

DÍSTICOS, LEGENDAS E «MARCAS» EM *CARTES DE VISITE* DE FOTÓGRAFOS PORTUGUESES*

NUNO RESENDE**

Resumo: A *carte de visite* (CdV), desenvolvida por André-Adolphe-Eugène Disdéri, constituiu um dos formatos fotográficos mais difundidos na história da primeira fotografia (1839-1914). Positivos albumínicos sobre cartões de 7 x 10 cm tornaram-se formas de registo, troca e difusão de retratos, mas também de outras categorias e temáticas, como motivos sociais e paisagísticos. Frequentemente veiculavam no verso e no anverso informações do tipo iconográfico e textual que documentavam, quer a autoria da fotografia, quer a identificação da casa comercial onde fora produzida a CdV. Através de um conjunto de CdV portuguesas, da nossa coleção particular, procuramos analisar as informações constantes nos cartões registadas segundo vários processos e que constituem um importante testemunho sobre a publicidade de casas e fotógrafos profissionais e comerciais em Portugal das décadas de 1860-1890.

Palavras-chave: fotografia; *carte de visite*; publicidade; dístico.

Abstract: The *carte de visite* (CdV), developed by André-Adolphe-Eugène Disdéri, was one of the most widespread photographic formats in the History of First Photography (1839-1914). Albumin poses on 7 x 10 cm cards became forms of recording, exchange and diffusion of portraits, but also of other categories and themes, such as social and landscape motifs. The back and obverse of the cards often carried iconographic and textual information that documented both the authorship of the photograph and the identification of the commercial house where the CdV was produced. Through a set of Portuguese CdV, from our private collection, we have tried to analyse the information contained in the cards registered according to several processes and which constitute an important testimony on the advertising of professional and commercial houses and photographers in Portugal in the 1860s-1890s.

Keywords: photograph; *carte de visite*; advertising; label.

INTRODUÇÃO

A *carte de visite* (CdV) designa o formato comercial utilizado em fotografia no século XIX, composto por um cartão sobre o qual se colava uma prova positiva de pequenas dimensões. Este modelo, celebrizado pela sua durabilidade e portabilidade, que reproduzia a ideia do cartão-de-visita, foi patenteado em 1854 pelo fotógrafo francês André-Adolphe-Eugène Disdéri e tornou-se um sucesso entre as casas de fotografia que abundantemente o replicaram¹. Embora a dimensão-base das CdV se balizasse entre os 9 e os 6 cm, houve ligeiras variações ao seu tamanho, mais ainda quanto à sua ornamentação e publicidade ou informação nelas veiculadas.

* Se o *copyright* das imagens e do gráfico não for indicado, pertence ao autor deste texto (APIF-NR – Arquivo Particular de Imagem Fotográfica Nuno Resende).

** FLUP-CITCEM. O autor não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

¹ SOUGEZ, 2001: 120-123.

A CdV tornou-se uma forma de comunicação e de difusão da imagem, sobretudo do retrato. O daguerreótipo, que anunciara a invenção da fotografia, tinha limitações técnicas e de reprodutibilidade, pois apenas permitia uma única imagem positiva. Se o retratado desejasse obter outro retrato, deveria submeter-se ao mesmo ritual de captação da imagem que passava por uma longa espera e incluía o tempo de preparação da chapa metálica, a sua exposição e revelação. Com o aparecimento do talbótipo e do colódio húmido que produziam imagens negativas em papel, diminuiu o tempo de fixação e abriu-se a possibilidade para a realização de várias provas positivas a partir de uma matriz. A utilização do princípio fixador e aglutinante do albúmen (presente na clara do ovo) permitiu que a imagem dos positivos se tornasse mais nítida e brilhante². Estas provas albumínicas tornaram-se o principal processo para produzir as pequenas fotografias das CdV.

Aberta a possibilidade de reprodução em larga escala e o embaratecimento dos retratos, as casas de fotografia passaram a produzir a CdV de uma forma quase industrial. A sua dimensão, que imitava, como referimos, os cartões-de-visita (e de certa forma mimetizava a sua função), replicava, também, o carácter de objecto precioso de memória que o daguerreótipo havia inaugurado. E mais, a dimensão constante ou aproximada destes retratos uniformizava os indivíduos quer através do espaço disponível para representação (em pé, meio-corpo ou busto), quer através dos gestos e poses que se tornaram estereotipados. Foi a primeira democratização da fotografia. Como refere John Plunkett, «the carte-de-visite had a distinctly egalitarian aesthetic»³.

Rapidamente o sucesso da CdV disseminou-se não apenas como o retrato do homem e da mulher comuns, mas enquanto promotor das celebridades, de estrelas de teatro, de literatos e de homens da política, levando a um desejo colecionista que deu origem a álbuns e autênticos acervos de fisionomias, poses, modas, etc. «In Paris, over 9,000 photographs were registered at the *dépôt légal* during 1864, a peak largely reflecting the craze for *carte de visite* celebrity portraits», refere Hamber⁴. Mas mesmo outros temas como a paisagem, os costumes e tipos sociais e até obras de arte foram veiculados pelas CdV⁵.

Enquanto imagem fotográfica a CdV apresenta um conjunto diverso de potencialidades como fonte histórica, permitindo a identificação de indivíduos, a reconstituição de ambientes cenográficos, de vestuário e de adornos corporais, entre outros aspectos da cultura do tempo em que se produziu.

O processo fotográfico associado (geralmente o papel albuminado) também permite datar e documentar um período de fabrico. E o suporte (o cartão) serve como registo de várias formas de comunicação: visuais, impressas ou manuscritas. É, pois, um formato com grande relevância na história da fotografia.

² SOUGEZ, 2001: 97.

³ PLUNKETT, 2008: 277.

⁴ HAMBER, 2008: 67.

⁵ ARAÚJO, 2017.

É possível que a introdução deste formato em Portugal, aqui também designado como *bilhetes-de-visita*, ocorresse ainda na década de 1850. Mas é em 1860 e 1870 que se documenta a utilização deste modelo nas casas comerciais das principais cidades, Lisboa e Porto. Segundo Nuno Borges de Araújo, «a partir de cerca de 1860 a produção de cartões-de-visita fotográficos estava plenamente estabelecida nas principais cidades portuguesas»⁶. Mas só através do cruzamento de informações disponíveis em almanaques e anuários com CdV (algumas datadas de forma manuscrita), foi possível sustentar esta afirmação, como recentemente o fizemos durante a preparação do *Prontuário de Fotógrafos e Casas Comerciais de Fotografia no Porto (~1840~1980)*⁷. Neste trabalho identificámos fotógrafos portugueses que já comercializavam retratos no formato CdV nas décadas de 1860 e 1870, como Miguel Novaes, Sala & Irmão, a Casa Talbot ou a Photographia Artistica Inglesa.

Por ser tema inexplorado na historiografia portuguesa, não nos é possível redigir uma revisão da literatura sobre as problemáticas que aqui desenvolvemos. Mas, além dos autores adiante citados ou referenciados, não podemos deixar de destacar, quer para o universo em estudo, quer para a abordagem metodológica que aplicámos, os trabalhos de António Sena⁸, Maria do Carmo Serén⁹, Gisèle Freund¹⁰, Boris Kossoy¹¹ e John Berger¹².

1. O OBJECTO DE ESTUDO, O SEU UNIVERSO E A NOSSA AMOSTRAGEM

A partir da compra de provas fotográficas, levada a cabo durante os últimos 20 anos, fomos constituindo um acervo de formatos e processos vários¹³, entre os quais se contam os das CdV. Até à presente data, adquirimos 188 CdV, a maioria (163) proveniente de fotógrafos e casas comerciais de fotografia portuguesas, sendo a distribuição geográfica da sua origem de produção a seguinte (Fig. 1):

⁶ ARAÚJO, 2017.

⁷ RESENDE, coord., 2021.

⁸ SENA, 1998.

⁹ SERÉN, 2009.

¹⁰ FREUND, 1989.

¹¹ KOSSOY, 2001.

¹² BERGER, 2015.

¹³ Doravante designado por APIF-NR: Arquivo Particular de Imagem Fotográfica de Nuno Resende. A respeito do colecionismo de *memorabilia* veja-se RICKARDS, 1977.

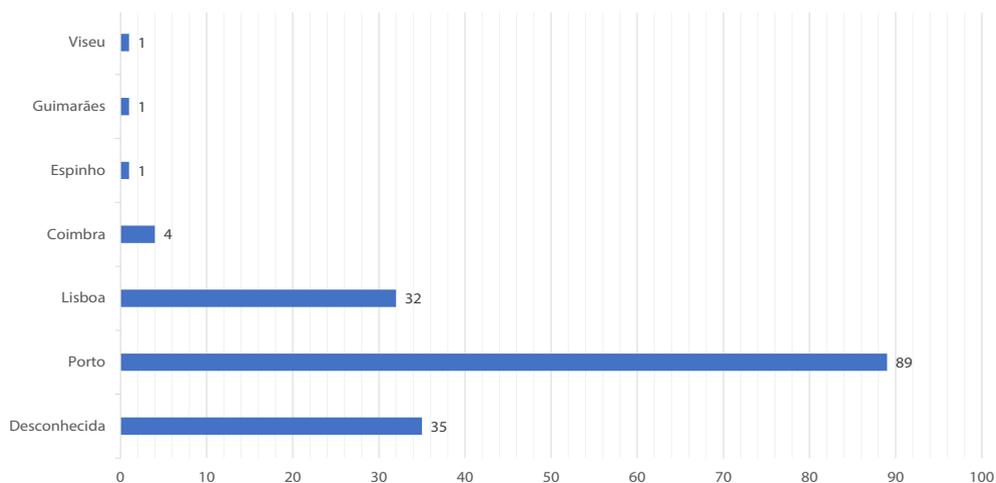


Fig. 1. Geografia da origem das casas comerciais de fotografia publicitadas nas CdV do APIF-NR

Do ponto de vista dos temas veiculados, 162 são retratos. Dentro da retratística, 152 são retratos individuais e 9 são retratos de casais ou de grupo. Nos retratos de indivíduos adultos (144), 85 são respeitantes a indivíduos masculinos e 60 a femininos. Há uma CdV que parece ser um cartão publicitário, na verdadeira acepção do conceito: na face uma fotografia da rua e atrás um anúncio ao negócio situado na mesma (Figs. 2 e 3, frente e verso da CdV).

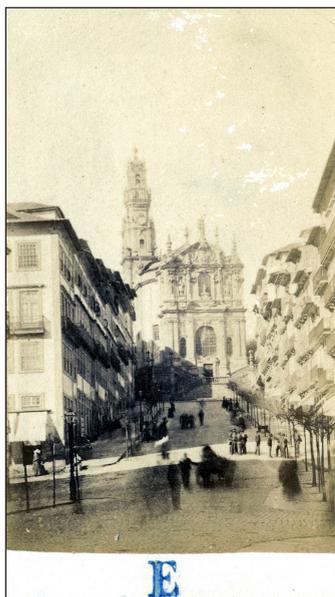


Fig. 2. CdV (frente)

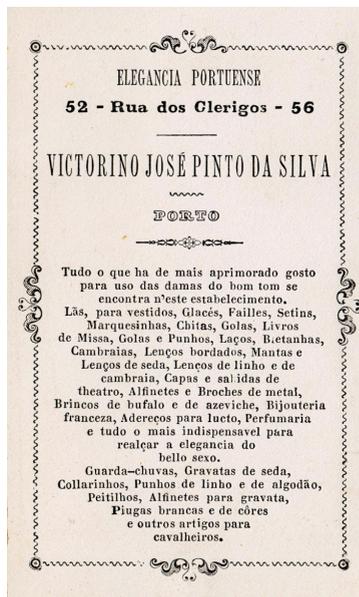


Fig. 3. CdV (verso)

Morfologicamente, a maioria das CdV deste acervo apresenta um formato retangular, cuja média de altura e de largura é, respectivamente, 10,41 x 6,35 cm, registando-se a menor CdV com 9,6 x 5,9 cm (Fig. 4) e a maior com 12,5 x 8,5 cm (Fig. 5) — embora a média possa ter sido deturpada pelos recortes das margens a que algumas foram submetidas. Varia, também, a espessura dos cartões.



Fig. 4. CdV (frente)



Fig. 5. CdV (frente)



Fig. 6. CdV (frente)



Fig. 7. CdV (frente)



Fig. 8. CdV (recortes com cantos)



Fig. 9. CdV (frente)

Quanto à forma das CdV, muito embora, como referimos, a sua configuração seja maioritariamente retangular (e destinada a ser «lida» na vertical)¹⁴, possuímos dois formatos «excêntricos» (Figs. 6 e 7). Podemos distingui-las, também, pelas diferenças nos cantos dos cartões: rectos ou rombos (Fig. 8).

No que toca aos elementos pelos quais se compõe uma CdV eles são, como já referimos, o cartão, cujas dimensões médias normalizadas já indicámos e sobre o qual é colada a prova positiva geralmente albumínica, de dimensões inferiores. A prevalência de provas albumínicas comprova-se pela tonalidade dourada que a imagem original (em tons de cinzento) adquiriu por exposição prolongada à luz natural¹⁵. Todavia, possuímos uma CdV com prova cromotípica que se destaca entre todas pela conservação da definição e contrastes de negros, cinzas e brancos (Fig. 9).

A prova não ocupa a totalidade do cartão, deixando espaços vazios menores na parte superior e nas laterais e um espaço maior na parte inferior. Este é amiúde utilizado, como veremos, para colocação de elementos publicitários.

Há ainda um terceiro elemento que podia integrar algumas CdV e que apenas podemos supor a partir de vestígios nos versos das mesmas. Tratar-se-ia de um papel protector, talvez papel de seda, que cobriria a prova ou a totalidade do cartão, funcionando como uma cortina sobreposta à imagem. Pela fragilidade da prova, pelo seu frequente manuseio e, por vezes, pela adaptação da CdV a folhas de álbuns, esta «cortina» foi desaparecendo, deixando apenas o elemento de colagem, no verso (Fig. 10, lateral direito). Encontramos alguns exemplos em CdV estrangeiras, nomeadamente nos Estados Unidos da América, de cujo país é o exemplo que publicamos (Fig. 10, lateral esquerdo)¹⁶.

Em qualquer uma destas partes ou elementos poderiam existir formas de divulgação publicitária ou ornamentação tipográfica. De facto, a CdV é, sobretudo, um trabalho de tipografia, com os seus tipos de caracteres (o uso do itálico, do cursivo e do gótico são frequentes), de vinhetas, de filetes e de fantasias¹⁷.

O cartão não serve apenas para proteger e conferir durabilidade à prova fotográfica, mas também proporcionar uma forma de informação e de difusão segura da informação. Esta informação pode ser gráfica (textual ou iconográfica) ou manuscrita.

¹⁴ Na nossa colecção de CdV possuímos apenas dois exemplares que reproduzem retratos na horizontal. Trata-se, de um retrato de duas mulheres, da Photographia Azevedo, do Porto (APIF-NR 3087); e, outro retrato de três mulheres, da Photographia Elegante, também da cidade do Porto (APIF-NR 2914).

¹⁵ LAVÉDRINE *et al.*, 2009: 114-115.

¹⁶ Imagem cedida do arquivo de Glenn Cornell Samson do grupo do fórum *Carte de Visite and Cabinet Card Photography*, a quem agradecemos a autorização para a reprodução.

¹⁷ Cf. SILVA, 1962.



Fig. 10. CdV com vestígios do papel de protecção da prova

2. FORMA E FUNÇÃO: A CARTE DE VISITE COMO OBJECTO DE COMUNICAÇÃO E PUBLICIDADE

Da nossa colecção de 163 CdV, 32 são anepígrafas, ou seja, não apresentam qualquer registo tipográfico respeitante ao fotógrafo ou casa comercial onde a prova foi produzida. As restantes 131 dizem respeito às casas e fotógrafos assinalados na Tabela 1 (veja-se o apêndice no final deste artigo). Será sobre estas CdV que faremos a nossa análise às informações incluídas nos cartões, por vezes nas próprias provas, e que versam elementos publicitários.

Estes elementos podem manifestar-se em texto ou em informação iconográfica, reproduzida na frente (em forma de legenda) ou no verso (dísticos). A maioria (113) das CdV apresenta texto ou imagem gráfica no verso e 62 apresentam informação na frente e no verso.

Numa análise às 131 CdV podemos verificar a utilização de dois processos tipográficos: o da impressão e o da gravação, através de carimbo a seco. Na impressão incluímos, por um lado, todos os dizeres ou texto e, por outro, elementos iconográficos, dos quais excluimos ornamentação simples como filetes e vinhetas. O carimbo a seco é utilizado na frente, frequentemente para reproduzir texto: o nome da casa comercial ou do fotógrafo e, por vezes, o endereço e algum símbolo (heráldico ou monogramático) (Fig. 11).

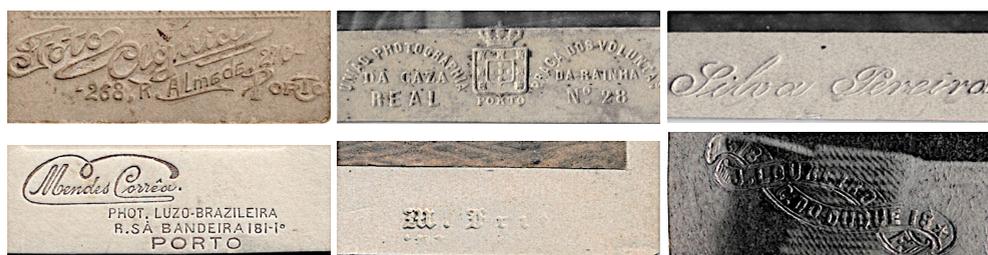


Fig. 11. Montagem dos recortes de CdV com carimbos a seco

No verso são diversas as fórmulas utilizadas, desde o carimbo, passando pela impressão de caracteres, monogramas, até à apresentação de iconografias complexas relacionadas com a discussão da fotografia como arte (Figs. 12 a 15).



Fig. 12. CdV (verso)



Fig. 13. CdV (verso)



Fig. 14. CdV (verso)



Fig. 15. CdV (verso)

Neste ponto, são de facto ricas as representações que reconhecemos nos versos de algumas (78) CdV que apresentam iconografias impressas no verso, sobretudo as de teor alegórico. O elemento *câmara*, sempre presente na composição, serve amiúde como motivo de ligação entre os elementos das artes pictóricas (a paleta e os pincéis). Junto delas, *putti*, mensageiros da inspiração e do amor à arte nascente, contemplan retratos ou a paleta do pintor, sinal da afirmação que a fotografia vinha reclamando como sucessora da pintura (Figs. 15 e 16).

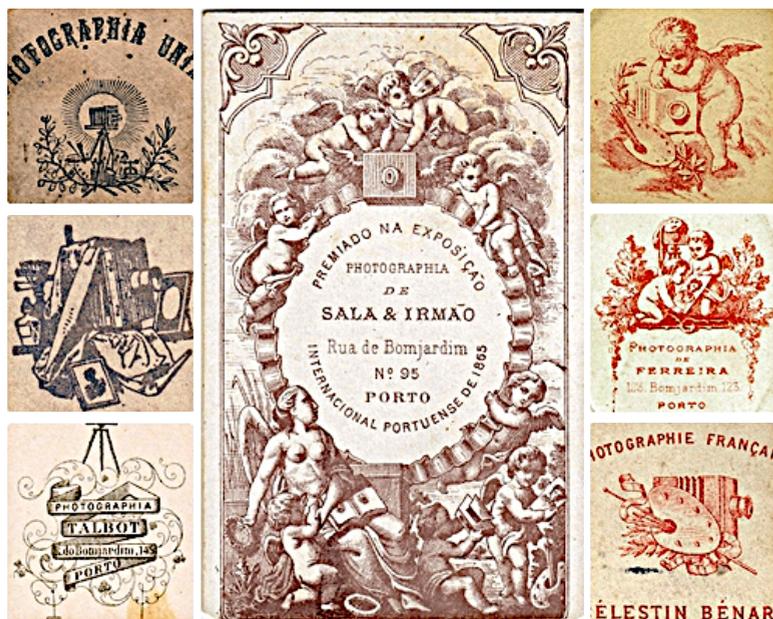


Fig. 16. Montagem com dísticos (no verso) a partir de versos das CdV

Embora não possamos datar com exactidão o tempo de produção destas CdV, estimamos que ele se desenrole entre as décadas de 1870 e de 1940, graças a notas manuscritas em sete exemplares da nossa colecção. Estudos de fundo, em falta, e que não podemos desenvolver aqui, poderiam afinar datas de produção quer da prevalência do próprio CdV quer da evolução do grafismo associado que, julgamos, não se cingiu à segunda metade século XIX, persistindo ao longo dos primeiros quartéis do século XX.

No presente artigo apenas podemos elaborar um primeiro trabalho de apresentação de elementos, fórmulas e modelos que identificámos na amostragem já indicada e que seguiriam os de outros em voga fora de Portugal. A portabilidade da CdV facilitava a difusão de gostos e modelos, mas a proveniência estrangeira de certos fotógrafos poderia estimular, também, a introdução de certas fórmulas, ornamentação e tipos de assinaturas. Uma consulta a um trabalho sobre fotógrafos de Paris permitiu-nos comparar os dísticos de algumas das CdV de fotógrafos parisienses que evidenciam a cópia e inspiração dos seus congéneres portuenses¹⁸.

¹⁸ BOISJOLY, 2009: 81, 156, 186. As Figuras 15, 17 e 19 são extraídas desta publicação.



Fig. 17. M CdV (verso)
Fonte: BOISJOLY, 2009



Fig. 18. CdV (verso)



Fig. 19. CdV (verso)
Fonte: BOISJOLY, 2009

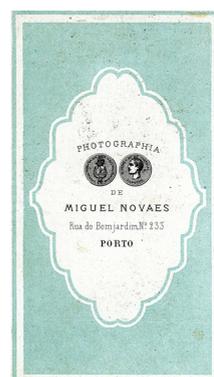


Fig. 20. CdV (verso)

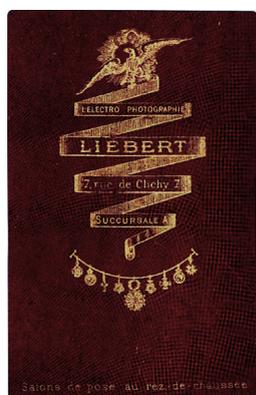


Fig. 21. CdV (verso)
Fonte: BOISJOLY, 2009



Fig. 22. CdV (verso)

Embora se saiba pouco sobre alguns dos fotógrafos internacionais a trabalhar no Porto e em Lisboa na segunda metade do século XIX, algumas das suas CdV documentam a sua origem, através de, por exemplo, elementos heráldicos, como nos casos de Sala & Irmão (Porto) e António da Fonseca (Lisboa), que usam a bandeira e o pavilhão do Reino de Itália (Fig. 24). Também o dístico utilizado por Célestin Bénard (Porto) parece celebrar a Terceira República Francesa, utilizando uma figura feminina triunfante coroada por louro, mulher pintora sentada sobre uma máquina fotográfica (Fig. 25).

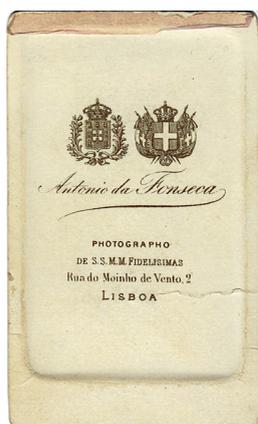


Fig. 23. CdV (verso)



Fig. 24. CdV (verso)

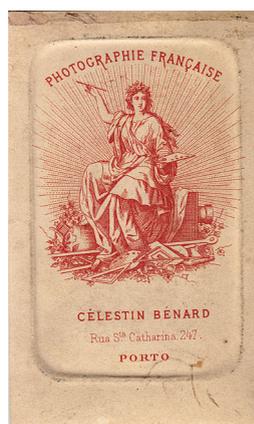


Fig. 25. CdV (verso)

Parece haver uma preocupação com as representações de assinaturas. A utilização de letras cursivas ou itálicas e monogramas para simular uma firma, revela-se quer nos carimbos a seco quer no texto impresso — desejo pictórico de afirmação, mas, sobretudo, de divulgação e promoção do nome num mercado em exponencial crescimento.

Num mercado em crescimento, os empresários e fotógrafos proprietários de casas comerciais de fotografia necessitavam de impor-se através da publicidade. Esta era veiculada através de vários suportes, formatos e canais de comunicação, como os jornais e as revistas da época. As CdV constituíam, porém, um dos meios mais eficazes para a divulgação do trabalho do fotógrafo, não só através da mostra da sua qualidade técnica e artística, mas também através dos elementos textuais e visuais que o suporte da imagem permitia. Em alguns casos, ajudariam mesmo a definir uma marca, no sentido comercial visual identitário que hoje se aplica, por exemplo, em contexto de *branding*.

No mesmo sentido não podemos deixar de assinalar os fotógrafos que com mais frequência exibem os seus prémios representados por medalhas nos versos das CdV como a União e a casa de Emilio Biel & C.^a, ambas no Porto, e a Conimbricense, de José Maria dos Santos, em Coimbra. Biel exibia, também, com orgulho, o facto de ser fotógrafo da Casa Real¹⁹. Tais prémios e títulos serviam para justificar a importância da casa fotográfica entre as congéneres.

Para além de monogramas e assinaturas, das iconografias alusivas à fotografia como arte emergente, as CdV podiam apresentar outras informações, nomeadamente a localização da casa fotográfica, o que se compreende como forma de cativar nova clientela. Estão por elaborar estudos sobre o perfil dos indivíduos que procuravam certas

¹⁹ A respeito da casa comercial e deste fotógrafo, sobejamente estudado, vejam-se as obras recentes BAPTISTA, 2010 e BRAGA, GUIMARÃES, *coord. cient.*, 2015.

casas fotográficas e que poderiam incidir sobre a frequência de retratos por família tirados em determinados *ateliers*. Um dos álbuns de CdV que possuímos mostra uma preferência por Miguel Novaes, fotógrafo portuense ligado ao Brasil. No mesmo álbum existem outras CdV de fotógrafos do Rio de Janeiro, testemunhando, talvez, as relações de indivíduos com famílias além-mar — ligações a merecerem uma atenção particular.

As cores parecem desempenhar um papel importante na valorização das CdV e, talvez, na definição do seu preço: filetes ou chanfros dourados e a utilização de cartões com tons amarelos, verdes, azuis ou cor-de-rosa, parecem revelar o cuidado de agradar a uma clientela com gosto e posses superiores. Registamos, também, a utilização de um modelo que parece imitar os retratos em esmalte pintado, em que a CdV foi sujeita a uma prensa por objecto ovóide para simular concavidade, ao modo dos medalhões com efígie abundantemente produzidos no século XVIII e na primeira metade do século XIX (Fig. 24). Duas CdV apresentam, ainda, um tratamento tipográfico que parece imitar o processo negativo, em que os caracteres se apresentam em tom claro sobre fundos negros ou escuros (Figs. 26-28).



Fig. 26. CdV (verso)

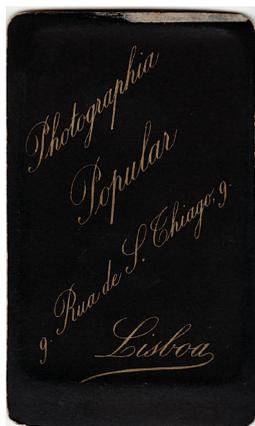


Fig. 27. CdV (verso)

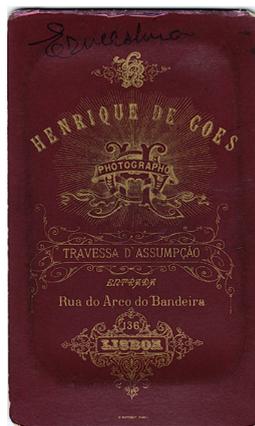


Fig. 28. CdV (verso)

Finalmente, embora o formato e os processos associados à criação da maioria das fórmulas e modelos aqui apresentados saíssem da esfera de criação do fotógrafo (admitindo que algumas CdV pudessem ser executadas nos próprios *ateliers*), pouco sabemos sobre a sua produção.

No *Inquérito Industrial de 1881*, mesmo antes de se referirem as «Photographias» produzidas no Porto, referem-se os «Abridores e gravadores de obra miúda em metal e madeira», cujo declínio do mister se atribuía então, entre outros aspectos, à «introdução dos carimbos de borracha, do papel já timbrado e das machinas para imprimir

bilhetes de visita»²⁰. Embora possamos admitir que a referência seja aos vulgares cartões-de-visita, é possível que estivesse em curso uma mecanização da produção dos cartões para fotografias. Infelizmente não nos foi possível averiguar, ainda, quem e como os produziam no contexto portuense, por exemplo.

Não podemos deixar de voltar à referência que atrás fizemos aos elementos manuscritos que integram algumas destas CdV. Embora não façam parte do registo publicitário, são registos importantíssimos para aferir da sua datação, circulação e até do lado afectivo que os indivíduos cultivariam em relação a estes objectos de memória. Escrevia-se em praticamente todos os lados da CdV: à frente, sobre o positivo, no verso, por cima dos dísticos, na lateral, diagonalmente, etc., mas, fotógrafos houve que definiram, através da impressão de um pequeno bilhete, um espaço para que o cliente pudesse escrever a sua dedicatória ou memória, como o que aqui reproduzimos da casa Peixoto & Irmão, no Porto (Fig. 29).

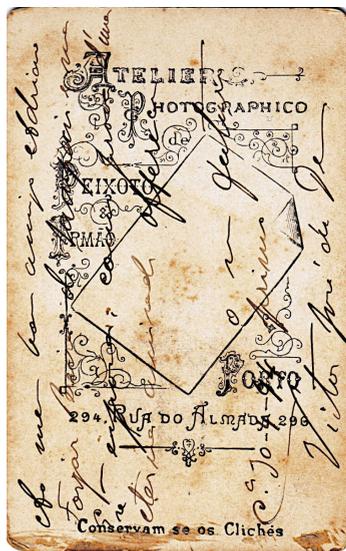


Fig. 29. CdV (verso)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de uma amostragem de 163 *cartes de visite*, adquiridas em contexto de coleccionismo privado, propusemo-nos não só desenvolver e apresentar a morfologia deste formato fotográfico, difundido ao longo da segunda metade do século XIX, mas também reconhecer e apontar as suas potencialidades como objecto de informação publicitária.

²⁰ PORTUGAL. Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria. Repartição de Estatística, 1882: 268.

As CdV constituem referências importantes, visuais e materiais, para a compreensão das práticas relativas à evolução da primeira fotografia. Do ponto de vista gráfico ou tipográfico, através dos seus dísticos, legendas e marcas, apresentam elementos valiosos para o conhecimento de gostos e modas e para avaliar do valor ou valores que tais objectos adquiriam no quotidiano dos indivíduos.

Constituem, finalmente, um dos vários meios para a difusão da publicidade, num tempo em que outros nasciam e se desenvolviam, quer do ponto de vista da visualidade (fotografia e cinema) e dos suportes (jornais e revistas), quer no tocante a novas técnicas tipográficas.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Nuno Borges de (2017). *A fotografia e o postal ilustrado: origens e influências*. In MARTINS, Moisés de Lemos, ed. *Os postais ilustrados na vida da comunidade*. Braga: CECS-UMinho, pp. 55-88.
- BAPTISTA, Paulo Artur Ribeiro (2010). *A Casa Biel: e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*. Lisboa: Edições Colibri; IHA. (Teses; 11).
- BERGER, John (2015). *Para entender la fotografia*. Ed. e introd. Geoff Dyer. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BOISJOLY, François (2009). *Répertoire des photographes parisiens du XIX^e siècle*. Paris: Les Éditions de Lamateur.
- BRAGA, Maria Helena Gil; GUIMARÃES, Maria do Rosário, coord. cient. (2015). *O Portugal de Emílio Biel*. Porto: Câmara Municipal do Porto.
- FREUND, Gisèle (1989). *Fotografia e sociedade*. Trad. Pedro Miguel Frade. Lisboa: Editorial Veja. (Comunicação & Linguagens; 3).
- HAMBER, Anthony (2008). *Archives, museums, and collections of photographs*. In HANNAVY, John, ed. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. Nova Iorque: Routledge, pp. 64-69.
- KOSSOY, Boris (2001). *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- LAVÉDRINE, Bertrand et al. (2009). *Photographs of the past: process and preservation*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- PAVÃO, Luís (1977). *Conservação de colecções de fotografia*. Lisboa: Dinalivro.
- PLUNKETT, John (2008). «Carte-de-visite». In HANNAVY, John, ed. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. Nova Iorque: Routledge, pp. 276-277.
- PORTUGAL. Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria. Repartição de Estatística (1882). *Inquérito industrial de 1881. Repartição de estatística*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- RESENDE, Nuno, coord. (2021). *Prontuário de fotógrafos e casas comerciais de fotografia do Porto (~1840~1980)*. Porto: CITCEM.
- RICKARDS, Maurice (1977). *This is ephemera: collection printed throwaways*. Londres: David & Charles.
- SENA, António de (1998). *História da imagem fotográfica em Portugal: 1839-1997*. Porto: Porto Editora.
- SERÉN, Maria do Carmo (2009). *A Fotografia em Portugal*. Vila Nova de Gaia: Fubu Editores. Vol. 17 de *Arte Portuguesa da Pré-História ao século XX*. Coord. Dalila Rodrigues.
- SILVA, Libânio Venâncio da (1962). *Manual do Tipógrafo*. Pref. de Armando António Martins Montenegro. Lisboa: Grémio Nacional dos Industriais Gráficos.
- SOUGEZ, Marie-Loup (2001). *História da Fotografia*. Lisboa: Dinalivro.

APÊNDICE 1

Tabela 1. Designações, localização e respectiva cota (provisória) das casas comerciais ou fotográfico com produção de CdV na colecção APIF-NR

Designação da casa comercial ou fotógrafo	Localidade	N.º de CdV
A. Bobone	Lisboa	1
A. Carvalho Photographo	Lisboa	1
António da Fonseca	Lisboa	1
Atelier Fritz	Lisboa	5
Atelier Photographico Peixoto & Irmão	Porto	1
Cardozo	Guimarães	1
Centro Photographico Academico – J. Gonçalves	Coimbra	1
Emílio Biel & C. ^a	Porto	6
F. Paino Perez & Filho	Viseu	1
Fernandes	Lisboa	1
Foto Águia	Porto	1
Gabinete Photographico de Pinto & Ferreira	Porto	6
Goes	Lisboa	1
J. C. da Rocha Photographo	Lisboa	5
J. M. Silva – Photographia Portugueza – Lisboa	Lisboa	2
J. Monteiro – Phot. Moderna	Porto	1
José de Carvalho – Phot.	Espinho	1
José Maria dos Santos Photographia Conimbricense	Coimbra	2
Leopoldo Cirne & C. ^a	Porto	2
Loureiro	Lisboa	1
M. Baumont	Lisboa	1
M. Fritz	Porto	9
Mendes Corrêa Phot. Luzo-Brazileira	Porto	1
Miguel Novaes	Porto	8
Moreira	Lisboa	1
Neves Guimarães	Porto	1
Nova Photographia do Povo – Antonio Maria Serra	Lisboa	1
Ph. Azevedo	Porto	1
Phot. Fidelidade	Lisboa	1
Photografia de Ferreira	Porto	3

(continua na pág. seguinte)

Designação da casa comercial ou fotógrafo	Localidade	N.º de CdV
Photographia Alemã – Guilherme Boldt	Porto	4
Photographia Americana – Antonio Maria Serra	Lisboa	1
Photographia Bastos – Eduardo Novaes	Lisboa	1
Photographia Central – Sala & Laroche	Porto	1
Photographia Elegante	Porto	1
Photographia Guedes	Porto	2
Photographia Lisbonense	Lisboa	1
Photographia Moderna – Corrêa & Teixeira	Lisboa	1
Photographia Nacional	Porto	2
Photographia Pinho Henriques	Coimbra	1
Photographia Popular	Lisboa	2
Photographia Popular de Ferreira de Mello	Porto	1
Photographia Portuense	Porto	1
Photographia Portuguesa	Porto	1
Photographia Portuguesa – Paulo de Souza Pereira	Porto	1
Photographia Portuguesa – Souza Fernandes	Porto	1
Photographia Talbot	Porto	2
Photographia União	Porto	10
Photographia Universal	Porto	1
Photographia Universal	Lisboa	1
Photographia Vieira	[Desconhecida]	1
Photographie et Peinture de J. Plessix	Lisboa	1
Photographie Française – Célestin Bénard	Porto	4
Photographie Universelle – A. Solas	Lisboa	1
Sala & Irmão – Porto	Porto	13
Silva Pereira	Porto	6
Villa Adelaide Photographia	Lisboa	1
Xavier & Corrêa	Lisboa	1