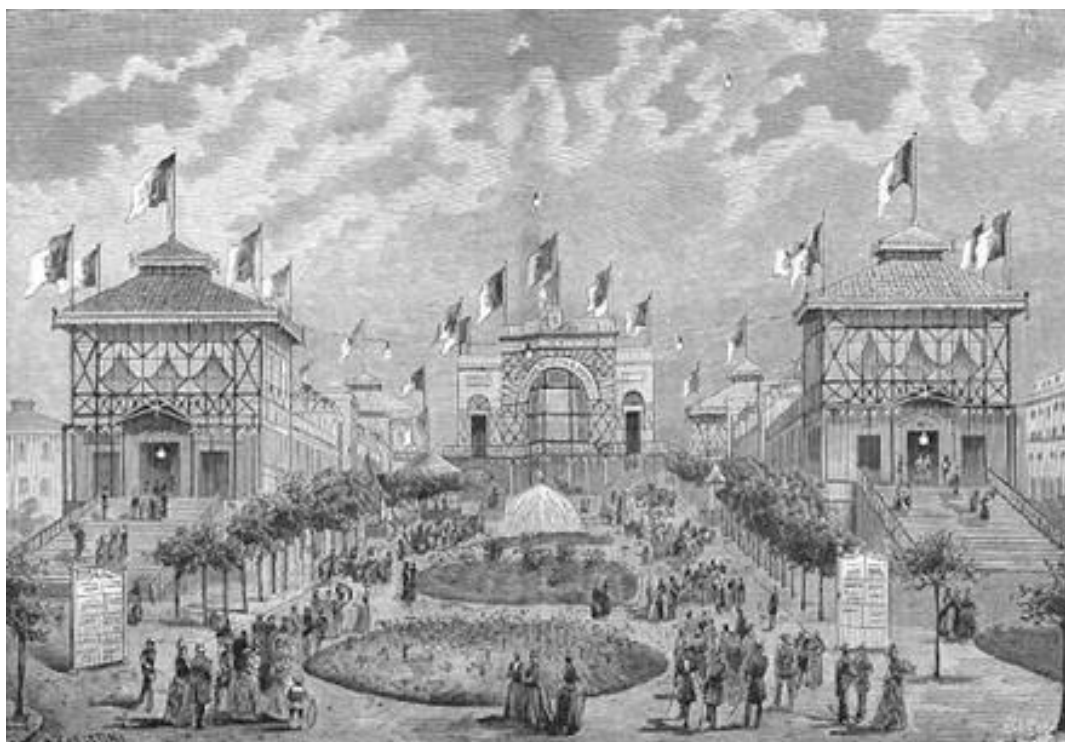


Fig. 98 Inauguração pelo rei D. Pedro V da Exposição Industrial Portuguesa, organizada no Palácio da Bolsa do Porto pela Associação Industrial (gravura da época). Fonte. <http://espero-que-o-facebook-aceite.blogspot.pt>

Será, todavia, na Exposição Industrial do Porto, realizada em 1861, que a fotografia irá figurar, pela primeira vez, em Portugal, com uma presença mais destacada. Através de um texto de António Luciano, Sócio Correspondente da Associação Industrial Portuense, publicado em 1861,²⁵² é possível conhecer os expositores presentes, bem como as apreciações suscitadas pelos trabalhos expostos.

²⁵¹ CATHALOGO DOS PRODUCTOS APRESENTADOS NA EXPOSIÇÃO AGRICOLA DO PORTO em 1860, 1861, Typographia Commercial, Porto.

²⁵² LUCIANO, A., *A EXPOSIÇÃO INDUSTRIAL DO PORTO em 1861, Impressões d'esta grande festa nacional*, 1861, Typographia do Diário Mercantil, 1861.

QUADRO 7. Exposição Industrial Portuense de 1861 (Fotógrafos participantes)

EXPOSITOR	ACTIVID.PROFISSIO NAL	FOTOGRAFIAS EXPOSTAS	PRÉMIO ATRIBUÍDO
N.º844 - Miguel Novaes	Photographo, Porto	Retratos sobre papel, lamina metalica e vidro	Medalha de Prata
N.º.845 - Horacio Aranha	Photographo, Porto	Retratos em bilhetes de visita; Photographias sobre papel.	Expositor julgado digno de premio, mas a quem não foi conferido por ser membro do Júri.
N.º.846 - Fritz	Photographo, Porto	Retratos photographicos sobre papel; Vistas photographicas do Porto e Serra do Pilar.	Medalha de Prata
N.º.847- Anthero Frederico Seabra	Militar, Porto	Vistas Photographicas;-Copias de gravuras.	Medalha de Prata com distinção
N.º.848 - Joaquim Possidónio Narciso da Silva	Architecto da Casa Real, Lisboa	Vistas photographicas, tiradas de negativas, sobre papel; Vistas negativas; Vistas positivas transparentes, coloridas d'azul.	Medalha de Prata
N.º.849 - Alfredo Allen	Negociante, Porto	Vistas photographicas	Medalha de Prata com distinção
N.º.850 - Moliné & Albareda	Photographos da Casa Real espanhola	Photographias sobre papel, sendo vistas e retratos	Medalha de Prata
N.º.851 - Luis Honorio da Silva	Photographo - Ilha da Madeira	Vistas photographicas	Medalha de Prata
N.º.852 - Henrique Gordon Weitch	Proprietário - Ilha da Madeira	Vistas photographicas	Medalha de Prata
N.º853 - Russel Gordon	Proprietário (Ilha da Madeira	Vistas photographicas.	Medalha de Prata
N.º.854 - Domingos José da Fonseca Paschoal Junior	Photographo - Porto	Retratos photographicos	Medalha de Prata

Entre os fotógrafos portugueses contam-se os nomes dos amadores Alfredo Allen (Porto), Henrique Gordon Weitch (Ilha da Madeira), Luis Honorio da Silva (Ilha da Madeira), Russell Manners Gordon (Ilha da Madeira), Anthero Ferreira de Seabra (Porto), Joaquim Possidónio da Silva (Lisboa) e, entre os profissionais, os fotógrafos portuenses Miguel Novaes, Horácio Aranha, Fritz, Domingos Pascoal Júnior. Sublinhe-se a participação dos fotógrafos Moliné & Albareda de Barcelona, fotógrafos da Casa Real, de Alfredo Allen (Porto), de Henrique Gordon Weitch e de Russel Manners Gordon (ilha da Madeira) que expuseram vistas estereoscópicas, do Minho e da Madeira, respectivamente. Os fotógrafos portuenses e os restantes participantes expuseram retratos ou paisagens.

As reproduções de monumentos efectuadas por Joaquim Possidonio Narciso da Silva (que começara a fotografar em 1859) e por Anthero Ferreira de Seabra mereceram principal destaque ao articulista que temos vindo a citar: *A reprodução de monumentos tem um abundante expositor no snr. architecto da Caza Real [...] todavia havemos de fazer notar, quanto mais sobresaem os poucos specimens, que exhibe o snr. Anthero Seabra. Este habil photographo, que nos tem dado tão perfectas reproducções dos monumentos do Minho, que jornaes de viagens estrangeiros as teem aproveitado; ainda aqui mostra o que vale.*²⁵³

Ainda segundo o mesmo, é possível concluir que a calotipia, ou *talbotypia*, foi o processo fotográfico dominante e que a fotografia portuense ombreava com a fotografia espanhola: [...] *A photographia está adiantadissima entre nós. [...]. Fritz, Miguel Novaes, Horacio Aranha, Anthero Seabra, dominam a acção da luz com mestria, e não são desmerecidos pelos specimens photographicos de Hespanha, aqui expostos. A photographia propriamente em papel (talbotypia, do nome do inventor Talbot) é a mais geralmente seguida [...].*²⁵⁴

A colecção de Possidónio da Silva apresentava provas tiradas de negativos das seguintes vistas:

- Coimbra: Fachada da igreja de Santa Cruz; Claustro e torre da mesma igreja; Palácio episcopal; Ruínas de Santa Clara; Pátio da Universidade;

- Lisboa: Palacio das Necessidades; Theatro de D. Maria II; Claustro dos Jeronimos; Estufas da quinta das Larangeiras; Jardins de Queluz; Largo da Sé; Ruínas de Santo Antonio; Palacio de Queluz; Viveiros da quinta de Belem;

²⁵³ LUCIANO, 1861, ob. cit.

²⁵⁴ *Relatório do Jury Qualificador dos Productos Enviados à Exposição Promovida pela Associação Industrial Portuense em 1861, 1862*, Typographia do Diário Mercantil, Porto.

- Santarem: Claustro do convento de S. Francisco.²⁵⁵

A análise dos trabalhos expostos permite-nos ainda concluir que as “vistas” fotográficas” continuavam a predominar em detrimento do retrato, revelando a influência inglesa.²⁵⁶



Fig. 99 Fachada da igreja de Santa Cruz, em Coimbra, prova em papel salgado de Joaquim Possidónio Narciso da Silva. Fonte: www.prof2000.pt/users/avcultur/UnivCoimbra/PassadEspelho/Page42.

Quanto à participação dos fotógrafos espanhóis [...] *enviaram trez bellas photographias com os retratos dos snrs. presidente honorario, presidente effectivo, e vice-presidente da Filial da Associação Industrial Portuense em Barcelona [...] e uma vista do primeiro caminho-de-ferro inaugurado em Hespanha, em 1848.*

²⁵⁵ LUCIANO, 1861, *idem*.

²⁵⁶ Segundo François Brunet (ob. cit., 2001), a tensão universalismo *versus* nacionalismo marcou a história da fotografia, em meados do séc. XIX, tendo então surgido vários autores a defender o seu carácter universal, em reacção a um excesso de patriotismo até então vigente, fruto, em grande parte, da oposição daguerreotipia/talbotipia.

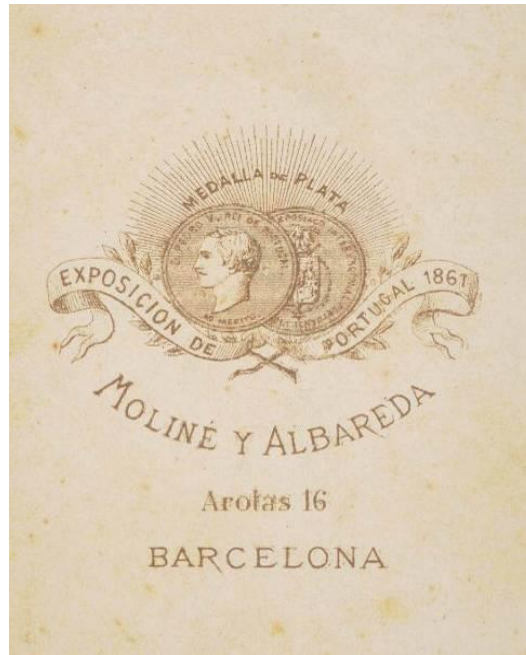


Fig. 100 Verso de carte visite de Molyné Y Albareda, onde é feita alusão à Medalha de Prata recebida na Exposição Industrial do Porto de 1861. Fonte: 2024907_Ag_EU_EuropeanaPhotography_Gencat_1062

2.2. Exposição Industrial de 1865: a presença de centros científicos

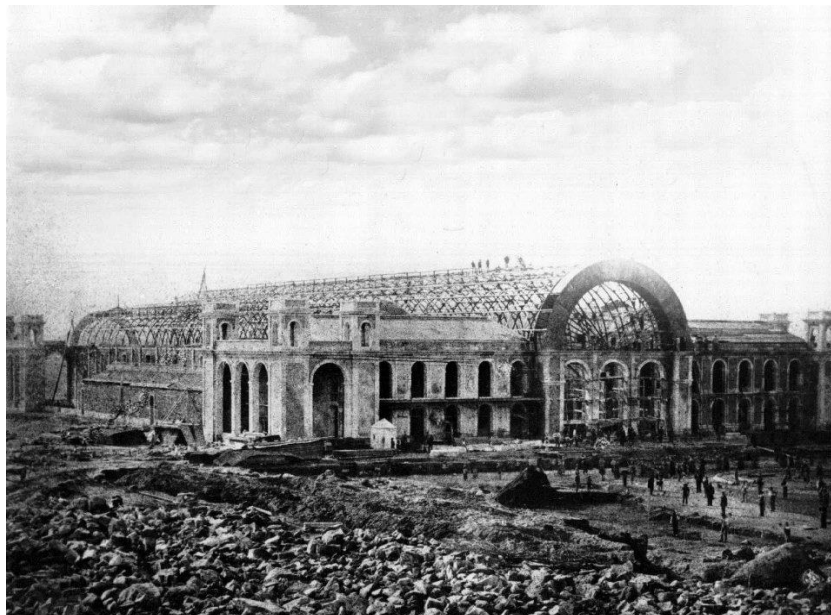


Fig. 101 O Palácio de Cristal do Porto ainda na fase de construção (1861-1865), foto de autor desconhecido. Fotografia de autor desconhecido. Fonte: monumentos.desaparecidos.blogspot.

Este dinamismo empresarial portuense culminou com a grande Exposição Internacional de 1865 que foi, sem dúvida, veículo de circulação de um corpo de conhecimentos

científicos/tecnológicos/artísticos desenvolvidos nos chamados “centros científicos europeus” em Portugal, permitindo, paralelamente, a criação de algumas redes transnacionais de conhecimento, neste caso, fotográfico. Para além da necessária internacionalização do novo saber fotográfico, oriunda do seu cariz de profissionalização no séc. XIX – no âmbito do *Progresso do Positivismo*, vivia-se um tempo em que as pessoas comuns de diferentes meios sociais viam a oportunidade de participar na ciência, quer pela via da educação, quer pela via do entretenimento, no qual as exposições tiveram um importante papel. Era por essa razão que alguns cientistas tomavam parte activa na mostra e circulação de fotografias científicas, cientes de que as exposições despertavam a curiosidade pública pela utilidade da nova ciência, sugerindo áreas para o futuro trabalho científico e servindo para publicitar os seus resultados. É deste cenário internacional que os organizadores da Exposição Internacional do Porto estavam cientes e procuravam fazer parte.

Foi através desta exposição que vários cientistas e fotógrafos portugueses e visitantes em geral puderam apreciar, entre outros, “os instrumentos de óptica e aparelhos applicados aos telegraphos eléctricos; as “câmara microscópica, aparelhos para obter stereoscopias sobre vidro com collodio húmido” de Auguste Bertsh (Paris); os “aparelhos para a photographia microscopica, o aparelho multiplicador com um *ecran*, contendo objectivas e podendo produzir facilmente 1:000 photographias microscópicas por hora” de Dragon et C.^{ie} – (Paris); as “reproducções photographicas das phases do eclipse do sol de 18 de Julho de 1860, em Batna (Argélia) ” de Girard (Aimé), Escola Imperial Polytechnica (*Catalogo official da exposição internacional do Porto em 1865*, 1865, Typ. do Commercio, Porto)

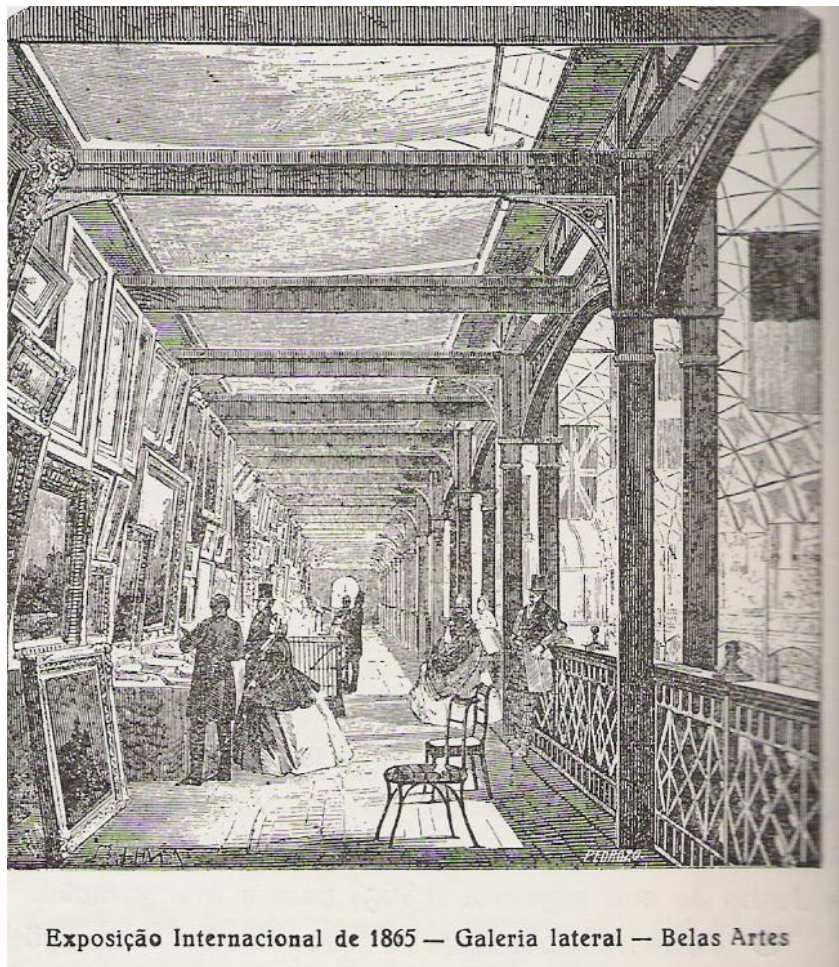


Fig. 102 Exposição Internacional do Porto de 1865, Galeria de Belas- Artes. Fonte: portoart.blogspot.com

A fotografia figurou na Exposição Industrial de 1865 em três Divisões: na 1.^a Divisão, 1.^a Classe, Minas, pedreiros e produtos mineraes, onde James Mason, com o n.º 39, expôs *Mineraes da Mina de cobre de S. Domingos, antiguidades achadas na mesma mina e quadros e photographias relativas a ella* (as célebres provas fotográficas assinadas pelo estúdio de A. Claudet [?]); na 2.^a Divisão, 17.^a Classe, sob a designação de “apparelhos photographicos”, aparecendo ao lado de “machinas e instrumentos agrícolas, instrumentos mathematicos e de physica, relojoaria, instrumentos cirúrgicos, etc.”; na 4.^a Divisão, 45.^a Classe, espaço especificamente dirigido à fotografia (ob.cit., 1865.)



Fig. 103 Mina de S. Domingos, aspecto da construção do caminho-de-ferro. Foto de A. Claudet (?) [CPF, Coleção Nacional de Fotografia]

Esta dispersão revela a dificuldade do júri em classificar os trabalhos fotográficos expostos, dificuldade, aliás, que já fora sentida internacionalmente, quer nas exposições de Londres de 1851, quer na de Paris de 1855, quer ainda na exposição Internacional de Londres de 1862.²⁵⁷

Faça-se notar que na Classe 17.^a (2.^a Divisão) apenas participaram expositores franceses, facto que nos permite induzir, que seriam eles os principais fornecedores deste tipo de material para Portugal. A partir do catálogo da exposição é possível elencar os protagonistas das importações portuguesas em matéria de material fotográfico (Vide QUADRO 8).

²⁵⁷ Em 1851, na Grande Exposição Industrial de todas as Nações (Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations) realizada no Palácio de Cristal, em Londres, o júri reconheceu a dificuldade de uma nítida categorização da fotografia, escrevendo no relatório: *It [the photography] holds a place at present intermediate between art and science, a position emently favorable to development in either direction*. Assim, a fotografia acabou por ser integrada na categoria de “philosophical instruments” e exibida no Machirey Court. As câmaras apareceram ao lado dos outros instrumentos ópticos, enquanto as fotografias apareceram no catálogo entre aparatos e outros instrumentos científicos, tais como bombas de ar. Na Exposição de Londres de 1862 os organizadores aconselhavam a separar os aparatos fotográficos das fotografias propriamente ditas: *The mixing up of the photographic pictures with the instruments employed to produce them... is a gross philosophical error* (“Photography and the International Exhibition of 1862”, in *Photographic News*, June 14, 1861: 236).

QUADRO 8. Lista de Expositores da 2.^a Divisão, 17.^a Classe (Aparelhos Photographicos)

EXPOSITOR	MATERIAL EXPOSTO
119. Bertsh (Auguste) – (Paris)	Instrumentos de óptica e aparelhos applicados aos telegraphos eléctricos: câmaras obscuras automáticas para obter sem meter no foco provas sobre vidros para amplificações estereoscópicas; câmara microscópica, aparelhos para obter stereoscopias sobre vidro com collodio húmido;
119. Dragon et C.ie (Paris);	Apparelhos para a photographia microscopica, aparelho multiplicador com um <i>ecran</i> , contendo objectivas e podendo produzir facilmente 1:000 photographias microscópicas por hora;
120. Darlot (Alphonse) (Paris)	Instrumentos photographicos, objectivas;
121. Derogy (E) (Paris)	Instrumentos photographicos, Obj. triplet;
122. Dufournet et C.ie (Paris)	Cubas para photographia;
123. Gilles Frères (Paris);	Camera obscura para photographias com pé
124. Koch (Laurent Georges) (Paris)	Marcenaria photographica, aparelhos de amplificação, grande camera de mogno com pés de atelier; câmara para bilhetes de visita com pés para o campo, câmara com folle gigante, com pés para viagem.
125. Lécu (F.N.) (Paris)	Cubas e mais acessórios para photographia;
126. Schiertz (J.G.) (Paris)	Marcenaria photographica, stereoscopias americanas, câmaras obscuras e pés (provas em vidro e papel),

Fonte: Catalogo official da exposição internacional do Porto em 1865, 1865, Porto, p. 147

Neste conjunto destacamos a firma Dragon et C.ie de Paris que, em Abril de 1862, tinha efectuado, em Portugal, o depósito da patente (n.º 98) de *um objecto d’optica de simples ou duplo effeito e de combinações múltiplas para a observação das imagens photographicas*

microscópicas e a applicação deste aparelho á bijoteria fina e ordinária acto revelador das estratégias comerciais dos primeiros inventores e vendedores de artefactos fotográficos.²⁵⁸

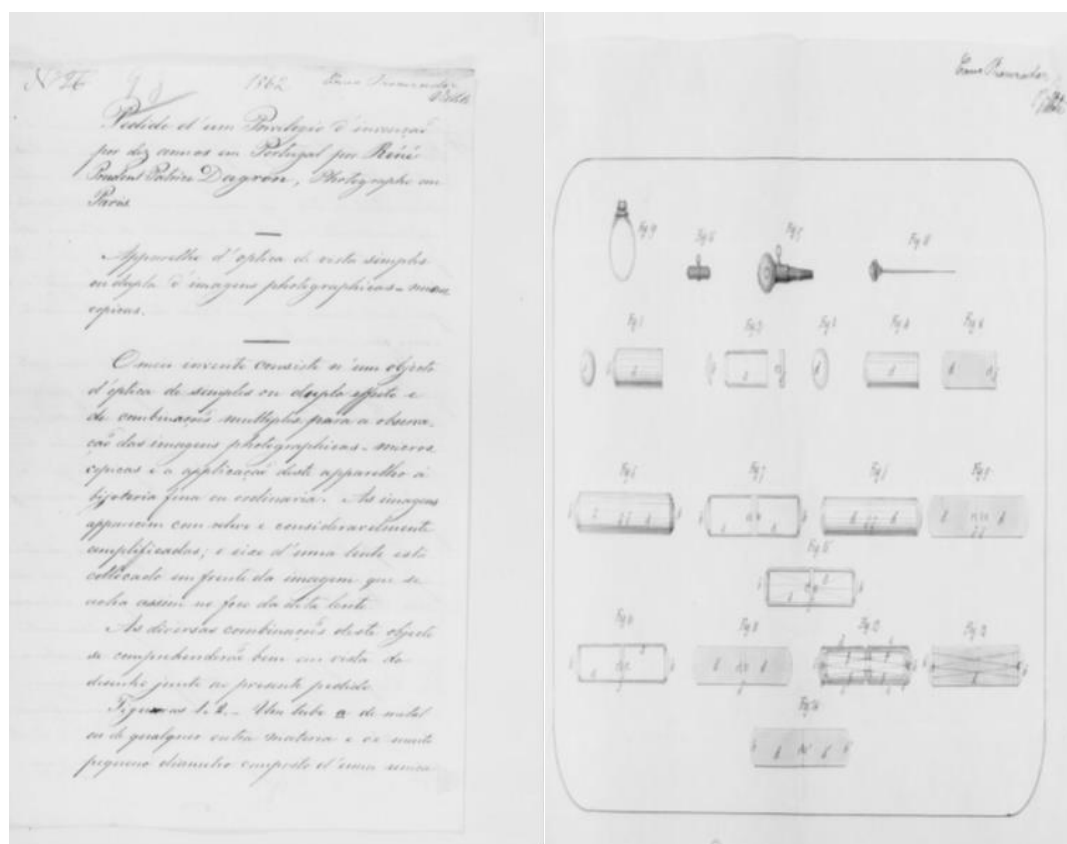


Fig. 104 Pedido de registo de patente de René Prudent Patrice Dragon, apresentado em Abril de 1862 (Instituto Nacional da Propriedade Industrial - Patente n.º 98)

A composição do júri das Classes 40.^a e 45.^a e a lista dos expositores portugueses e internacionais fornecem igualmente informações importantes, quer sobre o estágio da divulgação da prática fotográfica em Portugal, quer sobre a projecção internacional do referido certame. Relativamente ao júri das Classes 40.^a e 45.^a, assinala-se a presença de vários membros do *Club Photographico Lisbonense* na sua constituição, para além de vários industriais e personalidades ligadas à Academia Portuense de Bellas-Artes. O júri das Classes 40.^a a 45.^a foi presidido pelo Marquez de Sousa Holstein e reuniu como vogais, entre outros, José Conrado Chelmicky, Alfredo Camarate, Victor Bastos, Francisco José Resende, Anatole Calmels, Domingos Pinto de Faria, Francisco da Fonseca Benevides, António dos Santos

²⁵⁸ O aparelho era descrito como *um objecto d'optica de simple ou duplo effeito e de combinações múltiplas para a observação das imagens photographicas microscópicas e a applicação deste aparelho á bijoteria fina e ordinária* (Patente de Invenção, n.º 98 – Instituto Nacional da Propriedade Industrial).

Viegas. Curiosamente integrou apenas um fotógrafo comercial: Mr. Fritz.²⁵⁹ A 4.ª Divisão da 45.ª Classe reuniu expositores de Portugal, França, Grã-Bretanha, Irlanda, Bélgica, Brasil e Espanha. Os expositores portugueses vieram de Lisboa (6), do Porto (6) e de Braga (1).²⁶⁰

Relativamente aos expositores estrangeiros presentes na Classe 45.ª, refira-se que alguns deles tinham exposto em anteriores exposições europeias (alguns deles distinguidos com Medalhas), correspondendo, pois, a figuras já com projecção nos “circuitos europeus” da fotografia, para além de estarem ligados ou à *London Photographic Society* ou à *Société Française de Photographie*. No QUADRO 9 procedemos á sua enumeração.

QUADRO 9. Principais expositores internacionais na Classe 45.º da Exposição Industrial do Porto de 1865

Expositor	Participação em outros certames	Notas Biográficas
Pierre Ambroise Richebourg	Exposições da <i>London Photographic Society</i> de 1858 e 1863	Especialista em fotografia judiciária e autor de obras técnicas
Alphonse Louis Pointevin	Exposição da <i>London Photographic Society</i> de 1863	Químico e inventor de diversos processos fotográficos
CharlesNègre	Exposições da <i>London Photographic Institution</i> de 1855, da <i>London Photographic Society</i> de 1856, da <i>London Photographic Society</i> de 1863	Integrou a <i>Mission Heliographique</i>
L'Abbé Verguet	<i>International Exhibition of Dublin</i> de 1865	Notabilizou-se pelos seus estudos da aplicação da fotografia ao campo da numismática.
Aimé Girard	<i>London Photographic Society Exhibition</i> de 1858	Membro da <i>Société Française de Photographie</i>

²⁵⁹ Exposição Internacional do Porto em 1865, Catálogo Oficial, pp. X e XI.

Louis Davanne	<i>London Photographic Society Exhibition of 1854, Tour Exhibition, 1.st. Set., Society of Arts;</i>	Membro da <i>Société Française de Photographie</i> , autor de diversos tratados de fotografia
Marquis Raymond Berenger	<i>London Photographic Society Exhibition de 1858 ; London International Exhibition de 1862 ; Dublin International Exhibition de 1865 ;</i>	Fotógrafo amador formado por Gustave Le Gray
Joseph James Forrester	<i>London Photographic Society Exhibition de 1855;</i>	
Antoine Claudet	Scotland; 1857, Manchester, Art Treasures; 1858, Edinburgh, Photographic Society of Scotland; 1859, London, Photographic Society; 1860 e 1861 London, Photographic Society; 1862, London, International Exhibition; 1863 e 1864, London, Photographic Society; 1865, Dublin International Exhibition. 1851, London, Great Exhibition; 1854, London, Photographic Society; 1856, Edinburgh, Photographic Society.	

Este quadro testemunha, de forma inequívoca, a capacidade da organização portuguesa de captar a presença de alguns dos nomes mais importantes da fotografia europeia, nela figurando os nomes de Claudet, Davanne, Aimé Girard, Pointevin, entre outros. Os currículos destes participantes, apontados no quadro anterior, demonstram o quão estavam integrados em redes internacionais do novo saber fotográfico. Com a sua participação, o Porto, mas também Portugal, penetrava no meio da *high science* fotográfica europeia.

Quanto aos expositores inseridos na representação portuguesa na 4.^a Divisão, 45.^a Classe da Exposição Industrial do Porto de 1865, elencamo-los no QUADRO seguinte:

QUADRO 10. Expositores inseridos na representação portuguesa na 4.^a Divisão, 45.^a Classe da Exposição Industrial do Porto de 1865

Expositor	Trabalhos expostos
1547. Conde de Casal (BRAGA)	Photographias
1548. Francisco José Rezende (Porto)	Retrato de M. Adolph Yvon
1549. Henrique Nunes (Porto)	Quadro com photographia
1550. João Augusto de Castro (Porto)	Um quadro com photographias
1551. Photographia Nacional (Porto)	Photographias
1552. Sala & Irmão (Porto)	Photographias
1553. Photographias Talbot (Porto)	Photographias
1554. Alfred Fillon (Lisboa)	Vistas e retratos photographicos
1555. Carlos A. Munró (Charles Alexander Munró) (Lisboa)	Vistas e reproduções
1556. Emile Riché (Lisboa)	Um retrato photographico de tamanho natural;
1557. Emile Riché (Lisboa)	Photographias sobre porcelana
1558. Emile Riché (Lisboa)	Varias photographias
1559. Francisco Xavier Moreira (Lisboa)	Nove retratos e uma reprodução do túmulo de D. Manuel no Conv. da Batalha
1560. José Nunes da Silveira (Lisboa)	Retratos photographicos – Nothlypia sobre collodion e papel albuminado
Sociedade Promotora de Bellas-Artes em Portugal	Estatutos, regulamentos, Catálogos das Exposições de 1862, 1863, 1864, 1865, relatórios.

A Exposição Internacional do Porto de 1865 teve também alguma visibilidade internacional, testemunhada pela publicação de algumas notícias em periódicos fotográficos europeus: O *Photographic Jornal*, por exemplo, em 16 de Fevereiro de 1866 (p. 272) noticiava o seu encerramento e regozijava-se pela medalha obtida pelo fotógrafo inglês Neterville Briggs: [...] *Medals were awarded, but much more sparingly than has been usual at Exhibitions of this Kind, thus enhancing their value to a great extent. We are glad to find that a medal has been gained by an Englishman in the photographic department, and has*

*been awarded to Mr. Neterville Briggs, of Leamingto, who succeeded to the business of Mr. H.P. Robinson.*²⁶¹

Também Michel Chevalier, em 1867, no quadro do relatório do júri internacional da Exposição Universal de 1867, far-lhe-á referência. Comentando que aquela era apenas a quarta vez que se realizava uma exposição universal, a despeito das enormes repercussões das edições de Paris e Londres, recordava ter havido outras tentativas, sem sucesso, noutras circunstâncias e em outras cidades e, em nota de rodapé, explicita: *Cette observation se rapporte aux Expositions de New York, de Dublin, de Porto, auxquels tout le monde avait été appelé, et où beaucoup de nations on été en effet très convenablement représentées.*²⁶²

Sublinhe-se ainda a referência que, à mesma, foi feita em *L'Illustration, Journal Universelle* de 1865.

Cerca de 20 anos mais tarde, em 1886, o Porto irá acolher a Exposição Internacional de Photographia que voltará a reunir, naquela cidade, alguns dos principais nomes da fotografia internacional.

²⁶¹ Henry Peach Robinson (1830-1901) foi um dos mais importantes fotógrafos ingleses da Inglaterra oitocentista. Foi um dos primeiros fotógrafos picturalistas, defensor do valor artístico da fotografia, encorajando outros fotógrafos a produzir imagens que parecessem pinturas.

²⁶² CHEVALIER, Michel, Exposition Universelle de 1867 à Paris, Rapports du Jury Internationale, Tomo I, Paris, 1867.

sistante, ne tarde pas à avoir des conséquences funestes.

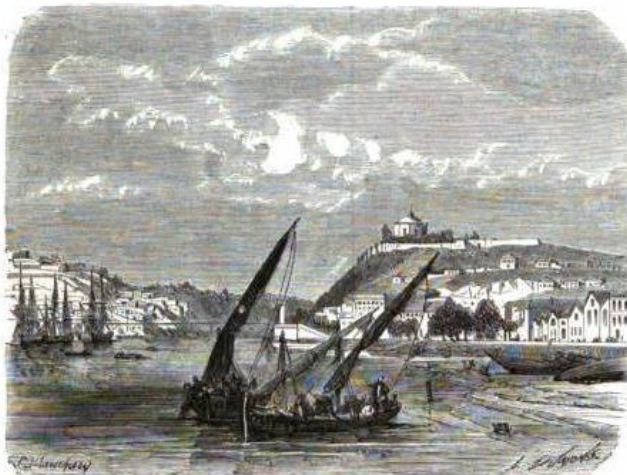
Lorsque la maladie se déclare et qu'un certain nombre de ces animaux se trouvent dans un même lieu, l'air expiré par les malades a bientôt vicié l'atmosphère commune, et ceux qui, déjà prédisposés à contracter la maladie par le mauvais régime, avaient pu résister jusque-là, subissent les effets de l'infection.

Voilà le sang de rate!... Eh bien! le croirait-on? La Société protectrice des animaux vient de formuler, au

verra le questionnaire général, publié à cette occasion, se composer de quarante-un mille cent questions.

Ajoutons les quarante-un mille cent réponses, et l'humanité, c'est-à-dire la zootechnie, sera dotée d'un travail immense, incomparable, et bien fait pour immortaliser la Société protectrice des animaux.

J. DEGENBOIS.



CENHO DO PILLAR, A PORTO.

sujet de cette maladie, un questionnaire où l'on ne compte pas moins de cent trente-sept questions!

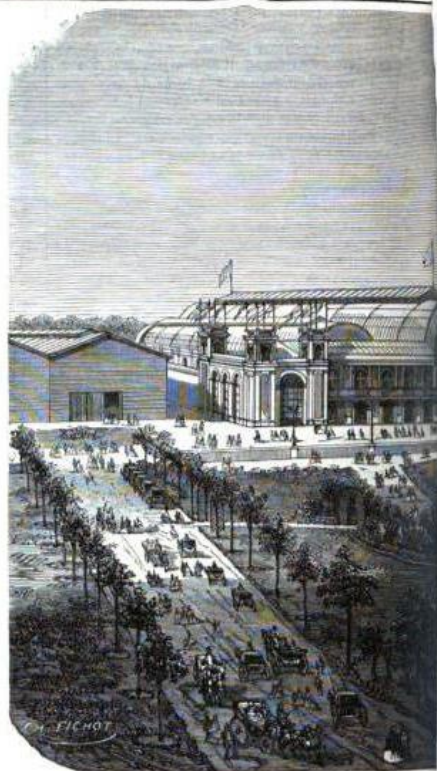
Et maintenant, supposons que la bienfaisante Société accordera à tous les quadrupèdes et volatiles domestiques une sollicitude égale à celle dont elle vient de donner des preuves si touchantes en faveur des bêtes à laine. Supposons encore que les différentes maladies dont peuvent être affectés les susdits quadrupèdes et volatiles, soient au nombre de trois cents, chiffre très-moderé assurément; alors, on

EXPOSITION INTERNATIONALE A PORTO

Sous les auspices de S. M. Don Louis I^{er} et sous la présidence immédiate de S. M. Don Ferdinand de Saxe-Cobourg-Gotha.

Le palais de l'exposition de Porto, dont nous donnons le dessin, est situé dans une position admirable, sur les bords du fleuve le Douro, et faisant face à la barre de Porto.

L'endroit où se trouve édifié le palais est une large es-



BATIMENT DE L'EXPOSITION.

planade appelée primitivement Torre da Marca, ainsi nommée parce qu'il s'y trouvait une tour peinte en blanc qui servait de balise aux navigateurs qui cherchaient

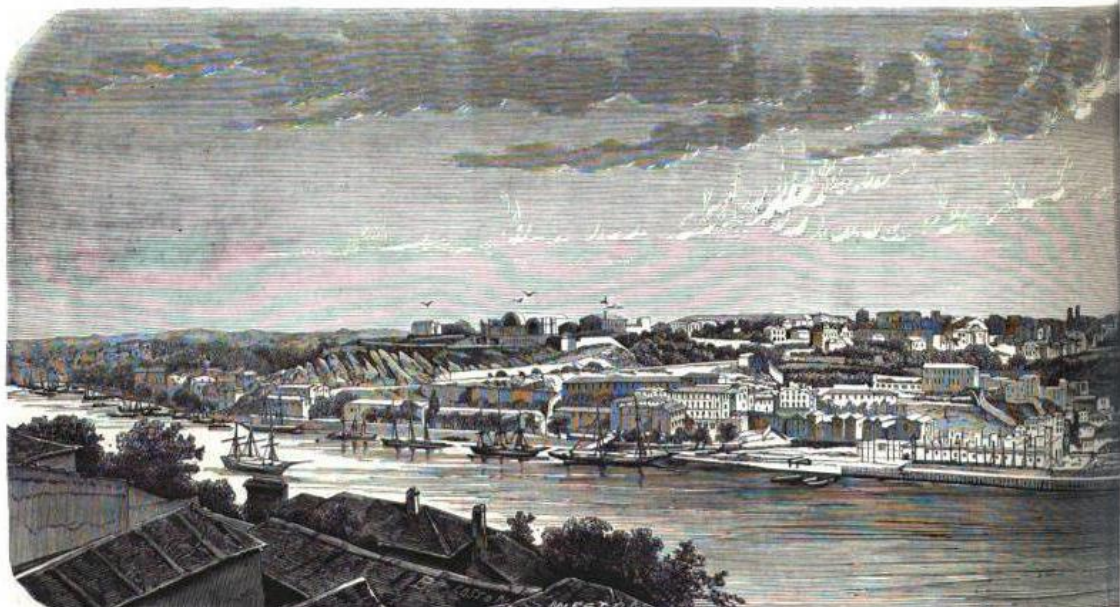


Fig. 105 Referências à Exposição Internacional do Porto em *L'Illustration, Journal Universelle*, v.46, 1865 Jul-Dec., p. 200.

Capítulo 3

Uma segunda geração de protagonistas e a consolidação de uma área de excelência

3.1. CARLOS RELVA Se uma estratégia pessoal de afirmação internacional

Segundo vários autores, terá sido em inícios da década de 1860 que Carlos Relvas (1838-1894) terá iniciado, em Lisboa, os primeiros contactos com a fotografia.²⁶³ O seu pai, José Farinha Relvas de Campos, tinha uma residência no Bairro Alto, razão pela qual pensamos



Fig. 106. Carlos Relvas (Fonte: Museu Carlos Relvas)

que alguns autores têm sido levados a afirmar que Carlos Relvas terá tido lições de fotografia no *atelier* de Wenceslau Cifka, sito na Rua Direita das Necessidades.²⁶⁴ Não encontrámos, todavia, qualquer prova das ligações de Relvas a Cifka. Sabemos, contudo, que não muito longe, no Pátio do Pimenta, em 1861, era criado o *Club Photographico Lisbonense* cujos membros pertenciam à alta sociedade portuguesa com quem a família Relvas de Campos mantinha estreito relacionamento, bem como com as elites económicas e culturais portuenses.

A partir desse mesmo ano, 1861, Relvas começa a dedicar-se à fotografia na sua casa da Golegã, iniciando uma biblioteca sobre assuntos fotográficos, composta nomeadamente por revistas e livros em língua francesa que sistematizavam os princípios fundamentais da ciência e da técnica subjacentes à fotografia, ao mesmo tempo que anunciavam as últimas novidades e equipamentos. Segundo José Pessoa,²⁶⁵ a construção do primeiro estúdio de Carlos Relvas terá decorrido entre 1863 e 1864.

Na Casa Museu existe um exemplar de *Le Moniteur de la Photographie*, de 1 de Março de 1863, do qual consta um artigo intitulado “L’Atelier vitré” em que se descrevem os

²⁶³ Entre vários, PESSOA, 2003, VICENTE, 1984.

²⁶⁴ SENA, 1998, p. 37

²⁶⁵ PESSOA, “Carlos Relvas e a Casa da Fotografia”, in *Carlos Relvas e a Casa da Fotografia*, 2003, p. 21-50.

princípios fundamentais para a construção dos diversos tipos de *atelier* fotográfico com iluminação zenital, comumente designados por estúdios com luz do Norte. O artigo aparece com vários sublinhados, mostrando um exemplo muito semelhante à fotografia de interior do primeiro atelier de Relvas, pelo que o mesmo deverá ter sido a sua fonte de informação técnica.

Relva não participa na Exposição Internacional do Porto e, só a partir de 1867, iremos encontrar notícias da sua actividade fotográfica: participa na 7.^a Exposição da Sociedade Promotora das Bellas-Artes (1868), expondo 23 fotografias e executa um álbum intitulado “*Vistas de Coimbra Photographias de Carlos Relvas, Abril de 1867*”, tendo também feito, nesse ano, um conjunto de estereoscopias de Coimbra e Condeixa.²⁶⁶



Fig. 107 *Vista de Coimbra*, Carlos Relvas [Colecção Margarida Costa Alemão]

Paralelamente, um artigo de I. de Vilhena Barbosa publicado no *Archivo Pittoresco*,²⁶⁷ nesse mesmo ano, não só confirma que o seu primeiro estudo fotográfico já se encontrava construído, como permite saber que o jovem Carlos Relvas já tinha alguma projecção no meio fotográfico nacional: [...] *As duas gravuras das pags. 137 e 161 são copias fieis de duas excellentes photographias, tiradas e offerecidas á empreza d'este jornal pelo distincto curioso da photographia, o sr. Carlos Farinha Relvas de Campos, filho do antecedente [José Farinha Relvas de Campos]. A vista da villa mostra no primeiro plano parte dos jardins da casa do Sr. Relvas, nas quaes avulta, um pequeno mas gracioso edificio, que é uma galeria photographica [...].*

²⁶⁶ RAMIRES, 2001, pp. 12-13.

²⁶⁷ *Archivo Pittoresco*, Tomo X, 1867, p. 163.

Em Abril de 1869, precedendo a sua primeira participação num certame internacional, a 8.ª Exposição da *Société Française de Photographie*, expõe na casa Margotteau, na Rua Nova do Carmo, em Lisboa,²⁶⁸ as mesmas fotografias que irá enviar, um mês depois, para Paris. A propósito desta exposição Henrique Nunes, então responsável pela Casa Fillon, escreveu um artigo no *Jornal do Comércio* através do qual ficamos a conhecer os trabalhos expostos (pórtico principal do Mosteiro de Santa Maria de Belém, vista de Belém e de várias cabeças de animais), bem como os avançados processos técnicos então utilizados por Carlos Relvas. Segundo o artigo, Carlos Relvas produzia as suas provas pelo processo de carvão, dominava o processo de impressão de Marion (a quem ofereceu os seus primeiros ensaios), era exímio em *colodionar* chapas de 40 por 50 centímetros e reunia no seu *atelier* da Golegã *os aparelhos mais modernos e alguns de subido preço*.

Conclui-se, assim, que Carlos Relvas, em 1868, acompanhava com mestria os avanços tecnológicos operadas na área da fotografia - *Quem conhecer a dificuldade de colodionar e desenvolver uma chapa de quarenta por cincoenta centímetros, pode bem avaliar o merecimento do negativo que deu positivos tão esplêndidos* -, que estava a par dos mais modernos processos fotográficos, alguns deles recentemente patenteados, que possuía os aparelhos e artefactos mais evoluídos e de melhor qualidade - *os productos que usa são sempre de primeira qualidade e os seus instrumentos, obra dos primeiros ópticos da Europa. Não haverá, de certo, amador ou profissional que disponha de uma collecção de objectivas tão rica e variada*- e que, até mesmo em matéria de impressão, estava a par das últimas inovações.

É, contudo, na acta da reunião mensal da *Société Française de Photographie* de Janeiro de 1869²⁶⁹ que se encontra a primeira referência internacional a Carlos Relvas: *M. Carlos Belvas, de Gallega (Portugal), fait hommage à la Société d'un álbum représentant la basilique de Batalha et différents vues de Leiria; il joint à cet envoi une collection de portraits et de vues stéréoscopiques du Portugal. Parmi les épreuves offertes par M. Carlos Belvas, M. Aimé Girard en fait remarquer une particulièrement interessante: cette épreuve obtenue à l'aide de la lumière au magnésium, est en effet d'un éclat et d'une netteté remarquables; elle représente le tombeau d'Ines deCastro*. Destaque-se a referência feita por Aimé Girard ao uso da luz de magnésio por Carlos Relvas que foi usada, pela primeira vez,

²⁶⁸ A Casa Margotteau executava trabalhos de dourador e moldureiro e vendia artigos para pintura a óleo.

²⁶⁹ *Actes de la Société Française de Photographie*, Tomo XV, 8 de Janeiro de 1869, Paris, p.5.

em Londres, em 1859, e que apenas se vulgarizou nalguns círculos de especialistas a partir de 1864. Carlos Relvas acompanhava, assim, os progressos técnicos internacionais.

Na reunião de 5 de Fevereiro de 1869, Carlos Relvas é admitido como membro da Sociedade, por votação dos seus pares. Em Maio seguinte, vai estar presente, como atrás referimos, na VIII Exposição da SFP, naquela que constituiu a sua primeira participação internacional e o início de uma intensa actividade fotográfica. Em inícios da década de 1870 inicia a construção do seu segundo *atelier*.



Fig. 108 *O segundo atelier em construção*, Carlos Relvas, década de 1870.
(Fonte: Museu Carlos Relvas)

Segundo o Caderno Manuscrito de Carlos Relvas, em 1871, estava em curso a galeria no seleiro, a colocação de grades na escada, levantavam-se paredes, e colocavam-se as portas e janelas góticas e efectuava-se o colunamento por cima.

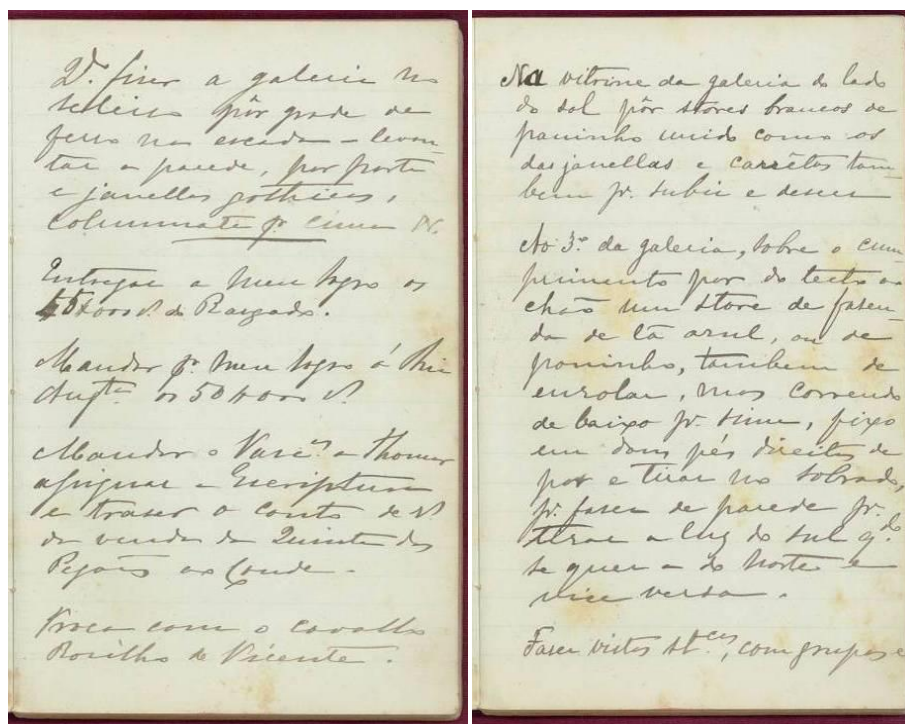


Fig. 109eFig. 110 Páginas do Caderno Manuscrito de Carlos Relvas (1871) [Museu /Casa da Fotografia de Carlos Relvas, CMGolegã]

Através do seu caderno de notas percebe-se a atenção que o mesmo lhe merece: *Na terceira galeria, sobre o cumprimento, por do tecto ao chão um store de fazenda de lã azul, ou de paninho também de enrolar, mas correndo de baixo para cima, fixo em dous pés direitos de por e tirar no sobrado para fazer de parede e tirar a luz do sul quando se quer ou do norte e vice-versa*. Muito provavelmente estas indicações correspondem a anotações que Relvas efectuava a partir dos livros especializados que adquiria. Estas instruções correspondem às indicadas em diversa bibliografia coeva para a construção dos chamados estúdios com luz do norte, cujo tratado mais seguido em toda a Europa foi o de Mankhoven, autor de que Relvas adquiriu várias obras para a sua biblioteca especializada.

Nos manuais fotográficos, então editados, falava-se na necessidade de construir a parte necessária do telhado e da parede lateral em painéis e grandes janelas de vidro, voltados para o norte, face de grande claridade, mas sem a incidência directa do sol (ao sul da linha do Equador, as construções de estúdios ideais deveriam ser voltadas para a face sul). Cortinas móveis regulariam a entrada da luz natural e dentro do *atelier*, câmaras fotográficas apontariam as suas lentes para o cenário, além de reflectores e aparadores que direccionariam ou bloqueariam a luz.

O seu estúdio fotográfico, verdadeiro sinónimo de modernidade social da segunda metade oitocentista, foi também um espaço de introdução de novos materiais e técnicas de construção, ligados à emergência da prática fotográfica como actividade industrial, pelo que

irá merecer a atenção internacional, sendo visitado por várias personalidades da cena fotográfica. A importância dada ao *atelier* fotográfico de C. Relvas, na cena europeia, é demonstrada, por exemplo, na obra *Traité Pratique de Phototypie* de Léon Vidal, editada em 1879, onde, entre outras imagens, o autor introduziu uma fototipia do atelier do fotógrafo português.



Fig. 111 Fototipia do atelier de Carlos Relvas reproduzida no *Traité Pratique de Phototypie* de Léon Vidal, 1879.

Anos mais tarde, já na década de 1880, várias serão as personalidades nacionais e internacionais que visitarão o seu *atelier*, de entre as quais destacamos a visita do Major James Waterhouse (1842 – 1922), oficial inglês responsável pelo *Photographic Department of the Survey of India*, pioneiro do desenvolvimento de processos de impressão fotomecânica e presidente da *Royal Society of Photography* em finais do séc. XIX.

O seu *atelier* constituiu-se, pois, como um verdadeiro universo de prática e sociabilidade científicas, servindo de matriz de profissionalização em torno da construção do aperfeiçoamento e da inovação de novo objecto científico/tecnológico, a fotografia. Para trás ficavam as reuniões dos primeiros cientistas e amadores fotográficos, realizadas nas primeiras décadas após a invenção da fotografia em espaços “domésticos”, em cabanas construídas em fundos de jardins e, posteriormente, relatadas nas páginas do *Photographic Journal* ou do *Bulletin de la Société Française de Photographie*.

3.1.1. A biblioteca enquanto laboratório do saber

Carlos Relvas, enquanto homem de progresso e apaixonado pela fotografia, reuniu, ao longo da sua vida, uma importante biblioteca, sobre a qual, infelizmente, não subsistiu qualquer expressivo corpo documental.²⁷⁰

Não encontrámos na pesquisa efectuada na Casa Museu da Golegã qualquer catálogo de obras, facturas, lista de livrarias e cartas trocadas entre Relvas e pessoas ligadas ao comércio livreiro, que possam documentar detalhadamente quem eram os seus fornecedores, bem como o percurso efectuado pelas obras até chegarem à Golegã. As únicas fontes que permitem obter escassa informação são os seus cadernos manuscritos de notas, onde numa profusão de apontamentos, se encontra referência a um ou outro livreiro, ou nas etiquetas coladas na lombada de algumas obras.

Assim, as etiquetas que subsistiram indicam-nos que alguns dos livros seriam adquiridos através da Livraria Herculano de A. de Oliveira & C.^a, sita na Rua Garret, 81, em Lisboa e, o seu caderno de notas, datado de 1871/1872, testemunha que algumas obras eram adquiridas através de Edmundo Plantier – *Edmundo Plantier vai a Paris na Primavera*- e do livreiro António Maria Pereira – *editar em sociedade com o Pereira livreiro o livro inglez sobre photographia*. No mesmo caderno, enquanto se encontra de visita ao Porto, no meio de uma listagem de amigos a visitar, aponta: *Connaissances complètes du cavalier de l'ecuyier et de l'homme de cheval par Felix Van der Meer, 1 Vol., Librairie Juan Dumaine, 30, Rue du passage Dauphine, Paris.*²⁷¹ Mais adiante anota: *Mandar ao A. do Pereira a importância do livro de J. C. Machado, e, páginas depois, Encomenda d'objectivas v. por Londres pelos ex.mos [???]Franco & Filhos feita por ali em 8 de Fevereiro de 1872.* É natural que, a partir da sua participação em certames internacionais, fosse o próprio Carlos Relvas a adquirir no estrangeiro as obras para a sua biblioteca.

²⁷⁰ Sobre a importância das Bibliotecas e do livro científico vide GIURGEVICH, Luana, *Bibliotecas antigas. Um elemento para a História da Ciência*, 2012.

²⁷¹ A primeira edição desta obra, composta de 4 volumes, data de 1865.

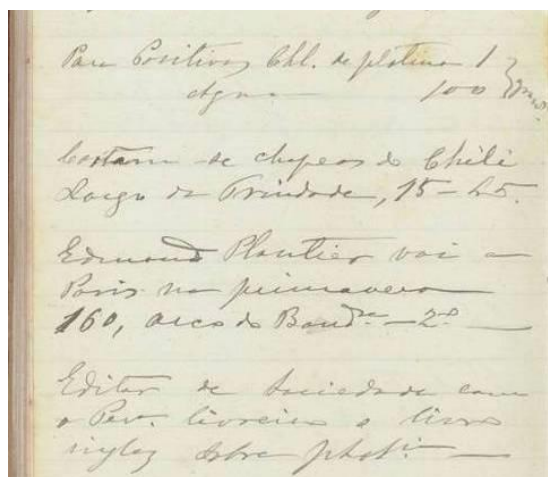


Fig. 113 Extracto do Caderno de notas manuscrito de Carlos Relvas, onde faz referência ao Livreiro Plantier, que, possivelmente, seria um dos livreiros de que se serviria para adquirir alguns dos seus livros no estrangeiro. [Museu /Casa da Fotografia de Carlos Relvas, CMGolegã].

O actual inventário do fundo bibliográfico elaborado pela Casa Museu Carlos Relvas elenca um conjunto de 214 títulos, se bem que não corresponda ao total de obras adquiridas, uma vez que o acervo inicial sofreu vicissitudes várias ao longo de um século.

A obra mais antiga existente é de 1862: *Photographie sur metal, sur papier sur verre, albumine et collodion procédé d'un resume historique et critique sur l'origine et les progrès de la photographie*, de Edmond de Valicourt.²⁷² Da mesma década subsistem 16 títulos, dois dos quais correspondendo a periódicos: *Le Moniteur de la Photographie* (o primeiro volume remonta a 1861) e o *Bulletin de la Société Française de Photographie* cujo primeiro número existente data de 1865. A influência francesa é indiscutível, com uma única excepção, se bem que a edição existente corresponda à tradução francesa: a obra do inglês M.C. Russell, *Le procédé au tannin*.²⁷³

Continuando a analisar o inventário bibliográfico, verifica-se que, durante as décadas de 1870 e 1880, altura em que Relvas já participa nos mais diversos certames fotográficos internacionais, a sua bibliografia continua a ser predominantemente francófona, sendo todavia de salientar a existência de boletins de associações fotográficas belgas, italianas, vienenses, inglesas, alemãs e americanas. Através destes periódicos, Relvas tomava conhecimento dos melhoramentos dos processos fotográficos por toda a Europa, para além, obviamente, de manter contactos com os *experts* desses países.

²⁷² Divulgador científico, fotógrafo e colaborador da *Encyclopédie Roret*.

²⁷³ Russell, M.C., *Le procédé au tannin*, 1864. Traduzida do inglês por Aimé Girard. Faça-se notar que se trata do Major Russell e não do luso-madeirense Russel Mannors Gordon.

A análise dos títulos das obras existentes permite-nos também acompanhar o percurso fotográfico de Carlos Relvas. Assim, durante a década de 1860, período em que inicia a sua carreira e constrói o primeiro *atelier* fotográfico, Relvas adquire obras generalistas e algumas relativas a novos processos e melhoramentos fotográficos: colódio seco (o processo de tanino), micrografia, estereoscopia e impressão de provas positivas. Na década seguinte, já plenamente integrado nas redes europeias de produção e circulação fotográficas, Carlos Relvas centra a sua atenção na fototipia, no processo de revelação a carvão, nas placas de gelatina-brometo, na tiragem de provas fotomecânicas, bem como nas últimas novidades em matéria de lentes, máquinas e artefactos para *ateliers*. É o período em que constrói a sua Casa da Fotografia.

Durante as décadas de 1880 e 1890, a par dos autores franceses, Relvas adquire obras fundamentais de autores alemães e vienenses, demonstrando que estava a par da evolução científica da fotografia que, nessa altura, tinha deslocado o seu centro de Paris e Londres para Berlim e, sobretudo, Viena. Integra na sua biblioteca obras do incontornável Joseph Maria Eder e continua a ser sócio das principais associações fotográficas europeias e americanas e recebe os seus boletins e revistas.

Procurámos efectuar a comparação entre as obras adquiridas pela Escola do Exército, Gabinete de Photographia da Direcção Geral dos Serviços Geodésicos e Escola Politécnica de Lisboa para o ensino da fotografia e a Biblioteca de Carlos Relvas, tomando como limites temporais a data das primeiras aquisições da Escola Politécnica e a da sebenta do lente da Escola do Exercito Aniceto Maria da Rocha, fonte usada para analisar a bibliografia utilizada naquele estabelecimento. Procurámos, através desta grelha, identificar os principais manuais de fotografia que então circulavam em Portugal e cimentavam o conhecimento fotográfico de amadores, cientistas e profissionais.

Para além do predomínio das obras francesas, verifica-se que existem diferenças, fruto das especificidades das instituições em análise. Assim, a bibliografia da Escola Politécnica é marcada pelo ensino da física e da química, entendendo-se que a fotografia é abordada no âmbito do ensino das respectivas cadeiras; no Gabinete de Photographia da Direcção dos Serviços Geodésicos, a ênfase é dada ao conhecimento dos processos e na Escola do Exército a aplicação da fotografia ao mundo militar está bem patente. Já Carlos Relvas adquire obras de divulgação e de aprofundamento de técnicas e processos fotográficos, revelando desde o início uma maior diversidade bibliográfica, facto a que certamente também não foi alheia a sua disponibilidade financeira. É, contudo, possível identificar alguns autores e obras comuns que poderíamos classificar como “obras de referência”: o *Traité de photographie en*

collodione e o *Traité d'optique photographique* pour D. V: Monckoven, 1863 e 1865 respectivamente; os *Annuaire photographiques pour les années 1865, 1866...et suivants*, sob a direcção de Davanne e o *Moniteur de la photographie* (QUADRO 11).

QUADRO 11 Lista comparativa de títulos de obras fotográficas existentes na Escola Politécnica de Lisboa, no Gabinete Photographico da DGSG, na Escola do Exército e na Biblioteca particular de Carlos Relvas.

Título	Escola Politécnica	Gabinete fotográfico da Direcção dos Serviços Geodésicos	Escola do Exército	Carlos Relvas
<i>Traité de Photographie</i> , Lerebours e Sécretan (1847)	X		X	
<i>Recueil de Memoires Et de Procedes Nouveaux Concernant La Photographie</i> , Charles Chevalier (1847)			X	
<i>Methodos photographicos aperfeiçoados</i> p. ^r ch. E art. Chevalier (1850)				
<i>Recherches sur la théorie des principaux phénomènes de la photographie</i> , Claudet, (1850)			X	
<i>Brochure sur le papier et verre photographique</i> par Gustave le Gray (1851)	X			
<i>Historique du daguerreotype et du diorame</i> par Daguerre (1851)	X			
<i>Recherches sur la théorie des principaux phénomènes de Photographie</i> , par A. Claudet (1852)	X			
<i>Description du procédé (photographique) dit Américain</i> , F. Collas (1852)	X			
<i>Derniers perfectionements au Daguerreotype</i> par	X			

Baron Gros (1852)				
<i>Photographia sobre papel</i> (1852)	X			
<i>Photographie traité nouveau theorique et pratique des procédés et manipulation sur papier et sur verre</i> par Gustave Le Gray (1854 ?)			X	
<i>Douze leçons de Photographie sur papier et verre</i> , par J.Fau (1855)	X			
<i>Photographie sur Collodiem</i> par A. Belloc, 1 vol.(1855)	X			
<i>Traité de photographie en collodion</i> pour D. V : Monckoven (1863)		X	X	X
<i>Exposition et Histoire de principales découvertes Scientifiquesmodernes</i> par L. Figuier – 4.º vol. Enc. (1858)				
<i>Chimie Photographique</i> par Barreswill et Davanne (1861)			X	
<i>Le Moniteur de la Photographie</i> (periódico quinzenal assinado pela escola desde 1864)			X	X (a partir de 1861)
<i>A manual of photographic Chemistry</i> , par Hardwich, (1864);			X	
<i>Traité de photographie microscopique</i> , Dragon, (1864)			X	
<i>Traité theorique et pratique de la photographie en collodion etc</i> par A Belloc (1864)		X		
<i>Le procédé au tanin</i> par M.G. Russell 2.ª édition – traduzido do inglês par M. Aimé Girard (1864)		X		X
<i>Le préparateur Photographique...</i> T.L.,Phipson, (1864)			X	X
<i>The Photographic News</i> (periódico semanal assinado pela escola desde 1865)			X	

Davanne, <i>Traité d'optique photographique, comprenant.... appareils d'agrandissement</i> , (1866);			X	
<i>Calcul des temps de pose</i> , Vidal, (1865)			X	
<i>Traité general de photographie</i> 5. ^a edition par D.N. Monckoven (1865)		X	X	
Davanne, <i>Annuaire photographiques pour l'années</i> 1865, 1866...et suivants ;	X		X	X
<i>Calcul des temps de pose</i> , Vidal (1865);			X	
<i>Répertoire encyclopédique de photographie</i> par De la Blanche, (années 1865 tom.5 1866 tom .6)		X		X
<i>Traité élémentaire de chimie</i> par L. Troost (1865)		X		
Davanne, <i>Traité d'optique photographique, comprenant.... appareils d'agrandissement</i> , (1866);			X	
<i>Traité d'optique photographique</i> D.V. Monckoven, (1866)		X	X	X
Tripon, <i>Traité d'optique photographique, comprenant... appareils d'agrandissement</i> , (1866) ;			X	
Marion, <i>Notes Photographiques</i> (1866);			X	
Moitissier, <i>La photographie appliquée aux recherches micrographiques</i> , (1866)			X	
<i>Procédé nouveau de collodion sec</i> par E. Boivin (1866)		X		
Jouart, <i>Application de la photographie aux levés militaires</i> (1866)			X	
<i>Manipulations hydrosplastiques</i> par Alf. Roseleur (1866?)		X		
<i>Catalog von Warmboun Quilitz & C.^a</i> (1866)		X		
<i>Leçons élémentaires de chimie moderne</i> M. A.		X		

Wurtz (1867)				
<i>Nouveaux procédés d'impression cartographique et de photolithographie</i> par Lallemant (1867)	X		X	
Marion, <i>Notes sur le papier négatifs ... positifs</i> ; 1868		X		
<i>Encyclopédie photographique - Les insuccès en photographie, causes et remèdes</i> par V. Cordier (1868)		X		
<i>Encyclopédie photographique - Photographie au charbon, recueil pratique de divers procédés etc.</i> par Leon Vidal (1869)		X	X	
Tronquoy <i>Note sur la planchette de ...Chevalier</i> , (1869)			X	
<i>Gravure Héliographique galvanoplastica, Traité pratique</i> , par Geymet et Alker (1870)	X			
<i>Photographie au charbon, recueil pratique de divers procédés etc, 2.^a partie</i> , par Leon Vidal (1870)		X		
<i>Encyclopedie des virages etc</i> , par Émile Godan (1871)		X		
<i>Essai sur les gravures chimiques en relief</i> par Motteroz (1871)		X		
<i>Illustrierte Katalog iibes photographische Apparate Chemikalien .utensilien</i> (1871)		X		
<i>The British journal photographic Almanac</i> 1872		X		
<i>Bulletin de la Societé française de photographie</i> ano de 1872 até n.º 8.		X		X
<i>Leçons de chimie élémentaires appliquée aux arts industriels</i> par M.J. Girardin (1873)		X		
<i>Cours de topographiquet de géodesie</i> par ... (s/d)		X		
<i>Encyclopédie Boret imprimeur lithography</i> (s/d)		X		

3.1.2. Uma hábil estratégia de afirmação internacional

A par desta bibliografia actualizada que lhe vai servir de instrumento de laboratório à construção do seu novo *atelier* e aos ensaios fotográficos em torno de novos processos de impressão, Carlos Relvas prepara criteriosamente a sua inserção nos círculos mais prestigiados do saber fotográfico, primeiro em termos nacionais, depois em termos internacionais. De 1870 a 1875, Relvas, a par de uma projecção nacional e internacional crescente, mantém ligações com várias figuras da cena científica nacional (Possidónio da Silva, José Vicente Barbosa du Bocage, José Júlio Rodrigues, Frederico Augusto Oom, Marquês de Sousa e Holstein...), todas elas ligados à prática fotográfica em contexto científico.²⁷⁴



Fig. 114 Registos da lua efectuados por Carlos Relvas [Museu /Casa da Fotografia de Carlos Relvas, CMGolegã]

²⁷⁴ Informação obtida através de correspondência recebida, caderno de manuscritos, livros ofertados, participação conjunta em exposições.

A admiração de que Carlos Relvas usufruía no meio científico português pode ser testemunhada, por exemplo, pelo texto que acompanhou a oferta de várias *provas photozincographicas* de José Júlio Rodrigues a Carlos Relvas em 3 de Junho de 1873:

Expor trabalhos photographicos a alheias apreciações quem apenas encetou o estudo da arte, por excellencia maravilhosa, é sempre imprudência; offerecel-os porem ao mestre e modelo de todos nós seria rematada loucura, se não fora a firme convicção de que essas imperfeitas provas, que confiadamente remetto a V. Ex.^a e ousou pedir-lhe as aceite, serão apreciadas como primeiros productos d'ensaios, que pouco mais contam de um mez de vida, e que aspiram a figuras simplesmente pelo que valem, isto é, pela economia e rapides com que são obtidas, circunstancias estas que os collocam ao alcance de todas as fortunas.

Não deixa de ser curioso referir que entre as provas oferecidas por José Júlio Rodrigues se encontra um fragmento de uma carta do padre Secchi ao capitão tenente da armada J.C: Capello, sócio da Academia de Sciencias, primeiro observador do Observatório Meteorológico de D. Luiz, carta que é datada de 17 de Março de 1872 e na qual Secchi elogia as fotografias de Capello. Outra das zincogravuras é um fragmento de uma carta de Warren de la Rue, datada de 10 de Agosto de 1872.

MAPA 1
REDE DE CONTACTOS NACIONAIS INTERNACIONAIS DE CARLOS
RELVAS

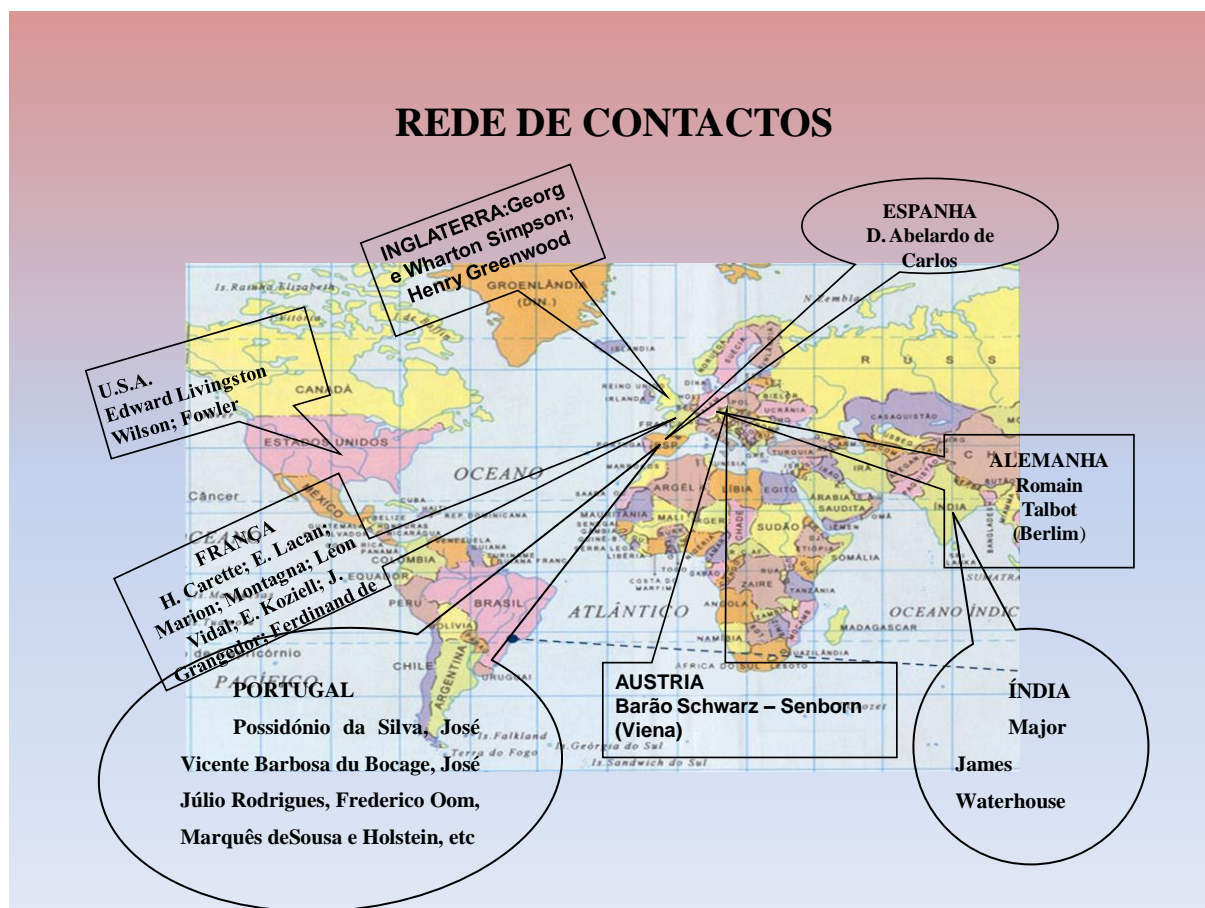


Fig. 115 Rede de Contactos Nacionais e Internacionais de Carlos Relvas construída a partir das anotações do seu livro de Manuscritos, da sua biblioteca, de correspondência e de notícias impressas em vários periódicos.

A análise dos seus livros de notas, datados de 1872, 1873 e 1882, constitui, mais uma vez, um precioso elemento informativo sobre a rede de contactos transnacionais por si estabelecida. Desde os directores dos principais jornais de fotografia, aos directores de sociedades fotográficas, a fornecedores de material e papel fotográfico até aos inventores de novos processos e técnicas fotográficas, Relvas mantém uma estratégica rede de contactos.

No QUADRO 12 elencamos algumas destas personalidades, indicando alguns elementos biográficos que esclarecem a importância estratégica de cada um deles.

QUADRO 12. Rede de contactos internacionais de Carlos Relvas

Personalidades Contactadas	Instituição	Dados Biográficos
Romain Talbot		Fornecedor de produtos fotográficos, nomeadamente de máquinas fotográficas, com firma sediada em Berlim.
Barão Schwarz – Senborn		Director da Exposição Universal de Viena de 1873
H. Carette	<i>La Maison H. Carette, Rue Laffitte, 27, Paris e antes Rue d'Enghien, 31. – Produits chimiques et appareils pour la photographie</i>	Fornecedor de materiais fotográficos, nomeadamente de mobiliário para ateliers.
Ernest Lacan	La Lumière; Le Moniteur Photographique	Ernest Lacan (1828-1879), primeiro chefe de redacção da revista <i>La Lumière</i> , órgão da <i>Société héliographique</i> criada pelo Coronel de Monfort e pelo abade Moigno, em Fevereiro de 1851. <i>La Lumière</i> foi o primeiro periódico consagrado à fotografia. Em Março de 1861, Ernest Lacan deixou <i>La Lumière</i> , passando a ser chefe de redacção do <i>Moniteur de la Photographie</i> .
A Marion	The Printer Marion Imp, Paris & London.	Impressor de cartes de visite, sendo em 1860's o impressor das cartes de visite dos fotógrafos europeus mais importantes. Tinha uma lista de fornecedores com catálogos de desenhos.
Hermagis		Fotógrafo e inventor de lentes
A Montagna	<i>Conservatoire des Arts et Métiers</i>	Químico e agrónomo francês, professor no, membro da Academia de Ciências e autor de vários estudos

		sobre o fabrico do papel fotográfico.
Léon Vidal		Historiador da fotografia, autor de vários tratados, alguns deles existentes na Biblioteca de Carlos Relvas.
E. Koziell	Société Française de Photographie	Secretário da Société Française de Photographie
J. Grangedor	Gazette de Beaux Arts	Crítico, colaborador da <i>Gazette de Beaux Arts</i> e autor de vários artigos sobre fotografia
F. de Lasteyrie (Ferdinand de Lasteyrie)		Autor de daguerreótipos, membro da <i>Société Française de Photographie</i> e autor de vários artigos sobre a natureza da fotografia. <i>Uma arte ou uma indústria?</i>
A Houssaye (Arsène Houssaye)	La Revue du XIXe siècle	Directeur de presse, rédacteur en chef de revue, inspecteur général des œuvres d'art, des écoles de dessin et des musées des départements, administrateur de la Comédie-Française, critique d'art, historien de l'art. A partir de 1866: dirige <i>La Revue du XIXe siècle</i>
Aug. Mare	?	?
D. Abelardo de Carlos	La Ilustración Española y Americana	Empresário e escritor castelhano editor da revista <i>La Ilustración Española y Americana</i> (1868)
Wharton Simpson (George Wharton Simpson)	Solar Club	Editor do jornal <i>Photographic News</i> , autor de diversos livros de fotografia. em 1865 em colaboração com H. P. Robinson fundou o <i>Solar Club</i> que se restringia a 25 membros que traziam a jantares mensais destacados vultos da fotografia, da arte e da imprensa.
Henry Greenwood	British Journal of Photography	Editor do <i>British Journal of Photography</i>

Edward L. Wilson (Edward Livingston. Wilson)	The Philadelphia photographer. National Photographic Association	Editor do primeiro jornal de fotografia Americano- <i>The Philadelphia photographer</i> . Em 1868 criou a <i>National Photographic Association</i> , mais tarde <i>The Photographer's Association of America</i> . Foi o representante de Filadélfia na exposição de Viena de 1873.
Fowler		Fotógrafo americano
Major James Waterhouse	Royal Society of Photography, Department of the Survey of India	Fotógrafo inglês e oficial do exército inglês na Índia, tendo sido responsável pelo <i>Department of the Survey of India</i> , membro e pioneiro no desenvolvimento de processos de impressão fotomecânica.

Fonte: Caderno de notas manuscrito de Carlos Relvas (1871) [Museu /Casa da Fotografia de Carlos Relvas, CMGolegã]

Esta estratégia obteve resultados. Em 1875, Osório de Vasconcelos na sua obra *Maravilhas da Photographia* (p.109), elogia a participação de Carlos Relvas em exposições nos seguintes termos: “*Tem Carlos Relvas enviado os seus trabalhos sobre papel, sobre vidro, sobre lâminas metálicas, as provas a carvão etc. a várias exposições internacionais (...) Diremos apenas que em 1870 alcançou (...) a medalhada Sociedade Francesa de Fotografia, em 1873 a medalha do progresso em Viena de Áustria [ao inventar uma câmara fotográfica que chegou a ser comercializada nos E.U.A]; no mesmo ano a medalha de prata na exposição de Madrid (...) Em 1874 foi-lhe concedido o rappel de médaille da Sociedade Francesa de Fotografia.*

António Vicente salienta, em artigo publicado em 1984, o seu espírito de ensaísta e cientista amador que o conduziu à construção de uma câmara fotográfica comercializada nos E.U.A sob a designação de *multiplying camera*, que lhe valeu a Medalha de Progresso na Exposição Universal de Viena de 1873.²⁷⁵

²⁷⁵ “Así, en su deseo de perfeccionar los ingredientes químicos que servían al proceso fotográfico, ensayaba en sus fotografías los productos que le llegaban del extranjero y, muchas veces, escribía a los fabricantes respectivos insinuando modificaciones con vistas a su mejora. En el campo experimental y ligado directamente a la cámara fotográfica, tenemos noticia de una contribución importante para su perfeccionamiento y facilidad de

Carlos Relvas irá ainda expor nos seguintes certames europeus:

- Exposição Internacional de Filadélfia 1876
- Exposição Internacional de Paris de 1878 onde recebe medalha de Ouro
- 15 de Fevereiro de 1880 Carlos Relvas é admitido como “membre libré” na Sociedade Francesa de Arquivos Fotográficos Históricos e Mounumentais com sede em Havre;
- Exposição Internacional de Photographia do Porto 1886, Primeiro Prémio e medalha de Ouro.
- 1889 Exposição internacional de Paris recusa a medalha de ouro
- 1892 Exposição Internacional de Fotografia de Bruxelas onde decorre a par o II Congresso Internacional de Fotografia, onde também estiveram presentes João Francisco Camacho, Frederico Oom e José Júlio Rodrigues (vide PARTE II, Cap. 4, – 4.4. Transmissão e difusão fotográficas: associações e periódicos especializados)

Esta internacionalização traduziu-se igualmente no prestígio crescente do seu *atelier* fotográfico, onde acolhia as mais importantes figuras da fotografia internacional (Davanne, Léon Vidal, um filho de Jacoby ²⁷⁶ e também o Capitão James Waterhouse, como já atrás mencionámos, e na sua eleição para os corpos directivos da União Internacional de Photographia em Anvers, em 1892.

O desaparecimento de Carlos Relvas, em 1894, vai marcar profundamente o processo de internacionalização da fotografia portuguesa

manejo. Efectivamente, en 1873, en la exposicion de Viena, Austria, unos aparatos de invencion suya que vinieron a ser comercializados, particularmente en Estados Unidos, a través de una máquina fotográfica llamada. Este perfeccionamento le valió, en aquella época, la concesión de la Medalla del Progreso. [...] La noticia de este invento fue dada por la revista inglesa *Photographic News* y citada en el primer tomo del conocido *Traité encyclopédique de photographie de Charles Fabre*, en 1889. ”Vicente, António, “ Los arbores del arte fotográfico en Portugal”, 1986, Separata da obra *Arte Portugués*, volume XXX da colecção SUMMA ARTIS, Espasa – Calpe, S.A., Madrid, p. 636.

²⁷⁶ Segundo Ildefonso Correia (*A Arte Photographica*, 1885), Carlos Relvas colocou o processo da *Phototypia* à disposição de quem quisesse aprender e mandou mesmo vir um filho de Jacoby para exemplificar o processo na sua casa da Gollegã.

Capítulo 4

A definição internacional de um novo estatuto para a ciência fotográfica e a participação em redes validadoras do conhecimento

4.1. As Exposições Universais e o mundo da fotografia



Fig. 116 Carte de visite de José Nunes da Silveira. No verso o fotógrafo publicita-se como o *ÚNICO PHOTOGRAPHO PREMIADO NA EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE LONDRES DE 1862*. (Fonte: álbum de família de João Cabral Silveira)

Para além dos casos de Joseph James Forrester, Russel Manners Gordon e de José Nunes da Silveira, e da experiência de sucesso que representou a Exposição Industrial do Porto de 1865, poder-se-á afirmar que, só a partir da Exposição Universal de Paris de 1867, Portugal se fez representar nas secções dedicadas à nova ciência.²⁷⁷

Participaram, então, três expositores portugueses: Wenceslau Cifka, Jacques (Diogo) Francem e Thurston Thompson. Segundo o Catalogue Spécial de la Section Portugaise à l'Exposition de Paris, sabe-se apenas que estiveram presentes Jacques Francem²⁷⁸ que expôs 7

²⁷⁷ Recordamos que, segundo António Sena, Portugal tinha-se feito representar “fotograficamente” na Exposição Universal de Paris por João Baptista Ribeiro, Fernando Metrass, Augusto Schenck (também daguerreotipista) com gravuras efectuadas a partir de daguerreótipos (SENA, 1998, p. 41)

²⁷⁸ Com estúdio na Rua Direita de S. Francisco de Paula, n.º 112.

provas fotográficas, representando vistas da Batalha e de Alcobaça; Thurston Thompson²⁷⁹ que expôs vistas dos principais monumentos de Portugal e Wenceslau Cifka que expôs vistas fotográficas. A. C. Teixeira de Aragão²⁸⁰ enumera as vistas e monumentos fotografados, em *Description des Monnaies, médailles et autres objets d'art concernat l'histoire portugaise du travail*, sem contudo atribuir a autoria das provas fotográficas.

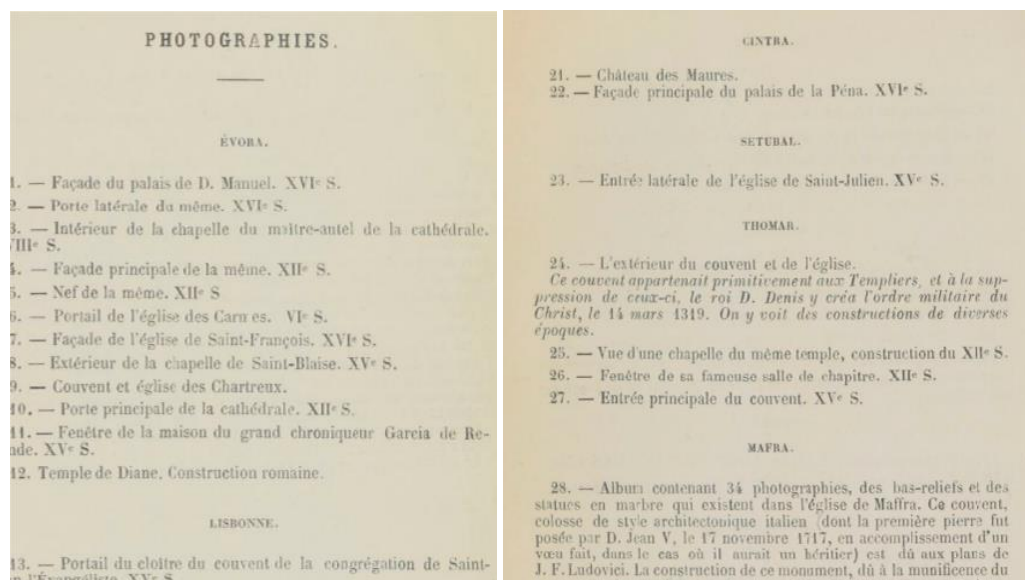


Fig. 117 ARAGÃO, A. C. Teixeira de, *Description des Monnaies, médailles et autres objets d'art concernat l'histoire portugaise du travail*, Exposition Universelle de Paris, 1867, Imp. D. Dupont, Paris, [Gallica, bnf.fr]

As fotografias expostas deverão ter sido escolhidas entre um conjunto que Thompson efectuou, em 1866, em Portugal. No âmbito de um grande empreendimento do imperialismo cultural britânico, o Museu de South Kensington de Londres financiou uma série de excursões a Espanha e a Portugal com o objectivo de fotografar os principais monumentos arquitectónicos da Península. Em Portugal, Thompson fotografou (?) Porto, Coimbra, Batalha, Alcobaça, Tomar e Lisboa. O Marquês de Sousa Holstein, enquanto Vice- inspector da Academia Portuguesa de Belas Artes, agilizou alguns aspectos burocráticos da reportagem, podendo eventualmente aí residir a razão da incorporação das provas fotográficas de Thompson na representação portuguesa na Exposição de Paris de 1867.²⁸¹ Conhecendo as fotografias expostas por Facques Francem, e a partir da descrição efectuada por Aragão, é pertinente concluir que as vistas de Évora terão sido feitas por Wenceslau Cifka (?).

²⁸⁰ ARAGÃO, 1867, ob. cit., pp. 169-171.

²⁸¹ FONTANELLA, 1996, Coruña



Fig. 118 Exposition Universelle de Paris, 1867. Fonte: *The Illustrated London News*. 1867 - (01 - 12). January to December [on line]

A reportagem mandada efectuar pelo Museu de South Kensington deve ter influenciado o governo português, nomeadamente o Marquês de Sousa Holstein, aquando da decisão da presença portuguesa na Classe de Belas – Artes da Exposição de Paris de 1867. Não só integraram as provas de Thompson, como as fotografias expostas pelos outros dois fotógrafos, Francem e Cifka, intui-se que se tenham inspirado no modelo do fotógrafo inglês.

No relatório que efectua sobre a exposição,²⁸² Francisco da Fonseca Benevides revela de forma sucinta o quão crítico foi sobre a presença da fotografia naquele certame, comentando a admiração que lhe causara a participação de um tão pequeno número de expositores *em uma arte que tinha dado volta ao mundo*, e que contava adeptos de profissão e amadores nas mais pequenas povoações. Mas logo adianta as razões para tal facto: *a maior parte dos photographos faz[ia]m apenas uma especulação commercial, e era restrito o número que cultivava, quer os aperfeiçoamentos práticos susceptíveis de melhorar a photographia, quer [...], na sciencia photographica, o estudo das reacções químicas e dos aparelhos destinados a diversas applicações industriaes e artísticas da photographia [...]*.

Será apenas durante a década de 1870, através dos “casos de excelência periférica” protagonizados por Carlos Relvas e pela *Secção Photographica* da Direcção Geral dos Serviços Geodésicos e do seu director José Júlio Rodrigues, a par dos exemplares de

²⁸² BENEVIDES, Francisco, Relatório da Exposição, Lisboa, 1867, appud. SENA, p. p. 56-57.

fotografia científica e de alguns fotógrafos profissionais isolados (nomeadamente Rocchini, Emilio Biel, Camacho e Cunha Moraes), que a fotografia produzida em Portugal assumirá algum protagonismo internacional. A tal facto não foi alheia a política desenvolvida pelo Estado português em prol de um conjunto de instituições científicas, bem como de diversos sectores da vida económica nacional, consciente do poder simbólico destes certames, onde para além da “montra” nacional, se faziam contactos, formais ou informais, se moviam importantes peças no tabuleiro da diplomacia internacional.

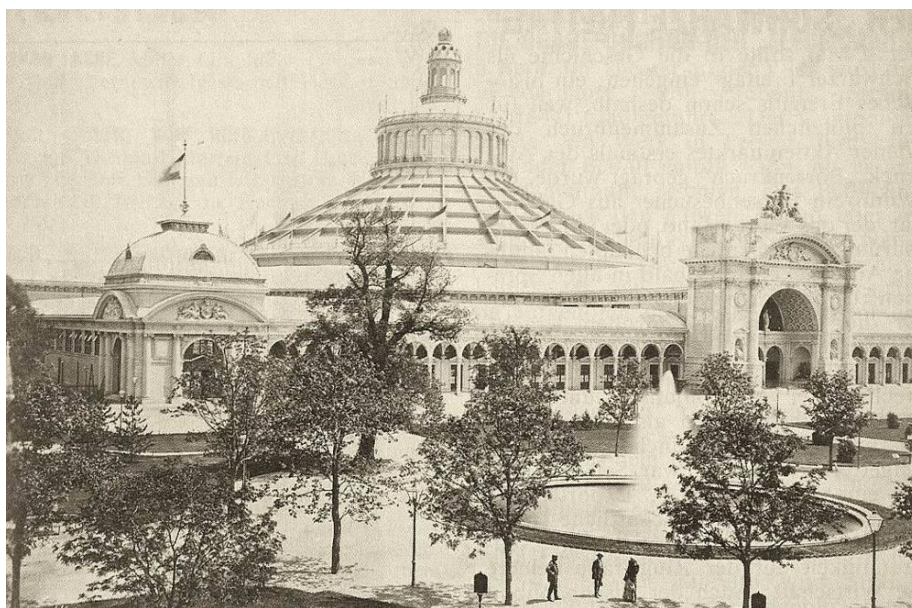


Fig. 119 Exposição Universal de Viena de Áustria. Fonte: wikipedia - Stadtchronik Wien, Verlag Christian Brandstätter, page 316

Assim, em 1873, na Exposição Universal de Viena de Áustria (Secção E – Photographie et impressions photographiques), para além de Carlos Relvas, estiveram presentes:

- Avellar (Charles-Severino) de Angra do Heroísmo: «Photographies»; ²⁸³
- Camacho, do Funchal: «Collection de Photographies de Madère»;
- Comissão de Lisboa: «Collection de photographies d'objets d'art appartenant à S.M. le Roi Don Ferdinand»²⁸⁴
- Fernandes (Sousa) do Porto: «Un album de photographies»,

²⁸³ Segundo Carlos Enes, em 1868, Carlos Severino de Avelar residia em Angra do Heroísmo, dedicando-se ao ensino das línguas francesa e inglesa, abrindo também um estúdio com a designação de Galeria Photographica. Este fotógrafo, de famílias naturais da Horta, esteve no Brasil, em 1858, quando tinha 14 anos de idade, e em 1872 foi-lhe passado um passaporte para Madrid e Paris. Aí deve ter aprofundado os seus conhecimentos, acabando posteriormente por se fixar em Lisboa. (Enes, *História da Fotografia nos Açores*, <http://www.culturacores.azores.gov.pt/aia/fotografia/Historia>)

²⁸⁴ XAVIER, Hugo, 2011, in REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE, 2011, pg- 79-80.

- Franco (Charles), de Angra do Heroísmo: «Une photographie»²⁸⁵
- Freire (Domingos da Apresentação): «Photographie d'une pont sur le Tage»,
- Observatório Infante Dom Luiz, de Lisboa: «Photographies du Soleil et autres»,
- Relvas (Charles) de Lisboa: «Collection de photographies»
- Rocchini, de Lisboa: «Collection de photographies»

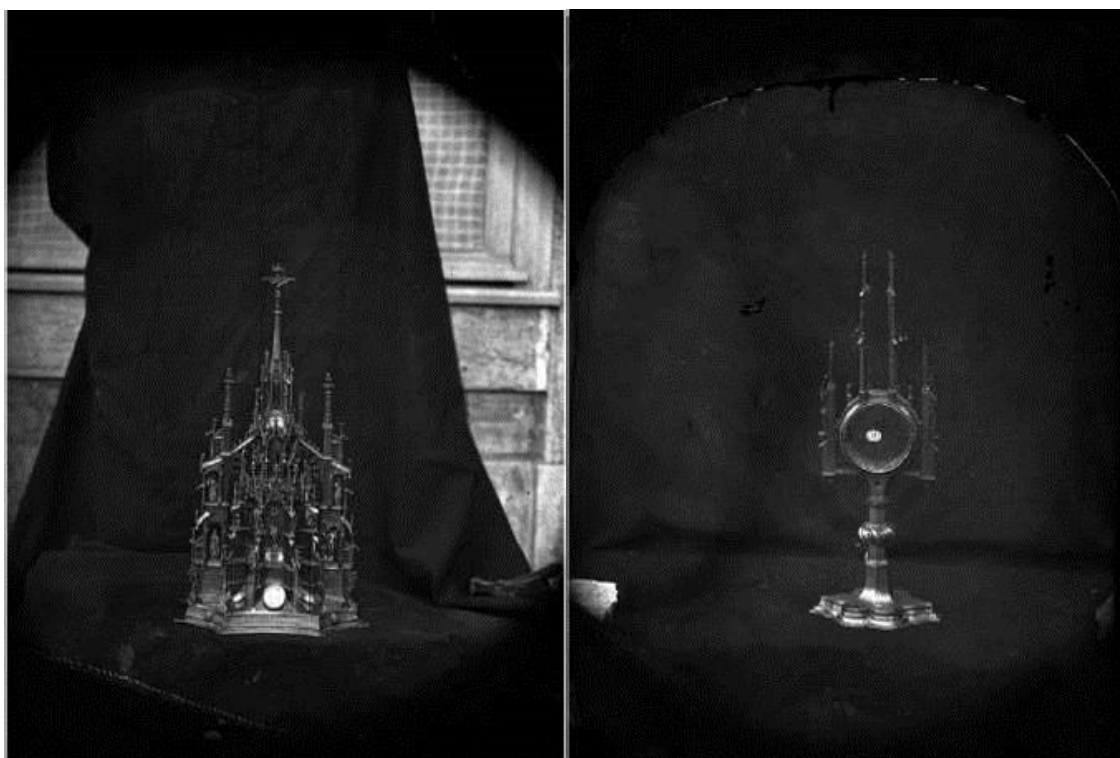


Fig. 120 Relicário e Custódia. Provas actuais de negativo em suporte de vidro e colódio, c. 1868. [PNA, inv. 165.001.026 e 165.001.038. © Luísa Oliveira, DDF/IMC]. O Rei D.Luís I, em 1868, terá mandado fotografar parte da sua importante colecção de peças artísticas. Para tal fim o “photographo Gomes terá ido ao Jardim de Belém para efectuar o registo fotográfico, onde o monarca parece ter assistido aos trabalhos. Nesse mesmo quintal, o monarca, tinha, em 1862, mandado construir uma “barraca para operações fotográficas.

Por sua vez, Domingos da Apresentação Freire era engenheiro e Director de Obras Públicas do Distrito de Santarém, sendo levados a crer que a *Photographie d'une pont sur le Tage* se tratava da ponte de Freiria, situada no sítio então denominado por Porto da Freiria, ligando Rio Maior ao Cartaxo, cujo projecto era da autoria do mesmo engenheiro, tendo a sua construção sido efectuada pela empresa Fives Lille.

²⁸⁵ Carlos Augusto Mendes Franco, em 1874, era proprietário da Photographia Terceirense e, anos mais tarde, em 1901, será premiado com a medalha de ouro na exposição realizada em São Miguel por ocasião da visita régia de D.Carlos aos Açores (Enes, *ob. cit.*).

Rocchini expôs individualmente vistas de Lisboa, tendo sido igualmente autor das fotografias do laboratório da Escola Politecnica uma vez que em Março de 1873, foi paga uma despesa de «Photographias de vistas do laboratorio chimico para a exposição de Viena de Áustria, encomendadas pelo lente A.A. de Aguiar a Francisco Rocchini».²⁸⁶

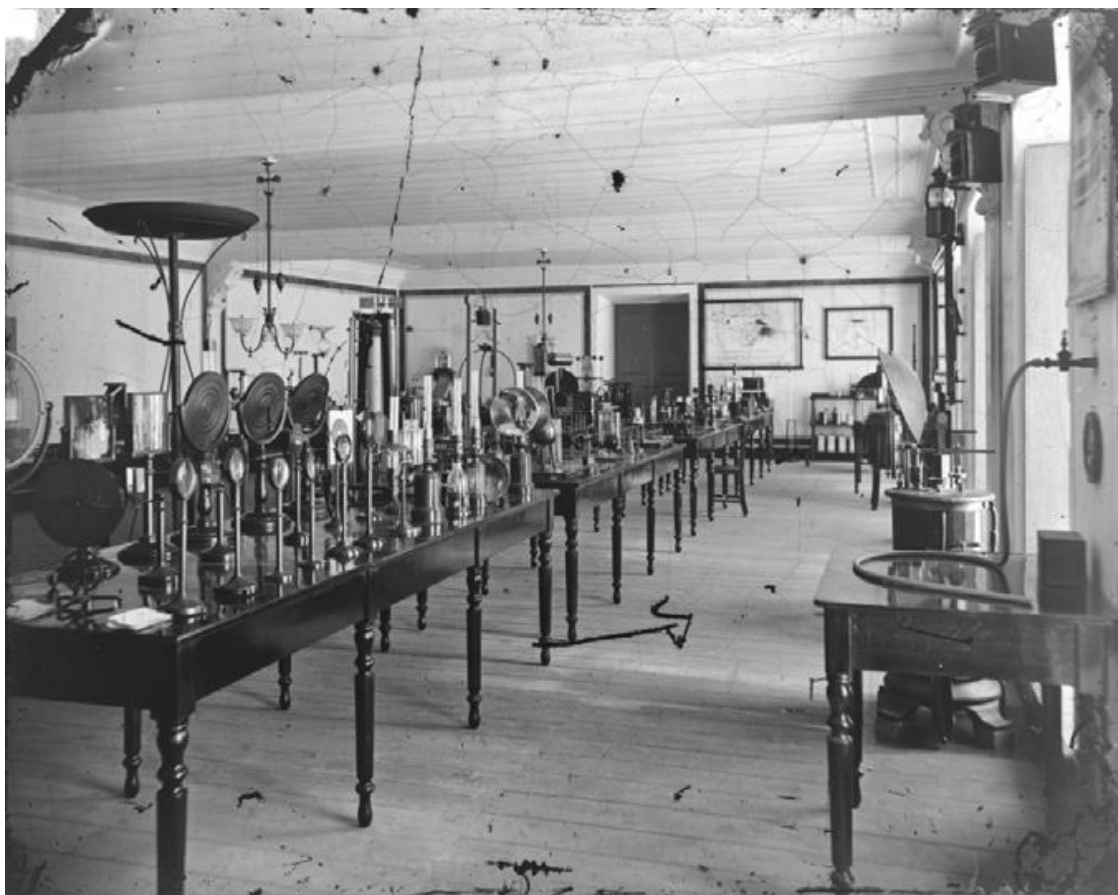


Fig. 121 Escola Politécnica, Laboratório, da autoria de Rocchini, c. 1873 [Arquivo Municipal de Lisboa, código: PT/AMLSB/ROC/000083]

O Observatório D. Luís mandou efectuar para o efeito seis clichés, 42 provas photographicas de instrumentos meteorológicos e 84 ditas de photographias de sol e suas manchas. Segundo Isabel Marília Peres (2013, ob. cit. p.612) entre as fotografias do Sol enviadas poderiam constar as quatro que pertencem actualmente ao arquivo do Instituto Geográfico Português e duas que estão no Observatório Astronómico de Lisboa (OAL).

²⁸⁶ Vide PERES, 2013, p. 611.

Na exposição de Viena ficou clara a importância da fotografia no desenvolvimento de certas áreas científicas. Davanne (1875),²⁸⁷ de entre as aplicações à ciência, realçou o papel da fotografia na Astronomia, na Fotomicrografia, na Geografia e na Medicina. Na Astronomia, Davanne nomeou a participação portuguesa, nomeadamente as provas fotográficas dos equipamentos fotográficos do Observatório D. Luís – *Nous avons trouvé, dans l'exposition de Portugal, quelques épreuves représentant les appareils automatiques qui fonctionnent à l'observatoire de l'infant don Luiz* (DAVANNE, 1873, p.208).

No referido relatório, o mesmo autor comentou igualmente as provas fotográficas apresentadas por Carlos Relvas – *en Portugal, l'intérêt se concentre dans l'exposition de M. Carlos relvas, amateur très distingue, qui cultive également bien tous les genres de photographie* (ob. cit. p. 199) -, elogiando também os trabalhos de Camacho – *M. Camacho a envoyé de charmantes vues de Madère* (idem, p. 205).

Decorreu, em simultâneo com a Exposição Universal, o primeiro Congresso Meteorológico, a partir do qual nasceu a Organização Meteorológica Internacional (OMI) e onde Fradesso da Silveira participou. Também para este congresso foram enviadas fotografias do Sol, segundo documento de despesa da EPL de 30 de Junho de 1873, assinado por Brito Capello.²⁸⁸

É neste Congresso que é lançado o desafio a todos os meteorologistas a fotografar as formas das nuvens, visando a elaboração de um inventário dos diferentes tipos e formas, em diversos pontos do globo, projecto vulgarmente conhecido por *carte du ciel*. Este projecto viria a constituir a primeira grande experiência de cooperação científica internacional, onde a fotografia desempenhou um papel determinante, tendo o conceito de objectividade se sobreposto ao da verdade científica.

Em 1876, Portugal participou na Exposição Internacional de Filadélfia (The Centennial International Exhibition of Philadelphia),²⁸⁹ tendo tido particular peso a representação da *Secção Photographica* da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos, Topográficos e Hidrográficos do Reino.

²⁸⁷ DAVANNE, L. A., 1875, pp. 183 – 218.

²⁸⁸ Sobre a prática da fotografia solar em Portugal, durante o séc. XIX vide BONIFÁCIO, V., MALAQUIAS, I., & FERNANDES, J. (2007) e BONIFÁCIO, V., (2009).

²⁸⁹ Efectuada nos Estados Unidos não assume a designação de “Exposição Universal”, como até então acontecia na Europa, para assumir-se como *The Centennial International Exhibition* of 1876, a primeira feira internacional a ser realizada nos USA.



Fig. 122 Pavilhão de Portugal na Exposição de Filadélfia. Fonte: *Centennial Exhibition Digital Collection*, CEDC No.c021259.

Estiveram ainda presentes Emilio Biel e F. Bruett, da Casa Fritz do Porto, apresentando fotografias e fototipias; António Pereira Silva Braga, de Braga, com vistas da cidade e J. Camacho da Madeira, com vistas e retratos. Fernandes Souza do Porto, para além de retratos, apresentou fotomicrografias e Manuel José de Sousa Ferreira, do Porto, apresentou vistas desta cidade, enquanto António Correia da Fonseca do Porto apresentou retratos de várias dimensões. Henrique Nunes de Lisboa expôs miniaturas fotográficas e Francisco Rocchini apresentou 13 fotografias. Carlos Relvas expôs vários retratos, fotografias de monumentos e vistas estereoscópias em papel albuminado e também várias fototipias.

O Observatório Infante D. Luís voltou a apresentar fotografias científicas (COMISSÃO da Exposição Internacional de Portugal, 1876): Fotografias do Sol, Fotografias das manchas solares, Fotografias do eclipse de 29 de Setembro de 1875, Fotografias de instrumentos e Fotolitografias de cartas meteorológicas.

O Instituto Industrial enviou uma câmara fotográfica para topografia de A. Rocha bem como fotografias das suas instalações.²⁹⁰

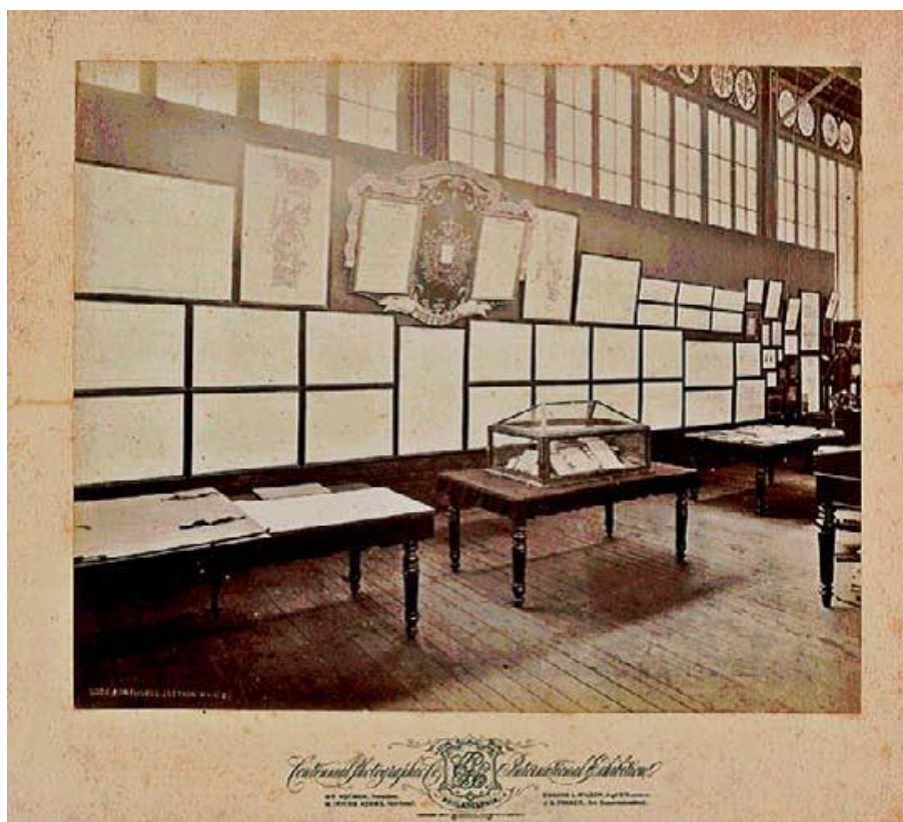


Fig. 123 Sala de Portugal na Exposição Internacional de Filadelfia. Fonte: Reprodução digital de prova original propriedade do Instituto Nacional de Geografia.

A Exposição Universal de Paris de 1878 foi a terceira exposição universal que teve lugar naquela cidade, realizando-se de 20 de Maio a 10 de Novembro de 1878. A fachada da exposição portuguesa representava o pórtico dos Jerónimos, tendo sido comissários o Visconde de Villa Maior (Júlio Oliveira Pimentel), António Augusto de Aguiar e João Ferreira Lapa. A composição do comissariado demonstra a importância conferida pelo Estado português ao evento, tendo Portugal obtido distinções honrosas: na Classe 12 «Rapport sur les épreuves et les appareils de photographie». Portugal recebeu: 1 diploma de honra e na categoria das grandes Medalhas, 1 medalha de ouro, 3 medalhas de bronze e 2 menções honrosas.

²⁹⁰ International Exhibition, 1876, at Philadelphia, *Portuguese special catalogue*. Departments I., II, III, IV, V. Mining and metallurgy; manufactures; education and science; fine arts; machinery by Portugal. Comissão. Exposição internacional (1876: Philadelphia, Pa.); Lisbon (Portugal). Instituto de Agronomia e Veterinária



Fig. 124 Capa de *O Occidente* (n.º 13, de 1.7.1878), reprodução digital e litografia da época (Fonte: Pinterest Portugal Exposition Universelle Paris 1878 Chromo Trade Card)

Estiveram presentes os seguintes fotógrafos: Carlos Relvas, que apresentou fototipias, provas em carvão sobre papel e vidro e provas em papel albuminado; Francisco Rocchini de Lisboa, que apresentou fotografias de monumentos; Alfredo Gomes Silva do Funchal; Emílio Biel do Porto; António Correia Fonseca do Porto; o Instituto Industrial do Porto, que apresentou vistas fotográficas dos principais monumentos portugueses; José Augusto da Cunha Moraes de Luanda, (vistas fotográficas de Angola e São Tomé); Henrique Nunes de Lisboa; Sousa Pereira do Porto; António José Raposo de Ponta Delgada. Sublinhe-se a participação de Cunha Moraes com vistas fotográficas de Angola e S. Tomé (desde o Congresso Internacional de Geografia de 1875 as fotografias de antropologia e a etnologia ganhavam uma nova importância, num momento em que África marcava a agenda política internacional) e a presença significativa da cidade do Porto com as presenças de Emilio Biel, Antonio Correia Fonseca e do Instituto Industrial daquela cidade.



Fig.125 José Augusto Cunha Moraes, Caçada ao hipopótamo, nas margens do rio Zaire, Angola (cerca de 1878). As fotografias de antropologia e a etnologia ganhavam uma nova importância, num momento em que África marcava a agenda política internacional. Fonte: PT/CPF/CNF-CALVB/0015/000014.

Davanne (1880) no seu relatório sobre a Classe de Fotografia destaca os aperfeiçoamentos obtidos por Relvas com a gelatina bicromatada, nas suas provas em carvão. No que respeita às aplicações à Ciência, refere as fotografias de Angot da França e de Brito Capello, director do Observatório Infante D. Luís, sobre a passagem de Mercúrio sobre o Sol. Estas fotografias ainda não possuíam nitidez suficiente. Aguardava-se a passagem próxima de Vénus para tentar resolver estes problemas. Também a *Secção Photographica* da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos, Topográficos e Hidográficos do Reino esteve mais uma vez em destaque.

A participação de vários fotógrafos portugueses nestes certames internacionais ao longo da década de 1870 (Relvas, Rocchini, Camacho, Camacho, Cunha Moraes, Henrique Nunes, Emilio Biel...), para além da participação das fotografias científicas e institucionais da *Secção Photographica* da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos, Topográficos e Hidográficos do Reino, de Frederico Oom, de Nery Delgado e de Brito Capello permitiu o contacto com outros campos científicos, onde progressivamente a fotografia ia sendo introduzida, fomentando uma nova sensibilidade em torno do seu estatuto.

4.2. Um novo estatuto para a “ciência fotográfica”

Em diversos relatórios das várias exposições internacionais de fotografia efectuadas, começara a ser esboçada uma reflexão em torno da definição de um estatuto científico para a fotografia. Assim, de 1 a 11 de Agosto 1875, realizara-se em Paris, com grande repercussão, o Congresso Internacional de Geografia que foi acompanhado de uma Exposição Fotográfica Internacional (Portugal fez-se representar e foi seu comissário José Júlio Rodrigues). Ao mesmo tempo que cientistas do mundo inteiro discutiam questões ligadas à topografia, à hidrografia, à geologia, mas sobretudo à antropologia e à etnologia e as delegações presentes mostravam as suas principais inovações e invenções (instrumentos de medida, trabalhos cartográficos, atlas, etc.) e várias fotografias eram expostas nas salas do Congresso. Simultaneamente uma nova agenda científica era lançada: a Geografia e o mundo da colonização.



Fig. 126 Exposition du Congrès international des sciences géographiques aux Tuileries – Paris, 1875, Alexandre Quinet. [© BnF, département des Cartes et Plans, Société de géographie]

Louis Davanne, Presidente da *Société Française de Photographie*, é, então, um dos primeiros fotógrafos e cientistas a perceber que a fotografia se inseria numa comunidade científica mais vasta de que faziam parte químicos, astrónomos, naturalistas, biólogos e arqueólogos. Davanne, com quem Relvas, Frederico Oom e J.J. Rodrigues se relacionavam,

percebe que é necessário passar de uma percepção da fotografia como prática, a uma percepção da fotografia como uma disciplina. Nem arte, nem um ofício, mas sim um corpo de conhecimentos com carácter de especialidade, susceptível de constituir o objecto dum ensino académico, ao mesmo nível que as aplicações do vapor, da electricidade ou da química. Este discurso de Davanne começa, pouco a pouco, a ganhar terreno e ao ficar responsável pela organização da Exposição Universal de 1878, consegue transferir a fotografia da secção dos produtos industriais para o grupo II (classe 12), a área do ensino (DAVANNE, 1880).

Em 20 de Março de 1879, Louis Davanne, então presidente da *Société Française de Photographie*, profere uma histórica conferência na Sorbonne, no quadro prestigioso de um ciclo de palestras organizado pela Associação Científica da França. Léon Vidal, no *Moniteur de la Photographie* sobre a mesma dirá: [...] *Par l'ensemble des démonstrations de M. Davanne, on a pu se convaincre que la photographie est, au contraire, une science complexe où abondent les proces propres à bien des applications divers, et il est de toute évidence que l'on comprendra la nécessité de vulgariser son enseignement et de créer dans les établissements spécieux des chaires de photographie comme il ya des chaires de chimie industrielle, de mécanique appliquée., etc.*”

No mesmo ano, Emil Hornig, então Presidente da Sociedade Fotográfica de Viena, advoga o mesmo princípio e sugere a realização de pesquisas fotográficas subsidiadas pelo Estado. Assim, no início da década de 1880, mais do que o discurso em torno do estatuto da fotografia no mundo da arte, o timbre coloca-se na condição de “ciência” que irá dominar a agenda das principais associações fotográficas europeias,

Joseph Marie Eder efectua uma palestra em 29 de Janeiro de 1885 no Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, em Viena de Áustria, em que propõe a introdução da fotografia nas escolas de arte e a criação de um instituto de investigação fotográfica, o futuro A Lehr-und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktion sverfahren (Instituto de Prática e Investigação Fotográficas e de Técnicas de Reprodução) que se tornou numa instituição modelo com reputação internacional.²⁹¹

Em 1889, 50 anos após o anúncio na Academia de Ciências de Paris, o I Congresso Internacional de Photographia plasma o mesmo caldo de prática cultural de Congressos científicos de qualquer outra natureza: foi organizado por uma comunidade

²⁹¹ GRÖNING, Maren, 2009, pp. 65-75.

fotográfica/científica/profissional activa, com total envolvimento de instituições científicas, Escolas Politécnicas e com total envolvimento institucional do estado nacional (França).²⁹²

Congrès international de photographie - rapports sommaires sur les questions proposées par le Comité d'organisation: Exposition Universelle internationale de 1889, 1889, Ministère du commerce, de l'industrie et des colonies, Éd. Impr. Nationale, Paris.

Foi Presidente do Comité de Organização o astrónomo Jules Jansen do Observatório de Meudon; Vice-Presidentes Charles Wolf astrónomo do Observatório de Paris e A. Davanne, Vice-Presidente da Société Française de Photographie. Foi Secretário Tesoureiro S. Pector, membro do Conselho de Administração da Société Française de Photographie. Entre os membros do Comité de organização encontrava-se um conjunto de figuras ligadas à Société Française de Photographie, à École de Ponts et Chaussées (L.Bordet), ao Hôpital de Salpêtrière (A. Londe), ao Laboratoire Central de la Marine (Coronel Sebert), à Chambre Syndical de Photographie (L.Vidal), para além de editores e de construtores de instrumentos fotográficos e de precisão (ob.cit.).

Discutiu-se então a necessidade de adopção internacional de uma mesma linguagem técnica, de uma mesma nomenclatura simples e racional por toda a comunidade científica/profissional. Os direitos de autor e pautas aduaneiras, foram temas igualmente aflorados. Portugal foi convidado a estar presente através das figuras de Carlos Relvas, Frederico Oom e José Júlio Rodrigues.

É à luz deste enquadramento que se irá realizar em Portugal a Exposição Internacional de Fotografia do Porto, o aparecimento da primeira revista científica no campo da fotografia, *Arte Photographica*, a fundação de associações de fotógrafos e edição dos respectivos periódicos, a par da criação do Instituto de Fotografia e a Academia de Estudos Fotográficos, difundindo e, por vezes, plasmando os discursos teóricos de Davanne e de Eder.

4.3. A tentativa de integração em movimentos internacionais científicos e profissionais

Para além deste enquadramento teórico, a participação de diversos fotógrafos amadores e profissionais portugueses nos certames internacionais permitia-lhes criar consciência do

²⁹² Congrès international de photographie - rapports sommaires sur les questions proposées par le Comité d'organisation: Exposition Universelle internationale de 1889, 1889, Ministère du commerce, de l'industrie et des colonies, Éd. Impr. Nationale, Paris.

pouco conhecimento que havia de Portugal no exterior, bem como da fotografia portuguesa, fomentando entre os profissionais mais destacados um sentimento e vontade crescentes de projectar uma imagem da fotografia nacional no exterior, uma vontade de integrar as redes da *high science* fotográficas. Mais ou menos expressos claramente, estes factores estiveram subjacentes ao projecto de realização da Exposição Internacional de Photographia do Porto de 1886.

Sublinhe-se que a realização da mesma se ficou a dever ao dinamismo empresarial portuense, à experiência da exposição internacional de 1865 e à existência de um importante conjunto de fotógrafos profissionais e amadores a que se ligou a figura incontornável de Carlos Relvas.²⁹³

A Exposição será feita sob a orientação dos homens da *Photographia Moderna*, propriedade de Leopoldo Cyrne,²⁹⁴ com o apoio da Direcção do Palácio de Crystal, sendo precedida por uma hábil estratégia de promoção internacional, em que a influência de Carlos Relvas não foi alheia desde o primeiro momento.

A *Photographia Moderna* era a sucedânea da *Photographia Nacional* que, precisamente em 1865, fora inaugurada no n.º 1 da Rua da Picaria num elegante *chalet* expressamente construído para estúdio fotográfico, com jardim que melhor proporcionava o melhor aproveitamento da luz natural. Este estabelecimento fotográfico contaria, a partir de 1868, com o trabalho do operador francês Casimir Lefèvre, antigo fotógrafo de Nadar, e posterior colaborador de José Júlio Rodrigues na *Secção Photographica* da Direcção Geral dos Serviços Geodésicos.

Na década de 1870, a *Photographia Nacional*, já com novos proprietários, muda-se para a Rua da Cedofeita e, no n.º 1 da Rua da Picaria, instala-se, em 1882, a *Photographia Moderna*. O famoso *chalet* acabaria por se tornar num verdadeiro clube de amadores fotográficos, frequentado, entre outros, por Antero de Araujo, Eduardo Alves, Augusto da Gama, Joaquim Basto, Ildefonso Correia. A *Photographia Moderna* era, assim, para além de um lugar de práticas laboratoriais, um espaço de sociabilidade cultural e científica, mobilizado em torno da construção, do aperfeiçoamento e da inovação da *sciencia photographica*.

²⁹³ Carlos Relvas mantinha uma estreita relação com a sociedade portuense, facto que se devia à sua ascendência materna. Os seus cadernos de notas manuscritas disso constituem importante prova.

²⁹⁴ “A Exposição de Photographia foi promovida pela *Photographia Moderna*, esse *atelier* distinctissimo, que pode justamente bater-se com os ateliers do estrangeiro. Esta bella ideia foi auxiliada pela digna Direcção do Palácio de Crystal, e que por este motivo é merecedora dos maiores encómios.” em Revista *A Vida Moderna*, 7º Ano / n.º 10, 10 de Abril de 1886, pag. 2.

4.3.1. *A Arte Photographica*, Revista Mensal dos Progressos da Photographia e das Artes Correlativas (1884-1885)



Fig. 127 Carte- visite da *Photographia Moderna*. Fonte: albuminasetc.blogspot.com.

É no seio deste círculo de amadores e profissionais fotográficos que irá nascer a ideia da criação da primeira revista portuguesa de fotografia e da realização da Exposição Internacional de Photographia do Porto.

Originalmente programada para 1885, foi precedida pelo lançamento da Revista *Arte Photographica*, *Revista Mensal dos Progressos da Photographia e das Artes Correlativas* (1884-1885), produzida pela *Photographia Moderna* e dirigida por Ildefonso Correia, director da mesma casa fotográfica. A revista reuniu um forte grupo de colaboradores/amadores fotográficos que incluía Carlos Relvas e Margarida Relvas, Antero de Araújo, Joaquim Basto, Eduardo Alves, Ramos Pinto, Rebelo Valente e Nuno Salgueiro.

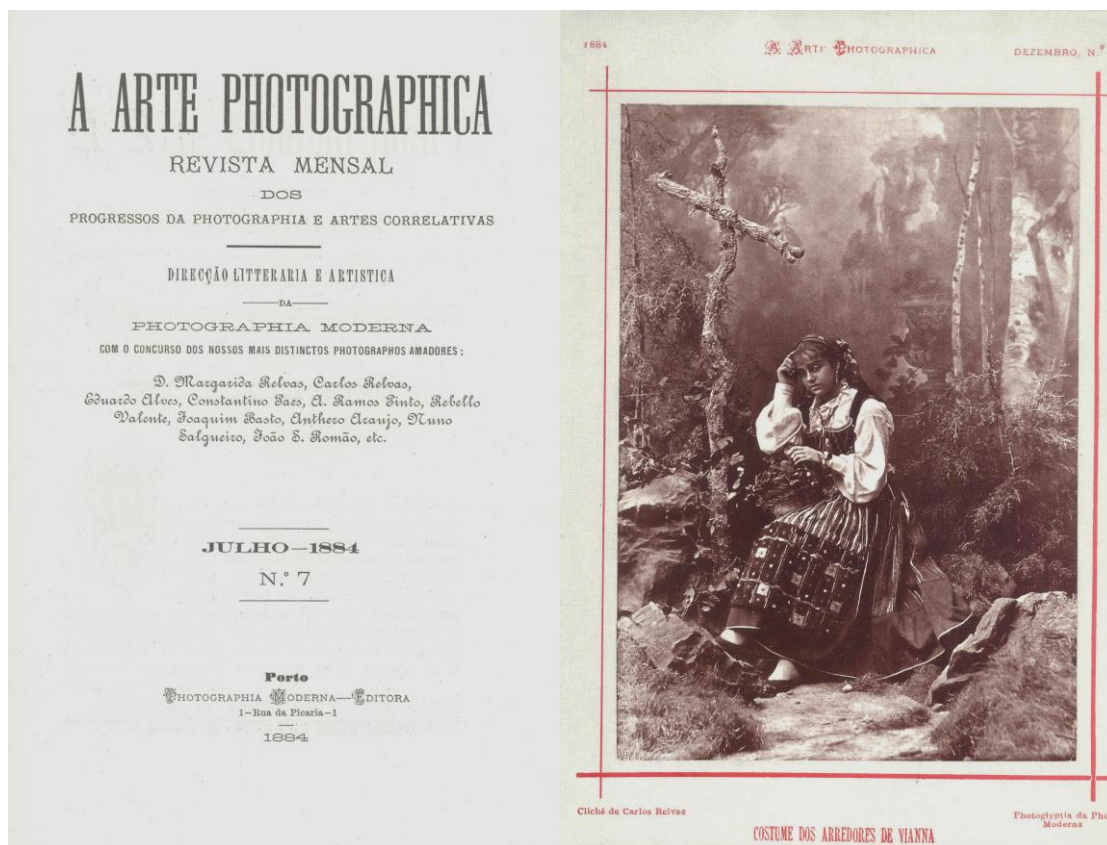


Fig. 128 *A Arte Photographica*, Revista Mensal dos Progressos da Photographia e das Artes Correlativas (1884-1885), folha de rosto do n.º7. À dir.: Capa de *A Arte Photographica*, n.º12. Impressão a partir de um negativo de Carlos Relvas

Segundo Maria do Carmo Serén²⁹⁵ o lançamento da revista enquadrou-se numa estratégia de preparação da opinião pública para a Exposição. Não havendo forma concisa de demonstrar esta tese e constituindo a *Arte Photographica* a única fonte conhecida para o estudo desta matéria, apenas se pode afirmar, com certeza, que o primeiro número da Revista saiu em Janeiro de 1884 e que apenas no n.º 11, em Novembro do mesmo ano, será transcrita a acta de uma reunião havida no Atelier da *Photographia Moderna*, na qual foi aprovado o projecto de realização da Exposição Internacional de Photographia do Porto.

A partir dessa data é inquestionável o papel da *Arte Photographica* na estratégia de preparação da opinião pública, na qual se pressente a influência de Carlos Relvas, patente, aliás, desde o primeiro ao último número da revista, facto corroborado pelas reacções no estrangeiro ao novo periódico que, explicitamente, a associam às figuras de Margarida Relvas e Carlos Relvas.

²⁹⁵ SERÉN, 2001.

Este último, melhor do que ninguém, conhecia a influência e importância deste tipo de periódicos, editados e/ou ligados às sociedades fotográficas europeias, em cujas páginas o conhecimento fotográfico era legitimado. Paralelamente, a sua participação em eventos internacionais, bem como uma carteira de conhecimentos com algumas das maiores figuras da cena fotográfica europeia e americana, permitiam-lhe delinear uma estratégia de reconhecimento e validação do novo periódico.

Assim, após a edição do primeiro número, a revista foi de imediato enviada a similares periódicos internacionais que, prontamente, saudaram o seu aparecimento. No n.º 3, Março de 1884, apresentam-se as reacções estrangeiras do *Moniteur de la Photographie* (que salienta a colaboração de Carlos Relvas e Margarida Relvas), do *Photographic News* dirigido por H. Baden Pritchard (salienta também a colaboração de Carlos e Margarida Relvas) e do *Anthony's Photographic Bulletin* (elogia a imagem produzida por Margarida Relvas); no n.º 4, Abril de 1884, continua a apresentação da primeira reacção de publicações estrangeiras, do *Bulletin Belge de la Photographie* (elogia a iniciativa e refere a participação de Carlos e Margarida Relvas, salientando a participação do primeiro na homenagem a Nièpce) e no n.º 7, Julho de 1884, voltam a registar-se novas reacções do *Anthony's Photographic Bulletin* e do *Philadelphia Photographer*. As referências constantes a Carlos Relvas e Margarida Relvas legitimam, pois, a tese atrás defendida.

Paralelamente, a análise da correspondência da revista ao longo dos 2 anos da sua existência²⁹⁶ permite detectar uma rede de contactos internacionais que, cruzada com a lista de participantes na Exposição Internacional do Porto, confirma a perspicácia da estratégia delineada. A análise dos vários artigos publicados permite também intuir que a Exposição projectada fazia parte de uma preocupação de carácter mais geral. A divulgação de várias exposições realizadas no estrangeiro – a Exposição da Sociedade Fotográfica de Londres, a “Exposição do trabalho” em Paris, a Exposição Internacional de Photographia, em Dundee – ou a tradução de um artigo do *Anthony's Photographic Bulletin* sobre a importância das “exposições de fotografia” revelam preocupações e objectivos de carácter mais abrangente. Encarando a fotografia como uma combinação *das artes mechanicas e bellas artes de character mais intimo possível*, o grupo de amadores portuenses considerava que, para desenvolver e apreciar estas duas facetas devia promover-se a concorrência, através da reunião de produtos da mesma qualidade, de um grande número de pessoas numa exposição:

²⁹⁶ Para maior informação consulte-se a obra de António Barrocas, *A Arte da Luz Dita*, 2006,

As exposições de fotografia permitiam a propagação geral das idéas do bello e por conseguinte uma elevação do gosto esthetico [...] adquirir algumas idéas novas e um sentimento mais generoso e mais largo para com os seus collegas na arte. Participar permitiria contribuir para o progresso geral da arte, não somente para sua íntima satisfação, mas também no intuito de emulação que [nos] leva ao mais alto grau de perfeição em todas as cousas da arte.

A *Arte Photographica*, como órgão de expressão do círculo de amadores fotográficos portuenses, não se esgotava, assim, na promoção da Exposição do Porto. Todos os seus colaboradores estavam empenhados em afirmar a fotografia como uma ciência.

As influências do naturalismo de Paul Emerson e da corrente picturalista do inglês H.P. Robinson são evidentes na estética do grupo da *Photographia Moderna*, influências comprovadas através dos artigos publicados na *Arte Photographica* e na presença daqueles dois fotógrafos na Exposição Internacional de Photographia do Porto. A contemporaneidade desta visão estética e a “sofisticação” e qualidade gráfica da revista constituíram, assim, também factores de credibilização internacional do projecto de realização da Exposição do Porto.

Ao longo dos vinte e três números, *A Arte Photographica*, publica variadíssimos artigos que, em termos de conteúdos, o campo dos profissionais e dos amadores é interseccionado pela técnica; as referências às exposições nacionais, internacionais e locais,²⁹⁷ promovidas por sociedades, associações e outras entidades, sendo frequentes os comentários a essas exposições, feitos pelos articulistas da revista que, simultaneamente, permitiam perceber o panorama de usos e aperfeiçoamentos da fotografia coeva. Assim, o comentário do articulista (não identificado) acerca da Exposição da Sociedade Photographica de Londres (V.I, nº1, Janeiro de 1884, p. 17-18) destaca os progressos da fotografia astronómica (com a reprodução da Nebulosa de Orion), as impressões fotomecânicas de Woodbury, as fotografias nocturnas do Tenente Hawker, as provas de Shadboldt obtidas de um balão, as provas instantâneas de Lugardon (que estará patente na Exposição Internacional de 1886) e os aparelhos que constituem novidades. Logo nos primeiros números de 1884, a Revista vai apresentar um conjunto de referências bibliográficas, maioritariamente francesas, mas contemplando igualmente algumas obras inglesas, alemãs, russas, italianas e espanholas.

²⁹⁷ No nº 18 (p.173-175), a revista publica o texto de um colaborador do *Anthony's Photographic Bulletin* que realça a importância dessas exposições, enumerando várias importantes exposições, realizadas sobretudo nos Estados Unidos e na Inglaterra. O autor destaca que [...] *as exposições só podem dar bom resultado quando cada expositor se lembra de que expõe trabalhos para o progresso geral da arte.*

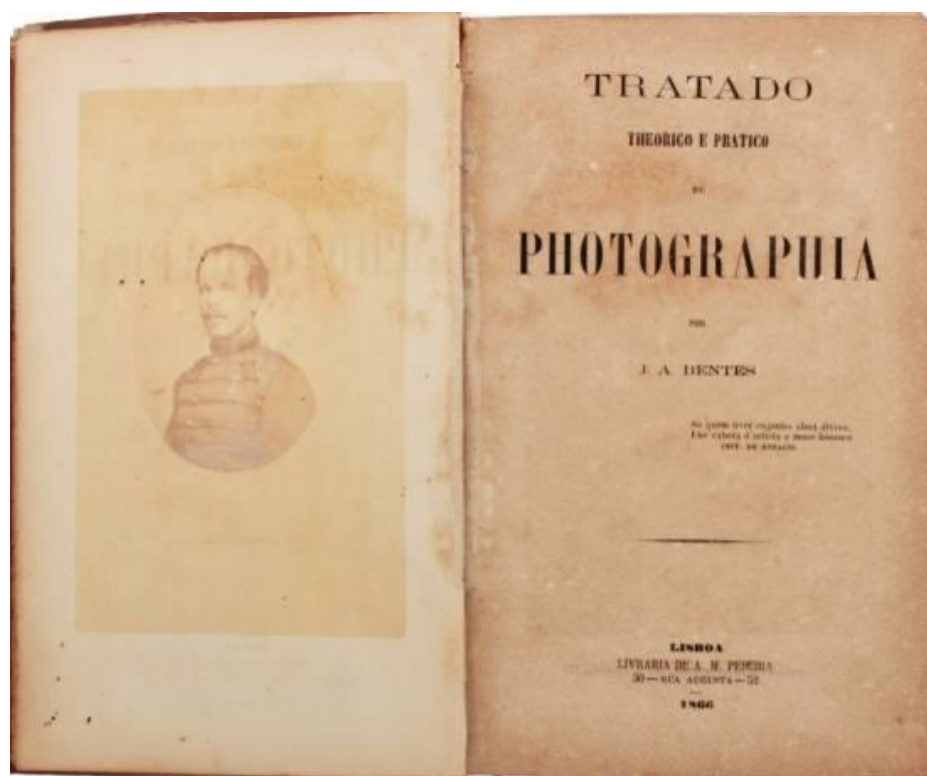


Fig. 129 O *Tratado Theorico e pratico de Photographia* de J.A. Bentes de 1866. A revista irá fazer referência apenas a 3 publicações portuguesas: o *Tratado Theorico e pratico de Photographia* de J.A. Bentes de 1866, o *Procedés photographiques et methodes diverses d'impressions aux encres grasses*, de J.J. Rodrigues de 1879 e a revista *A Arte Photographica*. Fonte: Reprodução de digital efectuada a partir de exemplar original.

António Barrocas²⁹⁸ elencou cerca de 215 referências, embora algumas se repitam nas diversas traduções que os autores e editores da revistam colocam à disposição dos leitores. Sublinhe-se, ainda, a referência apenas a 3 publicações portuguesas: o *Tratado Theorico e pratico de Photographia* de J.A. Bentes de 1866, o *Procedés photographiques et methodes diverses d'impressions aux encres grasses*, de José Júlio Rodrigues de 1879 e a revista *A Arte Photographica*.

A Arte Photographica constituiu, assim, o primeiro exemplo de comunicação da ciência e da técnica fotográfica em Portugal, surgida no seio de um conjunto de amadores e profissionais fotográficas do Porto e inserida numa estratégia de comunicação do saber fotográfico assente em 3 níveis: ao nível da oralidade (reuniões no chalet da *Photographia Moderna*); ao nível do texto impresso, edição da revista *Arte Photographica* e, finalmente, ao nível da exposição/mostra com a organização da *Exposição Internacional de Photographia do Porto*. Constitui, igualmente, um exemplo no campo da história e da ciência na periferia da

²⁹⁸ BARROCAS, ob. cit., Vol. II, 2006 Lista bibliográfica dos livros e publicações periódicas apresentadas em *A Arte Photographica*.

Europa de uma prática de comunicação de *experts* locais – transmissão e difusão – que se apropriando dos grandes nomes, ideias e práticas dos centros irradiadores do saber, comunicaram o seu pensamento através de uma edição produzida em contexto local, constituindo, actualmente, uma importante fonte para a história da fotografia universal.

4.3.2. Exposição Internacional de Photographia do Porto: um objectivo, uma estratégia

A principal fonte para o estudo da Exposição Internacional de Photographia do Porto é a *Arte Photographica*. A sua análise permite acompanhar com detalhe os objectivos da sua realização, as estratégias delineadas para a sua divulgação e as vicissitudes por que passou a sua preparação. Assim, no n.º 11 da revista, Novembro de 1884, é dada, pela primeira vez, notícia do projecto e do imediato apoio que o mesmo mereceu de todos os fotógrafos amadores do Porto, bemcomodo local escolhido para a realização do evento – o Palácio de Cristal.

O desiderato é claro no texto da acta da reunião tida no atelier da *Photographia Moderna*: *organizar na cidade do Porto uma exposição internacional de photographia- um grande certâmen que fosse ao mesmo tempo um ensinamento e um incentivo em que figurassem todos os aparelhos, todos os productos photographicos, todas as manifestações progressivas d'aquella arte [...]*.²⁹⁹ Segundo a mesma fonte, foi decidido apresentar o programa a Carlos Relvas e convidá-lo a ocupar a presidência da exposição. Neste contexto, foram nomeadas duas comissões, uma para falar com a direcção do Palácio de Cristal e outra para se deslocar à Golegã, a casa de Carlos Relvas.

No n.º 13, Janeiro de 1885, refere-se o encontro dos membros da primeira comissão com os directores do Palácio de Cristal e o resultado da visita à casa de Relvas, que tendo declinado o convite, por “motivos de saúde”, se disponibilizou a apoiar a realização da exposição de outra forma. No mesmo número,³⁰⁰ são reproduzidos extractos das actas da reunião da comissão iniciadora com a Direcção do Palácio de Crystal Portuense (22 de Dezembro de 1884) e da Comissão Executiva (27 de Dezembro de 1884), composta por Vieira da Cruz (gerente da Sociedade do Palácio de Cristal), Leopoldo Cirne (Proprietário da

²⁹⁹ *Arte Photographica*, n.º 11, Novembro de 1884, pp. 323-324. (ed. fac-similada)

³⁰⁰ “Exposição Internacional do Porto,” *Arte Photographica*, n.º 13, Janeiro de 1885, pp. 15-26 (edição fac-similada)

Photographia Moderna), Ildefonso Correia (Director da *Photographia Moderna* e fotógrafo amador), Eduardo Alves (fotógrafo amador) e Augusto Gama (fotógrafo amador). Através da sua análise é possível conhecer a estratégia de divulgação inicialmente delineada:

- Envolvimento da comunidade fotográfica internacional, através do envio de uma carta circular (traduzida para francês, espanhol, inglês e alemão) dirigida *aos photographos, amadores, fabricantes de aparelhos photographicos e editores nacionaes e estrangeiros*, referindo que a exposição abraçaria *todos os ramos da photographia e todas as suas applicações mais recentes às sciencias, artes e industrias*;

- Tentativa de envolvimento do Estado Português e do seu eventual apoio diplomático, através de convite a S. M. o rei D. Fernando para presidente da Grande Comissão;

A circular/convite enviada dava conta do projecto, que era apresentado como uma organização do *Palacio de Crystal Portuense*, da *Photographia Moderna* e de alguns amadores colaboradores da *Arte Photographica*, sob a *presidência de S. M. El-rei Senhor D. Fernando...*

O texto da circular deixava bem claro o desiderato proposto: *sendo em Portugal altamente apreciada a arte de Niepce e Daguerre e mais cultivada do que à primeira vista parecia*, tornava-se urgente a realização de um certame em que se reunissem *as maravilhas que os paizes mais favorecidos produziam*, mostrando, ao mesmo tempo, *que não era de todo estéril o amor dedicado em Portugal à fotografia*, uma vez que os *nossos productos* já tinham conquistado alguns aplausos em certames internacionais, numa implícita alusão às medalhas conquistadas por Carlos Relvas e José Júlio Rodrigues. Neste âmbito, a tentativa seria *duplamente proveitosa, quer como ampla diffusão de conhecimentos, quer como incitamento á troca de productos, ao estudo e ao progresso geraes*.³⁰¹ O programa estabelecia a data de inauguração para 1 de Setembro de 1885 e definia claramente as normas de participação dos interessados, desde as formas de envio à apresentação das provas e identificação, bem como a enumeração das categorias a concurso, que compreendiam um variado leque de técnicas e temas que iam desde as diferentes processos de impressão e ampliação aos aparelhos, instrumentos e artefactos fotográficos, passando *pelas especialidades dos trabalhos, expedições scientificas do ensino, industria, pela photomicrographia, applicações diversas de*

³⁰¹ *Arte Photographica*, Vol. II, n.º 13, Janeiro de 1885, pp. 15-26 (ed. fac-similada).

*photographia aos estudos e investigações micrographicas e pela litteratura photographica, obras e jornaes.*³⁰²

Os primeiros comentários ao lançamento da ideia de realização da Exposição revelam o entusiasmo e interesse que a mesma despertara, fazendo crer que a estratégia delineada atingira os principais objectivos. O n.º 15 (p.95), Março de 1885, na rubrica *Caixa das Cartas* refere que o jornal *Le Progrés photographique* de Paris, no seu número de Janeiro, tinha atribuído a realização da Exposição a Carlos Relvas, notícia que este prontamente rectificara. Um pequeno detalhe que confirma o papel determinante do prestígio internacional de Relvas na promoção do evento. No n.º 16 da AP, Abril de 1885, comentava-se que a exposição tinha tido *lá fóra omai sympatico acolhimento* e que de toda a parte apareciam *adhesões e requisições de espaço*. Com efeito, nos Estados Unidos, o *Anthony's Photographic Bulletin*, no seu número de Abril, fizera alusão ao evento referindo que [...] *the exhibition is under the patronage of the King of Portugal.*³⁰³

O mesmo periódico, um mês depois (n.º10, p.314), voltará a fazer referência ao evento, dando nota de uma carta pessoal de Vieira da Cruz e Miguel Malheiro, sobre a realização da exposição do Porto, facto que confirma o empenho da direcção do Palácio de Cristal na realização da exposição. No número seguinte, Maio de 1885, o *Anthony's Photographic Bulletin* publica o programa na sua totalidade (n.º11, p. 347).

No Porto, *os principaes photographos* tinham aderido, as exposições das casas Ferreira, Biel e União prometiam *ser cuidadas e altamente curiosas e variadas* e os amadores Carlos Relvas e Margarida Relvas iriam participar. Um comentário, contudo, deixava antever que fora do círculo portuense, a participação portuguesa era escassa, pelo que a organização convidava todos os amadores a deixarem de lado *pruridos individuais, falsas modestias e dissidências estranhas*. No n.º 17, Maio de 1885, refere-se a adesão de alguns fotógrafos

³⁰² As categorias enumeradas no programa eram as seguintes: A. Impressões a tintas gordas sobre camada de gelatina em metal ou vidro; B. Gravura heliographica (photogravura em cobre); C Woodburytipia, photoglyptia, stannotypia, e processo similares; D. Photolytho e photozincographia, gilotage, e processos análogos; E. Photographia a carvão, chromotypia, photochromia em papel, vidro, madeira e porcelana; F. Photographia em papel albuminado, collodio chloreto, gelatino bromure, gelatino chloreto, platynotype, etc.; G. Cianotypia e processo análogos; H. Esmaltes, photographias vitrificadas, photographia colorida, applicações à cerâmica; I. Ampliações de clichés, retratos e paisagens, positivos especiaes para projecções como elucidação de conferências, ensino, prelecções scientificas. Ampliações em gelatino bromure, chromotypia, ferro prussiato, collodio chloreto, etc; J. Apparelhos e instrumentos photographicos, especialidades dos trabalhos, e expedições scientificas do ensino, industria, etc; K. Photomicrographia, applicações diversas de photographia aos estudos e investigações micrographicas; L. Litteratura photographica, obras e jornaes; M. Publicações illustradas pela photographia, e processos photomecanicos; N. Chapas ao gelatino, papeis preparados para os differentes processos, cartões e cartonagens diversas, productos chimicos, albuns, passe-partouts, quaesquer ornamentações com applicação às provas, etc.” em AP, Vol. II, nº 13, de 1885 (p.19).

³⁰³ *Anthony's Photographic Bulletin*, Vol. XVI, n.º 7, 11 de Abril de 1885, Nova Iorque, p. 224.

portugueses e salienta-se a presença de dois *notáveis concorrentes* - P. H. Emerson e Henry Pierce Robinson, participação que é profusamente apresentada e publicitada, com o claro objectivo de provar que o certame estava a alcançar a atenção da cena fotográfica internacional.

Todavia, no n.º 18, Abril de 1885, começam a ser referidas as *graves dificuldades* sentidas, sendo apontada como uma das mais importantes o desconhecimento dos portugueses e de Portugal no estrangeiro. O articulista atribui a responsabilidade de tal desconhecimento à ausência de divulgação externa de todos os ramos da indústria nacional, pelo que Portugal continuava, externamente, a ser considerado *um paiz de cafres, onde na opinião d'uma ingleza, se comia gente a todas as refeições*.³⁰⁴

No n.º 21, Julho de 1885, é anunciado o adiamento da abertura da exposição que passa para Março de 1886. As razões apontadas são o pouco tempo disponível desde a abertura do concurso até à data inicialmente prevista e uma epidemia que grassava em Espanha e impedia a normal circulação de produtos e pessoas. No mesmo número da *AP* (p.281 – *Notas Photographicas*) é noticiado o concurso de negativos promovido pela Associação Belga de Photographia, sendo referida a importância da participação dos fotógrafos amadores portugueses. Na mesma nota é noticiado que A. J. da Cunha Moraes e a *Photographia União* do Porto tinham obtido prémios na Exposição de Antuérpia, lamentando o articulista a não participação de outros fotógrafos portugueses.

A questão implícita nestas e noutras notas semelhantes fica clara no n.º 22: tornar mais conhecida no exterior a fotografia portuguesa e, assim, atrair mais participantes para a Exposição do Porto. Com efeito, a participação de Anthero Araújo e de Joaquim Basto no concurso de negativos promovido pela Associação Belga de Photographia é elogiada, afirmando-se de que dali *podia advir ensejo para ser um pouco mais conhecido lá fora o nosso belo paiz e [...] tirar-nos a reputação de cafres com que tão injustamente nos apod[av]am no estrangeiro*.

Neste mesmo número, o adiamento da exposição volta a ser justificado, referindo-se que a manutenção da data inicialmente prevista conduziria a *uma pequena festa de campanario, para que seria altamente pretencioso o titulo de internacional*. É então que a estratégia de divulgação inicialmente prevista é reequacionada e decide-se enviar um representante ao

³⁰⁴ AP, Vol. II, n.º 18, Junho de 1885, p. 175.

estrangeiro de forma a publicitar a exposição. O “embaixador” escolhido foi o sr. João Rato³⁰⁵ que apresentava as características desejadas: *conhecimento das principaes cidades da Europa, o facto de já ter viajado muito; uma boa presença indispensável*. O itinerário que lhe é marcado passa por Madrid, Paris, Bruxelas, Viena, Berlim e Londres. Levaria consigo uma lista de casas comerciais, assim como uma outra *dos mais notaveis photographos de profissão e os nomes dos mais conhecidos photographos amadores*. Era uma tentativa na qual a assembleia depositava as melhores esperanças. Não conseguimos obter mais informação sobre esta “embaixada”, nem sobre os resultados efectivamente obtidos.

A revista foi publicada até Novembro de 1885, edição na qual se esclarece que no número de Dezembro seria divulgada a lista atualizada de expositores. As matérias do último número publicado sugerem que o encerramento da revista não estava previsto, mas é facto que não houve publicação do número 24, em Dezembro, e tão pouco qualquer outro, a partir dessa data. É provável que a complexidade da organização do evento e o seu acompanhamento ao longo de todo o ano de 1886 tenham sido a causa da sua suspensão. É, todavia, durante esse mesmo ano que se funda em Lisboa a *Academia Portuguesa de Amadores Photographicos*, presidida pelo Rei D. Carlos, tendo como especial objectivo estudar e desenvolver a fotografia em Portugal, e que terá como órgão noticioso o *Boletim da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos* de que foram editados apenas dois números. Somos levados a crer que durante os meses que precederam a Exposição a comissão executiva continuou a desenvolver a sua promoção, pois o *Moniteur de La Photographie*, em notas assinadas por Léon Vidal, faz referências ao evento em Março de 1886 (no n.º 5), incitando os fotógrafos franceses a participar na exposição onde gostaria de [...] *voir la France briller, avec un éclat digne de réputation de ses excellents photographes*.

4.3.2.1 A Exposição Internacional de Photographia do Porto – projecção nacional e externa

A Exposição abriu a 4 de Abril de 1886, tendo sido inaugurada pelo Conselheiro António Augusto de Aguiar, cuja ligação aos meios fotográficos já atrás foi aludida, com a presença de diversos convidados de honra e contando com a presença de fotógrafos profissionais e amadores da França, Suíça, Inglaterra, Alemanha, Áustria, Espanha, Brasil e Estados Unidos

³⁰⁵ Na edição fac-similada de *A Arte Photographica* consultada aparece João Raio, todavia, António Barrocas na sua obra *A Arte da Luz* refere João Rato, julgando que nós que o autor terá consultado os originais.

da América, para além de Portugal. Entre os fotógrafos estrangeiros presentes destacaram-seas figuras de Henry Peach Robinson, considerado um mestre da manipulação fotográfica e de Peter Henry Emerson, paladino do naturalismo, participações que por si só legitimavam a dimensão internacional do evento.



Fig. 130. Peter Henry Emerson (à esq.). Fonte: [http:// www.photogalley.com](http://www.photogalley.com). Henry Peach Robinson (à dir.). Fonte: www.mpritchard.com.

A estes *experts* juntaram-se, entre outros, as figuras de Jean Laurent, reconhecido fotógrafo espanhol, de Ottomar Volkemer, director do Military Geographical Institute de Viena de Áustria e colaborador regular do *American Annual of Photography* e do *Photographic Times*, de Charles Scolik, membro da Sociedade Fotográfica de Viena, membro fundador da Associação de funcionários fotográficas vienenses e participante em diversas exposições nacionais e estrangeiros; Edmond Gaillard, impressor fotográfico de Berlim e do inglês John Pattison Gibson (J.P. Gibson), participante em diversas exposições internacionais, membro da *Royal Photographic Society* e da *Hexham Photographic Society*.

A nível nacional, para além dos incontornáveis Carlos e Margarida Relvas, participaram na Exposição, entre outros, James Searle, Antero d'Araujo, Joaquim Basto, Joaquim Filipe Nery Delgado, (reproduções topográficas), J.A. da Cunha Moraes, (photographias d'Africa); Joaquim Augusto de Souza, José Maurício Rebello Valente, João F. Camacho e Francisco Roccini.³⁰⁶

³⁰⁶ São feitas alusões à participação de Emílio Biel, mas não encontramos provas da sua participação. Caso tenha participado as suas fotografias não foram colocadas a concurso.



Fig. 131 Carte visite de Hans Schullerbauer (frente e verso), um dos participantes na Exposição do Porto.
Fonte: Pinterest.

Não é de estranhar, assim, que a imprensa tenha considerado *a sua realização uma prova de coragem e de abnegação suprema*, uma prova de que Portugal não vivia afastado da corrente que lá fora ia *levando tudo nas azas do progresso para paizes luminosos de felicidade e de gloria*.³⁰⁷

A imprensa classificou-a, igualmente, como um dos *commettimentos prestantissimos da iniciativa particular, ou por outra, mais um serviço feito ás artes* pela direcção do Palácio de Cristal que *sem o menor sacrificio do paiz, e sem a mais pequena influencia official, [...] auxiliada pelo zelo e pela boa vontade dos cavalheiros que se tinham aggremiado*, tinha conseguido reunir, não só um grande numero de notáveis fotógrafos estrangeiros, como um importante conjunto dos mais recentes inventos da fotografia.³⁰⁸

³⁰⁷ *A Vida Moderna*, 7.º Anno, n.º 10, 10 de Abril de 1886, p.2

³⁰⁸ *O Occidente*, 9.º Anno, n.º 263, Vol.IX, pp. 86,87, 11 de Abril de 1886.

A crítica velada aos organismos oficiais é clara, bem como clara foi a crítica à ausência de grande número *de photographos nacionaes, que podiam apresentar-se n'ella sem desdouro*,³⁰⁹ se bem que o núcleo do que de *mais illustre e perfeito* existia em Portugal, lá estivesse.

Na ausência de um catálogo, as notícias publicadas na imprensa, sobretudo n'*O Occidente* e n'*A Vida Moderna*, constituem a única fonte para elencar os fotógrafos profissionais e amadores nacionais e estrangeiros presentes, para além do *Le Moniteur de la Photographie* que publicou a lista dos laureados.³¹⁰

A partir dela constituímos o QUADRO 13 em que procedemos à sua elencagem, bem como o tipo de trabalhos expostos e distinções recebidas.

QUADRO 13. Fotógrafos participantes na Exposição Internacional do Porto de 1886
Nacionalidade, trabalhos expostos e distinções recebidas

Nome	Categoria	País	Observações	Distinções
A. Attout Talfer	Profissional	França (Paris)	Fotografia em papel albuminado, platinotipia	2.º Premio da Categoria F (ex-aequo)
Adam Diston	Amador	Inglaterra		Medalha de Prata
Adriano da S. e Souza,	Profissional	Portugal	retratos	Medalha de Cobre
Albert Lugardon,	Profissional	Suiça (Genève)	Fotografia Instantânea Fotografia em papel albuminado, platinotipia	Medalha de Cobre 3.º Premio da Categoria F (ex-aequo)
Anthero de Araujo	Amador	Portugal (Porto)		Medalha de Cobre
Arthur Benarus	Amador	Portugal (Lisboa)	Fotografia de paisagem; Fotografia em papel albuminado, platinotipia	Menção Honrosa Menção Honrosa da Categoria F (ex-aequo)
Augusto Fonseca	Amador	Portugal	Colaborador de Carlos Relvas e Margarida Relvas	Medalha de Prata
A.Cassels	Amador	Portugal		Medalha de Cobre
A. Ducasble	Profissional	Brasil	Fotografia em papel	Menção Honrosa da

³⁰⁹ Idem.

³¹⁰ *Le Moniteur de la Phootgraphie*, 25.º Année, n.º 12, 15 Juin de 1886, pp. 93-95

		(Permanbuco)	albuminado, platinotipia	Categoria F (ex-aequo)
A. J. de Brito e Cunha	Profissional	Portugal (Lisboa)	Produtos Químicos (Chapas ao gelatino, papeis preparados para os diferentes processos, cartões, etc).	Medalha de Ouro 1.º Premio da Categoria N
Bergeret & de Joux	Profissional	França (Paris)	Fotografia em papel albuminado, platinotipia	3.º Premio da Categoria F (ex-aequo)
Carlos Relvas	Amador	Portugal (Golegã)		Medalha de Ouro
Charles Scolik	Profissional	Austria (Viena)	Instantâneas e estudo para reprodução de pintura Fotografia em papel albuminado, platinotipia; chapas insocromaticas (Literatura Fotografica, obras e jornais)	Medalha de Prata 2.º Premio da Categoria F (ex-aequo); 1.º Premio da Categoria L
Clemens Kissel	Profissional	Alemanha (Mainz)	Processos diversos de Impressão (fotolito, fotozincographia e processos analogos)	Medalha de Cobre 1.º Prémio da Categoria D; 3.º Premio da categoria M.
Clement Williams	Amador	Inglaterra (Halifax)		
E. Faller	Profissional	França (Paris)	Aparelhos e Instrumentos Fotográficos	2.º Prémio da categoria J
Eduardo Alves	Amador	Portugal (Porto)		Medalha de Ouro
Edgardo Debas	Profissional	Espanha (Madrid)	Retrato Fotografia em papel albuminado, platinotipia	Medalha de Ouro 1.º Premio da Categoria F (ex-aequo)
Edm. Gaillard,	Profissional	Alemanha (Berlim)	Diversos processos de impressão (autotipia)	Medalha de Cobre 2.º Premio da categoria D
Francisco Guillon y Morante	Amador	Portugal (Porto)	Fotografias coloridas	Medalha de Cobre
Francisco Rochini	Profissional	Portugal	Monumentos e panorama	Medalha de Prata

		(Lisboa)	Fotografia em papel albuminado, platinotipia	1.º Premio da Categoria F (ex-aequo)
Frederico Cesar da Camara Leme	Amador	Portugal (Porto)	Miniaturas sobre fotografia coloridas a óleo.	Medalha de Cobre
Gelatinefabrik Wenterlhur	Profissional	Alemanha	Preparados de gelatina	2.º Premio da Categoria N
George Rendwick	Amador			Medalha de Prata
Goszeleth Istevan	Profissional	Hungria (Budapeste)	Retratos Fotografia em papel albuminado, platinotipia	Medalha de Cobre 1º Premio da Categoria F (ex-aequo)
H. Mackenstein	Profissional	França (Paris)	Aparelhos e Instrumentos Fotográficos	1º Premio da Categoria J
Hans Schullerbauer	Amador	Áustria (Graz)		Medalha de Prata
Hasteman Koch	Amador			Medalha de Cobre
H.C.Garland,	Amador		Paisagens	Medalha de Cobre
H.P.Robinson	Amador?	Inglaterra	Diversas composições fotográficas	Medalha de Ouro
James Searle	Amador	Portugal (Porto)		Medalha de Cobre
João S. Romão	Amador	Portugal (Braga)	Expôs fotografias de paisagem	Medalha de Prata
Jean Laurent	Profissional	Espanha (Madrid)	Fotografia em papel albuminado, platinotipia	1.º Premio da Categoria F (ex-aequo)
Joaquim Augusto de Souza	Amador	Portugal (Funchal)		Medalha de Prata
Joaquim Basto	Amador	Portugal		Medalha de Cobre
Joaquim Filipe Nery Delgado	Profissional	Portugal (Lisboa)	Reproduções Topografiicas Categoria A -Impressões a tintas gordas sobre camada de gelatina -	Medalha de Cobre Segundo premio da Categoria A
Jos & Jan Fric,	Profissional	Austria (Praga)	Fotografias planetarias Positivos especiaes para projecção	Medalha de Cobre 1.º Premio da Categoria I
Joseph Kessak	Profissional	Hungria	Fotografia colorida	Menção Honrosa

		(Temesvar)		3.º Premio da Categoria H
José Mauricio Rebello Valente	Amador	Portugal (Porto)	Expôs fotografias de paisagem	Medalha de Prata
J.A. da Cunha Moraes,	Profissional	Portugal	Fotografias de África Fotografia em papel albuminado, platinotipia	Medalha de Prata 1.º Premio da categoria F (ex-aequo)
J. Audonin	Profissional	França (Paris)	Aparelhos e Instrumentos Fotográficos	3.º Premio da Categoria J
João F. Camacho	Profissional	Portugal (Lisboa)	Fotografia em papel albuminado, platinotipia	2.º Premio da categoria F (ex-aequo)
J.M.Brownrigg	Amador	Inglaterra (Guildford)	Paisagem	Medalha de Prata
J. Maria dos Santos	Profissional	Portugal (Coimbra)	Retrato Fotografia em papel albuminado, platinotipia	Menção Honrosa 2.º Premio da Categoria F (ex-aequo)
J. P. Gibson	Amador	Inglaterra (Hexham)		Medalha de Prata
J. Sartoris	Profissional	Portugal (Coimbra)	Retrato Fotografia em papel albuminado, platinotipia	Menção Honrosa 3.º Premio da Categoria F (ex-aequo)
Léon Vidal	Profissional	França	Livro/Literatura Fotografica, obras e jornais)	1.º Prémio da categoria L
Manoel Chicharro	Profissional	Espanha (Santiago de Compostela)	Positivos em vidro	3.º Premio da Categoria E
Margarida Relvas	Amador	Portugal		Medalha de Ouro
D. Manuel Alviach	Profissional	Espanha (Madrid)	Retrato Fotografia em papel albuminado, platinotipia; Ampliações, positivos especiais para projecção;	Medalha de Prata 1.º Premio da categoria F (ex-aequo); 2.º Premio da Categoria I
Miss Marian Searle	Amador	Portugal (Porto)	Fotografia sobre vidro	Menção Honrosa
Mme. Moller Claus,	Amador	Portugal (Porto)	Fotografias coloridas	Medalha de Cobre

Mme. Effle de Pitroff	Amador	Portugal (Lisboa)	Footgrafia de paisagem	Menção Honrosa
Otto Wild	Profissional	Alemanha (Halberstadt)	Fotografia colorida	Menção Honrosa 3.º Premio da categoria H (ex-aequo)
Ottomar Volkemer,	Profissional	Austria	Plantas topográficas Publicações ilustradas pela fotografia e processos fotomecânicos	Medalha de Prata 1.º Premio da categoria M
Paul Stebbing	Profissional	França (Paris)		3.º Premio da categoria J
D. Pedro Martinez d'Hebert,	Profissional	Espanha	Retrato e Monumentos	Medalha de Prata
P. H. Emerson	Amador	Inglaterra		Medalha de Prata
Photographia Moderna	Profissional	Portugal (Porto)	Colocou-se fora de concurso	
Photographia União	Profissional	Portugal (Porto)	Retrato e reprodução de plantas em vasos Ampliações, positivos especiais para projecção;	Medalha de Prata 1.º Premio da Categoria F (Ex-aequo) 3.º Premio da Categoria I
Pereira & Peixoto [Prostes]	Profissional	Portugal (Évora)		
Pierre Patin	Profissional	França (Bois Colombes)	Positivos de vidro	
Rud Schuster	Profissional	Alemanha (Berlim)	Gravura heliografica, fotogravura em cobre	1.º Premio da Categoria B
Pirou (Engenheiro)	Profissional	França (Paris)	Impressão a carvão, em porcelana	1.º Premio da categoria E
Schlenker	Profissional	Inglaterra (St. Gallen)	Fotomicrografia	2.º Prémio da Categoria K
Silva Pereira & Ferreira, (retratos)	Profissional	Portugal (Porto)	Retrato Impressões a tintas gordas sobre camada de gelatina; Impressão a carvão em papel; Fotografia em papel albuminado, platinotipia	Medalha de Cobre 3.º Prémio da Categoria A 2.ª Prémio da Categoria E; 2.º Premio da Categoria F (Ex-aequo) 3.º Premio da Categoria I

Thury & Amey	Profissional	Inglaterra	Aparelhos e Instrumentos Fotográficos, obturador	1.º Prémio da categoria J
Victor Sassetti	Amador	Portugal (Lisboa)	Fotografia de paisagem	Menção Honrosa
Viúva de Amayra y Fernandez	Profissional	Espanha (Madrid)	Fotografia em papel albuminado, platinotipia; Fotografias vitrificadas, fotografias coloridas; Chapas de gelatina	1.º Premio da Categoria F (Ex-aequo); 2.ª Prémio da Categoria H; 2.ª Prémio da Categoria N
Wilh. Dreesen	Profissional	Alemanha (Flensburg)	Instantâneas e figuras Fotografia em papel albuminado, platinotipia	Medalha de Prata 2.º Premio da Categoria F (Ex-aequo)
Zelesny Karoly,	Profissional	Hungria	Retrato Fotografia em papel albuminado, platinotipia	Medalha de Prata 1.º Premio da Categoria F (Ex-aequo)

A nomeação do júri não terá sido fácil, depreendendo-se a existência de um primeiro que atribuiu Medalhas a amadores (?), logo no arranque da Exposição, e a partir de Maio a nomeação de um segundo júri, criado para avaliar os trabalhos dos profissionais, que atribuiu os prémios de acordo com as categorias constantes do programa.³¹¹ Este último era composto por Thadeu Maria de Almeida Furtado (Presidente),³¹² Nuno Freire Dias Salgueiro (secretário),³¹³ Albino Pinto,³¹⁴ Guilherme Boldt³¹⁵ e Antonio Guilherme Peixoto³¹⁶ (vogais).

³¹¹ A *Vida Moderna*, 7.º Anno, n.º 15, p. 3, 15 de Maio de 1886.

³¹² Thadeu Maria de Almeida Furtado (1813-1901), filho do conhecido pintor José de Almeida Furtado. Foi nomeado professor substituto de Desenho da Academia Portuense de Belas-Artes, em 1843, ascendeu a professor proprietário da mesma cadeira em 1866 e foi aposentado em 1881. Fez parte da comissão de reorganização do Ensino Artístico, criada em 1870. (PAMPLONA, Fernando de, *Dicionário de pintores e escultores: portugueses ou que trabalharam em Portugal*, 1987, Barcelos.

³¹³ Lente da Universidade do Porto

³¹⁴ Albino Pinto Rodrigues Barbosa, fotógrafo, retratista e pintor, bem como professor de desenho, morador em Vila Nova de Gaia, introdutor da utilização da fotografia sobre esmalte nos jazigos. É autor dos melhores exemplos de retratos fotográficos existentes nos cemitérios do Porto. (ALMEIDA, Marcelina da Graça de, "IMAGENS FOTOGRÁFICAS – A PRESENÇA DO AUSENTE", em *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História* – ANPUH, Julho 2011, São Paulo).

³¹⁵ Guilherme Boldt, que tinha trabalhado na casa Fritz e na Fotografia Franceza, fundou, em 1878, a "Photographia Alemã," instalando-se na Rua do Bonjardim, n.º 362. Guilherme Boldt era alemão e a sua casa fotográfica manteve-se em actividade até 1916, ano em que se viu obrigado a sair do país devido à situação criada com a I Grande Guerra.

³¹⁶ Co-proprietário do *atelier* Photographico Peixoto & Irmãos, sito na rua do Almada, 294-296, no Porto.

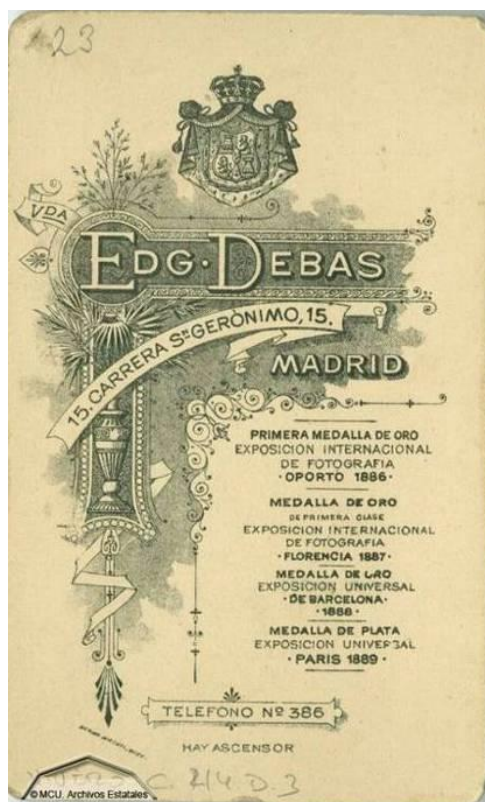


Fig. 132 Verso de Carte Visite de Edgardo Debas, um dos profissionais distinguidos. Com estúdio em Madrid (Carrera de S. Geronimo, 15), Debas obteve a Medalha de Ouro, 1.º Premio da Categoria F (ex-aequo). Fonte: www.todocoleccion.net.

A partir das distinções oferecidas e das notícias publicadas na imprensa nacional é possível concluir que foram expostos no Porto os principais avanços técnicos na área da fotografia, bem como as principais tendências artísticas daquela época. A presença dos amadores ingleses foi dominante e no campo da fotografia profissional estiveram presentes alguns dos principais *ateliers* e industriais europeus.



Fig. 133 Medalha emitida (frente e verso) no âmbito da realização da Exposição Internacional de Photographia do Porto, 1886.

A despeito de todos os esforços da organização, a Exposição não encontrou grande eco na imprensa nacional, ficando praticamente circunscrita ao Porto, se bem que o mesmo não tenha acontecido na Europa, sobretudo em França, onde *Le Moniteur de la Photographie*, para além de ter publicado a lista dos laureados, a referiu elogiosamente, comentando que a mesma tinha ultrapassado todas as expectativas.³¹⁷

A Exposição Internacional de Photographia do Porto contribuiu, indubitavelmente, para a divulgação de novas técnicas e processos fotográficos junto de um conjunto de profissionais e amadores portugueses. Paralelamente, a despeito da falta de apoio oficial e de todos os contratempos e dificuldades, desempenhou um importante papel na internacionalização da fotografia portuguesa e da produção industrial nacional no ramo, constituindo, por isso, um marcon História da Fotografia em Portugal.

4.4. Transmissão e difusão fotográficas: associações e periódicos especializados

Até ao final do século a comunidade fotográfica portuguesa, composta por “profissionais empenhados” e “amadores científicos”, continuará a desenvolver mecanismos de construção de uma identidade profissional de cariz técnico e científico.

A criação da efémera Academia de Amadores Photographicos e do Grémio Portuguez de Amadores Photographicos e seus respectivos boletins, bem como a publicação de algumas obras de autores portugueses sobre teoria fotográfica, inserem-se nesta matriz de profissionalização e de sociabilidade científica. É neste contexto que, um ano após o encerramento da *Arte Photographica* e da realização da Exposição Internacional de Fotografia do Porto, surge em Lisboa a Academia de Amadores Photographicos, tendo como presidente honorário António Augusto de Aguiar e, em 1889, o Gremio Portuguez de Amadores Photographicos ancorado no Instituto Photographico e na figura de Arnaldo Fonseca.

4.4.1. A Academia de Amadores Photographicos e o seu Boletim

A Academia Portuguesa de Amadores Photographicos é fundada em 27 de Novembro de 1886, sob a presidência honorária do príncipe D. Carlos, mas com uma sessão inaugural pública de 17 de Março de 1887, data em que surge o seu Boletim que dará ao prelo apenas duas edições.

³¹⁷ *Le Moniteur de la Photographie*, 26.º Année, n.º 11, 1 de Junho de 1886.

A Academia teve como presidente honorário António Augusto de Aguiar, Paulo Benjamim Cabral,³¹⁸ como presidente da assembleia-geral e Eduardo Coelho Junior,³¹⁹ como secretário da direcção.³²⁰ Para além destes e a partir dos colaboradores que assinam os textos publicados no Boletim, bem como os participantes na exposição promovida, é possível desenhar o perfil dos “homens da Academia de Amadores Photographicos”: são figuras da aristocracia e alta burguesia nacional, alguns deles ocupando lugares destacados na vida económica e social, como sejam os casos de Paulo Benjamim Cabral, quadro destacado dos Telégrafos e Faróis do Reino do Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria ou de Jorge Camelier, tabelião de Lisboa e adjunto de Tomás de Carvalho na direcção da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa; militares destacados, como seja o caso de Joaquim Sequeira que irá editar, em 1889, *O photographo amator: tratado pratico*; gente do mundo das artes e das letras como eram os casos de Eduardo Alves Júnior, jornalista, escritor e dramaturgo filho do fundador do *Diário de Notícias*, ou de Caetano da Silva, director e proprietário de *O Occidente*, ou de Adolpho Benarus, pintor autor das imagens da IV Exposição do Grupo de Leão, efectuada em 1884,³²¹ ou ainda de Paulo Henry Plantier, reconhecido livreiro, fornecedor de produtos fotográficos e importador de livros.

Todos eles figurarão na exposição promovida a 17 de Março de 1887, na Rua das Gáveas, 87, em Lisboa. Para além da figura incontornável de Carlos Relvas, esteve presente um conjunto de fotógrafos amadores, maioritariamente de Lisboa, assinalando-se a presença de algumas senhoras da alta sociedade – Luiza Lamarão e Alice Silveira. António Ferreira, H. Garland, H. Silveira, Augusto Lamarão, Joaquim Basto, Joaquim Azevedo, Victor Carlos Sassetti, José Alves, J. Coelho, A. Benarus e Austin Godefrey foram os outros participantes.

Vinte e oito anos após a criação do Clube Photographico Lisbonense, a Academia de Amadores Photographicos reproduzia em muito o seu modelo e objectivos. Aliás no artigo inserto no n.º 2 do seu Boletim (p. 32), onde é feita uma história da fotografia, é referido que o ‘estudo scientifico da Photographia em Portugal’, se iniciara naquele Club cujos membros

³¹⁸ Paulo Benjamim Cabral (1853 -1911) fez o curso geral da Escola Politécnica de Lisboa e formou-se em Engenharia pela Escola do Exército. Em 1876 entrou para a direcção dos Telégrafos e Faróis do Reino do Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria. Em 1892, assumiu funções como inspector-geral dos Telégrafos e Indústrias Eléctricas. Membro da Sociedade de Geografia de Lisboa, foi também vice-presidente da Secção de Física e Química e vogal das secções de Engenharia e Comunicações Terrestres, Cartografia, Ensino Geográfico e Instrução Pública. Representou Portugal em diversos Congressos telégrafos-postais fora do país. Fonte: sitiomarconi.fundacao.telecom.pt

³¹⁹ Eduardo Coelho Júnior (1863-1918), jornalista, escritor e dramaturgo, fez o Curso Superior de Letras e estudou em Paris na École Libre des Sciences Morales et Politiques, Arts et Métiers, na Sorbonne. Era filho de Eduardo Coelho, fundador do jornal, *Diário de Notícias*. (<https://pt.wikipedia.org>)

³²⁰ *Boletim da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos*, 1.º anno, n.º 2, Maio de 1887, C.J., pp. 18-19

³²¹ SENA, 1998, p. 94.

são apresentados como *rapazes d'então que hoje se encontram em diferentes posições sociais mais ou menos elevadas*.

A Academia ancorou a sua actividade na realização a que fizemos menção e na edição do efémero Boletim. Este vai publicar alguns textos “teóricos”, nomeadamente o discurso proferido na sessão inaugural da Academia, uma ‘Palestra sobre a História da Photographia’ para além de diversos artigos técnicos. Se no primeiro número se abordam várias áreas temáticas, nomeadamente uma justificação da sua aparição, no segundo número prevalecerão as questões técnicas. Quanto às primeiras salientam-se as ideias fortes daqueles discursos que eram a de criar uma maior acessibilidade de todos à fotografia, o de procurar aumentar o número de ‘amadores’ e, isto, aproveitando os ócios das pessoas instruídas.

A Academia Portuguesa de Amadores Photographicos tinha ainda como propósito tornar a fotografia em algo de acessível, com a consciência de estar a divulgar *uma bella invenção civilizadora*. Esta acção ‘civilizadora’ teria a ver com a divulgação da “Arte” e com as aplicações científicas ou industriais da fotografia.

Na composição social da Academia intui-se as razões da sua efémera existência. O Boletim editado está longe do rigor científico de *A Arte Photographica* e a exposição efectuada nada tem em comum com a Exposição Internacional do Porto. Sublinhe-se ainda que, a despeito dos seus propósitos - divulgação da arte e suas aplicações científicas ou industriais –, a Academia não conseguiu atrair nenhum representante desse campo.

4.4.2 O Grémio Portuguez de Amadores Photographicos e o seu Boletim

Tudo indica que a A Academia de Amadores Portuguezes se extinguiu com o desaparecimento do seu Boletim. Poucos anos depois, em 1890, na Rua Ivens, n.6, 1.º andar, estava sediado o Instituto Photographico, propriedade de Arthur Coelho da Silva e dirigido por Arnaldo Fonseca. Assinale-se aqui a evolução semântica registada, indutora da preocupação de associar a fotografia ao ensino, acompanhando as tendências internacionais. Abandonam-se os termos “clube” e “sociedade,” substituídos por “academia”, “instituto” para designar as comunidades fotográficas criadas.



Fig. 134 *A Lavrar*, prova fotográfica de E. Brandão, impressa no Instituto Photographico [Colecção Mattos Peres, s/c, Arquivo Fotografico da CME]

O Instituto Photographico, fundado em finais de 1889, é o primeiro estabelecimento português especialmente dedicado à fotografia de amador, onde estes podiam encontrar todo o auxílio para os seus trabalhos, nomeadamente espaços de laboratório. Para além deste apoio técnico o Instituto vai ser, desde logo, local de sociabilidade. É assim que, em 15 de Abril de 1890, se reúnem, na Rua Ivens, Arthur Coelho da Silva, Januário d'Araujo Ramos, Louis Godefroy, João Carlos Coutinho, Eduardo Salles, João Borges d'Oliveira, Ricardo de Sousa Lobo, Eduardo Oliveira, Justo de Jesus Verde, José Bento Salgueiro, Júlio José Ribeiro e Pedro Monteiro de Barros, tendo em vista a formação de um *grémio de amadores photographicos*. Eduardo Salles terá lido o projecto de estatutos e terão ficado responsáveis pela organização de um Boletim mensal de fotografia conjuntamente com Januário Ramos e Ricardo de Sousa Lobo

Subjacente a este “novo impulso” de associativismo fotográfico poderá ter estado os reflexos das comemorações do 50.º aniversário da fotografia, concretizado na grande Exposição de Berlim e no Congresso Internacional de Photographia em Paris, onde para além de Carlos Relvas, Arnaldo Fonseca terá participado.

Quatro dias depois o grupo volta a reunir, tendo sido nomeado presidente da assembleia-geral D. Luiz da Camara Leme e nomeada uma direcção provisória composta por Arnaldo Fonseca (Presidente), João Carlos Coutinho (vice-presidente), Eduardo Salles (secretário) e Arthur Coelho (tesoureiro). Recorde-se que D. Luis da Câmara Leme, em 1861, fora já um dos fundadores do Club Photographico Lisbonense. A comissão organizadora do Boletim passa a ser composta por Januário Ramos, D. Luiz da Câmara Leme e Eduardo Salles. É ainda nomeada uma comissão para o apresentar o plano e orçamento de criação de uma *galeria photographica*, de que fazem parte Arthur Coelho da Silva, Januário Ramos e, mais uma vez, D. Luis da Camara Leme. Pouco tempo depois, Carlos Relvas é convidado a assumir a Presidência, cargo que irá assumir até Junho de 1890, data em que se demite por razões pessoais, passando o cargo a ser assumido pelo Barão de Itanhaem de Andrade, Pedro Afonso de Andrade Souto Maior Pinto Coelho.

Contornando os problemas internos vividos pelo Grémio durante o seu primeiro ano de existência, cujas razões não são conhecidas, deter-nos-emos no perfil de alguns dos membros, do Boletim editado, bem como na actividade desenvolvida pelo Grémio durante os seus dois curtos anos de existência.

Arnaldo Fonseca vai ser indubitavelmente ser a “alma “ do Grémio. Iniciado no meio militar, antigo preparador do gabinete de Photographia da Escola Naval, professor naquele estabelecimento, dedica-se profissionalmente à fotografia entre 1890 e 1900 e, para além de investigar diversos processos químicos, edita vários tratados técnicos para fotógrafos amadores, o primeiro dos quais (Tratado Geral de Photographia, 1891) vai registar diversas edições.³²²

³²² Nos anos seguintes, Arnaldo Fonseca irá dar importantes contributos em diversos campos da ciência da fotografia. Assim, para além da sua actividade editorial (*Manual Guia do Photographo Amador, A Fotografia em 12 lições*), são-lhe atribuídas as primeiras experiências de fotografia aérea, realizadas a partir de um balão (1896); a direcção do *Boletim Photographico* (1907-1914), onde publica diversos textos teóricos; será fundador e dirigente da *Sociedade Portuguesa de Photographia*. Republicano convicto, a partir de 1911, abandona a fotografia para se dedicar à carreira diplomática ao serviço da 1.ª República.

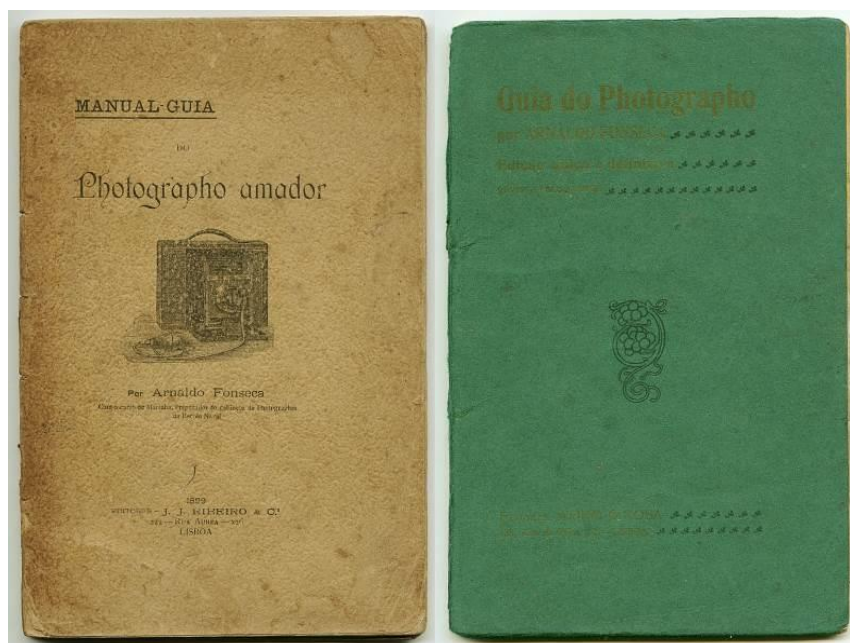


Fig. 135. *Photographo Amador* e o *Guia do Photographo* de Arnaldo Fonseca. Foto: Reproduções digitais de publicações originais, propriedade do Arquivo Fotográfico da CME.

Ao grupo inicial vão juntar-se novos membros, entre eles, Carlos May Figueira, Francisco Neves (Lisboa) e Joaquim Basto (Porto),³²³ os dois últimos, segundo António Sena,³²⁴ tendo um papel decisivo na vida do Grémio e do Boletim. Segundo a mesma fonte, outro sócio influente, se bem que residindo no exterior, terá sido Arthur Vianna de Lima, cientista luso-brasileiro radicado na Alemanha e aí ligado aos movimentos científicos naturalistas e um dos pioneiros da «fotografia artística» na UNIÃO ARTÍSTICA DE BERLIM, entre 1886 e 1893.

Em finais de 1890, o laboratório e câmara escura encontravam-se já à disposição de todos os sócios que deles se quisessem utilizar, referindo-se no Boletim (n.º 5, 1890) que *os mesmos tinham sido construídos [...] segundo todas as indicações modernas tendentes a commodidade e exito*. Em Fevereiro de 1891, o Grémio de Amadores Photographicos contava com um total de 68 sócios, divididos pelas categorias de “sócios accionistas contribuintes” (38), “sócios accionistas correspondentes” (9), “sócios contribuintes” (8) e “sócios correspondentes” (9). Para além dos “amadores” de Lisboa e do Porto, percebe-se através da lista editada no Boletim (Anno II, n.º2, 1891) que o Grémio tinha conseguido alargar a sua área de influência ao interior do país e até mesmo a uma das colónias portuguesas. Com

³²³ Em 1891, Joaquim Basto recebe a medalha de ouro do concurso da Associação Belga de Photographia e a medalha de bronze da exposição Genovesa de Photographia (Boletim n.º5).

³²⁴ SENA, 1998, PP.134-135.

efeito, são elencados “sócios accionistas correspondentes” em Alcobaça, Penamacor, Aviz, Ourem, Elvas, Évora, Ançã, Grândola e Moçambique.



Fig. 136. *Quartel de Cavalaria 5, Évora, 1891*, Fotografia de Mattos Peres, sócio do Grémio Português de Amadores Photographicos [Colecção Mattos Peres, s/c, Arquivo Fotográfico da CME]

O Gremio Portuguez de Amadores Photographicos irá ancorar a sua actividade nas principais vertentes explicitadas nos seus Estatutos:

- *Promoção regular de cursos de photographia theorica e pratica, dirigidos por socios com competencia reconhecida;*
- *Promoção de conferências, na sede, sobre vantagens e methodos da photographia;*
- *Organização de uma exposição photographica permanente, com base em exemplares cedidos pelos sócios;*
- *Promoção de excursões photographicas;*
- *Criação de uma biblioteca na associação cujos livros e outros impressos adquiridos no paiz ou no estrangeiro só deverão ser comprados, quando se não pudessem obter gratuitamente;*
- *Edição de um Boletim do Gremio Portuguez de Amadores Photographicos, tendo por fim a divulgação de todos os processos empregados em photographia e suas applicações, quer antigos ou modernos e contendo todos os formularios mais em voga.*



Fig. 137. Vista geral de Évora, 1892, Fotografia de Mattos Peres, sócio do Grémio Português de Amadores Photographicos, residente em Évora. No verso da fotografia existe a seguinte inscrição: Cópia igual a esta foi remetida para o Gremio Portuguez d'Amadores Photographicos, em 22 de março de 1892. [Colecção Mattos Peres, s/c, Arquivo Fotográfico da CME].

O Boletim, meio de comunicação e elemento agregador da comunidade associada, editará diversos textos teóricos e técnicos sobre fotografia, noticiará exposições internacionais, bem como os prémios aí obtidos por fotógrafos nacionais, e apresentará regularmente duas rubricas de apresentação de publicações e livros recebidos pelo Boletim ou aconselhados pelos seus redactores. Sublinhe-se que a editora francesa Gauthiers Vilars enviava à redacção do boletim os seus livros recém-publicados, testemunho não só de uma hábil estratégia comercial daquela editora, mas também do universo de produção científica internacional a que leitores do Boletim e membros do Grémio tinham acesso.

São essencialmente livros de temática técnica dos mais variados campos (ampliação, química fotográfica, estereoscopia, fotografia a cores, métodos de reprodução, etc.), não se registando qualquer menção a livros referentes a teoria estética. A lista de publicações e periódicos citados que, naturalmente, integraram a biblioteca do Grémio, são, mais uma vez publicações francesas, sendo raros os casos de livros ou periódicos ingleses.

Se a *Arte Photographica* integrou uma estratégia de promoção externa da fotografia portuguesa e da Exposição Internacional do Porto, o Boletim do Grémio Portuguez de Amadores Photographicos foi o elemento catalisador da participação dos amadores portugueses na I Exposição Internacional de Fotografia de Paris (Première Exposition Internationale de Photographie et des Industries qui s'y Rattachent), realizada em 1892, e cuja organização se ficou a dever ao Phot Club de Paris, à Société Française de Photographie e à Chambre Syndicale des Fabricants et Négociants de Produits et Appareils Photographiques. A Exposição contou ainda com o alto-patrocínio de diversos ministérios franceses, nomeadamente os da instrução pública, do comércio e indústria e das obras públicas.

Esta Exposição surge no enquadramento de valorização científica da fotografia atrás abordado, no âmbito do qual as principais sociedades fotográficas europeias se procuravam assumir como sociedades científicas e culturais e, ao mesmo tempo, construir uma matriz de profissionalização dos seus associados, ancorada na inovação e aperfeiçoamento da ciência fotográfica.

Num texto assinado pelo Presidente da Exposição, A. Attout-Tailfer (químico francês, “inventor” das placas isocromáticas,³²⁵ e que esteve presente na Exposição Internacional do Porto em 1886) e pelo Comissario geral F. Guelpa, é efectuada uma análise histórica ao seu uso científico, concluindo os dois articulistas que a fotografia é uma **ciência que tem direito à sua autonomia** e que a criação de *une chaire officielle* poderia formar uma geração de homens *instruits auxquels ne seront étrangers ni les problèmes d'optique, ni les manipulations d'une chimie industrielle, ni les exigences de l'esthetique, ni les secrets les plus subtiles de la fabrication.*³²⁶

³²⁵ Referir-nos-hemos em primeiro lugar á notável collecção de provas isochromaticas em gelatino-bromurada, feitas directamente e sem nenhum retoque, pelo sr. A. Attout Tailfer, de Paris. Eis resolvido n'estes trabalhos o problema da relatividade dos tons em photographia e sobre a qual, como já referimos, o sr. Scolik, de Vienna, apresentou diversos estudos [...]. In *O Occidente*, 9.º anno, Vol.IX, n.º 268, p.p. 123-126.

³²⁶ Boletim da Academia Portugueza de Amadores Photographicos, 1.º anno, n.º 2, Maio de 1887, C.J., pp. 18-19



Fig. 138. Cartaz da Première Exposition Internationale de Photographie et des Industries qui s’y Rattachent [Fonte Gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France]

A Exposição iria organizar-se em 4 Grupos e o III Grupo constituiu uma espécie de “Salão de Amadores” que mereceu a atenção de diversos críticos e especialistas.

Gaston-Henri Niewenglowski ³²⁷ e Albert Reyner ³²⁸ publicam, em 1893, um livro subordinado ao título *La Photographie en 1892* no qual tecem vastas considerações sobre a Exposição, enfatizando a importância da fotografia de amadores e, particularmente, das suas associações, enquanro centros de transmissão e difusão da nova disciplina científica, afirmando que [...] *tout l’avenir de la photographie reside dans la formation de ces centres de travail et de recherches* (ob.cit. p. 87).

³²⁷ Gaston-Henri Niewenglowski, químico, inventor, professor de fotografia no Polytechnium de Paris, director do jornal *La Photographie* e autor de uma vasta obra sobre fotografia.

³²⁸ Albert Reyner, fotógrafo e redactor do jornal *La Photographie*.

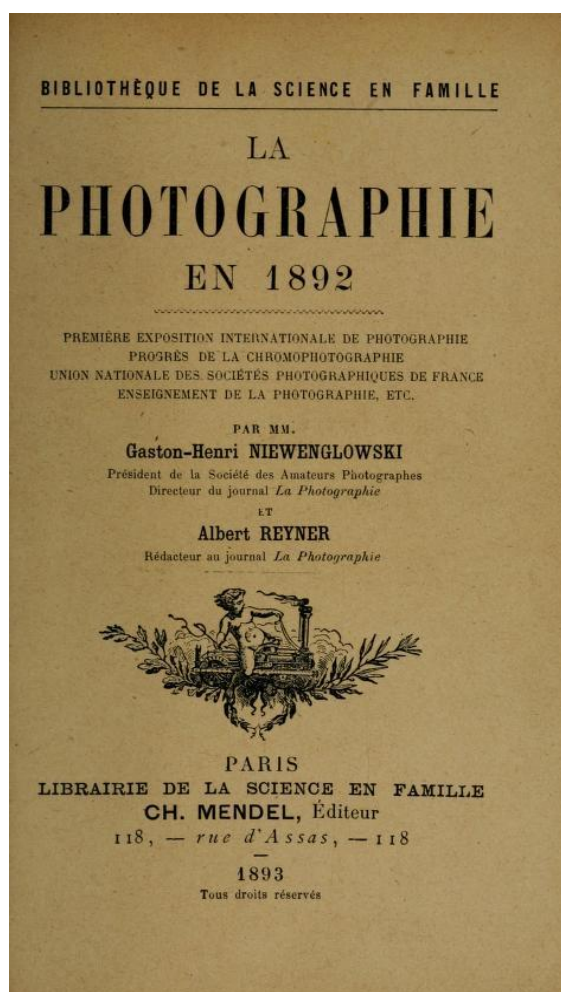


Fig. 139. *La Photographie en 1892* de Gaston-Henri Niewenglowski e Albert Reyder, 1893, Paris [Getty Research Institute on line]

O ano de 1892 seria ainda assinalado pela primeira reunião, em Anvers, da União Internacional de Fotografia (fundado em Bruxelas, em Agosto de 1891) e pelo 2.º Congresso Internacional de Fotografia, cujos corpos directivos Carlos Relvas irá integrar na qualidade de *Conseiller*. Compreende-se, pois, a importância da participação do Grémio Portuguez de Amadores Photographicos nesta mostra internacional.

Ainda em 1891, os sócios foram convidados a enviar provas fotográficas que, posteriormente, seriam apreciadas por uma *commissão de pintores e artistas photographos* que escolheria as provas a enviar para a exposição. Através do Boletim sabe-se que o júri que seleccionou as fotografias se reuniu no *atelier do distincto e obsequioso pintor* Villaça e que

era constituído pelos *exímios pintores* Columbano Bordallo Pinheiro e Francisco Villaça e o *habilissimo photographo* João Camacho.³²⁹

Este júri seleccionou os seguintes participantes: Abilio Guerra (Cartaxo); Arnaldo Fonseca (Lisboa); Arthur Coelho da Silva (Lisboa); Carlos Relvas (Golegã); Dyonisio de Carvahio (Torres Vedras); Eduardo d'Almada (Lisboa); Francisco Carlos Ferreira da Neves (Lisboa); Guilherme Ferreira Pinto Basto (Lisboa); Joaquim Basto (Porto); Joaquim José d'Azevedo (Lisboa); Louis Godefroy (Lisboa); D. Maria Collecta d'Assumpção Pacheco (Elvas) e Mattos Peres (Evora).

Com base na selecção efectuada, foi enviado à Exposição um painel (com 1.41x 94 cm) apresentando 21 fotografias, sendo 4 ampliações em gelatino-brometo, 99 provas (71 albuminas), 3 ampliações em gelatino brometo e 25 *photocollographias*. Foi igualmente enviado a concurso o conjunto dos dois volumes publicados do Boletim do Gremio Portuguez d'Amadores Photographicos.

As obras enviadas pelo Grémio não obtém nenhuma distinção e Gaston-Henri Niewenglowski e Albert Reyner na obra citada dedicam-lhe uma “modesta” apreciação: *La société portugaise Gremio Portuguez Photographicos paraît comprendre quelques membres encore un peu expérimentés; néanmoins l'ensemble de son exposition est des plus satisfaisants et prouve qu'elle saura conquérir rapidement une bonne place.* (ob. cit. p. 67)

Já a intrigante “Société Royale de Portugal”³³⁰ lhes merece um maior apreço: *La Société Royale de Portugal offre plus de régularité dans son envoi; nous avons remarqué de bons paysages et des portraits habilements posés, nous avons vu aussi un avant de navire defoncé assez bien exécuté pour former une pièce juridique indiscutable* (ob.cit.p.67).

O Gremio Portuguez de Amadores Photographicos, extra-concurso, obtem o “diploma de mérito”. Um outro português, “M. le vicomte de Condeixa”, enquanto membro do Photo Club de Paris, obtem a Medalha de Ouro do Salão de Amadores (III Grupo) com um conjunto de retratos e paisagens.³³¹

³²⁹ João Camacho irá participar também na Exposição na categoria de profissional (Grupo IV Photographie Artistique).

³³⁰ A despeito da pesquisa efectuada não conseguimos perceber quem era a “Société Royale de Portugal”.

³³¹ Trata-se de João de Magalhães Colaço Munoz Velasques Sarmento, Visconde de Condeixa (1839 – 1896), membro do partido regenerador, residente em Paris na maior parte do tempo e grande adepto de “novas tecnologias. O visconde Condeixalançou, em França, em 1891, uma publicação “requintada” de fotografias sobre o Mosteiro da Batalha, com texto bilingue e editadas em heliogravura por Firmin- Didot & C.^a, constituindo um exemplo de visibilidade internacional da fotografia portuguesa.



Fig. 140. O Mosteiro da Batalha em Portugal, Visconde de Condeixa. Reproduções da capa e de uma heliogravura interior. Fonte: <http://www.archive.org/details/omosteirodabatal00cond>.

João Camacho concorre como profissional e recebe a Medalha de Ouro no IV GRUPO. No catálogo surge ainda um outro expositor com nome português, Arthur da Cunha. Trata-se de Artur Gonçalves da Cunha (1864-1956), reputado engenheiro brasileiro, amigo de Gustavo Eiffel e de Nadar, formado na École Centrale de Paris e fotógrafo de renome. Viveu muitos anos em Paris, mas, em 1914, voltou ao Rio de Janeiro, onde morou até à sua morte em 1956.

Tal como a *Arte Photographica* se extingue com a realização da Exposição Internacional do Porto, O Grémio Portuguez de Amadores Photographicos e o seu Boletim poucos meses sobreviveram após a Exposição Internacional de Photographia de Paris.

Apenas no virar do século, se assistirá ao ressurgimento de estruturas associativas de fotógrafos amadores e profissionais: em Dezembro de 1899, a I Exposição Nacional de Photographias de Amadores, com lugar na Sala Portugal da Sociedade de Geografia, apresenta-se como um acontecimento significativo para a reflexão e discussão em torno da problemática do estatuto artístico da fotografia, a julgar pela imprensa – generalizada e especializada – que se dedicou a debater a questão. Data do mesmo ano, o primeiro número do *Boletim do Photo Velo Club*, uma *Revista Mensal Illustrada de Photographia, Pintura e*

Bicycleta, com sede no Porto, no n.º 120 da Rua de Santa Catarina e dirigida por Domingos Alvão.³³²

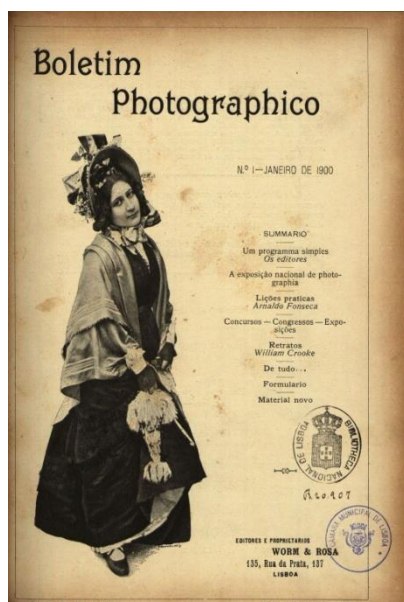


Fig. 141 Capa do n.º1 do *Boletim Photographico* [Hemeroteca Digital de Lisboa]

Em Janeiro de 1900, surge um novo periódico especializado, o *Boletim Photographico* que irá ocupar um espaço deixado vazio no panorama editorial português e cujos objectivos eram os de prosseguir “*Um programma simples*”: *Apoiar e divulgar a arte photographica nacional e dar conhecimento do que lá por fora acontece (do ponto de vista artístico e técnico) neste domínio são os objectivos expressos deste boletim, que sumaria o seu programa em 4 linhas de trabalho: “Permonorizar processos. Descrever manipulações. Indicar formulas novas. Historiar applicações e fazer prova da sua utilidade.*

O *Boletim Photographico* foi, na sua essência, uma revista técnica e especializada, para um público de fotógrafos amadores e profissionais que contou com a colaboração de Joshua Benoliel (1873-1932), o introdutor do fotojornalismo em Portugal, e de outros repórteres fotográficos dignos de nota no início do século XX, nomeadamente Anselmo Franco (1879-1965), Augusto Bobone (1852-1910), Carlos Vasques, Arnaldo da Fonseca (1868-1936?) e Arnaldo Garcez Rodrigues (1885-1964).³³³

³³² Foi neste mesmo local que, em 1903, veio a funcionar a Fotografia Alvão que, em 1926, deu lugar à firma Alvão e Cia. Lda.

³³³ Começou a publicar-se em Janeiro de 1900, em Lisboa, tendo como director Arnaldo Fonseca e como editor comercial a casa Worm & Rosa. Manteve periodicidade mensal até 1914.

PARTE IV

O Público Entendimento da Fotografia: um *zoom* operativo no Alentejo.

Durante as duas últimas décadas tem sido dada uma importância crescente à circulação e popularização da ciência e da tecnologia, quer nos centros, quer nas periferias da Europa, bem como aos estudos de caso que, historiograficamente, enriqueçam a compreensão de “particularidades” destes aspectos em países que, até há pouco, não tiveram visibilidade na produção científica.

O estudo de práticas, materiais e meios de popularização de ciência em contextos periféricos e centrais, desenvolvido por investigadores do grupo STEP (Science and Technology in the European Periphery) trouxe novos contributos a este campo, evidenciando não só o carácter estruturante da popularização como um processo de apropriação de ciência e de tecnologia em contextos periféricos, mas também a necessidade de adoptar metodologias comparativas que permitam mapear rotas de circulação do conhecimento entre centros e periferias.

Foi neste enquadramento conceptual que se abordou, o cruzamento do registo da existência da prática da fotografia em Portugal com diversos sectores científicos da sociedade oitocentista – prática médica, obras públicas, levantamentos topográficos e geodésicos (civil e militar); astronomia e história natural, centrando a minha atenção na transmissão e difusão científica do novo invento, identificando algumas das principais redes de circulação e revelando alguns dos protagonistas e práticas, bem como analisando e contextualizando alguns casos de “excelência periférica”.

Procurando abrir caminho para uma História Cultural da Ciência e da Fotografia descentrada das grandes personagens, demonstrando como a *Big Science/Big Photography* se transmitiu e difundiu através de diferentes veículos culturais, de diferentes domínios de linguagem e de discursos, revelando imagens reais de “práticas científicas” associadas essencialmente à experimentação. Resumindo numa só expressão: desvendando o “público entendimento da fotografia”.

Para tal efectuou-seum “zoom operativo” no Alentejo, periferia da periferia, partindo do pressuposto conceptual de que uma primeira geração de fotógrafos anónimos pode ser encarada como uma comunidade de prática científica alargada, com capacidades para

adaptar/reproduzir e, por vezes, produzir mesmo novos saberes e práticas científicas (vide caso de Pedro Barneto Vasquez).

Num tempo em que captar a imagem “dependia da instrumentação existente e do saber óptico e de química”, demonstrar-se-á que o fotógrafo aqui se transformou em agente cultural e científico, assumindo a categoria de um praticante de procedimentos técnicos e científicos que lhe permitiam executar o seu trabalho.

Neste contexto, os diferentes laboratórios fotográficos referenciados, desde os espaços improvisados em modestas hospedarias ou fundos de quintais alugados, passando pelo sofisticado carro-laboratório de Jean Laurent, até aos inseridos em estúdios fotográficos, bem apetrechados, de finais de oitocentos (o estúdio de Ricardo Santos em Évora), podem ser encarados, citando Fátima Nunes, como um espaço de instrumentação científica e manuseamento técnico.³³⁴ Laboratórios fotográficos cuja construção arquitectónica e dispositivos técnicos foram também instrumentos de progresso e de modernização, citando-se, por exemplo, a moderna arquitectura do estúdio de Ricardo Santos, em Évora, ou a campanha eléctrica mandada instalar por Waloski à porta do seu atelier da Rua Ancha, na mesma cidade...

Mas, para além disso, o fotógrafo foi também aqui, tal como em outros locais, professor e divulgador do novo saber, ensinando a sua prática nas terras por onde ia passando, ou porque expressamente se oferecia a fazê-lo, ou enquanto contratante de colaboradores pontuais, na maioria dos casos, petizes que, mais tarde, irão seguir a profissão. Fotógrafo, profissionais ou amadores, que, quase anonimamente, tiveram um relativo peso em redes de comunicação e canais de sociabilidade científicas locais, nomeadamente nos ligados ao campo da retórica do saber e da legitimidade de preservação patrimonial, tema focal na agenda científica de finais de oitocentos.

Paralelamente, o desbravar deste público entendimento da fotografia no Alentejo de 1800, conduziu a uma metodologia de investigação assente na leitura interpretativa de um conjunto de narrativas, esquecidas ou ignoradas, em diversas fontes, nomeadamente correspondência epistolar (Cunha Rivara, Fundo Manizola da BPE, Fundo do Governo Civil de Évora, entre outros), arquivos distritais municipais e particulares (Famílias de Eduardo Knopfli e de James Mason), álbuns de família e, uma vez mais, à imprensa periódicos local, cuja leitura cruzada nos permitiu desenvolver uma historiografia focalizada na popularização da ciência, na sua

³³⁴ NUNES, 2005, ob.cit.

prática quotidiana e na sua dimensão sociocultural, contribuindo para uma história da cultura científica em contexto.

A leitura dos periódicos locais permitiu-me, complementarmente, acompanhar o progressivo movimento do novo “saber científico” e perceber o modo como as regiões periféricas podem ser uma placa de transmissão, difusão e adaptação dos conhecimentos produzidos no centro cultural e científico.

Esta análise centrou-se essencialmente nos principais centros urbanos alentejanos, Évora, Beja, Elvas, Estremoz e Portalegre, com especial ênfase para a primeira cidade pela sua importância regional, com alguns apontamentos sobre outras localidades que, à altura, constituíam pontos de referência pela sua localização estratégica ou existência de alguns equipamentos, nomeadamente hospedarias.

Para além da história e da memória da fotografia local, a leitura dos periódicos permitiu identificar instituições e personalidades de carácter cultural presentes nas notícias sobre o novo invento e travar conhecimento com a linguagem, com uma nova retórica de ciência e de comunicar as características do séc. XIX.

Capítulo 1

O Alentejo à data da chegada do novo invento

1.1.A importância dos meios de transporte, da rede viária e de condições de alojamento

Para além da crise económica, do cenário de devastação provocado pelas invasões francesas de 1808 e por um longo período de guerra civil entre absolutistas e miguelistas, o Alentejo era, à data da invenção da fotografia e anos posteriores, uma região esquecida e empobrecida social, económica e culturalmente.

Os depoimentos dos poucos viajantes estrangeiros que estenderam o seu périplo ao Alentejo são bastante reveladores do atraso da região: *O Alentejo é na sua maior parte deserto e inculto. Entre Alcácer e Alcáçovas, 5 léguas, só se avistam mattos, e caminha-se na areia. Durante horas, sob um sol ardente, não se encontra alma viva, nem uma árvore, uma casa, uma fonte* afirmava o Conde de Racynski nas suas Cartas (1843-1845).

Por outro lado, existia um forte conjunto de condicionantes à circulação. Em primeiro lugar, entre 1760 e 1863, quem se pretendesse deslocar em Portugal, não o podia fazer livremente para lá de uma certa distância. Ao longo de mais de um século, os portugueses e estrangeiros que se quisessem deslocar, tinham necessidade de exhibir uma autorização especial, um passaporte interno, do qual constavam, para além dos sinais de identificação, a duração, objectivo e caminho da viagem.³³⁵ A distância para além da qual se tornava necessário um passaporte interno parece ter variado ao longo do tempo e, desde 1767, a área delimitada parece ter sido o perímetro do concelho, o que poderia significar a exibição de um passaporte para quem se destinasse, a distâncias de reduzida dimensão.³³⁶

Em 1845, segundo o *Guia de viajantes em Lisboa e suas vizinhanças*, Lisboa, [...] o estrangeiro que chegasse a Lisboa devia ir logo apresentar-se à “*Administração Geral [...] na Rua da Parreirinha de S. Francisco da cidade, levando o seu passaporte, e ahi obtem o bilhete de residência. Se viesse por mar entregava o passaporte na repartição da Polícia do Porto, no caes da Alfandega, onde lhe davam bilhete de residência provisória por 24 horas,*

³³⁵ Os passaportes internos foram abolidos pela carta de lei de 31 de Janeiro de 1863, sancionando o decreto das Cortes de 12 do mesmo mês.

³³⁶ OLIVEIRA, 1995, Sep. De Ver. *Arquipélago*, p. 266.

com o qual ia à Administração onde lhe davam o passaporte para o ir visar ao Cônsul Ministro, e voltava com ele para lhe darem o bilhete de residência que importava em 1\$200.

Também a rede viária, sua existência e condições de circulação, constituía um factor determinante para a circulação de pessoas e meios e, conseqüentemente, da divulgação das principais inovações científicas e tecnológicas. O mesmo autor, citando um artigo de Juan Alvarez Colmanar, publicado nos *Annales d'Espagne et de Portugal*, em 1841, refere que viajar em Portugal, antes do caminho-de-ferro, não era fácil e [...] *dinheiro e paciência eram requisitos fundamentais*.³³⁷

Assim, no começo do séc. XIX, um homem rico que se deslocasse para uma cidade importante como Lisboa, Porto, Coimbra e Évora, *alugaria uma sege, mas se, pelo contrário, as circunstâncias ou os seus recursos não o consentissem, as alternativas mais económicas que se lhe deparavam eram viajar numa besta, só ou acompanhado de um guia (arrieiro) que no seu animal lhe levava a bagagem, ou integrar-se em viagens de almocreves, montado em regra, em besta alugada a estes*.³³⁸

Em portos fluviais como Vale do Zebro, Aldeia Galega, Abrantes ou Vila Nova da Rainha existiam bestas e arrieiros, prontos a levarem os passageiros recém-chegados para o Alentejo ou para o interior da Beira. Segundo Teodoro de Matos,³³⁹ a principal comunicação terrestre de Lisboa com o reino vizinho fazia-se através da estrada que da Aldeia Galega levava a Elvas e Badajoz. Era também uma das rotas importantes do trigo alentejano pelo que possuía, talvez desde o séc. XVII, um sistema de postas organizado. Daí que, em princípio de 1829, Madrid e Badajoz tivessem ficado ligados por um daqueles serviços explicando, tal facto, provavelmente, a rápida chegada de daguerreotipistas vindos de, ou através, de Espanha às cidades da raia portuguesa do Alentejo e Beira Baixa).³⁴⁰

Paralelamente, os rios Guadiana e Sado foram importantes via de comunicação na primeira metade do séc. XIX. O transporte no Sado, entre Setúbal e Alcácer do Sal, em princípios da época oitocentista, era diário, sendo também muito frequente a ligação entre

³³⁷ COMANAR, Juan Alvarez, 1841, *Annales d'Espagne et de Portugal*, t. VI, Amesterdão, p.321, apud. Teodoro, 1980 p. 376

³³⁸ Mr. Reichard “*Guide des voyageurs en Europe*, [...], 1808, appudurai Teodoro, 1980, p.376.

³³⁹ MATOS, Teodoro de, 1980, *Transportes e Comunicações em Portugal, Açores e Madeira (1750-1850)*, Braga.

³⁴⁰ Francisco de Paula Gomes Rollo e Companhia propõe o estabelecimento de carruagens entre Aldeia Galega e Badajoz e vice-versa em 1829 – Companhia “Reais Diligências de Portugal” – que, a partir de 1830, estabelece a ligação “rápida” entre Aldeia Galega e Madrid em 6 dias. (Teodoro, 1980, ob.cit. pp. 381-382).

Alcácer e Porto do Rei, extremo da navegação neste rio. Alcácer do Sal servia de entreposto para o Alentejo, designadamente para Beja.³⁴¹

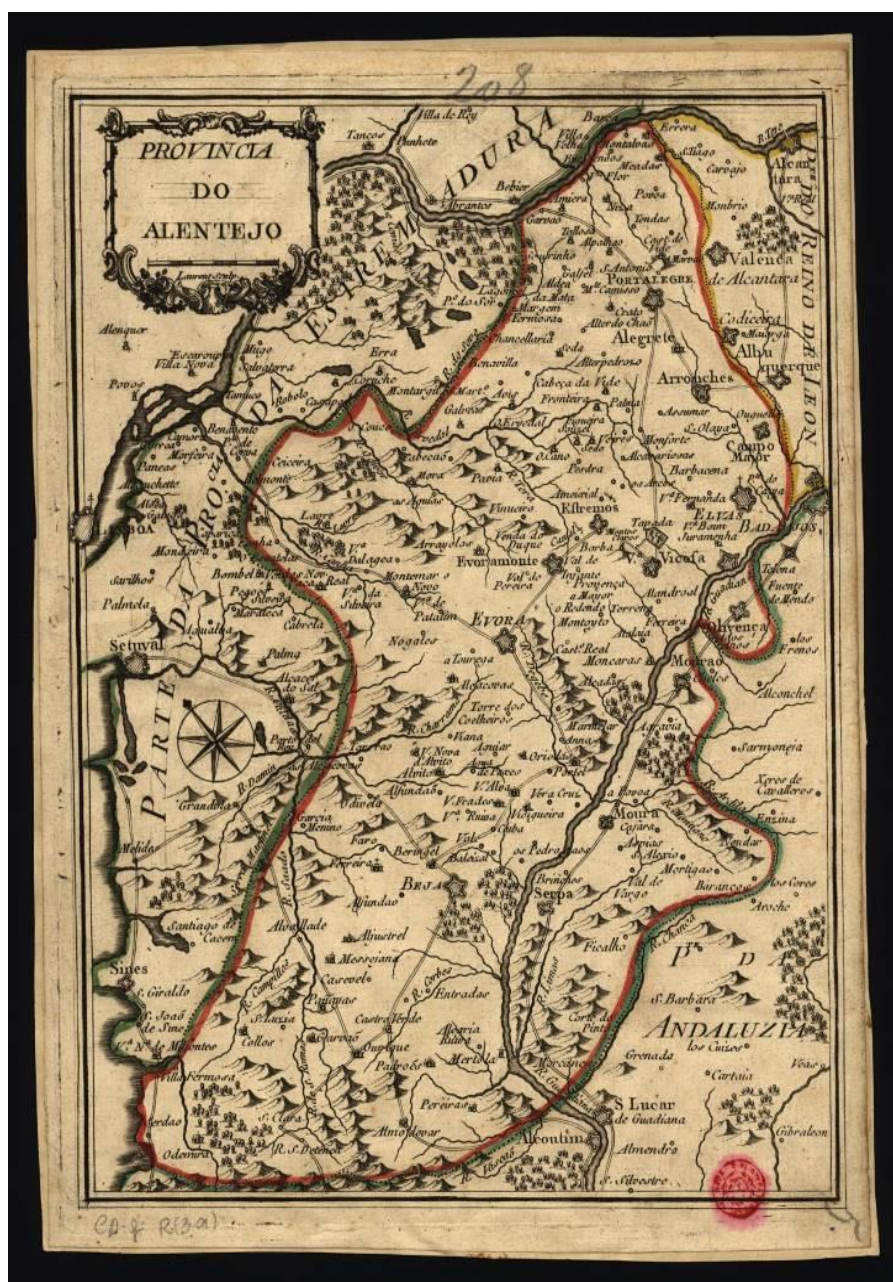


Fig. 142. Província do Alentejo / sculp. Laurent, S.I., ca.1760 [BNP, cota CC-167-P1]

Na pesquisa efectuada no Arquivo Distrital de Évora (Fundo do Governo Civil), encontrámos um documento intitulado “Reconhecimento feito à Estrada existente entre a Villa de Alcácer do Sal, pertencente ao Districto Administrativo de Lisboa, e a cidade

³⁴¹ Teodoro, 1980, ob. cit., p. 440.

d'Evora, capital do districto do mesmo nome, passando pela Ponte de Rio de Moinho e Chaminé”, datado de 30 de Junho de 1844, e assinado por A. Pereira de Sousa, Tenente. Coronel de Engenharia, que apresenta um resumo do tempo necessário para percorrer o caminho (havendo 4 variantes), sendo que o mais rápido levava 13H57m, o segundo 16 H; o terceiro 16H17m e o quarto 14H01m!

Também a existência de pousadas, ou hospedarias, onde os viajantes se pudessem alojar era uma importante condicionante.³⁴² O *Transtagano de Elvas*, por exemplo, em 1861 faz alusão à falta de hospedarias “Hospedarias do Alentejo. – *Exceptuando as terras que ficam na estrada de Vendas Novas a Elvas, as das outras terras são umas verdadeiras catacumbas, exhalando miasmas deletérios, que asphyxiam os míseros passageiros, afora as enormes despesas que pagam se de Lisboa viessem hospedeiros para as terras d'esta província, haviam de ter immensos lucros.*”³⁴³

Este factor é tão mais importante, quanto os primeiros fotógrafos itinerantes usavam as hospedarias onde se instalavam, como local para exercer e divulgar a sua actividade.³⁴⁴

A rede viária e as condições de circulação que acabamos de descrever, permitiu-nos compreender os itinerários dos primeiros daguerreotipistas estrangeiros chegados a Portugal e a sua mais ou menos célere penetração no interior do país, nomeadamente no Alentejo.

Paralelamente, estas condicionantes eram não só factores de obstáculo à circulação de pessoas e meios, mas também da informação cultural e científica. O Mapa Geográfico do Alentejo e Algarve, de Charles Bonnet, publicado em 1851 (Fig. 120), fixa a malha dos principais eixos viários, mostrando claramente, quer o vazio imposto pela Serra Algarvia, cruzada apenas por cinco passagens Norte-Sul, quer a ausência de importantes circuitos ao longo de todo o Baixo Guadiana. Verifica-se também a importância geográfica de Évora, enquanto cruzamento das cinco passagens Norte-Sul.

³⁴² Segundo o Código Administrativo de 1836 e portaria de 24 de Abril de 1840 era cometida aos administradores do Concelho “a policia relativa às casas publicas do jogo, hospedarias, estalagens e semelhantes”.

³⁴³ O *Transtagano*, Anno II, n.º 95, 28 de Março de 1861.

³⁴⁴ Numa notícia recolhida num jornal de Leiria de 1862 “MIGUEL NASI, PHOTOGRAPHO Tira todos os dias retratos, desde as 9 horas da manhã até às 5 da tarde, na hospedaria de João Rei, em Leiria, por um sistema de photographia inglez, bom e certo, adquirido por uma longa experiência que tem tido d'estes trabalhos. Vistas para stereocopo, bilhetes de visita, retratos para anneis, para broches, etc. – Possui também uma variada collecção de passepartout. – Preços módicos.”

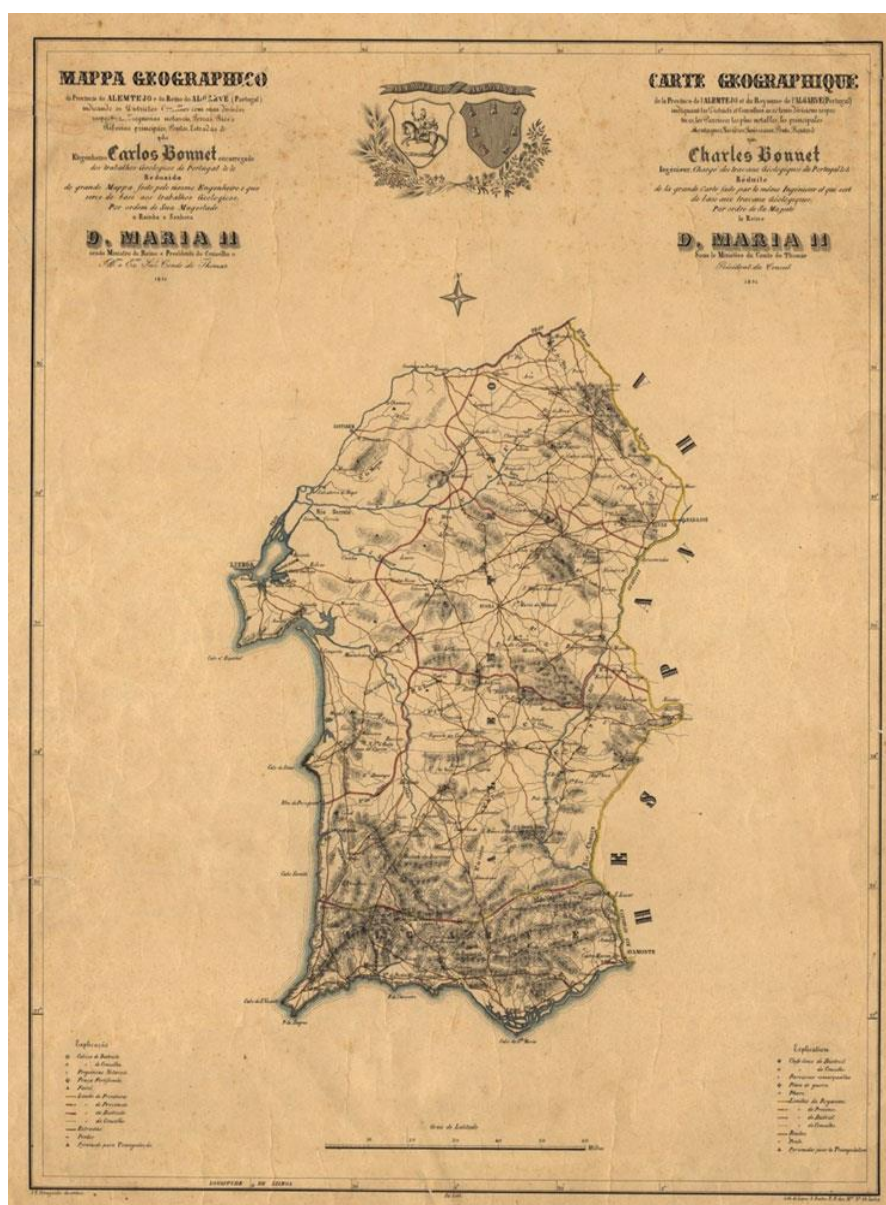


Fig. 143. Mappa geographico da província do Alentejo e do reino do Algarve, Charles Bonnet, 1851 [BNP, cota. Cc-36-a]. O mapa tem a virtude de fixar a malha dos principais eixos viários, mostrando claramente, quer o vazio imposto pela Serra Algarvia, cruzada apenas por cinco passagens Norte-Sul, quer a ausência de importantes circuitos ao longo de todo o Baixo Guadiana. Verifica-se também a importância geográfica de Évora, enquanto cruzamento das cinco passagens Norte-Sul.

Heliodoro da Cunha Rivara, director da Biblioteca Pública de Évora e figura importante da elite intelectual local e nacional, intimamente ligado à difusão da fotografia em Évora, na sua correspondência epistolar, faz referência à necessidade de estar actualizado com tudo o que se vai passando a nível cultural no País e no estrangeiro, necessidade que o impele a pedir aos amigos de Lisboa ou do Porto que lhe emprestem colecções de jornais franceses, mesmo

que fossem atrasados, afirmando: *Pouco me importa que venha com dois ou três meses de atraso, (...) a polémica literária é para mim a todo o tempo nova, e de aproveitar*”.³⁴⁵

Numa outra carta, em 1 de Agosto de 1843, dirigida a Francisco Freire de Carvalho,³⁴⁶ membro da Academia de Ciências, lamenta-se: *isto por cá a respeito de livros tem que se lhe diga. Como não há livreiros, nem cousa que com elles se pareça, é preciso mandar vir os livros determinadamente de Lisboa. Aqui começam os trabalhos. Se a um almocreve se entrega um bilhete com o título da obra, está sabido que o perde. Se se encomenda a alguém, que vá a Lisboa enjoam-se, e enfadam-se de encomendas. Se se pedem por carta a algum livreiro de lá, é preciso sustentar uma activa correspondência, e por fim de contas ficam livros e transportes por grosso dinheiro. Aqui tem pois, meu rico amigo e senhor a que está sujeito nestas terras um pobre homem que lê. Só se pode tirar o ventre de misérias quando se vai a Lisboa*.³⁴⁷

Face a todas estas condicionantes e à situação económica e social que caracterizava toda a região, era expectante um frágil desenvolvimento cultural e científico, mesmo nas principais cidades alentejanas. Mais uma vez, a leitura da correspondência epistolar de Cunha Rivara fornece uma imagem muito precisa do panorama cultural e social do Alentejo, particularmente do seu principal centro urbano, a cidade de Évora. Em 1838, Rivara, numa carta dirigida a um amigo, caracteriza os eborenses de uma forma pouco abonatória: *Cá esta gente divido-as em duas classes: 1.º os mais sérios e anciãos (d'entre só quaes alguns por terem uma vez levado com a Borla se reputam sabichões, quando se muito entendidos a martello escassamente chegarão a demi savans) fallam em eleições e em política, e à noite jogam o Bouton [...] ou o voltarete. – 2.º os rapazes que fallam em moças, cavallos e cicadas e jogam a Ronda*.³⁴⁸ Numa outra carta acrescenta [...] *isto por cá a respeito de livros tem que se lhe diga. Como não há livreiros, nem cousa que com elles se pareça, é preciso mandar vir os livros determinadamente de Lisboa*.³⁴⁹ Em Novembro de 1838, Cunha Rivara queixa-se ao seu amigo Luís António, do Gabinete de Leitura do Círculo Eborense, comentando: *quando a direcção cae em mãos de quem declarou guerra à letra redonda, vem logo a choradeira da*

³⁴⁵ Carta de 20 de Abril de 1840, a Varnhagen [BPE, Fundo Rivara, arm.º VIII, n.º 6, doc. 157ª].

³⁴⁶ Francisco Freire de Carvalho, cónego da Patriarcal e reitor do Liceu Nacional de Lisboa. Em 1840, entrou para a Academia das Ciências [BPE, Fundo Rivara, arm.º VIII, n.º 7, docs. 184-187a].

³⁴⁷ BPE, Fundo Rivara, arm.º VIII, n.º 7, doc. 187a.

³⁴⁸ BPE, Fundo Rivara, Arm. IX, n.º 16, doc. 125c.

³⁴⁹ BPE, Fundo Rivara, Arm. VIII, n.º 7, docs. 187a

*falta de fundos e, por consequência, a primeira despesa, por que se corta, é a dos Periódicos Estrangeiros, para elle por certo a mais inútil do Estabelecimento.*³⁵⁰

Todos estes aspectos permitem-nos contextualizar a chegada do novo invento ao Alentejo, bem como as condicionantes existentes à circulação da informação e difusão científicas e seu público entendimento.

1.2. Primeiros protagonistas e principais meios de difusão



Fig. 144 Retrato de Heliodoro da Cunha Rivara (1809-1879), director da Biblioteca Pública de Évora. Fotografia de autor desconhecido [Propriedade BPE]

O “primeiro” processo fotográfico - daguerreótipo - chegou ao Alentejo através das elites esclarecidas e pela via dos daguerreotipistas itinerantes.³⁵¹

Face às condicionantes atrás enumeradas, agravadas pelo clima de instabilidade social decorrente do clima de guerra-civil, seria legítimo pensar que os principais centros urbanos do Alentejo teriam que esperar muitos anos até ver o novo invento revolucionário, a que alguém chamara *espelho com memória*...

³⁵⁰ Carta de 3 de Novembro de 1838. BPE, Fundo Rivara, arm.º IX, n.º 16, doc. 125e

³⁵¹ O processo de Talbot parece não ter tido qualquer expressão no contexto local, facto facilmente compreensível pelas razões que apontámos na Parte I. Por outro lado, a presença inglesa na região, nomeadamente a comunidade da Mina de S. Domingos chegou ao Alentejo já na fase do colódio húmido.

Mas não. Mais uma vez, a correspondência epistolar do erudito director da Biblioteca Pública de Évora, Cunha Rivara, fornece informação esclarecedora. Numa carta dirigida, em Janeiro de 1844, aos directores do jornal *Panorama*, Rivara faz referência ao amigo de Évora que tinha um daguerreótipo e que *fazia vistas, paisagens e costumes*.

ARM. IX, N.º 17, N.º 116(a) *Wm. B. P.*

Off. teras recebido uma carta. meu 1.º de Dezembro.
 Neste anno pego promptos pias mas alguns
 metellos p.º o Pan. p.º a final tembo
 p.ºto unido a m. ou no p.ºto. ,
 estas em termos de unirem p.ºto a p.ºto. com,
 e g. d. n.º nas acoustica.

Um am. meu de h.º. tem agora um
 Daguerreotypo. Pede-me p.ºto a p.ºto.
 e acustica p.ºto o jornal algumas visões
 de h.º. e p.ºto quanto p.ºto conven
 recter cada chapa. e p.ºto acustica
 t.º. ^{memoria} p.ºto p.ºto p.ºto cada chapa.

Em D.º.
 att. ob.º. p.ºto
 CR

Ev. 22 Jan
 1844

Fig. 145. Carta de Cunha Rivara para os directores da Revista *Panorama*, falando do amigo, proprietário de um daguerreotypo [BPE, Fundo Cunha Rivara, Arm. IX, n.17, 116- a].

Esta carta revela que, cinco anos após a sua invenção, o processo de Daguerre já era conhecida nesta cidade. Em Outubro de 1846, Rivara, mais uma vez, numa carta que dirige para o *L'Illustration* de Paris faz referência ao envio de um daguerreótipo do Palácio de D. Manuel, não identificando, contudo, o seu autor, inclinando-nos para que tenha sido um dos amigos atrás referidos, que hoje, mediante a investigação efectuada, podemos afirmar que era um dos irmãos Gamma.

Em 3 de Fevereiro de 1847, o jornal *Chronica Eborensis* anunciava que *habeis professores estrangeiros* tiravam retratos ao daguerreótipo por 1\$440 réis no Convento dos Lóios. Pelo mesmo jornal, fica-se a saber que os mesmos permaneceram em Évora, pelo menos até Maio de 1847. Fazemos notar a designação dada aos primeiros daguerreotipistas aparecidos na cidade, *hábeis professores estrangeiros*, expressão que revela o estatuto social que lhe era conferido. A *Chronica Eborensis* permite-nos ainda saber que, naquela altura, já se executavam em Évora daguerreótipos pelos srs. Gammas, com melhor qualidade e muito menor preço e que os mesmos se podiam examinar na Loja do sr. Salgueiro, na Praça Grande, isto é, na Praça do Giraldo.

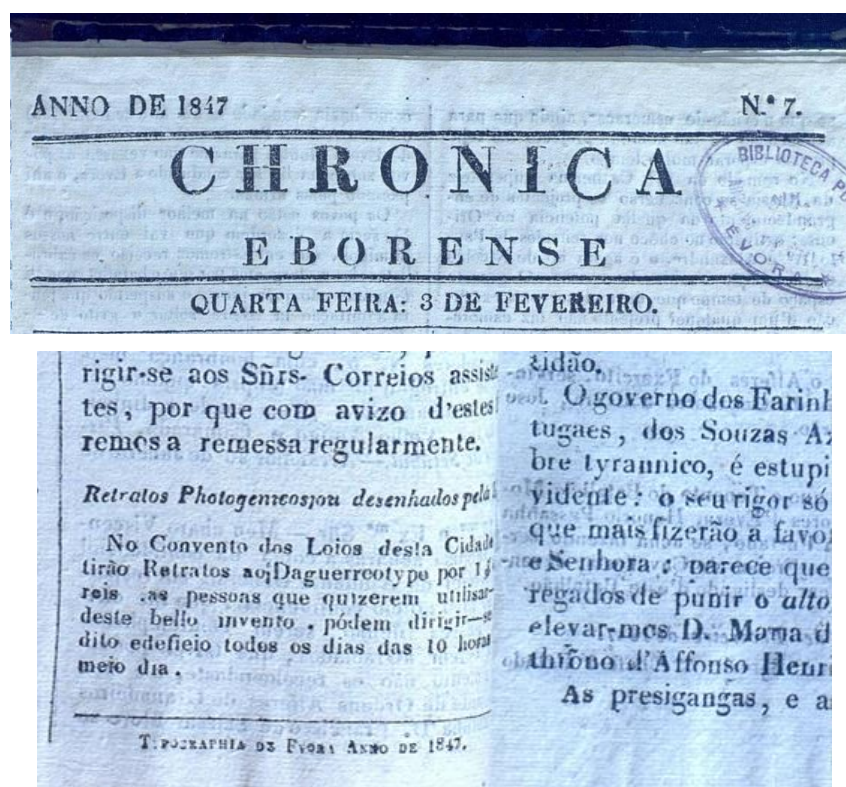


Fig. 146 Cabeçalho e excerto de *Chronica Eborensis*, 3 de Fevereiro de 1847 [Hemeroteca da BPE]



Fig. 147 Vista parcial da Praça do Giraldo, anterior a 1860. Autor desconhecido [Colecção Grupo Pró-Évora, em depósito no Arquivo Fotográfico da CME]. A loja do sr. Salgueiro ficaria após a quinta arcada a contar do lado esquerdo da imagem.

Este é outro dado interessante, pois permite-nos identificar os locais de difusão utilizados por estes primeiros fotógrafos itinerantes. Para além das hospedarias, onde ficavam e onde, na maior parte das vezes, exerciam a sua actividade, anunciavam nos jornais locais, quando os havia, e expunham as suas “obras” nas lojas mais centrais e conceituadas dos centros das localidades.

1.2.1. Os misteriosos Irmãos Gammas...

Os srs. Gammas, os amigos a quem Cunha Rivara fazia alusão na carta atrás citada, eram os irmãos Vicente Joaquim da Gamma e Joaquim Vicente da Gamma, ambos naturais de Arraiolos com quem o director da Biblioteca Pública de Évora mantinha correspondência regular.

Pesquisas efectuadas na Biblioteca Nacional, no Fundo Cunha Rivara da Biblioteca Pública de Évora, nos registos paroquiais do Arquivo Distrital de Évora e nos autos de enterramento do Cemitério dos Remédios de Évora, vieram-nos revelar alguns dados biográficos sobre estas duas figuras, sobretudo sobre Vicente Joaquim da Gamma.

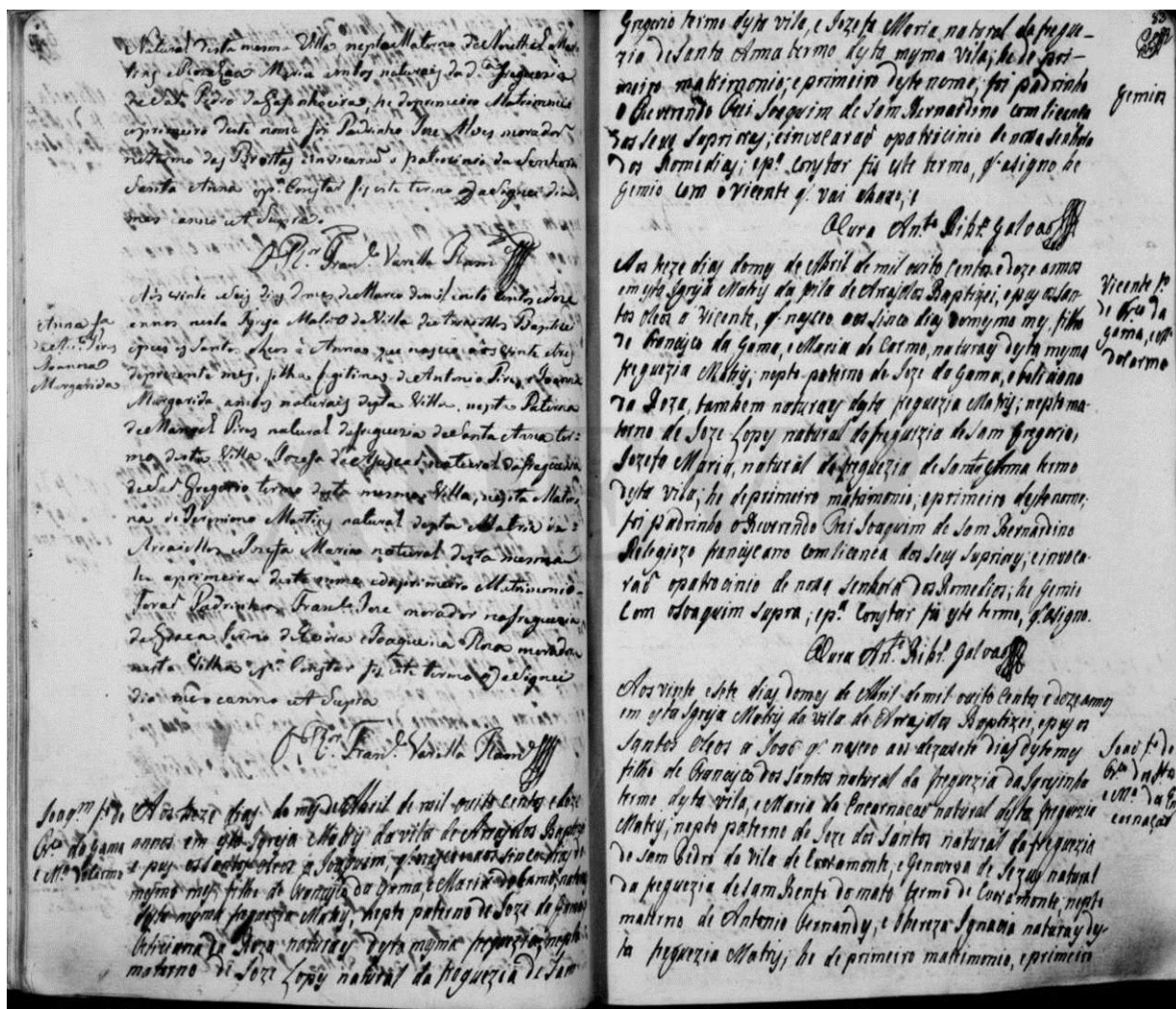


Fig. 148 Assento de baptismo em 13 de Abril de 1812, na Igreja Matriz da Arraiolos dos gémeos Vicente Joaquim da Gama e Joaquim Vicente da Gama. Os “irmãos Gamma” eram filhos de Francisco da Gama e de Maria do Carmo [eTombo, PT_ADEVPRQEV_ARLO1_0024-0087].

Vicente Joaquim da Gama foi estudar para Lisboa, em 1842, para ter aulas com João José Lecocq, fundador da Regia Oficina Litographica, acabando por ter como mestre Maurício José Sendim (1790-1870)³⁵²

A gravura em metal e a litografia tinham por base a maior ou menor habilidade no desenho, não havendo em Portugal colecções de estampas de produção nacional. A daguerreotipia cedo veio superar as debilidades do desenho, pelo que muitas das estampas reproduzidas passaram a ser feitas com base em daguerreótipos. São estas estreitas relações entre a litografia e a daguerreotipia que explicam as ligações de Vicente Joaquim da Gamma

³⁵² “Apenas aqui cheguei encontrei lg.º o meu am.º LeCocq, q. me deu boas esperanças e me enviou a uma off.ª onde não me dão boas esperanças, mas nada de esmorecer.” Vicente Joaquim da Gamma acabará por ir aprender com o litógrafo Maurício José Sendim (1790-1870), igualmente prestigiada. Carta n.136 de Vicente da Gamma para Cunha Rivara, datada de 29 de agosto de 1840 [BPE, Fundo Rivara, Arm. IX, n.º20].

(anos mais tarde, director de um colégio no Convento de S. Paulo e, posteriormente, no Convento das Mercês) à daguerreotipia.

Vicente Joaquim da Gama era proprietário de uma Loja de Livros e Gabinete de Leitura, situado na Rua do Paço, n.º 6, em Évora, estabelecimento onde se alugavam *novellas, historias, e romances portuguezes, mas onde no catálogo, editado em 1848, anunciava que tinha também para vender um bello microscópio solar, e um lindo aparelho photogenico, ou daguerreotypo com um bom sortimento de chapas, caixilhos, etc que se dava a prazos, e se ensinava a trabalhar com elle.* Estes Gabinetes de Leitura eram, na maior parte das vezes, locais de sociabilidade e de intercâmbio científico, veiculando não só novidades literárias, mas também científicas.

LOJA DE LIVROS

E

GABINETE DE LEITURA,

DE

V. J. da Gama,

RUA DO PAÇO, N.º 6, EM EVORA.

N'este estabelecimento se alugam Novellas, Historias, e Romances portuguezes, debaixo das seguintes

CONDIÇÕES.

- 1.ª Deixar depositados 480 rs. por cada volume, que levar.
- 2.ª Não poder levar mais de tres volumes de cada vez.
- 3.ª Pagar a assignatura adiantado.
- 4.ª Ficar responsabilisado pela damnificação que os livros tiverem.

N. B. *As pessoas estabelcidas não precisam deixar deposito; e as que o não forem, darão um destes por fiador, no caso que não queirum deixar deposito.*

PREÇO DA ASSIGNATURA

15 Dias.....	160 rs.
Um mez.....	300 "

No mesmo estabelecimento se apromptam tambem encomendas para o reino, ou para fóra, deixando-se em deposito o valor da encomenda: nas que excederem 2400 rs. só se levará o preço dos Cathalogos, nas de menor valor levar-se-ha tambem o frete correspondente e se compra e troca toda a qualidade de livros.

Tem tambem para vender um bello Microscopio solar, e um lindo aparelho photogenico, ou Daguerreotypo com um bom sortimento de chapas, caixilhos etc., que se dá a prazos, e se ensina a trabalhar com elle.

Fig. 149. Cathalogo da Loja de Livros e Gabinete de leitura de V.J. da Gama, 1848, Lisboa [BNP, LP 309]

Estes factos permitem-nos concluir que, nos primeiros anos da década de 1840, o novo invento era conhecido em Évora e que algumas figuras ilustradas da época, como Cunha Rivara, recorriam a ele para ilustrar os seus textos que enviavam para os principais periódicos científicos nacionais (*O Panorama*) e estrangeiros (*L'Illustration*). Paralelamente, permitem-nos conhecer o perfil de um dos primeiros difusores locais, Vicente Joaquim da Gamma, aluno de desenho e de litografia, dono de um Gabinete de Leitura e Loja de Livros e de diversos aparelhos científicos e, mais tarde, professor e director da Casa Pia.

Conclua-se, pois, que os primeiros agentes de difusão e utilização científica do novo invento no Alentejo foram personalidades ligadas aos meios literários e científicos e um órgão noticioso local, a *Chronica Eborensis*.

1.2.2. A chegada dos primeiros daguerreotipistas itinerantes (1840-1860)

Face à inexistência de periódicos antes de 1860 nos principais centros urbanos alentejanos e o facto da circulação, mesmo interna, estar sujeita à emissão de passaportes internos até 1863, levou-nos a efectuar uma pesquisa nos Fundos dos Governos Cívicos de Beja, Évora e Portalegre, procurando nos Movimentos de Estrangeiros e Nacionais alguma informação sobre o trânsito dos primeiros daguerreotipistas itinerantes. Apenas obtivemos informação no Fundo do Governo Civil de Évora, em depósito no Arquivo Distrital da mesma cidade, que se veio a revelar de âmbito muito mais vasto, abrangendo toda a região.³⁵³

Assim, para além dos hábeis professores estrangeiros anunciados pela *Chronica Eborensis*, foi possível não só elencar um conjunto de daguerreotipistas que, entre 1846 e 1852, passaram por Évora, como também conhecer a sua origem e principais destinos.

A pesquisa permitiu igualmente conhecer os locais onde ficaram instalados, bem como quantos dias permaneceram em Évora (QUADRO 15). A mesma fonte revela as principais estalagens e hospedarias, onde os mesmos permaneciam, permitindo georeferenciar os primeiros locais da cidade ligados ao aparecimento da fotografia.

³⁵³ ADE, Fundo do Gov. Civil, Cx.13, Série 01

QUADRO 14. Lista de Daguerreotipistas em trânsito no Alentejo entre 1846 e 1852

Data	Nome e dados de identificação	Origem	Destino	Local onde ficou	Obs.
25 de Março de 1846	William Reynolds, <i>súbdito inglês</i> , “retratista”,	Beja	Paris e Sevilha	Estalagem de José Thomaz (Porta de Aviz)	Viajava acompanhado de João Baptista Gasquet, francês e negociante de estampas
13 de Janeiro de 1848 (ADE, Fundo Do Gov. Civil, Cx.13, Série 01, peça 79, Mc.723).	Marras (ou Morras?) , Caetano – italiano, casado, 48 anos, “retratista”.	Residia em Mangualde e vinha de Setúbal. Ficou em Évora 30 dias.	?????	Estalagem de Ignacia de Jesus (Rua da Cadeia)	Surge referenciado no Porto em 1845, na rua das Hortas 151, 2.º.
Chega a Évora a 1 de Janeiro de 1849. Cx.13, Série 01, peça 87, Mc.338.	Mera (?) , D. José – espanhol, 32 anos. Ocupação: “retratista”	Não se conhece o local onde vinha. Permaneceu em Évora até 8 de Janeiro	Coimbra	Estalagem de Joaquim Marques (Rua do Evorim)	Obs. Será o mesmo D. José de la Mier que a parece estabelecido com um cosmorama em Elvas em Novembro de 1866?
21 de Abril de 1849, Cx. 13, Série 01, peça 87, Mc.338.	Castañeda, D. Manoel – espanhol, casado, 37 anos. Ocupação: retratista.	Vendas Novas	Évora e mais terras	Estalagem de Theresa Rosa (Largo de S. Francisco)	Obs. Aparece referenciado na obra <i>Historia de la Fotografía Española, 1839-1986</i> .
28 de Junho de 1849 (Cx. 13, peça	Idem	Cuba. Ficou em Évora 30 dias	Évora e Caldas da Rainha.	idem	

86, Mc.565).					
5 de Outubro de 1849	Schmidli, João Henriques – sueco. Ocupação: pintor e retratista.	Elvas, com passaporte válido por 180 dias.	“Reino”	Estalagem de Theresa Rosa (Largo de S. Francisco)	Obs. Chegou a Évora, <i>em companhia de um seu criado</i> . Era também dentista.
14 de Março de 1850 (Cx. 13, peça 93, Mc.565).	D. Manoel Castañeda espanhol, casado, 37 anos. Ocupação: retratista.	Lisboa. Ficou em Évora 20 dias	Évora e Santarém	idem	
30 de Julho de 1850	Forestier, Jules –francês, 38 anos. Ocupação: retratista	Évora		Estalagem de Joaquim Marques (Rua do Evorim)	
30 de Setembro de 1850	Idem	Évora	Lisboa	Estalagem de Joaquim Marques	
1852	Julien, – francês, casado, 31 anos. Ocupação: retratista. Vem em companhia de sua mulher, Rosaria Sanches	Sevilha. O passaporte foi abonado pelo vice-cônsul francês em Sevilha em 10 de Abril de 1850.	Évora e mais terras da província.	??????	Obs. Em 1861 parece referenciado um <i>Julien</i> nos Açores, na Rua da Guarita, n.º 11. Aparece também referenciado na <i>História da Fotografia em Málaga</i> , como Julien , pintor e daguerreotipista. Chegou àquela cidade em Julho

					de 1851, estabelecendo-se na “fonda” de Landanza, praca de los Moros. Realizava daguerreótipos coloridos.
--	--	--	--	--	---

Fonte: ADE, Fundo do Governo Civil de Évora

Pode, assim, concluir-se que estes primeiros “retratistas,” com origem francesa, espanhola ou até mesmo suíça, vinham, na sua maioria, de Espanha ou de Lisboa e que se dirigiam para Santarém, Lisboa, Caldas da Rainha, Coimbra e outros pontos do país. A leitura de outras fontes - cartes de visite, jornais de outras zonas do país e alguma bibliografia especializada sobre esta matéria, nomeadamente editada no país vizinho – permitiu-nos saber que a sua zona de influência se estendeu praticamente a todo o país, nomeadamente aos Açores e que alguns deles, na década seguinte, se encontravam a laborar em cidades espanholas.

Estes e outros pioneiros chegados ao Alentejo não se limitavam a fotografar, sendo também vendedores/representantes de todos os artigos e materiais necessários para fazer um daguerreótipo, incluindo manuais de ensino e oferecendo muitas vezes os seus préstimos para dar cursos acelerados a todos os interessados, à semelhança do que acontecia noutros pontos do país e na vizinha Espanha.

Para além desta actividade, alguns deles ofereciam os seus serviços em áreas de actividade tão diferentes como a odontologia ou o ensino da própria língua. Em 1849, por exemplo, o célebre dentista suíço Schmidli [...] anunciava de Elvas, onde acabava de chegar e se intitulava professor fotográfico, que era *inventor nos retratos “ das cores na natural” e além dos trabalhos vulgares, fazia retratos para medalhas e alfinetes de gravata a 500 a 800 réis, pagando o freguês à parte as molduras e os vidros (Revista Popular, 1849);* ou de Mr. Roger, que para além de *tirar retratos a daguerreotype por preços moderados, alugado na Hospedaria das Francezas, em Setúbal, avisava também as pessoas que desejassem aprender*

*a língua francesa em pouco tempo e por pouco dinheiro, que se dirigessem a elle, afim de tratarem do ajuste.*³⁵⁴

Este cenário irá perdurar durante os primeiros 10 ou 12 anos após o registo da invenção da fotografia e a maior parte dos daguerreotipistas existentes serão estrangeiros itinerantes, a maior parte deles de ascendência francesa, que apareciam localmente carregados com equipamentos volumosos. Para imaginar o que era a carga destes pioneiros basta referir que um equipamento básico de daguerreotipia pesava cerca de 50 Kg., chegando a atingir os 100 kg. É possível imaginar o *espanto* provocado pela chegada destes *hábeis professores retratistas*...

Não se conhecendo relatos locais é, no entanto, possível estabelecer um paralelismo com a situação descrita por T. Gautier na sua *Viaje por España*, na sua chegada a Vitoria (País Basco) em Maio de 1840:“ [...] *Después de atravesar una porción de calles de una arquitectura medieval [...] detóvose el coche en el Paradero Viejo, en donde registraron minuciosamente nuestros equipajes. Nuestro daguerreótipo, sobre todo, inquietva sobremanera a los Buenos adueneros; acerbanse a él con toda clase de precauciones y como gentes temerosas de volar; yo creo que lo tomaban por una máquina eléctrica, y nosotros nos guardamos muy mucho de sacarles de aquel saludable error.*”

Este espanto tornar-se-ia certamente maior face à execução do daguerreótipo, processo moroso, complicado, e implicando um conjunto de operações químicas complexas.

Não se conhecem daguerreótipos executados por estes retratistas, o mesmo acontecendo com os efectuados pelos irmãos Gammas, referidos no artigo da *Chronica Eborensis*, atrás citado. A consulta a álbuns de família e colecções privadas permitiu-nos, no entanto, visualizar alguns exemplares pertencentes às famílias do Conde de Ficalho (Serpa e Vila Nova de Ficalho), de Domingos Fiúza (Évora) e do Conde da Esperança (Évora), não estando identificados os respectivos autores. Para além de daguerreótipos, visualizámos, igualmente, uma prova em papel salgado e um ambrotipo que reproduzimos nas figuras seguintes.

³⁵⁴ *O Improviso*, Anno I, n.º11, 4 de Setembro de 1859.



Fig. 150 Retrato ao daguerreótipo de Domingos Fiúza. No interior do daguerreótipo encontra-se a seguinte frase manuscrita: *No dia 7 de Setembro de 1856^a que foi tirado este retrato D. A. Fiuza*. Não tinha, contudo, qualquer referência identificativa do autor, [Colecção J.C.Silveira]

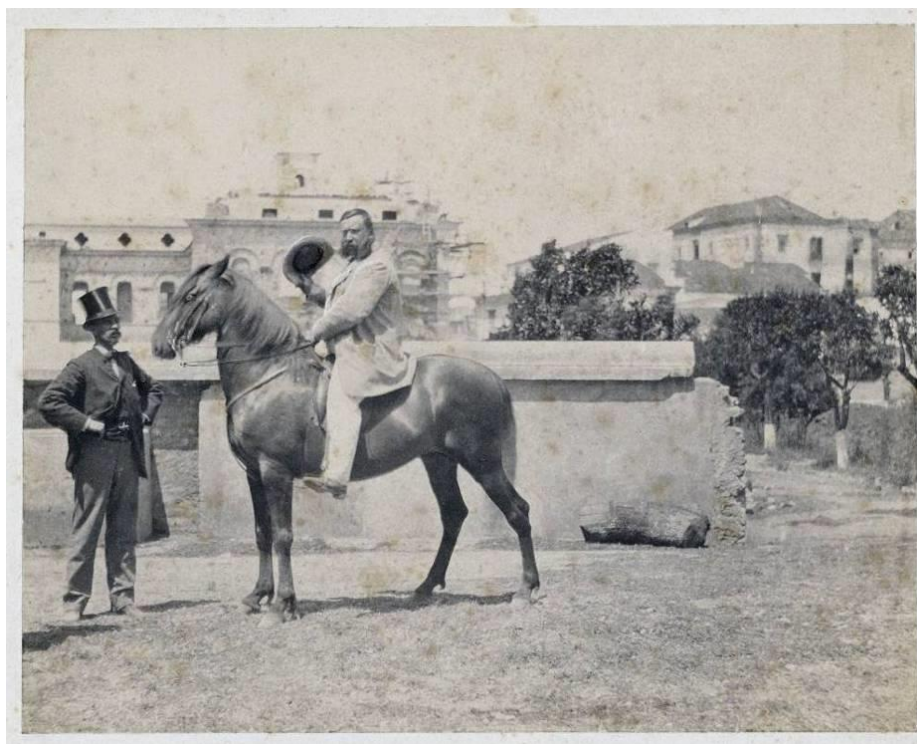


Fig. 151 Aspecto da construção do Palácio Barahona, anterior a 1862, prova em papel salgado (?). A cavalo, vê-se José Ramalho Perdigão, proprietário do edifício e, ao lado, o grande lavrador Francisco Joaquim Bugalho Perdigão [Colecção: José Kröhn]



Fig. 152. Retrato em ambrotipo³⁵⁵ do Conde da Esperança, pai do Visconde da Esperança, dono da herdade da Manizola. Autor desconhecido [Colecção de José Krön].

Conjugando as diversas informações recolhidas, concluímos que a chegada dos primeiros daguerreotipistas a Évora e a outras localidades do Alentejo, se fez praticamente ao mesmo tempo que em Lisboa, Coimbra e Porto e que as condicionantes de circulação, bem como a morosidade e dificuldade de meios de locomoção não pesaram grandemente na chegada destes primeiros difusores científicos. Já a rede viária e a existência de hospedarias terão determinado a opção pela permanência em determinados locais, assumindo Évora, neste contexto, um protagonismo preferencial.

³⁵⁵ O ambrótipo é uma variação do processo dos negativos em vidro de colódio húmido, em que se obtém diretamente uma imagem positiva, sem a necessidade de impressão em papel, colocando uma superfície negra por trás do negativo e vidro. Surgiu no início da década de 1850, como alternativa ao daguerreótipo. Além de ser mais barato, não possuía o efeito espelhado deste, e não oxidava, daí a sua popularidade.

Capítulo 2

Periódicos locais e a difusão da nova “ciência” e os primeiros estúdios temporários (1860-1880)

O movimento regenerador, sublinhado, localmente, pela melhoria da rede viária, chegada do comboio e abertura dos primeiros liceus, traduziu-se necessariamente numa maior facilidade de circulação de pessoas, bens e informação científica.

A partir de 1860, os principais centros urbanos alentejanos passam a dispor de periódicos, mais ou menos regulares, que vieram a constituir-se não só como importantes fontes de informação, mas também como agentes de difusão científica, como memória de práticas científicas.

À semelhança do que acontecia no resto do país, os periódicos locais passam a noticiar algumas inovações técnicas e científicas, a chegada e partida de retratistas. É assim que “estes jovens jornais” ao mesmo tempo que noticiam algumas manifestações proto-fotográficas remanescentes,³⁵⁶ cosmoramas e panoramas, publicam excertos de jornais de Lisboa ou de Paris, difundindo os avanços da nova “ciência fotográfica”.³⁵⁷

Ao mesmo tempo são introduzidos novos termos científicos no léxico jornalístico: daguerreótipo, ambrotipo, ferrotypo, pass-partous, vistas estereoscópicas, cartes de visites, colódio húmido, cliché, quarto-escuro, nitrato de prata, cloreto de ouro, papel albuminado, retratos glacês, retoque, etc., etc. isto é, toda uma terminologia técnica/científica tradutora de um progressivo público entendimento do novo saber.

Paralelamente, as elites locais assinam os jornais de Lisboa, *O Panorama*, o *Instituto*, o *Occidente* e algumas figuras ilustres mandam vir, tal como Cunha Rivara, algumas revistas de Paris. Nas listas de assinantes lá vêm os nomes de Joaquim José Varela (Montemor-o-Novo), de João de Sá e Sousa Chichorro (Monforte), de José Cardoso Moniz de Sousa Evangelho

³⁵⁶ Em 1860, *O Transtagano* de Elvas anunciava a presença de um panorama universal na Rua da Feira, n.º 1, onde, além de muitas e variadas vistas das cidades principais da Europa, se expunham magníficas e surpreendentes gravuras da última guerra de Marrocos (*O Transtagano*, I Anno, n.º 17, 28 de Junho de 1860). Por sua vez, *O Bejense*, em 1862, anunciava a chegada de um cosmorama à cidade que constava de 12 elegantes e magníficas vistas as quais todos os dias eram diferentes. Estava estabelecido na casa do sr. João Annaia no Largo da Feira (*O Bejense*, II Anno, n.º 85, 9 de Agosto de 1862).

³⁵⁷ *O Transtagano* publica, em Dezembro de 1860, um excerto do “Siècle” sobre os bilhetes de visita de Disdéri. (*O Transtagano*, I Anno, n.º 69, 27 de Dezembro de 1860).

(Évora), de António Bernardo de Sousa (Évora), de Martim Affonso Mexia d'Almeida Arraiolos), do Marquês de Ficalho (Serpa). A *Sociedade Harmonia Eborensis*, por exemplo, conserva ainda hoje uma importante colecção de volumes de *L'Illustration*.

Seguindo estas fontes é possível acompanhar, quase mês a mês, ano a ano, o movimento dos primeiros fotógrafos itinerantes. Assim, em 1860, em Beja, encontrava-se estabelecido na Rua da Esperança e, posteriormente, na rua do Mestre Manoel, o artista photographico Justiniano Geste³⁵⁸ e os M.s João Miquel e L. Roger *retratistas francezes*. Segundo *O Bejense*, estes últimos já se encontravam há algum tempo naquela cidade e com brevidade iriam partir para Vila Real de Santo António, passando por Mértola (sublinhe-se o papel do Guadiana que estabelecia a ligação entre o Pomarão e Vila Real de Santo António).³⁵⁹

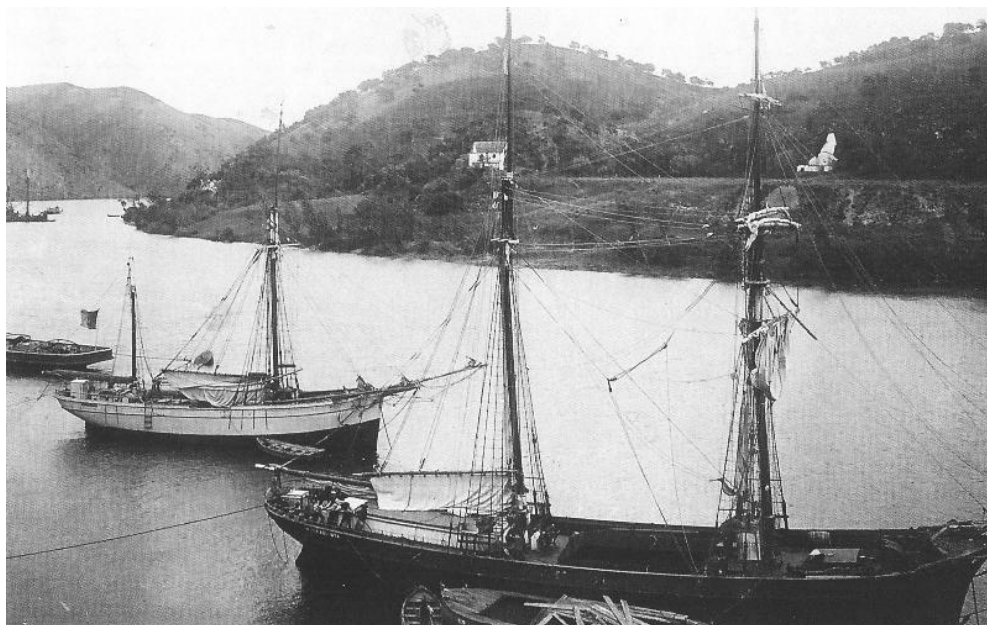


Fig. 153 Porto do Pomarão, principal eixo de ligação do Alentejo ao Algarve, em meados do séc. XIX. Foto de autor desconhecido [Colecção particular da autora].

Mr. Roger, um ano antes, fizera-se anunciar nas páginas de *O Improviso* de Setúbal, informando que *tirava retratos a daguerreotypo por preços moderados, estando alugado na Hospedaria das Francezas, na Rua dos Almocreves*.³⁶⁰ Em Outubro de 1862, o mesmo Mr. Roger encontra-se em Elvas, onde teve alguma dificuldade em encontrar local para se instalar. *O Transtagano* e uma figura ilustre local, o Marquês de Penalva, intercederam em seu favor,

³⁵⁸ *O Bejense*, 1.º Anno, n.º 18, 13 de Julho de 1860.

³⁵⁹ *O Bejense*, 1.º Anno, n.º 23, 4 de Setembro de 1860.

³⁶⁰ *O Improviso*, Anno I, n.º 10, 28 de Agosto de 1859.

tendo o fotógrafo acabado por se instalar numa divisão do palacete daquele nobre.

Este aparente *fait-divers* revela alguns aspectos importantes: a dificuldade com que alguns destes fotógrafos itinerantes se confrontavam para encontrar locais apropriados para a instalação de *ateliers*/laboratórios temporários que, na inexistência de luz eléctrica, tinham que ser bem iluminados e de preferência virados a norte, permitindo um número máximo de horas de exposição indirecta à luz solar.

Por outro lado, “a decência” dos locais era também um factor importante, uma vez que locais menos próprios (o caso de algumas estalagens) podiam dissuadir a entrada de clientes, sobretudo de senhoras e crianças. Estas preocupações aparecem reflectidas na nota de imprensa do *Transtagano* a propósito das novas instalações de Mr. Roger: *O público não deve perder esta ocasião: a decência da casa e o mérito de retratista devem fazer com que desapareçam todos os escrúpulos que maneceram e com rasão, em quanto Mr. Roger foi obrigado a operar n’um local mais conveniente.*

Finalmente, destaque-se o apoio do Marquês de Penalva, testemunhando o empenho das elites locais à difusão do invento, certamente em nome do progresso e da modernidade, num tempo em que a moda das *cartes de visite*, inventadas pelo francês Disdéri, em 1855, tornara-se por toda a Europa um verdadeiro marco de modernidade social do homem da segunda metade do séc XIX.

Em 1861, encontravam-se *estabelecidos na praça d’Evora dois fotógrafos que tinham percorrido a Europa, América e África, tendo conhecimento de sciencias applicadas, de desenho, e pintura. Ofereciam-se para tirar no seu atelier, ou fora mesmo d’elle, todos os monumentos, paisagens, e vistas dignas d’admiração.*³⁶¹ Sublinhe-se o cosmopolitismo dos fotógrafos...

As notícias sobre a presença de fotógrafos itinerantes vão-se intensificar nos anos seguintes e, em 1862, os senhores Amari e Gervasio Montenegro, em Setúbal, na Hospedaria do Barbeirinho, *tiravam retratos e reproduções de quadros a pintura, com[o] tambem retratos em bilhetes de visita. O artista photographo* era Gervasio Montenegro que tinha voltado a Setúbal, após uma breve ausência, acompanhado de um *pintor aperfeiçoado na melhor photographia de Londres, o sr. Amari. O mesmo artista photographo ensinava também photographia por preços commodos.*³⁶²

³⁶¹ *O Transtagano*, II Anno, n.º 132, 4 de Agosto de 1861.

³⁶² *O Correio de Setúbal*, AnnoI, n.º 50, 12 de Janeiro de 1862



Fig. 154. Alguns destes primeiros fotografos itinerantes acabam por se instalar, anos mais tardes, no país vizinho, como foi caso de Gervásio Montenegro que, através de uma carte-visite datada de 1878, abriu *atelier* em Jerez de a Frontera. [Foto: Colecção particular].

Alguns meses depois, *O Transtagano* de Elvas³⁶³ assinalava a presença do sr. Eduardo Knopfli, *artista photographo de Paris*, e, no mesmo ano, em Beja, João Rodrigues da Silvainstalado no largo das Portas d'Aljustrel, n.º 30, anunciava que tirava retratos em *bilhetes de visita todos os dias desde as 9 da manhã às 4 a tarde*.

Eduardo Knopfli nasceu em Mailem, cantão de Zürich, Suíça, no dia 9 de Fevereiro de 1839, tendo falecido em Beja a 21 de Janeiro de 1893. Terá vindo para Portugal no início da década de 1860 em companhia do seu amigo Jacques Wunderli, encontrando-se testemunhos da presença de ambos os fotografos nos Açores a partir de 1860 (*carte de visite* e notícias em jornais locais). A expressão *artista photographo francez* tratar-se-ia, assim, de um chamariz publicitário.

³⁶³ *O Transtagano*, III Anno, n.º 226, 29 de Junho de 1862.



Fig. 155. Cartes visite de Eduardo Knopfli e do seu amigo J. Wunderli (Álbum da família Gião/Reguengos de Monsaraz).

No mesmo ano, em Évora, *A Voz da Infância* comunicava aos seus leitores, que tinha recebido de Sevilha *uma carta dos srs. Crozart e irmãos, na qual se oferecem para ensinar a colorir photographicamente mediante uma somma rasoavel*.³⁶⁴ O sistema Crozart, denominado de *dos tintas o de doblo fondo*, era um processo fotográfico patenteado em Espanha, em 1862, pelos fotógrafos sevilhanos Nicolas e Leandro Crozart, com estúdio na Calle de Siete Revueltas n.º 10.³⁶⁵

³⁶⁴ *A Voz da Infância*, 1.º Anno, n.º 10, 15 de Novembro de 1863.

³⁶⁵ POLO, Miguel Angel Yáñez, “ História de la Fotografía en Andalucía”, in *Historiade la Fotografía Española*, 1986, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, Sevilla, p. 125. Para mais informação consultar: RODRÍGUEZ MOLINA, Mª José e SANCHIS ALFONSO, José Ramón, “El Sistema Crozat y su privilegio de invención (1862): historia de una importante aportación de dos hermanos alcoyanos a las técnicas fotográficas del siglo XIX” em *V Jornades de l'Associació d'Arxivers Valencians. Fotografia Valenciana i Arxius*, València, 19-21 novembre 2008 (Edición electrónica en CD).



Fig. 156 Nicolás Crozat. Fotografia realizada com os dois processos inventados pelos irmãos Crozat: o duplo fundo e o colorido. Data: posterior a 1863 [Colecção particular].

Sublinhe-se a celeridade de divulgação do novo processo, que no mesmo ano em que é patenteado, é divulgado nas páginas de um modesto jornal eborense. Poucos meses depois, *A Folha do Sul* informava que *retratos photographicos coloridos em papel, pelo systema Crozart* se tiravam na Rua dos Infantes, n.º 14, não informando, todavia, quem era o fotógrafo,³⁶⁶ restando saber se o autor de tais retratos eram os irmãos Crozart, em itinerância por Portugal, ou algum fotógrafo que, tendo conhecimento do anúncio anterior, tinha já adquirido a patente aos fotógrafos de Sevilha.

Em 1864, Pedro Barneto Vasquez, *retratista photographo*, (que no ano anterior estivera em Évora) anunciava os seus serviços em Beja, no largo das Portas d'Aljustrel.³⁶⁷ Pouco tempo depois casará com Angélica Dias Rosa, residente na Vidigueira.

³⁶⁶ *A Folha do Sul*, Anno I, n.º 27, 13 de Março de 1864

³⁶⁷ *O Bejense*, V Anno, n.º 200, 22 de Outubro de 1864.



Fig. 157 Carte visite de Pedro Barneto Vasquez (Álbum da Família Gião - Reguengos de Monsaraz).

A consulta a um álbum da família Cordovil Caldeira Castelo Branco permitiu-nos visualizar uma carte-de-visite colorida da autoria de Pedro Barneto Vasquez, não datada, que no verso possuía a seguinte inscrição: *Real Privilegio de Invencion concedido por S. M. La Reina Isabel Pedro Barneto Photographo*. Segundo informação de um membro desta família, a fotografia dataria de finais de 1860, princípios de 1870. A “pintura” de fotografias era alvo de tentativas sucessivas por toda uma panóplia de pequenos e grandes inventores, que recorriam ao registo das respectivas patentes que, na maior parte das vezes, se perdia no esquecimento da memória arqueológica da anónima prática fotográfica.

À data, o registo da propriedade industrial, isto é, a obtenção de *Real Cedula de Privilegio em Espanha*, tinha que ser publicada obrigatoriamente na *Gaceta de Madrid*, todavia, por vezes o requisitante não cumpria todos os trâmites legais, pelo que a RCP não chegava a ser publicada. Pedro Barneto é, assim, exemplo de um conjunto de anónimos inventores dos primeiros tempos da fotografia, cujas inovações se perderam, entre outras razões, por não se encontrarem inseridos em redes de legitimação do saber.

2.1. Os estudos temporários enquanto espaços de instrumentação científica e manuseamento técnico

Em 1865, vários fotógrafos continuam a chegar ao Alentejo, instalando os seus *ateliers* provisórios nas cidades e vilas mais importantes. Alugam espaços temporários, que progressivamente passam a ser usados por vários fotógrafos itinerantes, desenhando uma funcionalidade a um conjunto de edifícios, cujas características comuns eram a centralidade e disporem de varandas, ou mansardas, viradas a norte, ou na sua impossibilidade, fundos de quintais, ou pátios, onde estes “pioneiros” fotográficos instalavam os seus *ateliers* que, a despeito da sua precariedade, eram verdadeiros laboratórios, espaço de instrumentação científica e manuseamento técnico.



Fig. 158. Barracão “fotográfico” improvisado em fundo de quintal. Autor desconhecido [Colecção da autora]. Para além da modéstia do barracão improvisado, vê-se toda uma parafernália de objectos e artefactos fotográficos, o fotógrafo e o seu auxiliar, que, provavelmente, ali aprenderá os rudimentos da fotografia. Laboratório, local de sociabilidade, “escola”, tudo isto num modesto barracão, testemunhando os caminhos da popularização da fotografia. Foto: Autor desconhecido, colecção particular da autora.

Na época do colódio húmido, em “laboratórios” informais, muitas vezes ajudados pelas esposas e filhos, estes fotógrafos preparavam as chapas de vidro, polindo-as com carbonato de cálcio, álcool e água, vertendo sobre a sua superfície soluções de colódio, mergulhando-as em soluções de nitrato de prata preparadas previamente e, após captação da fotografia, revelando-as em soluções de sulfato ferroso, fixando-as num banho de cianeto de potássio e, após

lavagem, secando-as, envernizando-as com gomas especiais e, posteriormente, imprimindo-as em papel albuminado. Não é assim de estranhar que a iconografia da época ao representar o fotógrafo na sua actividade se assemelhe muito à do cientista no seu laboratório químico.

Uma notícia de trespasse de uma casa fotográfica bem afreguesada de Santarém, ali instalada desde 1865 e publicada no *Alfageme*, em 1871, permite-nos conhecer com rigor o universo “tecnológico” destes primeiros “ateliers/laboratórios de fotografia”:

Os objectos que se trespasam ou se vendem são: um barracão onde se tiram os retratos com o competente quarto escuro, deposito d’agua, pias de despejo, etc situado n’um bonito quintal bastante productivo.- Um gabinete escuro portatil para tirar vistas fora; quatro machinas para tirar retratos; um cylindro, duas columnas, uma balaustrada, um apoio de cabeça, de ferro, fundos de côr e brancos, cortinados de diversas côres, de seda, de ramagem e lisos, quadros d’exposição, mezas, grande quantidade de adereços e utensilios para produzir retratos de todas as formas e qualidades, 450 clichés das principaes pessoas de Santarém e do districto, vistas reproducções, etc., que rendem 200 réis diários, grande quantidade de drogas, pass-partut, caixas e meias caixas, etc.

Um mês depois, um anúncio publicado no mesmo jornal informava que na Photographia L. Descamps ainda havia para vender *grande quantidade de garrafas de meia canada, de canada, de 2 canadas e de litro, [...] muitos frascos de vidro branco de todas as formas e tamanhos.*³⁶⁸ O seu proprietário era L. Descamps que, no mesmo anúncio, informava que ensinava *a tirar retratos, a fazer nitrato de prata, o chloruleto de ouro, o verniz, albuminar o papel e a produzir retratos glacés com relevo e brilhantismo inexcelável.* Ensinava também *a retocar os clichés e a colorir os retratos.*³⁶⁹

Era neste universo que se incluía um conjunto de fotógrafos itinerantes que, até à década de 1880, continuavam a deslocar-se por todo o Alentejo: Joaquim Maria Forçada de Mendonza (em Elvas, em 1865); D. José de la Mier (?) (Elvas, 1865); António Maria Serra (Portalegre, 1865, 1866, 1867); Ulysses d’Oliveira (Évora, a partir de 1866), Maria Eugénia Reya Campos, Balthazar Ortiz, Jacques Wunderli (companheiro de aventura de Eduardo Knopfli), Francisco Paino Perez e muitos outros, para além dos já referidos. Alguns deles vão casar com senhoras alentejanas, como foi o caso de Pedro Barneto Vasquez, acabando por se fixar na Vidigueira,³⁷⁰ ou de Eduardo Knopfli, que casa com uma senhora de Vila Viçosa e

³⁶⁸ *O Alfageme*, 1.º Anno, n.º 37, 29 de Outubro de 1871.

³⁶⁹ *O Alfageme*, 1.º Anno, n.º 28, 28 de Setembro de 1871.

³⁷⁰ Pedro Barneto casou com D. Maria Angélica Nogueira, natural da Vidigueira, onde passou a residir após, tendo por base a nota de óbito de sua esposa, onde é referido que a mesma fora casada *com Pedro Barneto*

cujo percurso fotográfico constitui um testemunho paradigmático do que era a vida destes pioneiros da fotografia comercial.



Fig. 159. À esq. Carte-visite de Jacques Wunderli, companheiro de aventura de Knopfli (Álbum da família Gião/Reguengos de Monsaraz); à dir. Carte-visite de Eduardo Knopfli [Álbum de família de Carlos Júlio].

Nascido em Mailem, cantão de Zürich, Suíça, curiosamente cerca de um mês após o anúncio oficial do invento de Daguerre, no dia 9 de Fevereiro de 1839, Eduardo Knopfli terá vindo para Portugal no início da década de 1860 em companhia do seu amigo Jacques Wunderli, encontrando-se testemunhos da presença de ambos os fotógrafos naquele arquipélago a partir de 1860 (carte-visite e notícias em jornais locais). Tudo indica que terão estado primeiro em S. Miguel e mais tarde na Terceira. Nesta última, Eduardo Knopfli terá tido o seu *atelier*, primeiro na Rua Pau São, n.º 10 e, depois, na Rua Visconde de Bruges.³⁷¹

Nos inícios da década de 1860, Eduardo Knopfli surge em Coimbra e no Porto (informação obtida a partir da datação de *cartes de visite*) e, durante esse período, ter-se-á deslocado para o Alentejo, onde casa com Angélica do Rosário Rosa Knopfli (n. V. Viçosa) e o seu primeiro filho, João Jacques Knopfli, nasce em Ovar em Junho de 1865. O *Livro de Lembranças* de sua filha Susana Treichler Knopfli Rosa permite-nos conhecer a sua vida de

Vasques, proprietário e morador na Rua do Outeiro. [e.Tombo, Vidigueira, freguesia da Vidigueira, óbitos, 17 de Julho de 1903]

³⁷¹ A Terceira, 9 de Março de 1861

QUADRO 15. Itinerância de Eduardo Knopfli a partir de Junho de 1865

Localidade	Data	Notas familiares
Ovar	Junho (28) de 1865	Nascimento de seu filho primogénito João Jacques Knopfli
Beja, <i>atelier</i> na Rua da Cisterna	1871	
Serpa	Agosto (10) de 1872	Nascimento do seu filho Eduardo Knopfli Júnior
Beja, <i>atelier</i> na esquina do Mestre Manoel	Setembro de 1872 a Janeiro de 1873	
Minas de S. Domingos	Julho (11) de 1874	Nascimento de sua filha Angélica Rosa Treichler Knopfli
S. Pedro do Sul	Maio (2) de 1878	Nascimento de seu filho Josué Knopfli;
Guarda	Julho (22) de 1880	Nascimento de Susana Treichler Knopfli Rosa
Fronteira	Julho (22) 1881	
Ayamonte	Julho (22) 1882	
Beja	Julho (22) 1883	
Cuba	Julho (22) 1884	
Vila Viçosa	Julho (22) 1885	
Estremoz	Julho (22) 1886	
Oliveira de Azeméis	Julho (22) 1887	
Albergaria-a – Velha	Novembro. (30).1887	Nascimento de seu filho André Knopfli
Marco de Canavezes	Julho (22) 1888	
Vila Nova de Gaia	Julho (22) 1889	

Espinho	Novembro. (30).1889	Falecimento de seu filho André Knopfli
Vila Nova de Gaia	Julho (22) 1890	
Leça da Palmeira	Julho (22) 1891	
Vila Flor	Julho (22) 1892	
Beja	Janeiro de 1893	Faleceu subitamente na estação de Beja,

Fonte: O Livro de Lembranças de Susana Treichler Knopfli Rosa (excerto) [Propriedade: Eng. Batoreu].

Segundo esta fonte manuscrita, somos levados a pensar que a mãe, ou algum(uns) do(s) filho(s), terão continuado a actividade fotográfica, provavelmente Josué Knopfli, pois, segundo testemunho de um descendente³⁷² este terá continuado a fazer fotografia. É assim que Susana Knopfli está, em 22 de Julho de 1893, 1894, 1895, 1896 e 1897, respectivamente em *Vila Viçosa; Cano; Aviz; Fronteira; Vila Viçosa...*

Alguns destes fotógrafos irão sedentarizar-se, progressivamente, alguns ainda durante a década de 1860, como foi o caso de Ulisses d'Oliveira³⁷³ que, em 1867, tirava retratos, em Évora, todos os dias, no extinto convento de S. Francisco.

Ulisses Viejo Bueno d'Oliveira [Viejobueno], ou Ulisses d'Oliveira, supõe-se que seja o mesmo fotógrafo que trabalhou temporariamente na ilha da Grande Canária, em 1864. O mesmo "Ulisses" fazia-se já anunciar, em 1862, na "*Voz do Povo*" do Funchal (Madeira). Em Évora, a primeira notícia sobre este fotógrafo surge em 1867, com *atelier* no Convento de S. Francisco, passando, posteriormente, para a Rua Ancha (actual rua João de Deus), n.º 64 [e/ou 66], local onde esteve com regularidade até 1886, nada se sabendo sobre o seu posterior percurso, tendo, eventualmente, falecido. Este local viria a ser utilizado por outros fotógrafos itinerantes, quer até àquela data, quer posteriormente, como mais à frente será testemunhado.

³⁷² Agradecemos ao Eng. Batoreu toda a informação disponibilizada, nomeadamente a cópia digital do Livro *de Lembranças* de Susana Treichler Knopfli Rosa.

³⁷³ *Photographo – Chegou novamente o já bem conhecido photographo, o sr. Ulisses de Oliveira; continua a tirar retratos todos os dias no extinto convento de S. Francisco, onde se acha provisoriamente enquanto não arranjar casa competente para estabelecer o seu atelier.* In *Perseverança*, 1.º Anno, n.º 2, 17 de Novembro de 1867.

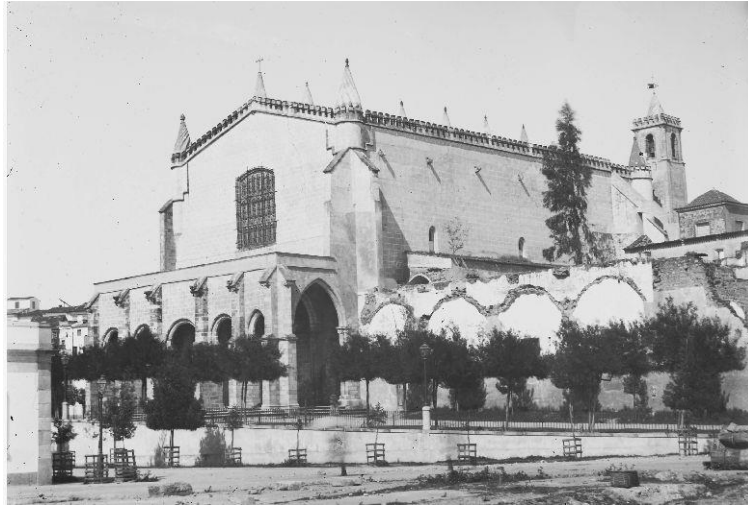


Fig. 161 Ruínas do Convento de S. Francisco, autor desconhecido [Prop. Arquivo Fotográfico da CME]. *O sr. Ulisses de Oliveira; continua a tirar retratos todos os dias no extinto convento de S. Francisco, onde se acha provisoriamente enquanto não arranjar casa competente para estabelecer o seu atelier (Nov.1867).*



Fig. 162 Cartes visite de Ulisses d'Oliveira [Álbum de família de J. C.Silveira].

Alguns destes fotografos partirão para Lisboa, ou para outras cidades portuguesas, onde irão abrir estúdios de maior dimensão comercial, como foi o caso de António Maria Serra, um dos primeiros fotografos itinerantes com origem em Portalegre e que acaba por ter um dos *ateliers* fotográficos da capital com maior prestígio. Tendo iniciado a sua actividade naquela cidade alentejana, primeiro na Rua da Carreira, no quintal de Joaquim Maria Gomes, e depois na rua da Mouraria, n.º 186, António Maria Serra seguiu, posteriormente, para Setúbal, onde

se instalou na Rua do Caldeireiros, 24, se bem que mantendo a sua itinerância pelo Alentejo.³⁷⁴ Na década de 1880 instala-se em Lisboa, primeiro na Calçada do Combro, n.º 29, depois na Rua do Loreto, n.º 61, e, posteriormente, na Avenida da Liberdade, lado oriental, n.º 92 (informação obtida a partir de diversas cartes visite).

Serra vem a receber a distinção de *Photographo da Casa Real* e, para além de *retratista*, vai executar fotografia documental, nomeadamente de diversas vistas e edifícios históricos de Setúbal e das ruínas de Cetobriga³⁷⁵ e *nos trabalhos photographicos da COLLECÇÃO PECUARIA do distrito de Beja destinada à Exposição Centenária de Philadelphia*.³⁷⁶

Este seu percurso aparece plasmado nos vários logótipos que vai utilizando no verso das suas fotografias. Assim, começa por assinar, simplesmente, Serra, evoluindo depois para António M. Serra, António Maria Serra, *Photographo da Casa Real* e, finalmente *Photographia do Povo*. Na fase de sedentarização, o nome do *atelier* sobrepõe-se ao do fotógrafo...



Fig. 163 Carte visite de António Maria Serra (Albúm da Família Gião/Reguengos de Monsaraz). Estes fotografos itinerantes procuravam integrar-se nas redes de sociabilidade local, razão pela qual, António M. Serra, na década de 1870, era sócio da Sócios n.º 109 da Sociedade Bota Rasa em Évora (Sócios n.º 109, admitido em 13 de Janeiro de 1873).

³⁷⁴ Na década de 1870, a sua passagem por Évora é frequente. Em 23 de Julho de 1877, fotografa a BPE e oferece as fotos à instituição, em 16 de Agosto de 1877. No livro que existe na BPE (Casa Forte, Estante 2, Gaveta 10) existem 3 imagens – tríptico de Limoges, Sala de Leitura, ainda com as pinturas no tecto e a Sala do Museu Cenáculo. Nas costas está escrito: *Off. pelo Snr. Ant. M. Serra em 16 de Agosto de 1877*.

³⁷⁵ *Gazeta Setubalense*, 4.º Anno, n.º 172, 8 de Setembro de 1872.

³⁷⁶ *O Bejense*, XVI Anno, n.º 791, 26 de Fevereiro de 1876.



Fig. 164 Alguns dos logótipos utilizados por António Maria Serra [Álbúm da Família Gião/Reguengos de Monsaraz]

2.2. A influência transfronteiriça

No âmbito da pesquisa efectuada procurámos verificar se, nos primeiros tempos, nas cidades mais próximas da raia espanhola, a difusão da fotografia tinha assumido algumas características especiais, decorrente dos contactos transfronteiriços.

A leitura de jornais elvenses e da Estremadura espanhola, nomeadamente da *Cronica de Badajoz*, *Periodico de Interesses Morales y Materiales de Literatura, Artes, Modas y Anuncios*, permitiu-nos concluir que, de um e outro lado da fronteira, o panorama em pouco ou nada diferiu, havendo, todavia, que salvaguardar o papel do pintor e fotógrafo Julian Campomanes (1813-1896) na difusão de algumas inovações fotográficas, nomeadamente da

leptographia, ou papel leptográfico, papel apresentado por Jean Laurent e José Martinez Sancho como possível alternativa ao papel albuminado.³⁷⁷

Campomanes instalou-se em Badajoz como professor de desenho na década de 1840, tendo entre os seus alunos os filhos das melhores famílias da cidade. Com o passar dos anos, o que começou por ser uma academia de desenho, converteu-se em lugar de reunião de intelectuais e artistas onde a fotografia teve uma presença preponderante com o passar do tempo.³⁷⁸

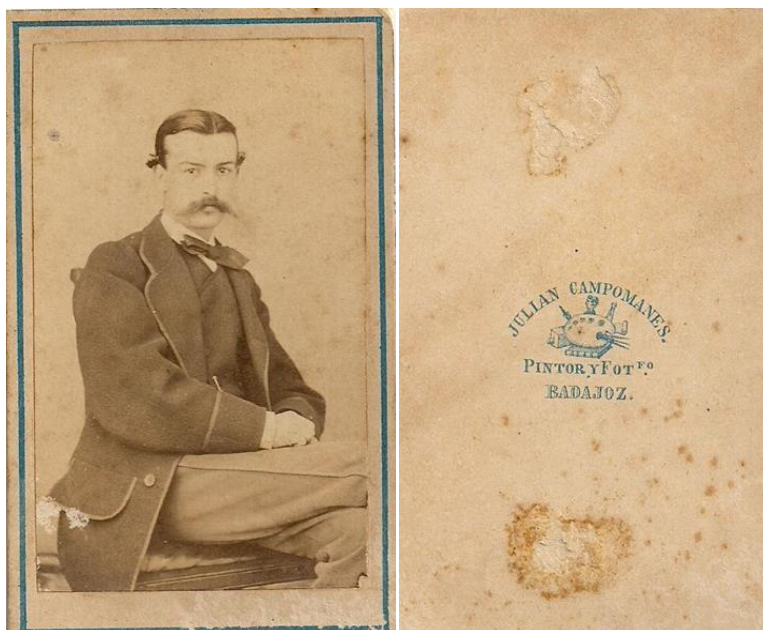


Fig. 165 Carte visite de Julian Campomanes [Colecção particular da autora]

Através da *Democracia Pacífica* de Novembro de 1866, foi possível saber que D. Julian Campomanes expôs em Elvas *os retratos das principais senhoras e cavalheiros que se tinham dignado utilizar os trabalhos do seu ateliêr*. A mesma fonte revelava que a exposição tinha servido igualmente para dar a conhecer *os progressos da sua arte com o novo systema descoberto em Madrid intitulado lectto – photographia*, adiantando que se o novo sistema agradasse o *excellente artista* viria residir algum tempo em Elvas.³⁷⁹ Desconhecemos se tal veio a acontecer, mas encontrámos algumas *cartes visite* de Campomanes nos álbuns de

³⁷⁷ Para mais informação vide: Maynés, Paul, *Jean Laurent y el papelleptografico*, in *Las Fotografías Valencianas de Jean Laurent*, Ed. Ayuntamiento de Valência, Valência, 2003, pp 37-46.

³⁷⁸ Enviuvou e casou de novo com Maria Camacho de quem teve 4 filhos. A sua mulher e uma das suas filhas, Eugenia, aprenderam a profissão de fotógrafas e quando Campomanes envelheceu, assumiram a responsabilidade do negócio. A família mudou-se para Almendralejo, onde a sua esposa abriu um estabelecimento fotográfico denominado “Fotografia Maria Camacho.” Anos mais tarde, mudaram-se para Montijo e depois para Trujillo, local onde faleceu. A sua filha Eugenia, quando se casou estabeleceu-se na localidade de Villanueva de la Serena com o nome de “Fotografia Campomana”, falecendo em 1910.

³⁷⁹ *A Democracia Pacífica*, I Anno, n.º 7, 21 de Novembro de 1866.

família consultados. Sublinhamos, contudo, a actualidade de Campomanes uma vez que o processo tinha sido patenteado por Laurent precisamente nesse mesmo ano, em Madrid e Paris, onde foi avaliado e validado pela Societé Française de Photographie.

Nos álbuns de família consultados encontrámos, igualmente, *cartes de visite* de outros fotógrafos do país vizinho, nomeadamente de Angel Garrorena [Barnabé]³⁸⁰ e do Conde de Lipa, figura enigmática da história da fotografia espanhola.³⁸¹



Fig. 166. Carte- visite com retrato de senhora alentejana de Angel Garrorena. Procedente de Barcelona, na década de 1860, abriu estúdio em Badajoz [Álbum da família Gião, Reguengos de Monsaraz].

Ludwik Tarszeński Konarzenski, conhecido como Conde de Lipa (~1793 – 1871) realizou milhares de retratos e centenas de vistas da Andaluzia, da Estremadura espanhola, do Alentejo, de Setúbal e de Lisboa, tendo, contudo, permanecido num “semi- anonimato”, contrariamente a outros fotógrafos itinerantes do mesmo período, nomeadamente Charles Clifford e J. Laurent, cujo percurso profissional está consagrado na história da fotografia

³⁸⁰ GARRONERA BERNABÉ; Angel (1829-1902), procedente de Barcelona, onde teve um estúdio aberto na Plaza de la Barceloneta, vindo, na década de 1860, a abrir estúdio em Badajoz, na Calle de los Padres, 26 (CASTILLO, 2000, Badajoz, p.286).

³⁸¹ Foi capitão do exército polaco, reconhecido por ter participado no levantamento de Novembro contra a Rússia. Tal facto levou-o a emigrar para Paris, onde terá aprendido a fotografar com Daguerre. O título que usava ter-se-ia ficado a dever ao Rei Francês Luis Filipe que lho terá atribuído por ter efectuado uma colecção de daguerreótipos com todas as obras de arte do Museu do Louvre. Chegou a Sevilha nos primeiros anos da década de 1840. Ter-se-á casado em 1843, em Sevilha, com Magdalena Voisin. Em 1847, mudou-se para Málaga, onde inaugurou o primeiro estúdio de daguerrotipos da cidade e onde ensinou fotografia, tal como fizera em Sevilha, vendendo equipamento fotográfico importado de França. Muitos fotógrafos de Espanha aprenderam com ele. De finais de 1861 a princípios de 1862, residiu em Córdoba e, entre 1862-1864, em Jáen. Em 1867, residiu em Cáceres e depois em Zafra (Badajoz), local onde vem a falecer em 1871.

espanhola e europeia.³⁸² Todavia, foi a sua “ambulância” e trabalho pioneiro de *docência* da fotografia que possibilitou o aparecimento da primeira geração de fotógrafos espanhóis e, eventualmente, também de alguns fotógrafos portugueses.



Fig. 167 Lipa e família. Fotografia tirada por Amalia López de López, a primeira mulher fotógrafa profissional de Espanha, natural de Almería, estabelecida em Jaén e que terá aprendido a fotografar com o Conde de Lipa [Colecção particular da autora].

Para além desta sua faceta de retratista e divulgador da fotografia, Lipa patenteou um novo aperfeiçoamento de impressão fotográfica. Em 1867, solicitou o registo de patente (PRIVILEGIO 4300) de aperfeiçoamento de “cartões” para retratos fotográficos, a que denominou “cartões históricos e monumentais”, porque colocava, no verso, uma vista de umacidade, de uma paisagem, de um edifício, de um monumento ou episódio histórico ao gosto da pessoaretratada.³⁸³

³⁸² MONDÉJAR, *Historia de la fotografía en España*, 2005, p. 40.

³⁸³ PRIVILEGIO 4300 (Transcrição da MEMORIA manuscrita e assinada pelo Conde de Lipa) Sello 9º / Año de 1867. Descripción de el proceder inventado por el Conde de Lipa, fotógrafo de SSMM y del Príncipe, con objeto de perfeccionar las targetas para retratos fotográficos. Las targetas de la invención del recurrente se llamarán históricas y monumentales, porque ha de colocarse una vista de ciudad, paisaje, edificio, monumento o episodio histórico al gusto y a la elección de las personas que se retraten y al dorso de las targetas gravadas al efecto; resultando de este proceder no solamente un adorno que ningún artista hasta hoy ha usado, ni en España ni en el Estrangero, sinomismo tiempo proporciona interesantes recuerdos sacados de vistas originales, y de reproducciones de los mejores gravados y cuadros al óleo, con el mayor esmero y perfección que sabrán apreciar

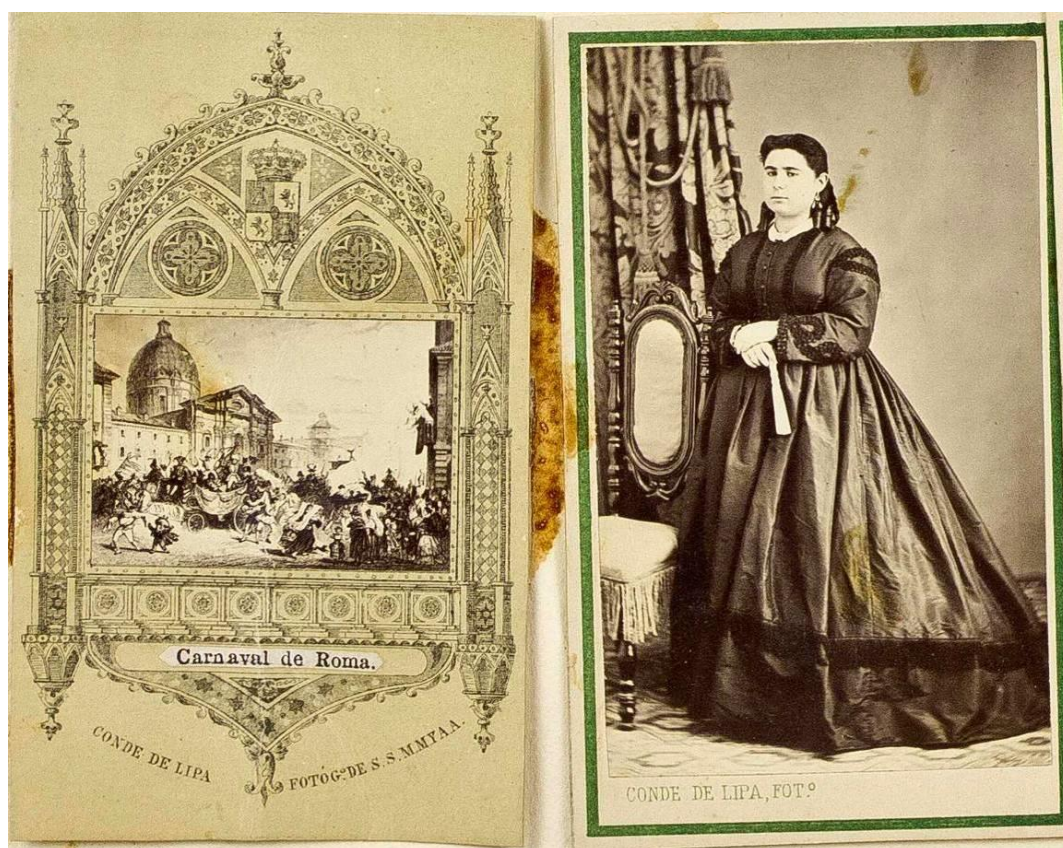


Fig. 168. Mujer con dorso romano. Autor: Luis Tarszenski, conde de Lipa. Cáceres, hacia 1866. Tarjeta histórica. Dorso: *Carnaval de Roma. Conde de Lipa. Fotógrafo de SSMM y AA.* Neste exemplo, a senhora retratada escolheu o Carnaval de Roma para o verso do seu retrato. En Privilegio 4300, fragmento. [Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas.]

Segundo diversos periódicos do Alentejo, em finais da década de 1860, Luis Tarszenski, Conde de Lipa, passou por Setúbal, Lisboa, Évora e Lisboa e teria, naquela data, residência em Badajoz - *consta-nos que s.ex.^a tenciona partir d'esta cidade, n'um dos dias do corrente mez com direcção a Évora e d'ali a Lisboa, donde seguira para Badajoz, terra de sua residência.*³⁸⁴

Em Espanha efectuou diversos registos de monumentos e vistas, bem como de obras públicas, e, em Portugal, para além de retrato, realizou também alguns registos de carácter patrimonial: *O sr. Conde de Lipa teve a delicadeza de nos brindar com uma linda vista da*

los que se retraten y las personas a quienes sean dedicados los retratos. Cáceres, 12 de Febrero, de 1867. El Conde de Lipa. Fonte: [Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas, on line].

³⁸⁴ *Jornal de Setúbal*, 2.º Anno, n.º 98, 6 de Setembro de 1868

*praça de Bocage, e um exemplar da imagem de um santo que adornava a popa de uma nau em que Vasco da Gama fez três viagens á Índia, afirmava a Gazeta Setubalense em 1869.*³⁸⁵

Em Lisboa fotografou o Infante D. Augusto que, ao aceitar o retrato, conforme o uso da época, lhe conferiu o direito a imprimir no verso das suas cartes-de-visite, sob o escudo real, CONDE DE LIPA, PHOTOGRAPHO de S. A. R. D. Augusto, Infante de Portugal.

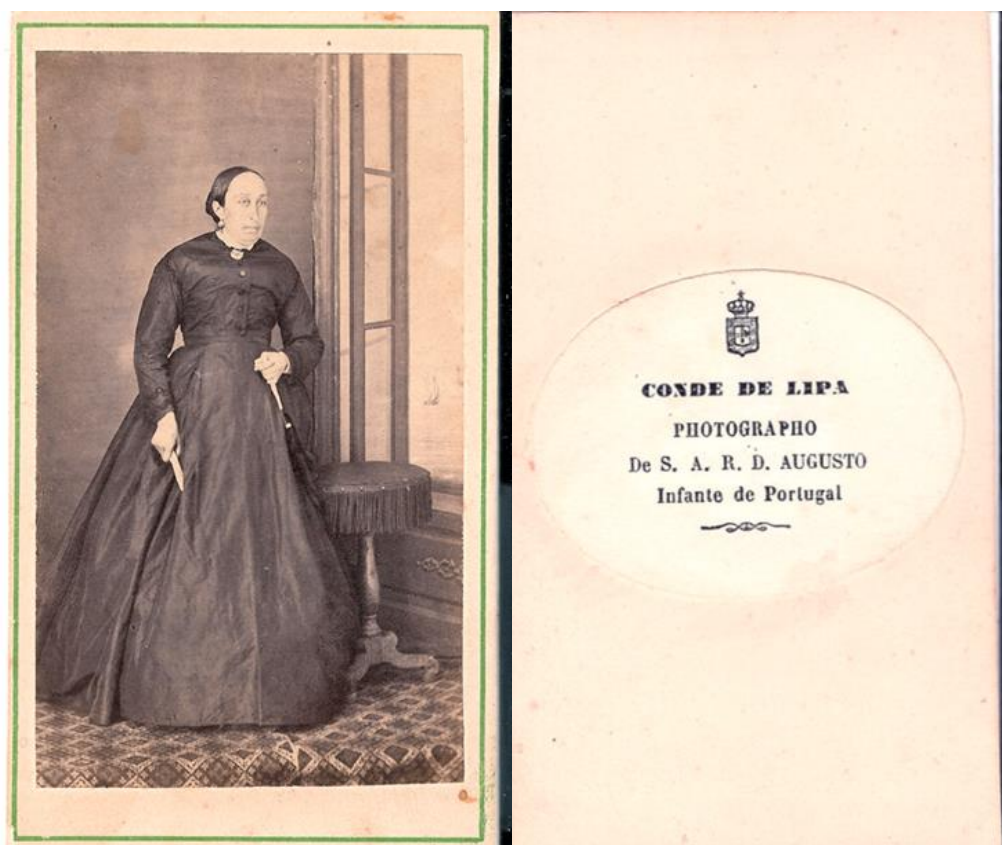


Fig. 169. Carte visite do Conde Lipa (Álbum de família Gião/Reguengos de Monsaraz)

Lipa é um exemplo de um fotógrafo itinerante ibérico, sem grande reconhecimento histórico a despeito da importância do seu papel de divulgador e até de inventor. Mais uma vez, o facto de não ter estado integrado em redes validadoras do saber, nomeadamente em sociedades fotográficas ou expondo em exposições internacionais, e o carácter quase romântico, diríamos mesmo “quixotesco” da sua personalidade, influenciaram a sua visibilidade e reconhecimento. Em Portugal são conhecidos os seus retratos, mas as vistas e

³⁸⁵ *Gazeta Setubalense*, 1.º Anno, n.º 11, 3 de Outubro de 1869.

registos de monumentos que aqui efectuou, nomeadamente em Setúbal, não foram localizados até à presente data.

2.3. O género e a fotografia: Maria Eugénia Reya Campos, primeira mulher fotógrafa portuguesa

Na ausência de órgãos de comunicação social em Évora durante a década de 1870, os periódicos consultados foram os editados em Beja, *O Bejense*, em Elvas, *A Democracia*, *Jornal Político*, *Literário*, *Noticioso*, *Agrícola e Commercial*, e em Setúbal, a *Gazeta Setubalense*. A partir desta fonte, complementarizada, mais uma vez, pelos álbuns de família e arquivos distritais, foi possível concluir que a presença de fotógrafos itinerantes continuou a ocorrer, assinalando-se o aparecimento de Maria Eugénia Reya Campos, *primeira mulher fotógrafa portuguesa* conforme se auto-intitulava.



Fig. 170. Carte visite de Maria Eugénia Reya Campos de 1871 (Álbun da família Gião/Reguengos de Monsaraz)

A consulta ao Arquivo Distrital de Portalegre,³⁸⁶ nomeadamente ao segundo assento de baptismo de seu filho José Maria de Jesus de Reya Campos, (28 de Março de 1876, Paróquia da Sé, Portalegre, fl.63.V e fl. 64)), permitiu-nos desvendar alguns dados biográficos da enigmática “primeira mulher photographa portuguesa.”

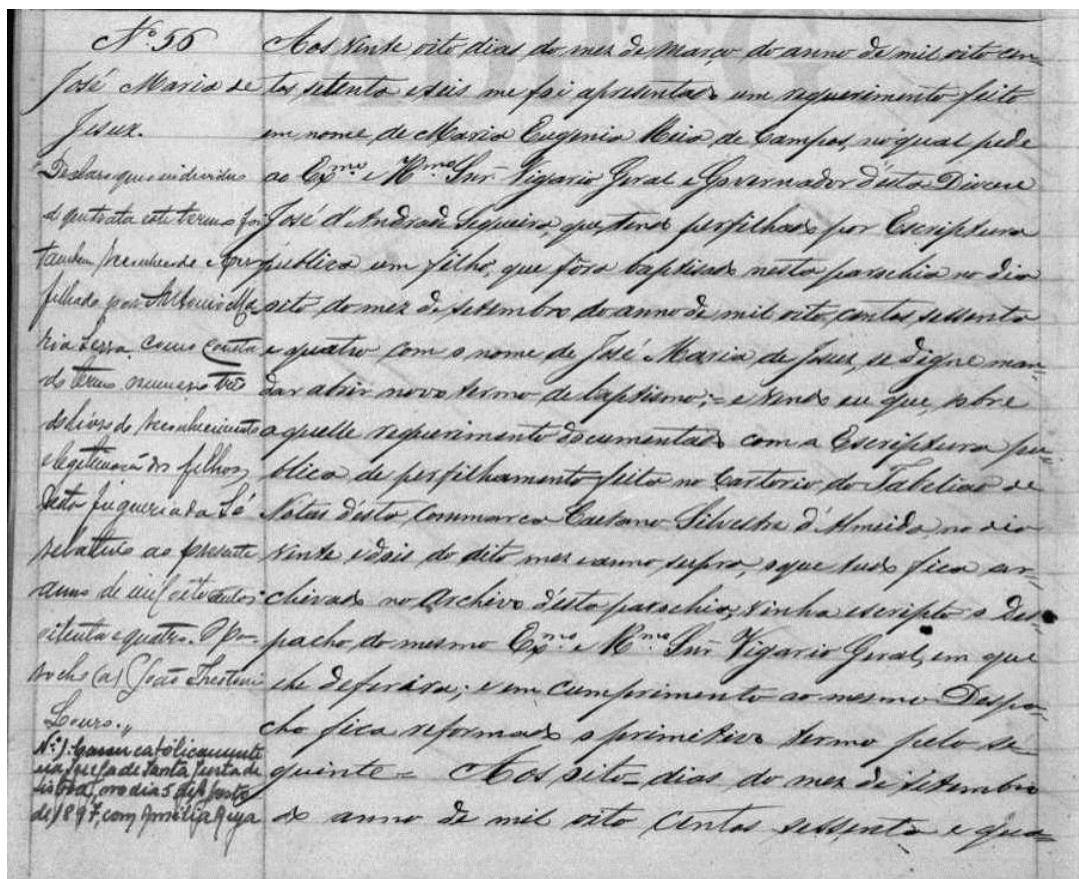


Fig. 171. Segundo assento de baptismo de José Maria de Jesus de Reya Campos, (28 de Março de 1876, Paróquia da Sé, Portalegre, fl.63.V e fl. 64), onde se reconhece que o mesmo é filho natural de Maria E.R. Campos e de António Serra, ambos fotógrafos de Portalegre [ADP, etombo, PT-ADPTG-PRQ-PPTG15 -01-27B.m128].

Naquela data, Maria Reya Campos efectuava o seu reconhecimento como mãe biológica de seu filho, que, na altura do seu nascimento, tinha perfilhado (8 de Setembro de 1864),³⁸⁷ sendo registado como filho de pai incógnito. Segundo o mesmo assento, fica-se a saber que José Maria de Jesus Reya Campos era filho natural do fotógrafo António Maria Serra, atrás referido, e que Maria Reya Campos era solteira e natural de Valença de Alcântara e filha de José Arneiro Mimoso, natural de Marvão e de Mariana de Campos Renna(?), natural de S. Vicente, Reino de Hespanha. O mesmo assento permitiu-nos saber que naquela data Maria

³⁸⁶ ADP, Livro de Baptisados da parochia da Sé de Portalegre que teve o seu começo no dia 2 de Maio de 1875 e findou em 4 de Março de 1878, assento n.º 56, PT-ADPTG-PRQ-PPTG15-01-27B-000128.

³⁸⁷ José Maria de Jesus Reya Campos foi abandonado à porta de um hospício, tendo sido “adoptado” no dia seguinte por Maria Eugénia Reya Campos.

Eugénia Reya Campos já era fotógrafa e que residia na paróquia de s. Lourenço, em Portalegre. Assinale-se que foi, então, padrinho o Reverendo José António Reya, tesoureiro da Sé.

Neste contexto, é possível equacionar a hipótese de que Maria Eugénia Reya Campos tenha aprendido a fotografar com António Maria Serra que se manteve em Portalegre até 1868.

Encontramos, todavia, as primeiras referências a esta fotógrafa, em Abril de 1871, no jornal *A Democracia, Político, Literário, Noticioso, Agrícola e Commercial de Elvas*, se bem com o nome de Maria Catharina Reya Campos. Não sabemos se é gralha tipográfica, se é outra fotógrafa, familiar de Maria Eugénia, ou se é uma primeira designação adoptada.

No anúncio publicado anunciava que acabava de chegar a Elvas, que tinha estabelecido o seu *atelier* na rua dos Chilões e que recebia os seus clientes entre as 9 horas da manhã e as 3 da tarde, *fosse com bom ou mau tempo* e informava que era detentora de um novo sistema fotográfico. Noticiava ainda que tirava retratos de tamanho natural e em miniatura, *mesmo às creanças as mais inquietas, e que os illuminava assemelhando a cor da carne e de qualquer fato com que a pessoa se apresentasse*.

A referência ao retrato de crianças não é feita por acaso, pois nos primeiros tempos da fotografia, o mesmo não era de fácil execução face aos demorados tempos de exposição e às características do próprio processo do colódio húmido.

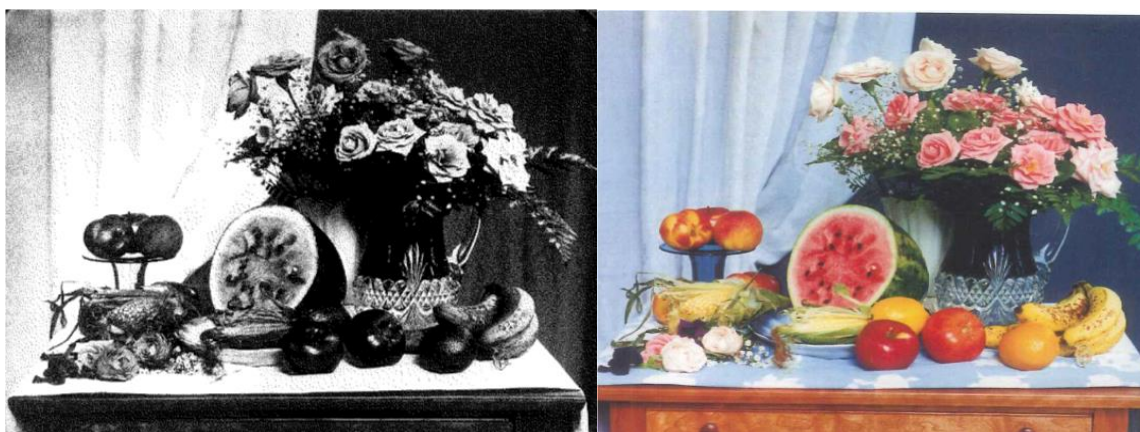


Fig. 172 Sistemas de cor reproduzidas pelo processo do colódio húmido e pelo processo da Kodak. É visível o problema “cromático” do processo, pois cores diferentes eram reproduzidas da mesma forma, prejudicando a leitura de contrastes.

Três meses depois, Maria Reya Campos (como também se anunciava no seu logótipo) encontra-se em Beja, onde no jornal *O Bejense* publica um anúncio muito semelhante ao de Elvas, informando ainda que tinha *lindo sortimento de molduras e passepartús* e que tinha estabelecido o seu *atelier* na Rua da Cisterna.

Durante toda a década, esta *primeira mulher fotógrafa portuguesa* assumirá o seu estatuto de fotógrafa itinerante, passando igualmente por Évora. Uma *carte-visite* de um cidadão eborense,³⁸⁸ datada de 1878, da autoria desta fotógrafa e uma notícia inserta no *Monitor Transtagano*, sobre a Correspondência retida na Direcção do Correio de Évora, comprovam que, alguns meses antes de Fevereiro de 1880, a mesma se encontrava nesta cidade. Também uma notícia publicada no *Jornal de Monchique*, em 12 de Outubro de 2015, revela que em Fevereiro de 1879 aquele concelho tinha recebido *a distinta fotógrafa eborense, D. Maria Eugénia Reya de Campos, que ali captara alguns belos clichés*. Através de diversas notícias insertas nos órgãos de comunicação social eborense, sabemos que a fotógrafa teve *atelier* na Rua da Ladeira, n.º 14 (ou no n.º 18) e que permaneceu em Évora, pelo menos, até Maio de 1882, tendo, posteriormente aberto atelier em Lisboa: *A photographa Maria Eugenia Reya Campos, ao retirar para Lisboa temporariamente, agradece todas as provas de consideração e estima que recebeu do publico eborense, e participa que o atelier continua aberto, na rua da Ladeira, n.º 18, onde deixou pessoa competentemente habilitada a executar todos os trabalhos photographicos, esperando que o seu encarregado merecerá a confiança do público*.³⁸⁹

Durante este período, Maria Eugénia Reya Campos efectua retratos das melhores famílias de Évora e a ela se ficam a dever 4 fotografias da construção do Teatro Garcia de Resende, das quais reproduzimos duas, na página seguinte.

Maria E. Reya Campos de Évora partiu para Lisboa, onde abriu um estúdio, primeiro na Calçada do Duque e, posteriormente, na Rua de S. Lázaro, abandonando a sua condição de fotógrafa itinerante, utilizadora de estúdios temporários em diversas terras alentejanas.

Em 1888, participou na Exposição Industrial de Lisboa, tendo obtido uma medalha de participação, facto que é comprovado pela sua reprodução no verso de uma das suas *carte de visite*.

A despeito de outras mulheres terem praticado, fotografia em Portugal, durante o mesmo período, fizeram-no, contudo, na condição de amadores e integradas em quadros económicos e culturais muito distintos. Neste contexto, poder-se-ia citar Maria Collecta d'Assumpção Pacheco, residente em Cabeço de Vide, amadora fotográfica, pertencente às altas famílias locais.

³⁸⁸ Família de D. Inês Brahona a quem agradecemos a disponibilidade demonstrada na consulta às suas fotografias de família.

³⁸⁹ *Sul*, 2.º Anno, n.º 137, 14 de Maio de 1882.

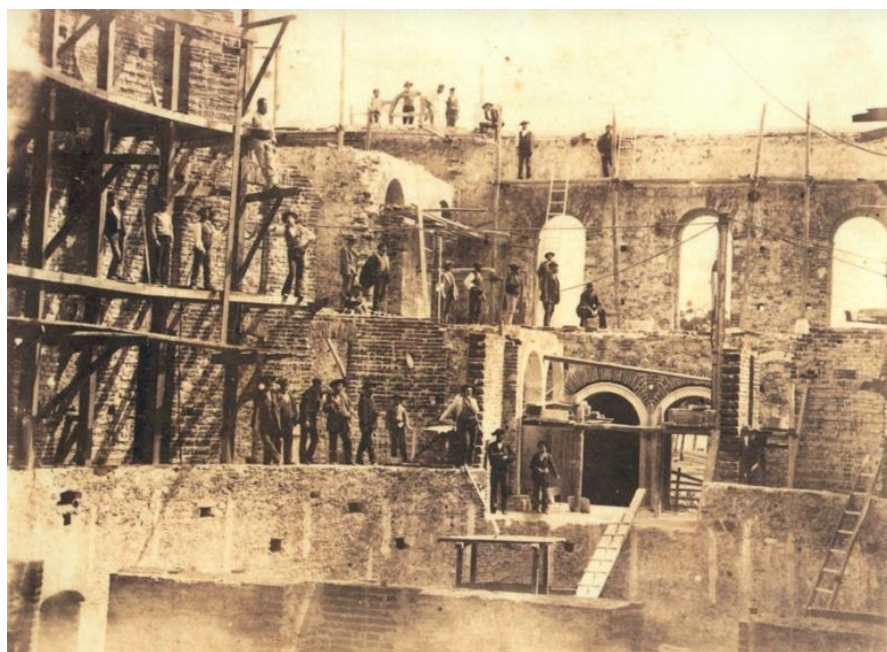


Fig. 173.Aspecto da construção do Teatro Garcia de Resende, 1882. Foto de Maria Eugénia Reya Campos [Arquivo Fotográfico da CME].

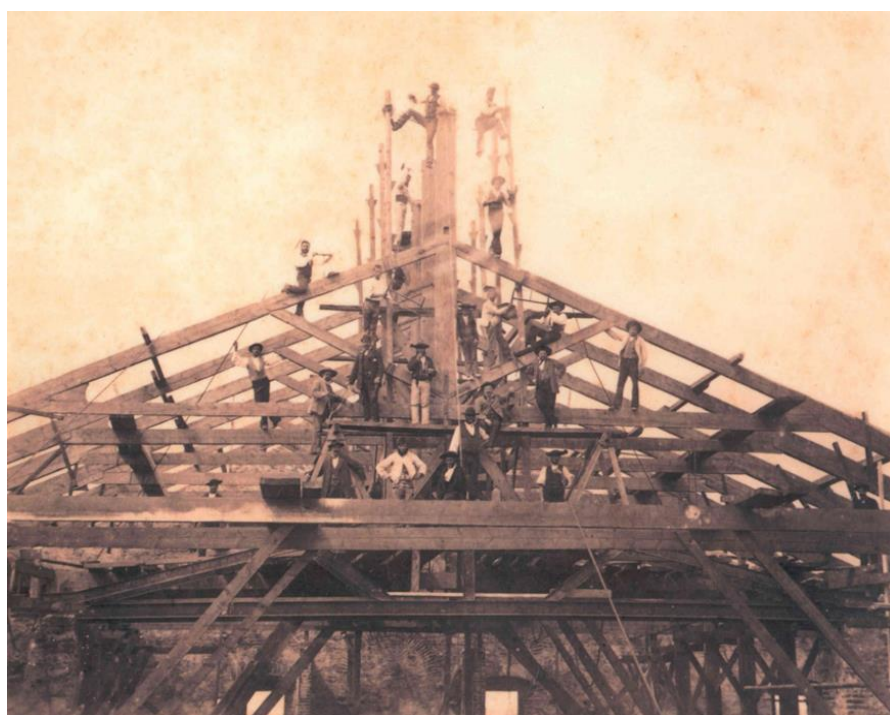


Fig. 174 Aspecto da construção do Teatro Garcia de Resende, 1882. Foto de Maria Eugénia Reya Campos [Arquivo Fotográfico da CME].



Fig. 175 Carte visite onde, no verso, Maria E. R. Campos insere a medalha da Exposição Industrial de Lisboa [Colecção Família Gião].

Maria Eugénia Reya Campos é um dos únicos casos de presença feminina na fotografia comercial até às primeiras décadas do séc. XX. Faleceu em Maio de 1917, tendo então a *Ilustração Portuguesa* ³⁹⁰ publicado a sua fotografia acompanhada da seguinte nota: *A sr.ª D. Maria Cerqueira Reya Campos, primeira fotografa portugueza, e mãe do sr. José Reya Campos, comerciante da nossa praça, falecida recentemente.*

A figura de Maria E. R. Campos destaca-se, sobretudo, pelo facto de desenvolver uma actividade comercial, por ser proprietária de *atelier*/laboratório, onde manuseava e popularizava práticas científicas, num tempo em que os mesmos se encerravam num universo masculino, onde a presença feminina desde muito cedo esteve presente, mas enquanto mera ajudante e no papel de esposas ou filha colaborantes.

³⁹⁰ *Ilustração Portuguesa*, II Série, n.º 587, 21 de Maio de 1917

Capítulo 3

O centro na periferia: contributos externos *in situ*

3.1. A passagem de fotógrafos viajantes

Ainda durante a mesma década, há notícia da passagem de figuras da fotografia em território alentejano. Em inícios de 1860, Francisco Rocchini e o seu sócio e companheiro de “reportagens”, o fotógrafo Guimarães, fotografam o Palácio de D. Manuel, ainda antes da intervenção de Cinatti no Jardim Público. Sabendo-se que José Ferreira Guimarães se estabeleceu no Brasil em 1862, conclui-se que a imagem só pode ter sido feita em 1861.



Fig. 176 Palácio de D. Manuel (imagem anterior a 1863). Autores Rocchini e Guimarães [Prop. Associação dos Arqueólogos Portugueses].

A participação nas Exposições Universais vai obrigar a efectuar alguns levantamentos fotográficos de exemplares do património artístico do país, não se circunscrevendo apenas a Lisboa e Porto.

Em Março de 1868, *A Perseverança* noticiava que o *Archivo Pittresco*, no princípio do mês Abril, iria começar a publicação do seu volume XI no qual *shairam muitas estampas de*

monumentos de Evora e dos objectos que d'ali foram enviados á exposição de Paris. Dizia-se ainda que desses mesmos objectos e das grandes e excellentes photographias, que dos edificios tirou um habil photographo, para se mandarem á exposição, se copiaram gravuras, eguaes como as outras do Archivo Pittoresco. [...] Acompanharão as gravuras extensos artigos com interessantes notícias da historia politica e artistica de Evora.

Na Exposição de Paris estiveram presentes Jacques Francem, Cifka e Thompson. Segundo o catálogo da exposição poder-se-á deduzir que as fotografias foram efectuadas por Wenceslau Cifka, como atrás se referiu.

Através do *Archivo Pittoresco*, à altura tendo como principal redactor Inácio de Vilhena Barbosa, coadjuvado por Pedro de Brito Aranha, é possível identificar alguns dos monumentos e objectos fotografados – os Paços reais, a igreja e Convento de S. Francisco, a Igreja do Carmo, a Cartuxa, as Ruínas Fingidas, o Báculo, a Custódia dourada e o Cálix da Sé, o quadro da Coroação da Virgem, e o baixo-relevo da Sé -, bem como o autor dos artigos, Augusto Filipe Simões, director da Biblioteca Pública de Évora e amigo de Carlos Relvas.

Mais uma vez, à semelhança do que acontecera em 1844, um erudito local, director da Biblioteca Publica de Évora, publica artigos sobre o património eborense, ilustrando-as com fotografias dos mesmos que, passados a gravura, são publicados em periódicos nacionais. Para além do testemunho da ligação da ciência fotográfica à ciência da história e da preservação patrimonial, intui-se também, através deste exemplo, a assunção crescente do papel dos periódicos oitocentistas como espaços públicos de suporte da divulgação de imagens de cultura e de valores patrimoniais.

3.1.1. Jean Laurent e a introdução de monumentos eborenses num catálogo transnacional de fotografia monumental

Paralelamente a estes fotógrafos itinerantes, que percorriam todo o país, alugando espaços temporários e dedicando-se, predominantemente ao retrato, existia um outro tipo de profissionais, que viajavam por destinos exóticos, registando os seus monumentos e aspectos etnográficos. Thompson, Francis Frith, Charles Clifford foram alguns dos mais conhecidos, que foram atraídos pelo exotismo dos países do Sul da Europa. Todos eles eram fotógrafos conhecedores das últimas inovações, constituindo a sua passagem um importante meio de difusão de novos conhecimentos fotográficos, bem como divulgadores de novas gramáticas estéticas. Se bem que o Alentejo não tenha atraído estes fotógrafos viajantes estrangeiros que, durante a década de 1860, visitaram o nosso país, nomeadamente Thompson, R. P. Napper e

Francis Frith, há que salientar a passagem de Jean Laurent, se bem que o mesmo, a Sul do Tejo, se tenha circunscrito apenas às cidades de Setúbal e de Évora.

Laurent foi um dos fotógrafos mais importantes do séc. XIX em Espanha. Com estúdio aberto em Madrid, desde 1856, foi membro empenhado da *Société Française de Photographie* desde Abril de 1859 e durante toda a sua vida acompanhou a actualidade fotográfica, não só nos aspectos da sua evolução técnica e estética, como da divulgação internacional. Desde cedo participou em várias exposições, destacando-se a *London Photographic Society Exhibition* (1858) e a *Exposition Universelle de Paris* (1868).



Fig. 177. Retrato de Jean Laurent, efectuado pelo seu colaborador Martínez Sánchez. (?) Fonte: Instituto do Património Español.

Laurent registou várias patentes de invenção e trabalhou com Martínez Sánchez na fabricação de um novo tipo de papel fotográfico, a que chamaram “papel leptográfico”, já atrás mencionado aquando da abordagem efectuada a Julian Campomanes. Este não foi, contudo, o seu único contributo para o aprofundamento da ciência fotográfica, datando de 20 de Julho de 1855 a patente do seu primeiro invento - *procedimento para dar colorido a los retratos, vistas y quadros de todas clases ejecutadas por aparatos fotograficos* (Patente n.º 1321), que terá melhorado durante o ano seguinte, pois em 29 de Agosto de 1856 regista nova Patente (n.º 1474) de um *procedimento para dar colorido a los retratos, vistas, etc. ejecutadas por médio de la fotografia*. Em 1864, regista a patente de *aplicacion de la fotografia a los abanicos* (n.º 3036).

Para além de grande retratista e ter efectuado diversas reportagens de Obras Públicas, nomeadamente sobre a construção da rede de caminho-de-ferro em Espanha, tirou fotografias de grande formato e vistas estereoscópicas em numerosas cidades da Península Ibérica, tendo as suas fotografias de Portugal sido efectuadas entre 1868 e 1870. Em Évora, Laurent e/ou os seus colaboradores (?) fotografaram os grandes monumentos da cidade: o Templo Romano, a Catedral, a caixa de água do Aqueduto frente à Igreja de S. Francisco, o Palácio do rei D. Manuel, a Universidade, a Igreja do Carmo, a Igreja dos Lóios e a Ermida de S. Brás e uma importante obra de arte da Biblioteca Pública de Évora, o tríptico de Limoges, actualmente integrando o acervo do Museu de Évora.



Fig. 178 *Tríptico de Limoges*. Foto: Jean Laurent [Propriedade: Instituto do Património Español]

A colecção de fotografias de Évora da casa Laurent é interessante pela sua qualidade, pela sua antiguidade e pelo processo fotográfico utilizado – o colódio húmido -, que o obrigava a utilizar em viagem uma típica carruagem, ou carro-laboratório, para preparar e revelar as placas de colódio e que estava preparada para ser puxada por muares, quando necessário.

O caminho-de-ferro foi muito importante para Laurent, porque lhe permitiu transportar comodamente o seu pesado equipamento fotográfico, nomeadamente o carro-laboratório.

Também por essa razão, a sua passagem por Évora, só foi possível, porque o caminho-de-ferro já tinha sido inaugurado.



Fig. 179 Jean Laurent e o seu carro laboratório. Foto: Jean Laurent [Propriedade: Instituto do Patrimonio Español].

A casa Laurent publicou sucessivos catálogos enumerando as fotografias para venda, conhecendo-se os catálogos editados nos anos de 1861, 1863, 1866, 1867, 1868, 1872 e 1879 (2 edições). Este último, intitulado *Novo guia do turista em Espanha e Portugal*, incluía um extenso inventário de 5000 fotografias e as fotografias enumeradas vendiam-se por toda a Europa, através de uma ampla rede de distribuidores. Em Portugal, tal como consta no próprio catálogo, os depositários acreditados eram: “ M. Antunes, Chiado, 88”, de Lisboa, e “M. Costenla, rua de Santo António, 198 a 202”, do Porto.

A permanência de Laurent em Évora terá, certamente, contribuído para a difusão de técnicas fotográficas mais evoluídas no espaço alentejano. Não nos esqueçamos que para fotografar alguns dos espaços, Laurent teve que obter permissões de autoridades e contactar com algumas figuras da elite local, nomeadamente o então director da Biblioteca Pública de Évora, Augusto Filipe Simões, como já se referiu.

Os seus registos do património eborense terão sido certamente inspiradores dos futuros levantamentos efectuados por fotógrafos locais nas décadas seguintes.



Fig. 180 *Torre Renascentista do Aqueduto, Évora, Vista Estereoscópica, Jean Laurent, 1869* [Instituto del Patrimonio Histórico Español, Archivo Fotográfico de Ruiz Vernacci]

3.2. Mina de S. Domingos: A utilização da fotografia em contexto industrial

Neste cenário regional de difusão fotográfica, distante dos centros validadores do saber fotográfico e sem qualquer sombra de protagonismo que o ligasse à *big-science* europeia, o território da Mina de S. Domingos vai constituir um cadinho de inovação e transmissão dos novos saberes fotográficos.

O território de S. Domingos foi concessionado à empresa inglesa Mason & Barry no final da década de 1850 e, em Janeiro de 1859, o engenheiro Charles Pringle ficou encarregado de superintender o desenho da planta do território de S. Domingos. Segundo Jorge Custódio,³⁹¹ face às necessidades funcionais, terá sido Pringle a montar a sala de desenho e um laboratório fotográfico, uma vez que o plano das minas obedecia a complicados estudos de triangulação e topografia dos terrenos. Na sala de desenho não só se procedia ao registo em carta da planta de mina, seus perfis e cortes, como se registavam os desenhos dos projectos e propostas de

³⁹¹ CUSTÓDIO, 1996, pp. 204-207

lavra, alçados e pormenores de edifícios e máquinas, além da evolução histórica do curso da exploração.³⁹²

A Sala de Desenho situava-se junto do Palácio da Mina, a casa de James Mason, no topo da serra, e o laboratório foi montado ao lado da sala de desenho, testemunhando a complementaridade de um e outro espaço. Segundo Jorge Custódio a sala de desenho e o “laboratório fotográfico” terão custado 4.194\$180 réis, capital que já se encontrava amortizado em 1879. O laboratório referido por Jorge Custódio aparece na Planta abaixo reproduzida, todavia, sem que haja referência ao termo “fotográfico”.



Fig. 181 Reprodução de Planta do complexo das Minas de S. Domingos. Fonte: Câmara Municipal de Mértola.

A consulta da correspondência de Gubian de Verdun, administrador da mina,³⁹³ também não forneceu qualquer informação explícita sobre esta matéria. Pensamos que o laboratório se

³⁹² CUSTÓDIO, 1996, p.205

vocacionava maiormente para a análise química dos materiais recolhidos, demonstrando a evolução científica e tecnológica do complexo mineiro.

É natural que a fotografia fosse utilizada pela equipa de desenhadores como auxiliar dos seus trabalhos. A utilização da fotografia permitiria simplificar, consideravelmente, o seu trabalho por dispensar a elaboração de desenhos adicionais antes da sua gravação na pedra, para além de poder ser utilizada em trabalhos de campo, documentando variadíssimos aspectos.

Recorde-se que Carlos Ribeiro, na mesma altura e no âmbito da sua viagem pela Europa em 1858, fez sucessivas referências à importância da utilização da fotografia nos trabalhos de campo e que António Augusto de Aguiar vai dotar a Comissão Geológica do Reino de um laboratório fotográfico. É, assim, natural que no laboratório da mina houvesse também um “laboratório” fotográfico”.

Infelizmente, não existem vestígios que o possam testemunhar, nomeadamente a sobrevivência de algumas chapas de vidro, que permitiria saber qual o processo fotográfico utilizado pelos “operadores” fotográficos. Este facto torna, contudo, um pouco incompreensível a vinda de A. Claudet, ou alguém do seu estúdio, para efectuar as fotografias do complexo mineiro, expostas na Exposição do Porto de 1865.

Na documentação consultada há, contudo, referências a registos fotográficos da evolução dos trabalhos e da génese da povoação ali então criada. Estas fotografias eram enviadas por Gubian de Verdun, administrador do complexo, a James Mason, a maior parte das vezes ausente de Portugal. Assim, em carta de 1 de Janeiro de 1864, Gubian de Verdun envia a James Mason *Photographs of the church* e, em 28 de Janeiro, numa nova carta faz alusão ao envio de *Photographs of Palacio acrescentando: Shall I give Claudet the order for things Marvey wants?*

Referir-se-á Verdun a Antoine Claudet, exímio fotógrafo londrino (se bem que de naturalidade francesa)? Terá sido Claudet o autor das fotografias apresentadas pelo complexo mineiro de S. Domingos na Exposição Industrial do Porto de 1865? Se tal se verificar, um dos maiores nomes da fotografia mundial, terá visitado o Alentejo em 1865.

³⁹³ MERL, Eynsham Park Estate, OXF/22/2/335. Agradecemos à Dr.^a Maria João B. Ramos Pinheiro a cedência de cópia da documentação consultada em Oxford, no âmbito da sua tese de doutoramento - *Mason & Barry e a construção da Mina de São Domingos: indústria, turismo, globalização* (2013).

Durante esse ano, mais uma vez através da correspondência de Gaubian de Verdun, é possível acompanhar a preparação da participação da Mina de S. Domingos na Exposição do Porto. Percebe-se todo o cuidado havido, a preocupação constante em manter James Mason a par da evolução dos preparativos e a atenção prestada a todos os detalhes.

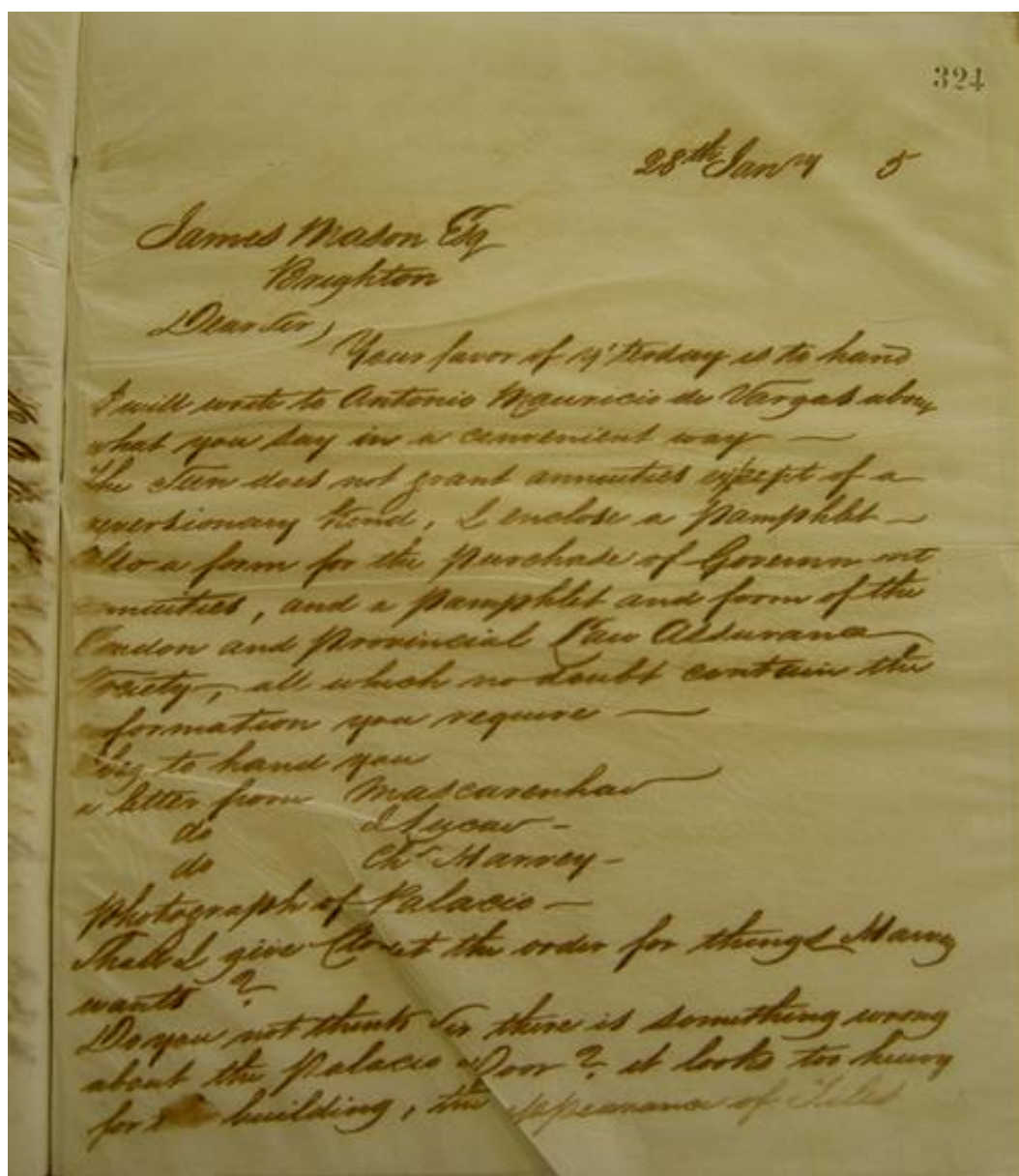


Fig. 182. Carta de Gaubian de Verdun para James Mason (MERL, Eynsham Park Estate, OXF/22/2/335), cópia gentilmente cedida pela Dr.^a Maria João B. Ramos Pinheiro.

Os objectivos de James Mason com a participação da mina de São Domingos na Exposição do Porto foram evidentes: exaltar o complexo mineiro, perante os expositores estrangeiros e nacionais, como um exemplo, em território português, de progresso tecnológico e civilizacional britânico, patentes na introdução pioneira não só de processos, tecnologias e

diversos materiais, equipamentos e infraestruturas mineiros e industriais, como também, em termos mais gerais, da linha de caminho-de-ferro e das locomotivas a vapor. A fotografia aparece como suporte documental.

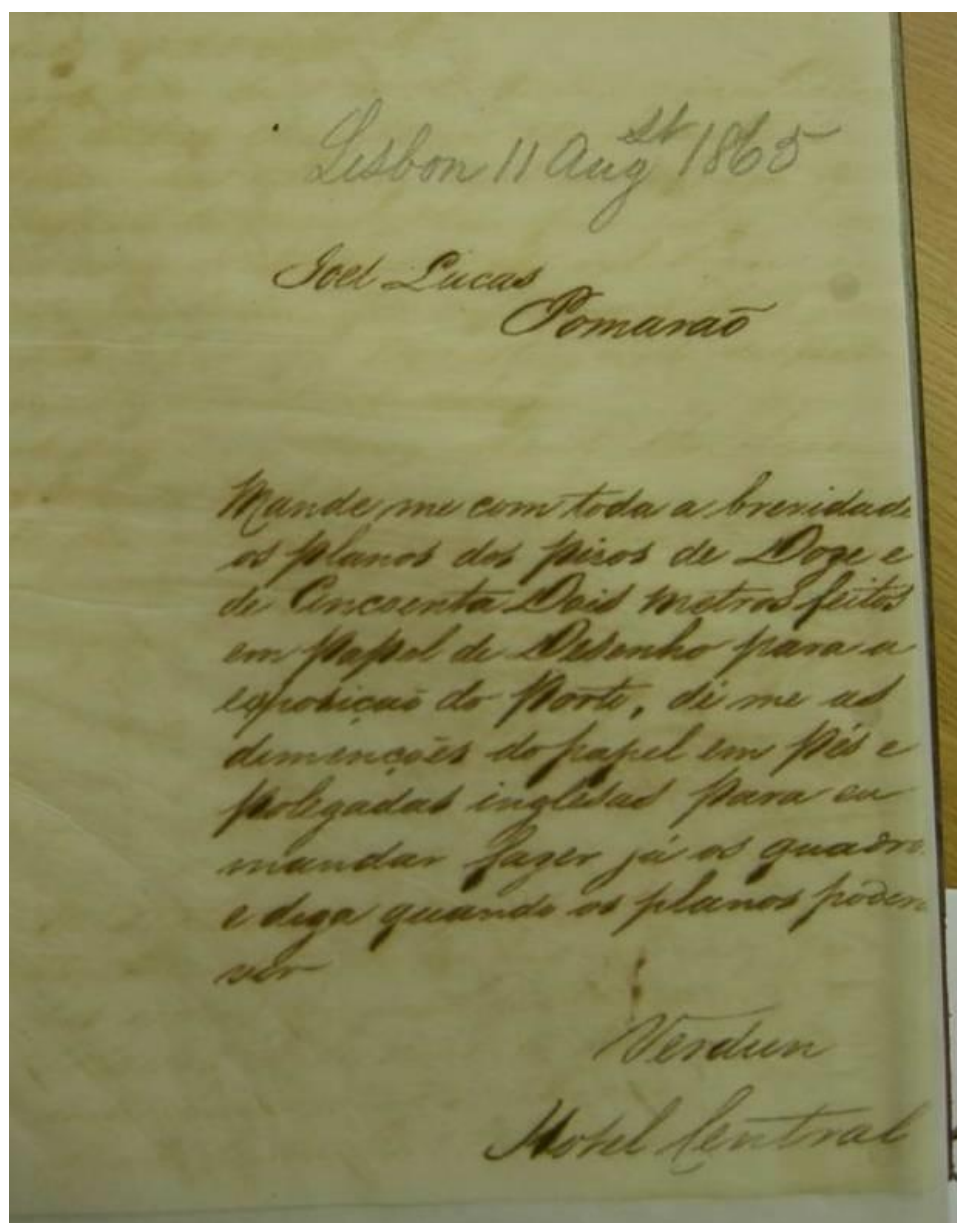


Fig. 183. Carta de Gaubian de Verdun para Joel Lucas, funcionário da mina, solicitando-lhe o desenho dos planos dos pisos 12 e 52, para mandar fazer os quadros para a exposição do Porto (MERL, Eynsham Park Estate, OXF/22/2/335), cópia gentilmente cedida pela Dr.ª Maria João B. Ramos Pinheiro

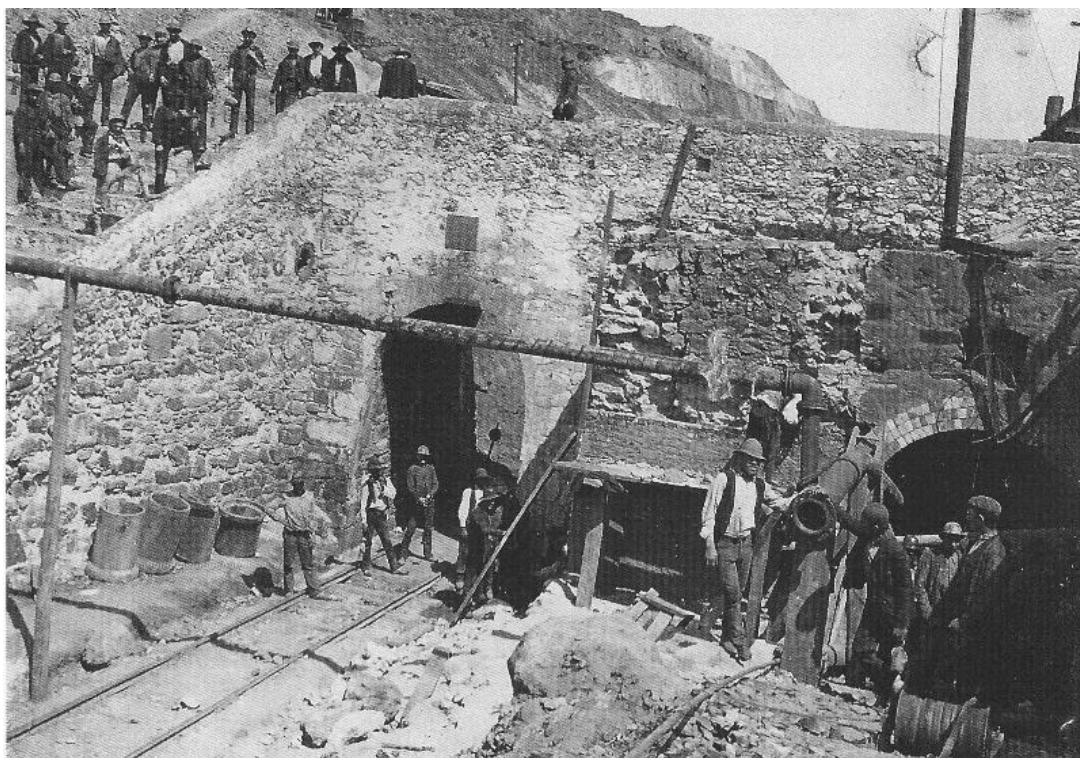


Fig. 184 Construção da linha de caminho-de-ferro da mina. Foto gentilmente cedida pela Câmara Municipal de Castro Verde.

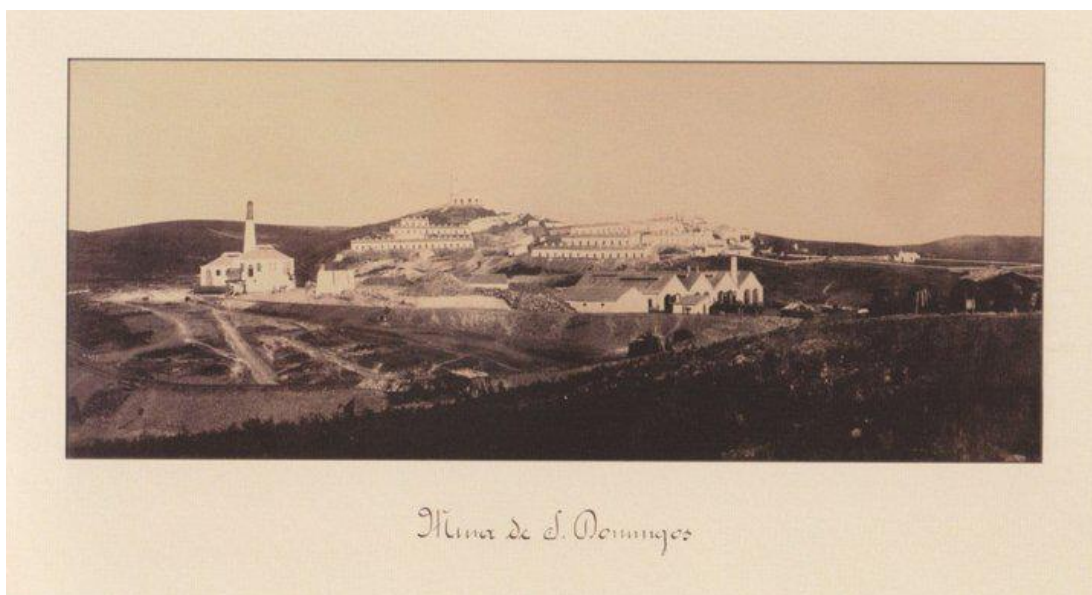


Fig. 185 Mina de S. Domingos, Aspecto global do Complexo. Foto: A: CLaudet? Foto gentilmente cedida pela Câmara Municipal de Mértola.

A despeito desta evolução tecnológica, reflectida como vimos na utilização pioneira da fotografia no campo industrial e ao serviço da promoção da imagem de uma unidade mineira,

a Mina de S. Domingos foi, essencialmente, uma ‘ilha industrial’ num Alentejo rural, gerida por uma comunidade britânica divorciada do território envolvente.

A instituição mineira e os *experts* residentes na Mina, pelo seu exemplo e prática, desempenharam, contudo, um papel fundamental na difusão e circulação do conhecimento, estratégias, práticas e saberes científicos, pouco desenvolvidos em território regional.

A despeito desta evolução tecnológica, reflectida como vimos na utilização pioneira da fotografia no campo industrial e ao serviço da promoção da imagem de uma unidade mineira, a Mina de S. Domingos foi, essencialmente, uma ‘ilha industrial’ num Alentejo rural, gerida por uma comunidade britânica divorciada do território envolvente.

A instituição mineira e os *experts* residentes na Mina, pelo seu exemplo e prática, desempenharam, contudo, um papel fundamental na difusão e circulação do conhecimento, de estratégias, práticas e saberes científicos, pouco desenvolvidos em território regional.

Anos mais tarde, já no final de século e primeiros anos do séc. XX, alguns dos familiares e descendentes dos primeiros funcionários superiores da mina irão dedicar-se, enquanto amadores, à prática fotográfica. Carlos Mascarenhas, Maurício Vargas e Chrysostomo Monteiro, todos eles ligados à mina e descendentes da primeira geração de funcionários daquele estabelecimento, serão colaboradores do *Boletim Photographico*, que publicará algumas das suas fotografias e participarão nos concursos de fotografia amadora promovidos por *A Folha de Beja*, a partir de 1905.

A *enumeração* até aqui efectuada, permite mapear os principais itinerários de prática e de difusão do novo saber fotográfico, identificar os primeiros locais de fotografia no Alentejo que, a despeito da sua *excentricidade*, corresponderam a locais de manuseamento de novas práticas científicas e tecnológicas já numa fase de popularização.

Paralelamente, a análise dos anúncios publicados permitiu caracterizar sociologicamente estes primeiros popularizadores da fotografia, identificar alguns casos de protagonismo, bem como entender as suas ligações com as elites locais.

Capítulo 4

Estúdios permanentes, práticas laboratoriais e popularização da ciência fotográfica

A partir de 1880, acompanhando a tendência nacional, se bem que com algum atraso, começam a abrir no Alentejo os primeiros estúdios fotográficos permanentes. Estes, para além de locais de experimentação científica, foram também símbolo de modernidade social da segunda metade oitocentista, espaços de introdução de novos materiais e técnicas de construção, ligados à emergência da prática fotográfica como actividade industrial. Os chamados *estúdios com luz do norte*, dispendo de galerias envidraçadas e laboratórios, para além da galeria fotográfica propriamente dita, constituíram exemplos de inovação a vários níveis.

Dependendo a actividade fotográfica do sol, foi natural que o salão de poses fosse instalado nos últimos andares dos prédios. Nos manuais fotográficos, então editados, falava-se na necessidade de construir a parte necessária do telhado e da parede lateral em painéis e grandes janelas de vidro, voltados para o norte, face de grande claridade, mas sem a incidência directa do sol (ao sul da linha do Equador, as construções de estúdios ideais deveriam ser voltadas para a face sul). Cortinas móveis regulariam a entrada da luz natural e dentro do *atelier*, câmaras fotográficas apontariam as suas lentes para o cenário, além de reflectores e aparadores que direccionariam ou bloqueariam a luz. Nos estúdios melhor equipados, a janela com a paisagem, ou apenas a paisagem, desenhadas, ou pintadas em *trompe l'oeil* davam uma certa ruptura na rigidez da decoração escolhida para o retrato. Paralelamente, o fundo pintado (introduzido por A. Claudet no início da década de 1840) garantia profundidade à cena.

Mais uma vez, os periódicos locais dão a conhecer alguns desses estúdios e os locais onde foram montados, de forma mais ou menos improvisada, nas principais cidades alentejanas, sobretudo a partir dos finais da década de 1860.

Os estúdios mais bem equipados buscavam *seduzir* o cliente com uma variedade de objectos fabricados em gesso, ou mesmo em madeira, usados para a *mise-en-scène*. Colunas, balaustradas e esculturas em gesso imitavam o mármore (além de mais barato, o gesso era mais leve, o que facilitava o arranjo na composição de uma cena no atelier.

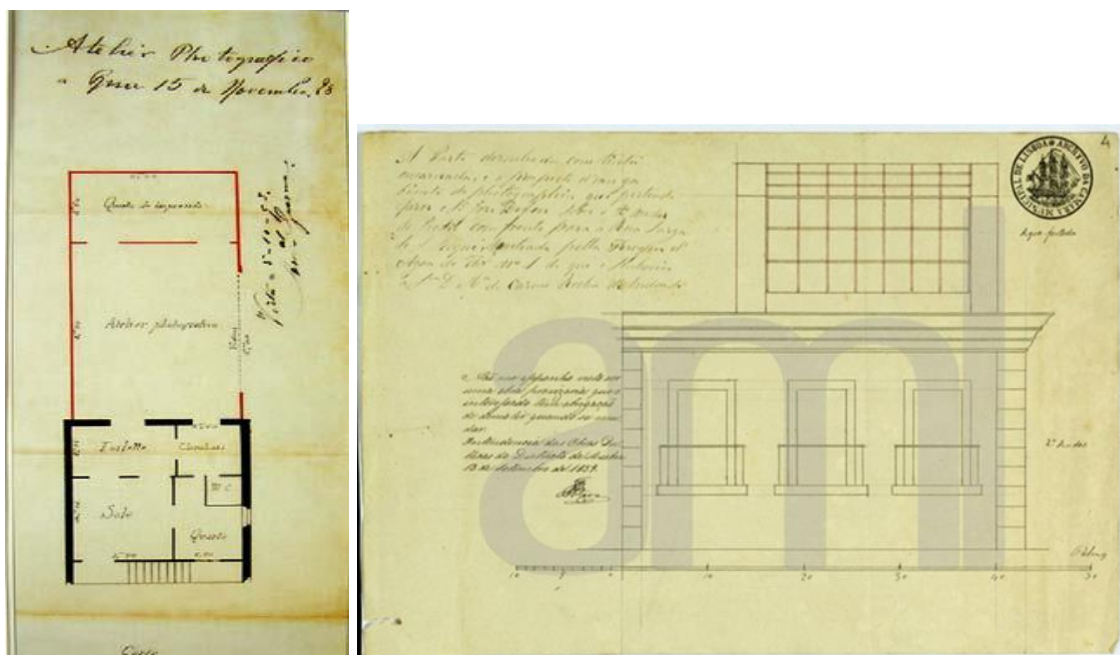


Fig. 186 Prospecto de um gabinete de photographia na Travessa d'agua de flor, n.º 1 com frente para a Rua da Torre de S. Roque a pedido do retratista José Defeu. Proprietária do Imóvel: Maria do Carmo Rocha de Andrade [14 de Setembro de 1859]. Diz José De feu subdito ingles retratista que tendo tomado de venda um segundo andar e aguas furtadas na Travessa d'agua de flor n.º1, com frente para a rua da Torre de S. Roque, e tendo alcançado previa licença do proprietario do dito predio para mudar uma trapeira em gabinete de photographia, cuja fachada do dito é conforme mostra o segundo plano do risco (?) junto, e como não possa fazer a dita alteração sem o devido consentimento da Ex.ma Camara Municipal por isso. Pede à mesma se digne approvar-lhe o sobredito prospecto. [Fonte: Arq. Mun. Lisboa, PT/AMLSB/CMLSB/ADMG-E/08/1127].



Fig. 187 O Atelier de R.P.M. Bastos na Calçada do duque em Lisboa [Verso de carte visite/coleção particular].

Os primeiros casos vão ocorrer em Évora, provavelmente face à viabilidade económica da cidade e sua influência regional, reforçada aquando das tradicionais festividades religiosas e das feiras.

A partir da elencagem efectuada é-nos possível afirmar que o estúdio de Ulisses d'Oliveira, situada na Rua Ancha, 66, em Évora, foi um dos primeiros: 1868. Ainda hoje, visitando o local, e subindo ao 2.º andar, é possível perceber a estrutura da zona envidraçada, virada para S. Mamede, freguesia a norte de Évora.



Fig. 188. Porta de entrada do estúdio da Rua Ancha (Foto da autora).



Fig. 189. Fotografia actual do edifício onde esteve instalado o atelier de Ulisses de Oliveira: Entrada e espaço onde se situaria o *atelier* do referido fotógrafo, sendo perceptível a estrutura da zona envidraçada, virada para S. Mamede, freguesia a norte de Évora (Foto da autora).

O *atelier* de Maria Eugénia Reya Campos, no início da década de 1880, situou-se igualmente numa zona elevada, virada a norte, na Rua da Ladeira, actual Rua Gabriel de

Monte Pereira, não tendo, contudo, sido especialmente adaptado para o efeito, uma vez que se tratava de um espaço alugado para fins temporários.



Fig. 190 O estúdio de Maria Eugénia Reya Campos situava-se na varanda do 1.º andar visível no lado direito da fotografia [Foto da autora].

Em Maio de 1881, achava-se “ [...] *n'esta cidade um habil photographo hespanhol, o sr. Francisco Paino Perez, que se encarrega[va] de tirar retratos em tamanho natural, e miniatura até placa, segundo os modernos processos de photographia.*”³⁹⁴ Pela mesma fonte, sabe-se que o seu estúdio temporário se situava na Rua da Mouraria, n.º 27 e que o mesmo terá permanecido nesta cidade até 15 de Agosto do mesmo ano.

³⁹⁴ *Sul*, 1.º Anno, n.º 31, 8 de Maio de 1881.

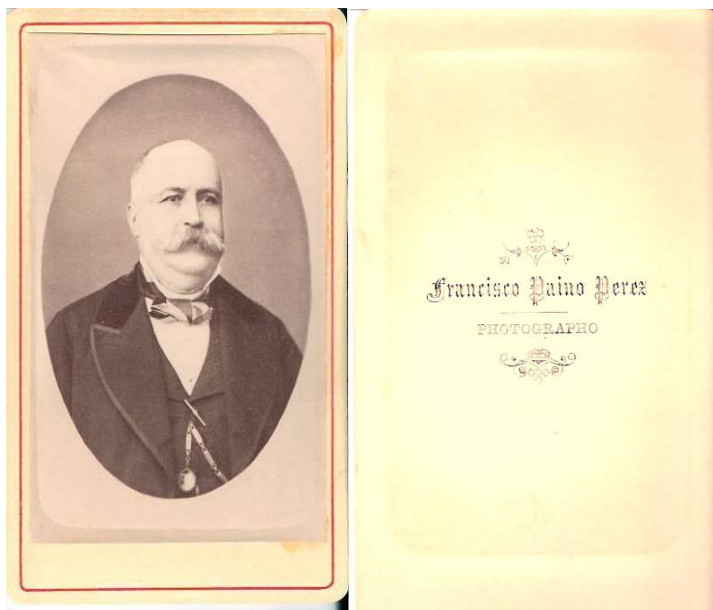


Fig. 191. Carte-visite de Francisco Paino Perez. Este fotógrafo acaba por se instalar definitivamente em Viseu, após uma ampla itinerância pelo Alentejo, no âmbito da qual, em 1888, realizou um conjunto de vistas de Portalegre que a Fundação Robinson, em 2007, editou. [Coleção da família Gião]



Fig. 192. O Corro – Liceu e Governo Civil, Portalegre, 1888, Francisco Paino Perez [Catálogo da Fundação Robinson, 2007, p. 15].

Em 25 de Janeiro de 1888, *O Distrito de Portalegre* relata a visita à *Fotografia do sr. Paino Perez*, no atelier que ele tem ali ao pé do teatro. O articulista elogia as fotografias do sr. Perez, *duma delicadeza e fidelidade adoráveis*, salientando que para além da qualidade dos retratos são igualmente notáveis os panoramas dos principais pontos e lugares dos arredores

de Portalegre! e informa ainda que “o Sr. Perez vendia, mediante encomenda, as vistas ou panoramas e fotografias dos principais pontos e monumentos de Portalegre, no estabelecimento comercial do sr. Fernando dos Santos Gallope, ao Pocinho, e no café do sr. Malato, na rua da Carreira”.

Paralelamente, em 1885, surge em Évora o primeiro estúdio fotográfico fundado por residentes na cidade, os cidadãos Pereira e Protes, proprietários da *Photographia União*, situada na Rua Soeiro Mendes, na antiga Casa de Banhos (traseiras do abandonado Convento de Santa Catarina). O *atelier* utilizava os processos mais rápidos conhecidos, tirando retratos a pessoas, grupos, corporações para além de *tirar vistas e efectuar reproduções*. O *atelier* estava aberto todo o dia em domingos e dias santificados e em dias de semana, e laborava a partir das 3 horas.³⁹⁵

Pereira & Protes vão participar na Exposição Internacional de Fotografia do Porto e, entre 1886 e 1888, vão editar um conjunto de imagens de Évora, coladas em papel cartonado, algumas delas podendo ser obtidas através do jornal *Folha do Sul*, sugerindo uma nova forma de apropriação simbólica da cidade pelos seus habitantes.³⁹⁶



Fig. 193 Vista geral de Évora, vendo-se a mole do Convento do Carmo em primeiro plano (lado esquerdo), a fonte das Portas de Moura e ao fundo a Sé. Autor: Pereira & Protes [Arquivo Fotográfico da CME]

³⁹⁵ *O Manuelinho d'Évora*, Anno VI, 16 de Março de 1885.

³⁹⁶ Sobre este tema vide LIMA, Solange Ferraz, “O Circuito Social da Fotografia: Estudo de Caso-II ” em FABRIS, 1991, pp. 60 e ss.).



Fig. 194 Vista geral do Rossio de Évora. Autor: Pereira & Prostès [Arquivo Fotográfico da CME]. Ao fundo, é perceptível a mole do Convento de S. Francisco, naquela data ainda não demolida.

Em 1887, é efectuado um *Inquérito Nacional às Fábricas e Oficinas* existentes no país, cujo mapa relativo ao concelho de Évora revela a existência de 2 *officinas photographicas*.³⁹⁷ Uma delas é seguramente a existente na Rua Ancha, 66, e a outra poderia ser a existente na Rua Soeiro Mendes, onde esteve instalado o *atelier* de Pereira & Prostès.

O Inquérito Industrial de 1890, Vol. III, *Indústrias Fabris e manufacturas*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1891 (BPE, C. azul-6351) revela que a obtenção de respostas por parte dos industriais não foi fácil, tendo alguns se negado a responder e outros respondido incompletamente (ob. cit. p. 305).

Em Lisboa (2.º bairro), por exemplo, [...] *os agentes sofreram alguns inconvenientes porque alguns industriaes e donos de officinas, [...] responderam inconvenientemente às perguntas [...] fazendo sentir aos agentes que não prestavam esclarecimentos nem respondiam ao questionário por não serem a isso obrigados por lei, acrescentando que o fim do inquérito não era proteger os industriaes, mas sim obrigar os industriaes e operarios a pagar mais contribuições* (Extracto do relatório da Comissão do 2.º bairro).

³⁹⁷ Embora o inquérito tenha sido lançado em 1887, só foi respondido a 8 de Janeiro de 1889. (A.D.E, Fundo do Governo Civil, Secção J, It:216, peça nº15, 1887)

Tendo presente estes condicionalismos, os resultados obtidos em matéria do n.º de oficinas de fotografia existentes no Alentejo eram os seguintes:

QUADRO 16. N.º de Oficinas fotográficas existentes no Alentejo, segundo o Inquérito Industrial de 1890

N.º de Estabelecimentos por Concelho	N.º de Operários com mais de 16 anos	N.º de meses em funcionamento por ano	N.º médio dos dias de trabalho por ano	N.º de horas de trabalho por dia
Concelho de Évora - 1	1	7	150	Verão -8; Inverno-5
Concelho de Elvas - 1	1	12	360	Verão -3 Inverno -2

Fonte: A.D.E, Fundo do Governo Civil, Secção J, It:216, peça nº15, 1887

A Officina de Évora será certamente a da Rua Ancha, n.º 66 e a de Elvas, muito provavelmente, a *Photographia Minerva*, situada na Rua de S. Lourenço, n.º 11, que funcionava regularmente todos os dias e principalmente nos domingos e quintas, segundo *O Correio Elvense*.³⁹⁸

Em 1886, chega a Évora Ricardo Santos e, um ano depois, instala-se na Rua Ancha, n.º66, no espaço onde, desde a década de 1860, estivera estabelecido Ulisses de Oliveira.

O jornal *A Imprensa Livre* do Redondo caracteriza-o como [...] *um dos mais habéis artistas de Lisboa, que foi por muito tempo operador da officina photographica, fornecedora do jornal de sciencias militares a Galeria Militar Contemporanea*, de que fora proprietário, director e redactor principal D. A. Gomes Percheiro, o autor da notícia.³⁹⁹ A notícia plasma o fenómeno caracterizador das últimas décadas do séc. XIX: face à concorrência, fotógrafos dos grandes centros, instalavam-se nas capitais de distrito, introduzindo novas técnicas e sinais de modernidade.

³⁹⁸ *O Correio Elvense*, Anno II, n.º 132, 11 de Janeiro de 1891

³⁹⁹ *A Imprensa Livre*, 1.º Anno, n.º 54, 27 de Outubro de 1887, Redondo.



Fig. 195 *Despedida à Nobre Cidade d' Évora pelo destacamento d'Infantaria n.º 4, em 22 de Outubro de 1886, Ricardo Santos [Colecção PROVAS ORIGINAIS, Arquivo Fotográfico da CME].*

4.1. O estúdio de Ricardo Santos – um exemplo de modernidade

Após 3 a 4 anos de permanência em Évora, em 1890 (?), Ricardo Santos adquire um prédio na Rua de Aviz, n.º 24, que remodela, adaptando-o às funcionalidades de residência, no 1.º piso, *atelier* no 2.º piso e laboratório e arquivo no r/chão. O edifício vai ser um sinal de modernidade na cidade, pelo modelo arquitectónico e pela sua adaptação às exigências da sua actividade fotográfica. O modelo arquitectónico é comentado pelo “repórter” de *O Manuelinho*, que após visita ao local, comenta: *A frontaria do predio está ainda incompleta, mas há dias ficou a descoberto a mansarda, cujo paramento, imitando lousa, e a platibanda artisticamente ornamentada chamam a atenção dos transeuntes, que detidamente apreciam aquella novidade em nossas construcções locais.*⁴⁰⁰

O *atelier* ainda hoje existente, se bem que em avançado estado de degradação, correspondia aos modelos então vigentes por toda a Europa, obedecendo aos parâmetros

⁴⁰⁰ *O Manuelinho d'Evora*, n.º 615, 5 de Fevereiro de 1893.

descritos nos manuais de fotografia da época. Possuía uma sala de entrada e um pequeno *cabinet* para preparação dos clientes, o *atelier* envidraçado virado a Norte, com diversos fundos pintados, utilizados conforme a situação, e toda uma parafernália de adereços decorativos, onde não faltava a coluna de gesso, a otomana e as mesas de apoio; uma sala com acesso para o piso inferior com diverso equipamento de apoio e um *mezanino* que servia de sala de retoque e esmaltagem, e, no r/chão, um extenso laboratório que comunicava para um pequeno saguão.



Fig. 196. Aspecto da sala de entrada do atelier de Ricardo Santos em 2002 [Foto Joana Duarte, Arquivo Fotográfico da CME].



Fig. 197 Aspectos do estúdio fotográfico de Ricardo Santos em 2002 [Foto Joana Duarte, Arquivo Fotográfico da CME].



Fig. 198.Aspecto do arquivo de negativos do atelier em finais da década de 1990 [Foto de Luis Pavão]. A estrutura era a criada por Ricardo Santos e, na imagem, vêem- as caixas de negativos de Eduardo Nogueira, cujo estúdio ali passou a funcionar, após 1929.Os negativos de Ricardo Santos perderam-se para sempre, apenas existindo alguns exemplares de provas originais dispersas por vários particulares.



Fig. 199 Aspecto da sala de laboratório, em finais da década de 1990 [Foto de Luis Pavão]



Fig. 200. Vista exterior do estúdio envidraçado de Ricardo Santos (saguão), virado a norte, em 2002 [Foto Joana Duarte, Arquivo Fotográfico da CME].

O estúdio de Ricardo Santos vai constituir uma marca de modernidade em toda a região. Na mesma época, continuam a abrir estúdios um pouco por todo o Alentejo, mas nenhum deles se lhe irá comparar.

Na mesma época, surgem, igualmente em Évora, dois fotógrafos cuja actuação se vai destacar no panorama da fotografia local e regional: António José Barbosa e José Pedro Braga Passaporte, *Photographo da Casa Real*.

José António Barbosa (n.? - m.1955), fotógrafo amador, de uma forma mais discreta, dedicava-se à mesma actividade, centrando a sua atenção no património monumental eborense, a par da prática retratística. A tal facto não seria certamente estranho, a actividade

desenvolvida pela tipografia Minerva Comercial que, desde 1898, editava e comercializava bilhetes-postais com vistas de Évora.⁴⁰¹

Dispondo de poucos elementos biográficos sobre este fotógrafo amador, autor de grande parte das imagens que constituem o espólio do Grupo Pró-Évora, é possível, no entanto, encontrar referências da sua actividade desde a década de 1870, em Setúbal, no Largo das Almas, 39. Cerca de 1890, terá vindo para Évora, acompanhando o seu grande amigo Henrique Freire.⁴⁰²

Na década de 1900, residia na freguesia de S. Mamede, na Rua do Cano, 69 (integrava o *Rol dos Confessos* daquela paróquia), local onde se



Fig. 201 Bilhete-postal ilustrado com retrato de José António Barbosa. Prop. Artur Goulart.

penha que teria o seu laboratório fotográfico. Através de um postal ilustrado sabe-se também que José António Barbosa era esperantista, (sócio n.º 188)⁴⁰³ e que, em 1914, José António Barbosa ainda estava activo por uma notícia publicada no jornal *O Reclamo*, a propósito de uma fotografia tirada, aquando da visita de um grupo de elementos da Sociedade Propaganda de Portugal, na Quinta da Manisola. Ficam-se-lhe a dever fotografias de alguns dos

⁴⁰¹ São muito catitas os bilhetes postaes que a creditada officina typographica Minerva Comercial, acaba de expôr à venda. Os que temos sobre a mesa são d'uma beleza encantadora e contem cada um d'elles uma gravura representando – A celebre Porta do Convento do Carmo – A Se Cathedral e o templo de Dianna. *A Rabeca*, 27 de Novembro de 1898

⁴⁰² Henrique Freire [184?-1901] foi professor primário, escritor e jornalista. Fundou o jornal *A Escola* em 1884. Em 1888, foi nomeado 1.º amanuense da Secretaria da Santa Casa da Misericórdia, onde recolheu diversas notícias sobre a historiografia local. Figura popular no meio social eborense, foi ainda Presidente dos BVE e da Sociedade União Eborense.

⁴⁰³ Informação cedida pelo dr. Artur Goulart, proprietário do Bilhete-Postal citado.

monumentos desaparecidos durante o séc. XIX em Évora, nomeadamente dos principais conventos.

Autor da maior parte das fotografias que integram o acervo da Colecção do Grupo Pró-Évora (esta associação comprou a sua colecção em Janeiro de 1955, estando actualmente em depósito no Arquivo Fotográfico da CME), convivia com elementos da sociedade eborense esclarecida, nomeadamente com Henrique Freire, António Francisco Barata e Evaristo Cutileiro.⁴⁰⁴ Efectuou diversos trabalhos de reportagem, nomeadamente de touradas em Arraiolos e na Azaruja.



Fig. 202. Carte visite de José António Barboza, quando ainda tinha o seu *atelier* em Setúbal [Colecção da autora]

Cerca de 1890, encontramos as primeiras referências escritas a José Pedro Braga Passaporte, que viria a receber, em 1903, a distinção do título de *photographo da Casa Real*. Desenvolveu a sua actividade no espaço da sua casa comercial, sita na rua do Paço, n. 107, sob um dos arcos que mais tarde viriam a ser demolidos para alargar a referida artéria.

⁴⁰⁴ António Francisco Barata (1836-1910) director da BPE; Evaristo Cutileiro (1864-1913), médico e jornalista proprietário do jornal eborense *A Voz Pública*.

A sua actividade cresce de tal forma que, em 1910, apresenta uma proposta à Câmara para instalar no Passeio Público um chalet fotográfico. Todavia a República impede a concretização deste projecto, partindo para Africa, em 1911. Regressa a Évora em 1917, para partir definitivamente, em 1918, juntando-se, anos mais tarde, ao seu filho António Passaporte, em Madrid.⁴⁰⁵



Fig. 203 Demolição do Convento de Santa Mónica (hoje instalações da Universidade de Évora), anterior a 1913, José António Barbosa [Colecção Grupo P'ró-Évora, Arquivo Fotográfico da CME].

Paralelamente, nas diferentes localidades alentejanas continuavam a chegar e a partir fotógrafos itinerantes, anunciando os seus trabalhos, sublinhando a modernidade do seu equipamento, a sua perícia técnica, a celeridade do processo utilizado, ou ainda a comodidade dos seus estúdios. Em 1882, em Beja, por exemplo, o *photographo americano* W. Plaquin tirava retratos-miniatura em 6 minutos *pelo processo instantaneo que tanto interesse despertara em Lisboa*;⁴⁰⁶ Joaquim Raposo, *hábil e inteligente artista* mostrava os seus

⁴⁰⁵ Vide ALMEIDA, 2000, *José P. B. Passaporte e António Passaporte (Loty), Dois Fotógrafos de Évora*, Câmara Municipal de Évora, Évora.

⁴⁰⁶ *O Bejense*, XXII Anno, n.º1:102, 11 de Fevereiro de 1882.

trabalhos de novo processo de fotografar, a *chromo*, que, segundo o anunciante deixava *fielmente retratada a phisionomia das pessoas, alem d'um brilho de chapa que bem mostrava a perfeição da arte.*⁴⁰⁷



Fig. 204 Carte de visite de Joaquim José Raposo, com estúdio na rua Ancha, em Beja [Colecção da Família Gião].

Ainda em Beja, Silva Nogueira, de passagem para o Algarve, merecia no mesmo jornal uma chamada de atenção, onde se enfatizava não só o seu mérito artístico, mas também o facto de ele ser *possuidor de dose magnificas machinas de que fasia uso o mais distincto photographo amator do [...] paiz, o fallecido Sr. Carlos Relvas.*⁴⁰⁸

Em Portalegre, Joaquim Duro abria uma *nova photographia*, a Photographia Moderna, que se encontrava montada no fundo do seu quintal, na estrada nova (Rua da Cancela, 6-A), garantindo *O Campeão de Portalegre* as óptimas condições da sua *instalação.*⁴⁰⁹

Já em Elvas, a abertura e encerramento de “Photographias” eram sucessivos. Na década de 1890, por exemplo, são anunciados os seguintes estabelecimentos:

⁴⁰⁷ *Nove de Julho*, XI Anno, n.º 559, 11 de Março de 1996.

⁴⁰⁸ *O Bejense*, XXXVII Anno, n.º 1 879, 4 de Dezembro de 1896

⁴⁰⁹ *O Campeão de Portalegre*, 2.º Anno, 3.º Série, n.º 177, 26 de Janeiro de 1896.

- Photographia Minerva, Rua de S. Lourenço, n.º 11 (18 de Janeiro de 1891)
- Photographia Progresso, Rua dos Azevedos - Pátio do Gançoso, n.º 2 (Ano de 1893)
- Photographia Brasileira de A. M. Xavier de Meirelles, Rua Sá de Bandeira, n.º 7 (11 de Setembro de 1898)
- Photographia Maduro, Largo de S. Domingos (3 de Dezembro de 1898)
- Photographia Mourão (atelier provisório de Walowski), Rua Aires Varela, n.º 7 (26 de Outubro de 1899)
- Retratos H. V., Rua de S. Pedro, n.º 11 (3 de Dezembro de 1899)
- Photographia de João dos Santos Pimenta largo do Colégio, quintal da Biblioteca Municipal de Elvas (10 de Agosto de 1899).

Alguns destes fotógrafos não mereciam, todavia, o reconhecimento técnico de algumas figuras letradas das elites locais, como era o caso, por exemplo, do fotógrafo



Fig. 205 Fotografia da casa Maduro [Colecção da autora].

polaco Walowski, que esteve em Elvas em 1882 e 1884, deixando uma série de vistas de vários sítios e monumentos da cidade e, em 1895, ali abrindo estúdio na rua Aires Varela, n.º 7. Sobre ele opinou o professor e eminente latinista Francisco da Paula Santa Clara, numa carta dirigida ao amanuense da Biblioteca Pública de Évora António Francisco Barata: *Pelo correio remetti tambem a continuação da photographia da casa; o artista é um pobre polaco* [C.J. Walowski], que não tem os instrumentos proprios, e por isso as obras as obras não podemhir perfeitas. (...) *Quanto ás portas da Trempe não lhas tirou o Polaco a photographia por falta de machina propria. Não conheço aqui pessoa habilitada para tiral-a.*⁴¹⁰

⁴¹⁰ Carta de Francisco de Paula Santa Clara para António Francisco Barata, de 20 de Setembro de 1895; BPE, Manizola, cod. 40-5.

No mesmo período, alguns destes fotógrafos passaram a deslocar-se para centros urbanos mais pequenos, comprovando a progressiva democratização da fotografia. Em Estremoz, há que assinalar a passagem do *photographo Cruz*, em finais da década de 1880, fotografando *a fachada do Quartel da Cavallaria 3 estando o regimento formado*,⁴¹¹ e do fotógrafo Gabriel Cazeneuve, com *atelier* na Rua dos Telheiros, n.º69, que também leccionava francês, *tanto em sua casa como em casa dos discípulos*.⁴¹² Na mesma cidade, mas já na década de 1890, assinala-se a passagem de João d'Almeida Pinto, proprietário da *Photographia Contemporanea de Lisboa*, e do já citado fotógrafopolaco C.J. Walowski que efectuou algumas vistas d'Estremoz e de diversos monumentos históricos.⁴¹³



Fig. 206. Rossio de Estremoz, 1891. Foto de c.J.Walowski [Propriedade: Câmara Municipal de Estremoz].

Também em Arraiolos, Aviz, Borba, Cuba, Grândola, Fronteira, Montemor-o-Novo, Mértola, Portel, Redondo, Sines, Vendas Novas, Vidigueira, Vila Viçosa há provas da chegada de fotógrafos ou da abertura de *ateliers* fotográficos, mais ou menos temporários.

⁴¹¹ *O Estremocense*, I Anno, n.º 9, 12 de Maio de 1888.

⁴¹² *O Estremocense*, I Anno, n.º 16, 30 de Junho de 1888.

⁴¹³ *O Estremocense*, III Anno, n.º 137, 25 de Outubro de 1890 e *O Estremocense*, III Anno, n.º 152, 7 de Fevereiro de 1891, respectivamente.



Fig. 207. Carte de visite da autoria de A.A.S. Paracana, fotógrafo de Vila Viçosa [Colecção J. Silveira].

Paralelamente, os pequenos periódicos que, entretanto, começavam a surgir em pequenas localidades do interior alentejano (muitas vezes pagos pelos candidatos e partidos dos respectivos círculos eleitorais), davam nota da passagem, ou da abertura de novos estúdios, muitas vezes efémeros e coincidindo com o período estival.

Em Montemor-o-Novo, o *SUL*, em Setembro de 1881, anuncia que se achava novamente de passagem, naquela vila, M. de Oliveira, *photographo já muitissimo conhecido dos habitantes [daquele] d'este concelho*, pelo bem que executava *qualquer trabalho photographico*. O atelier acha-se instalado na rua da Ruinha, n.º9, ao Rossio. Em 1899, em Beja, o *Nove de Julho* publicava: *Toda a gente que visista a pitoresca villa da Vidigueira espera já ali encontrar de tudo, como nas grandes cidades, mas não um atelier photographico. Pois lá está funcionando no Largo da Trincheira, sob a direcção de António Rosa Rodrigues Barboza.*⁴¹⁴

⁴¹⁴ *Nove de Julho*, XIV Anno, n.º 803, 26 de Abril de 1899.

Serão estes “modestos” e anónimos profissionais que irão registar fotograficamente as populações rurais, ou as classes sociais mais modestas, bem como alguns aspectos monumentais e etnográficas destas pequenas localidades do interior.

Para além do retrato, as camadas sociais mais modestas irão fazer os primeiros usos da fotografia em actos de profunda religiosidade. Nos tradicionais locais de devoção alentejanos – Senhora d’Aires (Viana do Alentejo), Senhor Jesus da Piedade (Elvas), Senhora do Carmo (Azaruja) e Senhora da Visitação (Montemor-o-Novo) vamos encontrar, nas décadas de 1880 e 1890, diversas tábuas votivas, em que o tradicional modelo de ex-voto em folha-de-flandres com pintura *naif*, é substituído por quadros, mais ou menos adornados, contendo fotografias que na sua composição mimam a solução da pintura anteriormente utilizada. Em quadros encaixilhados, as fotos surgem envoltas em modestos *pass-partouts*, mas também, frequentemente, em fundos de cetim ou linho, bordados a seda ou a fio de cabelo, ou em janelas abertas em artísticos enquadramentos de cortiça.

Na visita que efectuámos a estes locais de devoção, o exemplar mais antigo destes ex-votos que conseguimos detectar foi na Capela do Senhor Jesus da Piedade em Elvas. Data de 1884 e sob a fotografia, representando uma família, lê-se a seguinte inscrição, bordada a ponto-de-cruz: “*Milagre que fez o sr. Jezus da Piedade a Manoel Joaquim em que salvou de uma grande enfermidade de bexigas. 12 de Janeiro de A.D.E. 1884[...].*”⁴¹⁵

No santuário de N.^a S.^a de Aires (Viana do Alentejo), o exemplar mais antigo que visionámos data de 1898 e o seu autor foi a *Photographia Figueira* de Cuba. Trata-se de uma ampliação fotográfica com a seguinte inscrição na parte inferior:

“*Luiz Antonio Espinho, Natural de Trigaches tendo sua mulher em prigo de vida bradou pela s. d’Ayres que lhe valeu, prometendo-lhe este quadro com toda a sua família que assistiu a esse acto tão digno de recordação.*

Trigaches 10 de Janeiro de 1898”

Phot. Figueira, Cuba e o autor da fotografia é José Maria Anselmo, fotógrafo de Borba.

⁴¹⁵ Esta prática social vai acentuar-se durante a I Grande Guerra (1914-1918), existindo grande número de exemplares na capela do senhor Jesus da Piedade, em Elvas. Mais tarde, durante a Guerra Colonial, a oferta passa a restringir-se à pura oferta da fotografia (Nota da Autora).



Fig. 208 Ex-voto da capela do Senhor Jesus da Piedade, Elvas, 1884 [Foto de Luis Ucha].



Fig. 209 Ex-votos da capela do Senhor Jesus da Piedade, Elvas [Foto de Luis Ucha].

Capítulo 5

Amadores fotográficos e as primeiras imagens impressas na imprensa alentejana

5.1. Os primeiros amadores fotográficos no Alentejo oitocentista

Não conseguimos encontrar em toda a região testemunhos da prática da fotografia amadora antes de finais da década de 1870, ressalvando o caso dos irmãos Gamma logo no início da década de 1840, nem notícia da existência de salões e tertúlias como os de Julian Campomanes, em Badajoz. É provável que o Conde de Ficalho, ou algum dos seus familiares, se tivesse dedicado à fotografia, bem como alguns dos funcionários da Mina de S. Domingos, mas não encontrámos qualquer testemunho que o possa comprovar.

O conhecimento dos primeiros amadores no Alentejo é-nos revelado a par da publicação de fotografias de vistas e paisagens, primeiramente coladas em cartões, insertas em jornais locais e, mais tarde, com a evolução das técnicas de impressão, publicadas nas suas páginas. O seu número cresce também, naturalmente, a par da simplificação dos processos, aparelhos e películas registada em finais do séc. XIX.

Da elencagem efectuada conclui-se que a maior parte destes amadores eram membros das elites locais, ou desempenhavam profissões liberais. Alguns deles, nos finais do século, vieram a ser membros ou colaboradores das associações fotográficas então existentes no país, nomeadamente do Grémio Português de Fotografia e da Associação Portuguesa de Fotografia.

Neste conjunto destacam-se as figuras de Caetano Xavier da Câmara Manoel, Vicente Joaquim da Rocha, Júnior, Joaquim de Mattos Peres, em Évora; Maria Collecta d'Assumpção Pacheco, em Portalegre (Cabeço de Vide); Manuel Cayolla, em Elvas; Hydalgo Vilhena em Santiago de Cacém; D. Jose Gil de Borja Macedo e Menezes (D. José Gil), em Portel; Christo Fragoso na Vera Cruz, Concelho de Portel; António Maurício Vargas, João Chrysostomo Monteiro, Carlos Mascarenhas e João Salema da Penha Coutinho em Beja. Deste grupo o primeiro a surgir parece ter sido D. Jose Gil de Borja Macedo e Menezes (D. José Gil), natural e residente em Portel, que se irá dedicar à fotografia a partir da década de 1870.⁴¹⁶

⁴¹⁶ Sobre este fotógrafo amador foi editada uma monografia da autoria de Nuno Pinheiro e Augusto Brázio, em 2000. A monografia foi efectuada com base no estudo de 60 pequenas caixas, contendo negativos de vidro formato 13x18 e 9x12cm, encontradas numa antiga casa da família que hoje abriga um lar de idosos da Santa Casa da Misericórdia de Portel.



Fig. 210 Retrato de família. Autor: D. Gil. [Prova fotográfica realizada por contacto a partir de negativo de vidro original por Augusto Brázio].

Figura multifacetada, para além de grande proprietário, foi também vereador da Câmara de Portel, Juiz de Paz, deputado e profundamente interessado pela história e genealogia, inclinação que o levou a organizar o arquivo de família e, enquanto edil, o arquivo da Câmara Municipal de Portel. Teve também um papel fundamental na transladação dos ossos de Vasco da Gama, do Convento do Carmo da Vidigueira, propriedade de sua família, para o Mosteiro do Jerónimos, em 1880, tendo a comitiva da Academia de Ciências, nomeadamente Frederico Augusto Oom que acompanhou os ossos, ficado alojada em sua casa, dela fazendo parte Teixeira de Aragão, Pinheiro Chagas e Sousa Viterbo.

D. Gil fazia parte de um conjunto de figuras locais ilustradas, com ligações às elites culturais da Academia de Ciências, para quem o amor à História, tradutor de fortes sentimentos nacionalistas, era partilhado com uma indefectível adesão ao Progresso. É neste quadro ideológico que se vai dedicar à fotografia, entre 1876 e 1905 (Nuno Pinheiro ob. cit. p.29), fotografando o quotidiano familiar e diversos acontecimentos locais – procissões, festas e touradas.

As suas fotografias documentam a vida privada de uma família abastada no Alentejo oitocentista, revelando a introdução de uma série de hábitos e objectos *modernos* na vida

quotidiana: entre fotografias de casamentos, baptizados e festas familiares, surgem a bicicleta, o desafio de ténis entre senhoras, os banhos em Cascais...

Em todo o espaço regional só encontrámos paralelismo com a obra de D. Gil no conjunto de vistas estereoscópicas que o lavrador abastado Francisco Manuel Fialho vai efectuar mais tarde, nas primeiras décadas do séc. XX, em Vila Nova de Baronia e Alcáçovas.

A partir de 1880, passamos a encontrar nos jornais locais referências a diversos fotógrafos amadores, sendo Caetano Xavier da Câmara Manoel um dos primeiros. Sabe-se que nasceu no Brasil em 1820, que estudou Matemática na Universidade de Coimbra e Engenharia Civil na Universidade de Gaen, e que foi sócio da Sociedade de Geografia de Lisboa e da Real Associação dos Architectos e Archeologos Portuguezes, para além de deputado e político.



Fig. 211 Fotografia de Caetano Xavier da Câmara Manoel tirada no estúdio de Nadar, em Paris [Colecção da autora]

Casou em Évora, em 1870, e ali ficou a residir, tendo ocupado o lugar Director de Obras Públicas do Distrito de Évora. Utilizou a fotografia para registar algumas das obras públicas distritais, conhecendo-se, entre outras, a fotografia da demolição de uma das janelas do antigo edifício da Câmara de Évora, situado na Praça do Geraldo.

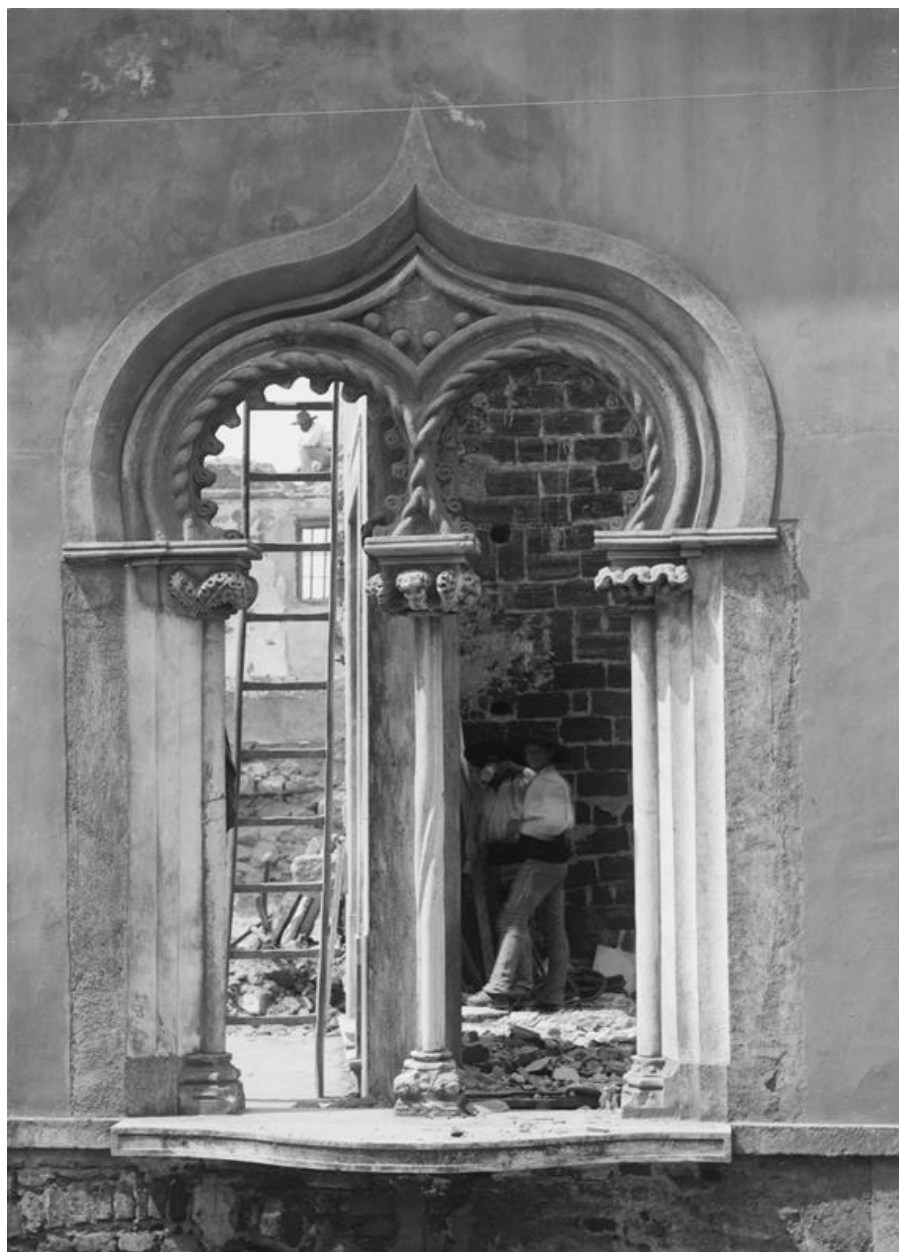


Fig. 212 Foto da demolição de uma das janelas do antigo edifício da Câmara de Évora, situado na Praça do Geraldo, Caetano da Câmara Manuel, década de 1880 [Colecção do Grupo Pro-Évora, em depósito no Arquivo Fotográfico da CME]

Em 1900, editou um pequeno guia de monumentos da cidade, intitulado *Atravez da Cidade de Évora ou apontamentos sobre a cidade de Évora e seus monumentos*, ilustrado com diversas fotografias, sendo algumas delas da sua provável autoria. Figura destacada no panorama regional, teve uma vivência altamente cosmopolita, encontrando-se no espólio de família uma carte-de-visite com o seu retrato tirado no *atelier* de Nadar, em Paris.

No mesmo período, o jovem Vicente Joaquim da Rocha, Júnior, proprietário, sócio da Sociedade Bota Rasa (n.º 471-50), onde foi admitido em 1887, dedicava-se à fotografia, registando diversos aspectos monumentais de Évora. Através de uma colecção de provas fotográficas, propriedade de João Cabral Silveira, foi possível descobrir várias imagens de

Évora da autoria deste amador, algumas já bastante conhecidas e atribuídas erradamente a outros fotógrafos locais, nomeadamente o Coreto do Jardim Público (10-10-1890), várias vistas panorâmicas da cidade tiradas da Torre de Alconchel (15-2-1891), a Rua Mendes Estevens e a Rua de Machede, onde na primeira é possível ver o desenvolvimento da mole do Convento do Paraíso. Fotografou igualmente a Universidade, a igreja da Graça e a demolição do antigo edifício da Câmara na Praça do Giraldo, facto referenciado na obra de João Rosa *O Alentejo à Janela do Passado* nas Notas Apendiculares. As suas imagens constituem uma importante fonte documental para a história de Évora.



Fig. 213. Vista do Convento do Paraíso a partir da Rua Mendes Estevens. Foto de Vicente da Rocha Junior [Colecção João Cabral Silveira]

Joaquim Manuel de Mattos Peres, nascido em Évora em 1846, proprietário e um dos accionistas do Banco do Alentejo, fundado em 1875, é outro dos amadores eborenses que vai dedicar-se a documentar diversos aspectos monumentais da cidade. Em Dezembro de 1888, oferece a fotografia do Quartel de Cavallaria 5 ao jornal *O Manuelinho d'Evora* que a edita na sua primeira página. Participa na Exposição Nacional de Fotografia de 1899 e vai ser membro do Grémio de Amadores Fotográficos, como anteriormente já foi mencionado.



Fig. 214 *Castelo de Alvito*, s/d, Mattos Peres [Colecção Mattos Peres, Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora].

Em Cabeço de Vide, Maria Collecta d'Assumpção Pacheco, casada com João Anastácio d'Aguiar Pacheco, Bacharel em Direito, Comendador da Real Ordem de Isabel a Catholica e administrador do Concelho de Elvas, vai ser uma das raras mulheres protagonistas no mundo da fotografia amadora no Alentejana oitocentista. Na Santa Casa da Misericórdia de Cabeço de Vide, donde era natural, encontra-se uma imagem desta pioneira, bem como uma vista panorâmica da localidade de sua autoria. *O Boletim do Grémio Portuguez dos Amadores Photographicos*, anuncia a sua participação na futura Exposição Internacional de Photographia, em Paris, com uma mostra colectiva de obras dos seus associados, todavia, o júri constituído por Columbano B. Pinheiro, Francisco Vilaça e João Francisco Camacho não viria a seleccioná-la.

A estes exemplos, poderiam ser acrescentados os de outros fotógrafos amadores, que, um pouco por todo o Alentejo, ensaiavam experiências fotográficas em anónimos laboratórios.

Em Aljustrel deparamos, por exemplo, com a figura de João Charraz Godinho, médico, com ligações aos viscondes do Restelo e aos Carrilhos Vilhena.



Fig. 215 Nocampo, foto de João Charraz Godinho, década de 1880 [Propriedade Câmara Municipal de Aljustrel]

Em Elvas, durante os últimos anos do séc. XX surgem citados nos periódicos locais diversos amadores, nomeadamente António Manuel Maduro, Herculano Couto e Manuel Bernardo Marques. O primeiro acabará por se profissionalizar em 1898, abrindo um *atelier* fotográfico, a *Photographia Maduro*, no Largo de S.Domingos.

As primeiras referências aos outros dois amadores reportam-se a Outubro de 1889, data em que foi distribuído aos assinantes de *O Correio Elvense* a 2.^a fotografia da colecção de vistas que os dois amadores ali tinham começado a publicar. O principal amador elvense será, todavia, Manoel Cayolla que, já no séc. XX, irá participar em diversas exposições nacionais.

ECHO PHOTOGRAPHICO 63

Galeria de Amadores Contemporaneos

Manoel Cayolla

São do «Correio Elvense» as palavras que passamos a transcrever e que biographam o nosso illustre assignante :

Photographo distinctissimo, tendo os seus trabalhos alcançado ainda ha pouco um ruidoso successo na Exposição Grandella, decora dor de effeitos imprevisitos e de finissimo gosto, não conhecendo nenhum outro que o exceda, a sua natureza presta-se admiravelmente a todas as manifestações da arte. De maneiras distintas, porte gentil olhar muito leal e claro,

Manoel Cayolla tem a delicadeza moral innata, para se saber dirigir aos mais poderosos sem adulações nem servilismos, como para tratar os mais humildes sem altivez nem soberba. Mas onde a sua individualidade mais se eleva e nobilita é no convívio da familia e no círculo restricto das suas affeições mais intimas. Ahi, desaparece-lhe por completo a sua exteriorisação de originalidade e surge na maior pureza um coração excepcionalmente affectivo e terno,

capaz dos maiores sacrificios e prestando-se a elles naturalmente e sem esforço, com a intima convicção mesmo de que é elle o favorecido nas provas de carinho que dá aos seus. N'esse meio, Manoel Cayolla é um outro ser. O constante despreocupado, que a sociedade exterior conhece, o exhibicionista excêntrico, de que todos desejam apreciar a ultima phantasia, o artista intonso sempre deseioso de abrir novos ideias, cede o lugar ao filho amantissimo, ao irmão extremo, ao amigo cheio de requintes de amabilidade e a sua personalidade transfigura-se por completo. E' n'essas manifestações que eu mais o admiro e é por ellas que elle conquistou desde o primeiro dia a minha intensa e devota amizade.

Maneira pratica de conhecer o fim das lavagens. Mr. Liesegang aconselha a que se junte aos banhos de viragem fixagem 0,02 % de eosina. Quando durante a lavagem, a cor vermelha tem desaparecido do verso da prova, a lavagem pode julgar-se concluida.



Manoel Cayolla

Fig. 216 *Echo Photographico*, Ano 3, n.30, p. 63 [Hemeroteca Municipal de Lisboa]. Sobre o mesmo fotógrafo *O Correio Elvense* (Anno XVII, n.º 1 143) anunciava, em 22 de Maio de 1906, que expusera na montra do sr. Pinheiro Martins, *umas bellissimas photographias dos magnificos altares.mores da extincta Sé, Ordem 3.ª, S. Domingos e Freiras, da Sala Capitular e de uma parte lateral da egreja de N.ª S.ª d'Assumpção*, que pela nitidez bem confirmavam o fino gosto e superiores dotes artisticos *d'aquelle eximio amator*.

No virar do século, José Benedito Hydalgo de Vilhena, grande proprietário de Santiago do Cacém e de Grândola, recebeu umamedalha na Exposição Nacional de Photographia (1899). Figura romântica, dedicou-se também ao teatro amador, ao desporto automóvel e à caça. A sua sensibilidade e rendimentos permitiram-lhe uma intensa actividade como fotógrafo amador. Cobriu fotograficamente, entre as duas últimas décadas do século XIX e meados de novecentos, figuras, acontecimentos, paisagens e vida social de Santiago do Cacém.



Fig. 217. Feira de Santiago de Cacém, finais do séc. XIX, Hydalgo Vilhena [Foto gentilmente cedida pela CM de Santiago de Cacém]

Grande parte do seu espólio encontra-se no Museu Municipal de Santiago do Cacém e a Sociedade Harmonia, da mesma localidade, possui 20 provas originais de fotografias de teatro. As provas são respeitantes a uma opereta infantil em 4 actos, intitulada “No Reino das Flores”, estando cada uma delas legendada com os nomes dos pequenos actores. Todas as provas têm inscrito, no canto superior esquerdo, o nome do autor e, no canto superior direito, o nome do maestro e ao centro “No Reino das Flores, Opereta em 4 Actos”. No canto inferior esquerdo está impresso o logotipo do fotógrafo – H. Vilhena, Phot. Amador – e no canto inferior direito está inscrito *Santhiago do Cacém*.

Poder-se-á estabelecer algum paralelismo entre Hydalgo Vilhena e Carlos Relvas com base na sua origem social, personalidade e diversidade de temáticas abordadas, salvaguardando as diferenças entre as dimensões e projecção internacional da obra de um e outro amador.



Fig. 218.Foto de uma das personagens da opereta infantil “No Reino das Flores”, Hydalgo Vilhena [Propriedade:Arquivo da Câmara Municipal de Santiago do Cacém]

Em Beja, destacam-se as figuras de António Maurício Vargas, João Chrysostomo Monteiro, Carlos Mascarenhas e João Salema da Penha Coutinho, os três primeiros com ligações à mina de S. Domingos e o último reitor do Liceu de Beja e, posteriormente, delegado de procurador régio em Almodôvar. Quaisquer deles vão ficar ligados à edição dos primeiros postais ilustrados de Beja e aos concursos para amadores promovidos pela *Folha de Beja*, a partir de 1905.

Na aldeia de Vera Cruz, concelho de Portel, um barbeiro, Christo Fragoso, torna-se num amador com alguma projecção, enviando as suas imagens a vários periódicos nacionais ilustrados.



Fig. 219Aldeia de Vera Cruz, 1900(?), Christo Fragoso. [Imagem gentilmente cedida pela J.F. de Vera Cruz]

Para além destes, poderíamos citar outros fotógrafos amadores, sobretudo figuras das elites locais que, em pequenos quartos das suas casas senhoriais, se dedicaram à prática laboratorial da fotografia.

Em 1899, em Serpa, Ladislau Piçarra e M. Dias Nunes criaram *A Tradição*, revista mensal de etnografia portuguesa ilustrada”, tendo como principal objectivo *dar a conhecer as manifestações, tanto de carácter físico, como de carácter mental, relativas ao país, em particular ao Alentejo*. Os mentores da revista propunham-se trazer para as suas páginas assuntos tais como "festas religiosas, linguagem, jogos, lendas, cantos corais, superstições, artesanato (...)".

Nos seus cinco anos de vida, *A Tradição* contou com a participação de insígnis colaboradores, entre eles Teófilo Braga, Ramalho Ortigão, Adolfo Coelho, José Leite de Vasconcelos, Carolina Michaelis e Conde de Ficalho.



Com a reedição, em fac-simile, da revista, passados 78 anos sobre o seu desaparecimento, a Câmara Municipal de Serpa preservou um património cultural que, de outra forma, tenderia provavelmente a cair no esquecimento das actuais e futuras gerações.

Logo no 1.º número, inicia a publicação de uma *galeria photographica de typos populares*, cujos autores, porém, não aparecem referidos. No 2.º anno de publicação é revelado que os clichés são de A. de Mello Breyner, F. Monteiro, F. Villas-Boas, J. Monteiro, J. V. Pessoa e Leopoldo Parreira. Deste grupo, apenas J. V. Pessoa não é amador, tratando-se de um fotógrafo com *atelier* em Sines.

A revista constitui um importante exemplo de comunhão entre fotografia e etnografia, enfatizada pela colaboração de amadores fotográficos, constituindo um importante suporte visual para a construção de narrativas científicas nas áreas das ciências sociais.

Fig. 220. Capa do n.º4, Anno II, Vol. II do Jornal *A Tradição*.

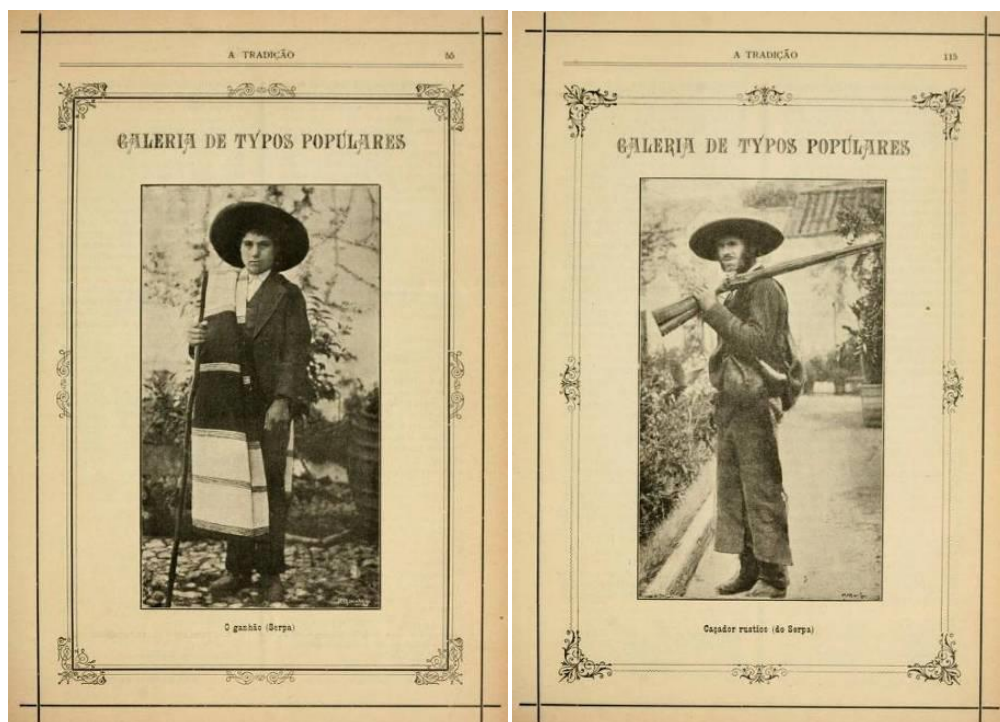


Fig. 221. Retrato de ganhão e de lavrador de Serpa, Revista *A Tradição*.

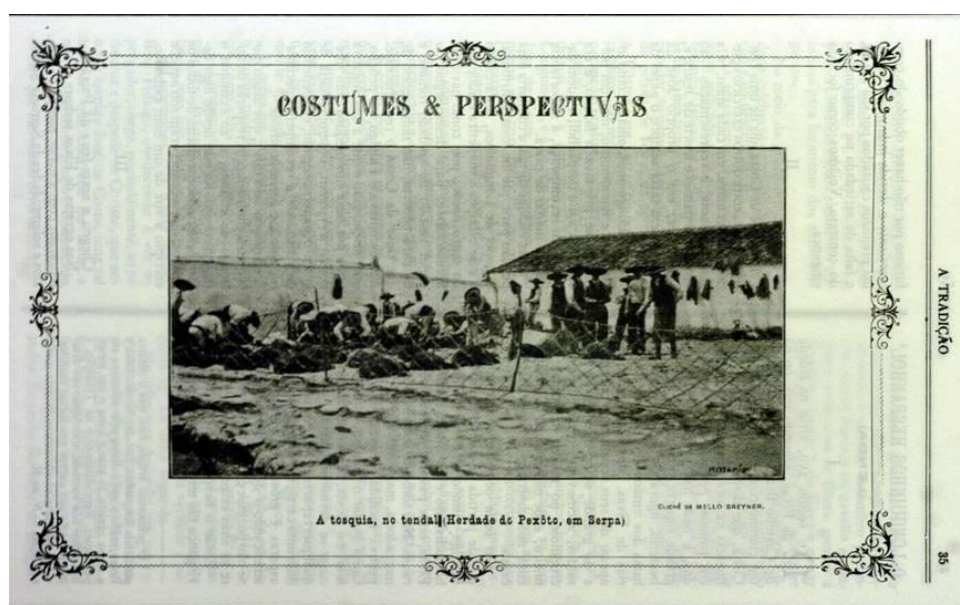


Fig. 222. A tosquia na Herdade na Herdade do Pêxoto, Cliché de Mello Breyner. Revista *A Tradição*.

Nas pesquisas efectuadas tivemos a ocasião de visitar alguns dos palacetes de grandes famílias do Alentejo oitocentista, tendo constatado que em alguns deles ainda subsistiam vestígios de quartos-escuros, onde os seus proprietários se dedicavam à revelação da fotografia, num tempo em que os processos fotográficos, máquinas e películas se tinham simplificado. Visualizámos, então, o que restava desses laboratórios no Palacete do Conde de Azarujinha, na Azaruja, e na casa da família Gião, em Reguengos de Monsaraz.

A esta lista poderíamos juntar os nomes do deputado Braancamp de Mattos, do comendador Villas-Boas, de Sebastião Perdigão, de Domingos Gião, todos eles praticantes da fotografia, sobrevivendo nas mãos de familiares algumas das espécies por si produzidas.

Sublinhe-se, finalmente, o papel destes amadores fotográficos a quem se ficam a dever importantes contributos, não só para a divulgação e popularização de novos processos fotográficos, mas também para o desenvolvimento de uma nova “ciência” emergente- a defesa e conservação do património-, tendo alguns deles se constituído como fontes inéditas de uma área só muito recentemente emergente, a do património imaterial.

CONCLUSÕES

As fontes arquivísticas, bibliográficas e os periódicos científicos, especializados e de “civilidade familiar” consultados permitiram concluir que, também em Portugal, antes do anúncio oficial da invenção da fotografia, era conhecido um conjunto de manifestações proto-fotográficas, facto indiciador da importância que os cientistas portugueses iriam conferir à invenção da fotografia e à sua capacidade de reproduzir a realidade, de gerar imagens mais verdadeiras e objectivas do mundo. Tal facto surge na sequência dos reflexos que os processos de racionalização do olhar, plasmados nas tendências filosóficas europeias, já tinham tido na *intelligentzia* setecentista portuguesa.

A internacionalização da ciência, decorrente do seu cariz de profissionalização, no séc. XIX, no âmbito do positivismo, foi igualmente característica da ciência fotográfica, tendência que também se reflectiu em Portugal, a despeito da dicotomia centro-periferia.

Se bem que a aplicação da fotografia aos vários campos científicos, nas primeiras duas décadas após o seu anúncio oficial, tenha estado longe de acompanhar a prática existente noutros países europeus, nomeadamente em França e na Grã-Bretanha, a partir da segunda metade do séc. XIX, em Portugal, sob o *manto* da relativa acalmia política proporcionado pela Regeneração e do novo enquadramento legal promovido pelo liberalismo, o novo invento passou a integrar gradualmente as diferentes agendas científicas nacionais, enquanto prática útil ao Progresso, ao avanço técnico do País e ao próprio aperfeiçoamento humano.

Ao mesmo tempo, os seus actores, cientistas fotógrafos profissionais e amadores, procuraram a legitimação científica do novo saber, e, gradualmente, construíram a sua identidade, cujo primeiro registo de relevo é dado pela Ciência e não pela Arte.

Em todo este itinerário de legitimação científica, na fase do seu aparecimento, o contributo dado pelas publicações científicas, culturais, temáticas e de civilidade familiar foi determinante para o seu público entendimento, num *take-off* de práticas enciclopedistas, levado a cabo por intelectuais, militares e homens de ciência, regressados do exílio e integrados em redes de sociabilidade de carácter filosófico, literário e/ou científico.

Paralelamente, o seu célere enquadramento no seio académico, integrando, nomeadamente, os programas curriculares de algumas cadeiras da Universidade de Coimbra, e da Escola Politécnica de Lisboa (para além doutros estabelecimentos de ensino), aliado à realização de viagens científicas, bem como à participação em Congressos científicos e Exposições nacionais universais, contribuiu, conjuntamente, para a afirmação científica do novo invento em Portugal.

Ainda durante estes primeiros anos, e em contextos periféricos bem definidos, o Porto oitocentista, o Douro vinhateiro e a Ilha da Madeira, constituídos em espaço laboratorial de análise da presente investigação, revelavam casos de ligação e acompanhamento da *high science* fotográfica europeia e de integração em redes validadoras do conhecimento, protagonizados por amadores ingleses, ligados ao comércio vinhateiro (Vinho do Porto e vinho da Madeira), que integrar-se-ão em redes de sociabilidade externa, obtendo o reconhecimento internacional (casos de Joseph James Forrester e Russel Manners Gordon), permitindo concluir que a projecção internacional e participação nos “centros decisores” do novo invento, por parte de fotógrafos portugueses, e/ou radicados em Portugal, só foram possíveis por estarem integrados em redes transnacionais do saber, facto que se torna mais claro, quando cruzado com outros casos de pesquisa e prática fotográficas individuais (Frederick William Flower, Anthero Frederico de Seabra, Miguel Novaes ou Domingos Pinto de Faria).

Também a burguesia industrial portuense, liberal e empreendedora, protagonizará a organização das primeiras Exposições com participação e reflexos internacionais, abrindo espaço para a afirmação científica da fotografia e para o seu público entendimento

A partir da década de 1860, desenham-se importantes contributos para a definição de um estatuto da fotografia no seio da comunidade científica portuguesa, sob a influência dos poderes institucionais e do próprio Estado. Em 1861, surge a primeira rede de sociabilidade fotográfica portuguesa, *O Club Photographico Lisbonense*, aglutinando figuras que, subliminarmente, irão influenciar a acção do Estado na legitimação científica da fotografia.

A reforma da Escola do Exército (1863) e a introdução do estudo da fotografia no seu programa curricular (a 5.^a cadeira); a criação do Gabinete da Comissão Geológica do Reino e o seu gabinete fotográfico, em que as figuras de Carlos Ribeiro e António Augusto de Aguiar, tiveram um papel determinante; as primeiras participações em expedições científicas astronómicas e o impulso dado ao Observatório de D. Luís; a participação fotográfica em Exposições Universais, sob acompanhamento e organização de comissários régios são algumas das facetas mais visíveis deste “primeiro programa de legitimação científica” de responsabilidade governamental que irão contribuir para a visibilidade externa portuguesa na década de 1870, verdadeira Idade do Ouro da fotografia oitocentista portuguesa.

Na sequência das políticas iniciadas na década anterior, a partir de 1870, Portugal protagoniza alguns casos de *excelência periférica*, cuja face mais visível será a *Secção Photographica* da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos, Topographicos, Hydrographicos e Geológicos do Reino, criada em 1872, assumindo José Júlio Rodrigues a sua direcção. A

acção de Filipe Folque e do Ministro António Cardoso Avelino será determinante neste processo que, aliado a uma hábil estratégia de contactos internacionais desenvolvida por José Júlio Rodrigues, se traduzirão na visibilidade e reconhecimento externo da fotografia portuguesa, aplicada no campo científico da cartografia.

Sob este impulso, individualmente, ou integrados em contextos institucionais, cientistas portugueses passam a utilizar a fotografia, nomeadamente nos campos da Medicina, da Astronomia, da História Natural, da Botânica, da Arqueologia e da nova ciência do Património. Correspondem-se, participam em eventos e congressos internacionais, assinam artigos em revistas da especialidade, realidade que muita se devia ao poder legitimador do Estado Português, comprovado pela nomeação do Rei D. Luís, em 1876, como Membro Honorário da *Société Française de Photographie*, verdadeiro momento de consagração do esforço do Estado português.

À margem de todo este caminho legitimador, chancelado, directa ou indirectamente por organismos oficiais, ou por comunidades científicas institucionalizadas, a figura de Carlos Relvas, constituiu um outro caso de *excelência periférica*. Para além de técnico, estudioso e inventor fotográfico, ancorado numa biblioteca especializada e numa rede de conhecimentos internacionais, vai desenvolver uma hábil estratégia de afirmação pessoal que contribuiu, para o reconhecimento da fotografia portuguesa na cena internacional.

A sua consagração, após a obtenção de variadíssimas distinções de importantes associações, organismos e eventos fotográficos internacionais, surgirá, em 1892, em Anvers, passando a integrar os corpos directivos da *Union Internationale de Photographie*, numa altura em que a comunidade internacional se empenhava no reconhecimento do estatuto científico da fotografia que deveria ser percepcionada como um corpo de conhecimentos com carácter de especialidade, susceptível de constituir o objecto de um ensino académico, ao mesmo nível que qualquer outra disciplina.

O seu prestígio e influência serão determinantes na organização da Exposição Internacional de Photographia do Porto de 1886, evento promovido, com o alto patrocínio da Coroa portuguesa, por fotógrafos, profissionais e amadores e empresários portuenses. Assente numa hábil estratégia de promoção internacional, passando pela criação de uma revista da especialidade, *A Arte Photographica*, a Exposição Internacional de Photographia do Porto de 1886 reunirá em Portugal, vinte anos após a Exposição Industrial de 1865, alguns dos nomes mais consagrados da fotografia mundial.

As associações e periódicos especializados, posteriormente surgidos na década de 1890, nomeadamente o Instituto Photographico, a Associação dos Amadores Photographicos, o

Grémio Portuguez de Amadores Photographicos, bem como os seus periódicos, vão acompanhar os novos “paradigmas,” entretanto surgidos em torno da fotografia, preparando nomeadamente a participação portuguesa na I Exposição Internacional de Fotografia de Paris de 1892 (*Première Exposition Internationale de Photographie et des Industries qui s’y Rattachent*), exposição que surge no enquadramento de valorização científica da fotografia, no âmbito do qual as principais sociedades fotográficas europeias se procuravam assumir como sociedades científicas e culturais e, ao mesmo tempo, construir uma matriz de profissionalização dos seus associados, ancorada na inovação e aperfeiçoamento da ciência fotográfica. Só no virar do século, se assistirá ao ressurgimento de estruturas associativas de fotógrafos amadores e profissionais, onde estarão presentes figuras do mundo científico português, e a Sociedade Portuguesa de Photographia será responsável pela I Exposição Nacional de Photographia Amadora.

Abrindo caminho para uma História Cultural da Ciência e da fotografia, centrada em imagens de “práticas científicas” associadas essencialmente à experimentação, abandonou-se na parte final da investigação o *framework* do Estado e das instituições, para passar ao nível da sociabilidade, e do “público entendimento da fotografia.”

O “zoom operativo” efectuado no Alentejo, periferia da periferia, assente no pressuposto conceptual de que uma primeira geração de fotógrafo anónimos pode ser encarada como uma comunidade de prática científica alargada, veio demonstrar que o fotógrafo, itinerante, profissional, ou amador, aqui se transformou, em actor cultural e científico, assumindo a categoria de um praticante de procedimentos técnicos e científicos que lhe permitiam executar o seu trabalho e, paralelamente, participar, quase anonimamente, em redes de comunicação e canais de sociabilidade científicas locais e/ou nacionais, nomeadamente nos ligados ao campo da retórica do saber e da legitimidade de preservação patrimonial, tema focal na agenda científica de finais de oitocentos.

Os periódicos locais passam a fazer parte desta agenda de sociabilização da fotografia, divulgando inovações técnicas e científicas, introduzindo novos termos no léxico diário, assumindo-se como memória do público entendimento da fotografia, permitindo, simultaneamente, identificar instituições e personalidades culturais que contribuíram para a divulgação e prática do novo saber

Também neste espaço laboratorial, foi possível encontrar um caso de excelência periférica, mais uma vez protagonizado por membros da comunidade inglesa: As minas de S. Domingos e a utilização da fotografia como suporte documental para a promoção de um projecto industrial.

Finalmente, no virar do século, um periódico local, *A Tradição*, vai constituir-se como suporte visual de narrativas científicas, no campo das emergentes ciências sociais.

Conclua-se, pois, que as regiões periféricas podem ser uma placa de transmissão, difusão e adaptação dos conhecimentos produzidos no centro cultural e científico. Paralelamente, como ficou demonstrado, os itinerários e as materialidades locais, podem permitir um entendimento mais profundo da relação domínio/diferenciação no campo científico, revelar novos actores, saberes, práticas e objectos que de outra forma permanecem à margem da lupa dos académicos dedicados aos estudos da ciência universal.

Demonstrou-se, igualmente, que nem toda a ciência nos países atrasados é marginal ao acervo mundial do conhecimento e que o trabalho científico tem nesses países, as suas próprias regras que devem ser entendidas no quadro da sua própria cultura e das suas interacções com a ciência internacional.

FONTES

Fontes Não Impressas

- **Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas**, on line
- **Arquivo da Academia Real de Ciências de Lisboa:**

Processos individuais dos sócios: José Júlio Rodrigues; Brito Capello e Frederico Oom

- **Arquivo Nacional Torre do Tombo:**

Carlos Relvas, Tomo X, 1595, 1737; Exposições Diversas, Tomo II, 2538, 2342, 2346; Tomo XIV 2869, 2674, 2725, 2746; D. Fernando Rei de Portugal, Tomo XVI, 3164; Francisco Fonseca Benevides, XIV, 2580; Filipe Folque, XIV, 2580; Arq. Possidónio Narciso da Silva, Tomo II, carta 2330; carta 2331;

- **Arquivo Distrital de Beja:**

Fundo do Governo Civil de Beja

- **Arquivo Distrital de Évora:**

Fundo Governo Civil, H/D, Série 01, item 14, peça 93; Cx.13, Série 01; Secção J, It: 216, peça nº15, 1887

- **Arquivo Distrital de Portalegre:**

FGC H/B- Associações/Actividades Lúdicas/Espectáculos; Cx 1, Peça 20; *Livro de Baptizados da parochia da Sé de Portalegre que teve o seu começo no dia 2 de Maio de 1875 e findou em 4 de Março de 1878*, assento n.º 56 [etombo: PT-ADPTG-PRQ-PPTG15-1-27B-000128].

- **Arquivo do Instituto Industrial Português:**

Synopse dos Privilegios concedidos em Portugal desde 1853 até 1884: [Patentes de Invenção].

- **Arquivo Histórico do Instituto Geográfico Português:**

Fundo da *Secção Photographica*:

Livro 7, "Registro dos officios remettidos ao Ministerio das Obras Publicas desde Julho 1869 a Dezembro de 1871".

Documentos, Apreciações e Vários Esclarecimentos; 1875, pp.55-56

Documentos, Apreciações e vários Esclarecimentos, 1.º fascículo, Abril de 1875, Typ.da Academia Real de Sciencias, p. 7.

Livro 4.º, Registro do serviço dos empregados da Officina;

Livro Registo de Frequências,

Livro de Caixa,

Livro 1.º - Correspondência Official, offício n.º 29,

Documentos, Apreciações e vários Esclarecimentos, 1875, Typ. da Academia Real de Sciencias; Cartas de 16 de Maio, 4 de Junho, 3 de Agosto e 17 de Novembro de 1874 respectivamente.

Documentos 16 a 19 in Direcção Geral dos Trabalhos Geographicos de Portugal, Secção Photographica,

Documentos, Apreciações e vários Esclarecimentos, 1.º fasc., Abril de 1875, Typ. da Academia Real de Sciencias, Lisboa, pp.. 24-25;

Livro de Portarias e Officios, Questionário manuscrito de F.M. Pereira da Silva, 9 de Novembro de 1875;

Livro 1.º de Correspondência Official, offício n.º 42, 14 de Março de 1876, p. 291;

6.ª Secção, Offício n.º 146, 16 de Dezembro de 1875;

6.ª Secção, Offício n.º 55, 18 de Junho de 1876;

Livro de caixa, Offício n.º 177, 26 de Setembro de 1876

- **Arquivo Histórico-Militar:**

Conselho Geral de instrução Militar, Livro de Registo;

Corpo do Estado-maior do campo de instrução e manobras em Tancos;

- **Arquivo Municipal de Arraiolos:**

Registos Paroquiais, livro de assentos de baptismos [eTombo, PT-ADEVPRQEV-ARLO1-0024-0087]

- **Arquivo Municipal de Lisboa**

Processos de Obras: PT/AMLSB/CMLSB/ADMG-E/08/1127.

- **Arquivo Nacional Torre do Tombo:**

Carlos Relvas, Tomo X, 1595, 1737; Exposições Diversas, TomoII, 2538, 2342, 2346; Tomo XIV 2869, 2674, 2725, 2746 D. Fernando Rei de Portugal; XVI, 3164; Francisco Fonseca Benevides, XIV, 2580; Filipe Folque, XIV, 2580; Arq. Possidónio Narciso da Silva, Tomo II, carta 2330; carta 2331

- **Biblioteca da Academia Militar**

Sebenta (manuscrita) elaborada para o ano lectivo de 1890-1891, da autoria de Augusto Frederico Pinto de Rebello Pedrosa, Coronel do Estado-Maior de Artilharia, segundo lente da 5.ª cadeira.

Sebenta (manuscrita) de Aniceto Rocha para o ano lectivo de 1871-1872

•Biblioteca Évora

Fundo Rivara: Carta de 20 de Abril de 1840, a Varnhagen, arm.º VIII, n.º 6, doc. 157ª; carta dirigida a Francisco Freire de Carvalho, arm.º VIII, n.º 7, docs. 184-187a]; cartas dirigidas a Luis António [?] arm.º VIII, n.º 7, doc. 187ª; Arm.IX, n.º 16, doc.125c; Arm.VIII, n.º 7, docs.187ª; Carta Cunha para os directores da Revista *Panorama*, Arm. IX, n.17, 116- a; Carta n.136 de Vicente da Gamma para Cunha Rivara, 29 de agosto de, Arm. IX, n.º20.

•Museu Carlos Relvas:

Cadernos manuscritos de Carlos Relvas; Biblioteca de Carlos Relvas.

Outras fontes não impressas

• Arquivo da Família Bataréu

- Livro de Lembranças de Susana Treichler Knopfli Rosa (manuscrito)

• Arquivo de James Mason

MERL, Eynsham Park Estate, OXF/22/2/33[Cópiasdigitais gentilmente cedidas pela Dr.ª Maria João B. Ramos Pinheiro, autora da tese de doutoramento - *Mason & Barry e a construção da Mina de São Domingos: indústria, turismo, globalização* (2013)].

• Arquivo da Família Russel Mannors Gordon

Correspondência manuscrita diversa.

Fontes Iconográficas

• Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Évora:

Colecção do Grupo Pó-Evora; Colecção de José Pedro Braga Passaporte; Colecção Pereira & Prostès; Colecção de Provas Originais; Colecção da SHE; Colecção Mattos Peres; Colecção Francisco Manuel Fialho; Album de Francisco Maria de Sousa Figueiredo.

• Albuns das famílias Barahona, Carlos Júlio, Castelo Branco, Gião, J.C. Silveira, Khron e Mello Breyner.

• Instituto del Patrimonio Historico Español, Archivo Fotográfico de Ruiz Vernacci

Fundo Jean Laurent

• Levantamento de provas fotográficas existentes em locais de devoção alentejanos:

Igreja do Senhor Jesus da Piedade (Elvas); Santuário de N.^a Senhora d'Aires (Viana do Alentejo); Capela de N.^a Senhora da Visitação (Montemor-o-Novo); Capela de N.^a Senhora do Carmo (Azaruja).

- **Arquivo Municipal de Santiago de Cacém;**
- **Colecção de provas fotográficas da autora**

Fontes Impressas

Periódicos Científicos e Literários

Medicina Contemporânea: Números:5 (14), 105-108, 5 (15), 113-116, 5 (17), 129-130
Boletim do Ministério das Obras Públicas, Commercio e Industria 2 (1859), p. 150-166
Boletim do Ministério das Obras Públicas, Commercio e Industria, 6 (1865), p.p.660-67
Boletim do Ministério das Obras Públicas, Commercio e Industria, 8, (1865), pp.173- 175
Boletim da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos, 1.^o anno, n.^o 2, Maio de 1887, pp. 18-19
Correio Médico, 8.^oAnno, n.^o4, de Fevereiro de 1872
Correio Médico de Lisboa (ano 1879)
Gazeta Médica de Lisboa, Tomo I, 1.^o Anno, Fev. 1853, p.5-6
Gazeta Médica de Lisboa (anos: 1856 a 1867)
Journal de Sciencias Mathematicas, Physicas e Naturaes, n.1, Março de 1867, pp. 271, 271-273.
O Occidente, 9.^o anno, Vol.IX, n.^o 268, p.p. 123-126
O Occidente, Vol. 15, n.^o 496, p.217
O Escholiaste Medico, 1855, p. 257.
O Jovem Naturalista, n.^o 4, 10 Mar.1840, p. 29-31.
A Medicina Contemporânea (anos:1887 a 1899).
O Panorama, n.^o 81 (17 Nov. 1838), p. 362
O Panorama, n.^o 81 (17 Nov. 1838), p. 362
O Panorama, n.^o 94, 16 de Fev.1839, pp. 54-55
O Panorama, n.^o 140, 4 Jan. de 1840, p. 31-32
Revista Litteraria, n.^o15, 1 de Mar.1839, pp. 41-52
Revista Portuguesa de Medicina e Cirurgia Práticas (1897 a 1900)
Revista Universal Lisbonense, n.^o 31, 5 Mai.1842, p.374
Revista Universal Lisbonense, n.^o 32, 27 Abr.1843, p. 393-394
Revista Universal Lisbonense, 2.^a serie, tomo II, n.^o 47, 9.^o anno, 29 de Agosto de 1850, p. 563

Periódicos Nacionais

- Archivo Pittoresco*, Tomo X, 1867, p. 163
- A Democracia*, III Anno, n.º 448, 22 de Abril de 1875.
- ADemocracia*, III Anno, n.º 453, 28 de Abril de 1875
- A Vida Moderna*, 7º Ano / nº 10, 10 de Abril de 1886, pag. 2.
- Diário Illustrado*, 1.º Anno, n.º 4, 4 de Julho de 1872
- O Director*, n.º 435 (2 Jul. 1839), p.1998 [miscellanea
- Ilustração Portuguesa*, II Série, n.º 587, 21 de Maio de 1917
- Jornal da Associação Industrial Portuense*, Anno 1857, n.º 16, 10 de Julho
- Jornal do Porto*, 1865, n. 232, 12/10/, p.2
- O Interessante, jornal de instrucção e recreio*, n.º 10 (1835), p. 225-30.
- O Occidente*, 9.º anno, Vol.IX, n.º 268, p.p. 123-126.
- Jornal do Commercio*, 10.º Anno, n.º 2785, 20 de Jan. de 1863
- Jornal para Rir*, 7 de Agosto de 1856
- OGratis*, n.º 559 (18 Nov. 1840), p. 910.
- O Grátis*, 10 de Março de 1842, p.903.
- O Gratis*, n.º 1237 (17 Jun. 1843), p. 1.
- O Periódico dos Pobres*, 6 Out. de 1834
- O Periódico dos Pobres*, 1 de Setembro de 1844, p. 438
- O Periodico dos Pobres*, n.º 63 (28 Jun. 1844), p. 252
- O Recreio*, n.º 4, Mar. 1841, p. 84;
- O Recreio*, n.º 4, Abr. 1841, p. 84-85
- Revista Estrangeira*, n.ºs 32-50; 1856-1857, p.37.
- Universo pittoresco: jornal de instrucção e recreio.*, n.º 1 (Jan. 1839) a n.º 24 (1844)

Periódicos do Alentejo

- A Academia*, 2.º Anno, n.º 67, 8 de Março de 1895.
- A Academia*, 27 de Abril de 1899.
- A Academia*, Anno 6.º, 4 de Maio de 1899.
- A Academia*, Anno 6.º, n.º 291, 15 de Junho de 1899.

- A Aurora d'Estremoz*, Anno 1.º, n.º25, 19 de Fevereiro de 1887
- A Democracia Pacífica*, I Anno, n.º 1, 20 de Outubro de 1866.
- A Democracia Pacífica*, I Anno, n.º 4, 7 de Novembro de 1866.
- A Democracia Pacífica*, I Anno, n.º 5, 14 de Novembro de 1866.
- A Democracia Pacífica*, I Anno, n.º 7, 21 de Novembro de 1866.
- A Democracia Pacífica*, I Anno, n.º 8, 24 de Novembro de 1866.
- A Democracia Pacífica*, II Anno, n.º 58, 21 de Novembro de 1867.
- A Democracia Pacífica*, II Anno, n.º 144, 11 de Junho de 1870.
- A Democracia, Político, Literário, Noticioso, Agrícola e Commercial*, V Anno, n.º 164, 11 de Abril de 1871.
- A Folha de Beja*, XIII Anno, n.º 661, 31 de Agosto de 1905
- Folha de Beja*, XIV Anno, n.º 679, 4 de Janeiro de 1906.
- A Folha de Beja*, XIV Anno, n.º 701, 7 de Maio de 1906.
- A Folha do Sul*, Anno I, n.º 27, 13 de Março de 1864
- A Folha do Sul*, Anno I, 3 de Junho de 1864
- A Imprensa Livre*, 1.º Anno, n.º 54, 27 de Outubro de 1887.
- A Imprensa Livre*, 1.º Anno, n.º 55, 30 de Outubro de 1887
- A Ordem*, 1.º Anno, n.º 4, 1 de Novembro de 1888.
- A Rabeca*, n.º 7, 3 de Julho de 1898.
- A Rabeca*, 27 de Novembro de 1898.
- A Sentinella da Fronteira*, Ano III, n.º 198, 22 de Fevereiro de 1883.
- A Sentinella da Fronteira*, Ano III, n.º 280, 9 de Dezembro de 1883.
- A Sentinella da Fronteira*, Ano IV, n.º 292, 2 de Fevereiro de 1884.
- A Sentinella da Fronteira*, Ano VI, n.º 430, 22 de Maio de 1886.
- A Sentinella da Fronteira*, Ano VI, n.º 432, 6 de Junho de 1886.
- A Tradição*, Volume I e II, edição fac-similada, Câmara Municipal de Serpa
- A Voz do Alentejo*, VI Anno, n.º 444, 25 de Maio de 1865.
- A Voz d'Estremoz*, VIII Anno, n.º 803, 29 de Janeiro de 1905
- A Voz da Infância*, 1.º Anno, n.º 10, 15 de Novembro de 1863
- A Voz Publica*, Anno nº13, 29 de Maio 1904.
- Chronica Eborensis*, 3 de Fevereiro de 1847
- Correio Elvense*, Anno I, n.º 2, 18 de Outubro de 1889.
- Correio Elvense*, Anno II, n.º 132, 11 de Janeiro de 1891
- Correio Elvense*, VIII Anno, n.º 775, 29 de Maio de 1879

Correio Elvense, IX Anno, n.º 815, 26 de Fevereiro de 1898
Correio Elvense, IX Anno, n.º 834, 6 de Julho de 1898
Correio Elvense, Décimo Anno, n.º 862, 6 de Fevereiro de 1899
Correio Elvense, Décimo Anno, n.º 882, 1 de Julho de 1899
Correio Elvense, Décimo Anno, n.º 883, 8 de Julho de 1899
Correio Elvense, Décimo Anno, n.º 892, 8 de Setembro de 1899
Correio Elvense, Décimo Anno, n.º 904, 2 de Dezembro de 1899
Correio Elvense, Anno XI, n.º 936, 29 de Agosto de 1900
Correio Elvense, Anno XVII, n.º 1 088, 14 de Outubro de 1905
Correio Elvense, Anno XVII, n.º 1 112, 21 de Dezembro de 1905
Correio Elvense, Anno XVII, n.º 1 088, 20 de Janeiro de 1906
Correio Elvense, Anno XVII, n.º 1 127, 28 de Fevereiro de 1906
Correio Elvense, Anno XVII, n.º 1 127, 28 de Fevereiro de 1906
Correio Elvense, Anno II, n.º 25, 2 de Janeiro de 1890
Diario do Alentejo, n.º 1:655, 25 Abril 1892
Gazeta do Meio Dia, ano 1, n.º 11, 3.ª feira, 12/04/1864
Gazeta de Portalegre, 1.º Anno, n.º 23, 22 de Outubro de 1865
Gazeta de Portalegre, 1.º Anno, n.º 23, 22 de Outubro de 1865
Jornal de Setúbal, 1.º Anno, n.º 2, 4 de Novembro de 1866
Jornal de Setúbal, 1.º Anno, n.º 17, 17 de Novembro de 1867
Jornal de Setúbal, 2.º Anno, n.º 96, 23 de Agosto de 1868
Jornal de Setúbal, 2.º Anno, n.º 97, 30 de Agosto de 1868
Jornal de Setúbal, 2.º Anno, n.º 98, 6 de Setembro de 1868
O Alfageme, 1.º Anno, n.º 1, 15 de Junho de 1871
O Alfageme, 1.º Anno, n.º 13, 30 de Julho de 1871
O Alfageme, 1.º Anno, n.º 16, 10 de Agosto de 1871
O Alfageme, 1.º Anno, n.º 28, 28 de Setembro de 1871
O Alfageme, 1.º Anno, n.º 37, 29 de Outubro de 1871
O Annunciador do Alentejo, 1.º anno, n.º 3, 27 de Maio de 1890
O Bejense, 1.º Anno, n.º 13, 26 de Junho de 1860
O Bejense, 1.º Anno, n.º 18, 13 de Julho de 1860
O Bejense, 1.º Anno, n.º 23, 4 de Setembro de 1860
O Bejense, III Anno, n.º 148, 24 de Outubro de 1863
O Bejense, III Anno, n.º 150, 7 de Novembro de 1863

- O Bejense*, IV Anno, n.º 153, 28 de Novembro de 1863
- O Bejense*, IV Anno, n.º 154, 5 de Dezembro de 1863
- O Bejense*, IV Anno, n.º 157, 19 de Dezembro de 1863
- O Bejense*, V Anno, n.º 200, 22 de Outubro de 1864
- O Bejense*, VII Anno, n.º 320, 9 de Fevereiro de 1867
- O Bejense*, VII Anno, n.º 321, 18 de Fevereiro de 1867
- O Bejense*, XII Anno, n.º 550, 15 de Julho de 1871
- O Bejense*, XIII Anno, n.º 613, 28 de Setembro de 1872
- O Bejense*, XIII Anno, n.º 615, 12 de Outubro de 1872
- O Bejense*, XIII Anno, n.º 626, 28 de Dezembro de 1872
- O Bejense*, XIV Anno, n.º 642, 19 de Abril de 1873
- O Bejense*, XVI Anno, n.º 791, 26 de Fevereiro de 1876
- O Bejense*, XXII Anno, n.º 1:102, 11 de Fevereiro de 1882
- O Bejense*, XXIII Anno, n.º 1:133, 16 de Setembro de 1882
- O Bejense*, XXVII Anno, n.º 1:367, 12 de Março de 1887
- O Bejense*, XXXIV Anno, n.º 1 708, 30 de Setembro de 1893
- O Bejense*, XXXVII Anno, n.º 1 879, 4 de Dezembro de 1896.
- O Bejense*, XXIII Anno, n.º 1:133, 16 de Setembro de 1882
- O Campeão do Alentejo*, I Anno, n.º 46, 7 de Outubro de 1866
- O Campeão do Alentejo*, I Anno, n.º 52, 28 de Outubro de 1866.
- O Campeão do Alentejo*, I Anno, n.º 102, 11 de Julho de 1867
- O Campeão de Portalegre*, 2.º Anno, 3.º Série, n.º 177, 26 de Janeiro de 1896
- O Campeão de Portalegre*, 2.º Anno, 3.º Série, n.º 182, 12 de Fevereiro de 1896
- O Correio de Setúbal*, Anno I, n.º 50, 12 de Janeiro de 1862
- O Correio de Setúbal*, Anno I, n.º 50, 12 de Janeiro de 1862
- O Correio de Setúbal*, Anno I, n.º 5, 19 de Janeiro de 1862
- O Correio de Setúbal*, Anno II, n.º 57, 2 de Março de 1862
- O Correio de Setúbal*, Anno II, n.º 61, 30 de Março de 1862
- O Correio de Setúbal*, Anno II, n.º 63, 13 de Abril de 1862
- O Correio de Setúbal*, Anno II, n.º 63, 13 de Abril de 1862
- O Correio de Setúbal*, Anno II, n.º 67, 11 de Maio de 1862
- O Correio de Setúbal*, Anno II, n.º 68, 18 de Maio de 186
- O Curioso de Setúbal*, Anno I, n.º 57, 29 de janeiro de 1859
- O Districto de Portalegre*, 9.º Anno, n.º 429, 8 de Junho de 1892

- O Echo Portalegrense*, I Anno, n.º 1, 24 de Agosto de 1867
- O Echo Portalegrense*, I Anno, n.º 15, 1 de Dezembro de 1867
- O Estremocense*, I Anno, n.º 9, 12 de Maio de 1888
- O Estremocense*, I Anno, n.º 16, 30 de Junho de 1888
- O Estremocense*, I Anno, apêndice ao n.º 22, 11 de Agosto de 1888
- O Estremocense*, III Anno, n.º 137, 25 de Outubro de 1890
- O Estremocense*, III Anno, n.º 152, 7 de Fevereiro de 1891
- O Estremocense*, 4.º Anno, n.º 161, 11 de Abril de 1891
- O Improviso*, Anno I, n.º 10, 28 de Agosto de 1859
- O Improviso*, Anno I, n.º 11, 4 de Setembro de 1859
- O Manuelinho d'Evora*, 1.º Anno, n.º 17, 10 de Maio de 1881
- O Manuelinho d'Evora*, Anno II, n.º 67, 2 de Maio de 1882
- O Manuelinho d'Evora*, Anno IIV, n.º 154, 1 de Janeiro de 1884
- O Manuelinho d'Évora*, Anno VI, n.º 654, 16 de Março de 1885
- O Manuelinho d'Evora*, Anno, n.º ..., 5 de Maio de 1885
- O Manuelinho d'Évora*, Anno V, n.º 234, 14 de Julho de 1885
- O Manuelinho d'Évora*, Anno V, n.º 248, 20 de Outubro de 1885
- O Manuelinho d'Évora*, Anno V, 17 de Novembro de 1885
- O Manuelinho d'Evora*, Anno VI, n.º 259, 5 de Janeiro de 1886
- O Manuelinho d'Evora*, Anno VII 1 de Maio de 1886
- O Manuelinho d'Evora*, Anno VII, 2 de Novembro de 1886
- O Manuelinho d'Evora*, Anno VIII, 15 de Março de 1887
- O Manuelinho d'Evora*, Anno XIX, 1 de Dezembro de 1888
- O Manuelinho d'Evora*, Anno XX, 6 de Outubro de 1889
- O Manuelinho d'Evora*, 1 de Dezembro de 1892
- O Manuelinho d'Evora*, 1 de Janeiro de 1893
- O Manuelinho d'Evora*, n.º 615, 5 de Fevereiro de 1893
- O Manuelinho d'Evora*, 27 de Maio de 1894
- O Manuelinho d'Evora*, Anno XXI, 20 de Dezembro de 1891
- O Manuelinho d'Evora*, 4 de Agosto de 1895 e 1 de Dezembro de 1895
- O Manuelinho d'Evora*, Ano. 11 de Julho de 1897
- O Meridional*, 4.º Anno, n.º 172, 21 de Outubro de 1894
- O Meridional*, 5.º Anno, n.º 204, 26 de Maio de 1895
- O Meridional*, VII Anno, n.º 356, 17 de Abril de 1898

O Meridional, XIX Anno, n.º 439, 19 de Novembro de 1899
O Meridional, 5.º Anno, n.º 206, 9 de Junho de 1895
O Meridional, 5.º Anno, n.º 208, 23 de Junho de 1895
O Meridional, VII Anno, n.º 356, 17 de Abril de 1898
O Meridional, Anno nono, n.º 439, 19 de Novembro de 1899
O Monitor Transtagano, 1.º Anno, n.º 1, 15 de Fevereiro de 1880
O Monitor Transtagano, 1.º Anno, n.º 47, 2 de Janeiro de 1881
O Papagaio, Anno 1, n.º 5, 15 de Maio de 1897
O Pharol do Alentejo, Anno I, n.º 9, 28 de Junho de 1869
O Pharol do Alemtejo, n.º 102 de 9 de Junho de 1863
O Reclamo, Anno I, n.º 1, 24 de Junho de 1899
O Reclamo, Anno II, n.º 59, 5 de Agosto de 1900.
O Reclamo, Anno II, n.º 104, 16 de Junho de 1901
O Reclamo, n.º 255, 8 de Maio de 1904
O Transtagano, II Anno, n.º 132, 4 de Agosto de 1861
O Transtagano, III Anno, n.º 261, 30 de Outubro de 1862
O Transtagano, III Anno, n.º 263, 6 de Novembro de 1862
Notícias de Evora, Anno III, n.º 812, 7 de Junho de 1903
Notícias de Evora, Anno III, n.º 81, de Junho de 1903
Nove de Julho, XI Anno, n.º 559, 11 de Março de 1896
Nove de Julho” XII Anno, n.º 602, Janeiro de 1897
Nove de Julho, XII Anno, n.º 620, 12 de Maio de 1897
Nove de Julho, XII Anno, n.º 632, 4 de Agosto de 1897
Nove de Julho, XIII Anno, n.º 655, 20 de Novembro de 1897
Nove de Julho, Anno XIV. N.º 727, 3 de Julho de 1898
Nove de Julho, Anno XIV. N.º 803, 26 de Abril de 1899
Nove de Julho, Anno XIV. N.º 818, 17 de Junho de 1899.
Nove de Julho, Anno XV. N.º 830, 29 de Julho de 1899
Nove de Julho, Anno XV. N.º 850, 7 de Outubro de 1899
Nove de Julho, Anno XV. N.º 904, 18 de Abril de 1900
Nove de Julho, Anno XVI. N.º 947, 15 de Setembro de 1900
Nove de Julho, Anno XVI. N.º 1022, 12 de Junho de 1901
Nove de Julho, Anno XVII. N.º 1033, 20 de Julho de 1901
Perseverança, 1.º Anno, n.º 2, 17 de Novembro de 1867

Perseverança, 1.º Anno, n.º 15, 17 de Março de 1868
Scholastico Eborense, n.º 8, 15 de Janeiro, Anno de 1862
Semana d'Evora, 1.º Anno, n.º 10. 3 de Maio de 1903
Semana d'Evora, II Anno, n.º 77, 4 de Setembro de 1904
Sul, 1.º Anno, n.º 31, 8 de Maio de 1881
Sul, 1.º Anno, n.º 54, 28 de Julho de 1881
Sul, 1.º anno, n.º 69, 18 de Setembro de 1881
Sul, 2.º Anno, n.º 108, 2 de Fevereiro de 1882
Sul, 2.º Anno, n.º 118, 8 de Março de 1882
Sul, 2.º Anno, n.º 120, 16 de março de 1882
Sul, 2.º Anno, n.º 121, 19 de Março de 1882
Sul, 2.º Anno, n.º 125, 2 de Abril de 1882
Sul, 2.º Anno, n.º 134, 4 de Maio de 1882
Sul, 2.º Anno, n.º 135, 7 de Maio de 1882
Sul, 2.º Anno, n.º 137, 14 de Maio de 1882
Sul, 3.º Anno, n.º 307, 30 de Dezembro de 1883
Sul, 6.º Anno, n.º 533, 28 de Fevereiro de 1884

Periódicos Estrangeiros

Espanha:

Cronica de Badajoz, Periodico de Interesses Morales y Materiales de Literatura, Artes, Modas y Anuncios, Ano I, n.º 14, 23 de Março de 1864
Cronica de Badajoz, Periodico de Interesses Morales y Materiales de Literatura, Artes, Modas y Anuncios, Ano II, n.º 121, 18 de Setembro de 1865
Cronica de Badajoz, Periodico de Interesses Morales y Materiales de Literatura, Artes, Modas y Anuncios, Ano II, n.º 122, 23 de Setembro de 1865
Cronica de Badajoz, Periodico de Interesses Morales y Materiales de Literatura, Artes, Modas y Anuncios, Ano II, n.º 134, 23 de Novembro de 1865
Cronica de Badajoz, Periodico de Interesses Morales y Materiales de Literatura, Artes, Modas y Anuncios, Ano III, n.º 176, 23 de Junho de 1866
Cronica de Badajoz, Periodico de Interesses Morales y Materiales de Literatura, Artes, Modas y Anuncios, AnoIV, n.º 214, 3 de Janeiro de 1867

Cronica de Badajoz, Periodico de Interesses Morales y Materiales de Literatura, Artes, Modas y Anuncios, Ano IV, n.º 219, 28 de Janeiro de 1867

Cronica de Badajoz, Periodico de Interesses Morales y Materiales de Literatura, Artes, Modas y Anuncios, AnoIV, n.º 275, 28 de Outubro de 1867

Cronica de Badajoz, Periodico de Interesses Morales y Materiales de Literatura, Artes, Modas y Anuncios, Ano V, n.º 294, 18 de Fevereiro de 1868

Cronica de Badajoz, Periodico de Interesses Morales y Materiales de Literatura, Artes, Modas y Anuncios, Ano V, n.º 305, 18 de Abril de 1868

Cronica de Badajoz, Periodico de Interesses Morales y Materiales de Literatura, Artes, Modas y Anuncios, Ano V, n.º 332, 3 de Setembro de 1868

Brasil

Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, 29 de Dezembro de 1868

Jornal do Commercio do Rio de Janeiro, Anno 48, 30 de Abril de 1869

Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, 29 de Dezembro de 1868

Jornal do Commercio do Rio de Janeiro, Anno 48, 30 de Abril de 1869

O Futuro, 15 de Setembro de 1862 a 1º de Julho de 1863

Periódicos Fotográficos nacionais

A Arte Photographica, Revista Mensal dos Progressos da Photographia e das Artes Correlativas, 1884-1885, (ed. fac-similada)

Boletim da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos

Boletim do Grémio de Amadores Photographicos

Boletim Photographico

Echo Phographicico

Periódicos Fotográficos Internacionais

Anthony's Photographic Bulletin, Vol. XVI, n.º 7, 11 de Abril de 1885, Nova Iorque, p. 224

Bulletin de la Societé Française de Photographie, Tomo V, p.17, Set. 1869

Bulletin de la Societé Française de Photographie, 19.º Année, n.º. 9 de Septembre, 1873, p. 231

Bulletin de la Societé Française de Photographie, 20.º Année, N.º 5, Mai, 1874, p. 116

Bulletin de la Société Française de Photographie, 20.º Année, 1874, 148-154

Bulletin de la Société Française de Photographie, 21.º Année 1875, T. 21, pp. 205, 254, 266a e 266b

La Lumière, 5. ºAno, n. º 26, 30 de Junho de 1855

La Lumière, 6. º Ano 1856, p. 106

Le Moniteur de la Photographie, 26.º Année, n.º 11, 1 de Junho de 1886

L'Illustration, Journal Universelle, v.46, 1865, Jul-Dec. p. 200

Journal of the Photographic Society, n. º 21, 21 de Agosto de 1854, p. 25

Photographic News, June 14, 1861, p. 236

The Illustrated Photographer, October, 2.nd, 1868, p.425

The Illustrated Photographer, May, 7th, 1869, p. 213

The Philosophical Journal, vol. 24-25, 1844, p.321

The Photographic Journal, Nov. 16, 1865, p.183

The Photographic Journal, 16 de Fevereiro de 1866, p. 272

The Photographic Journal, Nov. 8, 1870

The Photographic News Almanac for 1868)

The Year book ofPhotography, 1869

Révue Photographique des Hôpitaux de Paris, 1.^{re} Année, 1862

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AA, 1855, *Exposition universelle de 1855, Rapports du jury mixte international publiés sous la dir. de S.A.I. le Prince Napoléon, président de la commission impériale*, Imprimerie de Paris, Paris.

AA, 1876, *International Exhibition at Philadelphia Portuguese special catalogue. Departments I., II., III., IV., V. Mining and metallurgy; manufactures; education and science; fine arts; machinery* by Portugal; Instituto de Agronomia e Veterinaria; Lisbon, Portugal.

AA, 1994, *Frederick William Flower Um Pioneiro da fotografia portuguesa*, Ed. Sociedade Lisboa 94, Lisboa.

AA, 2001. “A Marinha na Investigação do Mar. 1800-1999”. Instituto Hidrográfico, Lisboa.

AA, Carlos Relvas e a Casa da Fotografia (cat.), 2003, Ed. Ministério da Cultura, Museu de Arte Antiga, Lisboa.

AA, (Coord. Nunes, Maria de Fátima; LOPES, Norberto), 2005, *Imagens da Ciência em Portugal*, Ed. Caleidoscópio, Lisboa.

AA (Corey KELLER, Maren GRÖNING, Tom GUNNING, Jennifer TUCKER), 2007, *Brought to Light Photography and the Invisible 1840-1900*, 2008, Yale University Press, San Francisco, California;

AA, *Encyclopedia of Nineteenth-century Photography*, Volume 1, ed. John Hannavy, London.

AA, 2007, *Napper i Frith Un viatge fotogràfic per la Obèria del segle XIX*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

AGUIAR, A. A. (1867), “Quelques observations sur le procédé photographique au collodion sec de M. le Major Russell”, *Jornal de Sciencias Mathematicas Physicas e Naturaes II*, Março de 1867, 271-273.

ALMEIDA, Cármen, 2000, *José P. B. Passaporte e António Passaporte (Loty), Dois Fotógrafos de Évora*, Câmara Municipal de Évora, Évora.

ALMEIDA, Cármen (org.), 2001, *Riscos de Um Século, Memórias da Evolução Urbana de Évora*, Câmara Municipal de Évora, Évora.

ALMEIDA, Cármen, 2005, *Objectos melancólicos*, Caleidoscópio, Lisboa.

ALMEIDA, Cármen (org.), 2006, *Évora Desaparecida*, Câmara Municipal de Évora, Évora.

ALMEIDA, Marcelina da Graça de, “IMAGENS FOTOGRÁFICAS – A PRESENÇA DO AUSENTE”, em *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, Julho 2011, São Paulo.

AGUIAR, A. Mota. 2009, *Os Estudos da Astronomia em Portugal de 1850 A 1950*, Dissertação de Doutoramento em História da Ciência, Faculdade de Ciências sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

ALPERS, Svetlana, 1987, *El Arte de Describir El arte holandês en el siglo XVII*, Ed. Hermann Blume, Madrid.

ARAGÃO, A. C. Teixeira de, *Description des Monnaies, médailles et autres objets d'art concernant l'histoire portugaise du travail, Exposition Universelle de Paris, 1867*, Imp. D. Dupont, Paris, pp. 169-171 [Gallica, bnf.fr].

ARAGO, François, 1839, *Rapport de M.Arago, Lu à la séance de la Chambre des Députées le 3 Juillet de 1839 et à l'Académie des Sciences, séance 19 du Août*, Bachelier, Imp., Paris

ARAÚJO, Nuno Borges, *Uma Coleção Privada Contributos para uma memória visual de Braga*, 2009, Museu da Imagem, CMB, Braga.

ASSIS, José Luís, *Revista Militar (1849-1910): contributo para uma leitura de ciência e técnica em Portugal*, 2002, Tese de Mestrado, Universidade de Évora, <http://hdl.handle.net/10174/15424>.

BAJAC, Quentin, 2001, *L'image révélée, L'invention de la photographie*, Gallimard, Paris.

BALTAZAR, Maria João, 2007, *O Olhar Moderno - a Fotografia Enquanto Objecto e Memória*, IADE, Lisboa.

BAPTISTA, Paulo Artur Ribeiro, 2010, *A Casa Biel e as suas Edições Fotográficas no Portugal de Oitocentos*, Edições Colibri, Lisboa.

BARROCAS, António José de Brito Costa, 2006, *Arte da Luz Dita, Revistas e Boletins Teoria e Prática da Fotografia em Portugal 1880-1900*, Tese Mestrado, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa.

BARNES, Barry, 1972, *Sociology of Science*, Penguin Books, Ltd, England.

BASTO, Artur de Magalhães, 1937, *Memória Histórica da Academia Politécnica do Porto. Porto*, Universidade do Porto, Porto, pp.29-31.

BASTOS, H. T., 1896, “Raios X de Röntgen”, *O Instituto: jornal científico e litterario*, XLIII, 38-41 e 274-279.

BATCHEN, Geoffrey, 2002, *Each Wild Idea Writing Photography History*, the MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London.

BATE, 2009, David, *Photography: The Key Concepts*, Berg Pub. Ltd, London.

- BENEVIDES, F., 1867, *Relatório sobre a exposição universal de Paris em 1867*, Imprensa Nacional, Lisboa.
- BENEVIDES, F., 1868, *Principios de Optica e suas Principaes Aplicações aos Instrumentos, aos Pharoes, à Photographia aos Efeitos Theatraes, etc.*, Imprensa Nacional, Lisboa.
- BENJAMIM, Walter, 1992, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d' Água, Lisboa.
- BENTES, J. A., 1866, *Tratado Theórico e pratico de photographia*: Livraria de A. M. Pereira, Lisboa.
- BERNARDO, Luis Miguel, 2009, *Historia da Luz e das Cores*, Vol. I, 2.^a ed., Ed. U. do Porto, Coimbra.
- BERMAN, Morris, 1978; *Social Change and Scientific Organization, The Royal Institution, 1799-1844*, Londres.
- BOBONE, A, 1897, *Raios X: Notas práticas de radiografia sobre as primeiras investigações feitas em Lisboa em 1896*, Livraria de Antonio Maria Pereira, Lisboa.
- BODAS, Jean, CASELLAS, Lluís Esteve e SUQUET, M. Àngels, 2001, *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*, CCG Ediciones, Biblioteca de la Imagem, Girona.
- BONIFÁCIO, V., MALAQUIAS, I. & FERNANDES, J., 2007, “Solar Photography in the nineteenth century: the case of the Infante D. Luiz Observatory (1871-1880)”, *Journal of Astronomical History and Heritage*, 10 (2), 101-113.
- BONIFÁCIO, Vitor, 2009, *Da astronomia à astrofísica: a perspectiva portuguesa (1850 - 1940)*, Tese de Doutoramento em Física, Departamento Universidade de Aveiro, Aveiro.
- BORGES, Artur Goulart de Melo, 1996/1997, “Évora e os Primórdios da Fotografia”, em *Boletim A Cidade de Évora*, n.º 2, II Série, Évora.
- BOURDIEU, Pierre, 1965, *Un Art Moyen – essai sur les usages sociaux de la photographie*, les Éditions de Minuit, Paris;
- BRAGANÇA GIL, F., 2001, *O Liberalismo e a Institucionalização do Ensino Superior Científico de Lisboa*, Actas do 1.º Congresso Luso-Brasileiro de História da Ciência e da Técnica (Universidade de Évora e Universidade de Aveiro), Centro de Estudos de História e Filosofia da Ciência da Universidade de Évora, Évora.
- BRESSON, Anne –Cartier, 2012, *Dans l’atelier du photographe, La Photographie Mise en scène (1819- 2006)*, PARIS Musées, Paris.
- BRITO, Eduardo, 2012, *O Fotógrafo Martins Sarmiento*, Ed. Guimarães, Capital Europeia da Cultura, Guimarães.

- BRUCK, M, 1988, *The Piazzzi Smyth Collection of Sketches, Photographs and Manuscripts at the Royal Observatory. Vistas in Astronomy*, London, 371-408.
- BRUNET, François, 2006 [1.^a ed. 2000], *La Naissance de l'idée de photographie*, PUF, Paris.
- BRUNET, François, 2011, "Nationalities and Universalism in the Early Historiography of Photography (1843–1857)", *History of Photography*, 35:2, 98-110, DOI: 10.1080/03087298.2010.516587.
- BUCKLAND, Gail, 1980, *Fox Talbot and the invention of photography*, David A. Godine Publisher, Boston.
- BURRI, Regula Valérie, DUMIT, Joseph, 2007, "Social Studies of Scientific Imaging and Visualization," *The Handbook of Science and Technology Studies*, MIT Press, London;
- CALADO, Jorge, *Memórias e Afectos (O Começo duma Colecção Pública de Fotografia)*, em Collección, Centro Português de Fotografia, 2002, Fundación Foto Colectania, Barcelona.
- CALLON, Michel; LATOUR, Bruno. 1981, Unscrewing the big Leviathan: how actors macro-structure reality and how sociologists help them to do so. In: K. Knorr-Cetina; A.V. Cicourel (eds.). *Advances in social theory and methodology: toward and integration of micro-and macro-Sociologies*. Boston: Routledge;
- CAPELLO, J. B. (1872a). Sur les études photographiques du Soleil récemment entreprises à l'Observatoire de l'Infant D. Luiz. Comptes Rendus de l'Académie des Sciences de Paris, Paris.
- COLMANAR, Juan Alvarez, 1841, *Annales d'Espagne et de Portugal*.
- CARVALHO, J. A., 1850, *Lições de Philosophia Chimica*, Typographia da Rua da Mathematica,Coimbra.
- CARVALHO, J. A., 1872, *Memoria Historica da Faculdade de Phylosophia de Coimbra*, Imp. da Universidade, Coimbra.
- CARVALHO, Augusto da Silva, 1949, "Subsídios para a história da Fotografia em Portugal", *Comemorações do Centenário da fotografia: subsídios para a história da fotografia em Portugal*, Sep. Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, classe Ciências, (pp. 21-55), Academia das Ciências de Lisboa, Lisboa.
- CARVALHO, Rómulo de, 1952, *História da Fotografia*, Atlântida, Coimbra.
- CARVALHO, Rómulo de, 1982, *A Física Experimental em Portugal no séc. XVIII*, Biblioteca Breve, vol.63, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa.
- CARVALHO, Rómulo, 1996, *Actividades Científicas em Portugal no séc. XVIII*, Universidade de Évora, Évora.

CASTILLO, Matilde Muro, 2000, *La fotografía en Extremadura, 1847-1951*, Junta de Extremadura, Madrid (?), p. 246.

CATHALOGO DA LOJA DE LIVROS E GABINETE DE LEITURA DE V.J. DA GAMA, 1848, Lisboa.

CATHALOGO DOS PRODUCTOS APRESENTADOS NA EXPOSIÇÃO AGRICOLA DO PORTO EM 1860, 1861, Typographia Commercial, Porto.

CATHALOGO DAS OBRAS APRESENTADAS NA 7ª EXPOSIÇÃO da ACADEMIA PORTUENSE das BELLAS ARTES, no anno de 1860, Typ. de C. Granda, Porto.

CATHALOGO DOS PRODUCTOS APRESENTADOS NA EXPOSIÇÃO AGRICOLA DO PORTO em 1860, 1861, Typographia Commercial, Porto.

CATALOGO OFFICIAL DA EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DO PORTO EM 1865, 1865, Typ. do Commercio, Porto.

CATÁLOGO DA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO NACIONAL, VÁRIOS ESCLARECIMENTOS, 15 de Abril de 1875, Direcção Geral dos Trabalhos Geographicos Portuguezes, Secção Photographica, Lisboa.

CHARCOT, J., BOURNEVILLE et al., 1879-1880, *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, Delahaye & Lecroisnier, Éditeurs, Paris.

CHEVALIER, M. (dir), 1862, *Rapports du Jury International de L'Exposition*, Imprimerie et Librairie Centrale des Chemins de Fer, Paris.

CHEVALIER, M. (dir.), 1868, *Exposition Universelle, Paris, 1867, Rapports du jury International*, Imprimerie Administrative de Paul Dupont, Paris.

CLODE, João José P. Edward, 2009, “História da Fotografia e da sua Aplicação à Medicina,” *Gazeta Médica*, pp.100-134, Lisboa.

CLODE, João José P. Edward, 2010, “História da Fotografia e da sua Aplicação à Medicina,” *Cadernos Otorrinolaringologia*, pp. 1-23, Lisboa.

COMMISSÃO da Exposição Internacional de Portugal, 1876, International Exhibition, 1876 at Philadelphia, Portuguese Special Catalogue, Philadelphia.

CONGRÈS INTERNATIONAL DE PHOTOGRAPHIE - RAPPORTS SOMMAIRES SUR LES QUESTIONS PROPOSÉES PAR LE COMITÉ D'ORGANISATION: EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE DE 1889, 1889, Ministère du commerce, de l'industrie et des colonies, Éd. Impr. Nationale, Paris.

CONNERTON, Paul, *Como as Sociedades Recordam*, 1993, Celta, Oeiras.

COSTA, A. Celestino, 1904, “O Professor May Figueira”, em *A Medicina Contemporânea*, nº23, Lisboa.

- COSTA, C., 1940, “A microfotografia”. In CARVALHO, A. *Comemoração do Centenário da Fotografia*. Sep. Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, classe Ciências (pp. 89-97), Academia das Ciências de Lisboa, Lisboa.
- COSTA, M. Clara Pereira da, 1986, “Filipe Folque – O Homem e a obra – O diário de sua viagem à Europa integrado no séquito de D. Pedro V, alguns ofícios e cartas particulares”, Separata do n.6 da *Revista do Instituto Geográfico e Cadastral*, Gráf. Rádio Renascença, Lisboa.
- CRAWFORD, William, 1979, *The Keepers of light: a history working guide to early photographic processes, I*, Morgan & Morgan, New York.
- CUETO, Marcos, 1989, *Excelencia científica en la periferia, Actividades Científicas e Investigacion Biomedica en el Peru 1890-1950*, Grade- Concytec, Lima.
- CUSTÓDIO, Jorge, 1996, “James Mason e a Construção da Mina de S. Domingos”, em *Mineração no Baixo Alentejo*, Castro Verde.
- DAGUERRE, L., 1839, *Historique et description du procédé du Daguerreotype et du Diorama*, Alphonse Giroux, Paris.
- DASTON, Lorraine, 2004, *Things that talk, Object Lessons from Art and Science*, Zone Books, Brooklyn.
- DASTON, Lorraine, GALISON, Peter, 2007, *Objectivity*, Zone Books, Brooklyn.
- DAVANNE, L. A, 1875a, «Photographie: Procédés, Applications, Appareils et Produits », In FRANCE, Commission Supérieure (ed.) *Exposition Universelle de Vienne en 1873, Rapports*, III (pp. 183–218), Imprimerie Nationale, Paris.
- DAVANNE, L. A. (1875b), *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 21, 264-265.
- DAVANNE, L. A., 1876, *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 22, 187, 228 e 263.
- DAVANNE, L. A., 1879, *Photographie, ses origines et ses applications*, Conférence faite à la le 20 mars 1879 à Sorbonne, Gauthier-Villars, Paris.
- DAVANNE, L. A., 1880, *Exposition universelle internationale de 1878 à Paris*, Rapports du jury international: GROUPE II. - Classe 12. Rapport sur les épreuves et les appareils de photographie, Imprimerie Nationale, Paris.
- DAVANNE, L. A., 1893, *Invention et Applications de la Photographie*, conférence du 22 Novembre 1891. In C National des Arts et Métiers. Conférences publiques sur la photographie, organisées en 1891-1892 (pp. 11-32), Gauthier-Villars et Fils, Paris.
- DELORME, J., 1969, 3.^a ed., *Chronologie des Civilisations*, p.339, Paris.

- DELPIRE, Robert e FRIZOT, Michel, 1989, *Histoire de Voir: de l'invention à l'art photographique (1839-1880)*, Centre National de la Photographie, Paris.
- DIAS, Luísa Costa, 1997, Actas dos Encontros de Conservação de Fotografia (cópia dactilografada), Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa.
- DISDERI, A., 1862, *L'Art de la Photographie* .pp.147-155, Paris.
- DONNÉ, A., cit. em *Révue Photographique des Hôpitaux de Paris*, 1.re Année, 1862.
- DORFLES, Gillo, 2001, *As Oscilações do Gosto*, Livros Horizonte, Lisboa.
- DUBOIS, Philippe, 1992, *O Acto Fotográfico*, Vega, Lisboa.
- DUBOSCQ, J., 1862, *Catalogue des appareils employés pour la photographie*, Duboscq, Paris.
- DYSON, Stephen, *The Last Amateur: The Life of William J. Stillman*, 2014, State University of New York, USA, p.162.
- EDER, J. M., 1978, (publicação original de 1945), *History of Photography*, Dover Publications, inc., New York.
- ENES, Carlos, s/d, História da Fotografia nos Açores, [Cópia pública em <http://www.culturacores.azores.gov.pt/aia/fotografia/Historia>].
- ESTRELA, Paulo Jorge, 2011, *Instituto Geográfico Português, Resenha Histórica*, IGP, Lisboa, p. 37-39.
- EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DO PORTO em 1865, Catálogo Oficial, pp. X e XI
- FABRIS, Annateresa (org.), 1991, *Fotografia, Usos e Funções no Século XIX*, Edusp, S. Paulo.
- FERREIRA, H. A., 1937, *A 5ª Cadeira e os seus Professores (Física Experimental e Matemática)*, Faculdade de Ciências de Lisboa, Lisboa.
- FIOLHAIS, Carlos Martins, MARTINS Décio, 2010, *Breve História da Ciência em Portugal*, Ed. Gradiva, Coimbra.
- FIGUEIRA, C. M., 1863, “Programma do curso de microscopia práctica professado na Escola Médico-cirúrgica de Lisboa, no anno lectivo de 1862 para 1863”, *O Instituto: jornal scientifico e litterario*, XII, 8-9, Lisboa.
- FIGUEIRÔA, Silvia., F.M., LOPES, MML, 2000, “A difusão da ciência e da tecnologia através da imprensa e dos periódicos especializados (São Paulo, 1890-1930)”, em *Anais do VI Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*, Sociedade Brasileira de História da Ciência, Rio de Janeiro.
- FIGURIER Louis, 1858, *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*, Tomo III, V. Masson, p.20, Paris.

- FITAS, Augusto J.S., RODRIGUES, Marcial A.E; NUNES, Meria de Fátima, 2008, *Filosofia e História da Ciência em Portugal no Séc. XX*, Ed. Caleidoscópio, Lisboa.
- FLUSSER, Vilém, 1998, *Ensaio sobre a Fotografia, para uma Filosofia da Técnica*, Relógio d' Água, Lisboa;
- FONSECA, Cátia S., 2015, *Uma família de Fotógrafos, Carlos e Margarida Relvas*, Chiado Editora, Lisboa;
- FONTANELLA, Lee, 1996, *Charles Thurston Thompson e o proxecto fotográfico ibérico*, Centro Galego de Artes da Imaxe-Xunta de Galicia, Coruña.
- FOUQUET, V., 1867, *La verité sur l'invention de la photographie*, Éd. Chalon-sur-Saône, Paris.
- FOURTIER, H., 1893, *La Photographie a l'Exposition Universelle de 1889*. E. Bernard et Cie, Imprimeurs-Editeurs., Paris.
- FRADE, Pedro Miguel, 1992, *Figuras de Espanto A Fotografia antes da sua Cultura*, Edições Asa, Lisboa.
- FREUND, Gisèle, 1997, *Photographie et Societé*, Seuil, Paris.
- FRIZOT, Michel 1989, *Histoire de Voir: de l'invention a l'art photographique, (1839-1880)*, Photo Poche, Paris.
- FYFE, Aileen, and LIGHTMAN, Bernard, 2007, *Science in the Marketplace: Nineteenth-Century Sites and Experiences*, University of Chicago Press, Chicago.
- FURTADO, A., 1887, "Física Aplicada. Os Progressos da Fotografia", *Jornal do Commercio*, Ano XXXIV, nº 9942, Lisboa.
- GALLARDO, Helena Pérez, 2003, *Diccionario de Historia de la Fotografia*, Cadernos Arte Caredra, Madrid.
- GARCIA, João Carlos dos Santos, BRANCO, Dinara, "Oporto Wine In Maps (1843-1860)»: A Cartografia inglesa do Douro,"2009, in *Anais do III Simpósio Luso-Brasileiro dae Cartografia Histórica*, Ouro Preto, Brasil, pp1-16.
- GASPAR, António P. Ribeiro, 2009, *História da Academia Militar*, Centro de Audiovisuais do Exército/Centro de Artes Gráficas, Lisboa.
- GASTARMINZA, Félix del Valle, 1999, *Manual de Documentación Fotográfica*, Sintesis, Madrid.
- GAUDIN, M. -A., 1862, "La photographie à l'Exposition Universelle de Londres", *La Lumière*, (10), 37-38, Paris.
- GERNSHEIM, Helmut, 1982, *The Origins of Photography*, Thames & Hudson, London.

- GERNSHEIM, Helmut, 1988, *The rise of Photography, 1850-1880: the age of collodion*, Thames & Hudson, London.
- GERNSHEIM, Helmut, 1965, *A concise history of photography / Helmut Gernsheim in collaboration with Alison Gernsheim*, Thames & Hudson, London.
- GIL, Fernando, 1999, “A ciência tal qual se faz e o problema da objectividade” em *A Ciência Tal qual se faz*, Edições João Sá da Costa, Lda., Lisboa.
- GIURGEVICH, Luana, *Bibliotecas antigas. Um elemento para a História da Ciência*, 2012, Centro Interuniversitário de História das Ciências e da Tecnologia, Fac. De Ciências, Universidade de Lisboa – CIUHCT-FC/UL, Portugal.
- GOMES, Maria Emília Jacinto Vaz, 2007, *O Desenvolvimento do ensino da Física Experimental em Portugal 1780-1870*, Universidade de Aveiro, Departamento de Física, tese de Doutoramento, Aveiro.
- GRAND LAROUSSE en 5 Volumes, Paris, Larousse, 1989, t.4, p. 2384
- GRÖNING, Maren, 2009, “Almost a game of chance: Joseph Marie Eder and Scientific Photography, in *Brought to Light Photograph and the Invisible 1840-1890*, University Press, San Francisco, California).
- GREAT EXHIBITION OF THE WORKS OF INDUSTRY OF ALL NATIONS LONDON, 1851, Great Exhibition: Official, Descriptive and Illustrated Catalogue. Class X. Philosophical, Musical, Horological and Surgical Instruments, Spicer brothers, London.
- GUNTHER, André, 2000, “La Retine du savant” in *Études Photographiques*, n.º 7, Société Française de Photographie, Paris.
- GUNTHER, André, 2002, “L’institution du photographique Le roman de la Société héliographique”, in *Études Photographiques*, n.º12, Nov., Paris.
- HARMANT, Pierre, 1959, «Les premières tentatives de Nicéphore Niépce», em *Bulletin de la Société Française de Photographie*, Avril 1959, pp.1-4, Paris.
- HUGHES, Stefan, 2012, *Catchers of the Light, The Forgotten Lives of the Men and Women Who First Photographed the Heavens*, ArtDeCiel Publishing, p. 1, U.S.A.
- JANEIRA, A. & MASSUL, E., 1998, “As Exposições Universais do Século XIX: Pavilhões Efêmeros. Progresso sem fim” In MOURÃO, J. et al *O Mundo Ibero-Americano nas Grandes Exposições*, Assírio Bacelar-Veja, Lisboa.
- JANEIRA, A. L., 1996, “A Escola Politécnica de Lisboa (1837-1911): organização do espaço, produção do discurso e sistema epistémico” In MAIA, E., PEREIRA, P. & JANEIRO, A. L. *O Laboratório de Química Mineral da Escola Politécnica de Lisboa (1884-1894)*, Livraria Escolar Editora, Lisboa.

- JANEIRA, A. L., 1996, *Demonstrar ou Manipular: O Laboratório de Química Mineral da Escola Politécnica de Lisboa na sua Época (1884-1894)*, Livraria Escolar Editora, Lisboa.
- JARDIM, M. E., COSTA, F. M. & PERES, I. M. 2008, “José Júlio Rodrigues e a sua Contribuição para o Desenvolvimento da Cartografia Portuguesa e dos Processos Fotomecânicos do Século XIX”. In *Actas do II Simpósio Luso-Brasileiro de Cartografia Histórica*, Lisboa.
- JARDIM, M. E., PERES, I. M. & COSTA, F. M., 2010, “Imagens do Século XIX: Fotografia Científica” In POMBO, O. & MARCO, S. (ed.) *As imagens com que a Ciência se faz*, Fim de Século – Edições, Lisboa.
- JARDIM, M. E., PERES, I. M. & COSTA, F. M., 2012, “The Role of Photochemical Processes on the Development of Colour Printing in the XIX Century Cartography”. in ROCA-ROSELL, A. (ed) *The Circulation of Science and Technology: Proceedings of the 4th International Conference of the ESHS, 18-20 November 2010*, Barcelona: SCHCT-IEC, Barcelona.
- KRAGH, Helge, 2002 [1987], *Introdução à Historiografia da Ciência*, Porto Editora, Porto;
- KELLER, Corey, 2009, “Sight Unseen: Picturing the Invisible” in *Brought to Light Photography and the Invisible 1840-1890*, Yale University Press, New haven and London;
- KOSSOY, B., 2006, *Hercules Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil*, Edit. Universidade de S. Paulo, S. Paulo.
- KUHN, Thomas, 1973, *La Révolution Copernicienne*, Ed. Fayard, Paris.
- KUHN, Thomas S., 1992, *A Estrutura das Revoluções Científicas*, Editora Perspectiva, S. Paulo.
- LACAN, Ernest, 1856, *Esquisses photographiques à propos de l'Exposition Universelle et de la Guerre d'Orient*, Grassart Éditeur, Paris
- LATOURE, Bruno, 1989 [1987], *la Science en action*, Gallimard, Paris.
- LAVÉDRINE, Bertrand, 2009, *Photographs of the Past: Process and Preservation*, Getty Publications, Los Angeles.
- LEITÃO, Vanda. 2004, *Assentar a primeira pedra: As primeiras Comissões Geológicas portuguesas (1848-1868)*, Dissertação de Doutoramento em História e Filosofia das Ciências, especialidade de Epistemologia das Ciências, Faculdade de Ciência e Tecnologia - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- LEITE, Miriam Moreira, *Retratos de Família*, 1993, Edusp, S. Paulo.

- LEMOS, V., 1940, “Notas para a história da fotografia aérea e da sua aplicação à Cartografia”, In CARVALHO, A. *Comemoração do Centenário da Fotografia*, Sep. Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, classe Ciências, Academia das Ciências de Lisboa. Lisboa.
- LEONARDO, A. J., 2011, *O Instituto de Coimbra e a evolução das Ciências Físico-Químicas em Portugal de 1852 a 1952*, Doutoramento em Ensino e História da Física, Universidade de Coimbra, Coimbra.
- LIMA, Solange Ferraz, 1991, “O Circuito Social da Fotografia: Estudo de Caso-II ” em FABRIS, pp. 60 e ss
- LONDE, A., 1884, “Photographie médical”, *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 30, 10.
- LISTER, Martin, *The photographic image in digital culture*, 1995, Routledge, London.
- LOPES, Renato César Casimiro, 2012, *Memória de O Futuro*, Fundação Biblioteca Nacional – MinC, Rio de Janeiro.
- LOWENTHAL, David, *The past is a foreign country*, 1986, Cambridge University Press, Cambridge.
- LUCIANO, A., *A EXPOSIÇÃO INDUSTRIAL DO PORTO em 1861, Impressões d'esta grande festa nacional*, 1861, Typographia do Diário Mercantil, 1861
- LYNCH, Michael, *Art and Artifact in Laboratory Science: a study of shop work and shop talk in a research laboratory*, 1985, Routledge and Kegan Paul, London.
- MACEDO, Marta, *Projectar e Construir a Nação, Engenheiros, Ciência e território em Portugal: Engenheiros, ciência e território em Portugal no século XIX*, 2012, Imprensa de Ciências Sociais, Lisboa.
- MACKENZIE, Donald, 1998, *Knowing Machines Essays on Technical Change*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- MARIEN, Mary Warner, *Photography: A Cultural History*, 2006, Laurence King Publishing Ltd., London.
- MARQUES, Catarina Miranda Basso, 2006, *A Retratística em Portugal e a introdução da Daguerreotipia (1830-1845)*, Tese de Mestrado em História da Arte em Portugal, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto.
- MARTINEZ, Francisco, Alonso, 2002, *Daguerreotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*, CCGD ediciones, Girona.
- MATOS, 1980, Teodoro de, *Transportes e Comunicações em Portugal, Açores e Madeira (1750-1850)*, Universidade dos Açores, Braga.

MATOS, A. C., 1996, “O Final do Século XIX Português visto através de 28 anos de Vida Pública de José Júlio Rodrigues”, In MAIA, E., PEREIRA, P. & JANEIRO, A. L., *O Laboratório de Química Mineral da Escola Politécnica de Lisboa (1884-1894)* (pp. 99-120), Livraria Escolar Editora, Lisboa.

MATOS, A. C., 2010, “Space and collections in the portrayal of the chemist José Júlio Bettencourt Rodrigues”, In LOURENÇO M. C. & CARNEIRO A. (ed). *The use of spaces, collections and archives in historical studies: Papers given at the occasion of the reopening of the Laboratorio Chimico* (pp. 111–124), Museum of Science of the University of Lisbon, Lisboa.

MATOS, Ana Cardoso, DEMEULENAERE-DOUYÈRE, Christiane, SOUTO Maria Helena, 2012, “The World Exhibitions and the Display of Science, Technology and Culture: moving boundaries”, em *Quaderns d’Història de l’Enginyeria*, volum xiii.

MAYNÉS, Paul, “*Jean Laurent y el papelleptografico*”, in *Las Fotografías Valencianas de Jean Laurent*, 2003, Ed. Ayuntamiento de Valência, Valência.

McCAULEY, Anne, «Arago, l’invention de la photographie et le politique», *Études photographiques*, 2 | Mai, 1997 [En ligne].

MEDEIROS, Margarida, *Fotografia e Narcisismo: O Auto-Retrato Contemporâneo*, 2001, Ed. Assírio e Alvim, Lisboa.

MESQUITA, Vitoria, PESSOA, José, *Jorge Almeida Lima, fotógrafo amador*, 1997, Instituto Português de Museus, Lisboa.

MICHELON, Francisca Ferreira, 2013, “O moderno e o obsoleto na Arte Photographica”, em *MOUSEION*, n.º15, Agosto, p.29-44, Canoas, Brasil.

MONCKHOVEN, D. van, 1865, *Traité Général de Photographie*, V. Masson, Paris.

MONDÉJAR, Publio López, 1999, *150 anos de Fotografia en España*, Lunwerk, Madrid, p. 40.

NADAR, F., 1899, *Quand j’étais photographe*, Flammarion, Paris.

NAMORADO, Sérgio Daniel Campos, *O Olhar de Minerva. Para a História da Musealização da Fotografia em Coimbra*, 2010, Tese de Mestrado em Museologia, Universidade de Coimbra, Coimbra.

NEALE, John Mason, *A handbook for travellers in Portugal: a complete guide for Lisbon, Cintra, Mafra, the British Battle-Fields, Alcobaça, Batalha, Oporto, &etc.* /1864. John Mason Neale. - Third edition, carefully revised. - London: John Murray, p. X. [Cópia pública da BNPd, <http://purl.pt71775>].

NEWALL, Beaumont, *Historia de la Fotografia*, 2002, Ed. Gustavo Gili, SA, Barcelona;

- NIÈPCE, Isidore, 1841, *Historique de la découverte improprement nommée daguerréotype*, Paris.
- NIEWENGLOSKI, Gaston-Henri, REYNER, Albert, *La Photographie en 1892*, 1893, Ed. Ch. Mendel, Paris.
- NUNES, F. & CUNHA, N., 2005, *Imagens da Ciência em Portugal*, Caleidoscópio, Lisboa;
- NUNES, M. F., 2005, “Arqueologia de uma prática científica em Portugal - uma história da fotografia”, *Revista da Faculdade de Letras*, III série, vol. 6, 169-183.
- NUNES, M. Fátima, 2001, *Imprensa Periódica Científica (1772-1852), leituras de «sciencia agricola» em Portugal*, Estar Editora, L.da, Coleção Thesis, Lisboa.
- NEMÉSIO, Vitorino, *Exilados, 1828-1832: história sentimental e política do liberalismo na emigração*, 1946, Liv. Bertrand, Lisboa;
- OLIVEIRA, António, *Migrações Internas e de Média Distância em Portugal de 1500-1900*, 1995, Sep. DeVer. Arquipélago, Universidade dos Açores, Ponta Delgada.
- OBSERVATÓRIO do Infante D. Luiz, 1863, *Annaes do Observatório do Infante D. Luiz em Lisboa: 1856 - 1863*. Imprensa Nacional, Lisboa.
- OBSERVATÓRIO do Infante D. Luiz, 1864, *Annaes do Observatório do Infante D. Luiz, 1864*, décimo ano. Lisboa: Imprensa Nacional, Lisboa.
- OBSERVATÓRIO do Infante D. Luiz, 1872, *Relatório do Serviço do Observatorio do Infante D. Luiz no Anno Meteorologico de 1870-1871*, Imprensa Nacional, Lisboa.
- OBSERVATÓRIO Meteorológico e Magnético da Universidade de Coimbra, 1885, *Observações Meteorológicas*. Imprensa da Universidade, Coimbra.
- OLIVEIRA, Eduardo Pires de, 1988, *Fontes da Imagem de Braga – vinte e uma fotografias de 1862-1863*, Barbosa & Xavier, Braga.
- ORTIGÃO, Ramalho, 1896, *O Culto da Arte em Portugal*, Antonio Maria Pereira, Livreiro-Editor, Lisboa.
- OSTERMAN, Mark, 2008, *The Wet-plate Process, a workink guide*, Ed. France Scully Osterman, Rochester.
- OWEN, Hugh, 1856, *Here and there in Portugal: notes of the present and the past*, Bell & Daldy, London.
- PAMPLONA, Fernando de, 1987, *Dicionário de pintores e escultores: portugueses ou que trabalharam em Portugal*, Civilização Editora (2.ªed), Barcelos.
- PEREIRA, Maria de Fátima, 2001, *Casa Fotografia Moraes: a Modernidade Fotográfica na Obra dos Cunha Moraes*, Mestrado em História Contemporânea, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto.

- PERES, I. M., 2006, *O Ensino da Análise Química Espectral: Um Compromisso entre Químicos, Fabricantes de Instrumentos Científicos e Professores (Um estudo de caso na Escola Politécnica ena Faculdade de Ciências de Lisboa, de 1860 a 1960*, Dissertação de Mestrado em Química para o Ensino. Faculdade de Ciências, Universidade de Lisboa, Lisboa;
- PERES, I.M., 2013, *Fotografia científica em Portugal, das origens ao séc. XX: investigação e ensino em química e instrumentação*, Tese de doutoramento Química (Química), Universidade de Lisboa, Faculdade de Ciências, Lisboa.
- PESSOA, José, 2004, in Carlos Relvas e a Casa da Fotografia (Catálogo), Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa
- PEIXOTO, J. P., 1987, “Instituto Geofísico do Infante D. Luís e a Ciência em Portugal”, em BRAGANÇA GIL, F. & CANÊLHAS, M. G. (coord.) Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa - Passado/Presente - Perspectivas Futuras - 150º Aniversário da Escola Politécnica - 75º Aniversário da Faculdade de Ciências (pp. 215-244), Museu de ciência da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- PESTRE, Dominique, 1996. “Por uma Nova História Social e Cultural da Ciência: Novas Definições, Novos Objectos, Novas Abordagens”, em *Cadernos IG/UNICAMP*, Vol. 6, N.º 1, 1996;
- PIMENTEL, J.C., 1967, “Aspectos da evolução histórica na Anatomia Patológica em Lisboa”, *Jornal Médico*, n.º 62385, n.º 62966; n.º 64:39.
- PIMENTEL, J. Cortez, 1971 “Alguns aspectos da fotografia médica lisboeta no passado e no presente”, in *Jornal Médico*, Ano XXI, Vol. LXXXVII, 4 de Dezembro de 1971.
- PIMENTEL, J.C., A “Primeira investigação médica com estudo microscópico efectuada em Portugal”, 1989, *Boletim da Faculdade de Medicina de Lisboa*, n.º 45, Novembro.
- PIMENTEL, J. Cortez, 1996, *A Documentação pela imagem em Medicina, História da sua utilização em Lisboa*, Universitária Editora, Lisboa.
- POLO, Miguel Angel Yáñez, 1986, “História de la Fotografía en Andalucía”, in *Historiade la Fotografía Española*, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, Sevilla, p. 125.
- PROVIDÊNCIA, João da, “As Grandes Correntes da Física Setecentista”, em *Colóquio/Ciências, Revista de Cultura Científica*, n.º 21, Maio, 1998, F. C. G, Lisboa, pp. 17-27.
- RAMIRES, Alexandre, 2001, *Revelar Coimbra, Os Inícios da Imagem Fotográfica em Coimbra, 1842-1900*, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.
- RAMIRES, Alexandre, 2014, *The Voyage of the Daguerreotypes and Physionotypes of the Oriental-Hidograph*, Coimbra.

- RAMIRES, A., ANTUNES, E., RAMOS, E. & CALDEIRA, M. H., 2006, *Passado ao Espelho: Máquinas e Imagens das vésperas e primórdios da Photographia*, Museu de Física da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- REPORTS BY THE JURIES: Exhibitions of the Works of Industry of all Nations, 1852, London.
- RIBEIRO, J. S., 1871-1914, *Historia dos Estabelecimentos Scientificos Litterarios e Artisticos de Portugal nos sucessivos Reinados da Monarchia*, Academia Real das Ciências Lisboa.
- RIEGO, Bernardo, 2000, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, ed. Universidad de Cantábria, Santander;
- RODRIGUES, J. J., 1876^a, *A secção photographica ou artistica da Direcção Geral dos Trabalhos Geodésicos no dia 1 de Dezembro de 1876*, Typographia da Academia Real das Sciencias, Lisboa.
- RODRIGUES, J. J., 1879, *Procédés Photographiques et Méthodes Diverses d' Impressions aux Encres Grasses*, Gauthiers-Villars, Paris.
- RODRÍGUEZ MOLINA, M^a José e SANCHIS ALFONSO, José Ramón, "El Sistema Crozat y su privilegio de invención (1862): historia de una importante aportación de dos hermanos alcoyanos a las técnicas fotográficas del siglo XIX" em *V Jornades de l'Associació d'Arxivers Valencians. Fotografia Valenciana i Arxius*, València, 19-21 novembre 2008 (Edición electrónica en CD).
- ROOSENS, Laurent, 1999, *History of Photography A Bibliography of Books*, Bloomsbury Publishing, Oxford.
- ROUANET, Sergio Paulo, 2008, *Correspondência de Machado de Assis*, Tomo I e II, Coleção Afrânio Peixoto, Academia Brasileira de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- RUSSELL, M.C., 1864, *Le procédé au tannin*, Paris.
- SAGNE, 1984, *L'Atelier du photographe 1840-1940*, Presses de la Renaissance, Paris.
- SAMPAIO, Rui Manuel de Almeida Trigueiros, 1991, *História da Academia Militar*, 1.º Vol., Lisboa, p.141.
- SANTOS, Cátia Antunes dos, 2009, *Carlos e Margarida Relvas, Uma Família de fotógrafos*, Tese de Mestrado em Museologia, Universidade de Coimbra, Coimbra.
- SANTOS, Maria Helena Souto, 2008, *Barão de Forrester, Razão e Sentimento Uma História do Douro 1831-1861*, Ed. Museu do Douro, PORTO.
- SANTOS, V. G., 1995, *Instituto Geofísico da Universidade de Coimbra (bosquejo histórico)*, Instituto Geofísico da Universidade de Coimbra; Coimbra.

- SCHAAF Larry, *Sun gardens: Victorian Photograms by Anna Atkins*, 1985, New York.
- SCHARF, Aaron, *Arte y Fotografía*, 1994, Alianza Editorial, Madrid;
- SECORD, James A., “Knowledge in Transit”, em *Isis*, 95 (2004);
- SECORD, James A., “How Scientific conversation became shoptalk” in *Science in the Market Place ineteenth-Century Sites and Experiences* FYFE, Aileen, and LIGHTMAN, Bernard (org.), 2000, University of Chicago Press, Chicago.
- SENA, António, *História da Imagem Fotográfica em Portugal, 1839-1997*, 1998, Porto Editora, Porto.
- SEYBERLING, Grace, BLOORE, Carolyne, 1986, *Amateurs, Photography and the Mid-Victorian Imagination*, University of Chicago Press, Chicago;
- SÉREN, Maria do Carmo, 2001, *O Porto e os seus fotógrafos*, Porto Editora, Porto;
- SHAPIN, Stephen, SHAEFFER, Simon, 1985, *Leviathan and Air-Pump ; Hobbes, Boyle and the Experimental Life*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- SHAPIN, Steven, 1996, *The scientific revolution*, University of Chicago Press, Chicago.
- SHILS, Edward, *Centro e Periferia*, 1992 (ed. Original *The logic of personal Knowledge*, 1961), Difel, Lisboa.
- SILVA, Maria João B. Ramos Pinheiro da, 2013, *Mason & Barry e a construção da Mina de São Domingos: indústria, turismo, globalização*, Tese de Doutoramento, Estudos de Literatura e de Cultura (Estudos Ingleses), Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, <http://hdl.handle.net/10451/7623>.
- SILVEIRA, F., 1873, *Noticia da Exposição Universal de Vienna d' Austria em 1873 por Joaquim Henriques Fradesso da Silveira*, Typ. Guyot, Bruxelas.
- SIMÕES, A., 1866, *Relatorios de uma viagem scientifica*. Imprensa da Universidade Coimbra, Coimbra;
- SMYTH, C. P., 1858, *Report on the Teneriffe Astronomical Experiment of 1856*, Richard Taylor and William Francis, London and Edinburgh;
- SOUZA, J. A., 1862, *Relatório da Visita aos Estabelecimentos Scientificos*. Imprensa da Universidade, Coimbra.
- SOUZA, J. A., 1877, “Observatório Meteorológico e Magnético da Universiddae de Coimbra”, in *Exposição Succinta da organização actual da Universiddae de Coimbra, Visconde de Villa –Maior*, Imp. Da Universiddae de Coimbra, Coimbra.
- SNYDER, Joel, 1998, “Visualization and Visibility,” in Carolyn A. Jones and Peter Galison, ed., *Picturing, Science Producing Art*, Routledge, New York and London.
- SONTAG, Susan, 1996, *Sobre la fotografia*, Edhasa, Barcelona;

- SOUZA, Jacinto António de, 1862, *Relatório da Visita aos Estabelecimentos Scientificos de Madrid, Paris, Bruxellas, Londres, Greenwich e Kew, ordenada pelas Portarias do Ministério do Reino de 6 de Junho e 30 de Julho de 1860*, Imprensa da Universidade, Coimbra;
- TAYLOR, Roger, SCHAAF Larry, 2007, *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*, Metropolitan Museum of Art, Nova York.
- TEIXIDOR, Carlos, 2006, “Laurent em Portugal” em *Évora Desaparecida*, Ed. Câmara Municipal de Évora, Porto;
- THOMAS, A. (dir.), 1997, *Beauty of another order: Photography in Science*. National Gallery of Canada, Ottawa;
- TOPHAM, Jonathan R., 2009, “Rethinking the History of Science Popularization/ Popular Science” in *Popularizing Science and Technology in the European Periphery, 1800-2000*, Ashgate Publishing Limited, Farnham Surrey, England.
- TRESCA, M (direction), 1855, *Visite à l'exposition universelle de Paris en 1855*, L. Hachette et Cie, Paris.
- TURAZZI, Maria Inez, 2010, “A Viagem do Oriental-Hydrographe (1839-1840) e a Introdução da Daguerreotipia no Brasil” em *Acervo, Revista do Arquivo Nacional*, v. 23 nº 1; S.Paulo, pp.45-62.
- TUCKER, Jennifer, 2005, *Nature Exposed Photography as Eyewitness in Victorian Science*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- VAREY, J.E, 1972, *Los Títeres y outras diversiones populares de Madrid, 1758-1840*, Estúdios y Documentos, Madrid.
- VEGA, Carmelo, 2004, *El ojo en la mano, la mirada fotografica en el siglo XIX*, CCG Ediciones, Girona.
- VIGIL, Juan Miguel Sánchez, 1999, *El Universo de la Fotografia, Prensa, Edición, Documentación*, Espasa, Madrid.
- VICENTE, António Pedro, 1984, *Carlos Relvas fotógrafo. Contribuição para a história da fotografia em Portugal no século XIX*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.
- VICENTE, Filipa Lowndes, 2003, *Viagens e Exposições: D. Pedro V na Europa do Século XIX*, Gótica, Alges
- VIDAL, Léon, 1879, *Traité Pratique de Phototypie*, Paris.
- VIDAL, P., 1878, “Gabinete de Physica”. In *ESCOLA Polytechnica de Lisboa, Relatório da comemoração dos 40 anos da Escola Politécnica (1877-1878)* (pp. 47-51). Imprensa Nacional, Lisboa.

VIEIRA, Joaquim, “*Frederick W. Flower: um fotógrafo calotipista em Portugal*”, *Colóquio Artes*, nº 46, 1980 (38-45), Lisboa.

XAVIER, Hugo, 2011, em *REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE*, pg- 79-80, Lisboa.



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
**INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO
E FORMAÇÃO AVANÇADA**

Contactos:

Universidade de Évora

Instituto de Investigação e Formação Avançada - IIFA

Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva, Apart.

94

7002-554 Évora | Portugal

Tel: (+351) 266 706 581

Fax: (+351) 266 744 677

email: iifa@uevora.pt