

# Jogos de espelhos: o duplo na fotografia recreativa do início do século XX

Maria da Luz Correia

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade,  
Universidade do Minho, Portugal / Departamento de  
Línguas, Literaturas e Culturas, Faculdade de Ciências  
Sociais e Humanas, Universidade dos Açores, Portugal  
<http://orcid.org/0000-0003-2557-5102>

O presente artigo, dedicado à produção retratística fotográfica lúdica do início do século XX, e à relação histórica e ontológica entre a fotografia e o espelho, parte do pressuposto segundo o qual seria necessário pensar a história da fotografia de modo integrado, enquadrando-a no contexto mais alargado da história dos média e de questões teóricas mais vastas como a relação entre a tecnologia e o humano, a mediação entre o real e o imaginário, e as interações entre os ditos novos e velhos média. O espelho e a fotografia são dois objetos, aparentados, por um lado, aos espetáculos pré-cinematográficos e ao próprio cinema, e por outro, aos aparelhos científicos, como o telescópio e o microscópio, que merecem ser repensados no que diz respeito à ambivalência que os aproxima. Configurando um espaço “absolutamente irreal” e “absolutamente real”, conforme sugeriu o filósofo Michel Foucault (1984/2005, p. 246) a propósito do espelho, o espelho, como a fotografia, seria exemplar de um espaço heterotópico. Na história da fotografia e, particularmente do retrato fotográfico lúdico das primeiras décadas do século XX, é assinalável o recurso ao espelho e ao duplo, enquanto dispositivo capaz de potenciar a destabilização da figura humana: referimo-nos ao *retrato duplo*, à *multifotografia* e à fotografia com recurso a *espelhos deformantes* (Bergeret & Drouin, 1893; Chaplot, 1904; Hopkins, 1897; Schnauss, 1890/1891; Woodbury, 1896/1905). Partindo de uma predisposição para repensar a tradição lúdica e fantasista no âmbito geral da história dos média, propomo-nos retratar afinidades entre dois espaços “heterotópicos”, que são a fotografia e o espelho.

**Palavras-chave:** fotografia, espelho, média, heterotopia, informe

**Mirror games: the double in trick photography from the early 20th century**

## Abstract

This article, which is dedicated to portraits produced in the early 20th century using trick photography and to the historical and ontological relationship between photography and mirrors, is based on the assumption that it is necessary to think about the history of photography in an integrated manner, framing it in the broader context of media history and of more general theoretical questions such as the relationship between human beings and technology, the mediation between reality and imagination, and the interactions between the so-called “new” and “old” media. Mirrors and photography are means related, on the one hand, to pre-cinematographic shows and to the cinema itself, and on the other hand, to scientific devices, such as the telescope and microscope, which deserve to be rethought in terms of their mutual ambivalence. Configuring an “absolutely unreal” and “absolutely real” space, as suggested by the French philosopher Michel Foucault (1984/2005, p. 246), mirrors, like photography, became a paradigmatic example of a heterotopic space. In the history of photography and, in particular, of portraits using trick photography produced in the early decades of the 20th century, there was a marked use of mirrors and doubles, as devices able to present the disruption of human figure. We are referring to double portraits, photo-multigraphs and photography using distorting mirrors (Bergeret & Drouin, 1893;

Chaplot, 1904; Hopkins, 1897; Schnauss, 1890/1891; Woodbury, 1896/1905). Starting from a predisposition to rethink about the tradition of fantasy and trick photography in the general context of media history, we propose to retrace affinities between two “heterotopic” spaces – photography and mirrors.

**Keywords:** photography, mirror, media, heterotopy, formless

Submetido: 09/12/2020 | Revisto: 23/12/2020 | Aceite: 28/12/2020 | Publicado: 29/01/2021

## Espelho e fotografia: a história de duas máquinas de imagens

Na sua *História do espelho*, Sabine Melchior-Bonnet descreve o caminho que o espelho atravessa, com especial ênfase no Ocidente, desde a sua consideração como objeto precioso, raro e caro, símbolo de luxo e de fausto, até à sua progressiva integração no mobiliário e no interior doméstico e, enfim, desde meados do século XIX, à sua proliferação no espaço urbano: “em palácios, restaurantes, cafés, entradas de prédios, teatros, casinos”, “na ópera” ou ainda nos grandes armazéns, nas boutiques e nas montras (Melchior-Bonnet, 1994/2016, p. 148). Entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, os espelhos entraram, com efeito, num período de grande banalização, sendo sintomático que o filósofo alemão Walter Benjamin dedicasse um capítulo das suas *Passagens de Paris* aos dispositivos especulares (Benjamin, 2019, pp. 668-673). Walter Benjamin descrevia, aliás, assim a superabundância dos espelhos na Paris da época e a sua preponderância na experiência visual quotidiana:

como a porta e as paredes estão cobertas de espelhos, não nos orientamos no meio daquela dúbia claridade. Paris é a cidade dos espelhos. As ruas são de asfalto liso como um espelho, há espaços envidraçadas na frente de todos os bistros. Um excesso de vidros e de espelhos nos cafés, para tornar os seus interiores mais claros e dar a todos os minúsculos espaços fechados e compartimentos em que se dividem os locais parisienses um ar espaçoso e agradável. As mulheres aqui vêem-se mais do que em qualquer outro lado. (...) Mas também os homens vêm brilhar as suas fisionomias. (Benjamin, 2019, p. 668)

À luz das reflexões de Walter Benjamin sobre a cidade, muito próximas das que lhes são dedicadas por Siegfried Kracauer (1964/2013) e anos antes por Georg Simmel (2004), o espelho e a fotografia, juntamente com os transportes, a iluminação pública, a publicidade, a imprensa ilustrada, o cinema, entre outros, integram essa densa rede de mediações que intensifica a vivência urbana diária. Aparentemente com uma origem histórica mais fácil de datar do que o espelho, a fotografia é sujeita a um semelhante trajeto de banalização, comum de resto a outros meios de comunicação que, no final do século XIX, animam a experiência quotidiana. Com o seu primeiro exemplar fixado na trémula vista da janela de Niépce Nicéphore em 1826, a fotografia começa por ser um objeto único precioso e raro: o daguerreótipo não era mecanicamente passível de reprodução e, como descreve Benjamin, as chapas de Daguerre, com o preço médio de “25 francos de ouro”, eram muitas vezes “guardadas em estojos como se fossem joias” (Benjamin, 2012, p. 99). A prática fotográfica e retratística era neste período uma prática associada a uma certa “consciência intelectual” (Freund, 1974, p. 43) e uma sólida “formação artesanal” (Benjamin, 2012, p. 103) – pense-se na fotografia nos tempos do estúdio de Nadar. Com as *cartes de visite* de Disderi, assiste-se à proliferação dos estúdios fotográficos com os seus artifícios e acessórios de encenação e de retoque, e à multiplicação das fotografias nos álbuns de família a que se refere com desdém Walter Benjamin na sua “Pequena história da fotografia” (2012, p. 103). Este trajeto, acelerado com os momentos felizes da Kodak do século XX, culminaria na superabundância, na compulsão constante e generalizada, das câmaras dos nossos telemóveis e das redes sociais como o Instagram e o Facebook (Lister, 1995/2013).

Um dos aspetos sublinhados por Sabine Melchior-Bonnet na sua história do espelho é que, como o comprovam os mitos de Narciso e de Perseu, o interesse do humano pelo seu reflexo é uma espécie de invariável histórico, tornando-se abusivo falar de um antes e de um depois do espelho (Melchior-Bonnet, 1994/2016, p. 23). Ora, a fotografia, independentemente do percurso histórico que vimos de descrever, não é tampouco alheia a este imemorial fascínio pela imagem refletida, sendo a nossa proposta de a pensar em conjunto com o espelho, essa “máquina especulativa primitiva” (Miranda, 2019, p. 108), um modo de reconsiderar o papel do imaginário, do mito e das lendas na construção deste meio de comunicação assim como de lançar alguma imprecisão na sua origem histórica. Neste contexto, parece-nos apropriado relembrar o modo como a técnica fotográfica, com um parentesco recorrentemente assinalado com o Sudário de Turim, é com uma exatidão surpreendente profetizada por Tiphaigne de la Roche na sua obra *Giphantie*, publicada em 1760:

sabe que os raios de luz, refletidos por diferentes corpos, fazem uma imagem e pintam seus corpos sobre todas as superfícies polidas, na retina dos olhos, por exemplo, na água, no vidro. Os espíritos elementares estudaram como fixar estas imagens fugazes: eles fizeram uma substância delicada, muito viscosa, e propícia a endurecer e secar, com a ajuda da qual uma imagem é feita num piscar de olhos. Eles cobrem com esta substância um pedaço de tela e seguram-na em frente ao objeto que desejam pintar. O primeiro efeito da tela é *como de um espelho, que é ver sobre ele todos os objetos distantes ou pertos, cuja a imagem a luz pode transmitir. Mas o que o espelho não pode fazer, a tela, por meio da substância viscosa, retém a imagem. O espelho mostra os objetos fielmente; mas não mantém nenhum; as nossas telas os mostram com a mesma exatidão, e retêm todos eles.* A impressão das imagens é feita no instante em que são recebidas na tela, que é imediatamente levada a um local escuro; uma hora depois, a substância delicada seca, e temos uma imagem muito mais valiosa, pois não pode ser imitada pela arte nem destruída pelo tempo. (Tiphaigne de la Roche, 1760, pp. 131-133)

Além da sua importância do ponto de vista histórico, a profecia de Charles François Tiphaigne de la Roche tem a vantagem de pôr em relação as duas figuras que são o centro do presente artigo – a fotografia e o espelho – e de nos chamar a atenção para as linhas de afinidade e de divergência, de continuidade e de rutura entre a imagem especular e a imagem fotográfica, cujo entendimento nos é em boa medida inspirado nos chamados discursos “da indicialidade e da referência” (Dubois, 1983/1999, p. 26). Fotografia e espelho são, a nosso ver, duplamente determinados pelas suas características indiciais de contiguidade na medida em que ambos são materialmente dependentes dos seus referentes, mas também pelos seus aspetos icónicos de semelhança na medida em que a afinidade que mantêm com este referente é igualmente motivada pelo seu elo de parença: ou seja, a fotografia e o espelho não apenas têm uma relação intrínseca com o objeto que reproduzem como têm uma afinidade íntima com a ação de visão que simulam.

No campo das afinidades, devemos então antes de mais destacar o carácter mimético da imagem especular e da imagem fotográfica, que as aproxima do mito de Narciso (Dubois, 1983/1999); ambas veiculam “dúplos” verosímeis, reconhecíveis e espectrais do real. Com efeito, desviando a conhecida observação de Roland Barthes, não é nem a fotografia nem o espelho que vemos: na imagem fotográfica como na imagem especular, “o referente adere à superfície” (Barthes, 1980, p. 18). Trata-se daquilo que Rosalind Krauss designa por “qualidade essencialmente dupla”, “transparência do negativo sobre o qual a informação, ainda que invertida, é perfeitamente inteligível dos dois lados” (Krauss, 1985b, pp. 78-82). É a capacidade que a fotografia e o espelho têm de duplicar o olhar, afirmando-se como próteses da visão, como mais tarde se assumirão também o cinema e a televisão. A acuidade visual da fotografia e do espelho são assim comparáveis a esse lençol tão perfeitamente desenhado por Parrhasios que Zeuxis lhe teria pedido impaciente que o retirasse para poder ver o quadro que estava por trás. Pensando num breve ensaio de Vilem Flusser dedicado ao espelho, diríamos que, num sentido figurado, esta é a qualidade que une fotografia à face refletora do espelho, ou seja, à sua frente (Flusser, 1998, p. 67).

No campo das divergências entre fotografia e espelho, devemos destacar a oposição entre o caráter fugaz e impermanente do reflexo no espelho e a natureza fixa e durável da imagem fotográfica, que a aproxima do mito de Medusa (Dubois, 1983/1999). É devido a esta característica que a fotografia é conhecida como “espelho com memória”, conforme a definição que lhe foi celebrenemente atribuída por Oliver William Holmes em 1859 (Holmes, 1859). Umberto Eco, num ensaio publicado em 1985, descrevendo a fotografia como “espelho congelante” (Eco, 2016, p. 38) e chamando a atenção para o seu enquadramento “férreo” (Eco, 2016, p. 40), demonstra, através da descrição da situação hipotética e algo anedótica de alguém que enviasse o seu espelho como quem remetesse o seu retrato<sup>1</sup>, o aspeto “esquecido” do espelho, a sua qualidade de imagem sem memória, que o distingue das imagens fotográfica, cinematográfica e televisiva. É esta capacidade produtiva da fotografia, que a afirma como prótese da memória, a que também alude Maria Augusta Babo quando refere as operações de retenção, inscrição, e fixação, que, na fotografia, como no cinema e na televisão, autonomizam a “imagem especular” (Babo, 2016, p. 57). Reportando-nos novamente ao ensaio de Flusser dedicado ao espelho, diríamos, por analogia, que esta qualidade autónoma reside metaforicamente no avesso do espelho, nessa “massa cinzenta do nitrato de prata” (Flusser, 1998, p. 68), a partir da qual os japoneses inventaram os “espelhos mágicos”, técnica por vezes incluída nos manuais de recreação fotográfica do final do século XIX (Hopkins, 1897, p. 418) a que recorreremos com frequência no presente artigo.

Refletir sobre a fotografia a partir da figura do espelho, da sua face e do seu avesso, permite-nos, assim, pensar a fotografia e os média, na sua generalidade, como espaço heterotópico, para retomar uma noção proposta pelo filósofo francês Michel Foucault no seu ensaio “Espaços outros” (Foucault, 1984/2005). Neste texto, o espelho é o primeiro exemplo que Foucault apresenta de heterotopia: o espelho, explica o filósofo, permite-me olhar-me refletido numa superfície real, com existência material, e uma ligação concreta ao meu corpo, ao mesmo tempo que me permite imaginar-me numa profundidade irreal, cuja existência é virtual e cuja função relativa ao meu corpo é a do duplo (Foucault, 1984/2005)<sup>2</sup>. Esta passagem, que não deixa de evocar a célebre teoria de Lacan sobre o estádio do espelho (Lacan, 1966), e que deve a nosso ver ser retomada para pensar quer a imagem especular quer a imagem fotográfica, pode ainda ser relida a partir de outras características dos espaços-tempos heterotópicos apontadas por Michel Foucault no final do seu texto (Foucault, 1984/2005, pp. 251-252). Independentemente da capacidade de inscrição, de registo e de retenção que as distingue, espelho e a fotografia são, com efeito, construções exclusivamente humanas, baseadas no cálculo, na ordenação e na razão, mas não menos produto do sonho, do infinito e da aventura, tendo essa privilegiada capacidade que Foucault (1984/2005) atribui às heterotopias para demonstrar a reversibilidade entre o real e o imaginário, e enfim para revolver todo o tipo de divisões, dicotomias e compartimentações, com que o humano e a linguagem procuram ordenar o desordenado, arrumar o desarrumado, dar forma ao “informe”, para usar um termo proposto por Georges Bataille e retomado por Rosalind Krauss (1985b) a propósito da fotografia surrealista, e a que voltaremos na parte final deste artigo.

## Espelhos, reflexos e duplos na história da fotografia

Além destas reflexões sobre o parentesco entre a imagem especular e a imagem fotográfica, é importante assinalar, como o faz Craig Owens, a “recorrência do espelho na fotografia ao longo da história deste meio de comunicação” (Owens, 1978, p. 78). Diferentes historiadores se referem às fotografias de *Lady Clementina Hawarden* capturadas ao longo das décadas de 1850 e 1860 como aquelas que, pela primeira vez, terão explorado o tema do espelho, do reflexo e das superfícies envidraçadas nos retratos fotográficos (Hensch & Hensch, 1994, p. 43; Owens, 1978, p. 79). Nos retratos guardados nos álbuns da família Hawarden, que hoje integram a coleção do Albert & Victoria Museum e que por vezes eram igualmente capturados com uma câmara estereoscópica, a aristocrata inglesa explorava a ideia do duplo através de inúmeros artifícios, como as sombras, as molduras, as janelas e as superfícies envidraçadas e transparentes, mas sobretudo fazendo recurso aos espelhos. Nestes retratos produzidos no ambiente doméstico de uma família aristocrata, as filhas adolescentes Clementina, Isabella e Florence com elegantes vestidos prolongam-se na



superfície refletora dos espelhos, permitindo aos reflexos abrir uma diferente perspectiva sobre as suas sedutoras poses e originando uma visão complexa. Os espelhos, que nestas fotografias provocam também efeitos luminosos, são sem dúvida um dos principais dispositivos oníricos destes retratos que Carol Mavor (1999, p. 16) descreve assim: “devaneio: sonho, visão, ilusão, imaginário, invenção, fantasia”.

Se o cruzamento histórico entre a fotografia e o espelho nos faz recuar às encenações de *Lady Clementina Hawarden* no interior elegante da sua casa londrina, em meados do século XIX, em South Kensington, os reflexos nas fachadas e nas superfícies envidraçadas dos edifícios da cidade de Paris capturados exemplarmente por Eugène Atget e pela fotografia surrealista nas primeiras décadas do século XX integram igualmente este esforço de retrospectiva. Conforme destaca Clément Chèroux, a partir de uma análise de fotografias de montras produzidas nas primeiras décadas do século XX em Paris, as práticas fotográficas, fossem elas anónimas e comerciais ou artísticas e experimentais, vão encontrar-se, neste período, com a superabundância das superfícies envidraçadas e espelhadas de que Benjamin e outros historiadores da época fazem o diagnóstico, e cujos efeitos de reflexo, mais acidentais ou intencionais, mais discretos ou ostensivos, funcionam como “fotomontagens naturais”, segundo a expressão de Lisette Model (Chèroux, 2013, p. 143). É das primeiras três décadas do século XX que data um conjunto de fotografias de Eugène Atget nas quais as recorrentes superfícies envidraçadas e espelhadas das fachadas de Paris, a que se juntam ainda os espelhos decorativos e ornamentados do interior dos edifícios, parecem exacerbar essa experiência labiríntica do vazio, do “desaparecido” e do “escondido”, qualidade que o filósofo alemão Walter Benjamin associou aos clichés do fotógrafo parisiense (Benjamin, 2012, pp. 106-107).

Da famosa fotografia da fachada da loja de antiguidades onde aparecem refletidos com assinalável nitidez o perfil de Atget e o seu tripé, capturada em 1902, ao espelho de uma das salas do Hotel Matignon onde estão refletidas a carpete e as poltronas e sofás protegidas com panos estampados, fotografado em 1905, à igualmente célebre fotografia da fachada do Cabaret Tambour, tirada em 1908, onde dois rostos humanos se cruzam com o reflexo do tripé e a silhueta do próprio Atget, ou ainda às montras espelhadas das lojas da Avenue des Gobelins onde ficam refletidos o céu, os ramos das árvores ou o tripé, fotografadas já no final da década de 1920 – e cujo registo conforme sugere Chèroux (2013, p. 158), poderia já ter a intenção de se adaptar ao gosto surrealista – os jogos de espelhos e os efeitos de reflexos são recorrentes e sistemáticos nestas imagens. Independentemente da diversidade de circunstâncias que caracterizam estas fotografias de Atget e da heterogeneidade dos “regimes de utilidade” que orientaram a sua abundante tanto quanto díspar produção (publicitários, comerciais, documentais, arquivísticos e/ou artísticos), sobre as quais se têm debruçado as brilhantes análises de Rosalind Krauss (1982/1986), Abigail Solomon-Godeau (1986) e Clément Chèroux (2013), mas que não nos é possível aprofundar no quadro do presente artigo, certo é que o encontro entre a fotografia e o espelho nas fotografias de Atget, que se tem revelado intrigante para vários observadores e prestado a todo o tipo de especulações, suposições e extrapolações, faz deste *corpus* de imagens uma referência inevitável no contexto do presente artigo.

Se já podemos reconhecer no entusiasmo surrealista pelas fotografias de Atget e por essa díspar categoria da “fotografia de montras” na Paris nas primeiras décadas do século XX, um sintoma da importância da figura do duplo e do reflexo para o movimento liderado por André Breton, seria, claro, redutor resumir esta importância a tais simpatias. Com efeito, como o demonstrou Rosalind Krauss, em pelo menos três ensaios publicados na década de 1980 dedicados às práticas fotográficas surrealistas (Krauss, 1981; Krauss, 1985a; Krauss, 1985b), foram vários os fotógrafos ligados a este movimento que recorreram aos efeitos do espelho e à estrutura *en abyme*, tendo-se o duplo afirmado na fotografia surrealista como um “princípio estrutural: simultaneamente formal e temático” (Krauss, 1985b, p. 74). Entre os vários procedimentos fotográficos a que Krauss faz referência, destacam-se aqueles que, nas palavras da autora, preservam a continuidade da prova fotográfica, “convulsando a realidade a partir do interior” (Krauss, 1985a, p. 28) e explorando o procedimento da “duplicação” (Krauss, 1985a, p. 31) através de processos como a dupla exposição,

a tiragem combinada ou ainda o recurso a superfícies espelhadas.

Além dos retratos fotográficos de Raoul Ubac e Maurice Tabard referidos por Krauss como um expressivo exemplo do “desdobramento labiríntico” e do “jogo do reflexo” (Krauss, 1985b, p. 78), incluiríamos nesta imprecisa e heterogênea galeria de fotografias especulares surrealistas a série de *Distorsões* de André Kertész, mencionada por Krauss ainda que brevemente: realizada nos anos 30 para a *Sourire*, uma revista francesa popular da época dirigida ao público feminino, a série foi obtida através do recurso a dois espelhos deformadores de antigos parques de diversão que Kertész alugou para o efeito (Kertész citado por Gaillard, 1980). “O fascínio de Brassai pelos espelhos” seria outro exemplo merecedor de atenção: num artigo intitulado “Photography en abyme”, Craig Owens refere-se às fotografias do húngaro próximo do movimento surrealista capturadas nos anos 30 no Bal des Quatre Saisons, na rue de Lappe, em Paris, diagnosticando-lhes pelo menos três tipos de “reduplicações”: o desdobramento através da fotografia, através do espelho e através do outro estruturaria triadicamente estas imagens (Owens, 1978, p. 81). Por fim, conforme assinala Gen Doy, também nos autorretratos de Claude Cahun, cujos *flirts* com o movimento surrealista são sobejamente conhecidos, o reflexo do rosto, aparecendo num espelho ou surgindo ondulante numa campânula de vidro, permite que o dispositivo especular dê visibilidade a diferentes paradoxos: “dentro/fora, eu/outro, presença/ausência” seriam “conceptualizados através da superfície mediadora do espelho” (Doy, 2007, p. 58).

O presente artigo não é nem sobre os retratos de *Lady Clementina Hawarden* nem sobre os reflexos nas montras da Paris de Eugène Atget nem sequer sobre a prolixa produção fotográfica surrealista em torno dos espelhos, mas diríamos que é com este último grupo que as práticas lúdicas recreativas do início do século XX mantêm uma mais evidente afinidade, como, aliás, o tem demonstrado exaustivamente Clément Chèroux (2013). Especificamente, o objeto em análise no presente artigo são os jogos fotográficos populares partilhados entre fotógrafos amadores, estúdios fotográficos comerciais e fotógrafos ambulantes de feiras e parques de diversão que, no início do final do século XIX e do século XX, faziam recurso ao duplo e aos espelhos nos seus retratos fotográficos. Estes retratos, que nos remetem na maioria das vezes para uma produção anónima, pertencem a essa vasta categoria que poderíamos designar por fotografia recreativa. O termo, equivalente àquilo que no contexto anglo-saxónico seria designado por “trick photography”, tem origem nos manuais franceses destinados aos fotógrafos amadores como *Les récréations photographiques* de Albert Bergeret e Félix Drouin (1893) e *La photographie récréative et fantaisiste* de Charles Chaplot (1904) e tem sido recuperado contemporaneamente por historiadores de arte como Clément Chèroux (2013). Entendemos esta noção num sentido lato, fazendo-a corresponder aos jogos fotográficos, difundidos nos postais ilustrados, imprensa, manuais para fotógrafos amadores e álbuns da época, que, nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX, se serviam do retoque químico, da manipulação ótica e da encenação, fossem estes praticados por fotógrafos amadores em contexto doméstico, fossem promovidos por fotógrafos comerciais em estúdio, fossem estes levados a cabo por fotógrafos ambulantes em festas populares e parques de diversão (Correia, 2017).

Dos muitos truques da fotografia recreativa do final do século XIX e do início do século XX, o retrato duplo ou múltiplo, com recurso à fotomontagem, é certamente um dos mais antigos e um dos mais recorrentes artificios, cuja técnica é didaticamente explicitada pelos manuais e publicações periódicas de recreação fotográfica da viragem do século destinados aos fotógrafos amadores (Bergeret & Drouin, 1893, p. 180; Schnauss, 1890/1891, p. 53; Woodbury, 1896/1905, p. 106). O gosto por este exercício do duplo, que nos faz recuar a 1850, é transversal a vários países (Henisch & Henisch, 1994, p. 44) e não deixa de ser sintomático reconhecermos o motivo numa das feéricas curtas-metragens de Georges Méliès intitulada *Le portrait mystérieux*, realizada em 1899, na qual Méliès se duplica num retrato fotográfico. Pensando nesta prática, os exemplos célebres, que já se têm oferecido a diferentes estudos e análises são incontáveis: o retrato duplo do sueco Oscar Gustave Rejlander, datado de 1871 e intitulado “OGR, o artista apresenta OGR, o voluntário” (Hassner, 1998, p. 83; Henisch & Henisch, 1994, p. 44); o retrato duplo do francês Charles David Winter que se cumprimenta a si próprio em 1860 (Fabris, 2020); a fotografia do imperador

brasileiro Dom Pedro II conversando consigo mesmo capturada pelo estúdio Carneiro & Gaspar em 1867 (Fabris, 2020, p. 21; Lissovsky, 2012, p. 8); os múltiplos retratos da canadiana Hannah Maynard tomando chá consigo própria, executados na década de 1890 (Reichstein, 2007, p. 12; Watson, 1996); os inventivos retratos duplos do engenheiro e fotógrafo francês Henri Roger nas mais diversas situações (servindo-se uma bebida, acendendo-se um cigarro, jogando damas consigo próprio); e no contexto português, os retratos duplos do ator Taborda (Soares, 2004, p. 125)... Com efeito, um dos mais antigos exemplares deste truque a que tivemos acesso é uma *carte de visite* reproduzindo o ator português Francisco Alves da Silva Taborda que pede esmola a si próprio, presumivelmente datada da década de 1860 (Figura 1). Ora nos estúdios fotográficos, ora em casa, recorria-se com frequência a este truque, que muitas vezes mostrava um indivíduo interagindo com o seu duplo: são exemplares deste jogo as quatro fotografias do estúdio fotográfico português Foto Aliança e cujo espólio é hoje da responsabilidade do Museu da Imagem em Braga: no conjunto de retratos datados da década de 1910, cuja perícia da execução e a delicadeza da ilusão são assinaláveis, e que reproduzimos neste artigo, um jovem aponta sorridente para si próprio, um homem de bigode grisalho e chapéu acende o cigarro que o seu reflexo fuma, uma criança brinca com um arco e um homem sentado dedica-se cuidadosamente à *pédicure* do seu sócia (Figuras 2, 3, 4 e 5).



**Figure 1.** Autor não identificado, Taborda pede esmola a Taborda. Retrato duplo do Actor Taborda, c.a. 1860. Formato *carte de visite* Fonte: Coleção de Nuno Borges Araújo



**Figure 2.** AAL000138 (montagem, duplo, c. 1910) 107 s/identificação, Braga, c. 1910. Foto Aliança Fonte: Museu da Imagem, Braga



**Figure 3.** AAL001766. Félix Cruz, Largo dos Penedos, Braga, 1915. Foto Aliança Fonte: Museu da Imagem, Braga



**Figure 4.** AAL001187 06-10-1915 Nelson Pereira, Rua de S. Vicente, Braga. Foto Aliança Fonte: Museu da Imagem, Braga



**Figure 5.** AAL004135, Manuel Santos, Av. Central, Braga, 1916. Foto Aliança Fonte: Museu da Imagem, Braga

Apesar do seu método de execução ser ainda mais simples, a multifotografia (*multiphoto* ou *multiphotographie*, em francês, *multigraph photography* ou ainda *fivefold portrait* em inglês) parece ter-se vulgarizado um pouco mais tarde, tendo sido introduzida em 1890 nos estúdios fotográficos por fotógrafos profissionais, no contexto doméstico por fotógrafos amadores e também em feiras populares por fotógrafos ambulantes (Reichstein, 2007). Segundo o estudo histórico que lhe dedica o canadiano Irwin Reichstein, este truque, que fazia recurso ao uso de espelhos, terá sido noticiado pela imprensa especializada da época nos EUA e na Europa, nomeadamente nas revistas *The Popular Science News* e *La Science Illustrée*, como tendo sido inventado por volta de 1893 por um fotógrafo norte-americano “de Atlantic City, Nova Jersey, Sr. Shaw” (Reichstein, 2007, p. 13). Grosso modo, esta era executada com dois espelhos colocados num ângulo de aproximadamente 70º, diante dos quais o retratado posava, normalmente sentado, enquanto o

fotógrafo se escondia atrás do mesmo. O resultado desta imagem, cujo princípio ótico seria o mesmo do “caleidoscópio” (Reichstein, 2007, p. 14), seria, na maioria das vezes, o retrato de um homem ou de uma mulher, multiplicado por cinco vezes, como se o retratado se pusesse à volta de si mesmo. A este processo fotográfico que, segundo um artigo publicado em 1895 na revista *Wilson's Photographic Magazine*, citado por Reichstein (2007, p. 15), poderia ter sido inspirado na experiência vivenciada pelo “passageiro de um elevador,” são associadas pela imprensa e pelos diferentes manuais da época várias finalidades – policiais, antropológicas, comerciais e publicitárias (nomeadamente no setor da moda) – embora apenas possamos historicamente confirmar a sua utilização no âmbito da produção fotográfica retratística popular.

Conforme chama a atenção McManus (2008, p. 126), são célebres os multiretratos de Marcel Duchamp, Francis Picabia e Henri Pierre Roché produzidos através deste método, por volta de 1917, na Broadway Photoshop, em Nova Iorque, onde a técnica da disposição de espelhos se juntava uma “máquina de postais fotográficos” que permitia obter este tipo de retrato em alguns instantes. A prática retratística através da multifotografia, mais recorrentemente encontrada no formato de postal, foi divulgada, como já referido, na imprensa internacional, e também em inúmeros manuais de fotografia recreativa da época publicados na Europa e nos EUA (Chaplot, 1904, p. 25; Hopkins, 1897, p. 451; Woodbury, 1896/1905, p. 8), o que nos leva a pensar que seria uma prática transversal a vários países, embora seja verdade que a maioria dos exemplares reproduzidos por historiadores e acumulados por colecionadores é de produção norte-americana (Figura 6). Segundo Reichstein (2007, pp. 14-16), a sua popularidade oscilou ao longo das primeiras décadas do século XX, sendo que o recurso a esta técnica se terá mantido, pelo menos, até aos anos 1940. É precisamente desta década que data o retrato fotográfico descrito por Paul Auster (2010) em “Portrait of an invisible man”. Neste conto autobiográfico, o autor recorda a fotografia do pai à volta de si próprio, na qual, “ao multiplicar-se”, ele parece “ter-se inadvertidamente feito desaparecer”. Na sua descrição, o autor chama a atenção para um aspeto destes retratos “cinco em um” - *five in one* era outra das inúmeras designações aplicadas a esta prática - que nos parece fundamental para o seu efeito desestabilizador: a falta de contacto visual entre os diferentes perfis capturados nesta espécie de armadilha espelhada:

há cinco imagens dele ali e, no entanto, a natureza do truque fotográfico recusa a possibilidade de contacto visual entre as diferentes “pessoas”. Cada uma delas está condenada a olhar fixamente para o vazio, como que sob o olhar dos outros, mas sem ver nada, sempre incapaz de ver o que quer que seja. É um retrato da morte, o retrato de um homem invisível. (Auster, 2010, p. 31)





**Figure 6.** Autor não identificado, Retrato entre espelhos (cinco posições), ca. 1910s-20s. Formato bilhete postal Fonte: Coleção de Nuno Borges Araújo

Semelhante efeito desestabilizador tem o retrato fotográfico nos espelhos deformadores, que se torna popular, no início do século XX, nas galerias de espelhos das feiras populares e dos parques de diversão da época, integrando, neste contexto, a produção desses “saltimbancos da fotografia” que são os fotógrafos ambulantes que operam nas feiras e parques (Ernst Lacan citado em Chèroux, 2013, p. 123): encontramos exemplares impressos em formato de postal ilustrado<sup>3</sup> com este tema, realizados em Paris no Luna Park em 1910, como podemos ver na Figura 7, e no Museu Grevin, aproximadamente na mesma data (Chèroux & Eskildsen, 2007, pp. 70-71). Também nos manuais de vulgarização da fotografia há frequentes referências a estes retratos deformados, também designados pela terminologia de “foto-anamorfose” (Chaplot, 1904, p. 81), que podiam ser realizados através dos mais complexos artifícios óticos da “fotografia transformista”, procedimentos que terão sido explorados por volta de 1880 por M. Louis Ducos du Hauron (Chaplot, 1904, p. 83), um dos pioneiros da fotografia a cores. Este efeito deformador podia ainda ser obtido através do mais simples recurso a espelhos esféricos, côncavos e convexos (Bergeret & Drouin, 1893, p. 199; Schnauss, 1890/1891, p. 59) ou ainda através da mais prosaica utilização de objetos espelhados quotidianos como uma colher (Woodbury, 1896/1905, p. 12) ou uma bola decorativa de jardim (Chaplot, 1904, p. 82).



**Figure 7.** Retrato num espelho deformador. Luna Park. Palais du Rire. Les Glaces Comiques. Neurdein Photo. Postal Circulado a 26 de agosto de 1910. Paris Fonte: Coleção de Maria da Luz Correia

Walter Benjamin, no seu já referido capítulo d'*As Passagens de Paris* dedicado aos espelhos, descreve a atração do *Cabinet de Mirages* do Museu Grévin, comparando a sucessão de imagens que este oferecia com os espetáculos visuais do Panorama Imperial e salientando o seu efeito de metamorfose:

a última e também maior obra deste feitiço dos espelhos deve talvez aos seus elevados custos de produção, mais do que à sua força de atração e rentabilidade atuais, o facto de ainda poder ser vista. Trata-se do *Cabinet des Mirages* no Museu Grévin. Aí puderam ser vistos pela última vez suportes de ferro e enormes superfícies espelhadas que se encontravam, formando inúmeros ângulos. (...) Uma luz mutante e música suave acompanham o espetáculo e cada transformação é precedida pelo clássico toque da sineta e pelo solavanco que conhecemos das nossas antigas viagens à volta do mundo, quando, no panorama imperial, diante dos nossos olhos cheios da nostalgia da despedida, uma imagem se dissipava lentamente no estereoscópio para deixar aparecer a seguinte. (Benjamin, 2019, p. 669)

As manipulações óticas produzidas pelos espelhos deformadores, conforme assinala Sabine Melchior-Bonnet (1994/2016, p. 322), quais “técnicas alucinatórias, máquinas de delírio” permitem uma espécie de familiarização com a estranheza, de ordenação da desordem, brincando com o poder tão misterioso quanto fascinante do reflexo. A sua deformação calculada baseia-se assim, por um lado, na fantasia da “ilusão descontrolada” mas também, por outro lado, na racionalidade da “ciência dos fenómenos óticos” (Melchior-Bonnet, 1994/2016, p. 322). Umberto Eco, por sua vez, chama a atenção para uma semelhante ambivalência: o espelho deformante, qual “prótese com funções alucinatórias”, colocar-nos-ia na fronteira instável entre “o especular e o semiótico”: por um lado, aceitamos divertir-nos com as características alucinatórias do canal, iludindo-nos a nós próprios, fingindo que estamos diante de um espelho plano e acreditando no nosso retrato irreal, e por outro lado, aplicamos as mais razoáveis regras interpretativas e normas de projeção para descodificar a ilusão ótica (Eco, 2016, p. 32). Esta descodificação é, aliás, fundamental nos artifícios de produção do espetáculo de espelhos.

## O abismo da fotografia ou os espelhos virados

O presente artigo, dedicado à produção retratística fotográfica lúdica do início do século XX, e à relação histórica e ontológica entre a fotografia e o espelho, parte do pressuposto defendido recentemente por Nicoletta Leonardi e Simone Natale segundo o qual seria necessário pensar a história da fotografia de modo integrado, enquadrando-a no contexto mais alargado da história dos média e das suas relações com outros meios de comunicação, e inserindo-a, assim, nessa condição tecnológica e cultural experienciada pelo menos desde o século XIX, que se caracteriza, de acordo com a definição de Erkki Huhtamo citada pelas autoras, por sujeitar “um número alargado de pessoas” à “constante influência dos média” (Leonardi & Natale 2018, p. 2). Por outro lado, este artigo quer também contribuir para pensar a fotografia a partir de uma rede de relações de continuidade e de rutura entre os diferentes meios de comunicação (Leonardi & Natale, 2018, p. 2), relativizando as categorias do “novo” e do “velho” e pondo em causa uma visão progressista da história dos média, que aponta “teleologicamente para a condição média-cultural presente como a sua perfeição” (Huhtamo & Parikka, 2011, p. 138). Pensar os retratos duplo, múltiplo e deformado passa por integrar estas práticas experimentais da fotografia do início do século XX nesse contexto mais alargado de uma experiência quotidiana intensa, marcada pela proliferação das mediações culturais e tecnológicas, a que já nos referimos no início deste artigo e que passam pelo fluxo quotidiano dos correios, pelos estúdios fotográficos, pelas montras dos grandes armazéns e seus manequins, atrações da imprensa ilustrada e do cinema, letreiros e publicidade, transportes. Se esta condição de mediação tecnológica tem uma das suas primeiras expressões no bombardeamento sensorial e psíquico que caracterizariam a vivência dos transeuntes das cidades modernas no início do século XX, de que dão conta autores como Benjamin (2019), Simmel (2004) ou Kracauer (1964/2013), ela hoje dificilmente pode ser repensada sem ter em consideração a mais recente experiência tecnológica e cultural dos ecrãs, dos computadores, das redes sociais, da imagem produzida numericamente e das suas “euforias, alucinações, enfim, anestesiamentos”, para retomar os termos de Moisés de Lemos Martins (2011, p. 74).

Neste contexto, parece-nos útil convocar Marshall McLuhan, pensador das relações recíprocas entre a era mecânica e a era elétrica, entre “média quentes” e “média frias” e cuja máxima segundo a qual os média são extensões dos sentidos humanos é sobejamente conhecida: o processo de prolongamento do humano nos inúmeros meios de comunicação, sendo concomitante a traumas físicos e choques psíquicos, seria, para o mediólogo, acompanhada por fenómenos contraditórios de estimulação e de entorpecimento (McLuhan, 1964/2008, p. 56). Em “O amante de mecanismos - Narciso como narcose”, que corresponde ao quarto capítulo do seu conhecido livro *Compreender os meios de comunicação extensões do homem*, o mediólogo compara os meios de comunicação ao reflexo de Narciso na água (McLuhan, 1964/2008, p. 55); a ação do espelho, inseparável da relutância de Narciso em reconhecer-se na sua própria imagem, é a metáfora escolhida por McLuhan, e a que retorna recorrentemente ao longo do livro, para refletir sobre a “origem dos meios de comunicação, desde a fala aos computadores” (McLuhan, 1964/2008, p. 56). Para o mediólogo, tendo as nossas necessidades percetuais sido a dado momento amplificadas, o nosso corpo e o nosso sistema nervoso teriam resolvido a tensão provocada, através de um fenómeno de “auto-amputação”: como Narciso estendeu a sua imagem na superfície espelhada da água, nós teríamos prolongado os nossos sentidos e o nosso sistema nervoso nos média, e à semelhança desta figura mitológica, demonstraríamos relutância em reconhecer estas extensões como dependentes de nós, isto é, teríamos dificuldade na ação de “auto-reconhecimento” dos média (McLuhan, 1964/2008). Esta metáfora de McLuhan ser-nos-ia útil na medida em que, por um lado, faz corresponder o dispositivo especular, fundamental para a definição da fotografia, ao arquétipo dos média e da nossa relação com a tecnologia e porque, por outro lado, se baseia numa reivindicação de uma hibridez constitutiva entre os média e o humano, de que as recreações fotográficas que juntam fotografia e espelho, fixando os efeitos desorientadores de duplicação e de multiplicação da figura humana e registando o impacto desestabilizador da sua deformação, nos parecem exemplares.

A aproximação entre fotografia e espelho tem a vantagem de nos remeter para essa discussão mais alargada do impacto da fotografia na experiência moderna, ou dito de outro modo, para essa “ferida especulativa aberta pela fotografia na modernidade”, como José Bragança de Miranda (2019, p. 97) o formula num recente artigo, aqui já mencionado, intitulado “Fotografia e arqueologia do materialismo”. Retomando a entrada dedicada aos “animais dos espelhos” no *Livro dos seres imaginários* de Jorge Luís Borges (Borges, 2015, pp. 24-25) e fazendo corresponder a experiência contemporânea ao momento em que, na narrativa de Borges, os bichos especulares ameaçam sair da superfície espelhada e não mais duplicar servilmente os gestos das criaturas terrestres, José Bragança de Miranda descreve a fotografia como um “fóssil futuro”, explicando a afirmação com uma passagem de Lacan, em que este explica que num momento em que o mundo deixasse de ser habitado por humanos “a imagem no espelho, a imagem no lago” poderiam ainda subsistir na medida em que “fabricamos aparelhos que podemos sem audácia alguma imaginar suficientemente complicados para que eles mesmos revelem os filmes, os guardem em caixinhas e os depositem no frigorífico” (Miranda, 2019, p. 131). Voltando ao mito de Narciso usado por McLuhan, é como se, subitamente, da figura mitológica só restassem estranhos reflexos na água. Insistindo sobre o efeito de “desarticulação do simbólico”, de “redivisão” “da relação entre natureza e história”, ou ainda, de crise, de desintegração e de fragmentação, que a fotografia como outras técnicas de produção, reprodução e distribuição – “o cinema, o gravador ou o telefone, o fax ou a rádio”, ou noutros termos, as “teletecnologias” – engendrariam na condição contemporânea, Miranda descreve esta condição como um “salto no vazio” ou uma “queda no informe”.

Os retratos fotográficos lúdicos de produção anónima que, no início do século XX, exploram o reflexo duplo, múltiplo ou deformado da figura humana, merecem a nossa atenção exatamente na medida em que, através do espelho, põem perante nós essa “expressão anterior às palavras ou ao pensamento”, segundo os termos de Francis Ponge (1946/1977, p. 57), dando imagem à condição do informe. “Informe” é a noção introduzida por Georges Bataille que Rosalind Krauss explora num dos seus já referidos ensaios dedicados à fotografia surrealista, intitulado “Corpus delicti”: o espaço visual do informe, de que os exercícios fotográficos de surrealistas como Maurice Tabard e Raoul Ubac são exemplares, corresponderia a um espaço convulsado por uma força exterior, um assalto desintegrador, habitado por um “sujeito preso na armadilha de uma *cama-de-gato*, preso numa galeria de espelhos, perdido num labirinto” (Krauss, 1985b, p. 78). O espaço visual do informe para Krauss estaria de algum modo implícito nas considerações sobre o estádio do espelho de Jacques Lacan (1966), nos estudos sobre o mimetismo animal de Roger Caillois e ainda nas reflexões sobre a “inquietante estranheza” do duplo por Sigmund Freud (2010). Ora, é nosso entendimento que os retratos lúdicos com espelhos, embora não apresentem a “violenta deliquescência da matéria” da fotografia surrealista (Krauss, 1985b, p. 70), compõem, através das suas fotomontagens e das suas estratégias óticas, uma semelhante desorientação entre o real e o imaginário, entre o familiar e o estranho, entre os dois lados do espelho, reenviando-nos a uma condição espaço-temporal próxima da “heterotopia” de Michel Foucault (1984/2005) aqui já explicitada e remetendo-nos para uma ambivalência própria à fotografia como a outros média.

A fotografia, pressupondo desdobramento da natureza mas também revisão da história, perseguindo o conhecimento do real tanto quanto a produção do irreal, abre uma espécie de brecha que destabiliza a divisão entre os dois polos, entre a face refletora e o avesso cinzento do espelho; à acuidade, verosimilhança e “autenticidade” que a aproxima de instrumentos de observação científica como o telescópio e o microscópio junta-se a inventividade, a ilusão e a “revelação” que a fazem reunir-se aos espetáculos como a lanterna mágica e o cinema (Didi-Huberman, 1998, p. 75). Esta conceção da fotografia é inseparável da necessidade de pensar a sua importância fundamental na definição da condição cultural e tecnológica contemporânea, entendendo esta última como marcada pela ambivalência entre o conhecimento científico e a experimentação lúdica, entre o real e irreal, e resultante de um processo de hibridação entre o humano e o mecânico, processo a que o retrato fotográfico conferiu, no início do século XIX, uma inédita visibilidade, como o assinalaram inúmeros pensadores, de Walter Benjamin (2019) a André Bazin (1985/1991) a Vilem Flusser (1989)<sup>4</sup>. Por outro lado, como já referimos, este processo de hibridação não pode ser a nosso ver entendido, sem ter em conta a porosidade das fronteiras entre os ditos *velhos* e *novos* média, sem

estudar as relações de divergência e de convergência entre os média, que reorganizam o humano e a sua comunicação pelo menos desde o século XIX, conforme o reconheceu exemplarmente o pensamento de Marshall McLuhan (1964/2008) e como o têm reivindicado mais recentemente autores como Lev Manovich, que sublinhou por diversas vezes a importância histórica do encontro entre “o daguerreótipo de Daguerre” e “o engenho analítico de Babbage” em meados do século XIX (Manovich, 2001, p. 20). Com efeito, a condição de ambivalência entre humano e mecânico, o cruzamento entre real e irreal, o recurso ao cruzamento desses dois aparelhos que são a fotografia e o espelho, manifestos nos retratos duplos, múltiplos e deformados, adquirem uma especial significância quando hoje, na “região atrás dos espelhos”, na era dos “espelhos virados”, para usar a metáfora de Vilem Flusser (1998, p. 71), reencontramos o fluxo ininterrupto das *selfies*, dos *posts* e das *stories*, e revemos as metamorfoses inacabáveis das séries, filmes e jogos que circulam algures entre a nuvem e os ecrãs dos nossos televisores, computadores e telemóveis.

## Agradecimentos

Este trabalho é apoiado fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020.

A autora agradece os contributos de Nuno Borges Araújo e do Museu da Imagem.

## Nota biográfica

**Maria da Luz Correia** é Professora Auxiliar na Universidade dos Açores e investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) da Universidade do Minho. É doutorada em Ciências da Comunicação, pela Universidade do Minho, e em Sociologia, pela Université Paris Descartes - Sorbonne. Tem publicado na área da cultura visual, da história dos média, da teoria da imagem e da história da fotografia.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2557-5102>

Email: [mariadaluzcorreia@gmail.com](mailto:mariadaluzcorreia@gmail.com) [maria.lf.correia@uac.pt](mailto:maria.lf.correia@uac.pt)

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, campus de Gualtar, 4710-057 Braga, Portugal

## Notas

1. “Os espelhos têm uma característica curiosa. Até ao momento em que os observo, devolvem-me os traços do meu rosto: mas se mandasse pelo correio à pessoa amada um espelho, em que demoradamente me tivesse espelhado, para que se recordasse deste rosto, ela não me poderia ver (e ver-se-ia a si mesma)” (Eco, 2016, p. 26).

2. “O espelho, afinal, é uma utopia, porque é um lugar sem lugar. No espelho vejo-me onde não estou num espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, estou aí onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim a minha própria visibilidade, que me permite olhar-me aí onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia na medida em que o espelho existe realmente e onde tem uma espécie de retorno sobre o lugar que ocupo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque me vejo ali. A partir desse olhar que de algum modo se lança sobre mim do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, volto a mim e começo a lançar os olhos para mim próprio e a reconstituir-me aí onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que devolve esse lugar que ocupo no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em ligação com todo o espaço que me rodeia e absolutamente irreal porque é obrigado, para ser percebido, a passar por



esse ponto virtual que está ‘lá’” (Foucault, 1984/2005, p. 246).

3. Conforme explicita Clément Chéroux, “este papel postal ilustrado, apresentando no verso um espaço para a correspondência, o endereço e o selo, tem uma dupla vantagem. Para o feirante, trata-se do papel fotográfico mais barato do mercado. Para o cliente, permite enviar o seu retrato pelo correio, acompanhado de uma breve mensagem” (Chéroux, 2013, p. 132).

4. Walter Benjamin, n’*As Passagens de Paris*, refere: “o que torna tão incomparáveis as primeiras fotografias é talvez isto: o representarem o primeiro encontro entre a máquina e o homem” (Benjamin, 2019, p. 815). Bazin refere-se à gênese automática da fotografia, à “objetividade essencial” do “olho fotográfico”, ao facto da fotografia ser a primeira arte que usufrui da “ausência” humana (Bazin, 1985/1991, p. 22). Vilem Flusser reconhece na prática fotográfica um jogo “contra o aparelho” (Flusser, 1989, p. 73).

## Referências

Auster, P. (2010). *The invention of solitude*. Faber & Faber.

Babo, M. A. (2016). Do espelho à fotografia. A permanência da imagem. In M. Medeiros (Ed.), *Fotogramas, ensaios sobre fotografia* (pp. 53-62). Sistema Solar, Documenta.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Editions de l’Etoile Gallimard Le Seuil.

Bazin, A. (1985/1991). *O cinema. Ensaios*. Editora Brasiliense.

Benjamin, W. (2012). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Relógio D’Água.

Benjamin, W. (2019). *As passagens de Paris*. Assírio & Alvim.

Bergeret, A., & Drouin, F. (1893). *Les récréations photographiques*. Charles Mendel.

Borges, J. L. (2015). *O livro dos seres imaginários*. Quetzal Editores.

Chaplot, C. (1904). *La photographie récréative et fantaisiste*. Charles Mendel.

Chéroux, C. (2013). *Vernaculaires. Essais d’histoire de la photographie*. Le Point du Jour.

Chéroux, C., & Eskildsen, U. (Eds.). (2007). *La photographie timbrée, L’inventivité de la carte postale photographique*. Jeu de Paume.

Correia, M. da L. (2017). Contra-retratos: A subversão do grão fotográfico. *Revista de Comunicação e Linguagens*, (47), 137-156. <https://www.fcsh.unl.pt/rcl/index.php/rcl/article/view/83>

Didi-Huberman, G. (1998). La photographie scientifique et pseudo-scientifique. In J-C. Lemagny & A. Rouillé (Eds.), *Histoire de la photographie* (pp. 71-75). Larousse Bordas.

Doy, G. (2007). *Claude Cahun: A sensual politics of photography*. I.B. Tauris & Co.

Dubois, P. (1983/1999). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Papyrus.

Eco, U. (2016). *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Relógio d’Água.

Fabris, A. (2020). A fotomontagem no Brasil: Uma trajetória possível. *ArtCultura*, 22(40), 6-27.



- Flusser, V. (1989). *Für Eine Philosophie Der Fotografie*. Verlag European Photography.
- Flusser, V. (1998). *Ficções filosóficas*. Edusp.
- Foucault, M. (1984/2005). Espaços outros. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 34, 243-252.
- Freud, S. (2010). *Obras completas*, v. 14, *história de uma neurose infantil ('o homem dos lobos')*, além do princípio de prazer e outros textos (1917-1920). Companhia da Letras.
- Freund, G. (1974). *Photographie et société*. Éditions du Seuil.
- Gaillard, A. (1980). *André Kertész*. Éditions Pierre Belfond.
- Hassner, R. (1998). La photographie d'amateur. In J-C. Lemagny & A. Rouillé (Eds.), *Histoire de la photographie* (pp. 80-82). Larousse Bordas.
- Henisch, H. K., & Henisch, B. A. (1994). *The photographic experience 1839-1914. Images and attitudes*. The Pennsylvania State University.
- Holmes, O. W. (1859, junho). The stereoscope and the stereograph. *The Atlantic*. <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361/>
- Hopkins, A. A. (1897). *Magic stage illusions and scientific diversions including trick photography*. Sampson Low, Marston & Co.
- Huhtamo, E., & Parikka, J. (2011). *Media archæology: Approaches, applications, and implications*. University of California Press.
- Kracauer, S. (1964/2013). *Rues de Berlin et d'ailleurs*. Les belles lettres.
- Krauss, R. (1981). The photographic conditions of surrealism. *October*, 19, 3-34.
- Krauss, R. (1982/1986). *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. The MIT Press.
- Krauss, R. (1985a). Photography in the service of surrealism. In R. Krauss & J. Livingston (Eds.), *L'amour fou, photography and surrealism* (pp. 15-56). Abbeville Press.
- Krauss, R. (1985b). Corpus delicti. In R. Krauss & J. Livingston (Eds.), *L'amour fou, photography and surrealism* (pp. 57-114). Abbeville Press.
- Lacan, J. (1966). *Écrits*. Éditions du Seuil.
- Leonardi, N., & Natale, S. (2018). Introduction. In N. Leonardi & S. Natale (Eds.), *Photography and other media in the nineteenth century*. Pennsylvania State University Press.
- Lisovsky, M. (2012). A fotografia e seus duplos: tão breve quanto possível! *Revista Ícone*, 14(1), 1-16. <https://doi.org/10.34176/icone.v14i1.230625>
- Lister, M. (1995/2013). *The photographic image in digital culture*. Routledge.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.
- Martins, M. L. (2011). *Crise no castelo da cultura. Das estrelas para os ecrãs*. Grácio Editor.

Mavor, C. (1999). *Becoming: the photographs of Clementina, Viscountess Hawarden*. Duke University Press.

McLuhan, M. (1964/2008). *Para compreender os meios de comunicação*. Relógio d'água.

McManus, J. W. (2008). Mirrors, TRANS/formation and slippage in the five-way portrait of Marcel Duchamp. *The Space Between*, 4(1), 125-148.

Melchior-Bonnet, S. (1994/2016). *História do espelho*. Orfeu Negro.

Méliès, G. (1899). *Le portrait mystérieux*. Star Film.

Miranda, J. B. de (2019). Fotografia e arqueologia do materialismo. In J. B. de Miranda; J. G. Pinto & L. C. Ribeiro (Eds.), *Fundamento e imersão* (pp. 97-146). Orfeu Negro.

Owens, C. (1978). Photography en abyme. *October*, 5, 73-88.

Ponge, F. (1946/1977). *L'atelier contemporain*. Gallimard.

Reichstein, I. (2007). A multigraph from Montreal. *Photographic Canadiana*, 33(1), 12-17.

Schnauss, H. (1890/1891). *Photographic Pastimes. A handbook for amateurs*. Iliffe & Son.

Simmel, G. (2004). *Fidelidade e gratidão e outros textos*. Relógio D'Água.

Soares, S. (2004). Actor Taborda: o homem, o actor e a imagem. *Sinais De Cena*, (1), 121-131. <https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/12354>

Solomon-Godeau, A. (1986). Canon fodder: Authoring Eugene Atget. *The Print Collector's Newsletter*, 16(6), 221-227.

Tiphaigne de la Roche, C. F. (1760). *Giphantie: Volume 1*. Babylone. [https://play.google.com/store/books/details/Charles\\_Francois\\_Tiphaigne\\_de\\_la\\_Roche\\_Giphantie?id=0idPAAAACAAJ](https://play.google.com/store/books/details/Charles_Francois_Tiphaigne_de_la_Roche_Giphantie?id=0idPAAAACAAJ)

Watson, P. R. (1996). Hannah Maynard's multiple exposures. *History of Photography*, 20(2), 155-157.

Woodbury, W. E. (1896/1905). *Photographic amusements*. The Photographic Times Publishing Association.