

## Os Primeiros Indícios da Fotografia como Empreendimento<sup>1</sup>

Flaviano Silva QUARESMA<sup>2</sup>

Emmanuelle Dias VACCARINI<sup>3</sup>

Centro Universitário Carioca, Rio de Janeiro, RJ.

### RESUMO

O artigo propõe um breve olhar sobre a história da fotografia e sua popularização, a partir da reprodutibilidade fotográfica com as *carte-de-visite*, em pleno século XIX, a fim de identificar os primeiros indícios da fotografia como empreendimento vinculado a um mercado que estava despontando e a "proto-fotógrafos" ávidos em ganhar dinheiro. Mesmo num cenário cheio de limitações técnicas, não foram poucos os que se arriscavam na experimentação fotográfica, influenciando nas suas inúmeras transformações mercadológicas ao longo da história até o contexto contemporâneo.

**PALAVRAS-CHAVE:** fotografia; *carte-de-visite*; empreendedorismo em fotografia; história da fotografia; comunicação.

### Introdução

Desde o seu surgimento, a Fotografia teve um viés fortemente marcado pela ideia de um mercado promissor para aqueles envolvidos em fazer com que essa atividade pudesse ter o prestígio da arte (pintura, desenho, gravura). Não foram poucos os que se arriscavam na experimentação em relação à técnica, à arte, ao registro do mundo e da vida das pessoas. Postal, *carte-de-visite*, fotografia *post mortem*, fotografia artística, retrato de famílias, de militares, de casamentos, de debutantes e de mulheres da alta sociedade com seus melhores trajes, são alguns registros do século XIX, que vivia

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Fotografia, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando em Saúde Coletiva pelo Instituto de Medicina Social (IMS/UERJ), Mestre em Extensão Rural e Desenvolvimento Local pelo POSMEX/UFRPE e Especialista em Divulgação da Ciência, da Tecnologia e da Saúde pela Casa de Osvaldo Cruz (COC/Fiocruz/RJ), jornalista e fotógrafo, professor de Fotografia, Fotojornalismo e Fotografia Publicitária da Escola de Comunicação e Design Digital (ECDD-Infnet) e do Centro Universitário Carioca (Unicarioca), e-mail: [flavianoq@gmail.com](mailto:flavianoq@gmail.com).

<sup>3</sup> Doutora em Artes Visuais pela UFRJ, Mestre e Especialista em Educação pela UFJF, é artista multimídia, graduada em Artes e Design pela UFJF, e Cinema, TV e Mídia Digital pela Universo/JF. É diretora de arte em curtas-metragens, produtora cultural, designer e arte educadora. É professora dos cursos de Cinema da UNILA/PR, AIC/RJ e docente nos cursos de Jornalismo e Publicidade da Unicarioca/RJ, e-mail: [manuvaccarini@gmail.com](mailto:manuvaccarini@gmail.com).

---

sob a limitação técnica dos equipamentos (câmeras, flashes) e o conflito com a classe artística tradicional da época e "proto-fotógrafos" ávidos em ganhar dinheiro. Este artigo propõe um breve olhar sobre a história da fotografia e sua popularização, a partir da reprodutibilidade fotográfica com as *carte-de-visite*, em pleno século XIX, a fim de desvendar os primeiros indícios da fotografia como empreendimento.

Como sabemos, o século XIX é marcado pela descoberta oficial da fotografia como ciência, a partir dos experimentos do inventor francês Joseph-Nicéphore Niépce com o cloreto de prata sobre o papel, em 1817, que culmina no primeiro registro feito da janela de sua casa em 1826. Documento conservado até os dias atuais. O fato de se poder obter imagens de modo natural, automático, por meio da câmera obscura, provocou uma revolução na produção de imagens. Niépce segue com suas pesquisas sobre a impressão da imagem no papel e em 1829, Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) também inicia suas pesquisas, que resultam dez anos mais tarde, em 19 de agosto de 1839, no daguerreótipo<sup>4</sup>, que chega ao Brasil em 17 de janeiro de 1840 através do navio-escola L’Orientale, na bagagem do abade Louis Compte, amigo de Daguerre, quando o equipamento é apresentado à população da cidade do Rio de Janeiro, em uma exposição pública na praça em frente ao Paço Imperial (VACCARINI, 2014).

Nessa época, o então menino Pedro de Alcântara (1825-1891) toma posse como imperador e, maravilhado com o invento, encomenda um dispositivo como o do Abade, dando início a seu interesse pela ciência fotográfica, impulsionando, mais tarde, o avanço da fotografia no Brasil. Contudo, é importante ressaltar que antes mesmo de ser anunciado o invento de Daguerre, o francês Nice Hercules Florence<sup>5</sup> (1804-1879), radicado no Brasil em 1824, já aplica sua invenção em impressos para rótulos farmacêuticos, diplomas para maçonaria e etiquetas para produtos do comércio. No

---

<sup>4</sup> Daguerreótipo: Chapa metálica (cobre, estanho ou zinco) recoberta de fina lâmina de prata, extremamente polida, a qual era tornada sensível à luz uma vez recoberta com iodeto de prata. Após exposição na câmara obscura a chapa era “revelada”, fixada e lavada. Sua sofisticada apresentação em elaborados estojos aveludados, passepartouts em cobre, além de sua extrema nitidez nos detalhes foram decisivos para seu monumental sucesso em todo o mundo. O processo de Daguerre apresentava, contudo, uma deficiência de origem: não permitia cópias, já era o produto final. (KOSSOY, 2007, 12).

<sup>5</sup> Nota do autor: Inventor e um dos pioneiros na fotografia, o francês Hercules Florence vem para o Brasil e participa da expedição do Barão George Heinrich Von Langsdorff como desenhista oficial.

---

entanto, viver no meio escravocrata e sem possibilidade de recursos para avançar na pesquisa, o método de Florence cai em desuso e o que prevalece é o daguerreótipo. As pesquisas de Florence dão início dois anos antes de Comte ter trazido o daguerreótipo para o Brasil, quando desembarca com função de atuar como cartógrafo e desenhista no interior do país, permanecendo numa expedição de quatro anos, sob o comando do Barão de Langsdorff, então Cônsul Geral da Rússia no Brasil (RJ) (VACCARINI, 2014).

Com o fim da expedição, Florence segue para Campinas (SP), que na época possui o nome Vila de São Carlos, e inicia pesquisas sobre os possíveis métodos de impressão que, a partir de 1833, tornam-se experiências precursoras com materiais fotossensíveis, uma independente descoberta fotográfica, pioneira nas Américas, e que acontece em paralelo com as pesquisas dos europeus Daguerre, do cientista e escritor inglês William Henry Fox Talbot e Hippolyte Bayard, responsável pelo aperfeiçoamento do processo da imagem sobre positivo no papel. De acordo com Kossoy (2009), "Florence foi um dos raros pesquisadores do seu tempo a associar o princípio óptico da câmera obscura ao conhecimento das propriedades químicas dos sais de prata, conjugação técnica e científica fundamental para a realização da fotografia" (p. 112).

Os primeiros daguerreotipistas no Brasil são estrangeiros que vêm para cá devido à grande concorrência em seus países de origem e que, após reunir algum dinheiro, embarcam de volta. Entre 1840 e 1859 esses profissionais são poucos e a maioria se encontra no Rio de Janeiro, desenvolvendo uma técnica fotográfica de alto custo, restringindo o acesso à poucos da sociedade, que possuem alto poder aquisitivo.

Com a procura por esse formato bastante reduzida, devido ao valor, o daguerreótipo entra em decadência e cede espaço às fotografias que se baseiam no processo do negativo-positivo, chamado calótipo<sup>6</sup>, permitindo assim maior visibilidade e consumo às cartes-de-visite. É com esse formato que começa uma verdadeira

---

<sup>6</sup> O *calótipo* foi concebido por William Henry Fox Talbot (1800-1877) segundo o sistema negativo-positivo, e tinha o papel como suporte, permitia a produção de cópias a partir de sua matriz: o negativo. O sistema ganharia progressivo espaço e, após diferentes pesquisadores, nos anos de 1850, suplantaria o daguerreótipo, contribuindo para a sua progressiva decadência. (KOSSOY, 2007, 12).

---

popularização da fotografia. O acesso foi facilitado pela reprodutibilidade e consequentemente, pelo valor, que era muito mais acessível que as fotografias obtidas com o daguerreótipo, que já havia revolucionado a forma como realidade e ilusão eram percebidas, além de ter tornado possível que mesmo pessoas com meios modestos pudessem possuir cópias exatas das próprias feições e das de entes queridos. É nesse cenário que observamos que o ambiente de mercado para a fotografia dava o pontapé inicial e os primeiros indícios da fotografia como empreendimento.

### **Ambiente de Mercado e Empreendedorismo Fotográfico no Século XIX**

Os movimentos de demanda de mercado são dinâmicos, sabemos. Olhar para o cenário contemporâneo, as dinâmicas vinculadas às demandas de consumo, nos permite estabelecer uma análise sobre o contexto do século XIX em relação à fotografia. Como já destacamos, não foram poucos os que se arriscavam na experimentação em relação à técnica, à arte, ao registro do mundo e da vida das pessoas. Foram essencialmente “empreendedores”, num período em que o próprio termo ainda nem havia sido desenvolvido. Empreender significa pôr em execução, realizar. O empreendedor surge como uma figura independente de capitalistas, sendo o profissional que trabalha com seus próprios planos e investimentos, sem o dedo de terceiros. E esse era o perfil dos entusiastas da fotografia no século XIX.

Nesse mercado que se despontava, os fluxos de possibilidades também se fortaleceram. Podemos citar aqui as fotografias de viagens militares, de pessoas, a fotografia astronômica, a fotografia etnográfica, científica, o desenvolvimento do flash de magnésio<sup>7</sup>, o uso do flash-lamp<sup>8</sup>, os postais. Deste último, destacamos que até meados do século XIX, pessoas de todo o mundo enviavam mensagens entre si através da privacidade de cartas seladas. O ancestral direto do cartão postal com foto parece ser

---

<sup>7</sup> O flash de magnésio empregava uma mistura de magnésio e cloreto de potássio e começou a ser utilizado em fevereiro de 1864, quando o fotógrafo Alfred Brothers (1826-1912), de Manchester (Inglaterra), empregou esse sistema sugerido pelo professor Henry Roscoe (1833-1915), para fazer um retrato da senhora Nantier-Didiée, em apenas cinquenta segundos.

<sup>8</sup> O pó de flash dos fotógrafos foi introduzido em 1887 por Adolf Miethe e Johannes Gaedicke, e tinha que ser aceso manualmente, expondo o usuário a um risco maior.

o envelope impresso com as fotos. Os envelopes eram frequentemente impressos com fotos de quadrinhos, dia dos namorados, ano novo e natal. Registros históricos mostram milhares de fotos patrióticas que apareceram nos envelopes dos Estados Unidos durante o período da Guerra Civil de 1861-1865, hoje conhecidas como Capas Patrióticas. Esse início dos itens decorativos a serem enviados pelo correio levou ao desenvolvimento do cartão postal. Destacamos, ainda, que um dos primeiros cartões-postais impressos e usados para lembranças foi publicado em Viena em maio de 1871. Os cartões que mostravam a Torre Eiffel em 1889 e 1890 deram impulso ao auge do cartão postal, uma década depois, como podemos ver na figura abaixo.

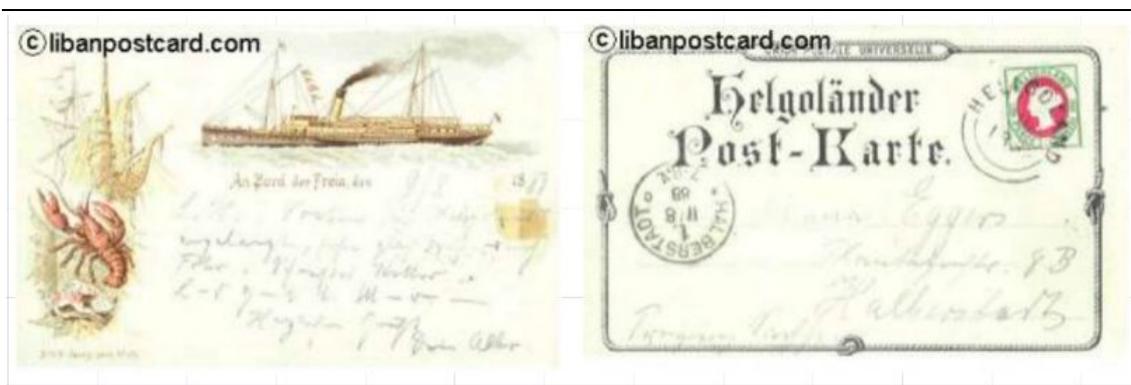
Figura 1: Cartões postais de 1889 e 1890.



Fonte: <http://libanpostcard.com>

Na figura 2, os cartões Heligoland de 1889, que são considerados os primeiros cartões multicoloridos já impressos. Nos Estados Unidos, o primeiro cartão impresso com a intenção de ser usado como lembrança (cartões postais) foram os cartões colocados à venda em 1893 na Exposição Colombiana em Chicago.

Figura 2: Cartões postais Heligoland, de 1889.



Fonte: <http://libanpostcard.com>

Nas figuras a seguir mostram um antigo cartão postal com várias imagens da Alemanha, publicado em Wartburg em 13 de setembro de 1887 e enviado para Buffalo, Nova York.

Figura 3: Cartões postais alemães de 1887.



Fonte: <http://libanpostcard.com>

Abaixo, outro exemplo de um cartão postal com imagens dos EUA, publicado em Baltimore, Maryland, em 22 de outubro de 1898.

Figura 4: Cartões postais de Baltimore, de 1898.



Fonte: <http://libanpostcard.com>

Os *postcards* estabeleceram por muito tempo um mercado promissor para muitos fotógrafos, incluindo os fotógrafos-viajantes. Como os que estavam vinculados à documentação fotográfica da conquista do Oeste, nos EUA, por exemplo, sobretudo nas fotos de Gardner, Timothy O'Sullivan (1840-1882) e William Henry Jackson (1843-1942), que, em conjunto com a fotografia documental de intenção colonialista, estava relacionada à exaltação de orgulhos nacionais e com processos de subjugação de povos.

Figura 5: Registro “documental” de Timothy O’Sullivan, nos Estados Unidos.



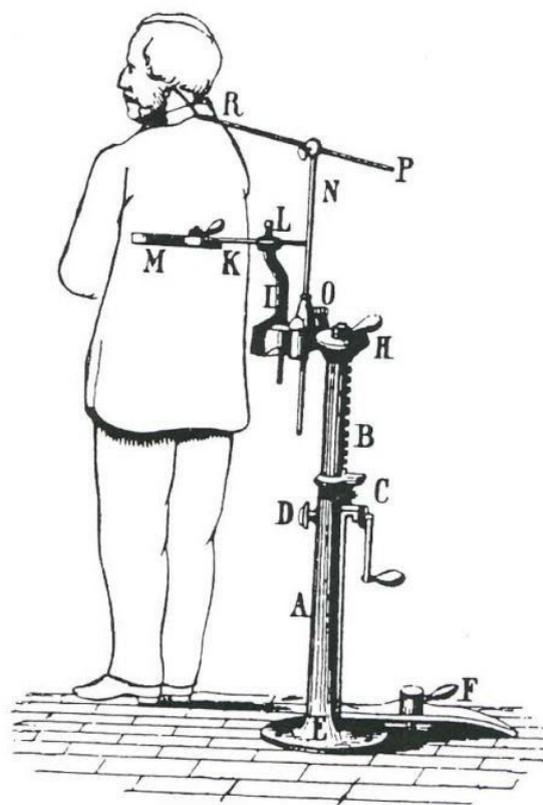
Fonte: <https://www.britannica.com/biography/Timothy-O'Sullivan>

Na fotografia de intenção documental e orientação colonialista européia da África e do Oriente também são exemplos de um mercado em ascensão, tal como na fotografia de orientação comercial (para a edição de postais) do Mediterrâneo africano e oriental; com este tipo de fotografia, pretendia fazer-se o "inventário do mundo".

Nesse ambiente, não podíamos deixar de ressaltar as produções fotográficas do *post mortem*, que marcaram fortemente a Era Vitoriana, especialmente no final do século XIX. Esse tipo de fotografia era uma maneira barata para as pessoas que não tinham muitas condições financeiras, de imortalizar seus entes queridos mortos, principalmente as crianças. A taxa de mortalidade infantil era significativamente alta nesse período, e as fotografias *post mortem* eram geralmente as únicas fotografias que uma criança teria. A vida vitoriana estava cercada pela morte. Epidemias de difteria, tifo e cólera assolavam a Inglaterra, e o luto permanente assumido pela rainha Vitória em 1861 após a morte do marido, o príncipe Albert, fizeram das comiserações algo em voga. Essa demanda do período nos fez observar uma demanda contemporânea ligada à pandemia da Covid-19. Num formato atualizado, o site “Inumeráveis” (<https://inumeraveis.com.br/>) é um memorial dedicado à história de cada uma das vítimas do coronavírus no Brasil. A diferença é que o espaço não utiliza imagens, apenas textos e áudios, mas tem sido fonte jornalística no relato das histórias nos telejornais (nos quais são incluídos fotografias, vídeos, áudios).

No século XIX, como explica Santos (2018), a preocupação com a postura do indivíduo e o desejo de apresentar o morto nas fotografias em cenários que lembrassem retratos familiares clássicos ou de colocá-lo em cenas do cotidiano, como se estivesse ainda vivo, levou ao desenvolvimento de variados aparatos para sustentação do corpo durante a fotografia, sendo que estes também eram usados para auxiliar os vivos a manterem as poses pelos longos períodos de exposição para a fotografia. Estes aparatos eram então disfarçados na fotografia pelo ângulo da fotografia, pelo cenário e pelas roupas escolhidas, como vimos na figura abaixo.

Figura 6: Registro post mortem de P. Skeolan e ilustração que mostra equipamento para manter o corpo na posição adequada para a fotografia.



Fonte: <https://pin.it/uon3dxgtn3uhqe>

Entre os estilos vinculados à fotografia *post mortem*, estava o “The last Sleep”, o último sono, sendo predominante até 1880 (GUYNN, 2008). Se o morto era uma criança, a mãe muitas vezes era fotografada com ele, às vezes até carregando o corpo nos braços. Em algumas circunstâncias, os olhos do morto permaneciam fechados, e o corpo era posto em uma cama, como se estivesse em sono profundo. Além das fotografias, os estilos e as técnicas, o desenvolvimento de equipamentos, aparatos e os *suvenires* do tipo *memento mori* (do latim "lembre-se que você vai morrer") sinalizam o dinamismo de um mercado em constante fortalecimento. Esses fluxos foram possíveis devido a um sistema produtivo em desenvolvimento: de equipamentos e aparatos, de maquinários de registro e iluminação, de substâncias e formas de impressão, do surgimento de papéis mais baratos. O que fizeram, também, fortalecer outros campos de

---

atuação como a fotografia artística, de famílias, de matrimônios, os retratos comerciais em estúdio.

### **O Poder da *Carte-de-Visite***

Não é trivial reforçar o poder da *carte-de-visite*<sup>9</sup> no processo de desenvolvimento de um mercado promissor de fotografia a partir do século XIX. As *carte-de-visite* tornaram-se comum na Europa a partir de 1854, graças a André Disdéri<sup>10</sup>, que percebeu no formato uma possibilidade de acesso facilitado às fotografias, que até então possuíam alto valor e ficavam restritas àqueles com poder aquisitivo elevado. Como ressalta Benjamin (1987),

“Não podemos agora vê-las como criações individuais, elas se transformaram em criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que nos apoderemos delas. Em última instância os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas”. (BENJAMIN, p. 104, 1987)

As *carte-de-visite* são fotografias produzidas em menores formatos e com possibilidade de reprodução, devido a um sistema de lentes múltiplas responsáveis pela constituição de negativos. Nesse processo, como aponta Moura (1983), o cliente tem a possibilidade de sair do atelier com 12, 24 ou até 36 fotos iguais, como vemos na figura a seguir.

Figura 7: Os cartões fotográficos eram do tamanho 9,5 X 4,5 centímetros e feitos em série pelo sistema de lentes múltiplas.

---

<sup>9</sup> As *carte de visite* são criadas por André Disdéri (1819-1889) na França no ano de 1854. Consistem em cartões fotográficos (9,5 X 4,5 centímetros) feitos em série pelo sistema de lentes múltiplas. (KOSSOY, 1980, p. 38).

<sup>10</sup> Nota do autor: André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) fotógrafo francês responsável pela redução no valor da fotografia, através da comercialização do formato conhecido como *carte de visite*.



Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br>

O valor que se pagava por esse serviço e a quantidade de imagens possíveis de se reproduzir, coloca essa técnica na moda em 1860, com grande aceitação e efetiva utilidade em registros culturais, históricos e políticos. Para tanto, essas fotografias passaram a ser usadas como cartões de visita e distribuídas entre as pessoas, já que eram compatíveis com o tamanho do envelope de papel.

A reprodutibilidade fotográfica, logo após a superação do daguerreótipo por outros processos e formatos que reduziram o valor da fotografia, aponta uma expressão particular, através de manifestações coletivas de imagens cada vez mais popularizadas, a partir de diferentes percepções. Com o uso recorrente desse formato, as imagens que antes eram de bustos e perfis, abrem espaço para as produções de corpo inteiro, desencadeando latência com relação às demais informações contidas na fotografia, além

---

da pose; ou seja, indumentárias, materiais utilizados nos ofícios e adereços como anéis, brincos e colares, informações que fazem parte da história do retratado.

Como afirma Moura (1983):

“A partir dessa época, o pobre conheceu o retrato, o seu retrato no papel onde poderia igualar-se ao rico e com a garantia da câmara insuspeita, ou melhor, presumivelmente insuspeita aos ignorantes dos recursos “secretos” que, dentro da escuridão dos laboratórios conseguiam que o feio ficasse menos feio e até o bonito, o negro se tornasse amulatado e o mulato se transformasse em branco da cara pálida”. (MOURA, p. 57, 1983)

Além da classe abastada, o pobre passa a ter acesso às fotografias e com isso, as *cartes de visite* desencadearam o consumo em massa, pois a oportunidade para se colecionar uma imagem de parente ou famoso é algo possível. O retrato de pessoas famosas começa a ser reproduzido e distribuído, integrando álbuns devidamente adornados. Turazzi (1995) explica que a indústria do *souvenir*, instituída juntamente com o turismo, foi favorecida pelo incremento das viagens, pela realização das exposições, pela difusão da fotografia e vice-versa. “As viagens, as exposições e, sobretudo, a fotografia ingressavam na cultura de massa beneficiadas pelo consumo de *souvenirs*” (p. 73).

Esse é um período no qual o contato entre parentes é limitado por uma série de questões, principalmente entre aqueles em diferentes localidades. Com a comunicação ainda precária os retratos e as cartas são os recursos acessíveis para dar e receber notícias. E as *carte-de-visite* foram as encarregadas dessa responsabilidade de aproximar imagetivamente as pessoas.

Por meio da fotografia, criamos uma ponte com o passado e acessamos fragmentos da história. Testemunhas dos fatos ocorridos, os fragmentos de memória ali representadas silenciosamente, instigam o presente ao conhecimento dos fatos. Fatos e instantes que são registrados ao longo do tempo, como aponta Kossoy (2001) e congelados no retrato, na memória de papel, impressas através de signos, decifráveis a partir compreensão da intenção do registro, o momento do registro e os locais e sujeitos envolvidos nesse registro.

---

## **Conclusão: Empreendimento em Constante Transformação**

Desde a explosão comercial da fotografia a partir do século XIX, essa ferramenta de representação, de registro do mundo, de prova, de informação, de construção de elos, de denúncia, de produção artística, entre tantas outras especificações, como empreendimento, está em constante transformação. Essa é uma reflexão com base, em primeira instância, na observação do próprio campo, mas também a partir da análise das apropriações. Como exemplo, a ideia e a prática de fotógrafos como empreendedores. Nesse ofício, a imagem desses profissionais esteve muito mais vinculada à ideia de artistas ou prestadores de serviços do que homens e mulheres de negócio.

Numa longa trajetória de documentação nos rituais modernos e contemporâneos, não só como veículo de registro, como também de instrumento de identificação e alteridade, a fotografia, agora, numa era intitulada como "digital", assume também a função de importante elemento de integração e manutenção das relações sociais que se expandem do contato pessoal face a face para o ambiente virtual. Essa capacidade da fotografia em integrar e permitir a sociabilidade está intimamente relacionada à expansão tecnológica dos aparelhos de telefonia celular, gerando de forma mais intensa o fenômeno o qual denominamos fotografia compartilhada. Esse fenômeno gera uma relação de reciprocidade e de solidariedade, bem como a de publicização das imagens de práticas cotidianas.

Os principais questionamentos sobre o estatuto da fotografia na contemporaneidade parecem caminhar menos na direção das especificidades e do purismo fotográfico e mais na direção das hibridizações dos dispositivos imagéticos e da experiência visual. Uma transformação focada na experiência, exige dos profissionais ainda mais versatilidade, flexibilidade, autonomia, criatividade, originalidade. As novas modalidades da fotografia apresentadas no contexto das novas mídias, por exemplo, vêm promovendo uma reorganização não apenas na própria essência do que foi instituído como o fotográfico, mas também na relação do observador com a imagem.

---

Como explica Carvalho (2020), diferentes agenciamentos resultam desse cruzamento da fotografia com as mídias digitais, de modo a possibilitar experiências que desafiam concepções anteriormente instituídas sobre a habitual relação entre sujeito e mundo. Na medida em que o exterior e o interior, sujeito e objeto, natural e artificial se confundem através de uma inter-conexidade, nos afastamos de definições precisas e mergulhamos no campo da multiplicidade, da transitoriedade e do acaso. A autora ressalta:

“Partimos da premissa de que os dispositivos imagéticos na atualidade são produtores de uma experiência que convoca o corpo, tanto em sua qualidade sensória quanto motora, como elemento fundamental na relação dispositivo e imagem. A exploração do dispositivo prescinde de um corpo, que no seu percurso é o que vai constituir a obra, fazendo da imagem o lugar de uma experiência que abre caminho para um diálogo com outras mídias. Nessas circunstâncias, a fotografia se abre ao múltiplo, produz atravessamentos e integra um contexto de virtualidades”. (CARVALHO, p.01, 2020)

A própria estrutura dinâmica estabelecida no século XIX nos dá parâmetros de análise para a estrutura dinâmica no contemporâneo. Carvalho (2020) pontua que podemos aferir que um mesmo dispositivo é capaz de desempenhar diferentes papéis de acordo com o momento histórico, como, por exemplo, o dispositivo da câmera obscura que até o século XVIII representou um modelo de visualidade clássico o qual privilegiava uma subjetividade interiorizada e determinista e no século XIX passa a representar um modelo de visão baseado nas incertezas do corpo. Para a autora, isso significa dizer que um dispositivo pode sobreviver ao tempo, mas não sem se adaptar aos regimes de visão e de subjetividade de cada época. Segundo Carvalho, “a pluralidade de dispositivos na atualidade constitui um campo aberto de possibilidades e experimentações, e estas são capazes de produzir transformações na subjetividade humana” (p.02). Então, trata-se de pensar novos modos de produção de subjetividade a partir dos dispositivos que integram a fotografia ao contexto das novas mídias, de novos mercados e às novas formas de empreendimento.

## Referências

---

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas** - Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CARVALHO, Victa de. **Dispositivo e imagem**: o papel da fotografia na arte contemporânea. *Stidium*. São Paulo: Unicamp. Acessado em 30/05/2020. Disponível em:  
<https://www.stidium.iar.unicamp.br/27/01.html>

GUYNN, B. **Postmortem photography**. In: HANNAVY, J. *Encyclopedia of NineteenthCentury Photography*. New York e Londres: Routledge, 2008. p. 1164-1167.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 2.<sup>a</sup> Ed. Rev. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. **Origem e expansão da fotografia no Brasil - século XIX**. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980.

\_\_\_\_\_. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983.

SANTOS, Amanda Basilio. **Fotografias Post-Mortem**: variações de estilos de fotografias vitorianas. In: *Revista Seminário de História da Arte*, VOLUME 01, Nº 07, 2018.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e Trejeitos**: a fotografia e as exposições na era do espetáculo – 1839/1889. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VACCARINI, Emmanuelle Dias. **Olhares Estrangeiros**: interpretações da negritude no Brasil. Das fotografias de Christiano Júnior às ilustrações de Luis Trimano. Tese. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 2014.