

I. L. Schiavinatto, « Apontamentos para uma breve história intelectual do fotográfico: sobre Hercule Florence », *Atlante. Revue d'Études Romanes*, 7, 2017, p. 408-431. ISSN 2426-394X

Apontamentos para uma breve história intelectual do fotográfico

Sobre Hercule Florence

Iara Lis Schiavinatto

UNICAMP/CNPq

The nineteenth-century was a remarkable period in art history during which the practices of painting, printmaking and photography intersected in new and unexpected ways.

Stephen Bann

Da emergência histórica como método: em torno de Hercule Florence

A noção de emergência histórica, na vertente de Michel Foucault baseada em Friedrich Nietzsche, contrapõe-se a uma noção enlevada das origens, monumentalizada e triunfante em geral, aparentemente neutra e bem intencionada, porém, esvaziada de jogos de poder e saber, sem as mazelas, os lugares de fala e as disputas que a noção de emergência traz consigo¹. A noção de origem, sobretudo nos oitocentos, comporia uma sinfonia com as ideias de herói e fato histórico que, por suas notoriedades, mereceriam ser lembradas em um fio temporal linear, contínuo e homogêneo de uma história regida, via de regra, pelo ideário do progresso. A concepção epistêmica de emergência possibilita indagar os andaimes e a construção de certo regime de verdade subjacente à definição de um objeto de estudo. Nesta abordagem, ancorada na emergência da imagem-fixa e imagem-em-movimento entre final do século XVIII e início do século XIX, abordo a obra do franco-monegasco Hercule Florence (1804-1879), que se radicou, definitivamente, na Vila de São Carlos hoje Campinas na década de 1830.

Na perspectiva da discussão da emergência da visualidade, trago aqui um primeiro mapeamento sobre as formas de constituição de Hercule Florence como objeto de

¹ Michel FOUCAULT, “Nietzsche, a genealogia e a história”, *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro, Eds. Graal, 1984, p. 15-37.

estudo do fotográfico. Neste panorama preliminar, tento indagar os processos de credenciamentos historiográficos e, em certa medida, visuais que possibilitaram o reconhecimento de sua experiência fotográfica e admitiram que objetos por ele criados se coadunassem a uma nova família de objetos imagéticos e representacionais que tanto caracterizam a modernidade a partir dos oitocentos (conforme a este propósito os estudos de Jonathan Crary²).

A presença contemporânea ativa de Hercule Florence

Para situar o leitor quanto à importância de Hercule Florence no presente, lembro que o Instituto Hercule Florence (IHF), sediado na cidade de São Paulo e mantido por um membro da família, desenvolve uma forte política de compilação da documentação brasileira e internacional centrada em sua pessoa e empenha-se pela sua divulgação, ancorando-se em parte também na coleção de origem familiar.

Ainda no âmbito familiar, aparece a atuação consistente de Leila Florence na sistematização, na guarda e manutenção da coleção Cyrillo Hércules Florence³. Ao lado disso, ela faz regularmente a mediação com exposições, publicações e eventos centrados em Hercule Florence ou ainda capitaneia tais ações. Cite-se, a título de exemplo, a recente exposição *Hercule Florence. Le Nouveau Robinson*, de 2017, ocorrida em Mônaco, o Festival Hercule Florence na área de fotografia, em Campinas, em sua 10^a edição em 2017, ou organização da publicação dos estudos de Hercule Florence sobre os céus. Em outras palavras, há um investimento familiar, documental e institucional contemporâneo em torno de sua “persona”.

² Jonathan CRARY, *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2012. O autor trata da explosão e multiplicação dos objetos visuais entre fins do século XVIII e início do XIX como parte da constituição do senso de observação que remete necessariamente a um processo moderno de subjetivação.

³ Leila Florence, segundo ela própria, herdou da avó Evangelina, neta de Hercule Florence do primeiro casamento, a responsabilidade de conservar a coleção Cyrillo Hércules Florence, assim denominada em 1977. Para Leila, ela prossegue e desempenha hoje o papel de sua avó no passado, o que constitui uma espécie de legado familiar. Leila FLORENCE, org., *Céus. O teatro pitoresco-celeste de Hercule Florence*, São Paulo, Florescer Produções Culturais, 2010, p. 193.

Além disso, uma série de exposições ajuda a promover sua atualidade, como a d' *O Olhar de Hercule Florence sobre os Índios Brasileiros*, com curadoria de Francis Melvin Lee e Glória Kok, realizada na Biblioteca Brasileira da USP em 2015. Nessa exposição, a curadoria expunha a estudada rearticulação entre o longo trajeto feito pelo interior do Brasil, os grupos indígenas visitados, os objetos recolhidos, os desenhos riscados e os textos escritos tanto durante a expedição científica de *Langsdorff* (1825-1829) quanto posteriormente, sabendo-se que Hercule Florence a ela se integrou desde o seu início. Em geral, tais elementos encontram-se dissociados, embora estivessem reunidos no momento de sua fatura. A curadoria buscou relacionar os objetos, os textos e as imagens, asseverando que juntos formavam um modo de abordar e entender o que, em parte, a expedição pensava acerca dos índios do Brasil. Ainda a curadoria sugeria algumas continuidades entre tais representações, que substantivavam a argumentação sobre as formas de então descrever os estados de civilização desses grupos indígenas estudados por meio desses três aspectos (texto, imagem e objeto). Metodologicamente, esta exposição trouxe à baila a sugestão de um princípio colecionista capaz de concatenar objeto, imagem e texto na ideia do olhar de Hercule Florence. Esta sua atividade descritiva, catalogadora e classificatória no interior da expedição revela uma sensível capacidade de observação⁴.

Em outra direção, pode-se indicar que Hercule Florence zelou por sua obra. No âmbito da expedição *Langsdorff* no Brasil, da qual foi cronista, segundo desenhista, viajante comprometido entre 1825 e 1829, talvez ele tenha aprendido o apreço pelo colecionismo com Georg Henrich von Langsdorff (1774-1852). O médico, naturalista e viajante Langsdorff declarou seu interesse pelo colecionismo já em sua estadia em Lisboa em fins do século XVIII. Depois, ele lidou diretamente com as dificuldades de operacionalizar uma coleção ao participar de uma parte do longo trajeto da primeira expedição de circunavegação russa no começo do século XIX⁵ e aquando da

⁴ O tratamento conferido por Hercule Florence aos índios de diferentes etnias e aos escravizados pede ainda uma reflexão aprofundada, pois seus significados parecem se alterar ao longo de sua vida.

⁵ Hans BECHER, *O Barão George Heinrich Von Langsdorff*, Brasília/São Paulo, Ed. UnB/Eds. Diá, 1990,

expedição, batizada com seu nome, pelo interior do Brasil. O tema da coleção parece tê-lo acompanhado por décadas.

Hercule Florence, por sua vez, parece ter aprendido a importância da coleção e o quanto esta pode ser seguidamente reordenada, graças à montagem das séries de objetos remetidos pela expedição *Landsdorff* do Brasil para a Academia de Ciências de São Petersburgo e/ou graças à série de desenhos feitos por ele e pelos artistas Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e Aimé-Adrien Taunay (1803-1828), durante essa árdua expedição que se embrenhou através de diferentes sistemas ecológicos entre os rios Tietê e Amazonas. A noção de coleção — arrisco — importava a Hercule Florence e fez parte de sua rotina, de forma instrumentalizadora, durante esta expedição e nos anos seguintes em Campinas. Certa noção de coleção entremeava-se ao seu modo de pensar as imagens em série. É o que se pode notar, em particular, em seu *Atlas-Pitoresco Celeste ou Teatro Celestial*⁶, um conjunto de aquarelas de céus do mundo tropical, feito entre 1830-1832, cuja finalidade era ser usado por pintores como fundo e composição de suas obras. Nesse *Atlas*, Hercule Florence catalogou e qualificou certos céus tropicais que conhecia, apresentando um manual de consulta e estudo endereçado aos pintores europeus que dele se valeriam para criar outra imagem; no caso, uma pintura. Há, portanto, um princípio colecionista na criação e montagem deste estudo e também, de alguma maneira, no uso deste *Atlas* por parte desses artistas que não tinham a ocasião de observar os céus dos trópicos.

As iniciativas da família de Hercule Florence e de certas instituições com vista a preservar o espólio de Hercule Florence assim como as exposições que têm divulgado a sua obra enfatizam a relevância do mesmo, contribuindo para a publicização, rememoração e consagração dele. Esta chave interpretativa recente encontra-se também no Instituto Moreira Salles⁷ (IMS) ao sublinhar, em seu site, o ineditismo e

p. 7-15, 131-43. Desde logo em Lisboa e através das lentes da história natural, Georg Henrich von Langsdorff afirmou seu interesse pelos peixes, dos quais começou a colecionar diferentes espécies. H. BECHER, *op. cit.*, p. 8.

⁶ L. FLORENCE, org., *op. cit.*

⁷ Vale mencionar a centralidade que esse Instituto ocupa, a partir de meados da década de 1990, na

a singularidade da imagem fotográfica produzida por Hercule Florence nas Américas. O IMS enfatiza a importância histórica de possuir o mais antigo registro fotográfico existente no continente americano, baseado na sensibilidade à luz dos sais de prata. Seu site dá a ver este objeto fotográfico de primeira grandeza composto de 2464 objetos fotográficos, provenientes da coleção Pedro Correa do Lago, adquirida pelo IMS em 2002. Nessa dinâmica de divulgação e de rememoração, a figura de Hercule Florence e as instituições que a promovem reforçam-se mutuamente, legitimando-se umas às outras.

A força da permanência da figura Hercule Florence não se esgota, contudo, nas instituições já referidas. Ele chega a nós, desde meados do século XIX, por meio, principalmente, dessa chave composta pelo binômio “vida & obra”, que funciona, principalmente, ao identificá-lo em uma condição ambivalente de “viajante”, “artista-viajante”, “artista”, “artista-inventor” e “inventor da fotografia”, e, mais recentemente, *nouveau Robinson*, que também serve para classificá-lo e adjetivá-lo em sua experiência no mundo extraeuropeu. Hercule Florence oscila em sua condição ambivalente e é reconhecido em várias categorias de grande alcance na cultura visual e na cultura política no Brasil, sem necessariamente fixar-se apenas em uma. Tais deslizamentos não revelam, todavia, uma dificuldade em compreendê-lo. Pelo contrário, aludem a essa ambivalência que reforça seu trânsito entre várias experiências culturais (entre a fotografia e o desenho, entre o mundo europeu e o Brasil, entre a natureza e a cultura, entre a arte e a ciência, entre a invenção e a percepção educada, para indicar alguns). Esse traço ambivalente reforça, no limite, sua singularidade histórica e ecoa em nossa sensibilidade contemporânea afeita ao pluralismo de sentidos de uma determinada experiência histórica.

política de preservação fotográfica e de fomento aos seus debates, que perpassam seus espaços expositivos e suas linhas editoriais de publicação impressa e online. Há um ponto de virada dessa instituição, em termos de expansão, com o novo Instituto Moreira Salles inaugurado na Avenida Paulista, no coração cultural de São Paulo, em 2017.

Sua permanência ancora-se ainda e muito no quilate dos autores que dele se ocuparam: os Taunays (Alfredo e Afonso), Boris Kossoy e Pietro Maria Bardi. Ele foi estudado por críticos que são autores, em escalas diversas, com capacidade de intervenção e formação de campos de saber no Brasil. Pietro Maria Bardi na história da arte e no campo museológico no Brasil; Boris Kossoy na história da fotografia no Brasil e na América Latina; os Taunay na história de São Paulo — para dizer o mínimo — e no Museu Paulista; e mais recentemente Rosa Monteiro⁸, na história das ciências. Ato contínuo e muito pelas mãos desses intelectuais, Hercule Florence adentrou e segue inserido em instituições importantes que são espaços de guarda, museológicos e expositivos de primeira linha, principalmente numa cidade global⁹ como São Paulo. Ele não é encontrado ali para ser objeto de culto ou de um entendimento cristalizado.

As exposições do Museu de Arte de São Paulo (MASP), da Pinacoteca do Estado de São Paulo e da Biblioteca Brasileira da USP foram estruturadas sob uma agenda atualizada e propositiva de estudos sobre o tema Hercule Florence, em 1978, 2009-2010 e 2015, respectivamente. Essas exposições tornam-se lugares de produção de sentido e de saber crítico sobre sua obra, além de reafirmarem sua força e singularidade simbólica, o que fortalece sua visibilidade como uma experiência visual singular do começo do século XIX no Império do Brasil.

Desde 1976, com a publicação da obra *Hércules Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, de Boris Kossoy¹⁰, estava claro, no Brasil, que nele se ancorava uma das invenções da fotografia. Esse tema foi retomado na exposição de 1978, no MASP — a isso voltarei adiante. Na exposição da Pinacoteca de 2009-2010, *Hercule Florence e o Brasil* com curadoria de Leila Florence, surgia o seu cotidiano de homem de ofício com objetos científicos, ópticos, da prensa e do desenho, a entrarem e

⁸Rosa MONTEIRO, *Descobertas múltiplas. A fotografia no Brasil (1824-1833)*, Campinas, FAPESP/Mercado de Letras, 2001.

⁹De acordo com Saskia SASSEN, *Global City: New York, London, Tokyo*, Oxford, Princeton University Press, 1991.

¹⁰ Boris KOSSOY, *Hércules Florence. 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, São Paulo, Faculdade de Comunicação Anhembi, 1976.

conotarem seus espaços domésticos na Vila de São Carlos, nas décadas de 1830-1840. Em suas imagens, os objetos ópticos e científicos ocupavam um lugar de destaque no cotidiano familiar¹¹. Ainda nessa mesma exposição, podia ser vista a aplicação de Hercule Florence, ao longo de anos, aos estudos da luz. Neste contexto, não escapa ao leitor que a atualidade de Hercule Florence transparece nos acervos, nos estudos publicados no formato livro e nas exposições que acabam configurando uma dimensão pública de sua obra que revaloriza, em contrapartida, os acervos privados e familiares. Em suma, Hercule Florence parece um objeto de estudo várias vezes redescoberto¹².

Hercule Florence: sob o signo da vida e obra

A biografia resumida de Antoine Hercule Romuald Florence contempla, majoritariamente, alguns elementos fundamentais, vivamente repetidos pela bibliografia: seu nascimento em Nice em 1804; a viuvez precoce da mãe e o perfil militar, de cartógrafo, desenhista e professor, do pai; o gosto pela viagem como uma experiência insubstituível; a realização, muito jovem, de sua primeira viagem e seu retorno a pé da França a Mônaco, vendendo desenhos para se custear pelo caminho; a viagem marítima pelo Atlântico e a chegada ao Rio de Janeiro em 1824, onde acabou ficando; a partida de Porto Feliz na província de São Paulo da expedição do Barão Langsdorff para percorrer Mato Grosso, Amazonas, Pará, alcançando o Brasil central por vias fluviais, subindo o Rio Negro e chegando às Guianas; a parada na Vila de

¹¹ Tais objetos caracterizam e adjetivam a família e o espaço doméstico. Seus familiares não estão cercados por algum cão aristocrata, com jóias de antepassados ou signos do poder monárquico ou local. Antes, estão cercados por objetos que tanto atendiam a práticas das artes quanto das ciências, transitando entre elas, na medida em que não estavam fixadas de vez, segundo os parâmetros de então, as fronteiras entre ciência e arte. O fato de um objeto — a câmara clara e câmara escura — não se fixar ou em arte ou em ciência exclusivamente enseja sua potencialidade, seu encantamento e a capacidade de despertar a curiosidade no sujeito que a manipula. Esse tipo de objeto vinha atrelado a capacidades cognitivas que nem sempre estavam definitivamente encerradas no campo das artes ou das ciências, antes poderia de ambas beneficiar-se.

¹² Neste sentido, o Catálogo *Hercule Florence, Le Nouveau Robinson*, publicado em Mônaco pelo Nouveau Musée National de Mônaco em 2017, privilegia várias facetas da obra dele, como fotógrafo, viajante ou alguém que se radica no novo mundo.

São Carlos, quando conheceu a vila, seu sogro Francisco Álvares Machado e Vasconcellos (1791-1846) e sua futura esposa Maria Angélica Machado e Vasconcellos (-1850), com quem se casou em 1830; suas atividades econômicas e políticas para se manter ao longo da vida; sua ligação familiar com irmãos em Mônaco apesar da distância e de só ter lá voltado em 1855 tanto quanto com sua própria família; seu segundo casamento em Campinas com Carolina Krug (1828-1913) e a extensa prole. Além de viajante, cartógrafo e desenhista, ele trabalhou no Rio de Janeiro na década de 1820 com P. Dillon e Pierre Plancher (1764-1844), abriu uma oficina tipográfica em Campinas, em 1832 e, em 1842, imprimiu *O Paulista* em Sorocaba, considerado o primeiro periódico do interior da província de São Paulo. Foi inventor prolífico, sendo a mais ilustre de suas invenções a fotografia, e empregou a palavra *photographier* para designar um tipo novo de imagem, entre 1832-1833. Fez negócios na botica, na loja de tecidos, na fazenda Soledad de sua propriedade, atuou na produção agrícola e na organização do trabalho, entre as décadas de 1830 e 1870. Envolveu-se em política com seu sogro deputado, com João Baptista Badaró, Nicolau Pereira de Campos Vergueiro, padre Feijó então lideranças paulistas e brasileiras importantes³. Foi professor de desenho e responsável pela contabilidade do Colégio Florence, fundado por sua segunda esposa Carolina Krug em Campinas, e que foi a primeira escola da província a promover a educação feminina. Foi, ao longo de sua vida, desenhista, inventor, impressor, tipógrafo, pintor, litógrafo, fotógrafo e escritor.

Seus estudiosos realçam sua “longevidade” e falam de seu “caráter incansável”, ao lado da cronologia arrolada. Indicam às claras sua dedicação em escrever em francês

³ Deles fez retratos que guardam uma semelhança quanto ao tratamento dado ao sujeito em suas vestes, na sobriedade do rosto, na cabeleira, na ausência de gestos eloquentes.

uma série de escritos, em parte diários¹⁴, voltados a apresentar suas invenções¹⁵, suas viagens, suas experiências. Em geral, as publicações, a partir dos anos 1970, dos textos em francês de Hercule Florence são acompanhadas da versão para o português com a indicação nominal do tradutor¹⁶. Além disso, percebe-se um esforço por parte de diversos pesquisadores para localizar séries documentais acerca de Hercule Florence, motivados, principalmente, pela sua invenção da técnica e do objeto fotográficos tanto quanto pela expedição *Langsdorff*. Ou seja, em certa medida, Hercule Florence desejou ser reconhecido e rememorado por sua vida e obra, buscando sistematicamente chancelas de distinção na câmara da Vila de São Carlos, em jornais paulistas, em instituições parisienses para as quais enviou manuscritos e um caderno de desenhos. Essa larga produção documental de sua autoria ordenou e continua vetorizando os estudos em torno dele, erigindo-se numa documentação obrigatória para entendê-lo e concorrendo para que ele se torne um lugar de memória.

Essa documentação é bastante recopilada, retraduzida, reeditada, revisitada e ampliada com novos fundos documentais buscados em diferentes suportes por parte da família e dos pesquisadores. Essa saga documental sugere que o assunto não está esgotado e, em simultâneo, reforça o traço autoral e perseverante de Hercule Florence. No interior dos textos com forte cunho de diários e memórias, ele se coloca constantemente numa condição de exílio, abandono e isolamento. Uma situação dolorida segundo o próprio, porque, basicamente, o local não viabilizou o reconhecimento de sua obra e de si. Ele faz soar a figura de um homem talhado à modernidade, no entanto, fora do eixo pertinente para garantir sua grandeza. A cristalização deste par explicativo biografia & obra, calcado na documentação textual

¹⁴ Um mesmo texto pode ter várias funções descritivas misturando-se a certa noção de si. Recorde-se, por exemplo, o manuscrito de 1858 que leva o significativo título de “*L’Inventeur au Brésil ou Recherches et découvertes d’un Européen pendant 28 ans de résidence dans l’intérieur de cet Empire. Précédé par un Voyage fluvial Du Tiété à l’Amazonne par les provinces Brésiliennes de St Paul, Mato Grosso et Gram-Pará*”. Os manuscritos por reescritos ao longo de décadas denotam uma contínua reelaboração de si.

¹⁵ Maria Inez TURAZZI, “O ‘homem de invenções’ e as ‘recompensas nacionais’: notas sobre Hercule Florence e L. J. M. Daguerre”, *Anais do Museu Paulista*, v. 16, n° 2, 2008, p. 11-44.

¹⁶ Essa praxe adquiriu um teor metodológico na abordagem do assunto Hercule Florence e indica um cuidado, por parte dos pesquisadores, no estabelecimento textual de sua obra.

e imagética, é tão potente que, por vezes, parece um hábito necessário reiterar esse assunto, sob pena de não abordá-lo com a devida propriedade.

Gestos fundacionais de um objeto de estudo: em torno de Hercule Florence

Grosso modo, eu indicaria três momentos fundamentais de estudo e retomada da obra de Hercule Florence. O primeiro, em fins do século XIX, quando Alfredo D'Escragnolle Taunay (1843-1899), militar, importante romancista, agraciado com o título de visconde de Taunay, traduziu e publicou, na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (RIHGB)*, em 1875, com autorização de Hercule Florence, seu manuscrito *Esboço da Viagem Feita pelo Snr. Langsdorff ao Interior do Brasil desde Setembro de 1825 até Março de 1829*. Ao que parece, Hercule Florence manteve, ao longo de sua vida, uma relação amistosa com os membros da família Taunay, tendo assuntos em comum a respeito da convivência com Aimé-Adrien Taunay — que faleceu na expedição *Langsdorff* —, do interesse letrado, das formas de produção agrícola e da geração da riqueza no Brasil. O Visconde de Taunay conheceu pessoalmente Hercule Florence, quando passou por Campinas, rumo ao Mato Grosso, a fim de se engajar na Guerra do Paraguai. Antes de 1875, ele já tinha publicado seu escrito de forte teor biográfico *A Retirada da Laguna* (1871) pelo sertão do Brasil e o romance *Inocência* (1872); nessa obra, deu especial atenção à criação de personagens que aludissem ou representassem a figura do naturalista. Depois, na década de 1880, publicou livros acerca da produção agrícola e das formas de trabalho¹⁷ — temas que o aproximavam das vivências e dos interesses de Hercule Florence, que já fora íntimo das práticas de um naturalista durante a expedição Langsdorff e se interessou muito pela produção da riqueza e organização do trabalho nas fazendas na região da Vila de São Carlos¹⁸.

¹⁷ *Questões políticas e sociais: discursos proferidos na primeira sessão da 20ª Legislatura da Assembleia Geral Legislativa*, Rio de Janeiro, Typ. Leuzinger & Filhos, 1886 e *Questões de Imigração*, Rio de Janeiro, Typ. Leuzinger & Filhos, 1889.

¹⁸ Sobre a relação deste *self* de Hercule Florence e a condição escrava, ver Rafael de Bivar MARQUESE, “Exílio Escravista: Hercule Florence e as fronteiras do açúcar e do café no Oeste

No conjunto, a família Taunay compunha-se de notáveis letrados, literatos e artistas e atuou de maneira capital no eixo das instituições que concorreram, de fato, para a fundação das identidades nacional e paulista, da Academia Imperial de Belas Artes ao Museu Paulista, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) ao Instituto Histórico Geográfico de São Paulo (IHGSP). Em linhas gerais, a família Taunay conferia importância à definição do estatuto da imagem e da palavra capazes de representar e dizer a nação, envolvendo-se ainda com as formas de produção da riqueza. Dessa forma, ser publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (RIHGB)* pelas mãos do Visconde de Taunay não significava pouca coisa. De mais a mais, nos oitocentos, a *RIHGB* era uma publicação que credenciava alguém sob a rubrica de autor, decretava que o relato de viagem editado alcançava o estatuto de documento histórico, conforme definira, logo na fundação do IHGB, o secretário cônego Januário da Cunha Barbosa¹⁹. Assim, Hercule Florence era publicado, pela primeira vez, de um modo que o habilitava no mundo dos letrados e daqueles que empreenderam viagens pelo Brasil dos oitocentos, inserindo-se num rol de autores capazes de enunciar o Brasil como nação²⁰.

Pelo lado de Alfredo D'Escragolle Taunay, sobrinho de Aimé-Adrien Taunay, editar um escrito sobre a expedição *Langsdorff*, era recuperar, por tabela, o nome de seu tio, bem como inseri-lo junto com sua família, no rol prestigiado daqueles homens que perscrutavam o Brasil, por meio das expedições científicas, a exemplo do que se passava em boa parte do globo terrestre na época, quando se esquadrinhou, por meio das lentes do colonialismo, sua geografia, sua paisagem e suas gentes no que se julgava serem os estados de barbárie e civilização e suas gradações. Para

Paulista (1830-1879)”, *Anais do Museu Paulista*, N. Sér V. 24, n° 2, 2016, p. 11-51.

¹⁹ Januário da Cunha BARBOSA, “Discurso recitado no acto de instituir-se o Instituto Histórico e Geographico Brasileiro pelo secretario perpétuo cônego Januário da Cunha Barbosa”, *RIHGB*, t. 1, 1839. Já nesse tomo há um relato de viagem publicado.

²⁰ Flora Sussekind explicou que os viajantes constituem, além de um cânone enunciativo da nação, a trama histórica fundacional do narrador da literatura de ficção da nação no Brasil a partir das décadas de 1830 e 1840. Flora SUSSEKIND, *O Brasil não é longe daqui*, São Paulo, Cia das Letras, 1990.

ambos, Alfredo Taunay e Hercule Florence, a publicação funcionou como um mecanismo de distinção social em graus variados.

É significativo explorar mais, parece-me, a relação entre a família Taunay e Hercule Florence na afirmação de uma identidade paulista dentro do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP). A docente do Museu Paulista Maria Aparecida Borrego²¹ vem estudando os usos da obra de Florence por Afonso Taunay no Museu Paulista e no Museu Republicano “Convenção de Itu” no âmbito de sua pesquisa de livre docência *A circulação de homens e artefatos na América Portuguesa e a construção da memória das monções*. Ela é também curadora da exposição *Viagens fluviais: homens e canoas na rota das monções*, inaugurada no Museu Republicano em setembro de 2017. Esta docente indica que Afonso Taunay²², filho do Visconde de Taunay e diretor deste primeiro museu público do estado de São Paulo entre 1917 e 1945, teria se valido de desenhos de Hercule Florence para a produção de quadros a óleo incorporados à Galeria dessa instituição entre as décadas de 1920 e 1940. O também docente deste Museu, Paulo César Garcez Marins, assinalou que as pinturas *Carga de Canoas*, *Pouso de monção no alto sertão* e *Encontro de duas monções no Rio Paraguai* de Aurélio Zimmermann, encomendadas por Taunay, foram também baseadas em desenhos e aquarelas de Hercule Florence, feitos durante a expedição *Langsdorff* ou numa monção de 1830²³. Uma documentação no MASP e a pesquisa de Leila Florence²⁴ falam de obras dos pintores Oscar Pereira da Silva e Zilda Pereira realizadas no início

²¹ Agradeço a conversa esclarecedora a Maria Aparecida Borrego em dezembro de 2017 sobre seu tema de pesquisa e a oportunidade de continuarmos o diálogo.

²² Próximo a descendentes de Hercule Florence (os filhos Paulo e Ataliba e a neta Evangelina), segundo L. FLORENCE, *op.cit.*, p. 195.

²³ Paulo César Garcez MARINS “O museu de paz : Sobre a pintura histórica no Museu Paulista durante a gestão Taunay”, Cecília Helena de Salles OLIVEIRA, org., *O Museu Paulista e a gestão de Afonso Taunay: Escrita da história e historiografia, séculos XIX e XX*, São Paulo, MP/USP, 2017, p. 159-191, consultado em 30 de novembro de 2017,

http://www.mp.usp.br/sites/default/files/o_museu_paulista_e_a_gestao_afonso_taubay.pdf. O autor bem destaca a decisão de Taunay de solicitar obras nas quais não “figurassem combates, malgrado os temas a serem figurados pudessem sugerir tal inclinação”, *op. cit.*, p. 172.

²⁴ Arquivo de Referência da Biblioteca e do Centro de Documentação do MASP.. Cx. 7, Pasta 43 B; L. FLORENCE, *Ibid.*, p. 195.

do século XX, igualmente encomendas de Afonso Taunay na direção do Museu²⁵, que fariam uma clara referência a Hercule Florence. Esta escolha iconográfica reapareceu no Museu Republicano “Convenção de Itu”, pertencente ao Museu Paulista, onde se vê o uso da iconografia de Hercule Florence na montagem dos painéis em azulejaria deste museu na década de 1940, painéis feitos pelo artista plástico Antonio Luiz Gagni²⁶ - mais uma vez sob encomenda de Afonso Taunay. Por mais de uma década, Afonso Taunay privilegiou uma série de imagens oitocentistas e seus autores (de Aimé-Adrien Taunay a Militão, passando por Hercule Florence) para definir uma iconografia paulista capaz de dizer o tempo de antes (passado) e do agora (presente). Desta maneira, Afonso Taunay elaborava uma maneira de visualizar o passado paulista através destas imagens²⁷.

Foi provavelmente em razão da obra visual de Hercule Florence no século XIX no interior de São Paulo e em função de sua reutilização dentro do Museu Paulista que Afonso Taunay chamou Hercule Florence de “patriarca da iconografia paulista”. Em resumo, pode-se destacar a contribuição da família Taunay em relação a Hercule Florence que o publicou pela primeira vez em 1875 e tornou sua obra publicamente visível num museu a partir de meados da década de 1920.

O terceiro momento, a meu ver, transcorre a partir de fins da década de 2000 e estende-se até à atualidade. Ele é caracterizado por alçar Hercule Florence à categoria de um assunto exposográfico reiterado. Isto vem acompanhado pela internacionalização da sua obra, ligada à primeira exposição em Mônaco, tornando-o objeto de estudo de uma série de autores brasileiros e internacionais. A publicação de várias traduções da obra de Boris Kossov na França, na Espanha, na Alemanha e

²⁵ Procedimento semelhante por parte de Afonso Taunay já apareceu em Solange Ferraz de LIMA; Vânia de CARVALHO, “São Paulo Antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista”, in *Anais do Museu Paulista*, 1993, v. 1, n°1, p. 147-178; Anicleide ZEQUINI, *Galeria de Retratos dos Convencionais de 1873*, Itu, Caderno Pedagógico, Museu Republicano Convenção de Itu/USP, s.a; Jonas Soares de SOUZA, *Painéis de Azulejos do Museu Republicano “Convenção de Itu”*, São Paulo, Edusp, 2013.

²⁶ Ver J. S. de SOUZA, *op. cit.*, cap. A montagem do Discurso Visual.

²⁷ S. F. LIMA; V. de CARVALHO, *op. cit.*

nos EUA concorre também para a sua internacionalização. Em paralelo, parece se firmar a fórmula metafórica, literária e épica com a qual Hercule Florence se identificou, numa passagem em seus diários, a do *nouveau Robinson*, ressaltada e desenvolvida por Mario Carelli, em 1990²⁸, e que se expandiu desde então. Ela soa consagrada ao ser escolhida para o título da exposição de 2017, em Mônaco. Entende-se, em certa medida, a adoção deste título por parte dos organizadores, pois é inegável o seu forte poder de comunicabilidade junto de um público europeu culto para apresentar um artista-viajante-inventor europeu que se embrenhou pelos sertões do Brasil dos oitocentos.

Convém ainda assinalar, neste terceiro momento, uma mudança crescente quanto aos estudos centrados em Hercules Florence, porque passam a problematizar sua obra em diálogo com outras experiências visuais (a produção de outros viajantes e/ou aquelas concernentes à emergência do fotográfico), dentro de uma agenda do campo da cultura visual na qual me incluo²⁹. Isso envolve interrogar, mais de perto, certos parâmetros fundamentais de sua produção a noção de “invenção” e de *l’ami des arts*³⁰, para citar apenas alguns e a necessidade de uma reflexão mais sistematizada e aprofundada acerca do estatuto da imagem no conjunto de sua obra. Sua produção imagética, seu método para a elaboração da imagem, sua prática na tipografia na corte do Rio de Janeiro indicam modos pelos quais a discussão quanto à reprodutibilidade técnica se inscreve em seu cotidiano e mostram seu vivo interesse na geração da

²⁸ Essa referência, nota Carelli, aparecia no primeiro biógrafo de Hercule Florence, Estevão Leão Bourrol, publicada em 1900, e fora motivo de uma curta passagem do livro de Boris Kossoy em 1976. Todos se apoiam na afirmação de Hercule Florence: *Je suis Robinson et je devins passionné pour les voyages et les aventures maritimes : ce goût me donna celui de la Géographie et je passais des heures sur un bon atlas que nous avions*. Mario CARELLI, «Hercule Florence, le Nouveaus Robinson», *Cahiers de Brésil Contemporaine*, 1990, n° 12.

²⁹ Para tal noção ver: Iara Lis SCHIAVINATTO; Eduardo Augusto COSTA, “Cultura Visual: apontamentos sobre um campo disciplinar”, in Iara Lis SCHIAVINATTO; Eduardo Augusto COSTA, coord., *Cultura Visual & História*, São Paulo, Alameda, 2016, p. 10-30. Para uma discussão sobre a cultura visual no eixo do Rio de Janeiro e Lisboa entre 1780 e 1840 ver Iara Lis SCHIAVINATTO, *Educação Sensível. Memória, imagem e política no mundo luso-brasileiro*, Livre Docência, UNICAMP, 2017.

³⁰ Como se encontra em Dirceu Franco FERREIRA, “Narrando Viagens e Invenções. Hercule Florence: amigo das artes na periferia do capitalismo”, *Anais do Museu Paulista*, 2014, n. Ser. V. 22, n° 2, p. 153-196.

imagem. Além disso, tem vindo a ser indagada a atuação de Hercule Florence na região de Campinas e no cenário político, sem desperdiçar a ocasião para entender seus envolvimento locais e os modos pelos quais se sustenta e enriquece. Esse questionário e seus procedimentos esvaziam a condição isolada afirmada mais de uma vez pelo próprio Hercule Florence nas suas reescritas de seus textos biográficos, o que confere outros significados à sua experiência no Império do Brasil enquanto homem de ofício que enfrenta e lida com a questão das imagens — inclusive as reproduzíveis.

Por sua vez, o segundo momento incide no campo do fotográfico, sobre o qual o estudo decisivo no que toca a Hercule Florence reside na obra *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil* de Boris Kossoy, publicado em 1976. Aqui, ele é considerado como referência e documento da história da fotografia. Hercule Florence, contudo, não era um tema fotográfico totalmente desaparecido, esquecido ou soterrado no decorrer do século XX até a década de 1970. No Foto-Cine Clube Bandeirantes, em São Paulo, vez por outra, era assunto avulso de pequena monta, carecendo de um estudo monográfico baseado em pesquisa verticalizada. Arguto, Boris Kossoy percorreu, em seu livro, desde as notícias dispersas sobre Hercule Florence até um detalhado exame técnico de seus procedimentos, no intuito de poder afirmar que se tratava de um processo e de um objeto fotográficos. Com vista a mostrar a um público internacional a invenção da fotografia no Brasil, Boris Kossoy, propositadamente, apresentou, pela primeira vez, os resultados obtidos em Rochester no III Simpósio Internacional da História da Fotografia, em 1976. Com esta apresentação neste Simpósio ao lado da publicação no mesmo ano de 1976, Hercule Florence entra para o domínio das origens da fotografia como um “inventor-isolado”, do ponto de vista da geografia dos espaços de consagração dos primórdios da fotografia circunscritos à França e à Inglaterra.

Hoje, no plano internacional, a importância de Hercule Florence reside no fato de ser mais um divisor no processo de “múltiplas invenções do fotográfico”³¹, ocorrido entre 1820-30, entre a América e a Europa. Nesse recorte, ele é situado ao lado de Niépce, Daguerre, Talbot e Bayard. A noção de “invenção isolada” incorpora-se à explicação maior do processo da “invenção múltipla do fotográfico”, sendo aquela um passo necessário para a formulação desse argumento da multiplicidade que, por sua vez, descortina os antepassados dessa prática visual entre arte e ciência³². Kossoy manteve o título de seu livro nas edições seguintes, mas em 1988 participou de um seminário na França no qual considerou Hercule Florence como a chave explicativa de múltiplas invenções. Neste evento, Hercule Florence já aparecia no cartaz ao lado de Niépce, Daguerre, Bayard e Talbot³³. O trabalho fundacional de Hercule Florence acalenta a ideia de invenção isolada tanto quanto a de invenção simultânea, sendo que ambas reforçam o valor dele.

É conhecido o percurso de pesquisa em torno de Hercule Florence descrito por Boris Kossoy em mais de uma ocasião. Em resumo, assinalo: tudo começou, no início da década de 1970, com seu interesse de arquiteto e jornalista em escrever uma história da fotografia no Brasil. Em 1972, graças a Eduardo Salvatore, do Foto-Cineclube Bandeirantes de São Paulo, Boris Kossoy chegou a Arnaldo Machado Florence, isto é, ao arquivo da família³⁴. Prosseguiu seus estudos com os resultados decisivos dos testes realizados na Escola de Artes Gráficas e Fotografia do Rochester Institute of Technology e com a apresentação de sua pesquisa no III Simpósio

³¹ Pierre BONHOMME *et al*, *Les multiples inventions de la photophtaphie*, Paris, Mission du Patrimoine, 1989.

³² Como faz Mary Warner MARIEN, *Photography. A cultural history*, Londres, Laurence King Publishing, 2006.

³³ Segundo seu depoimento sobre sua carreira e gestão no Museu de Imagem e Som de São Paulo feito em 1993. MIS. DVD 00109MIS00036VD. Aqui, Boris Kossoy refirma que não haveria condições locais para a invenção da fotografia, realçando, em contrapartida, o caráter único de Hercule Florence.

³⁴ Em correspondência com Bardi do MASP, posteriormente, Cyrillo Hercule Florence comentou que havia muito que a família aguardava uma instituição e uma pesquisa para abrir sua documentação. Isso mostra essa percepção ciosa da família quanto ao valor da documentação e à necessidade de geri-la.

Internacional de História da Fotografia. A intenção de Boris Kossoy, conforme ele próprio contou no depoimento feito ao Museu de Imagem e Som (MIS) da cidade de São Paulo em 1993, consistia em escrever, então, uma história da fotografia no Brasil de cunho “científico”, retirando a imagem da condição de mera “ilustração” e de uma análise na qual esta ficava sob o escrutínio das categorias oriundas da história da arte. Nesse sentido, buscava uma escrita da história da fotografia.

Na evidenciação da invenção do fotográfico na Vila de São Carlos em 1833, Boris Kossoy adota uma estratégia de escrita do livro por meio da qual o leitor é convencido pelos volumes textual e visual que demonstram a intenção de Hercule Florence em fotografar. Com efeito, ele capta a imagem através da luz e a fixa através de nitrato de sal, substância que conhecia por causa de seu diálogo com um farmacêutico da Vila de São Carlos, Joaquim Correa de Mello. Isso assinala o apreço de Hercule Florence pela química, o uso da câmera escura, o seu interesse pela reprodutibilidade técnica e, por fim, a nomeação do termo *photographie*. Esse conjunto de gestos, métodos e intenções de Hercule Florence, patentes nos objetos empreendidos e nas imagens ali obtidas, tornou-se evidências irrefutáveis do fotográfico.

Essa obra de Boris Kossoy, ao fim e ao cabo, ganhou uma rápida projeção internacional, ao se articular a um movimento, na ocasião nascente, da fundação e organização dos Colóquios Latino-Americanos de Fotografia³⁵, organizados pelo Conselho Mexicano de Fotografia, entre o final de 1970 e início de 1980. No bojo de um acirrado debate intelectual, literário e político pós-Revolução Cubana³⁶, eles forjaram a categoria “fotografia latino-americana”, promovendo eventos, exposições, oficinas e cursos importantes dedicados a essa fotografia e que a legitimavam como uma categoria visual altamente politizada.

Os primeiros Colóquios ocorreram em 1978 e 1981, na cidade do México, e

³⁵ Monica Villares FERRER, *Feito na América Latina 1978: teoria e imagem em um debate reflexivo sobre a fotografia de “Nossa América”*, Doutorado em História da Arte, UNICAMP, 2016.

³⁶ Sobre este tema intelectual, político e cultural: José Antonio Ferreira da SILVA JUNIOR, *Retórica Americana: temas e ideias político-culturais em Casa de las Americas (1965-1976)*, Mestrado em História, UNICAMP, 2014.

promoveram um diálogo entre fotógrafos e instituições latino-americanas, visando também integrar um discurso a respeito da fotografia feita no subcontinente. Era uma oportunidade para conhecer as obras e os fotógrafos e ao mesmo tempo promover uma política de trocas culturais no âmbito do fotográfico. Assim, a “fotografia latino-americana” ganhava um protagonismo que nascia com um teor transnacional, inclusive em suas aspirações institucionais. Ela era delineada e projetada a partir de duas instituições também recentes: o International Center of Photography (ICP), fundado por Cornel Capa, em 1974, que integrava arquivo e coleção fotográficos, um espaço museológico e um programa educacional endereçado à fotografia; e os Rencontres d’Arles, fundados em 1970 pelo fotógrafo Lucien Clergue, o escultor Michel Tournier e o historiador Jean Maurice Rouquette, que procuravam reunir e divulgar o trabalho de fotógrafos, de maneira a privilegiar os não-publicados. Se este era o projeto interno destas instituições, no plano externo elas visavam a troca de experiências institucionais europeias e norte-americanas e adquiriam uma importância também nesses continentes, como se viu na mostra *Photography: Venice’79*, apoiada pela cidade de Veneza, pela UNESCO e pelo ICP. E, no mesmo ano de 1979, os Rencontres d’Arles discutiam, em primeiro plano, a “fotografia latino-americana”³⁷.

A obra de Boris Kossoy reverberou muito nos participantes do I Colóquio de 1978, pouco depois da publicação do livro no Brasil, por várias razões. Primeiramente, equiparava a “fotografia latino-americana” à europeia quanto à sua invenção. Seu livro ganhou uma conotação identitária e política, ao ser considerado um texto fundacional do fotográfico, que fazia frente à história canônica europeia do surgimento da fotografia no começo dos oitocentos. Anos depois, em 2006, na terceira edição no Brasil da obra de Boris Kossoy, o historiador mexicano José

³⁷ Acompanho aqui os argumentos de Erika ZERWES; Eduardo Augusto COSTA, “Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía y la institucionalización de una fotografía brasileña”, *Universia*, n.º 4 vol. 8, consultado em 10 de dezembro de 2017, <https://reb.universia.net/article/view/3073/coloquios-latinoamericanos-fotografia-institucionalizacion-fotografia-brasilena>.

Augusto Rodríguez enaltecia o impacto da primeira edição durante o I Colóquio Latino-americano de Fotografia. Enfatizou que a obra aparecia “longe dos centros hegemônicos a partir dos quais tradicionalmente se fazia história fotográfica” e funcionava como “reconstrução e resgate histórico”. Ele via Hercule Florence na base de um ato historiográfico “contra uma história opulenta”³⁸ das origens europeias da fotografia. A obra de Kossoy descortinava, então, um método de escrita da história da fotografia da América Latina.

No Brasil, nesse mesmo período, houve um processo de organização e fundação do campo de estudos do fotográfico³⁹, especialmente da história da fotografia, que se institucionalizava em escala nacional⁴⁰, a julgar pela fundação, em 1982, do Instituto Nacional de Fotografia da FUNARTE, bastante marcado pelos Rencontres d’Arles e pelos Colóquios Latinoamericanos de Fotografia. Esse processo institucional ganhava uma concretude e uma esfera de debates e de intervenções, que supunham mostras e eventos. Datam, dessa fase, a publicação de três livros voltados para a história da fotografia no Brasil, todos patrocinados pela FUNARTE. Boris Kossoy publicou seu *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil; século XIX*, pela FUNARTE, em 1980; Pedro Vasques, *O Retrato Brasileiro*, pela FUNARTE/Núcleo de Fotografia, em 1983; e Gilberto Ferrez, ainda pela FUNARTE associada ao Pró-Memória, o seu *Fotografia no Brasil: 1840-1900*, em 1985. Por empenho e obra da FUNARTE, assistia-se a uma espécie de refundação dos protocolos de escrita da história da fotografia no

³⁸ J. A. RODRÍGUEZ, “Hercule Florence: Contra a História Opulenta”, Boris KOSSOY, *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, São Paulo, EDUSP, 2006, p. 17-18. Ver também Eduardo Augusto COSTA, “Dos Colóquios Latino-Americanos de Fotografia à institucionalização de uma História da Fotografia no Brasil: primeiros apontamentos”, in Ângela BRANDÃO; Flávia TASTCH, Marcela DRIEN, org., *Política(s) na História da Arte: redes, contextos e discursos de mudança*, São Paulo, UNIFESP, 2017, p. 496.

³⁹ É capital pela potência do argumento sobre o processo de institucionalização da fotografia no Brasil e o sistematizado trabalho de fôlego: Vânia CARVALHO; Solange Ferraz de LIMA; Maria Cristina Rabelo de CARVALHO; Tânia Francisco RODRIGUES, “Fotografia e História: Ensaio Bibliográfico”, *Anais do Museu Paulista*, 1994, n° ser V2, p. 253-300.

⁴⁰ Este processo de institucionalização também ocorria no campo do fotojornalismo: Charles MONTEIRO, “A reorganização e a institucionalização do campo fotográfico no Brasil nos anos 1970 e 1980: entre fotojornalismo e fotografia documentária”, in I. L. SCHIAVINATTO; E. A. COSTA, org., *op. cit.*, p. 299-326.

Brasil, sua publicação e, concomitantemente, a montagem de acervos e coleções de fotografia no Brasil, os quais angariavam uma nova dimensão.

Nesse ambiente intelectual e em torno do fotográfico, a obra de Boris Kossoy de 1980 e seu livro sobre Hercule Florence de 1977 ganharam uma capacidade de impacto, à medida que se constituía um tempo histórico denso no qual a experiência do franco-monegasco se definia. Nessa toada, coube a Boris Kossoy a escrita do artigo sobre história da fotografia no Brasil para uma história da arte — no caso a *História Geral da Arte no Brasil*, dirigida por Walter Zanini e publicada em 1983⁴¹. De um lado, isso indica o reconhecimento, por parte de historiadores da arte, da área específica da história da fotografia e de seus autores; por outro, mostra o quanto se estabelecia um campo no qual se reafirmava o caráter singular e fundacional de Hercule Florence.

Este procedimento histórico e fotográfico transpareceu na direção de Boris Kossoy no Museu de Imagem e Som (MIS), entre 1980 e 1983, quando montou uma sala exposográfica sobre a fotografia no Brasil, batizada de Hercule Florence, cujo objetivo residia em desfazer a crença na autoridade do equipamento valorizando mais a ação do fotógrafo ou do poder da imagem. Tratava-se de um gesto simbólico e institucional importante, que inaugurava e dedicava, então, o espaço de um museu a uma coleção fotográfica, ao passo que exaltava o “pioneirismo” de Hercule Florence em São Paulo e no Brasil⁴². Talvez não seja forçado dizer que, entre meados da década de 1970 e começo da década de 1980, estabeleceu-se um cânone da escrita da história da fotografia no Brasil, que tinha, em Hercule Florence, um autor fundacional.

Ao assumir o MIS, todavia, Boris Kossoy já tinha uma longa tratativa com o MASP,

⁴¹ A partir de meados da década de 1970, surgiram duas obras bastante consultadas versadas na história da arte: Pietro Maria BARDI, *História da Arte Brasileira: pintura, escultura, arquitetura e outras artes*, São Paulo, Melhoramentos, 1975; José Roberto Teixeira LEITE, *Arte no Brasil*, São Paulo, Abril Cultural, 1979.

⁴² Seu projeto na direção do MIS, parece, pautou-se por um investimento na documentação a ser recuperada, consolidada e produzida, apostando no uso da história oral e na patrimonialização do Museu. Esta frente documental associava-se ao trabalho expositivo que podia recuperar a memória da fotografia, como no caso da exposição em homenagem aos 40 anos de fotografia de Hans Gunther Flieg.

que datava ao menos do começo dos anos 1970. Em 1973, a convite de Bardi, ele arquitetara a escrita de uma história da fotografia no Brasil. Essa história não deixava de se vincular a uma história do próprio MASP, como realçou Bardi em mais de uma oportunidade. Isso porque o MASP, segundo Bardi, tinha sido pioneiro na fotografia em São Paulo, desde a sua fundação, ao promover aulas de fotografia sob a direção de Thomaz Frakas, ao reconhecer a importância artística de Geraldo de Barros, com seu método fotográfico, e, na década de 1970, ao notar a força artística que a fotografia ganhava.

Concorriam para essa nova condição do fotográfico, segundo Pietro Maria Bardi, as várias exposições fotográficas realizadas naquele momento no MASP e também o projeto de uma escrita da história da fotografia no Brasil, por Boris Kossoy⁴³. Este envolvia-se, nesse momento, com duas frentes de trabalho: a escrita dessa história e a exposição correlata sobre “fotografia brasileira” (1973). Na montagem da cronologia dessa exposição e na pesquisa das imagens, Boris Kossoy compreendeu a especificidade da obra de Hercule Florence. De certa maneira, esse é também o lugar de fala no início da pesquisa de Boris Kossoy sobre Hercule Florence. Aí, Hercule Florence adquiriu a conotação de pioneiro, o que combinava com um traço identitário do MASP sobre o fotográfico; por outro lado, o MASP ajudou a avalizar a entrada de Boris Kossoy junto à família Florence e seu acervo.

Em 1973, o próprio Bardi cultivava uma relação próxima com a família Florence⁴⁴, muito motivada pelo tema da expedição *Langsdorff*. Esta ganhava um novo vulto no final da década de 1960 e começo de 1970, com a redescoberta e organização da

⁴³ Pietro Maria BARDI, “História da Fotografia”, *FOTOPTICA*, julho de 1973, p. 27. Ele se refere às seguintes exposições que agora indiciam a importância de suas escolhas fotográficas: Villalto, Maureen Bisilliat, Peter Cheier, Lenita e Olivier Perroy, Claudia Andujra, George Love, Antonio Carlos Rodriguez, Boris Kossoy e conjuntos vindos do Museu de Arte Moderna de Nova York, Instituto Goethe e Nikon Internacional. A partir de 1972-1973, a exposição centrada no fotográfico torna-se uma estratégia expositiva importante no MASP. Ver Arquivo de Referência da Biblioteca e do Centro de Documentação do MASP, Cx. 3, Pasta 15, Boletim 3(1), 1973 Exposição de Fotografia.

⁴⁴ A primeira correspondência dele com a família Florence, especificamente com Arnaldo M. Florence, que encontrei no Arquivo de Referência da Biblioteca e do Centro de Documentação do MASP, data de 25 de julho de 1973, Cx. 1.1 Pasta 4.

documentação coletada pela expedição *Langsdorff* em arquivos na antiga URSS, sob a coordenação de Boris Komissorav. Nesse mapeamento, outro conjunto de imagens feitas por Hercule Florence veio à tona – algumas delas com similares no Brasil. Bardi planejava realizar uma exposição em 1975, intitulada *Do Tietê ao Amazonas*, pautada pela documentação da família Florence ao lado de peças da expedição mantidas na URSS, com o intuito de comemorar os 150 anos da expedição *Langsdorff*. Naquele momento, em São Paulo, trava-se de um tema imagético novo em termos expositivos e editoriais. Porém, nesses moldes, a exposição não aconteceu.

Compensa situar melhor a iniciativa de Bardi considerando que, em 1973, a Academia de Ciências da URSS, seção de Leningrado, publicou o catálogo da documentação da expedição *Langsdorff* conservada em arquivos soviéticos. Em 1978 e 1979, o catálogo foi traduzido no Brasil pelo Centro Nacional de Referência Cultural⁴⁵. Essa ação editorial vinha acompanhada da divulgação, por esse órgão, do livro *O Brasil de Thomas Ender* (1976), de Gilberto Ferrez, organizado a partir da coleção guardada na Academia de Belas Artes de Viena, livro que ajudou a consolidar o tema do “artista-viajante” europeu no Brasil. Em outras palavras, Hercule Florence vinha à tona no começo da década de 1970, marcadamente em 1973, numa dupla face, de fotógrafo e artista-viajante. O interesse de Bardi estava subjacente a ambos, talvez porque pensasse no seu teor expositivo para o MASP, no ineditismo do tema no panorama geral de uma história da paisagem e numa história das imagens dos oitocentos no Brasil, aspectos que se correlacionariam.

Bardi, porém, não abandonou o projeto de uma exposição a propósito da expedição *Langsdorff*. Em 1978, o MASP realizou a exposição *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas pelas províncias de São Paulo, Mato Grosso e Grão Pará, 1825-1829*. Para tanto, contou com a tradução do manuscrito de Hercule Florence de igual título, por José Álvares Machado e Vasconcellos Florence, e com o mapa da expedição feito por

⁴⁵ Leonid Avel'evich SHUR, coord., *A expedição científica de G. I. Langsdorff ao Brasil 1821-1829*, Brasília, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Fundação Nacional Pró Memória, 1981.

Arnaldo Machado Florence, documento que passou a servir de referência para outras exposições e publicações acerca dessa expedição. Para a montagem dessa exposição, Bardi tentou um levantamento de peças no plano internacional (como no Cabinet des Estampes da Biblioteca Nacional da França) e dentro do país (junto a D. Clemente da Silva Nigra, que dirigia o Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia e visitara, em 1963, os acervos da expedição *Langsdorff* em Leningrado, atual São Petersburgo).

Nesse processo de mapeamento da imagética da expedição *Langsdorff*, Bardi apoiou com recursos a viagem de pesquisa fotográfica de Boris Kossoy, em 1977, ao refazer o itinerário desta expedição e ao fotografar os mesmos pontos de vista encontrados nos desenhos e aquarelas de Hercule Florence⁴⁶. De certa forma, essa iniciativa de refazer o percurso afirmava a noção elaborada de “ponto de vista” na obra de Hercule Florence e o “senso de observação” como uma categoria cognitiva que atravessava sua produção visual – dos riscos ao fotográfico.

Nesse sentido, apesar de publicada a primeira edição do livro de Boris Kossoy sobre Hercule Florence em 1976, este seguia sendo um objeto de estudo e debate entre Bardi e Kossoy. Esse conjunto de ações entre Bardi, a família Florence e Boris Kossoy denota uma vontade de Bardi, por meio do MASP, de realizar uma catalogação da obra de Hercule Florence, contemplando inclusive aquela dispersa na URSS e na França e recuperando informações sociogeográficas do itinerário da expedição no passado e no presente. Revela também o seu desejo de organizar uma exposição sobre a expedição, com a cooperação da Academia de Leningrado e enfim de publicar o catálogo dessa exposição e uma monografia dedicada a Hercule Florence com edição de seus materiais⁴⁷.

⁴⁶ As fotografias de Boris Kossoy estão publicadas lado a lado com as aquarelas de Hercule Florence, para o leitor cotejar em Hercule FLORENCE, *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas pelas Províncias Brasileiras de São Paulo, Mato Grosso e Grão-Pará (1825-1829)*, São Paulo, MASP, 1977. Ver também Arquivo de Referência da Biblioteca e do Centro de Documentação do MASP, Cx 7, Pasta 43B.

⁴⁷ Arquivo de Referência da Biblioteca e do Centro de Documentação do MASP. Pasta do Artista Hercule Florence e Cx 7 Pasta 42.

Diante desse frequente diálogo entre Bardi, a família Florence e Boris Kossoy, salta aos olhos os modos variados pelos quais Hercule Florence foi se erigindo como um objeto negociado de estudo da história das imagens, em especial da fotografia, no Brasil, entre a década de 1970 e início de 1980. Sua repercussão, entretanto, não foi imediata e unânime. Na exposição *Fotógrafos Pioneiros do Brasil (1840-1920)*, organizada por Gilberto Ferrez e ocorrida no MASP, em 1978, apesar de já ter versão anterior no Rio de Janeiro e no exterior, Hercule Florence estava ausente do elenco dos “pioneiros” categoria tão cara à história da fotografia de Bardi. Pode-se supor que Hercule Florence não fizesse parte da coleção da família Ferrez. Ou, como reconheceu Gilberto Ferrez, a exposição privilegiou o pioneirismo a partir dos daguerreotipos.

Nessas chaves do fotográfico, do artista-viajante e do viajante, Hercule Florence é continuamente retomado e reatualizado a partir da década de 1970⁴⁸. Em certa medida, como tentei assinalar, ele é um objeto hiper-rememorado quando se institucionaliza o campo da história da fotografia no Brasil. Estes elementos aqui apontados para uma breve história intelectual do fotográfico em torno de Hercule Florence podem servir para explorar mais as relações entre as coleções, as exposições e a escrita de uma história da fotografia a respeito da emergência do fotográfico e, assim, instrumentalizar-nos e incentivar-nos mais para indagar a experiência histórica e imagética de Hercule Florence.

⁴⁸ Para entender a novidade do tema do artista-viajante na década de 1970, diga-se que, em 1977, a Pinacoteca do Estado de São Paulo fez uma exposição sobre Rugendas e, em 1973, o MASP fizera uma sobre Frans Post e somente em 1978 voltou ao tema do artista-viajante, com a mostra *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*. Em 9 de agosto de 1979, o crítico Roberto Pontual, no *Jornal do Brasil*, destacou os novos e pioneiros estudos sobre Rugendas e Thomas Ender, de Gilberto Ferrez, sobre os “artistas viajantes” e reconheceu a necessidade de estudar as imagens do século XIX no Brasil. Isto é, o tema dos viajantes também sofria uma mudança de envergadura importante no período, principalmente do ponto de vista expositivo e museológico. Caroline NEUMANN, *Mapeamento das exposições sobre a temática dos artistas viajantes realizadas pelas instituições Fundação Bienal de São Paulo, MASP e Pinacoteca do Estado de São Paulo*, Relatório CNPq/ IC, 2015, sob minha orientação e atrelado a meu PQ/CNPq.