

O INÍCIO DA FOTOGRAFIA EM CHIPRE
UMA APROXIMAÇÃO CRONOLÓGICA
THE BEGINNINGS OF PHOTOGRAPHY IN CYPRUS
A CHRONOLOGICAL APPROACH

MARGIT Z KRPA | Antropóloga e historiadora da fotografia, doutora pela Universidade de Viena | post@krpata.at

RESUMO

Chipre, localizado no leste do Mediterrâneo e cercado por regiões que foram alcançadas pelo daguerreótipo já em 1839 e 1840, entrou tardiamente em contato com o novo meio visual. Residentes e visitantes fotografaram a ilha isoladamente. Em 1878, com a chegada das novas autoridades, os ingleses passaram a controlar a ilha, inclusive estimulando a fotografia. Os cipriotas, então, começaram também a praticar a fotografia.

Palavras-chave: Chipre; Mediterrâneo; história da fotografia; século XIX; colonialismo britânico.

ABSTRACT

Cyprus, located in the east of the Mediterranean Sea and surrounded by regions reached by the daguerreotype as soon as 1839 and 1840, made its first contacts with the new medium somewhat late. Residents and foreigners have photographed the island independently. Only with the arrival of the new rulers, in 1878, the British began to control the land, also developing the photography. Consequently, the Cypriots themselves started to practice photography.

Keywords: Cyprus; Mediterranean; history of photography; 19th century; British colonialism.

RESUMEN

Chipre, situada en el este del Mediterráneo y rodeada por regiones que fueron alcanzadas por el daguerrotipo ya en 1839 y 1840, entró tardiamente en contacto con el nuevo medio visual. Residentes y visitantes fotografiaron la isla aisladamente. En 1878, con la llegada de las nuevas autoridades, los ingleses pasaron a controlar la isla, incluso desarrollando la fotografía. Los chipriotas entonces pasaron a practicar la fotografía.

Palabras clave: Chipre; Mediterráneo; historia de la fotografía; siglo XIX; colonialismo británico.

PRÓLOGO

A presente contribuição lança um olhar sobre a história da fotografia em Chipre, independentemente da condição – amadora ou profissional – dos produtores das imagens e do seu alcance. Assim, identifica-se um arco que vai das primeiras imagens feitas por viajantes até os primeiros indivíduos locais que expandiram a prática fotográfica. No princípio, a documentação de monumentos arquitetônicos, no formato de um inventário, atraiu a atenção das potências coloniais, ainda que não de forma sistemática. No curso das atividades arqueológicas dos europeus na ilha, orientadas para o lucro, eram esses os achados mais fotografados. Estúdios fotográficos agenciados internacionalmente produziram imagens e vistas de paisagens e pontos de interesse, às vezes em formato de panorama. Fotógrafos de outras partes do Império Otomano se estabeleceram, fotografaram as populações e documentaram acontecimentos históricos, introduzindo variações de material e multiplicando os olhares. Por fim, os cipriotas se apropriaram fotograficamente de suas próprias terras e começaram a registrar suas próprias gentes. Tecnicamente falando, nosso movimento vai do calótipo, passando pelos colódios úmidos e secos, até a celulose como suporte para as imagens.

1839

O nascimento da fotografia é normalmente datado em 19 de agosto de 1839, quando François Arago, diretor do Observatório de Paris, apresentou o método desenvolvido por Joseph Nicéphore Niepce e Louis Mandé Daguerre, em um ato solene da Academia de Ciências de Paris e da Academia de Belas Artes, chamando-o de *daguerreótipo*. A data marca, assim, o engajamento estatal na propagação da invenção bem-sucedida desenvolvida nos anos anteriores, visando o prestígio nacional. No mesmo ano o daguerreótipo foi adquirido pelo governo francês e oferecido como dádiva ao mundo. O uso livre e não oneroso, os direitos de patente, ainda que restritos (Inglaterra e País de Gales), foram tão responsáveis pela disseminação do daguerreótipo quanto a sua apresentação pública. Daguerreótipos apresentam uma imagem rica em detalhes, espelhada, são positivos diretos sobre uma placa de cobre não reprodutível, e compõem um capítulo importante, ainda que curto, na história da fotografia.

O aparato de positivo direto, primeiramente desenvolvido na França por Hippolyte Bayard, foi rejeitado por Arago e implacavelmente marginalizado. Na Grã-Bretanha, William Henry Fox Talbot trabalhava em um processo fotográfico com papel fotossensível. Descrito por ele como “photogenic drawing”, a técnica evoluiria para o calótipo (ou talbótipo). A substância fotossensível era diretamente aplicada ao suporte, sem camadas intermediárias, através da qual as silhuetas das tomadas aderiam à estrutura do papel. Talbot também patenteou seu método, embora tenha se recusado a reivindicá-lo fora da Inglaterra (Frizot, 1998, p. 22-31; Sachsse, 2003, p. 21-32). O desenvolvimento desses métodos lançou os fundamentos para o futuro processo negativo-positivo.

Em 28 de outubro de 1839, um jornal multilíngue de Istambul noticiou pela primeira vez, no Império Otomano, o surgimento da nova invenção (Özendes, 2013, p. 15). Em Chipre, à época sob o governo otomano, ainda correriam quarenta anos até que surgisse o primeiro jornal. E, enquanto o daguerreótipo alcançava o Oriente, tendo sido o Egito o primeiro local de uso do novo aparato fora da Europa, em Chipre não há evidências de seu uso nos anos subsequentes.

O óptico Noël Marie Paymal Lerebour, residente em Paris, inspirou-se no invento de Daguerre e comissionou várias pessoas para que produzissem daguerreótipos durante suas viagens. Lerebour elaborou um programa para que importantes monumentos arquitetônicos fossem fotografados. Emilie-Jean Horace Vernet e Frédéric Goupil Fesquet também deixaram Paris em 1839, em direção ao Levante, e realizaram ali uma intensiva produção de imagens. No começo de 1840, durante a viagem de retorno para casa, passaram por Istambul e visitaram rapidamente a ilha cipriota. (Goupil Fesquet, [1843], p. 128). Não há notícias de alguma imagem feita no Chipre, embora tenham realizado o primeiro daguerreótipo em Istambul.

No verão de 1839, Pierre-Gustave Joly de Lotbinière se estabeleceu em Paris e adquiriu um aparato daguerreotípico de Lerebour. Ainda no mesmo ano, viajou pela Grécia até o Levante. Foi o primeiro a fotografar a Acrópolis e as ruínas de Filipos e Balbeque. Muitas de suas imagens podem ser encontradas na publicação de Lerebour *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe* (1841-1843). O potencial de mediação dos daguerreótipos se desdobrou nas matrizes de impressão, permitindo às imagens uma sobrevivência até nossos dias. O celebrado realismo daquelas imagens únicas e irreprodutíveis só pôde ser transportado pelas habilidades artísticas de outros operadores, que supostamente teriam se tornado supérfluos pela fotografia.

Joly de Lotbinière chegou a pisar rapidamente em terras cipriotas em abril de 1940 (Joly de Lotbinière; Desautels, 2010, p. 279-280). Não há uma pista concreta para algum daguerreótipo realizado por Joly de Lotbinière em Chipre, e seus registros são dados hoje como perdidos.

1859

As primeiras tomadas hoje conhecidas, produzidas em Chipre, foram calótipos de monumentos, realizadas pelo arqueólogo francês Louis de Clercq (1836-1901), um dos pioneiros da fotografia no Oriente Próximo (Kennel, 2008, v. 1, p. 393-394; Yiakoumis, 2011, p. 56-57).¹ De Clercq acompanhou a missão oficial de Emmanuel Guillaume-Rey ao Levante, que tinha por objetivo documentar as cidades das cruzadas. As vinte imagens que chegaram até nossos dias correspondem à parada da missão em Chipre, no final do verão de 1859, representando predominantemente monumentos em Nicósia e Famagusta. De volta a Paris, de Clercq publicou *Viagem ao Oriente, 1859-1860*, uma obra em seis tomos ilustrada com reproduções em albumina coladas nas páginas. Entre as 222 ilustrações, não há imagem alguma do Chipre.

1 Sempre que mencionados pela primeira vez, os nomes relevantes para a história da fotografia em Chipre são apresentados com os anos de nascimento e morte, seguidos pelas fontes para suas biografias e obras.

O almirante francês Louis Vignes (1831-1896) foi um admirável fotógrafo, um dos primeiros a registrar o Oriente (Howe, 2008, v. 2, p. 1.454; Yiakoumis, 2011, p. 59). De junho de 1859 a outubro de 1862, viajou ao Líbano. Em setembro de 1860, esteve em Chipre e produziu um calótipo do convento de São José, fundado por quatro freiras francesas, bem como fotografou uma vista de Larnaka (figura 1).² Em 1864, Vignes acompanhou o duque de Luynes à Síria, como fotógrafo, encerrando assim suas atividades no campo.



Figura 1 - Louis Vignes, vista de Larnaka, setembro de 1860. Ampliação em papel salgado a partir de negativo de papel, 22,5 x 29,2 cm. Yiakoumis/Kallimages, Paris

Outro francês, Claude-Sosthène Grasset, conhecido como Grasset d'Orcet (1828-1900), visitou Chipre, pela primeira vez, em uma viagem pelo Mediterrâneo em 1856 (Bonato, 2002). Entre 1859 e 1860, retornou à ilha, casou-se e lá se estabeleceu até 1866. O fato de que a ilha ainda não fora explorada arqueologicamente chamou sua atenção, e ele passou a se esforçar para que seus conterrâneos franceses se interessassem pelo assunto. D'Orcet escavou e fotografou estatuetas fundidas e fragmentos arqueológicos. Cerca de 12 calótipos desses objetos, produzidos em campo e assinados por Grasset d'Orcet, são hoje conhecidos. Ele é considerado o primeiro morador do Chipre a praticar a fotografia. Em 1862, acompanhou o arquiteto francês Edmond Duthoit (1837-1889) em uma expedição pela ilha (Gautier, 1999; Severis, 2001; Severis; Bonato, 1999). Participou do mais significativo empreendimento francês em Chipre,

² Os dois negativos se encontram na Biblioteca Nacional, em Paris. A edição cortada da vista de Larnaka, em posse de Yiakoumis (figura 1), traz data e inscrições no verso, sendo a primeira fotografia datada de Chipre até hoje conhecida (reproduzida em Yiakoumis, 2011, p. 58).

no século XIX, iniciado por Ernest Renan, cujo objetivo era copiar inscrições e desenhar e fotografar monumentos, tarefas executadas por Duthoit.³ Não foi dada atenção ao enriquecimento dos museus. Quando Duthoit viu o famoso vaso de Amathus, descrito recorrentemente na literatura de viajantes, entusiasmou-se com a ideia de levá-lo ao domínio dos franceses. Ele buscou persuadir as autoridades otomanas a deixar o vaso sobre uma colina, nas proximidades de Amathus e Limassol. A França, por sua vez, fez valer seus interesses e Duthoit organizou o transporte desta peça de 13 toneladas para a Europa, pouco antes de deixar a ilha. Foi um desafio para a marinha francesa. O capitão-tenente Eugène Magen foi o único a pensar em uma fotografia do objeto (figura 2). Ele fotografou o vaso juntamente com um homem, para destacar o tamanho da peça (Severis; Bonato, 1999, p. 267). Reproduções em albumina desse objeto foram coladas no seu relato *Le vase d'Amathonte. Relation de son transport en France* (1867; 1878), que apareceu em formato de artigo, pela primeira vez, em 1866 (Magen, 1866).



Figura 2 - Eugène Magen, o monumental vaso de Amathus, setembro de 1865. Albumina, 6,5 x 8,5 cm. Coleção privada, Paris

3 As fotografias e desenhos de Duthoit podem ser achados no Centro Histórico do Arquivo Nacional em Paris, e são reproduzidos em Severis; Bonato (1999).

No fim do ano de 1865, se estabeleceu em Chipre o homem que mais influenciaria a história da ilha, sobretudo no campo da arqueologia: Luigi Palma di Cesnola (1832-1904), nascido no norte da Itália (Karageorghis et al., 2000, p. 3-9). Cesnola viajou pelos Estados Unidos da América, tomou parte na Guerra de Secessão e foi o primeiro cônsul norte-americano em Chipre. Como a maioria das autoridades diplomáticas, se estabeleceu na cidade portuária de Larnaka, no sudoeste de Chipre, em dezembro de 1865. Colecionou grandes quantidades de artefatos arqueológicos e realizou inúmeras escavações. Na década de 1870, enviou mais de 35 mil objetos para fora da ilha. A fotografia teve papel fundamental na comunicação com os interessados, como os museus. Na falta de um fotógrafo profissional em Chipre, Cesnola aprendeu a técnica. “Minha casa em Larnaka, e o depósito que aluguei para esse fim, eram literalmente abarrotados de antiguidades. Na ausência de um fotógrafo eu estudei a arte da fotografia, e enviei representações dos objetos mais importantes da minha coleção para museus em Paris e Londres” (Cesnola, 1877, p. 170). As químicas e os utensílios necessários à fotografia não estavam disponíveis na ilha. Cesnola deveria trazê-los ou encomendá-los da Europa. Também é questionável se obteve na ilha alguma ajuda no aprendizado da prática fotográfica. Suas imagens hoje conhecidas enfatizam sua própria coleção de objetos. Algumas reproduções em gravura podem ser achadas na sua obra *Cyprus: its ancient cities, tombs and temples* (1877). Algumas poucas vezes podem-se achar outras pessoas nas imagens, juntamente com os objetos, como sua filha ou seus empregados.⁴ Em 1876, Cesnola deixa Chipre para sempre e em três anos se tornaria o primeiro diretor do *Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque, para o qual vendeu mais de 10 mil objetos.

1878

Chipre, parte do Império Otomano desde 1571, passou a ser domínio britânico em 1878, como consequência do Congresso de Berlim. O governo britânico ofereceu proteção aos otomanos contra os avanços do império russo, e adquiriu, em contrapartida, o controle da ilha, que permaneceu formalmente sob autoridade otomana até a Primeira Guerra Mundial. Para a Grã-Bretanha, o papel geoestratégico de Chipre aumentou muito após a abertura do canal de Suez, em 1869, que transformou o Mediterrâneo em uma rota de trânsito. Em 1882, essa importância decresceu, já que os britânicos passaram a ocupar o Egito após a Guerra Anglo-Egípcia.

Em junho de 1878 chegaram as primeiras tropas britânicas na ilha. A não ser por vias ineficientes de navegação entre Larnaka e Nicósia, faltavam estradas e a capital era localizada no interior da ilha. Pela primeira vez funcionava em Chipre uma casa impressora e, no final de agosto, aparecia o primeiro jornal local, *Kýpros* (Κύπρος/Cyprus), fundado por um grupo

4 Um álbum com suas imagens de Chipre pode ser encontrado na Academia de Ciências de Turim (Marangou, 2000, p. 26-97). Um conjunto avulso de fotografias também é preservado nos arquivos do extinto Banco Popular de Chipre (Marangou, 2000, p. 109-111).

de imigrantes cipriotas no Egito. A literatura menciona um clérigo que fotografava, naqueles anos, em Nicósia, provavelmente de nome Kýrillos. Ainda assim não se tem claro a quem a fonte se refere. Kaba (2013, p. 31) discute a documentação. “Foram despachados para o Chipre carregamentos de Woolwich Arsenal, incluindo duas carroças fotográficas, aparelhos e um grande número de estrados para camas”, noticiava o *British Journal of Photography* (23 de agosto de 1878, p. 406). Ainda não há pesquisas suficientes para determinar quem, dentre os britânicos, praticava a fotografia. Sir Samuel Baker, que permaneceu em Chipre de janeiro a agosto de 1879, menciona os Fotógrafos dos Engenheiros Reais, com os quais se envolveu (Baker, 1879, p. 317).

As instabilidades no poder e autoridade na região do Levante atraíram correspondentes para Chipre, em 1878. Entre eles estava Max Ohnefalsch-Richter (1850-1917).⁵ Ele passou um tempo com Joseph Albert, o fotógrafo da corte da Casa Real de Munique, para se aprofundar nos conhecimentos da prática fotográfica. O saxão então desistiu abruptamente do seu plano original de retornar à Itália, e decidiu por uma viagem a Chipre (Ohnefalsch-Richter, 1891, p. 4). Ele não poderia imaginar que a escolha, como um ato do destino, traria efeitos transformadores para toda a sua vida. Apesar do incipiente interesse europeu na história da ilha, decidiu viajar como repórter e lá permaneceu até 1890, período interrompido por apenas duas viagens ao exterior. Ohnefalsch-Richter se dedicou, sobretudo, ao campo da arqueologia. Ele se ocupou, a partir de julho de 1881, com o estúdio fotográfico Helios, em Larnaka, atividade que durou provavelmente poucas semanas (*Cyprus: an independent newspaper*, 6 de julho de 1880, p. 4). Imagens produzidas no estúdio ainda não são conhecidas, mas podem-se encontrar fotografias feitas em várias partes de Chipre ilustrando seus textos, assim como outras imagens que sobreviveram em diferentes arquivos. Sua esposa, Magda Schönnerr (1873-1922), também se envolveu com as práticas fotográficas. Ainda recém-casados, viajaram juntos durante um mês, em 1894, para realizar uma escavação arqueológica na ilha, financiada pelo imperador alemão. A obra fotográfica do casal é bastante vasta, entretanto, a contribuição de sua esposa é, provavelmente, diminuta, ao contrário do que por muito tempo se pensou. Naturalmente, achados arqueológicos também foram fotografados, para que fossem discutidos com especialistas, oferecidos a museus e ao comércio. Nas suas palestras fora de Chipre, as imagens eram projetadas e, antes que essa possibilidade técnica estivesse disponível, eram expostas ao público (Krpata, 2010a). Finalmente, as fotografias foram publicadas em álbuns de luxo, dedicados aos mecenas.⁶ No que se refere às técnicas fotográficas, foram utilizados o colódio seco e úmido.

5 Há muitos artigos escritos sobre Ohnefalsch-Richter. Aqui refiro-me especificamente à coletânea, recentemente publicada, de Schmid e Horacek (2018), que apresenta uma contribuição para a relação de Ohnefalsch-Richter e a fotografia, bem como atualiza muitos aspectos do estado das investigações sobre o arqueólogo alemão, realizadas por vários pesquisadores.

6 Um álbum produzido em 1895 foi preservado e comprado pelo Banco Popular de Chipre. Em 1994, uma versão foi republicada com introdução de Andreas Malecos (Ohnefalsch-Richter; Ohnefalsch-Richter [1994]). Muitos conjuntos de fotografias avulsas podem ser encontrados em instituições berlinenses.

A chegada dos britânicos estimulou, também, o estabelecimento de fotógrafos comerciais em Chipre. John P. Foscolo (1855-1927) foi um deles (Kaba, 2013, p. 37-41; Koudounaris, 2018, v. 2, p. 871-872; Lazarides, 1987, p. 64-71; Malecos, 1992; Yiakoumis, 2011, p. 69-71). Nascido na ilha grega de Zakynthos, trabalhou como fotógrafo em Esmirna e abriu o primeiro estúdio fotográfico em Chipre, na rua Vitória, na cidade portuária do sul, Limassol. Por um curto período, adotou o nome de Fotografia Rubellin (Kaba, 2013 p. 37-38). Talvez Foscolo tenha trabalhado ou se associado ao estúdio fotográfico Rubellin Père et Fils, de Esmirna. Nas últimas páginas das *Notices des vues photographiques* dessa empresa, publicadas em 1883, pode-se ler que suas coleções contavam com “vistas diversas” de Chipre (Rubellin, 1883, p. 16). Não conhecemos a lista detalhada dessas imagens. Foi nomeado fotógrafo oficial do exército britânico e, nessa função, documentou as atividades das novas autoridades em vários locais da ilha e colecionou vistas de todas as regiões de Chipre. Além disso, Foscolo não só foi o fotógrafo do povo de Limassol, registrado à sua câmera, mas também o primeiro a produzir cartões-postais de Chipre, impressos em 1901, na Alemanha, para então circularem.⁷

O fotógrafo Mateos M. Papazian (1847-1902) veio de Istambul praticamente na mesma época em que Foscolo (Kaba, 2013, p. 37-41; Koudounaris, 2018, v. 2, p. 607-608; Öztuncay, 2006, v. 1, p. 323; Yiakoumis, 2011, p. 71). Quando os dois se estabeleceram em Chipre ainda não é certo, mas Papazian trabalhou no estúdio de Foscolo, em Limassol, para depois iniciar seu próprio empreendimento em 1890. Em 1883, quando seu estúdio em Istambul já estava fechado, foi nomeado fotógrafo oficial da administração colonial britânica. Durante uma expedição fotográfica na cordilheira de Trodoos, adoeceu e faleceu, provavelmente pela demora em receber cuidados médicos.

No ano de chegada dos ingleses, 1878, teve início a história de Edoardo Adolfo Carletti (1845-1896) em Chipre (Koudounaris, 2018, v. 1, p. 125). Nasceu em Bursa, Turquia, e era filho de um médico local. Estudou arquitetura em Nápoles e residia em Istambul. Lá, assim como posteriormente em Chipre, possuía um estúdio.⁸ Ele se transferiu para Chipre com sua esposa, e trabalhou como tradutor, agrimensor e desenhista para a administração britânica, tendo participado da medição trigonométrica da ilha, dirigida por Horatio Herbert Kitchener. Para Ohnefalsch-Richter, preparou muitos mapas e fotografou objetos escavados pelo arqueólogo, cujos registros foram republicados em Buchholz (1991, figuras 3^a-6b; 2001). Os registros foram republicados em Buchholz (1991, figuras 3a-6b; 2001). Hoje, ainda podem ser encontrados retratos produzidos por Carletti, acondicionados em cartões com seu nome impresso no verso (figura 3).

7 Malecos (1992) publicou um álbum elaborado por Foscolo, com mais de cem tomadas de todas as regiões de Chipre.

8 Se E. A. Carletti, que, na segunda metade da década de 1870, adquiriu o estúdio de Berggren em Tepebaşı, é o mesmo Carletti de que tratamos aqui, é ainda incerto. Sobre o primeiro, diz-se que era pintor de miniaturas, o que não pode ser comprovado para o Carletti que trabalhou em Chipre (Öztuncay, 2006, p. 297).



Figura 3 - E. A. Carletti, retrato de um homem desconhecido, s.d. Carte de visite, albumina, 10 x 6,10 cm. Disponível em: <<https://www.balkanphila.com/shop/cyprus-nicosia-cdv-by-carletti/>>. Acesso em: 20 fev. 2019

Em 12 de novembro de 1878, o recém-retornado da ilha John Thomson (1837-1921) proferiu a palestra “Fotografando em Chipre” (*Photographing in Cyprus*), na Sociedade Fotográfica de Londres (Jacobs, 2008, v. 2, p. 1.387-1.389). O pioneiro escocês da fotografia revisitou sua carreira de sucesso, que começou com a abertura do primeiro estúdio fotográfico em Singapura (mais tarde transferido para Hong Kong), no ano de 1862. Ele realizou prolongadas viagens pela Ásia, nas quais fez as primeiras fotos do templo Angkor. Em 1872, se estabeleceu na Inglaterra e iniciou um empreendimento fotográfico com um estúdio. Sua última viagem o levou a Chipre, no início de setembro de 1878. Com uma tropa de mulas e um *dragoman* (intérprete, informante, guia de viagem), percorreu toda a ilha. Àquele tempo, a estrutura de locomoção de Chipre era pouco desenvolvida, e Thomson fez os trajetos por vários caminhos, levando consigo todo o equipamento necessário para a produção de imagens com colódio úmido e seco.⁹ Sua câmera capturou vistas

⁹ No *British Journal of Photography* (16 de agosto de 1878, p. 394) foi noticiado que Thomson viajava equipado com

com geógrafos e arqueólogos, monumentos, cidades arqueologicamente interessantes e pessoas arranjadas em poses. A oeste da ilha, no distrito de Paphos, aldeia Trachipédoula, Thomson encenou uma fotografia de um grupo de habitantes locais, organizados em pose pelo próprio fotógrafo (figura 4). Das imagens feitas em Chipre em 1878, publicou 59 como “fotografias permanentes” (*woodburytypes*, processo pós-fotográfico feito com chumbo e prensa), na obra em dois tomos *Through Cyprus with the camera in the autumn of 1878*. Cada fotografia é acompanhada de um texto do autor.



Figura 4 - John Thomson, vilarejo em Trashibiola [Trachipédoula], 1878. Woodburytype, 11,4 x 17,2 cm. Em: Thomson, John. *Through Cyprus with the camera in the autumn of 1878*, 1879, prancha 42

Esta obra, dedicada a Garnet Joseph Wolseley, primeiro alto-comissário de Chipre cujo retrato abria a sequência de imagens, surgiu poucos meses depois da chegada das novas autoridades britânicas na ilha, e deu início às apropriações visuais profissionais do território. Até então Chipre, localizado entre o Egito e a região conhecida como Terra Santa, já há muito visitado por produtores de imagens, permaneceu como *terra incognita* da fotografia. Foi esta a primeira obra fotográfica, um olhar colonial oriundo de um dos novos governan-

colódio úmido e seco. Boa parte de seus negativos feitos em Chipre foi preservada e pode ser visualizada em <<https://wellcomelibrary.org/>>.

tes. Só tardiamente iniciou-se uma apropriação crítica dessas imagens (Hajimichael, 2006; Papaioannou, 2014). Na sua rica apreciação deste “marco notável na longa, porém inexplorada arena das relações entre Inglaterra e Chipre” (Hajimichael, 2006, p. 62), o autor aborda radicalmente textos e imagens e conclui que a obra fotográfica revela muito mais sobre seu autor do que sobre os fotografados. “O texto é desempoderador,¹⁰ no qual o olhar colonial lança uma sombra dominante e dominadora sobre um território recentemente adquirido. As reflexões articulam, ao mesmo tempo, benignas e malignas formas de imperialismo cultural” (Hajimichael, 2006, p. 76).

A viajante e escritora Anna Brassey, nascida Anna Alnutt (1839-1887), chegou a Chipre em novembro de 1878 (Taylor 2001, p. 241). Ela viajava com seu marido, Thomas Brassey, em um vapor equipado com uma câmera escura. Anna era não só excelente fotógrafa, mas também colecionadora de imagens. Em Chipre, devido ao seu estado de saúde, não fotografou, mas delegou a tarefa à sua equipe (Kaba, 2013, p. 33). Na sua coleção podem-se encontrar fotografias provavelmente feitas por estúdios do Oriente Próximo, que mantinham em seus estoques imagens da ilha.¹¹

Nos anos de 1860, surgia o primeiro estúdio fotográfico de Beirute, a Maison Bonfils (Öztuncay, 2006, v. 1, p. 90-91; Pierre-Lin, 2008, v. 1, p. 173-174; Stylianou, 2010). De proprietários franceses, o casal Félix (1831-1885) e Marie-Lydie Bonfils, nascida Marie-Lydie Cabanis (1837-1918), e mais tarde seu filho Adrien (1861-1929), formou um dos mais significativos conjuntos visuais do Oriente Próximo que adentraram o século XX. Com fotografias de cidades, regiões e populações de todo o Levante, despertou o interesse de historiadores, arqueólogos, viajantes, artistas e, gradativamente, dos turistas. Bonfils era o principal distribuidor de vistas de viagem, com uma rede comercial que ia do Levante, passava por Basel e se estendia até Paris. Seu estoque era divulgado em catálogos multilíngues. As imagens ali listadas e numeradas segundo a região eram, então, classificadas como de costumes, panoramas, estereoscopias etc.

Os fotógrafos usavam colódio úmido e seco, inserindo nos negativos as informações de catalogação, título e assinatura. Não havia um critério rígido de catalogação, o que não auxilia na datação das imagens. Nesses catálogos, que surgiram em 1876, Chipre aparece em 1883 com sete imagens (n. 504-510) (Bonfils, s.d., p. 13) – figura 5 – e, nos anos seguintes, com 11 fotografias (n. 1.281-1.284) (Bonfils, 1907, p. 42). Há tomadas de todos os lugares de Chipre, entre elas duas vistas diferentes de Famagusta sob o número 506.¹² Quando exatamente elas foram feitas, se foram produzidas em uma ou mais visitas à ilha, e qual o membro

10 Nota do tradutor: no original *disempowering*. Usado como o inverso do processo de empoderamento (*empowering*), noção largamente utilizada em nossos dias em vários campos das ciências humanas.

11 A coleção de Anna Brassey, preservada na Huntington Library, em San Marino, conta com mais de 5.500 fotografias de todo o mundo. Ver <https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c8bz6bmr/entire_text/>.

12 Ocorre que as três fotografias de Bonfils feitas em Kyrenia foram erroneamente descritas como Paphos. Não há fotografia de Paphos no conjunto. A maioria das imagens cipriotas feitas por Bonfils, bem como boa parte dos catálogos podem ser encontradas on-line na British Library. Ver <<https://eap.bl.uk/project/EAP644/search>>.

da família por elas responsável, não se pode afirmar.¹³ O estúdio afirmava: “nossos funcionários estão constantemente em viagens para renovar nossos negativos de acordo com cada recente desenvolvimento da arte fotográfica. Assim, nossas vistas são conhecidas em todo o mundo e mercedamente apreciadas pela sua perfeita execução e permanência” (Bonfils apud Pierre-Lin, 2008, p. 174).



Figura 5 - Maison Bonfils, Mesquita Santa Sofia em Nicósia, Chipre. Albumina, 24 x 30 cm. Coleção privada, Karlsruhe

Não a atualidade das imagens, mas as novas técnicas fotográficas é que estavam no centro da propaganda. As tomadas circularam durante um longo tempo, e permaneceram no sortimento visual do estúdio depois que Abraham Guiragossian adquiriu a empresa. A cooperação com a firma Photoglob foi determinante para que o domínio das imagens de Bonfils sobre o mercado visual do oriente excedesse, em muito, a trajetória do estúdio. A empresa de Zurique produzia cromolitografias de alta qualidade, a partir de negativos em

13 Em “510 General View of Limassol” não se pode ver o pier construído em 1881. Portanto, a fotografia é anterior àquele ano.

preto e branco. A Photoglob mantinha muitas imagens do Levante, feitas por Bonfils, entre suas ofertas e não se obrigava a mencionar a autoria original do francês (Krpata, 2010b). Entre elas não se podem encontrar tomadas de Chipre.

Ainda que não tenhamos encontrado exemplares de autoria de Bonfils, o estúdio contava com vistas estereoscópicas, que desfrutaram do gosto popular até o século XX. É possível que comercializasse as estereoscopias de Chipre produzidas pelas casas parisienses Léon & Lévy e E. H. Editeur, e pela estadunidense Underwood & Underwood. É possível ver os exemplos em Yiakoumis (2011, p. 80 e p. 233). Aqui também se observa que as fotografias circulavam sem a data de produção e a autoria, informações às quais não foi dada grande significância.

Tancrède R. Dumas (1830-1905) se estabeleceu em Beirute praticamente na mesma época em que Bonfils (Hannavy, 2008, p. 452; Öztuncay, 2006, v. 1, p. 314-315). Dumas nasceu na França e cresceu em Milão, seguiu carreira bancária e aprendeu o ofício fotográfico com os irmãos Alinari, em Florença. Na década de 1860, abriu um estúdio em Istambul e, posteriormente, seguiu para Beirute. Em um catálogo impresso em Milão, em 1872, há uma lista com 260 imagens das regiões entre o Egito e a Índia. Nem todos os países citados podem ser encontrados nas imagens. Chipre, por exemplo, não está entre eles (Perez, 1988, p. 160). Em um conjunto há fotografias de várias partes do Oriente Próximo.

A American Palestine Exploration Society (Apes) agenciou Dumas em 1875 para a segunda expedição na região ao leste do Jordão. A escolha pelo colódio seco, que já se mostrava uma técnica viável, permitiu que fossem feitas muitas tomadas dessa região, ao mesmo tempo fotografada pelos britânicos com o colódio úmido. O uso da técnica fotográfica foi também inovador, pois atribuiu a cada imagem uma localização precisa (precursora da atual *geotagging*). Assim, foram estabelecidos novos protocolos para a fotografia arqueológica (Hallote, 2007).

De Chipre, conhecemos três imagens assinadas por Dumas: uma vista geral de Nicósia; a igreja São Jorge dos Gregos, em Famagusta; e a catedral de Santa Sofia (atual mesquita Selimiye), em Nicósia.¹⁴ Todas as imagens foram publicadas em Yiakoumis (2011, p. 66). Além dessas, há uma fotografia de Bonfils (figura 5) que Dumas fez circular com um novo corte e sob novo título. Não se sabe se o fez com ou sem o consentimento do autor original. Em um de seus reclames, anunciava Dumas: “Venda, compra e troca de chapas de negativos de todos os países” (Debbas, 2001, p. 44).

A mútua cooperação entre os estúdios pode ser confusa, de acordo com as fontes. Na medida em que estúdios eram incorporados ou comprados por outros fotógrafos, não era incomum que os negativos passassem a carregar o nome dos novos donos.

14 Os inúmeros prédios sagrados de Famagusta sempre levam à confusão. Dumas intitulou erroneamente a fotografia da igreja de São Jorge dos Gregos como São Marcos, assim como Bonfils também errou ao nomear o mesmo prédio como Santa Sofia.

“Camelos fotografados enquanto bebiam água em um planalto, perto de Lefka”, era a descrição dada por Alinari/Corbis a uma fotografia de Pehr Vilhelm Berggren, conhecido mais tarde por Guillaume Gustave (Öztuncay, 2006, v. 1: p. 291-301). Primeiramente, o estúdio Alinari/Corbis localizou geograficamente a imagem na aldeia de Pano Lefkara, depois modificou a descrição para Léfka/Lefke, a oeste da ilha. O sueco Berggren possuía um estúdio em Istambul desde 1870 e fotografou em várias regiões do império. Não se pode descartar que tenha ido a Chipre, mas será que fez apenas uma fotografia na ilha, já que não conhecemos outra? Será que as dificuldades financeiras enfrentadas pelo fotógrafo o obrigaram a vender suas placas de vidro durante a Primeira Guerra Mundial, tendo ficado sem cópias? Essas perguntas ainda estão para ser respondidas. Berggren não fotografou os camelos na aldeia Léfka, em Chipre, mas sim na província de Lefke, atual Osmaneli, província turca de Bilecik, aproximadamente a duzentos quilômetros a sudeste de Istambul. A imagem “Camelos bebendo água perto de Lefke” deve ter sido feita durante a construção da estrada de ferro, que Berggren fotografou. Essas informações tem o objetivo de consertar um erro na historiografia sobre a fotografia em Chipre (Yiakoumis, 2011, p. 67; Kaba, 2013, p. 28-29).

Outro fotógrafo a ser destacado é Pascal Sébah, que abriu um estúdio em Istambul, sua cidade natal, em 1857 (Öztuncay, 2006, v. 1, p. 259-281). Lá ocorreu seu contato fotográfico com Chipre. Sébah foi comissionado para a obra fotográfica *Les costumes populaires de la Turquie en 1873* (Hamdi Bey; Launay, 1873), planejada para a Exposição Mundial de Viena, naquele mesmo ano. O francês Victor-Marie de Launay escreveu comentários detalhados sobre as pranchas impressas fotograficamente. Os mais de duzentos retratos encenavam um desfile de moda do império otomano. Os figurantes eram pessoas de origens variadas, modelos anônimos contratados – até Launay figura em dois dos quadros (Nolan, 2017, p. 146). A prancha IX da seção 2 representa Chipre: uma mulher e um homem, cristãos de Famagusta, e um monge do mosteiro de Kykkou. Há dúvidas sobre a autenticidade de partes das vestimentas e a forma como foram usadas (por exemplo, o véu).

A colaboração favorável com Osman Hamdi Bey, diretor do Museu Imperial Otomano, fez com que Sébah fosse nomeado fotógrafo oficial da instituição e registrasse os itens das coleções. A fotografia da colossal estátua Bes foi provavelmente feita em 1889-1890, por Sébah & Joaillier, que ostentavam o título de fotógrafos do Sultão (Eldem, 2014, p. 35-37; Öztuncay, 2006, v. 2, p. 619). Ela foi encontrada em 1873 em Amathus e levada para Istambul. Uma das primeiras fotografias dessa estátua, feita *in loco*, foi produzida pelo agente diplomático P. Bontitsianos (provavelmente Ioannis Pavlou Bontitsianos, ca. 1839-1895) (Masson, 1997, p. 15). Essa imagem foi enviada para Paul Schröder, que ocupava o cargo de agente diplomático em Istambul. Mesmo que a fotografia não seja encontrada entre os documentos de Schröder, é uma importante pista para se descobrir quais eram os fotógrafos residentes em Chipre, nos anos de 1860 e 1870.

No fim de 1887, chegou a Chipre o escritor inglês William Hurrell Mallock (1849-1923) para passar o inverno. Com uma interessante anedota do seu relato de viagem, vamos encerrar nossas considerações sobre os fotógrafos viajantes de Chipre.

Com Scotty [assistente de Mallock] ausente, não tinha com o que me vestir, e quando procurei por uma gravata branca, não pude encontrar. Finalmente, depois de revirar tudo desesperadamente, achei uma coleção delas no lugar mais estranho do mundo, no canto de uma estante, sob minha câmera fotográfica; e perto delas, outra surpresa, várias das minhas meias de seda espremidas entre caixas de placas fotográficas. Quanto expliquei à senhora Falkland esse incidente misterioso, ela e sua filha riram muito, exclamando “isso é obra da Metáfora!”, “e quem é Metáfora?”, perguntei. “Ah”, disseram, “é uma espécie nativa do Chipre. É uma de nossas servas. É bem provável que a tenha visto”. Então me juntei às gargalhadas (Mallock, 1889, p. 138-139).

As técnicas fotográficas e os equipamentos se desenvolveram e os grupos de viajantes, que aumentavam, poderiam se servir deles. A partir do fim dos anos de 1880, também alemães e austríacos passaram a fotografar Chipre. Os acessos à ilha eram melhorados com a construção de estradas. Suprimentos para a prática fotográfica eram normalmente difíceis de serem encontrados e os fotógrafos tinham que cuidar do calor, que deteriorava os materiais, tornando-os inúteis, como, por exemplo, o filme feito por Hogarth (1889, p. 70).

Aos poucos os próprios cipriotas se interessavam pelo aprendizado da prática fotográfica e abriam seus estúdios. Dois componentes dos maiores grupos étnicos de Chipre, os gregos e os turcos, foram os pioneiros da fotografia local: Theodoulos N. Toufexis (1872-1948) e Ahmet Şevki (1874-1959). Toufexis (Koudounaris, 2018, v. 2, p. 811-812, Lazarides, 2004, p. 16-35) possuía uma câmera e tinha experiência com a prática, já que fora fotógrafo amador e desenvolveu a técnica junto aos conhecidos fotógrafos atenienses e irmãos Konstantínos e Aristotélis Romaídes. Şevki construiu sua própria câmera e abastecia seus suprimentos em Anamur, cidade natal de seu pai, na costa sul da Turquia (Kaba, 2007; Kaba, 2013, p. 42-56). A fotografia teve diferentes significados para as vidas dos dois fotógrafos. Şevki casou-se com İsmet Hanim (1884-1957) em 1899 e ensinou-lhe o ofício de fotógrafa (Kaba, 2007). Com ela, abriu o primeiro estúdio turco-cipriota, conhecido popularmente como Studio Türk, e encerrou sua ocupação de relojoeiro. Em 1923, o casal muda-se para Antália, na Turquia, onde abriram um novo estúdio. Toufexis, por outro lado, encerrou as atividades do estúdio – aberto em 1896 – após casar-se em 1910. Dedicou-se, então, à bem-sucedida atividade de comerciante, juntamente com seu irmão. A fotografia continuou como *hobby* e, no início do século XX, Toufexis publicou vários cartões-postais.

Para Kaba, a era “pré-cipriota da fotografia” termina com os estrangeiros Papazian e Foscolo (Kaba, 2012) e os primeiros fotógrafos cipriotas são Ahmet e İsmet Şevki, como atesta o título da sua obra *Ahmet İsmet Şevki: the first ever cyriot photographers*. Para Yiakoumis, Foscolo deve ser considerado o primeiro fotógrafo cipriota, ainda que tenha chegado à ilha já adulto, visto que dedicou toda a sua atividade fotográfica a Chipre.

EPÍLOGO

Esta curta contribuição demonstra como a história da fotografia em Chipre esteve intimamente relacionada com o exercício do poder na região. Podemos atribuir as primeiras fotografias ao crescente comércio de antiguidades da ilha, exercido por agentes diplomáticos, o que não esteve necessariamente ligado à sede por interesse científico. Com a chegada dos ingleses em 1878, teve início a exploração fotográfica da ilha, que levou a um *boom* visual. Dentre todos os fotógrafos ativos em Chipre, John Thomson domina a memória imagética, pela importância da sua obra. Mais de um século após sua produção, as imagens continuam a ser vistas como “os bons velhos tempos”, sem que se atente para o fato de que são encenações, produtos de um olhar colonialista. Thomson estava consciente do poder das imagens, e escreveu: “Estamos fazendo história neste momento, e as heliogravuras (*sun pictures*) oferecem os meios de transmitir um registro do que nós somos, e daquilo que temos alcançado neste décimo nono século do nosso progresso” (Thomson, 1891, p. 673). Ansiamos pelo futuro, que trará à luz outras imagens fotográficas e novas informações sobre os fotógrafos das primeiras décadas, e os tornarão acessíveis ao conhecimento científico, eliminando as lacunas existentes na história da fotografia em Chipre.

Tradução: Marcos de Brum Lopes

Agradeço profundamente a Marcos de Brum Lopes, que me encorajou a contribuir com este número da revista *Acervo*, e assumiu a tarefa da tradução do alemão para o português. As seguintes pessoas dividiram seus conhecimentos comigo, tornando acessíveis fotografias e textos, a quem devo também agradecer: Lambros Achniotis, Lucie Bonato, Edhem Eldem, Paul Frecker, Kemal Giray, Alan Griffiths, Michèle Hannoosh, Kadir Kaba, Marion Karasek, Stavros Lazarides, Robert S. Merrillees, Petros Nacouzis, Mimis Sophocleous, Vassos Stylianou e Haris Yiakoumis.

Referências

BAKER, Samuel. *Cyprus as I saw it in 1879*. London: Macmillan & Co., 1879.

BONATO, Lucie. *Sosthène Grasset et la découverte de l'archéologie chypriote*. Le Menil-St-Denis: Les Trois R, 2002.

_____. KARAGEORGHIS, Jacqueline; YIAKOUMIS, Haris (org.). *Chypre panoramique, voyage au pays d'Aphrodite du XIXe au XXe siècle*. Paris: Kallimages, 2011.

_____. YIAKOUMIS, Haris; KABA, Kadir. *The island of Cyprus: a photographic itinerary from the 19th to the 20th century*. Nicósia: En Tipis, 2007.

BONFILS, F. & Cie. *Catalogue des vues photographiques de l'Orient*. Beirut & Alès, s.d.

BONFILS, L. *Catalogue général des vues photographiques de l'Orient*. Beirut, 1907.

BUCHHOLZ, Hans-Günter. Tamassos – Phrangissa (1885). *Cahiers du Centre d'Études Chypriotes*, Lyon, n. 16, p. 3-15, 1991.

_____. Falkland Warren. In: TATTON-BROWN, V. (org.). *Cyprus in the 19th century AD: fact, fancy and fiction*. Oxford: Oxbow, 2001. p. 207-215.

CESNOLA, Louis Palma di. *Cyprus: its ancient cities, tombs, and temples. A narrative of research and excavations during ten years' residence as American consul in that island*. London: John Murray, 1877.

DEBBAS, Fouad. *Des photographes à Beyrouth, 1840-1918*. Paris: Marval, 2001.

ELDEM, Edhem. *Mendel – Sebah: Müze-i Hümayun'ı Belgelemek/Documenting the Imperial Museum*. İstanbul: İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yayınları, 2014.

FRIZOT, Michel (org.). *Neue Geschichte der Fotografie*. Köln: Könemann, 1998.

GAUTIER, Anne. Antiquities brought to the Louvre Museum by Duthoit. In: SEVERIS, R. C.; BONATO, L. (org.). *Along the most beautiful path in the world: Edmond Duthoit and Cyprus*. Nicósia: Bank of Cyprus Group, 1999. p. 120-150.

GOUPIL FESQUET, Frédéric Auguste. *Voyage d'Horace Vernet en Orient*. Paris: Challamel, [1843].

HAJIMICHAEL, Mike. Revisiting Thomson – the colonial eye and Cyprus. In: FAUSTMANN, H.; PERISTIANIS, N. (org.). *Britain in Cyprus: colonialism and post-colonialism 1878-2006*. Mannheim: Bibliopolis, 2006. p. 61-78.

HALLOTE, Rachel. Photography and the American contribution to early 'Biblical' archaeology, 1870-1920. *Near Eastern Archaeology*, Alexandria, v. 70, n. 1, p. 26-41, 2007.

HAMDI BEY, Osman; LAUNAY, Victor-Marie de. *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*. İstanbul: Levant Times; Shipping Gazette, 1873.

HANNAVY, John. Dumas, Tancrede. In: HANNAVY, J. (org.). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York: Routledge, 2008, v. 1: p. 452.

HOGARTH, David George. *Devia cypria: notes of an archaeological journey in Cyprus in 1888*. London: H. Frowde, 1889.

HOWE, Kathleen. Vignes, Louis. In: HANNAVY, J. (org.). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York: Routledge, 2008, v. 2, p. 1.454.

JACOBS, David. Thomson, John. In: HANNAVY, J. (org.). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York: Routledge, 2008, v. 2, p. 1.387-1389.

JOLY DE LOTBINIÈRE, Pierre Gustave; DESAUTELS, Jacques. *Voyage en Orient (1839-1840): journal d'un voyageur curieux du monde et d'un pionnier de la daguerféotypie*. Quebec City: Presses de l'Univ. Laval, 2010.

KABA, Kadir. *Ahmet İsmet Şevki: the first ever cypriot photographers*. Nicósia: Cypriot Photographers' Gallery, 2007.

_____. Pre-Cypriot Photography. *EMAA Art Journal*, Nicósia, n. 12, p. 128-151, 2012.

_____. *The origins of Turkish Cypriot photography*. Nicósia: Cypriot Photographers' Gallery, 2013.

KARAGEORGHIS, Vassos; MERTENS, Joan R.; ROSE, Marice E. *Ancient art from Cyprus: the Cesnola Collection*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2000.

KENNEL, Sarah. De Clercq, Louis. In: HANNAVY, J. (org.). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York: Routledge, 2008, v. 1, p. 393-394.

KOUDOUNARIS, Aristeidis L. *Léxico bibliográfico dos cipriotas, 1800-1920*. Nicósia: Pierides Stiftung, 2018.

KRPATA, Margit Z. Spuren des Altertumsforschers Max Ohnefalsch-Richter in Wien: Ein Beitrag zu seiner Biographie. *Archiv für Völkerkunde*, Wien, v. 53, p. 95-116, 2003.

_____. The photographic oeuvre of Magda and Max Ohnefalsch-Richter – an approach. In: STYLIANOU, E. (org.). *Cypriot photography in context: time, place and identity: abstracts & proceedings*. CD. Limassol, 2010a.

_____. Von syrischem Asphalt und einem Fotostudio in Beirut – Photochrome aus Palästina und Syrien. In: HOFFMANN, D.; FANSA, M. (org.). *Lawrence von Arabien: Genese eines Mythos*. Mainz am Rhein: von Zabern, 2010b. p. 63-76.

LAZARIDES, Stavros G. *Panorama of Cyprus: picture postcards of Cyprus 1899-1930*. Athen: Sylloges, 1987.

_____. *Theodoulos N. Toufexis – the award-winning photographer of Cyprus 1872-1948*. An illustrated guide to early twentieth century Cyprus: its history and its people. Nicósia: Laiki Group Cultural Centre, 2004.

MAGEN, Eugène. Le vase d'Amathonte: relation de son transport en France. *Recueil des travaux de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Agen*, série 2, p. 119-143, 1866.

_____. *Le vase d'Amathonte: relation de son transport en France*. Agen: P. Noubel, 1867.

MALECOS, Andreas. *J. P. Foscolo*. Nicosia: Cyprus Popular Bank Cultural Centre, 1992.

MALLOCK, William Hurrell. *In an enchanted island, or, a winter's retreat in Cyprus*. London: Bentley & Son, 1889.

MARANGO, Anna. *Life & deeds: the consul Luigi Palma di Cesnola 1832-1904*. Nicósia: Cultural Centre of the Popular Bank Group, 2000.

MERRILLEES, Robert S. Cypriote antiquities in late Ottoman Istanbul and Smyrna. *Cahiers du Centre d'Études Chypriotes*, Lyon, n. 47, p. 43-164, 2017.

NOLAN, Erin Hyde. *Ottomans abroad: the circulation and translation of nineteenth-century Ottoman photography*. Tese (Doutorado em História da Arte e Arquitetura), Boston University, Boston, 2017.

OHNEFALSCH-RICHTER, Magda H. *Griechische Sitten und Gebräuche auf Cypren: Mit Berücksichtigung von Naturkunde und Volkswirtschaft sowie der Fortschritte unter englischer Herrschaft*. Berlin: Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), 1913.

_____. OHNEFALSCH-RICHTER, Max. *Studies in Cyprus*. Nicósia: Cyprus Popular Bank Cultural Centre, [1994].

OHNEFALSCH-RICHTER, Max. *Ancient places of worship in Kypros*. Berlin: H. S. Hermann, 1891.

ÖZENDES, Engin. *Photography in the Ottoman Empire 1839-1923*. Istanbul: YEM Yayın, 2013.

ÖZTUNCA, Bahattin. *The photographers of Constantinople: pioneers, studios and artists from 19th century Istanbul*. Volumes 1 e 2. Istanbul: Aygaz, 2006.

PAPAIOANNOU, Hercules. John Thomson: through Cyprus with a camera, between beautiful and bountiful nature. In: WELLS, L.; STYLIANOU-LAMBERT, T.; PHILIPPOU, N. (org.). *Photography and Cyprus: time, place and identity*. London; New York; I. B. Tauris, 2014. p. 13-27.

PEREZ, Nissan N. *Focus East: early photography in the Near East (1839-1885)*. New York: Abrams, 1988.

PIERRE-LIN, Renié. Bonfils. In: HANNAVY, J. (org.). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York: Routledge, 2008, v. 1, p. 173-175.

RUBELLIN. *Notices des vues photographiques*. Paris, 1883.

SACHSSE, Rolf. *Fotografie: Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation*. Köln: Deubner, 2003.

SCHMID, Stephan G.; HORACEK, Sophie G. (org.). *I don't know what am I myself, it is so very difficult to explain*. Max Ohnefalsch-Richter (1850-1917) und die Archäologie Zyperns. Berlin (Studia Cyprologica Berolinensia, 1), 2018.

SEVERIS, Rita C. Edmont Duthoit: an artist and ethnographer in Cyprus, 1862, 1865. In: TATTON-BROWN, V. (org.). *Cyprus in the 19th century AD: fact, fancy and fiction*. Oxford: Oxbow, 2001. p. 32-49.

_____. BONATO, Lucie. *Along the most beautiful path in the world: Edmond Duthoit and Cyprus*. Nicósia: Bank of Cyprus Group, 1999.

STYLIANOU, Vassos. The Maison Bonfils Photographs of Cyprus in the 1870's. In: STYLIANOU, E. (org.). *Cypriot photography in context: time, place and identity: abstracts & proceedings*. CD. Limassol, 2010, n. p.

TAYLOR, Lou. Lady Brassey, 1870-1886: traveller, writer, collector, educator, woman of means and the fate of her Cypriot artefacts. In: TATTON-BROWN, V. (org.). *Cyprus in the 19th century AD: fact, fancy and fiction*. Oxford: Oxbow, 2001. p. 239-247.

THOMSON, John. *Through Cyprus with the camera in the autumn of 1878*. London: Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, 1879.

_____. Photography and exploration. *Proceedings of the Royal Geographical Society and Monthly Record of Geography*, v. 13, n. 11, p. 669-675, 1891.

YIAKOURIS, Haris. Brève histoire de la photographie à Chypre (1859-1925). In: BONATO, L.; KARAGEORGHIS, J.; YIAKOURIS, H. (org.). *Chypre panoramique, voyage au pays d'Aphrodite du XIXe au XXe siècle*. Paris: Kallimages, 2011. p. 56-83.

Recebido em 31/10/2018

Aprovado em 1/4/2019