

This paper examines photography as a particular case of a multiple discovery. It concerns an original photographic process developed last century in Brazil, simultaneously and independently from other processes developed with the same aim mostly in Europe. A detailed reconstruction of this process created by the Frenchman Hercule Florence is performed by directly investigating his manuscripts and other original documents of the period. Combining elements from the Mertonian theory of discovery and science studies, I argue that the local peripheral circumstances are embodied in the final form of Florence's process: a photographic process without a camera obscura.

Key words: history of photography, history of science, multiple discovery

| abstract

Brasil, 1833: A descoberta da fotografia revisitada

rosana horio

MONTEIRO

resumo |

Esse artigo examina a fotografia como um caso particular de descoberta múltipla, investigando-se detalhadamente o processo fotográfico desenvolvido pelo francês Hercule Florence na primeira metade do século 19 no Brasil, de forma simultânea, e independente, a outros processos desenvolvidos sobretudo na Europa. A partir da análise de seus manuscritos e de outros documentos originais do período e combinando elementos da teoria mertoniana da descoberta e dos estudos sociais da ciência, argumento que as circunstâncias periféricas locais de produção estão incorporadas na forma final do processo de Florence: um processo fotográfico sem o uso da câmera escura.

Palavras-chave: história da fotografia, história da ciência, descobertas múltiplas.

Introdução

Durante a primeira metade do século XIX, mais de uma pessoa, entre artistas, cientistas, amadores em geral, de diferentes lugares, como a França, a Inglaterra, e até mesmo o Brasil, passaram a se preocupar com um problema comum: a necessidade de produzir técnicas de representação da realidade que fossem mais rápidas e precisas. Com esse intuito vários processos de fixação da imagem foram desenvolvidos e alguns de seus inventores foram reconhecidos mundialmente como precursores do processo fotográfico moderno, entre os quais os franceses Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) e Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), e o inglês William Fox Talbot (1800-1877).

Niepce realizou em 1826 o que a história registra como a primeira fotografia produzida no mundo, através de um processo que ele chamou de heliografia. Daguerre desenvolveria, depois de ter-se associado a Niepce, a partir de 1829, o daguerreótipo, cujo processo foi tornado público pela Academia de Ciências da França em 1839, tendo sido patenteado na Inglaterra no mesmo ano. Em 1841, também na Inglaterra, o processo desenvolvido por Talbot seria patenteado com o nome de calotipia ou talbotipia. A denominação fotografia (de *photography*) tem sido atribuída ao químico e astrônomo inglês John Herschel (1792-1871), que a teria comunicado oficialmente à Academia de Ciências britânica, em Londres, em 1839.

No Brasil, longe dos grandes centros científicos europeus do século XIX, notadamente a França, o francês Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879), ou simplesmente Hércules Florence como passou a se chamar, de acordo com seus diários, já teria empregado a palavra *photographie* cinco anos antes, em 1834, para denominar um

processo de fixação de imagens, com auxílio da luz e de substâncias fotossensíveis, que ele próprio desenvolvera e vinha aperfeiçoando desde 1833. Seu trabalho, contudo, seria interrompido quando a descoberta de Daguerre é noticiada pela imprensa do Rio de Janeiro, em 1839, ficando esquecido por quase um século.

Florence usaria a palavra fotografia para designar uma nova técnica de impressão desenvolvida a partir de uma ação química da natureza (o efeito da luz do sol sobre substâncias fotossensíveis). E no momento em que trabalhava no aperfeiçoamento dessa técnica, Florence recebe a notícia da descoberta de Daguerre. Um amigo seu relata o que o *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, havia publicado em sua edição de maio de 1839, reproduzindo reportagem do jornal parisiense *O Século* (Bourroul, 1900).

E nas páginas do mesmo *Jornal do Commercio*, em dezembro de 1839, Florence justificaria a sua não disputa pela descoberta da fotografia. Ele reconhece que uma mesma idéia pode vir a duas pessoas e que, além disso, ele teria tratado pouco da fotografia por precisar de meios mais complicados e de suficientes conhecimentos químicos:

como eu tratei pouco da fotografia por precisar de meios mais complicados e de suficientes conhecimentos químicos não disputarei descobertas com ninguém, porque uma mesma idéia pode vir a duas pessoas, porque sempre achei precariedade nos fatos que eu alcançava, e a cada um o que lhe é devido [...]

Florence admite aqui a existência de descobertas múltiplas em ciência, ou seja, aquelas descobertas que são resultado do trabalho de dois ou mais pesquisadores que embora trabalhando de forma independente, distantes geograficamente ou não, as produzem simultaneamente.¹ E a fotografia é um desses casos².

“Brasil, 1833: A descoberta da fotografia revisitada” está dividido em duas partes. Na primeira, apresento uma leitura das descobertas múltiplas a partir de uma visão tradicional, centrada na idéia de maturação cultural, ou seja, de que as descobertas ocorrem quando “se chega a hora” e que tenta explicar a descoberta da fotografia no Brasil como resultado tão-somente da genialidade de Hércules Florence. Argumento que a teoria heróica da descoberta não explica a descoberta da fotografia no Brasil por desconsiderar o seu contexto de produção. Na parte dois, exploro mais detalhadamente o contexto periférico de produção do processo fotográfico de Florence, apontando alguns fatores que teriam tornado possível também a ele identificar a necessidade de se desenvolver novas técnicas de representação da realidade, de um lado, e, de outro, construir um processo próprio de fixação e reprodução de imagens.

A fotografia como descoberta múltipla

Tradicionalmente a ocorrência de múltiplos tem sido atribuída ao nível de desenvolvimento das técnicas científicas e de instrumentação e a assim chamada maturação cultural. Baseando-se nesse tipo de abordagem, muitos historiadores apontam a descoberta da fotografia como inevitável na Europa no século XIX. De um lado, existia um contexto social favorável marcado por uma série de transformações políticas, econômicas e sociais geradas a partir da Revolução Francesa e continuadas com a Revolução Industrial. Todas essas mudanças definiriam um novo tipo de sociedade – capitalista – e a emergência de uma nova classe social – a burguesia, que então buscava uma forma de auto-representação que lhe conferisse ao mesmo tempo status e a aproximasse da anti-

ga nobreza. De outro lado, já estavam disponíveis o conhecimento das propriedades das substâncias químicas fotossensíveis, difundidas desde o século XVIII, e da câmera escura, aperfeiçoada desde o Renascimento. Todos esses fenômenos teriam contribuído para a criação de uma demanda por novas técnicas de representação da realidade social.³

Por outro lado, o desenvolvimento independente de um processo fotográfico no mesmo período no Brasil tem sido comumente atribuído à genialidade de Hércules Florence, conferindo-se a sua descoberta ao acaso, já que se assume que o contexto brasileiro, comparativamente ao europeu, não era propício para o desenvolvimento científico e tecnológico. Autores como Morand (1989) argumentam que Florence foi o único a fazer uma descoberta inevitável por acaso visto que não havia condições sociais, econômicas e culturais no contexto brasileiro para que ele pudesse criar o seu próprio processo fotográfico.

Esse tipo de visão vale-se, em parte, do próprio discurso de Florence (1837, 150) que diz sofrer

com os horrores da miséria (moral) e minha imaginação está cheia de descobertas. Nenhuma alma me ouve. Nem me compreenderia. Aqui só se dá apreço ao ouro, só se ocupam de política, açúcar e café,

Intitulando-se um “inventor no exílio”:

a fotografia é a maravilha do século, na pintura; também eu já tinha colocado as bases, tinha previsto essa arte em sua plenitude; realizei-a antes do processo de Daguerre, mas trabalhei no exílio.

A teoria heróica da descoberta, segundo a qual as inovações em ciência e tecnologia devem-se exclusivamente à ação de indivíduos geniais, acaba sendo usada muito mais para legitimar a idéia de que o Brasil no início do século XIX era um ponto exótico do planeta, pouco favorável ao progresso

científico e às inovações tecnológicas, do que propriamente para explicar como o processo fotográfico de Florence foi produzido. Isso reflete toda uma tendência presente na tradicional historiografia da ciência de se considerar os países não-europeus como essencialmente receptores e repetidores da ciência moderna, cuja origem é apontada como sendo na Europa nos séculos XVI e XVII com a Revolução Científica. Essa tendência eurocêntrica, ao pressupor que todas as sociedades seguem um mesmo plano evolutivo desconsidera – ou minimiza – o contexto cultural local.

Considerando o exposto acima, argumento que a alegada genialidade de Florence não explica o desenvolvimento de seu processo fotográfico. O contexto no qual Florence trabalhou foi ignorado em estudos anteriores, como se ele não tivesse participação na construção desse processo. Além disso, sustento que as circunstâncias em que ele trabalhou não somente dirigiram sua atenção e interesse para o problema da representação e da fixação da imagem mas também moldaram seu processo fotográfico. O contexto é, por isso, incorporado em sua solução técnica para o problema.

Então, como a descoberta de um processo fotográfico no Brasil pode ser explicada? O que teria tornado Hercule Florence envolvido com o problema da representação que motivou seus contemporâneos europeus? Como os fatores contextuais atuaram na atividade de criação de seu processo de fixação e reprodução de imagens?

Arte e ciência num contexto periférico

Sem negar as circunstâncias menos favoráveis para o desenvolvimento de atividades científicas e tecnológicas no Brasil, se comparadas àquelas identificadas na Europa nesse mesmo período, ar-

gumento que uma elite composta por políticos locais, cientistas e amadores em geral, da qual Florence fazia parte, contribuía para que o “exílio” reclamado por ele fosse ficando menos distante em relação aos grandes centros internacionais. O próprio Florence admitiria, em seus manuscritos, que a erudição de alguns de seus interlocutores, embora em pequeno número, teria sido distinguida em qualquer país.

Esse grupo de interlocutores, apesar das dificuldades de comunicação, procurava manter um estreito contato com os centros científicos europeus do período através de correspondências com pesquisadores estrangeiros, assinaturas de jornais e revistas, além de estarem próximos dos viajantes que afluíam para o Brasil no século passado.

No Brasil, mesmo após a Independência, em 1822, o mais importante para o governo imperial brasileiro continuava sendo a consolidação política do país através da criação de uma organização administrativa e militar que fosse capaz de dar conta dessa tarefa, e não o seu desenvolvimento técnico e industrial. O trabalho de Florence e de outros pesquisadores do período esbarrava na falta de um apoio político mais decidido e de uma base social bem definida que os colocava muitas vezes na dependência do fator sorte para operacionalizar suas pesquisas, ficando à mercê de iniciativas isoladas de alguns governantes.

Florence desembarca no Rio de Janeiro em 1824 a bordo de um navio que planejava dar a volta ao mundo, sendo logo em seguida incorporado à expedição Langsdorff⁴ como desenhista, partindo para uma viagem de cinco anos por várias regiões do Brasil. Durante a viagem, além do contato com cientistas de diferentes nacionalidades que integravam a expedição, Florence conheceu políticos, outros viajantes europeus e pesquisadores locais residentes em algumas das localidades visitadas.

Um ano após o seu regresso da expedição, em 1830, Florence casa-se e vai morar em Campinas, na época ainda Vila de São Carlos, interior de São Paulo, onde realizaria as pesquisas que culminariam com o processo que ele chamaria de fotografia. Campinas na época era um importante entreposto comercial de uma grande região, recebendo muitos migrantes, além de tropeiros, comerciantes e viajantes europeus.

A preocupação de Florence em encontrar uma nova técnica de fixação da imagem parece ter se manifestado já durante sua viagem junto à expedição Langsdorff, vindo a fortalecer-se em Campinas diante das dificuldades encontradas por ele para imprimir seus desenhos e a zoofonia, um estudo sobre a voz dos animais que ele realizara durante a expedição. Florence deixa claro que com as técnicas de impressão até então disponíveis (litografia, tipografia, gravura), e com as quais ele parecia ter experiência, esse desejo não poderia ser concretizado pelo alto custo dos equipamentos e dos processos e pela escassez de oficinas no país:

Já vi, pela minha experiência com a impressão, que a litografia possuía pedras muito pesadas, volumosas e caras, que seu procedimento era complicado e os materiais exigidos só encontrados em grandes centros. A gravura necessita de pranchas de cobre, muito bem polidas, o que é custoso, e ao mesmo tempo impossível de se encontrar em todos os lugares. A arte tipográfica está bem longe, por seu grande aparelho, de estar ao alcance de quem se encontra em minhas circunstâncias [...] (Florence, 1837, 12).

Além disso, nenhuma dessas técnicas poderia atender a um outro objetivo seu que era proporcionar praticidade e rapidez ao trabalho de artistas-viajantes como ele próprio nas atividades diárias de reprodução de plantas, animais e grupos étnicos observados durante as viagens científicas.

Diante dessas dificuldades, Florence percebe a necessidade de se desenvolver uma nova técnica de impressão que fosse mais acessível às condições em que ele, e o próprio país, se encontravam. Assim,

[...] num país onde não havia como imprimir⁵, senti também então que seria útil que a arte da impressão fosse simplificada em sua aparelhagem e em seu procedimento, a fim que todo mundo pudesse fazer uso dessas técnicas para o que fosse necessário (Florence, 1837, 12).

Florence trabalhou alguns meses com Pierre Plancher⁶ no Rio de Janeiro. Embora tenha sido empregado como vendedor de livros, alguns autores, como Hallewell (1985), afirmam que ele já teria feito trabalhos em litografia para Plancher, vindo a continuá-los em São Paulo, de acordo com Bourroul (1908). Hallewell inclusive considera Florence como o introdutor da litografia no Brasil. Ferreira (1977), no entanto, atribui a introdução da litografia no Brasil a outro francês, Arnaud Marie Julien Palière, que chegara ao país em 1817, contratado por D. João VI para fazer retratos e paisagens.⁷

Contudo, nos diários de Florence consultados não foi encontrada nenhuma referência direta a esses trabalhos, a não ser nas descrições de suas pesquisas com a poligrafia⁸, em que cita uma prensa litográfica que ele possuía.

Através de Langsdorff, Florence parece ter incorporado uma nova concepção científica da paisagem, cunhada pelo naturalista alemão Alexander von Humboldt (1769-1859), em cuja órbita girava a maioria dos viajantes do século XIX. Humboldt defendia que o produto do trabalho dos artistas-viajantes deveria estar comprometido com a fidedignidade de representação da natureza, supondo uma observação direta das verdades do mundo, conforme entendia ser a descrição da natureza feita pelo cientista. O artista-viajante deveria assu-

mir o perfil de um artista-documentador das cenas que observava, livre das interpretações subjetivas que caracterizariam o fazer artístico.

Belluzzo (1994), comparando os estilos de Adrien Taunay, o outro desenhista da expedição Langsdorff, e Florence, destaca que o primeiro mostra-se “mais sensível e afetivamente envolvido com o objeto de sua atenção”, enquanto Florence, ao contrário, vai buscar a “objetividade do registro por todos os meios”, agindo como um “explorador das técnicas de representação e reprodução da natureza”. A autora define Florence como “um artista extremamente minucioso no estabelecimento das condições para a observação da natureza”, destacando que ele assinala em seus desenhos

tanto o nome, o local e a data da coleta como critérios que presidem a representação, correspondência entre tamanho do referente e da referência, entre a cor na natureza e a cor resultante, indicando a tomada do objeto em grandeza natural ou em escala percentualmente reduzida, anotando a incidência de desenhos elaborados a partir de plantas secas ou de animais empalhados (Belluzzo, 1994, 131).

Ou seja, ele orienta o foco de sua atenção para uma certa ‘objetividade’ da representação, liberando-se do “traço individualizado, que costumeiramente acompanha o trabalho artístico, concentrando sua contribuição precisamente na exploração das técnicas de representação e reprodução da imagem” (Belluzzo, 1994, 131).

Nesse sentido, Florence parece ter atendido mais prontamente às exigências de Langsdorff do ponto de vista da representação, já que Langsdorff, de acordo com seus diários, indicava o tema e os detalhes que deveriam, impreterivelmente, ser realçados nos desenhos. Assim, sua influência sobre o trabalho dos artistas parece ser indiscutível. Em uma carta enviada por ele ao Ministério dos Negócios Estrangeiros da Rússia em 1827, Langsdorff

deixa claro como é que os seus desenhistas deveriam reproduzir as “raças sul-americanas”:

Os jovens artistas Taunay e Florence desenharam belas paisagens, cachoeiras e diferentes espécies de objetos da ciência natural. Durante a viagem, dediquei especial atenção à história natural-cotidiana do homem. Para dar aos cientistas europeus a possibilidade de comparar com maior exatidão as raças sul-americanas entre si, eu exigi, com insistência dos artistas, reproduzir com precisão os retratos das tribos Caiapó, Guana, Bororo, Chamacoco, Chiquito, e espero que, com relação a isto, eu fiz mais que qualquer outro viajante (apud Braga, 1988, 9).

Assim como Niepce, que chegou à heliografia a partir de pesquisas para substituir a pedra litográfica⁹, cara, pesada, volumosa e difícil de ser encontrada, Florence também chegará a seu processo de fixação da imagem no transcórrer de seus estudos de uma nova técnica de impressão que, segundo ele, seria uma alternativa à litografia, e que chamará de poligrafia.

Com essa técnica, cujo sistema assemelhava-se ao mimeógrafo, as pedras, as chapas de cobre eram substituídas por um simples papel poligráfico¹⁰, no qual era possível se imprimir todas as cores simultaneamente a partir de uma matriz onde se podia escrever ou desenhar no sentido natural. Em 1832, dois anos depois de suas pesquisas serem iniciadas, Florence se estabelece comercialmente em Campinas, passando a imprimir textos e desenhos pela poligrafia. Mas como a nova técnica ainda estava em fase de aperfeiçoamento,

o público, entretanto, começava a me encomendar vários impressos, que eu aceitava para fazer experiências que ora saíam boas, ora ruins; cansado de tantos prejuízos, eu fui ao Rio de Janeiro, comprei uma tipografia,¹¹ e de 1836 em diante, eu pude satisfazer as precisões do público, e só imprimia desenhos na poligrafia (apud Bourroul, 1900, 460).

Paralelamente às pesquisas com a poligrafia, Florence desenvolvia também alguns estudos sobre o efeito da luz na pintura, criando uma técnica que ele chamou de “furos” em que os trabalhos deveriam ser vistos em uma sala escura. Da sala escura, ele passaria a experimentar a partir de 1833 o mesmo efeito através de uma câmera escura, fabricada por ele mesmo, e com papel embebido em nitrato de prata, substância indicada pelo boticário e pesquisador da flora brasileira Correa de Mello (1816-1877).¹² De acordo com Bourroul (1900), por esse processo Florence teria obtido cópias da cadeia de Campinas e de um busto de Lafayette, que teriam sido guardadas dentro de um livro. Contudo, essas cópias nunca foram localizadas.

Florence, no entanto, não obteve bons resultados com esse experimento. Assim como outros contemporâneos seus que pesquisavam meios para fixar a imagem obtida através da câmera escura, ele não conseguia evitar que as elas escurecessem gradualmente, nem que houvesse a inversão dos claros e escuros, pois lhes faltava um agente fixador. E somando-se a essa dificuldade Florence trabalhava com uma câmera escura bastante rudimentar, como ele mesmo ressaltava, diferentemente de Niepce e Daguerre, por exemplo, que tinham como colaboradores alguns ópticos franceses, especialistas na construção de tais instrumentos.

O processo de fixação da imagem de Florence, ao contrário, foi produzido exatamente a partir da precariedade de sua câmera escura, que, por ser mal vedada, permitia a entrada de luz por vários pontos, os quais escureciam uma vez que o papel sensibilizado fosse atingido. A partir dessa constatação, Florence começa a experimentar a impressão pela luz solar, abandonando a câmera escura.

A fixação das imagens por esse processo se dava pela ação de cloreto ou nitrato de prata ou, então, cloreto de ouro, que mudam de cor atra-

vés da luz, com os quais embebia papel, material usado como base para suas cópias. Essas cópias eram obtidas depois de 15 minutos de exposição ao sol, por contato de documentação ou desenhos feitos em pranchas de vidro pintadas de preto com uma mistura de fuligem socada e de goma arábica, que funcionavam como matrizes ou negativos. Nesse processo, principalmente quando o cloreto de ouro era usado, Florence utilizava a urina como agente fixador, posteriormente substituída pela amônia.

E é a esse processo que se originara de suas tentativas de fixar no papel, na câmara escura, por meio da ação da luz solar sobre nitrato de prata, os desenhos nela representados, que Florence vai dar o nome de fotografia, porque nele a luz desempenha o principal papel. Por esse processo, Florence teria impresso em 1833 rótulos de farmácia e um diploma maçônico¹³. É importante observar que o processo de fixação da imagem com o qual Florence obteve sucesso não inclui a câmara escura.

Em 1976, o historiador e fotógrafo brasileiro Boris Kossoy submete as cópias fotográficas dos rótulos de farmácia e do diploma maçônico a testes nos laboratórios do *Rochester Institute of Technology*, nos Estados Unidos. O relatório emitido pelo instituto atesta que as cópias são boas imagens *printout*, ou seja, imagens obtidas somente pela incidência prolongada da luz sobre a superfície sensível, sem a fase de revelação da imagem latente (Kossoy, 1976).

A comprovação química, contudo, não implica na prioridade do processo, ou seja, considerar o processo de Florence anterior ao de Daguerre e Talbot, principalmente porque não foi apresentada nenhuma evidência conclusiva de que isso tenha ocorrido. Um dos problemas é que as cópias fotográficas de Florence não têm data, e algumas de suas anotações sobre a fotografia (sobretudo

as que estão em *L'Ami des arts...*) apresentam referências desconstruídas com relação ao ano em que foram feitas.¹⁴ No entanto, a prioridade pelo uso da palavra fotografia foi atribuída a Hércules Florence que, como já foi dito anteriormente, a teria empregado pela primeira vez em 1834, cinco anos antes de John Herschel.

Florence era autodidata e demonstrava ter um bom conhecimento de química, sobretudo pelas citações que faz a obras e manuais de química utilizados naquele período, o que parece ter sido aprimorado pelo contato que mantinha tanto com Correa de Mello como com o engenheiro e médico austríaco Karl Engler, que possuía um laboratório completo de química e uma ampla e variada biblioteca.¹⁵ A casa de Engler era considerada uma parada obrigatória para os viajantes europeus que visitavam a região. Teria sido lá que em reunião com outros estrangeiros Florence ficara sabendo da descoberta de Daguerre:

[...] sabe do belo descobrimento que acaba de fazer-se? Oh! É admirável! Um pintor de Paris achou o meio de fixar as imagens na câmara escura. Li isso no *Jornal do Commercio*!¹⁶ Ele coloca no seu interior uma placa de prata,¹⁷ impregnada de um sal que muda de cor, pela ação da luz, e chegou até a obter duas ou três cores (Florence, 1840, p. 62-63).

Diante dos resultados positivos conseguidos por Daguerre e das imperfeições que seu processo ainda apresentava, Florence decide abandonar as pesquisas com a fotografia, abrindo mão de disputar a prioridade da invenção. Contudo, ele não vai desistir de lutar por seu reconhecimento, não pela descoberta da fotografia mas sim pela poligrafia “que tem tão belas propriedades, para que a todo tempo se conheça o inventor” (*Jornal do Commercio*, 29/12/1839).

Conclusão

Independentemente do contexto, Niepce, Daguerre, Talbot, Bayard, Florence (e possivelmente tantos outros) buscavam produzir técnicas de representação que atendessem a uma nova demanda social por imagens que exigia rapidez e precisão. Na Europa, essa demanda teria sido suscitada por uma nova realidade social; no Brasil, pela necessidade de criar técnicas de representação que se adequassem a uma nova concepção de paisagem cunhada por von Humboldt, percebida por Hércules Florence durante sua participação como desenhista da expedição Langsdorff.

Portanto, o fato de Florence estar num exílio, conforme ele próprio relataria em seus diários, não o impediu de desenvolver suas pesquisas, muito embora a demora na circulação da informação, especialmente a que vinha da Europa, possa ter retardado alguns aperfeiçoamentos em seu processo, como reclama não só Florence mas o próprio Correa de Mello, que se lamenta por conhecer tão tardiamente a obra de von Martius, pois “se a possuísse quando trabalhava com ardor, ter-me-iam sido poupados tantos erros e repetições de coisas já sabidas e descritas por outrem” (*apud* Novaes 1900, 185).¹⁸

A construção da fotografia no Brasil foi parte de um contexto criado às margens dos grandes centros científicos de então, mas no centro de um processo de intercâmbio cultural que estabelecia um novo cenário dominado por uma elite composta por políticos locais, cientistas e amadores em geral, da qual o próprio Florence também era parte, e que contribuiria para que o seu “exílio” fosse ficando menos distante.

Dessa forma, o processo fotográfico de Florence não deve ser visto como resultado de pesquisas tão isoladas assim. Nem tampouco foram somente os dados científicos de um problema uniforme

que favoreceram este ou aquele processo fotográfico, mas também as razões econômicas, as vontades políticas, a própria marginalidade geográfica, que contribuíram para o reconhecimento do daguerreótipo como solução mais prontamente aceita para o problema da representação da realidade social, e, ao mesmo tempo, excluíram Florence da disputa pela prioridade da descoberta da fotografia.

O desalento de Florence, na verdade, parece ter sido causado mais pela frustração de não ser recompensado e nem sequer reconhecido por todo o esforço desenvolvido em condições que lhe pareciam tão adversas. Assim como Florence, o francês Hypollite Bayard, contemporâneo de Daguerre, conhecido na história da fotografia como o célebre esquecido, depois de mais de um ano de esforços aparentemente em vão para promover sua invenção, realiza em 18 de outubro de 1840 um autorretrato produzido através de seu próprio processo fotográfico, que resultava em imagens positivas diretas sobre papel: sentado, olhos fechados, seminu, e coberto com um lençol, Bayard aguarda reconhecimento. Um texto seu acompanha a foto:

O corpo do homem que vocês vêem aqui é de M. Bayard, inventor do processo que vocês estão vendo, ou do qual vocês vão ver resultados maravilhosos. [...] esse engenhoso e incansável pesquisador esteve trabalhando por cerca de três anos para aperfeiçoar essa invenção. A Academia, o Rei e todos aqueles que têm visto essas figuras, que as acham imperfeitas, as admiram como vocês fazem agora. Isso o fez orgulhoso, mas não lhe trouxe nenhum benefício. Tendo dado muito a M. Daguerre, o governo disse que não poderia fazer nada por M. Bayard, e o desgraçado homem se afogou. Oh! Instabilidade das coisas humanas! Artistas, sábios, e os jornais se ocuparam dele por longo tempo e agora ele está aqui no necrotério por vários dias, e ninguém o reconheceu ou reclamou por ele¹⁹ [...] (Jammes & Janis, 1983, 110).

No Brasil, um século depois, Mário de Andrade coloca o seu Macunaíma frente a frente com Hércules Florence, que está perdido na mata:

[...] mas o terreno era cheio de socavas e logo adiante estava outro desconhecido fazendo um gesto tão bobo que Macunaíma parou sarapantado. Era Hércules Florence. Botara um vidro na boca duma furna mirim, tapava e destapava o vidro com uma folha de taioba. Macunaíma perguntou:

__ Ara, ara, ara! Mas você não me dirá o que está fazendo aí, siô!

O desconhecido virou pra ele e com os olhos relumando de alegria falou:

__ Gardez cette date: 1927! Je viens d'inventer la photographie!

Macunaíma deu uma grande gargalhada.

__ Xi! Isso já inventaram que anos, siô!

Então Hércules Florence caiu estupefado sobre a folha de taioba e principiou anotando com música uma memória científica sobre o canto dos passarinhos²⁰. Estava maluco. Macunaíma chispou.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, M. de. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1979.

BELLUZO, A.M. de M. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros; Bahia: Fundação Emílio Odebrecht, 1994.

BOURROUL, E. L. A tipografia e a litografia no Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. São Paulo, 1908, vol. XIII.

BOURROUL, E. L. *Hércules Florence (1804-1879). Ensaio historico-litterario*. São Paulo: Typographia Andrade, Mello & Comp., 1900.

BRAGA, M. P. (org.). *Langsdorff de volta* (catálogo de exposição). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo, 1988.

FERREIRA, L. O. *O nascimento de uma instituição científica: o periódico médico brasileiro da primeira metade do século XIX*. Tese (Doutorado

- em História) – Departamento de História da FFLCH-USP, São Paulo, 1996.
- FERREIRA, O. da C. *Imagem e letra*. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- FLORENCE, H. *Livre d'annotations et de premiers matériaux*. Vila de São Carlos, 1829 (microfilme).
- FLORENCE, H. *L'Ami des arts livré à lui-même ou recherches et découvertes sur différents sujets nouveaux*. Vila de São Carlos, 1837 (microfilme).
- FLORENCE, H. *3me livre de premiers matériaux*. Vila de São Carlos, 1840 (microfilme).
- FLORENCE, H. Notícias Científicas. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 29/12/1839 e 10/02/1840.
- FLORENCE, H. Zoophonia: memória escripta em francez pelo Sr. Hercules Florence no anno de 1829. *Revista Trimensal do Instituto Histórico, Geográfico e Ethnográfico do Brasil*. Trad. de Affonso d'Escragnolle Taunay. Rio de Janeiro, Tomo XXXIX, Parte Segunda: 321-335, 1876.
- FONDILLER, H.V. Did this man invent photography in Brazil in 1832? *Popular Photography*, novembro, pp. 93-95, 140-141, 232, 1976.
- FREUND, G. *Photographie et société*. Paris: Editions du Seuil, 1974.
- FRIZOT, M. et alli. 1839: *La photographie révélée*. Paris: Centre National de la Photographie/Archives Nationales, 1989.
- HALLEWELL, L. *O livro no Brasil (sua história)*. São Paulo: T. A. Queiroz/EDUSP, 1985.
- HARMANT, P.G. Anno lucis 1839. *Camera*, 1ª parte, Lucerne: Éditions Bucher, 1977, pp. 39-43.
- JAMMES, A. & E. P. Janis. *The art of French calotype. With a critical dictionary of photographers, 1845-1870*. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- JAY, P. Nicéphore Niepce, un illustre inconnu. *In: Le multiples inventions de la photographie*. Paris: Mission du patrimoine photographique, 1989, pp. 81-94.
- KOSSOY, B. *Hércules Florence. 1833: A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- MERTON, R. Descubrimientos unicos y descubrimientos científicos. *In: La sociologia de la ciencia 2*. Espanha: Alianza Editorial, 1977, pp. 464-476.
- MONTEIRO, R. H. *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras/Fapesp, 2001.
- MONTEIRO SALLES, F.J. *Joaquim Correa de Mello. Sua vida e sua obra*. Campinas: Publicações da Academia Campinense de Letras, 38, 1978.

MORAND, S. 1839, *Hasard ou déterminisme inéluctable?*, in *Les multiples inventions de la photographie*. Paris: Mission du patrimoine photographique, 1989, p. 53-56.

NOBRE, F. *História da imprensa em São Paulo*. São Paulo: Leia, 1950.

NOVAES, J. de C. (1899) Joaquim Correia de Mello. *Revista do Museu Paulista*, nº 4, pp. 165-190, 1900.

ROUILLÉ, A. *L'Empire de la photographie. Photographie et pouvoir bourgeois 1839-1870*. Paris: Editions le Sycomore, 1982.

Notas

¹ Sobre os múltiplos, ver Merton (1961) e Monteiro (2001).

² Sobre a fotografia, Harmant (1977), por exemplo, aponta o nome de 24 pessoas como tendo reivindicado a invenção do processo, logo depois do anúncio do daguerreótipo. Todos esses reclamantes queriam ser reconhecidos como predecessores de Daguerre.

³ Ver Freund (1974), Rouillé (1982) e Frizot (1989).

⁴ A expedição, patrocinada pelo governo russo, percorreu entre 1824 e 1829 o Rio de Janeiro, Mato Grosso, Grão-Pará e São Paulo.

⁵ A litografia seria oficialmente instalada no país em 1825 com a criação da oficina de impressão do Real Arquivo Militar, também no Rio de Janeiro, onde até 1832 havia três litografias particulares. Nos outros estados, foi o Recife, em 1831, a primeira cidade a conhecer a litografia, vindo em seguida Bahia (1845), Maranhão (entre 1876 e 1878), e, no sul, a litografia seria inicialmente introduzida em Porto Alegre, em 1860. São Paulo receberia a litografia somente a partir de 1864. Apesar dessas concepções gráficas estarem penetrando no repertório local, até 1830 as publicações mais cuidadas são feitas fora do Brasil. A tipografia, apesar de ter sido oficialmente introduzida no país em 1808, restringiu-se somente ao Rio de Janeiro até 1822. Sobre a introdução da litografia no Brasil, ver Ferreira (1977), e, sobre a tipografia, ver Bourroul (1908).

⁶ Livreiro e editor francês. Com o fim do monopólio da imprensa, depois de 1822, o mercado editorial brasileiro tornou-se atrativo para os editores estrangeiros, sobretudo para os franceses que

dominariam esse setor da produção cultural brasileira durante o século 19. Plancher foi o primeiro deles a se fixar no Brasil, dedicando-se inicialmente à publicação em português de clássicos do pensamento político europeu e de trabalhos administrativos do Império. O forte de sua linha editorial era a publicação de livros de ficção e os periódicos que constituíam a parte mais lucrativa de seus negócios. Plancher fundaria em 1827 o *Jornal do Commercio*, um dos mais importantes jornais da capital do Império (ver Ferreira, 1996).

⁷ Em 1822, Palière teria começado a trabalhar com litografia nas oficinas do Arquivo Militar, onde, a partir de 1825, viria a funcionar a oficina litográfica do Real Arquivo Militar, sob a direção do suíço Johann Jacob Steinmann, discípulo de Senefelder, criador da litografia.

⁸ Sobre a poligrafia, voltarei a falar mais adiante.

⁹ O governo francês, no início do século 19, através da *Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale*, lançou um concurso, com prêmio em dinheiro, para se encontrar alternativas para a pedra calcária usada na litografia. Niepce, assim como outros contemporâneos seus, interessou-se e acabou chegando não à solução para o seu problema inicial mas sim à heliografia, processo de impressão pela luz solar com auxílio da câmera escura (Jay, 1989, 81-94).

¹⁰ Florence parece não ter conhecimento de que a essa altura já se usava no lugar das pedras litográficas o papel-pedra, que, segundo Ferreira (1977), já vinha sendo utilizado na oficina do Real Arquivo Militar desde 1829. De acordo com esse autor, Steinmann já estaria inclusive experimentando a litografia sobre zinco no Brasil em 1824, apesar dessa técnica ter sido apresentada oficialmente somente em 1844 na Exposição Industrial da França. No Brasil, os registros de litografia sobre zinco assinada datam de 1878.

¹¹ Nessa tipografia foi impresso o jornal *O Paulista* (1842), primeiro jornal do interior da província de São Paulo e órgão de divulgação da Revolução Liberal. Saíram apenas quatro números (27 e 31 de maio e 8 e 16 de junho). Mais tarde a tipografia seria vendida aos irmãos João e Francisco Teodoro de Siqueira e Silva, que, em 1858, fundariam a *Aurora Campineira*, primeiro jornal de Campinas (Nobre 1950).

¹² Correa de Mello estudou farmácia no Rio de Janeiro e trabalhava como prático na única farmácia de Campinas na época, propriedade do médico e político Álvares Machado, pai da primeira mulher de Florence. Correa de Mello correspondia-se com

importantes botânicos europeus do período, para quem enviava as descrições e os desenhos das plantas que pesquisava, além de ter sido membro de sociedades botânicas européias, como a de Edimburgo. Ver Monteiro (2001).

¹³ Essas cópias, contudo, desapareceram do acervo de Hércules Florence, na época em que essa pesquisa foi realizada ainda sob os cuidados de seus familiares residentes em Campinas. Para essa pesquisa, só tive acesso às reproduções desse material feitas pelo pesquisador Boris Kossoy.

¹⁴ Mais detalhes sobre essa questão, ver Fondiller, 1976.

¹⁵ Engler chegou ao Brasil em 1821 para trabalhar no viveiro da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro, mudando-se logo em seguida para Itu, cidade próxima a Campinas, onde trabalharia como engenheiro de minas numa fábrica de ferro. Mas a principal atividade de Engler viria a ser os estudos da flora da região e a prática da medicina.

¹⁶ O jornal carioca, baseando-se em informações veiculadas pelo jornal parisiense *O Século* publicou em 1º de maio de 1839 matéria intitulada “Revolução nas artes do desenho”, exaltando o “milagre novo e inesperado” que fazia a própria natureza retratar-se a “si mesma”, enfatizando os esforços empreendidos por Daguerre, cujo processo – a daguerreotipia – tinha como uma de suas principais características “a mágica ligeireza com que se opera” (*Jornal do Commercio*, 1839, 2).

¹⁷ Na verdade, a placa era de cobre.

¹⁸ Correa de Mello só teve acesso à obra de von Martius em 1875, mais de 30 anos depois de sua primeira publicação. O primeiro fascículo da flora de Martius foi publicado em 1829 e o segundo em 1840.

¹⁹ Grifos meus.

Rosana Horio Monteiro é professora adjunta da Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre e doutora pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), é autora de *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras/Fapesp, 2001.