

Rivista di storia
e critica
della fotografia

Anno V - N° 6
Dicembre 1984
Periodico semestrale
Spedizione in abbonamento
postale, gruppo IV
Lit. 5000 - \$ 5

il tempo
e le cose



Crediamo che siano necessarie una revisione e una discussione a proposito dei tradizionali approcci verso i modelli "classici" della storia della fotografia. Chiaramente ciò sarà possibile solo nella misura in cui verranno alla luce nuovi contributi al tema, ampliando così la bibliografia storiografica esistente che, nella sua notevole proporzione, ha come scenario esclusivo gli episodi avvenuti nei grandi centri europei e statunitensi.

La bibliografia esistente sulla storia della fotografia risente a tutt'oggi di una discussione a livello del *metodo*, molto più che di una maggiore divulgazione della *produzione* storiografica realizzata in altri spazi. Soltanto in quest'ottica gli studiosi del campo potrebbero percepire meglio la traiettoria reale che la fotografia ha seguito durante il XIX secolo, con la massima attenzione, nell'accogliere le nuove "rivelazioni", per gli avvenimenti anteriori, pregni ormai di valori istituzionalizzati e consacrati dal sistema come veritieri e importanti.

In lavori precedenti abbiamo rilevato che la storia della fotografia di un Paese è legata in modo indissolubile al processo storico di quel Paese, vincolo questo che non potrà mai esserne dissociato. In questo senso la cooperazione e le conoscenze congiunte tra le varie scienze sono fondamentali perchè si possa capire come le specificità di un determinato momento storico reggano l'evoluzione della fotografia in un dato spazio socio geografico.

D'altro lato, la menzionata cooperazione si fa necessaria in quanto gli artefatti fotografici del passato e le immagini in essi contenute, portano in sé una serie di informazioni interdisciplinari e anche estetiche. Tali informazioni potrebbero difficilmente essere comprese e analizzate se svincolate dalla primitiva realtà da cui traevano origine.

In funzione di ogni contesto in particolare, la fotografia conobbe differenti e determinate forme di espansione.

Nel caso delle aree periferiche, come per esempio il Brasile e tutta l'America Latina, tale espansione seguì orientamenti abbastanza diversi da quelli conosciuti dai centri metropolitani, durante lo stesso periodo.

Bisogna in questo senso ricordare che, nell'ambito dell'espansionismo coloniale e dello sviluppo del commercio internazionale, spinto dai vari Paesi europei nei secoli XVII e XVIII, l'incremento della produzione artigianale e manifatturiera venne molto stimolato, in questi paesi, con l'obiettivo di rifornire il mercato coloniale. Si generò di conseguenza un mercato interno che, a sua volta, provocò fenomeni nuovi come la diversificazione professionale e la "libera attività" nei centri urbani. Nell'area coloniale l'economia era caratterizzata dall'attività dei latifondi, dall'estrazione mineraria, ecc. L'America portoghese venne organizzata come un'impresa legata a una politica economica di tipo monopolistico, le cui importazioni di manufatti e le esportazioni di minerali, di zucchero e di materie prime tropicali erano controllate dal colonizzatore, ad esclusivo beneficio della metropoli portoghese.

Nei menzionati precedenti lavori abbiamo trattato esattamente della questione del metodo; con il mio libro *Origens e expansão da fotografia no Brasil-século XIX* (ed. Funarte, Rio de Janeiro, 1980, pp. 125) volli dimostrare in che misura una struttura socio-economica a caratteristiche coloniali, in un territorio di dimensioni continentali come il Brasile, condizioni un tipo peculiare di espansione della fotografia, dal momento della sua introduzione nel paese. Dimostrammo inoltre la presenza determinante di dagherrotipisti e fotografi in questa evoluzione. Nelle righe che seguono tenteremo di segnalare, in linea di massima e succintamente, come questa stessa struttura coloniale in un momento precedente, durante le prime decadi del secolo passato, funzionò da motore trainante perchè il genio inventivo del francese Hercules Florence realizzasse nella città di São Carlos (Campinas), situata all'interno della provincia di Sao Paulo, esperienze precursorie, arrivando alla scoperta autonoma e isolata della fotografia. Richiamiamo l'attenzione su questo fatto sorprendente, avvenuto esattamente 150 anni fa, nel 1833, in questo contesto periferico, lontano migliaia di chilometri dalle aree centrali della "civiltà" dove aveva luogo la Rivoluzione Industriale.

Francese di Nizza, Antoine Hercules Romuald Florence nacque il 29 febbraio 1804. Compì gli studi elementari nella città natale, dimostrando ben presto un grande talento per il disegno. Appassionato per il mare, fece viaggi intorno al mondo e sbarcò a Rio de Janeiro nel 1824, due anni dopo che il Brasile aveva proclamato la sua indipendenza dal Portogallo.

Per il giovane pittore, così come per il cittadino europeo dell'inizio del secolo passato, il Brasile rappresentava un misterioso e vasto territorio dell'America Meridionale quasi per intero sconosciuto. Effettivamente si sapeva ben poco di questa immensa regione, la quale per tre secoli era stata preclusa al mondo esterno dai colonizzatori portoghesi.

I porti brasiliani erano stati aperti al commercio internazionale soltanto nel 1808, anno di trasferimento della Corte Lusitana nella colonia, in seguito alle invasioni napoleoniche. Il Brasile ebbe pertanto i primi tardivi contatti con la civiltà a partire dalle prime decadi del secolo XIX. Dopo questo primo momento, quando terminò il monopolio portoghese, arrivarono in Brasile, provenienti da differenti paesi europei, commercianti, che si dedicarono all'importazione dei più svariati prodotti, naturalisti, artisti-viaggiatori e artigiani, tutti con l'obiettivo di esplorare le opportunità e scoprire le ricchezze dell'"esotico" paese del Nuovo Mondo.

Con l'indipendenza i centri urbani della fascia litoranea, come Rio de Janeiro, Salvador, Recife e S.Luis, si trasformarono da tradizionali porti per l'esportazione di beni primari in centri politico-amministrativi.

Queste città si sono evolute in funzione dello sviluppo commerciale creandosi lo spazio per l'assorbimento dei valori e del gusto, importati dai borghesi-padroni europei. Nelle città più importanti si concentrarono i funzionari dell'amministrazione provinciale, militari, religiosi, commercianti (portoghesi e di altre nazionalità), artigiani (generalmente stranieri) che costituivano i tratti principali di quella che poteva essere chiamata la "classe media" di una società, al cui vertice si trovavano la nobiltà ufficiale e l'élite agraria (veri e propri signori feudali) e alla cui base inferiore stava una enorme massa di schiavi negri.

Florence rimane un mese a Rio de Janeiro e, quando già era intenzionato a imbarcarsi sulla fregata "Marie Thèrese" per proseguire il viaggio, viene presentato a un suo compatriota, proprietario di un negozio di stoffe, che lo impiega come cassiere.

Rimane impiegato lì per poco tempo, e si trasferisce nel negozio di un altro francese Pierre Plancher (1764-1844), proprietario di

una libreria e una tipografia. Il commercio di libri importati e il possesso di officine tipografiche costituivano un'attività piuttosto rara nel paese e il loro futuro era molto promettente in termini di guadagno; si trattava infatti di beni a consumo garantito e liberi da ogni concorrenza. Bisogna far notare, a questo proposito, che fino al 1808 i libri costituivano un bene proibito all'interno della colonia, con l'ovvia eccezione per quelli religiosi e per quelli a "esile contenuto", che venivano usati nelle scuole per la formazione dei giovani. Tale formazione era caratterizzata dai principi di una visione universale dei problemi, retorica e generica, tutta a discapito della specificità e della scientificità. La cultura, in altre parole era inesistente nella colonia. Mancando le scuole superiori, i giovani abbienti, provenienti da famiglie del patriziato rurale, andavano a procurarsi una formazione accademica all'Università di Coimbra (Portogallo) o in altri atenei europei. Durante il secolo XVIII era stata inoltre proibita ogni attività tipografica; tutti i tentativi di installazione di officine adatte allo scopo vennero infatti liquidati per ordine del governo. All'interno del medesimo processo politico-ideologico era vietata la stampa e solo nel 1808 avvenne l'introduzione della Stamperia Regia. I colonizzatori temevano che la libertà di stampa costituisse un veicolo educativo verso ideali libertari e "sovversivi" provenienti dall'estero, i quali mettesero in serio pericolo la sicurezza interna della colonia americana.

Florence lavora per Plancher da circa un anno, quando il suo spirito inquieto è affascinato dalla prospettiva di poter realizzare un viaggio all'interno del Brasile. Tutto ha inizio quando il giovane viene a sapere che il barone Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852), medico e naturalista, che ricopriva la carica di Console Generale di Russia in Brasile, vuole organizzare una spedizione scientifica attraverso le varie province del Paese, inclusa l'Amazzonia, e ha bisogno di un disegnatore. Florence si presenta e viene ammesso tra i partecipanti all'impresa, formando con Aimé Adrian Taunay (1803-1828) (1) la coppia di disegnatori che avevano il compito di realizzare il rilievo iconografico, lungo l'esteso tragitto della spedizione.

Malgrado le insistenze di Plancher, che gli prospettava grandi possibilità negli affari (2), Florence mantiene fermamente le sue posizioni e parte con la spedizione Langsdorff.

È da mettere in risalto che, oltre a Langsdorff, molti scienziati di grande fama vedevano aumentare progressivamente il loro interesse per il Brasile. Così come per gli artisti, l'interesse di questi uomini di scienza per quella terra, generalmente incentivato anche dai loro governi, era veramente notevole; la sua natura offriva un vastissimo campo di studio, un vero e proprio laboratorio allora pressoché interamente inesplorato e sconosciuto. Era l'epoca in cui botanici come Karl Philipp Von Martius, Johann Emmanuel Pohl e Auguste de Saint-Hilaire, zoologi come Johann B. von Spix, antropologi come il principe Maximiliano di Wied-Neuwied-geologi come W. von Eschwege, tra i tanti altri, vennero in questa regione dei tropici con l'obiettivo di studiarne la fauna, la flora e i costumi degli Indios. La spedizione Langsdorff, partita con il patrocinio dello Zar Alessandro I, durò approssimativamente quattro anni (1825 - 1829) e il suo risultato, per la verità fu disastroso. Vari partecipanti persero la vita, vittime di incidenti e malattie. Langsdorff stesso ebbe un attacco che lo portò ad uno stato d'inermità mentale, dal quale non si sollevò più. Il resoconto dell'impresa si deve a Florence (3), così come la maggior parte della documentazione iconografica, la cui importanza è di inestimabile valore per discipline scientifiche come l'antropologia e l'etnologia, riconosciuta e segnalata da scienziati brasiliani e stranieri.

Nel 1830 Florence si sposò con Maria Angelica A.M. Vasconcellos, che conobbe nel 1826 a Porto Feliz (S. Paulo), dove la spedizione stazionò per vari mesi preparandosi per penetrare la regione del

(1) Aimé Adrian Taunay fu un eccellente pittore e disegnatore. Arrivò in Brasile con il padre, Nicolas Antoine Taunay, uno dei membri della Missione Artistica Francese, nel 1816, col compito di istituire nel paese l'insegnamento del disegno e di fondare l'Accademia Imperiale di Belle Arti. Aimé Taunay morì affogato mentre partecipava alla Spedizione Langsdorff.

(2) Plancher avrebbe fondato due anni più tardi, nel 1827, il "Jornal de Commercio", che diventò il giornale principale di Rio de Janeiro.

(3) Questo resoconto, il cui titolo era *Esboço da viagem feita pelo Sr. Langsdorff ao interior do Brasil, desde setembro de 1825 até março de 1829*, fu consegnato da Florence ai famigliari del caduto Taunay al suo ritorno dalla spedizione. Il testo venne conosciuto solo quarantasei anni più tardi, nel 1875, quando lo pubblicò la "Revista Trimensal do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil", tomi 38 e 39.

Sertão. La coppia si stabilì a São Carlos (Campinas), piccola località dell'interno della provincia di São Paulo.

Bisogna segnalare che i nuclei urbani dell'interno vivevano in preda alla più completa ignoranza, nell'orbita delle "fazendas", ai margini della civiltà. Le fazendas erano veri e propri mondi a parte: latifondi autosufficienti, veri feudi con caratteristiche medievali che operavano secondo un sistema di produzione di tipo coloniale, la cui forza lavoro era costituita dalle braccia degli schiavi.

L'interno del Paese era poco popolato in rapporto alla sua superficie, malgrado il numero di abitanti fosse superiore a quello dei centri principali; ancora oggi l'interno e la fascia litoranea hanno mantenuto la dicotomia che caratterizza il paese: un Brasile europeizzato lungo la costa e uno "selvatico" all'interno.

Fu nella tranquilla cittadina di São Carlos, la cui popolazione (nel 1837) contava circa 6700 abitanti, metà dei quali schiavi (4), centro di produzione di zucchero, lontana dalle maggiori città ed estranea al progresso industriale - come era tutto il paese - che Florence, a partire dal 1830, diede inizio alle sue prime ricerche e scoperte. Il primo dei suoi lavori *Zoophonie* è costituito dal risultato dei suoi studi sui suoni emessi dagli animali, che aveva studiato e osservato durante gli anni trascorsi con la spedizione nella selva.

Al momento di pubblicare il suo saggio si scontrò con la reale inesistenza di officine per la stampa nella sua provincia (5). Il giovane francese si rese conto degli ostacoli esistenti per il raggiungimento del progresso in quella società schiavista, frutto di secoli di disinformazione. Le difficoltà relative alla diffusione della comunicazione stampata rappresentavano uno soltanto di quegli aspetti inibitori del progresso culturale. Florence risolse il problema ideando un metodo di stampa che chiamò: *Poligraphie* e, a proposito del quale, scriverà anni dopo sul suo diario: "Avendo avuto intenzione, nel 1830, di pubblicare una serie di appunti tesi a fare della voce degli animali un nuovo soggetto di studio delle scienze naturali, e vivendo in un paese dove non esiste una tipografia, capii quanto sarebbe stato utile che questa venisse semplificata nei suoi processi e nelle sue apparecchiature, in modo che tutti potessero stampare quanto fosse loro necessario. Da allora mi dedicai allo studio dell'arte della stampa e realizzai che la litografia come è, e come potrebbe essere, necessita di lastre pesanti, voluminose e care, e il suo processo è in ogni caso molto complicato ed esige materiali che si reperiscono solo nelle grandi città..."(6).

Nel 1832 Florence stabilisce a São Carlos la sua attività commerciale, mettendo in pratica la *Poligraphie*, il suo sistema di stampa di "scritti e disegni".

La *Poligraphie* di Florence si rivelò utile al punto che lo stesso governo di San Paolo gli ordinò l'incisione di una mappa-itinerario della provincia, secondo i rilevamenti di Daniel Pedro Muller.(7)

Parallelemente al perfezionamento costante del suo processo poligrafico - e delle diverse applicazioni che ne derivarono - Florence non tralasciò la sua produzione artistica, di tendenza spiccatamente realista. I suoi lavori del 1832 denotano, nel trattamento pittorico, la preoccupazione di captare la luce nelle forme, creando un effetto inusitato per quello che riguarda il risultato documentario. È il caso dei suoi esemplari "sulla natura", ottenuti attraverso una tecnica di "vuoti" nei luoghi destinati a grandi luci e riflessi. Florence intitolò quelle rappresentazioni: "Tableaux transparents de jour" e gli originali, secondo lui, dovevano essere osservati in una stanza oscura, da un'apertura, con l'incidenza diretta della luce del sole. A proposito del materiale da usare come supporto per le opere, l'autore suggeriva: "(...) sarebbe meglio, se possibile, che venissero eseguiti su vetro (...), in modo da imitare perfettamente un paesaggio in cui il sole brilli in tutto il suo splendore". (8)

(4) Cfr. Daniel Pedro Müller, *Ensaio d'un quadro estatístico da Provincia de S. Paulo, ordenado pelas Leis Provinciaes de 11 de abril de 1836 e 10 de março de 1837*, in *O Estado de S. Paulo*, São Paulo 1923, p. 131.

(5) Perché si abbia un'idea delle difficoltà che bisognava affrontare per stampare qualsiasi opera a S. Paolo, basti segnalare che nel 1829 esisteva un'unica tipografia in tutta la Provincia.

(6) *L'Ami des Arts livré a lui-même.....*, manoscritto 1837, p. 12

(7) Si tratta della mappa per il libro di Müller, già citato, *Ensaio d'un quadro estatístico...* e che fu inserita nella prima edizione, nel 1838; presumibilmente, fu il primo libro stampato nella provincia di S. Paulo.

(8) *Livre d'annotations et de premiers matériaux...*, 20 luglio 1832, pp. 109, 110.

Dalla stanza oscura Florence passò alla *camera oscura*, il cui principio teorico gli era già noto. Mesi più tardi intuì la possibilità di fissare al suo interno le immagini degli oggetti esterni. In realtà, Florence partì dall'osservazione dello scolorimento di cui risentivano i tessuti degli indios quando erano esposti al sole.

A quel che sembra, soltanto nell'agosto del 1832, Florence venne informato dal giovane farmacista Joaquim Correa de Mello (1816-1877) circa le proprietà del nitrato d'argento. In data 15 gennaio 1833, come si legge in uno dei suoi diari, trascrisse la prima nota sulla fotografia e, cinque giorni più tardi, la relazione della sua prima esperienza con la "camera oscura" (costruita in maniera rudimentale) al cui interno ottenne, dopo quattro ore di esposizione, l'immagine al negativo della sua finestra. Per questa esperienza impiegò: "un pezzo di carta imbevuto in una debole soluzione di nitrato d'argento". Successivamente la prova venne sottoposta a un lavaggio con acqua per "estrarre il nitrato d'argento". Durante tutto il mese di gennaio scrisse a proposito del metodo con cui le immagini potevano venire ottenute "nel loro vero senso", si trattò quindi del vero e proprio principio del negativo-positivo. Purtroppo non fu mai ritrovata nessuna delle immagini ottenute col processo della *camera oscura*.

Tratteremo in modo succinto circa le esperienze di Florence con la fotografia e la ricostruzione che fece dei suoi processi (la sua scoperta è rigorosamente provata), sia per il fatto che l'argomento è ampiamente trattato nel mio libro *Hercules Florence* (9), sia perchè tale descrizione tecnica esulerebbe dalle finalità di questo articolo. Ci resta pertanto da far notare che le indagini di Florence furono centrate, all'inizio, sulle possibilità della fotografia come *tecnica alternativa di stampa*. La lacuna rappresentata dalle condizioni in cui si trovava l'arte della stampa in un paese di dimensioni continentali, gli diede le motivazioni necessarie all'elaborazione delle sue indagini e lo portò ad esplorare la natura propria della fotografia: la possibilità di ottenere delle copie. Florence raggiunse il suo obiettivo utilizzando delle lastre "matrici" di vetro, ricoperte da una vernice (mistura di fuliggine e gomma arabica); col bulino incise scritti e disegni e li riprodusse in copie mettendo le lastre a contatto con carta sensibilizzata da clorato di argento o, possibilmente, clorato di oro, ottenendo immagini *printout*. In mancanza di sostanze che rendessero le copie al clorato di oro permanenti o "fissate", usò l'acqua e l'urina; per quelle al clorato di argento usò invece l'ammoniaca come fissatore. Utilizzò e descrisse tuttavia una grande serie di altri composti fotosensibili.

Denominò la sua invenzione *Photographie*, usò quel termine sul suo diario per la prima volta nel gennaio 1834; questo avveniva cinque anni in anticipo su Herschel e Madler. Le sue esperienze sono annotate sui suoi diari a partire dal gennaio del 1833.

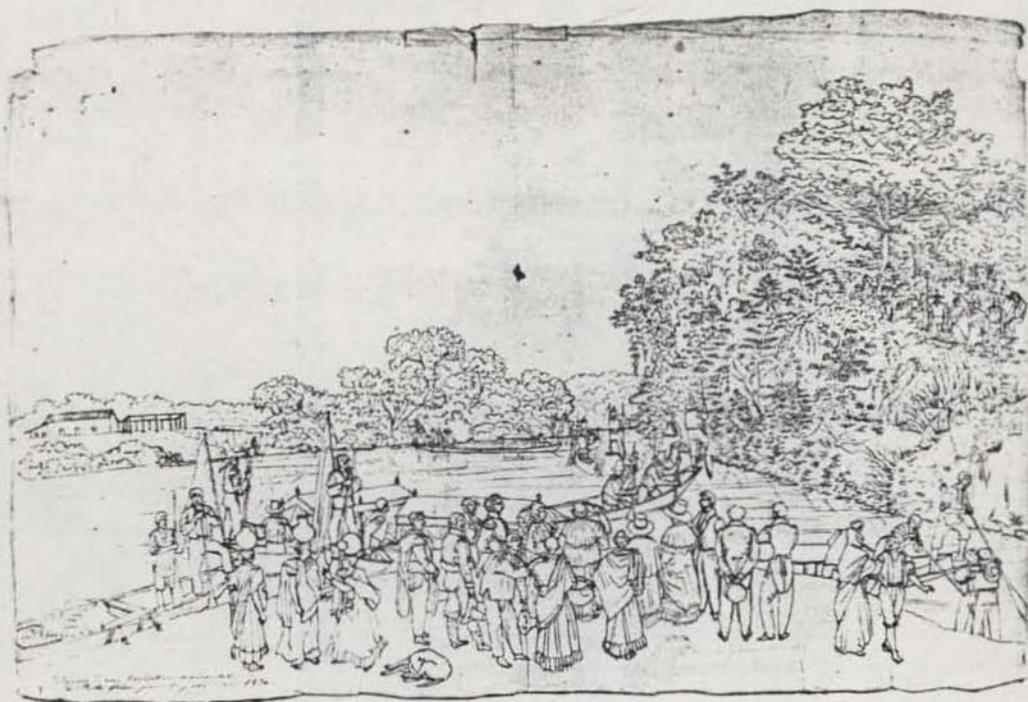
Quando venne a sapere dell'invenzione europea, mandò una comunicazione alla stampa di Rio de Janeiro e di São Paulo, nella quale dichiarò di non contendere l'invenzione a nessuno: "(...) perchè la stessa idea può venire a due persone", si lamentò tuttavia della mancanza di mezzi più sofisticati, aggiungendo che aveva sempre ritenuto molto precari i suoi risultati. In realtà Florence non aveva da parte sua capito in quel momento la portata reale della sua scoperta. È probabile tuttavia che le poche persone illuminate, esistenti in Brasile in quell'epoca, avessero in ogni caso capito l'importanza delle sue realizzazioni.

È in ogni caso sorprendente il fatto che, prima che venisse comunicata al mondo, dall'Accademia delle Scienze di Francia, la scoperta di Daguerre, Florence faceva uso pratico dei suoi procedimenti fotografici all'interno del Brasile, per ottenere *in serie* stampati vari come: diplomi massonici o etichette di farmacia (i cui esemplari esistono ancora e si trovano sotto la custodia di un suo

(9) Cfr. Boris Kossov, *Hercules Florence - 1833: a descoberta isolada da Fotografia no Brasil*, Livraria Duas Cidades, São Paulo 1980, seconda edizione rivista e aumentata.



Ritratto di Hercules Florence all'età di 70 anni. / Portrait of H. Florence at the age of 70 years. Estúdio "Photographie Allema" São Paulo, 1875.



Hercules Florence. Disegno che rappresenta la *partenza di una spedizione mercantile da Porto Feliz per Cuiabá nel 1830.* / Drawing of a consignment from Porto Feliz to Cuiabá in 1830. Porto Feliz 1830 (29 x 43 cm). Coll. Cyrillo H. Florence.

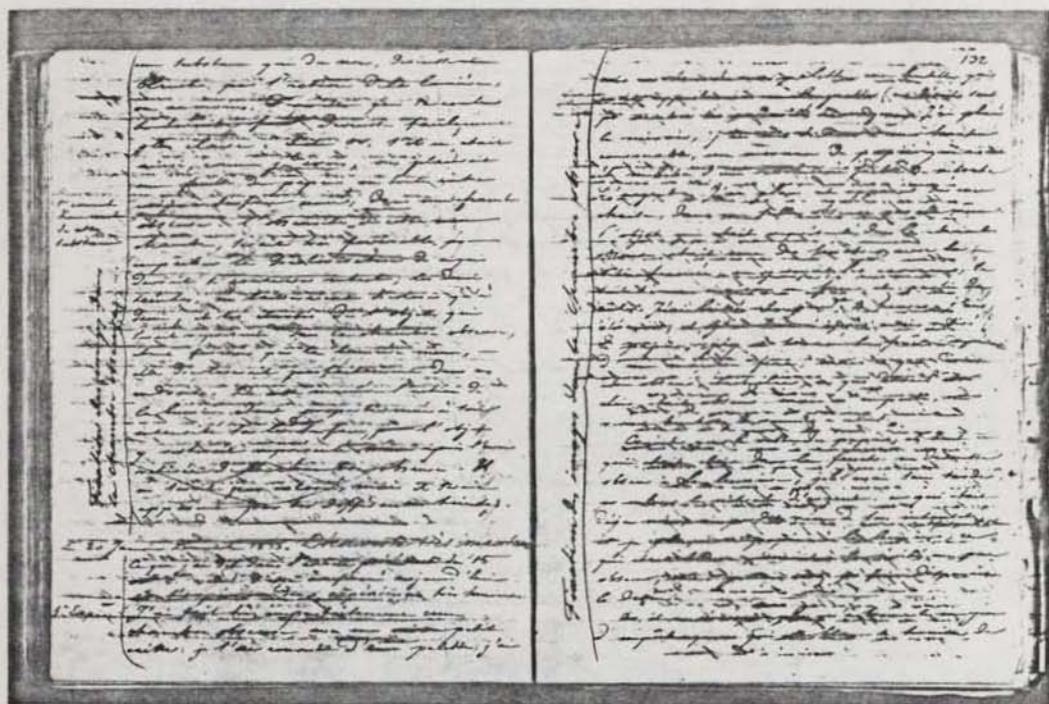


Hercules Florence. Acquaforte che rappresenta l'interno del suo laboratorio. I personaggi in primo piano sono probabilmente la moglie Maria Angelica ed i figli. Sul fondo, a sinistra, il suo poligrafo e a destra una mappa che contrasta notevolmente con la vegetazione che si intravede da una finestra. / Etching reproducing the interior of his studio. Probably the persons are wife Maria Angelica and sons. Bottom left, his polygraph and on the right a map which contrast with the vegetation in the window. São Carlos w.d. (20 x 27 cm). Coll. Cyrillo H. Florence.

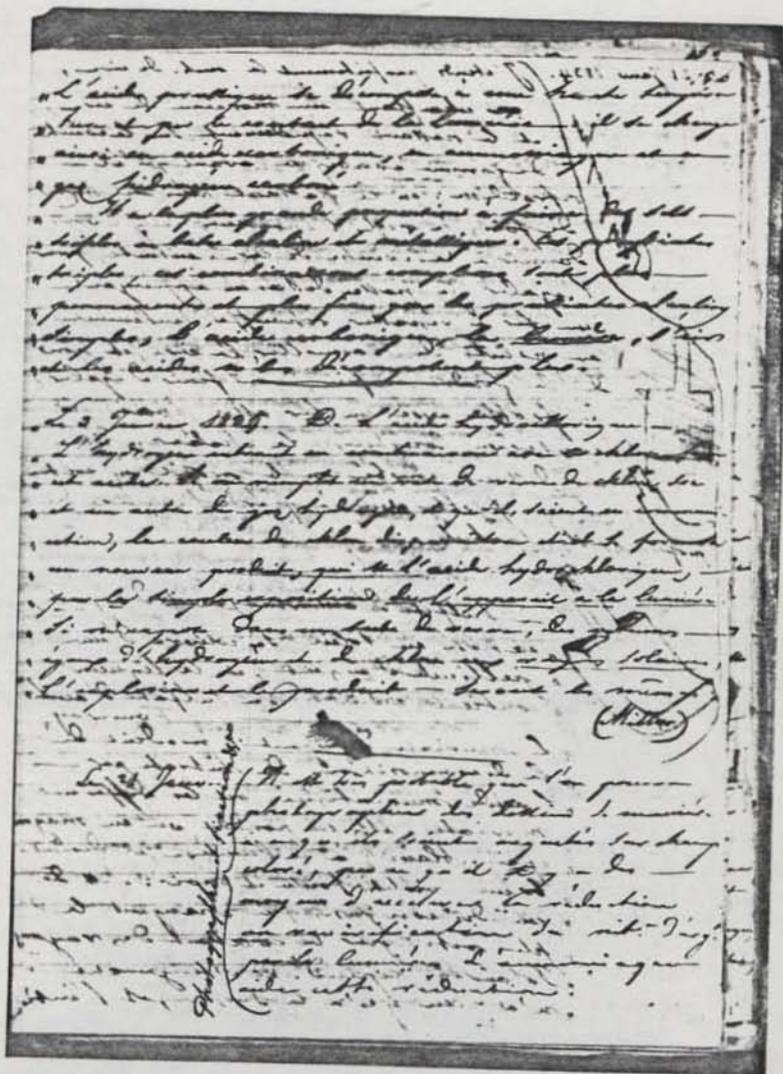


Hercules Florence. Disegno che rappresenta un indio Bororo (di fronte e di profilo), realizzato durante la spedizione Langsdorff alla quale Florence partecipò come disegnatore. / Drawing reproducing an Indian Bororo (in front and in profile). Mato Grosso, september 1827 (25 x 20 cm). Coll. Cyrillo H. Florence.

Tale disegno servì come modello per i lavori che in seguito Florence svolse per la Poligrafia. È da supporre che il *disegno fotografato* (o ritratto di Bororo), offerto al principe di Joinville nel 1838, secondo quanto afferma Florence in un comunicato-stampa, fosse una copia fotografica ottenuta a partire da questo originale.

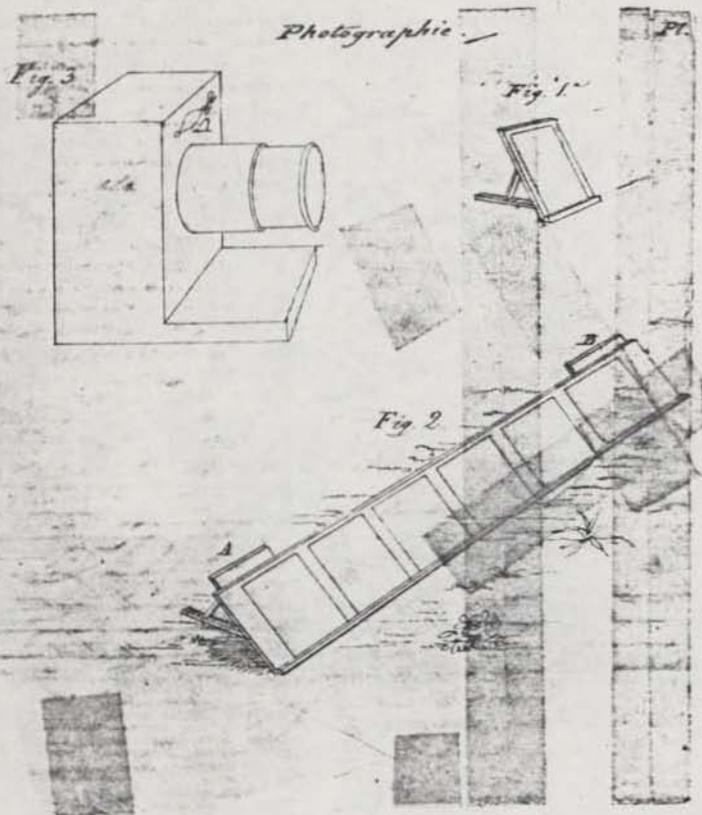


Manoscritto/MS *Livre d'annotations et de premiers matériaux*, p.131, V° 132,
20 gennaio 1833, data in cui H. Florence realizza i suoi primi esperimenti
fotografici. / At this date Florence made his first photographic experiments.
Coll. Arnaldo Machado Florence.



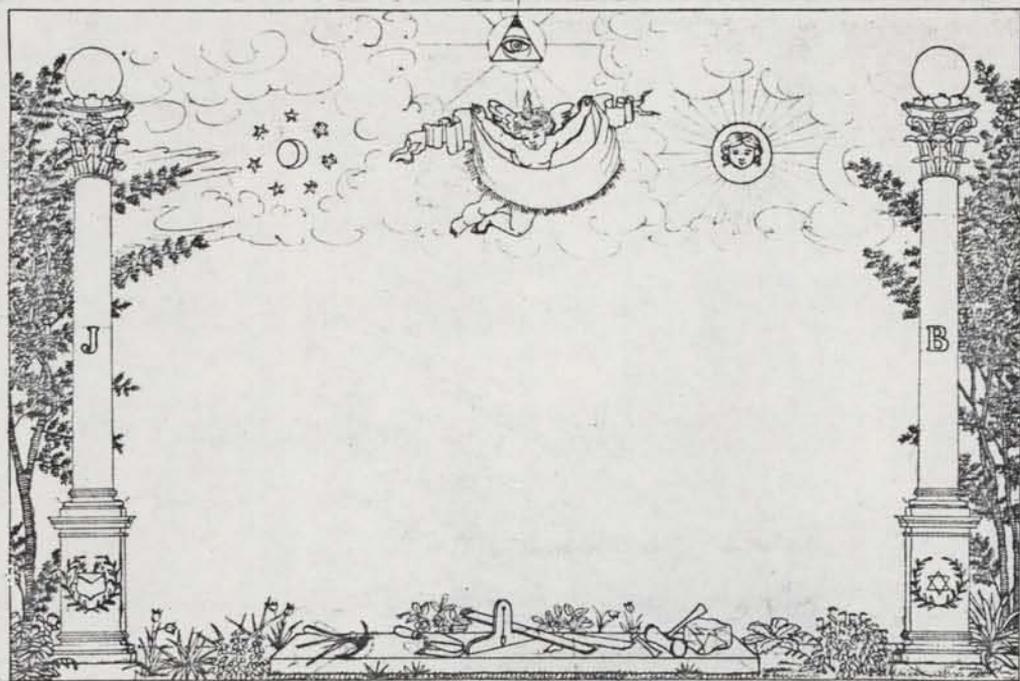
Manoscritto/MS Livre d'annotation et de premiers matériaux, p.156 21 gennaio 1834. In questa data Florence adopera il verbo *photographier* nella formulazione di una frase, fatto che gli conferisce priorità internazionale nei confronti di tale termine. La parola *photographie* può essere trovata, nel frattempo, a margine dei suoi testi fin dalla sua prima annotazione su questo argomento. / At this time H. Florence uses the verb *photographier*, which grant him international priority on that term. The word *photographie* meanwhile may be found in the margin of his papers since his first note on this argument. Coll. A.M. Florence.

Photographie



Hercules Florence. Disegno che rappresenta l'attrezzatura che Florence adoperava per i suoi lavori fotografici. / Drawing reproducing the equipment which Florence used for his photographic works.

Tale disegno fa parte del manoscritto *L'Ami des Arts livré à lui-même ou Recherches et Découvertes sur différents sujets nouveaux*. Nella figura n°2 (angolo superiore a sinistra) è possibile vedere lo schema della sua *camera oscura*. Le figure 1 e 2 rappresentano i telai per impressionare le copie per contatto mediante l'azione della luce naturale. Il telaio di legno era disposto in direzione del sole per mezzo di supporti regolabili. Nella parte inferiore del telaio è possibile notare una sporgenza che serviva da supporto per la matrice (di vetro) che conteneva il disegno. Fra il telaio di legno e la lastra di vetro (che aveva la funzione di *negativo*) veniva disposta la carta fotosensibile. São Carlos, 1837 (20,5 x 19 cm). Coll. A.M. Florence.



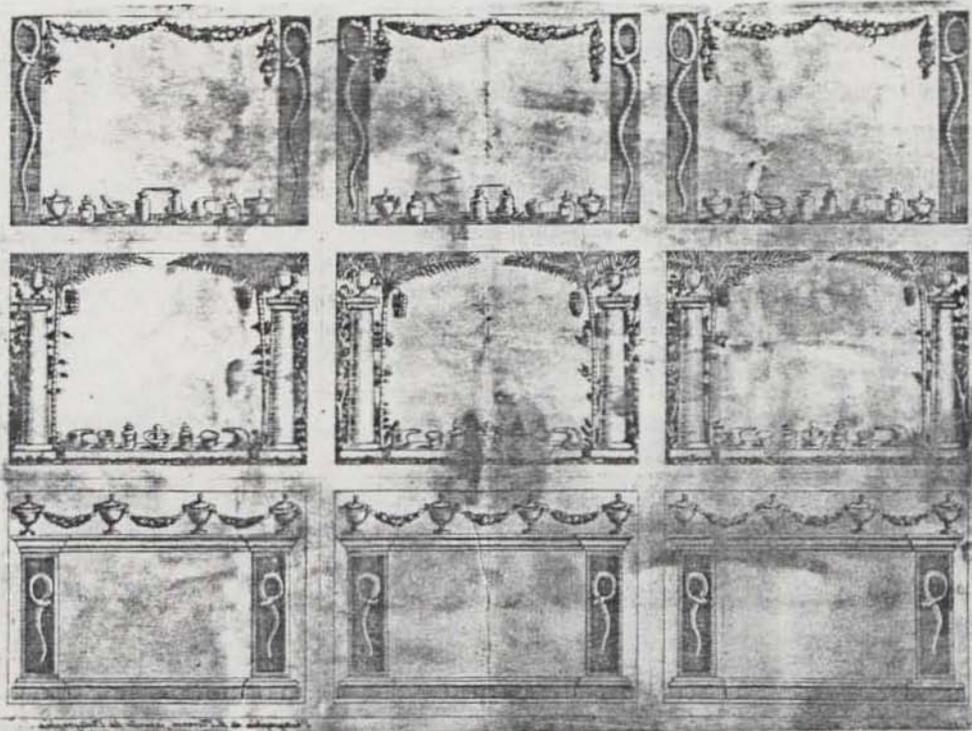
Hercules Florence. Disegno che rappresenta un *certificato di Massoneria*. / Drawing reproducing a *Masonry Certificate*. São Carlos, w.d. (probably 1833) (18,2 x 27 cm). Coll. A.M. Florence.

Questo disegno dette origine alla sua riproduzione - probabilmente in serie - attraverso i processi fotografici utilizzati da Florence.



Copia fotografica del *Diploma di Massoneria* rilasciato ad H. Florence. /
Photographic copy of the *Masonry Certificate* given to H. Florence. São Car-
los, w.d. (probably 1833) (20 x 29 cm), Coll. A.M. Florence.

Questo originale è una copia fotografica su carta ottenuta per contatto sotto
l'azione della luce solare. / This original is a photographic copy on paper
obtained by contact under the action of the solar light.



Copia fotografica di *etichette di farmacia* per H. Florence. Questo originale è una copia fotografica su carta ottenuta per contatto sotto l'azione della luce solare. / Photographic copy of chemist labels for H. Florence. This original is a photographic copy on paper obtained by contact under the action of the solar light. São Carlos, w.d. (probably 1833) (20 x 29,5 cm). Coll. A.M. Florence.



Instituto Hercule Florence
de Estudos da Sociedade e Meio
Ambiente do Século XIX Brasileiro

ORIENTAÇÕES PARA O USO DOS ARQUIVOS DIGITAIS

Esta é uma cópia digital de um documento (ou parte dele) que pertence ao Instituto Hercule Florence ou a instituições parceiras. Trata-se de uma referência, a mais fiel possível, a um documento original. Neste sentido, procuramos manter a autenticidade e a integridade da fonte, não realizando interferências digitais além de ajustes de contraste, cor e definição.

1. Utilizar este documento apenas para fins não comerciais

Os textos e as imagens publicadas no IHF Digital são de domínio público, porém seu uso comercial não está autorizado. Alguns textos e imagens provêm de instituições parceiras e somente poderão ser utilizados após consulta (contato@ihf19.org.br).

2. Créditos

Ao utilizar este documento, você deve dar o crédito ao autor (ou autores), ao IHF Digital, ao acervo original e ao autor(es) da reprodução/tratamento digital. Solicitamos que o conteúdo não seja republicado na rede mundial de computadores (internet) sem prévia autorização do IHF e/ou da instituição parceira.

3. Direitos do autor

No Brasil, os direitos do autor são regulados pela Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Os direitos do autor estão também respaldados na Convenção de Berna, de 1971. Se você acreditar que algum documento ou imagem publicada no IHF Digital esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, solicitamos que nos informe imediatamente (contato@ihf19.org.br).

4. Responsabilidades

O IHF reserva-se o direito de alterar o conteúdo do site, sem necessidade de aviso prévio, assim como rejeita qualquer responsabilidade pela utilização não autorizada do conteúdo deste site por terceiros.