

De paisagens à Coroa: a iconografia do poder no Brasil Império por Revert Henrique Klumb

De paisajes a la Corona: la iconografía del poder en Brasil Imperio por Revert Henrique Klumb

From landscapes to the Crown: the iconography of power in Brazil Empire by Revert Henrique Klumb

Maria Cristina Gobbi¹ e Thales Valeriani Graña Diniz²

Resumo

No Brasil Império, vinte e seis fotógrafos receberam a distinção de *Photographo da Caza Imperial*, um título nobiliárquico que expressa a relação entre a imagem e o poder institucionalizado do país. Entre os detentores do título esteve Revert Henrique Klumb, que foi professor de fotografia da princesa Isabel e cujas obras compõem o imaginário oitocentista nacional. Klumb retratou a aristocracia do país, além de paisagens do Rio de Janeiro e de Petrópolis, entre outros temas. O presente artigo apresenta, parcialmente, os resultados obtidos na dissertação de mestrado que foram alcançados por meio de uma abordagem metodológica híbrida na análise qualitativa das imagens, a metodologia das conotações, apresentada por Barthes (1990) e Eco (2007). Como resultado, tem-se identidades forjadas a partir de valores eurocêntricos e a construção de uma iconografia do poder, responsável por legitimar, no campo simbólico, os poderes estabelecidos de então, no caso, a Coroa.

Recibido: 26 de junio de 2019
Aceptado: 1 de septiembre de 2019
Publicado: 23 de diciembre de 2019

Recibido:
Aceptado:
Publicado:

¹ Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Departamento de Comunicação. Professora Livre-docente Doutora. Pesquisadora e chefe do Departamento de Comunicação. E-mail: cristina.gobbi@unesp.br / mcgobbi@terra.com.br. Número de ORCID: orcid.org/0000-0001-5629-5010.

² Diniz, Thales Valeriani Graña. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Departamento de Comunicação. Jornalista e mestre em Comunicação. Editor na empresa Poliedro. E-mail: thales.valeriani@yahoo.com.br. Número de ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6514-7914>.

Palavras-chave

Revert Henrique Klumb; Iconografia do poder; Fotógrafos da Casa Imperial; Brasil.

Resumen

En Brasil Imperio, veintiséis fotógrafos recibieron la distinción de Photographo de la Caza Imperial, un título nobiliárquico que expresa la relación entre la imagen y el poder institucionalizado del país. Entre los tenedores del título estuvo Revert Henrique Klumb, que fue profesor de fotografía de la princesa Isabel y cuyas obras componen el imaginario ochocentista nacional. Klumb retrató la aristocracia del país, además de paisajes de Río de Janeiro y de Petrópolis, entre otros temas. El presente artículo presenta, parcialmente, los resultados obtenidos en la disertación de maestría resultantes de un enfoque metodológico híbrido en el análisis cualitativo de las imágenes, la metodología de las connotaciones, presentada por Barthes (1990) y Eco (2007). Como resultado, se tiene identidades forjadas a partir de valores eurocéntricos y la construcción de una iconografía del poder, legitimando en el campo simbólico, los poderes establecidos en la época, en el caso, la Corona.

Palabras clave

Revert Henrique Klumb; Iconografía del poder; Fotógrafos de la Casa Imperial; Brasil.

Abstract

In Brazil Empire, twenty-six photographers received the distinction of Photographo da Caza Imperial, title of nobility that expresses the relation between the image and the institutionalized power of the country. Among the holders of the title was Revert Henrique Klumb, who was professor of photography of Princess Isabel and whose works compose the nineteenth century imaginary national. Klumb portrayed the aristocracy of the country, beyond landscapes of Rio de Janeiro and Petropolis, among other subjects. This paper presents, in part, the results obtained in the master thesis that were achieved through a hybrid methodological approach in the qualitative analysis of images, the methodology of connotations presented by Barthes

(1990) and Eco (2007). As a result, we have identities forged from euro-centric values and the construction of an iconography of power, responsible for legitimizing, in the symbolic field, the established powers of then, in this case, the Crown.

Keywords

Revert Henrique Klumb; Power iconography; Photographers of the Imperial House; Brazil.

1. Fundamentação Teórica

Não foi por acaso que um dos primeiros livros fotográficos do Brasil, *Doze horas de diligência. Guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora* de Revert Henrique Klumb (1872), tem em suas primeiras páginas uma homenagem a imperatriz Teresa Cristina. A obra é composta de fotografias de paisagens, com imagens de pedras, árvores, casas e outras vistas da rota de trem entre Juiz de Fora (MG) e Petrópolis (RJ).

A dedicatória, mais do que a gratidão do autor a imperatriz, traduz a relação próxima da Coroa com a produção fotográfica no Brasil. Revert Henrique Klumb, fotógrafo e professor de fotografia da princesa Isabel, herdeira da monarquia brasileira, foi um dos vinte e seis fotógrafos que receberam o título de *Photographo da Caza Imperial*, e serviu, quando necessário, aos interesses da monarquia.

Na época, o país continha uma população majoritariamente analfabeta, dessa forma, as produções fotográficas auxiliaram a Coroa na disseminação de ideais a partir dos quais ela queria se projetar, como o de que a monarquia brasileira era séria, austera, culta e comprometida. Outro fator relevante para a proximidade da família imperial, em geral, e do imperador D. Pedro II, em específico, foi a necessidade da legitimação do monarca perante a população.

Tal aspecto é explorado pela historiadora Ana Maria Mauad no capítulo *Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado* do livro *História da Vida Privada no Brasil vol. II* (1997). Nele, a autora cita a necessidade da experiência visual em uma população majoritariamente analfabeta, pois:

[...] tal experiência possibilita um novo tipo de conhecimento, mais imediato, mais generalizado, ao mesmo tempo que habilita os grupos sociais a formas de auto-representação até então reservadas à pequena parte da elite que encomendava a pintura de seu retrato (Mauad, 1997, p.189).

No capítulo, Mauad (1997) explora a prática fotográfica em suas dimensões profissional e histórica, não se atentando à fotografia enquanto linguagem. No entanto, a autora chama atenção para uma prática social capaz de produzir sentido, a de auto representar-se.

Desse modo, é possível complementar as análises históricas realizadas tanto pela pesquisadora como por outros historiadores com as concepções de linguagem abordadas por Barthes (1980, 1990 e 2001),

Hall (2015, 2016) e Eco (1995, 2007). Isso porque as abordagens em relação às imagens feitas tanto por Barthes (1980) quanto por Eco (2007) são imbricadas com uma análise histórica, isto é, de acordo com elas, o sentido produzido se dá fundamentalmente a partir da história. Tal concepção é corroborada por Hall, para quem “[...] o sentido é produzido dentro da história e da cultura” (2016, p.59), haja vista que a relação estabelecida entre o significado e o significante é fruto de convenções sociais de determinados lugares e tempos históricos.

O pesquisador Stuart Hall articula a relação entre os objetos, a cultura e a representação em seu livro *Cultura e Representação* (2016), no qual argumenta que os “[...] significados só podem ser compartilhados pelo acesso comum à linguagem” (2016, p.17). Assim, compreender o modo como a representação é articulada pela linguagem é fundamental para se entender os “[...] processos pelos quais os significados são produzidos” (Hall, 2016, p.18).

Nesse sentido, é possível estabelecer, de acordo com o conceito abordado por Barthes em seu livro *Mitologias* (2001), uma relação entre as imagens produzidas e a linguagem fotográfica. Para o semiólogo, “o mito é uma linguagem” (Barthes, 2001, p.07), assim, ele não pertence aos objetos, ao mundo natural, visto que é um “[...] modo de significação” (2001, p.131), indo ao encontro do que vaticina Hall (2016).

Na pesquisa, para que tal articulação entre a imagem e a sua linguagem pudesse ser feita, foi utilizada uma abordagem híbrida, resultado das propostas de Barthes (1990) e Eco (2007), a metodologia das conotações. Tal abordagem consiste em uma análise tanto dos elementos reais representados na fotografia, a denotação, quanto da retórica mobilizada por eles, isto é, os sentidos produzidos de forma figurada, a conotação.

Tal concepção separa a imagem em duas dimensões coexistentes, a parte visível, ou denotada, e a não visível, ou conotada, que, por sua vez, preenche a primeira de sentido. Essa compreensão infere uma estrutura dos códigos visuais. Em seu livro *A Estrutura Ausente* (2007) Umberto Eco afirma que a “ausência” é, na verdade, uma metáfora, pois há uma presença de convenções históricas que a preenche. A estrutura não existe em si, tão pouco deve ser descoberta. Numa perspectiva semiológica, deve ser construída na medida se adequada as necessidades da pesquisa. Tal ausência é, a rigor, um arquétipo a ser preenchido de acordo com os contextos históricos e,

principalmente, pelo repertório cultural compartilhado entre os receptores da mensagem.

Por isso, cabe à conotação preencher a denotação de significado. Desse modo, reconhecer os limites da linguagem significa ter consciência de que esta não comunica por magia ou persuade por força própria, de modo exclusivo. É ter discernimento de sua dimensão histórica, social e cultural. Ou, como observa Eco (2003, p. XX), ela “[...] poderá tornar-se sociedade, mas ainda não estava previsto pela sociedade”, sendo construída na medida em que se articula com dimensões diversas do corpo social, construindo-o, ao mesmo tempo.

Desse modo, é possível abordar a fotografia no Brasil não apenas a partir de uma perspectiva histórica, que a analisa enquanto uma prática social capaz de alterar a realidade concreta, visto que esteve em consonância com interesses de alguns grupos sociais, mas também a partir de uma concepção que considere a construção de uma linguagem. Assim, é contemplada a dimensão simbólica e comunicacional de uma prática social que resultou em uma iconografia do poder.

2. Metodologia

Uma metodologia de pesquisa não diz respeito apenas a alguns aspectos práticos que permitem o seu desenvolvimento, tal como a aplicação ou não de questionários, o uso de esquemas fechados para a sistematização do corpus, a ida *in loco* a acervos ou outras práticas empíricas. Tão pouco se restringe a escolha de uma teoria que presuppõe, muitas vezes, métodos que podem ou não serem empregados – cabe ressaltar que as teorias escolhidas permitem a formulação das hipóteses. A rigor, a metodologia é um aspecto que transpassa todas as etapas da pesquisa, da sustentação teórica à escolha do objeto, do problema a ser respondido às hipóteses levantadas.

Nesse sentido, Braga (2011) afirma não se tratar apenas de uma prática que vai ser aplicada em determinado momento da pesquisa, como a descrição dos critérios que serão observados. Mas é algo implícito em toda a trajetória da própria pesquisa, embutida nas teorias fundantes e em outras dimensões.

Ainda nessa perspectiva, o autor defende que em vez de se usar o termo “a fazer” deve-se empregar o termo “em fazendo” pesquisa (Braga, 2011. p.10). O primeiro carrega consigo uma perspectiva rígida

e dura; o segundo, crítica. Desse modo, a pesquisa é alterada conforme as necessidades aparecem. É importante frisar que o autor se refere, em geral, às de caráter qualitativo na área das Humanidades e, em específico, às de Comunicação. Essas mudanças são, sobretudo, em relação às perguntas feitas sobre os objetos e as hipóteses inicialmente levantadas, uma postura que, quando adotada, diminuí o risco de se fazer pesquisas que apenas confirmem ou refutem as hipóteses iniciais o que, segundo o autor, seria de pouca profundidade.

Por isso, o pesquisador propõe um diálogo constante com o problema e as hipóteses que devem ser refutadas ou confirmadas ao longo da investigação. Contudo, Braga (2011) faz uma ressalva em relação a esta concepção, visto que a particularidade dos objetos, dos objetivos e dos temas das pesquisas não permite um sistema fechado e universal em relação à metodologia, porém, isso não deve ser confundido com um “vale-tudo”. Pode-se resumir seu pensamento com a colocação:

O processo metodológico básico não é o de definir uma regra de encaminhamento e depois segui-la estritamente; mas sim o de rever cada passo dado e refletir sobre a justiça de seu direcionamento, corrigindo-o no próprio andamento da pesquisa. Planejar é replanejar (Braga, 2011, p.10).

A partir de tais considerações, optou-se, para o desenvolvimento da pesquisa, pela metodologia das conotações, que é uma abordagem semiológica, proposta por Barthes (1990) e complementada por Eco (2007). Tal escolha se deu porque ambos autores conseguiram vaticinar pressupostos teóricos e deram subsistência para uma análise qualitativa do objeto proposto, as fotografias do Brasil no século XIX.

Na dissertação, foi utilizado um roteiro proposto por Kossoy (2001) para sistematizar e organizar o corpus de análise a fim de dar fluidez para a leitura. Foi realizada uma adaptação do modelo proposto pelo autor de acordo com as necessidades da pesquisa. Deve-se destacar também outros métodos que foram utilizados no desenvolvimento da pesquisa, como o levantamento bibliográfico e as visitas a diversos acervos que possuem fotografias de Revert Henrique Klumb, entre eles, o Arquivo Nacional (RJ), o Instituto Moreira Salles (RJ) e a Biblioteca Nacional (RJ).

A partir do referencial teórico construído e dos resultados da pesquisa empírica realizada, optou-se, para o presente artigo, por uma reflexão

sobre como a prática fotográfica possibilitou disseminar interesses políticos e sociais da Coroa, ao construir e reforçar uma iconografia do poder imperial centrada em valores eurocêntricos.

2.1. Linguagem fotográfica: denotação e conotação

Philippe Dubois em seu livro *O Ato Fotográfico* (1994) faz uma curta historiografia sobre a noção do real e o olhar lançado pelos teóricos de cada época sobre a representação da realidade nas fotografias. Há, na visão do autor, três momentos históricos importantes, o primeiro chamado “a fotografia como espelho do real” (Dubois, 1994, p.26) na qual há uma teoria da mimese.

Nesse sentido, o efeito de realidade atribuído à imagem fotográfica é resultado da semelhança entre a foto e o referente, o fotografado. A segunda etapa é denominada “fotografia como transformação do real” (Dubois, 1994, p.26), que é uma reação à concepção anterior. Nessa perspectiva, a imagem não passaria de um efeito ou impressão e não seria neutra. De acordo com essa concepção, a fotografia é um instrumento de transformação do real, tal como a língua, por ser culturalmente codificada (Dubois, 1994).

Já a terceira concepção é chamada de “a fotografia como traço de um real” (Dubois, 1994, p.27), no qual há um discurso sobre a relação entre o índice e a referência. Muito embora a segunda concepção tenha sido historicamente relevante, há de se considerar que a fotografia é diferente dos outros modos de representação, uma vez que existe um sentimento de realidade e um real necessário para a sua existência.

Nesse contexto, Dubois (1994) destaca a importância de uma perspectiva que vá além da denúncia de um “efeito de real” e não se resume a uma crítica de um real simulado, prometido, mas não cumprido. Assim, Dubois (1994) aponta a relevância dos estudos de Barthes.

O semiólogo francês Roland Barthes discute em seu texto *A Mensagem Fotográfica* (1990) o paradoxo fotográfico, segundo o qual coexiste na fotografia duas estruturas: uma visível, que é analógica e sem código; e outra estrutura não visível, ou conotativa, que é a retórica significativa, de caráter social, histórico e cultural, que se desenvolve a partir da primeira.

Em suma, tem-se o âmbito denotativo, a foto propriamente dita, e o conotativo, o contexto em sentido mais amplo. Desse modo, a concepção barthesiana age em sentido contrário da percepção do senso comum, resultado, para Salked (2014, p.06), da própria linguagem fotográfica, “um meio que nos induz a pensar que não se trata de um meio, e sim de um canal direto à realidade”.

Um exemplo sobre a relação entre essas duas dimensões é dado pelo semiólogo italiano Umberto Eco na obra *A Estrutura Ausente* (2007), na qual ele cita o exemplo de uma imagem em uma propaganda de cerveja na qual não há a cerveja, nem o vidro nem a película úmida e gelada. Porém, é possível sentir e perceber tais conotações a partir de estímulos visuais, o que gera sinestésias em quem a percebe, que, por sua vez, deduz se tratar de uma “cerveja gelada num copo” (Eco, 2007, p.101), resultado de experiências adquiridas.

Coisas semelhante acontece com o desenho: percebo alguns estímulos visuais e os coordeno em estrutura percebida. Trabalho sobre os dados da experiência fornecidos pelo desenho do mesmo modo que trabalho sobre os dados da experiência fornecidos pela sensação: seleciono-os e estruturo-os baseado em sistemas de expectativas e assunções oriundas da experiência precedente, e portanto com base em técnicas apreendidas, com base em códigos. Mas aqui a relação código-mensagem não diz respeito à natureza do signo icônico, e sim à própria mecânica da percepção que, no limite, pode ser vista como um fato de comunicação, como um processo que só se gera quando, com base em aprendizagem, conferiu significado a determinados estímulos e não outros (Eco, 2007, pp.101-102).

Os códigos de reconhecimento dependem da recognoscibilidade do signo icônico (Eco, 2007). Para ilustrar tal situação pode-se citar a representação gráfica de uma zebra, quase sempre diferenciada de outros equinos por meio de suas listras. Todavia, se pensarmos em uma comunidade africana que conheça apenas zebras e hienas, as listras não serão determinantes para diferenciá-las, uma vez que esse não é o único aspecto diferente entre elas, então bastaria uma representação do focinho e da cabeça, por exemplo.

Tais entendimentos demonstram o quão problemático pode ser a concepção segundo a qual o signo icônico possui algumas características do objeto representado. Afinal, trata-se “[...] de propriedades as

quais se vêem ou as que se conhecem?” (Eco, 2007, p.107). O próprio Eco (2007) responde ao seu questionamento. Para o autor, um signo icônico pode ter as propriedades ópticas (visíveis), ontológicas (presupostas) e as convencionadas (modelizadas), de tal modo que, se tratando de representação visual, prevalece as propriedades conhecidas sobre o objeto e não as intrínsecas a ele.

A propriedade convencionada, por exemplo, é a representação dos raios de sol em forma de varetas, inexistente no mundo material, mas eficaz na sua denotação e conotação. Como conclui o autor italiano “[...] a convenção rege todas as nossas operações figurativas” (Eco, 2007, p.107). Um signo, quando é uma convenção gráfica simplificada, denota globalmente um perceptum. E justamente pela condição de percepção escolher os traços mais determinantes é que tal fenômeno de redução se encontra em quase todos os signos icônicos.

Há no signo icônico um modelo de relação homólogo as relações de percepção construídas por nós ao conhecermos e recordarmos o objeto. Se percebemos a imagem como o objeto denotado, não é porque ela se parece com ele, “[...] mas com o modelo perceptivo do objeto” (Eco, 2007, p.111). Há as mesmas operações mentais do *perceptum*, a percepção.

Tais quais as duas dimensões apontadas por Barthes (1990), Eco (2007) aponta para o código iconográfico, seu sintagma visual, o qual estabelece condições de denotações. Por exemplo, neste código é possível reconhecer os significados daquilo entendido como “mulher” ou “espada”, todavia, a articulação de seus significantes se dá de modo analítico, o código icônico. Na dimensão icônica é possível identificar quais são as ideologias mobilizadas em cada imagem, ainda que não sejam evidentes. Como afirma Salked (2014, p.61), “[...] é importante entender que essa mensagem tão ideológica não está explícita na imagem nem precisa ser conscientemente lida. Na verdade, pode-se dizer que as operações da ideologia são, em grande parte, inconscientes – nós simplesmente as assumimos”.

Tais dimensões são explicadas por Hall (2016). O pesquisador jamaicano afirma que a denotação é o nível mais simples, descritivo e básico segundo o qual o consenso é difundido e haveria uma concordância entre a maioria em relação ao significado. Já o segundo nível, a conotação, exige um código de leitura mais amplo, pois serve para

conectar sentidos e temas mais abrangentes como ideia de “elegância”, “moda”, “formalidade”, entre outras.

O nível icônico, ou conotativo, “[...] não se encontra em um patamar descritivo de interpretação óbvia” (Hall, 2016, p.71). Nele, se interpreta signos mais vastos da ideologia social, como as suas crenças, os conceitos e os sistemas de valores, por exemplo (Hall, 2016). Tais códigos “[...] escolhem como significante os significados dos códigos icônicos para conotarem temas mais complexos e culturalizados” (Eco, 2007, p.137). Assim, dão origem a configurações mais complexas, porém imediatamente reconhecíveis, por exemplo, “natal”, “juízo universal”, “homem-monarca” (Eco, 2007).

Tais conceitos barthesianos são discutidos por Mauad (2010). Segundo a pesquisadora, Barthes se colocou contrário à ideia até então propagada no século XX ao afirmar que a fotografia não possui uma linguagem universal, visto que possui uma codificação ideológica e histórica. Nesse sentido, a análise barthesiana não é formalista e a-histórica, mas “[...] radicalmente crítica e histórica das estruturas de poder naturalizadas pelo lugar assumido pela fotografia no moderno discurso mitológico” (Mauad, 2010, p.07).

Em última instância, a “[...] função crítica da fotografia seria a de desmágica a imagem ao valorizar a consciência histórica, que havia sido diluída pela profissão das imagens naturalizadas” (Mauad, 2010, p.09). Em suma, a metodologia das conotações permite uma análise crítica e qualitativa das imagens históricas. Assim, foi possível realizar uma reflexão acerca das fotografias históricas na construção de um imaginário social.

3. Resultados

3.1. Revert Henrique Klumb

Revert Henrique Klumb nasceu em 1826 na Alemanha. Em 1852, se instalou no Rio de Janeiro e começou a fazer uma série de retratos da paisagem urbana da capital do Brasil da época. Entre 1852 e 1860 ele fez mais de 200 fotografias de paisagens, nas quais, em geral, o humano apareceu como um modo de dimensionar a imensidão tanto das construções, feitas nos estilos europeus, quanto da natureza, tida como exótica e exuberante.

Em 1860 recebe menção honrosa na Exposição geral de Belas Artes da Academia Imperial de Belas Artes. Em 1861 é condecorado com o título de *Photographo da Caza Imperial* e passa a ser o professor de fotografia da princesa Isabel. Segundo Martim (1956) citado por Kossoy (2002), Klumb recebeu 800\$000 para ser professor da herdeira do trono. Outro dado que confirma o quão bem a família imperial pagava pelos trabalhos encomendados foi o montante de 1:300\$000 recebido pelo fotógrafo para “registrar os interiores do Palácio São Cristóvão após a reforma executada pelo arquiteto Teodoro Marx e pelo pintor Mario Bragaldi” (Kossoy, 2002, p.192) no ano de 1882.

Outro montante expressivo gasto pela Coroa foi o valor de 1:300\$000 recebidos por Klumb para fotografar os interiores do Palácio de São Cristóvão, em Petrópolis, após a reforma feita em 1882. Para se ter uma ideia do quão expressivos esses valores eram, uma gravata de seda ou cetim custava, em média, 1\$500 a 2\$400, já uma luva de pelica saía entre \$320 e 1\$200 (Kossoy, 2002).

Em 1866, Klumb mudou-se para Petrópolis e passou a retratar o interior do Palácio de São Cristóvão e a fazer outros registros, a pedido do imperador D. Pedro II. Em 1872 publicou um dos primeiros livros de fotografias do Brasil, *Doze Horas em Diligência: Guia do Viajante de Petrópolis a Juiz de Fora*, com fotos e textos de sua autoria.

Em 1885 mudou-se para Paris e, em 1886, faleceu. Foi um dos principais fotógrafos do Brasil na segunda metade do séc. XIX. Explorou temas como a natureza morta e retratou plantas e aves, temáticas ainda pouco fotografadas na época. As suas obras se encontram nas coleções da Biblioteca Nacional, do Museu Histórico Nacional, do Arquivo Nacional, do Instituto Moreira Salles e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Kossoy, 2002).

3.2. Os Photographos da Caza Imperial

É importante, também, refletir sobre o próprio título de *Photographo da Caza Imperial* que começou a ser concedido em 1851 e se encerrou em 1889, com o fim da monarquia no país. Ao todo, vinte e seis fotógrafos, de diversas nacionalidades, foram reconhecidos com tal distinção – destaca-se a nacionalidade alemã, a qual seis pertenciam. Desse modo, esses profissionais tiveram, entre os seus clientes, a família imperial, além de uma permissão para divulgar tal honraria – cabe a ressalva de que tal título não foi sinônimo de riqueza para todos.

Para Castro (2013, p.834), esse título nobiliárquico “[...] serve de símbolo de uma das relações mais íntimas entre a arte e a política na história brasileira”. Esse foi o modo pelo qual Dom Pedro II fomentou o progresso da fotografia no país, e que obteve relativo sucesso, visto que diversas produções nacionais foram premiadas, a despeito do país não produzir tecnologia fotográfica, da prática ser incipiente no país e dos profissionais estarem concentrados, sobretudo, nas capitais. Tal desempenho demonstra “o grau de excelência, principalmente se pensarmos que grande parte das medalhas e menções honrosas foram obtidas em mostras internacionais, onde o Brasil concorria com as nações mais desenvolvidas em termos de fotografia do mundo” (Castro, 2013, p.831).

Dessa forma, voluntariamente ou não, tais produções divulgaram o país, seja através de paisagens, seja por meio de retratos feitos no formato *carte-de-visite*, que se popularizaram ao longo da segunda metade do séc. XIX.

Sobre a titulação, Castro (2013) afirma que ela trouxe ganho para o império, para os fotógrafos e para a fotografia em si. Em relação ao primeiro, permitiu uma divulgação icônica dos seus valores, projetos e símbolos. Para o segundo, significou reconhecimento social e oportunidades de bons negócios, inclusive com a família imperial. E para a fotografia propriamente dita, permitiu o desenvolvimento da técnica no país, produções de qualidade reconhecidas internacionalmente, além de retratos e fotos de paisagens que permitem um conhecimento pictórico da época para além da pintura e de outras artes plásticas.

Com o fim do império e a instauração da república houve uma redução no número de estúdios fotográficos no Rio de Janeiro e nas demais metrópoles do país. Alguns fotógrafos mudaram de área, o que mostra a importância do estímulo à fotografia dada pela Corte.

3.3. Realidade e imaginário na fotografia

Em relação aos registros fotográficos da família imperial, símbolo da aristocracia e do poder político nacional, a ausência foi um traço marcante. A falta de coroa, mantos e outros símbolos que remetem ao imperial, a um direito dito natural de nascer para governar, serviu para legitimar a existência da monarquia em uma sociedade que, a

rigor, não a tinha como símbolo natural para a sua representação. Ao mesmo tempo, porém, ela tornou-se o símbolo da nação.

A presença marcante em diversas feiras e os investimentos na projeção dos seus valores e da sua auto imagem, somada ao uso de símbolos já incorporados pela sociedade de então, como a natureza exuberante – característica abordada pela literatura, por exemplo – e alguns produtos comerciais, como o café, legitimaram a Coroa que, com o tempo, se colocou como necessária não apenas para a união nacional – motivo o qual se antecipou a maioria do Imperador – mas também para o próprio futuro do país.

Desse modo, o contexto histórico estabeleceu relações triangulares em relação à fotografia: o que se é de fato, o que se pretende ser e, por fim, como se dá a auto representação. Numa realidade material, tem-se uma sociedade patriarcal, oligárquica e escravocrata ordenada sob a tutela de uma Coroa portuguesa com problemas para manter-se politicamente no poder. As pretensões de futuro, todavia, apontam para um país jovem, moderno e ordenado sob os moldes europeus.

Essas duas dimensões coexistem nas imagens do Brasil Império. A realidade material do regime escravocrata e da natureza exuberante se manifesta sob a ótica daquilo que se pretende ser. Para tanto, apresentou-se a escravidão como um traço da cultura nacional e a paisagem como exótica. Por isso, tem-se a ausência de registros que denunciasses a violência do regime escravagista e, em relação à natureza, há a presença do homem para dimensioná-la como grandiosa.

Tais análises, feitas a partir dos objetos de pesquisa e de leituras sobre o contexto social e histórico da época, apontam para a construção do imaginário nacional a partir da iconografia, em geral, e das fotografias, em específico. Assim, é possível perceber como a linguagem fotográfica foi, com o tempo, criada e mobilizada na história.

4. Discussão

4.1. Iconografia do Poder no Brasil Império

Os *Photographos da Caza Imperial* cumpriram a função de desenvolver a prática fotográfica no país e disseminar os interesses da

Coroa no tocante à sua projeção política e social. Em suma, foram construtores de uma iconografia do poder do período imperial.

A socióloga Mônica Rugai Bastos relaciona tais projeções com os períodos históricos do país. Bastos afirma que o reinado necessitou “de uma nova maneira de representar o poder” (2008, p.42), haja vista que a Coroa, até então representada por Dom João, fazia jus à Portugal e ao Brasil colônia. Tal mudança na concepção surgiu ainda no reinado de Dom Pedro I, que representava o país como uma nação grande e próspera.

A contradição do novo momento estava em representar, ao mesmo tempo, a tradição e a modernidade. O tradicional, para justificar o poder transmitido pelo nascimento; a modernidade, para dimensionar o novo período. Os retratos da família imperial funcionavam como imagens do Estado, figuravam os anseios de uma nação que se pretendia moderna, civilizada dentro dos moldes europeus, mas fixada dos trópicos. As representações de Dom Pedro II reforçam a ideia de um monarca sério, comprometido, culto e austero.

Tal entendimento é corroborado por Mauad, para quem “a imagem da corte era uma imagem não somente pública, mas publicada nos jornais e exposições universais, a imagem do Império ainda tinha como modelo a família imperial” (1997, p.185). As representações cumpriram a função social de mostrar um “imperador sério, competente, capaz de exercer de maneira condigna o poder de que fora investido” (Bastos, 2008, p.45). Ao mesmo tempo em que Dom Pedro II era representado como alguém digno de exercer o poder de forma soberana, a sua imagem o aproximava do homem comum.

Os retratos da família imperial, como um todo, e do imperador, em específico, retratam pessoas sérias e cultas, comprometidas com a ciência e a cultura do país. Nesse sentido, conotavam um interesse por valores em alta na época por remeterem à modernidade – a estética e o rigor científico. Assim, atendeu a uma expectativa de civilizado e moderno, e opôs a Coroa à concepção de uma instituição envelhecida e decadente – noção já disseminada em algumas repúblicas europeias e nos Estados Unidos, por exemplo.

O pesquisador Tadeu Chiarelli chama atenção para o momento histórico da chegada da fotografia no país com a ascensão de Dom Pedro II ao trono, ambos no ano de 1840. No mesmo ano, Félix Taunay, presidente da Academia Imperial de Belas Artes, demonstra

a preocupação em criar “[...] uma arte nacional, comprometida com os valores da arte tradicional” (Chiarelli, 2005, p.83), atrelada a uma perspectiva mais conservadora na qual a arte cumpre uma missão civilizatória, trazendo uma cultura europeia para a sociedade brasileira.

Nesse contexto, o “[...] aparecimento da fotografia no Brasil coincide e necessariamente se confundirá com o II Império que então se iniciava e com o projeto de arte brasileira da Academia” (Chiarelli, 2005, p.83), no caso, um projeto de construção de civilidade no Brasil a partir de uma estética clássica na qual os seus integrantes, artistas e fotógrafos, estarão imbricados com o Estado, institucionalizando tal concepção.

Essa relação de proximidade entre tais profissionais, os fotógrafos, e a Coroa, se explicita no montante de dinheiro gasto com fotografias e álbuns da família imperial. Segundo Mauad, entre 1848 e 1867 cerca de 14% da verba oficial, de cada ano, foi aplicada sob a rubrica “Professores, etc. para a Família Imperial” (1997, p.198), deste modo, “[...] nenhuma outra família gastou tanto com fotografia como a imperial” (1997, p.197).

Outro número expressivo é a coleção de fotografias do imperador. Segundo a historiadora Fernanda Borges Tibau (2010), ela chegou a mais de vinte e duas mil peças ao longo de seu reinado. Tais imagens cumpriram o papel de criar uma ideia coesão social e centralidade política em um país de dimensões continentais. Atuaram “[...] como formadoras de uma imagem da monarquia e conseqüentemente da nação, tendo um papel histórico de grande relevância” (Tibau, 2010, p.05).

Tais números exprimem a intensidade da presença dos registros fotográficos na vida do imperador. Essas produções influenciaram, durante o segundo reinado, as representações da Corte brasileira para outras nações, principalmente através das feiras internacionais de fotografias, nas quais vários fotógrafos do país foram premiados.

Outra dimensão desta iconografia do poder é a representação do espaço geográfico nas fotografias da época. Além dos retratos, as vistas urbanas tiveram um papel central na divulgação de um ideal de um país moderno e civilizado, muito embora fosse uma realidade distinta da encontrada em grande parte do território nacional, interiorizado e longínquo. Cabe lembrar que a cidade do Rio de Janeiro, capital do império, possuía problemas de urbanização, pois tinha cortiços, favelas e falta de saneamento, por exemplo.

É preciso lembrar que ao Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX estava longe de ser uma cidade ordenada de acordo com o modelo civilizatório europeu. O recurso ao close-up permite a ampliação de pequenos detalhes, escondidos entre as imagens; o pregão dos ambulantes, o trânsito dos bondes, as ruas estreitas e sinuosas, e as moradias precárias, que já ocupavam os morros temas das crônicas de Bilac e alvo das picaretas demolidoras do prefeito Pereira Passos no início do século XX (Mauad, 1997, p.207).

Por fim, a representação das classes populares e de outros grupos étnicos se dava como “[...] objetos de atenção das casas fotográficas para produzir o lado pitoresco da sociedade imperial” (Mauad, 1997, p.208). São as imagens do burburinho urbano com negras vendendo frutas, carroças, bondes e lençóis estendidos, por exemplo. As produções fotográficas representam a diversidade do meio urbano em meio a construções erguidas em estilos europeus, todas envolvidas por uma mata exuberante e grandiosa.

Tais imagens serviram como uma síntese de uma civilização dos trópicos governada por monarca moderno, culto, sendo ele a figura central para a integração de um país ainda jovem. Houve uma representação iconográfica dos anseios da Coroa.

4.2. Padronização e linguagem fotográfica

Para analisar as obras de Revert Henrique Klumb em uma perspectiva contextualizada, capaz de dimensionar as características sociais, históricas e culturais, é necessário analisar as aderências discursivas, ou seja, a adesão de grupos profissionais ou sociais e o próprio contexto cultural de tal produção. Posteriormente, deve-se averiguar qual foi o contrato de comunicação estabelecido, além dos dados externos e internos da obra. Assim, é possível identificar o *ethos* assumido pelos autores.

Maria Luiza Marcílio, pesquisadora e autora do prefácio do livro *O Olhar Europeu*, faz uma crítica contundente sobre a presença de europeus na construção da representação iconográfica da sociedade brasileira. Para Marcílio (2002, p.10), “[...] nós brasileiros não fomos autores da nossa própria imagem, pois a iconografia aqui reunida revela bem mais a visão e o imaginário que o europeu quis fixar de nosso país”.

Tal percepção é corroborada pelos historiadores Kossoy e Carneiro, para ambos, no contexto da época, a abertura do país no início do século XIX leva a uma “redescoberta” do Brasil por parte dos europeus, uma sociedade até então exclusiva ao colonizador português. Este interesse pela sociedade desenvolvida nos trópicos dentro de moldes europeus se materializava também por meio da fotografia. “Nesse sentido, a iconografia teve papel fundamental enquanto veículo de difusão da *imagem do outro*, apresentada como novidade” (Kossoy & Carneiro, 2002, p.19).

O contexto cultural de produção delimita as condições e os pressupostos de representação dos diferentes segmentos sociais. A prática fotográfica foi influenciada por um viés positivista, por uma crença de captação do real na cena fotográfica, em uma sociedade ainda periférica no contexto global, dependente de tecnologia e aprimoramento em países europeus e foi realizada em uma sociedade de classes com grande desigualdade.

Os códigos de representação foram socialmente assimilados na medida em que houve uma aderência maior a eles, criando identidades. Como observa Koutsoukos (2013) em seu livro, houve uma padronização nas representações de si e dos *outros*. Os mais modestos baseavam-se nas representações de pessoas da corte ou de celebridades, assim, podiam sentir-se mais seguros diante da câmera para possuírem a própria forma de imagem.

O próprio processo de se criar fotografias, a divulgação através de jornais – que divulgavam quais pessoas ilustres tinham sido fotografadas naquele estúdio – os álbuns nas salas de espera, que permitiam o cliente ter a sensação de um repertório de representações, arquitetavam o contrato de comunicação estabelecido. A representação de pessoas da Corte ou famosas da época criavam padrões de representação que deviam ser seguidos pelos demais.

Outro aspecto relevante a ser considerado neste contrato comunicacional são as formas de representação padronizadas pelos profissionais da época. Primeiro, funcionavam como uma assinatura do fotógrafo. A presença constante de determinado objeto ou pose permitia que o estúdio fosse reconhecido pelos seus pares e clientes. Segundo, a própria existência das exposições locais, nacionais ou internacionais que eram:

[...] os meios que muitos fotógrafos, fabricantes e estudiosos da técnica fotográfica tinham para mostrar ao vivo, a um público maior e diverso, os novos equipamentos, processos, materiais, e até mesmo os novos modismos, além dos resultados de seus trabalhos (Koutsoukos, 2013, p. 62).

Houve um movimento dicotômico na criação desta identidade que se deuta pela igualdade como pela diferença.

5. Considerações Finais

O presente artigo trouxe à luz argumentos acerca tanto da produção fotográfica de Revert Henrique Klumb como do contexto histórico e social da época. Tais ponderações são necessárias para que se consiga refletir sobre a linguagem fotográfica e como ela foi mobilizada na construção de uma iconografia do poder no Brasil oitocentista.

As escolhas metodológicas foram feitas com o intuito de melhor compreender quais valores eram predominantes na sociedade brasileira oitocentista e quais significados certos objetos, poses e cenas podiam gerar. Mais ainda, pretendeu-se analisar qual a relação entre as aspirações da Coroa e a sua capacidade de se auto representar e representar a sociedade na qual ela estava inserida.

Para tanto, o presente artigo citou o caminho metodológico percorrido para o desenvolvimento da dissertação, além de sintetizá-lo em relação às considerações finais obtidas. A partir disso, foi possível fazer uma reflexão sobre a produção de Klumb o contexto histórico da época. Fez-se um levantamento bibliográfico sobre a situação da fotografia na época, como a prática se desenvolveu ao longo da história, quais códigos de representação ela incorporou, bem como se deu a popularização do comércio da imagem. Além disso, o arcabouço teórico utilizado vaticina duas dimensões coexistentes na imagem fotográfica, a denotação e a conotação, que se articulam e preenchem uma estrutura ausente, definição dado por Umberto Eco (2007), que remete a um arquétipo pronto para ser conotado dentro de determinado contexto sócio, histórico e cultural.

Nesse sentido, os significados são históricos, pois constituem-se a partir do contexto e, em outro momento, arquitetam a própria história ao se imbricar numa complexa rede social de significação, projeções de ideais e universalização dos códigos.

Desse modo, a dimensão visível dos registros fotográficos serve como suporte para as conotações dadas. A sua denotação funciona como uma estrutura preenchida no decorrer da história, captando os símbolos e significados ao seu redor, construindo-os, ao mesmo tempo. Salienta-se, ainda, a importância histórica Revert Henrique Klumb, visto que ele esteve próximo ao centro do poder da época e que atuou em consonância com os anseios da Coroa.

Assim, com registros fotográficos de temas diversos e aparentemente desconexos – que vão de paisagens a membros da família imperial – Klumb colaborou na estruturação de uma iconografia do poder. A sua produção não apresenta unidade temática, tão pouco se deu em um curto período de tempo, o que resultou em uma variedade de técnicas e tecnologias empregadas, porém, em comum, possuem o discurso. Tais retratos e fotografias legitimaram o exercício do poder por parte de Dom Pedro II e ecoaram o discurso oficial: o Brasil é um país jovem, em formação, que apresenta o exotismo das populações ameríndias e negras, mas dentro de um ideal de civilização europeu, no qual a cultura e a modernidade são os propulsores de desenvolvimento.

Percebe-se, então, que a história da fotografia, mais do que a história de uma técnica, de uma prática ou de uma tecnologia, é, também, a história de um país, de uma linguagem e da formação de um imaginário social.

Bibliografía

- Bastos, M. R. (2008). Retratos do Poder Imperial no Brasil. *FACOM*.
- Barthes, R. (1980). *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Barthes, R. (1990). *A Mensagem Fotográfica. O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Barthes, R. *Mitologias*. (2001). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Braga, J. L. (2011). A prática de Pesquisa em Comunicação: abordagem metodológica como tomada de decisão. *Revista da Associação Nacional de Pós-graduação em Comunicação*.
- Castro, D. R. de. (2013). Photographos da Casa Imperial: A Nobreza na Fotografia no Brasil do Século XIX. *IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem. I Encontro Internacional de Estudos da Imagem*, 823-843. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/331936456_Photos_da_Casa_Imperial_A_Nobreza_da_Fotografia_no_Brasil_do_Seculo_XIX.
- Chiarelli, T. História da arte/história da fotografia no Brasil- século XIX: algumas considerações. *ARS*. Recuperado de: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202005000200006
- Dubois, P. (1998). *O Ato Fotográfico e Outros Ensaio*. Campinas: Editora Papirus.
- Eco, U. (1995). *Os Limites da Interpretação*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Eco, U. (2007). *A estrutura ausente*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Hall, S. (2015). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Lamparina.
- Hall, S. (2016). *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Editora Apicuri e Editora PUC.
- Mauad, A. M. (1997). Imagem e Auto-imagem do Segundo Reinado. En: L. Alencastro (Ed.), *História da Vida Privada no Brasil* 02 (pp.181-232). São Paulo: Companhia das Letras.
- Mauad, A. M. (2010) Prática Fotográfica e a experiência Histórica- um balanço de Tendências e Posições em Debate. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens*. Recuperado de: https://www.academia.edu/9549169/Pr%C3%A1tica_fotogr%C3%A1fica_e_a_experi%C3%Aancia_hist%C3%B3rica_um_balan%C3%A7o_de_tend%C3%Aancias_e_posi%C3%A7%C3%B5es_em_debate.
- Salked, R. (2014). *Como Ler uma Fotografia*. São Paulo: Editora Gili.
- Tibau, F. B. A. (2010). A Memória Privada no Espaço Público: as coleções de fotografia da família imperial brasileira. *XIV Encontro Regional da ANPUH-Rio, Memória e Patrimônio*.

- Klumb, R. H. (1872). *Doze horas em diligencia: guia do viajante de Petropolis a Juiz de F6ra*.
- Koutsoukos, S. S. M. (2013). *Negros no Est6dio do Fot6grafo*. Campinas: Editora Unicamp.
- Kossoy, B. (2002). *Dicion6rio hist6rico-fotogr6fico brasileiro: fotogr6fos e of6cio da fotografia no Brasil (1833-1910)*. S6o Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Kossoy, B. (2009). *Realidades e Fic66es na Trama Fotogr6fica*. S6o Paulo: Ateli6 Editorial.
- Kossoy, B., & Carneiro, M. L. T. (2002). *O Olhar Europeu: O negro na iconografia brasileira do s6culo XIX*. S6o Paulo: Editora da Universidade de S6o Paulo.
- Zenha, C. (2004) O Neg6cio das "Vistas do Rio de Janeiro": Imagens da Cidade Imperial e da Escravid6o. *Estudos Hist6ricos*, 23-50.