

**COLECIONADORES NO SUL DE MINAS: OS CARTE DE VISITE DA  
COLEÇÃO PAULINO ARAÚJO**

**Collectors in the South of Minas: the cartes de visite of the Paulino Araújo  
Collection**

---

**Raquel de Fátima dos Reis<sup>1</sup>**

1. Mestre em História Contemporânea II pela Universidade Federal Fluminense (PPGH -UFF). Professora da FARESE.

E-mail: [raquelfreis27@yahoo.com.br](mailto:raquelfreis27@yahoo.com.br)

Instituto de Ensino Superior da Região Serrana.  
Rua Jequitibá, 121 – Centro  
Santa Maria de Jetibá – ES – Brasil – CEP 29645-000

---

# COLECIONADORES NO SUL DE MINAS: OS CARTE DE VISITE DA COLEÇÃO PAULINO ARAÚJO

## Collectors in the South of Minas: the cartes de visite of the Paulino Araújo Collection

### RESUMO

O presente artigo busca refletir sobre o circuito social da fotografia entre o final do século XIX e início do século XX. Nesse sentido, adota a abordagem qualitativa ao analisar um conjunto de fotografias, no formato “*cartes de visite*”, pertencentes à Coleção Paulino Araújo. Como resultado dessa investigação histórica, pôde ser apontado que a presença dos cartes de visite no contexto investigado, são considerados emblemas da cultura oitocentista por imagens, além de retratar formas de representação que assumiam múltiplos significados sociais durante a segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX.

**Palavras-chave:** história; cartes de visite; Sul de Minas, Coleção Paulino Araújo, cultura visual

### ABSTRACT

The present article seeks to reflect on the social circuit of photography between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. In this sense, it adopts the qualitative approach when analyzing a set of photographs, in the format "cartes de visite", belonging to the Paulino Araújo Collection. As a result of this historical investigation, it could be pointed out that the presence of cartes de visite in the investigated context are considered emblems of 19th century culture by images, as well as portraying forms of representation that assumed multiple social meanings during the second half of the nineteenth century and the first decades of the 20th century.

**Keywords:** story; cartes de visite; South of Minas, Paulino Araújo Collection, visual culture

## INTRODUÇÃO: DOS DAGUERREÓTIPOS AOS CARTE DE VISITE

A fotografia nasce na primeira metade do século XIX de uma forma bem distinta da que conhecemos hoje. Apresentado na Academia de Ciências da França em 1839, o daguerreótipo, nome que faz referência ao seu inventor Louis Daguerre, possibilitava um meio capaz de representar a realidade de maneira precisa, porém exigia, dentre outras coisas, um tempo longo de exposição ao sol de até 15 minutos e alto custo para ter uma imagem eternizada por meio de um retrato<sup>1</sup>. Como sugere Mauad (2010),

De fato, o daguerreótipo, como se denominou o invento, era um objeto único, brilhante e 'especular' (sua superfície é a de um espelho) que se presta, sobretudo ao retrato conservado em um estojo, em oposição às imagens habituais sobre papel, com possibilidades de múltiplas tiragens (MAUAD, 2010, p.3).

Nesse sentido, o daguerreótipo teve grande aceitação, disseminou-se pelo mundo atendendo a demanda social por imagens mais baratas e rápidas, inclusive teve sua patente liberada para uso irrestrito, ao contrário de outros métodos, de modo que se tornou popular pelo mundo. É importante ressaltar, como indica Mauad, que paralela e posteriormente à aclamação de Daguerre pela invenção da daguerreotipia, então comprada pela França para desafiar os ingleses no âmbito dos avanços técnicos, havia outros sujeitos inventando processos e experimentando novas fórmulas de fixação da imagem pela luz sobre papel e/ou ampliando as funções das imagens visuais, tais como Bayard, Talbolt e, no Brasil, Hercules Florence.(MAUAD, 2010).

Entre os anos 1852 e 1853, o francês Andre Adolphe-Eugène Disderi desenvolve uma técnica de produzir retratos pequenos criando o "carte de visite"<sup>2</sup>, que levou este nome pela semelhança de tamanho com um cartão de visita. A técnica consistia em utilizar o recém inventado colódio úmido sobre papel fotográfico e sobre negativo de vidro. Esse

---

<sup>1</sup> O tempo de exposição longo implicava problema e às vezes desconforto em manter a pose. O tempo necessário para se produzir um daguerreotipo em 1839 era de quinze minutos ao sol. Esse tempo vai diminuindo gradualmente com o passar dos anos dados os experimentos e avanços técnicos. Em 1840, passa para 13 minutos à sombra. Em 1842, era necessário menos de um minuto de pose. E antes de 1850, a duração da pose já não apresentava dificuldades para produzir um retrato. A esse respeito consultar: TURAZZI, Maria Inês. Poses e Trejeitos - a fotografia e as exposições na era do espetáculo. Rio de Janeiro: FUNARTE e Rocco, 1995.

<sup>2</sup> "Cartes de visite" ou "cartão de visita fotográfico" é o nome que se atribuía ao formato *específico de fotografias* (6 x 9,5 cm, colado sobre papel 6 x 10,5 cm), desenvolvido pelo francês Andre Adolphe-Eugène Disderi, nos primeiros anos da segunda metade do século XIX. Era utilizada uma câmara fotográfica com quatro lentes para obter oito retratos em apenas uma chapa de vidro; as primeiras 4 fotos eram expostas, a chapa se deslocava e permitia a exposição das outras 4 fotos. Tal invenção possibilitou a produção em massa de fotografias, levando à sua popularização.

processo substituiu o daguerreótipo. O colódio úmido foi inventado por Archer em 1848 e passou a ser difundido a partir de 1851, possibilitando a reprodução em série da imagem original, algo até então impossível com o daguerreótipo. De modo que significou a ampliação quantitativa das imagens em lógica industrial.

A autora Annateresa Fabris (1991), nos fala de três etapas da complexa relação da fotografia com a sociedade. Situando a fotografia do **carte de visite** na segunda etapa, ela nos fala de seu descobridor, do caráter acessível às camadas populares e da dimensão industrial que este provocou,

A primeira etapa estende-se de 1839 aos anos 50, quando o interesse pela fotografia se restringe a um pequeno número de amadores, provenientes das classes abastadas, que podem cobrar os altos preços pelos artistas fotógrafos (Nadar, Carjat, Le Gray, por exemplo). **O segundo momento corresponde à criação da fotografia do cartão de visita fotográfico (carte de visite photographique), por Disderi, que coloca ao alcance de muitos o que até aquele momento fora apanágio de poucos e confere a fotografia uma verdadeira dimensão industrial, quer pelo barateamento do produto, quer pela vulgarização dos ícones fotográficos em vários sentidos (1854).** Por volta de 1880, tem início a terceira etapa, é o momento da massificação, quando a fotografia se torna um fenômeno prevalentemente comercial... (FABRIS; 1991, p.17). (grifos meus)

Os “carte de visite” então criado por Disderi, revolucionou o retrato fotográfico e representou a ampliação da fotografia a outras camadas sociais. Ao observar que o formato encarecia o preço do retrato, ele desenvolveu uma técnica capaz de fazer retratos pequenos, tamanho 9,5 cm x 6 cm que eram montados sobre cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm, que permitiam a tomada simultânea de oito clichês em uma mesma chapa. Ou seja, dada a demanda por imagens, Disderi conseguiu trazer uma maneira que atendia a demanda por parte da sociedade em adquirir fotografias a preços acessíveis e por parte do mercado, desenvolveu um meio capaz de produzir várias imagens de uma só vez, o fenômeno da multiplicidade, favorecendo assim a escala industrial.

O **carte de visite** vem suprir a “ausência de retrato” nas classes mais pobres. Paralelamente na alta burguesia, os cartes de visite também foram bastante utilizados. Porém, neste cenário de popularização dos carte de visite continua existindo a prática, geralmente entre os mais abastados, de recorrer aos artistas fotógrafos e às fopinturas. Todavia cada um desses modos de se obter um retrato fotográfico configura um processo e lógica distinta.

Este novo processo inventado por Disderi, mais barato e rápido tanto na revelação quanto no tempo de pose, revolucionou o retrato fotográfico que se torna um verdadeiro modismo mundial, objeto de desejo, diferenciação e ostentação social de muitas pessoas, inclusive no Brasil, onde o *carte de visite* chega por volta de meados da década de 1860 e tem rápida popularização.

A popularização do retrato nesse período pode ser pensada como um meio que comunicava a todos, não exigia nenhuma habilidade de escrita e leitura. Bastava-se ter o sentido humano da visão. Além disso, ser fotografado era sinônimo de diferenciação social no século XIX, como podemos notar,

... a necessidade da experiência visual é uma constante no século XIX. Numa sociedade em que a maioria da população era analfabeta, tal experiência possibilita um novo tipo de conhecimento, mais imediato e generalizado, ao mesmo tempo que habilita os grupos sociais a formas de autorepresentação até então reservadas à pequena parte da elite que encomendava a pintura de seu retrato (MAUAD; 1997, p.189).

O contexto espacial da presente pesquisa consiste na cidade de Campanha, localizada ao Sul de Minas Gerais, cidade esta, que no período imperial desfrutava de significativa prosperidade econômica através das atividades agrícolas e pecuárias. Havia ali uma elite formada por fazendeiros que abasteciam o mercado interno ao comercializar seus produtos com São Paulo e principalmente com a corte no Rio de Janeiro. Essa classe senhorial oitocentista que existia em Campanha possivelmente preocupava-se em adquirir objetos de autorepresentação que lhes permitissem ter sua imagem e memória específica construída, como forma de materialização da memória individual e coletiva.

Com isso é inegável o papel privilegiado que a fotografia vai exercer como meio de representação da sociedade oitocentista, uma sociedade desejosa de se eternizar, diferenciar e ostentar. Nesse momento, a fotografia de vistas e o retrato fotográfico, e este especialmente através do *carte de visite* irão constituir um circuito social de imagens no Rio de Janeiro e posteriormente nas demais províncias ou estados do Império.

De maneira que no século XIX o hábito de dirigir-se a um estúdio fotográfico para ser retratado foi se tornando cada vez mais comum na sociedade oitocentista. Os retratos fotográficos, bem como as fotografias de vistas, adquiriam grande circulação social, no caso dos retratos eles não só eram destinados a compor álbuns de família, mas

alcançaram grande circulação social, em virtude do hábito da troca de fotos entre amigos e parentes.

## MATERIAIS E MÉTODOS

O presente artigo originou-se de um dos desdobramentos de uma pesquisa qualitativa e quantitativa na área de história e cultura visual, realizada entre os anos 2011 e 2013<sup>3</sup>. O principal local visitado para a realização da pesquisa foi o “Centro de Memória Cultural do sul de Minas”, um centro arquivístico localizado na cidade de Campanha-MG, que reúne séries documentais interessantes para se pensar a sociedade mineira dos séculos XVIII e XIX. Este centro arquivístico abriga a coleção de imagens que este trabalho investigou.

As fontes históricas utilizadas nesta pesquisa, primárias e originais, consistem em fotografias em formato “*carte de visite*” que fazem parte da coleção familiar do fotógrafo Paulino Araújo Ferreira Lopes<sup>4</sup>, as quais são tanto objetos de coleção<sup>5</sup>, quanto memória e símbolos de representação da sociedade oitocentista sul mineira.

---

<sup>3</sup> Esta pesquisa a qual o artigo faz referência faz parte de uma pesquisa maior, intitulada “A fotografia em Campanha: Paulino Araújo entre retratos e vistas constituindo memórias (1907-1970)”, desenvolvida entre os anos 2011 e 2013, no âmbito do mestrado acadêmico em História Contemporânea II, da Universidade Federal Fluminense, sob orientação da prof. Dra. Ana Maria Mauad De Sousa Andrade Essus. Pesquisa com apoio CAPES-Reuni.

<sup>4</sup> Paulino Araújo Ferreira Lopes foi um dos primeiros fotógrafos residentes da cidade de Campanha-MG, tendo atuado em diferentes frentes por mais de seis décadas. Além de produtor de imagens também era exímio colecionador, prática esta que se perpetua entre alguns de seus descendentes até os dias de hoje. Para saber mais sobre esse fotógrafo consulte o verbete do fotógrafo, de autoria de Raquel de Fátima dos Reis, o qual se encontra no Dicionário Histórico Biográfico dos Fotógrafos e da Fotografia no Brasil, disponível em: <http://www.labhoi.uff.br/verbetesfotografia/node/9>

<sup>5</sup> Coleção é um conceito da arquivística descrito por K. Pomian da seguinte maneira: “Uma coleção, isto é, qualquer conjunto de objetos naturais e artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos à uma proteção especial num local fechado preparado para este fim e expostos ao olhar do público... Acumulam-se com o tempo nas tumbas e nos templos, nos palácios dos reis e nas residências de particulares.” A esse respeito consultar: POMIAN, K. Verbetes Coleção. In: Enciclopédia Einaud. V.1 Memória - História. Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984, p.50-86.

Esta pesquisa preferiu trabalhar as fontes visuais a partir da noção de “coleção” ao invés de “acervo”, pois ocorre que as imagens fotográficas em questão não são unicamente de produção de Paulino Araújo, embora estas representem a maior parte. Há também, daguerreótipo, cartes de visite e fotografias, tiradas por diversos fotógrafos e agências, que eram de posse e/ou coleção da família de Paulino Araújo, que depois ficaram sob seus cuidados e ele teve a preocupação de manter, como lembrança de seus parentes e antepassados, e preservar. Além disso, pela grande diversidade de temas e suporte das fotografias, julguei ser melhor adotar o termo coleção. Portanto quando me referir à coleção Paulino Araújo, estarei entendendo por esta o conjunto de imagens colecionadas ou produzidas pelo fotógrafo Paulino Araújo, composta de diferentes suportes fotográficos e de uma multiplicidade de temas.

Este conjunto visual, composto de 64 cartes de visite foram submetidos à análise quantitativa, para se traçar um perfil da composição dos retratos, conforme poderá ser observado na tabela 1, bem como ao método qualitativo, ao propor interpretações contextualizadas historicamente, as quais apontam alguns usos e sentidos de elementos por trás da produção dos retratos e também de informações contidas na frente ou verso dos cartes de visite.

A análise de uma série de *cartes de visite* guardados na Coleção Paulino Araújo<sup>6</sup> é um interessante exercício para avaliar-se como a experiência fotográfica passa de geração a geração, incorporando a prática do registro visual. Encontra-se nesta coleção um total de 64 *cartes de visite*, datados de 1870 a 1913, composto por pessoas da família do fotógrafo Paulino Araújo ou ligados a ela, principalmente a seus pais Eulálio e Sinhazinha. Abaixo, apresenta-se uma caracterização desse conjunto de imagens. É relevante perceber o caráter predominante de representação individual próprio ao retrato, em detrimento do grupo.

**Tabela 1: Cartes de visite na Coleção Paulino Araújo**

<b>Cartes de visite na Coleção Paulino Araújo.</b>		
<b>Composição</b>	<b>Nº</b>	<b>%</b>
Individual masculino	20	31,2
Individual feminino	16	25
Grupo misto	2	3
Casal	6	9,4
Criança menina	10	15,7
Criança menino	6	9,4
Família	4	6,3
<b>Total</b>	<b>64</b>	<b>100</b>

<sup>6</sup> Coleção Paulino Araújo: conjunto de 1294 imagens visuais, entre daguerreotipo, cartes de visite e fotografias de diferentes temas, temporalidades, formatos e suportes. Colecionadas ou produzidas pelo fotógrafo Paulino Araújo, atualmente essa coleção de fotografias encontra-se sob guarda do Centro de Memória Cultural do Sul de Minas (CEMEC-SM), importante instituição arquivística ligada à Universidade do Estado de Minas Gerais (Unidade Campanha), localizado em Campanha-MG.

Esse conjunto de *carte de visite* é exemplo de como a experiência fotográfica se difundia, no século XIX, para além da Corte do Rio de Janeiro. Os cartes de visite denotam que a cultura oitocentista apoiada na autorepresentação se difundia pelas outras províncias, consolidando o hábito de guardar e colecionar fotografias de parentes e amigos, por meio do *carte de visite*. O resultado desse processo compõe um conjunto visual múltiplo e rico do ponto de vista da análise histórica.

## DISCUSSÃO E RESULTADOS

O contexto histórico e cultural da segunda metade do século XIX, é marcado, dentre outras coisas, pela segunda revolução industrial, pelas feiras universais e pela “*belle époque*”, envolvia a sociedade europeia, especialmente a sociedade francesa, e produzia reflexos no Brasil Imperial, primeiramente no Rio de Janeiro e, de lá, para as demais províncias. A sensação de curiosidade e de encantamento das pessoas passam a ser constantes com a chegada das novidades técnicas geradas pela indústria, como por exemplo, o telégrafo, o telefone, a fotografia e o cinematógrafo. Ao passo que tais novidades técnicas introduziam novos hábitos e costumes ligados à comunicação, ao entretenimento e às formas de acessar a realidade.

O hábito de trocar retratos, em formato ***cartes de visite*** – cartões de visita fotográficos – constituiu-se como um dos notáveis modismos da segunda metade do século XIX. Era comum a troca e circulação dos cartes de visite, entre amigos, namorados e familiares; geralmente vinham acompanhados de dedicatórias e também eram cuidadosamente datados. Era comum encomendar meia dúzia ou uma dúzia de retratos. Esta demanda social por retratos crescia paralelamente à prática da circulação de cartes de visite, popularizando o hábito de fotografar e de ser fotografado.

Nesse sentido, há vários aspectos que podem ser explorados nessa coleção de *carte de visite* tais como: as correspondências e espaço de circulação das mesmas; o fotógrafo e suas estratégias de publicidade e diferenciação no verso; o retratado, desejos de aspiração social e a encenação através das poses e vestimentas, bem como os ateliês e os objetos de composição da imagem.

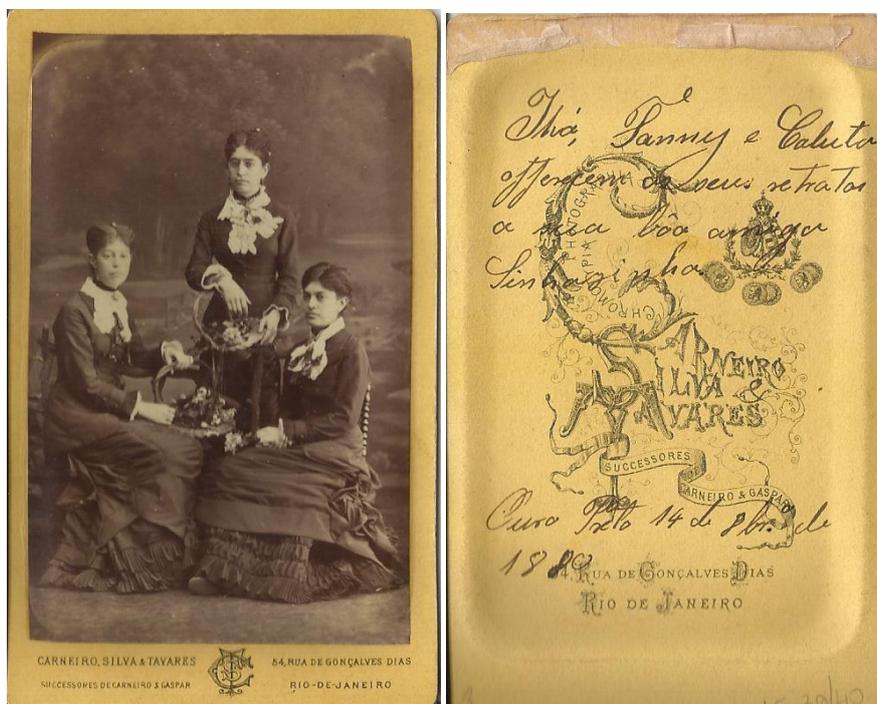
Atentando brevemente no significado dos *carte de visite* como espaço de correspondência entre amigos e parentes, podemos observar, através das dedicatórias, quem envia e quem recebe. No caso do presente conjunto de *carte de visite*, a maioria que é datada do século XIX foi destinada à Dona Sinhazinha e/ou Eulálio, os pais de Paulino Araújo; já os *cartes de visite*, datados do início do século XX, foram destinados, a maioria a Paulino Araújo. Como remetentes de ambos, havia uma variação entre amigos e parentes. Também outros aspectos interessantes de se observar na correspondência e/ou dedicatória está no que diz respeito às formas de sociabilidade seja entre amigos, parentes e apaixonados que trocavam *carte de visite* e os dedicavam pelos mais diferentes sentimentos: amizade, gratidão, estima e amor.

Na figura 1, que se segue, temos um *carte de visite* já do início do século XX no qual Guiomar de Melo oferece um retrato a seu noivo, Paulino Araújo, como sinal de estima e amor.

**Figura 1:** J. Cintra. Carte de visite. (esquerda e seu verso (direita). S/r, aproximadamente 1911. Coleção Paulino Araújo



**Figura 2:** Carneiro Silva e Tavares. Carte de visite e seu verso. Rio de Janeiro, 1880. Coleção Paulino Araújo.



Interessante perceber no verso deste retrato a circulação social que os *carte de visite* alcançavam. Por exemplo, este *carte de visite* do Rio de Janeiro, feito por Carneiro Silva e Tavares, segue para Ouro Preto, possivelmente local onde residiam as moças retratadas, e depois é encaminhado para a cidade de Campanha até chegar às mãos de Sinhazinha. Evidencia-se um hábito de troca, que fazia com que houvesse grande circulação de *carte de visite* entre províncias e cidades diferentes.

No conjunto de imagens, verificamos o apelo teatral na composição dos retratos. Há atributos ligados ao fundo, objetos de mobiliário, vestimentas sofisticadas e adereços para clientes. Cada um dos elementos tinha um papel específico a desempenhar na *mise-en-scène* durante a produção da fotografia.

A pose tinha um peso central no retrato oitocentista. Ao posarem os clientes assumiam uma postura considerada “ideal” para ser fotografado, capaz de expressar assim seus desejos de aspiração social e da forma como queriam ser lembrados. Tais características

vão seguir, em certa medida, os padrões de visualidade da época (MAUAD; 1997)). Nesse sentido, Mariana Muaze afirma,

(...) ao contratar os serviços de um estúdio fotográfico, o cliente se dirigia para o salão da pose onde ocorria um verdadeiro ritual simbólico. Objetos, roupas, adereços, apoiadores, cenários posição, intenção, ângulo, tudo era minuciosamente calculado objetivando retratar um determinado estilo de vida e padrão de sociabilidade condizentes com os novos valores de classe a qual se pretendia instituir e perpetuar. (MUAZE; 2006, p. 226-228).

Também identifica-se, em boa parte desses *carte de visite*, referência aos fotógrafos e ateliês fotográficos em que eram produzidos. Na Coleção Paulino Araújo, constam cartes de visite elaborados por ateliês do Rio de Janeiro, São Paulo e de cidades mineiras como Ouro Preto e Águas Virtuosas.

A partir do conjunto visual de que dispomos é possível listar e refletir acerca de alguns fotógrafos, sobretudo estrangeiros que iam se estabelecendo em ateliês fotográficos no Rio de Janeiro na segunda década do século XIX: Carneiro e Gaspar; Carneiro Silva e Taveres, Rua de Gonçalves Dias nº 54; A. J. de Faria Brito na Rua 1º de março nº 27; Pedro da Silveira na rua dos Ourives nº34 e União Photographia da Casa Real de Fonseca e Cia na Praça de Santa Tereza nº47.

Em retratos feitos nesses ateliês cariocas, percebemos alguns traços comuns, a presença de acessórios diversos com os quais se ornava os retratos. Como explica Gísele Freund, “o estúdio do fotógrafo torna-se assim no armazém de acessórios de um teatro onde, para todos os papéis sociais, são preparadas máscaras de carácter” (FREUND; S/D. P. 79).

Desse modo, encontramos entre os objetos de composição do ambiente: mesa, coluna, pano de fundo decorado e/ou neutro, flores, chapéu e guarda-chuva. Nos retratos de homens, seja de meio corpo ou corpo inteiro, observa-se sempre a presença da barba, símbolo de masculinidade, e traje de terno com gravata. Nos *carte de visite* de mulheres, as vestimentas são pesadas para o clima quente do Rio de Janeiro, mas provavelmente valia pelo grande requinte e sofisticação que conferiam a imagem.

**Figura 3:** Cartes de visite produzidos em ateliês fotográficos do Rio de Janeiro, segunda metade do século XIX. Coleção Paulino Araújo.



Em alguns *carte de visite* da coleção também podemos refletir acerca do interior dos ateliês fotográficos italianos radicados em São Paulo na virada do século XIX para o XX: Giovanni Sarracino, que atendia na Rua XV de novembro nº 20-A, Alberto Henschel e Cº, que atendia na Rua Direita e Fotografia Alemã dos Dois irmãos Passig.

Na figura 4, a seguir, notam-se alguns dos apetrechos e/ou objetos utilizados na composição do ambiente, como a cadeira, o arco que sustenta a pose, as flores sobre a cadeira e o vaso com planta; além de ser possível perceber alguns recursos utilizados pelo fotógrafo. Diante da ausência da iluminação artificial, o fotógrafo tinha que adotar estratégias para facilitar a passagem da luz natural. Por isso havia no ateliê janela envidraçada e, para regular a luminosidade, a cortina era utilizada para eliminar sombras e criar efeitos desejáveis na fotografia do cliente.

**Figura 4:** G. Sarracino. *carte de visite* (esquerda) e seu verso (direita). São Paulo, 1912. Coleção Paulino Araújo.



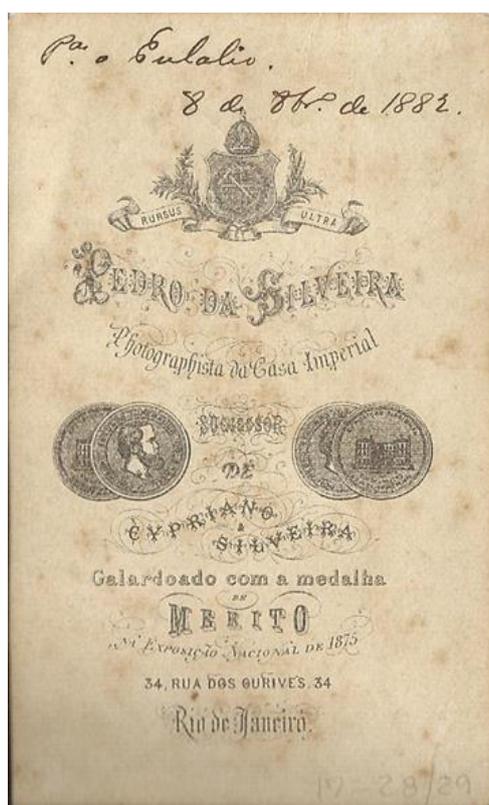
Ainda encontramos, em menor quantidade e datados do início do século XX, *carte de visite* feito em ateliê fotográfico de cidades mineiras como Ouro Preto, Photographia União de Valério e Riberi que atendiam na Rua Bobadella; Cambuquira, Maximino Riberi; Passos, A. J. Cintra; e Águas Virtuosas do Lambari, Photographia fluminense de João Gomes de Almeida, como se pode notar no verso dos *carte de visite* da figura 2 que identificam o fotógrafo e o ateliê.

O verso dos *cartes de visite* pode fornecer informações valiosas. A partir deles podemos observar a procedência do produto, localização dos ateliês, informações sobre as chapas, bem como aspectos utilizados por fotógrafos renomados para enaltecer seu prestígio e atrair a clientela.

**Figura 5:** Verso de *cartes de visite* produzidos em cidades mineiras. Coleção Paulino Araújo



**Figura 6:** Pedro da Silveira. Verso de carte de visite. Rio de Janeiro, 1882. Coleção Paulino Araújo.



Era comum no período oitocentista utilizar o verso do *carte de visite* para fazer referências ao fotógrafo e a seu ateliê. A assinatura de fotógrafos condecorados por D. Pedro II, com o título de Photographista da Casa Imperial bem como daqueles que obtiveram premiação nas exposições nacionais e internacionais era mais um recurso utilizado para diferenciar-se e conferir *status* de prestígio ao cliente.

Na figura 6, o fotógrafo Pedro da Silveira se enaltece ao destacar qualidades profissionais: “Photographista da Casa Imperial” e “Galardoado com a medalha de MERITO na Exposição Nacional de 1875”. Indicava-se ainda o seu endereço de trabalho: “34, Rua dos Ourives, 34. Rio de Janeiro”.

Contudo, sobre a coleção de *carte de visite* oitocentistas da Coleção Paulino Araújo, apresentada neste artigo, vale destacar que constituem-se como fontes históricas riquíssimas, as quais oferecem inúmeras possibilidades de análise histórica, à espera de novos pesquisadores que se dediquem ao estudo sobre o circuito visual de fotógrafos e de fotografias no sul de Minas Gerais em finais do século XIX.

## CONSIDERAÇÕES FIINAIS

A ampla circulação social que os *carte de visite* conquistaram através do troca-troca de retratos entre amigos e parentes colocou em pauta o hábito do colecionismo, a partir do qual pesquisadores têm hoje ao alcance coleções públicas e particulares de fotografias e *carte de visite* para os quais podem propor múltiplas abordagens e chaves interpretativas que ajudem a elucidar e quiçá trazer novas questões sobre tão rico suporte de memória.

## REFERÊNCIAS

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. (org). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

FELD, Claudia; STITES MOR, Jessica. Imegens y memoria: apuntes para uma exploración. In: FELD, Claudia; STITES MOR, Jessica. **El pasado que miramos: memória e imagem em la história recente**. Buenos Aires: Paidós, 2009.

FREUND, Gísele. **Fotografia e Sociedade**. Tradução de Pedro Miguel Frade. Lisboa: Vega, s/d.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e autoimagem no segundo reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **História da vida privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MAUAD, Ana Maria. Prática fotográfica e experiência histórica- um balanço de tendências e posições em debate. In: **Revista Interin** (Curitiba). v. 10. p. 47-58, 2010.

MAUAD, Ana Maria. Imagem e autoimagem no segundo reinado. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **História da vida privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 226, 228.

MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. **O Império do Retrato: família, riqueza e representação social no Brasil oitocentista (1840-1889)**. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense, 2006.

POMIAN, K. Verbete Coleção. In: **Enciclopédia Einaud**. V.1 Memória - História. Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984.

REIS, Raquel de Fátima dos. **A fotografia em Campanha: Paulino Araújo entre retratos e vistas constituindo memórias (1907-1970)**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2013.