

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”- UNESP**

**FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO- FAAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO- PPGCOM**

Thales Valeriani Graña Diniz

**A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DAS ELITES BRASILEIRAS EM
CONTRAPOSIÇÃO A OUTROS GRUPOS SOCIAIS NAS FOTOGRAFIAS DE
ALBERTO HENSCHEL E REVERT HENRIQUE KLUMB: PRÁTICAS
SOCIOCULTURAIS E SUAS PRODUÇÕES DE SENTIDO**

Bauru

2018

THALES VALERIANI GRAÑA DINIZ

**A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DAS ELITES BRASILEIRAS EM
CONTRAPOSIÇÃO A OUTROS GRUPOS SOCIAIS NAS FOTOGRAFIAS DE
ALBERTO HENSCHEL E REVERT HENRIQUE KLUMB: PRÁTICAS
SOCIOCULTURAIS E SUAS PRODUÇÕES DE SENTIDO**

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
graduação em Comunicação-
PPGCOM, da Faculdade de
Arquitetura, Artes e Comunicação-
FAAC, da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”-
UNESP, para obtenção do título de
Mestre em Comunicação, sob
orientação da profa. Dra. Maria
Cristina Gobbi

Bauru

2018

Diniz, Thales Valeriani Graña.

A construção imagética das elites brasileiras em
contraposição a outros grupos sociais nas fotografias
de Alberto Henschel e Revert Henrique Klumb: práticas
socioculturais e suas produções de sentido / Thales
Valeriani Graña Diniz, 2018

93 f.

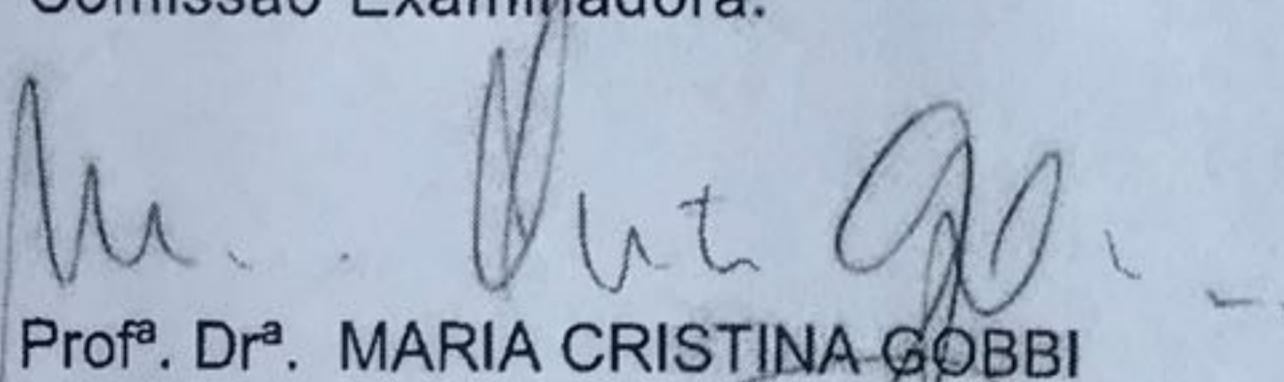
Orientadora: Maria Cristina Gobbi

Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual
Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação, Bauru, 2018

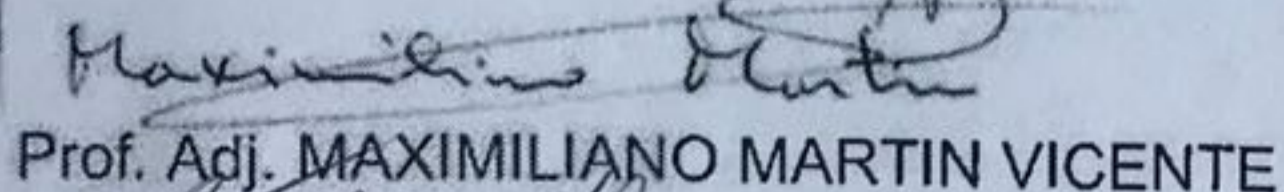
1. Fotografia. 2. Alberto Henschel. 3.Revert
Henrique Klumb. 4.Brasil. 5. Iconografia. I.
Universidade Estadual Paulista. Faculdade de
Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE THALES VALERIANI GRANA DINIZ, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.

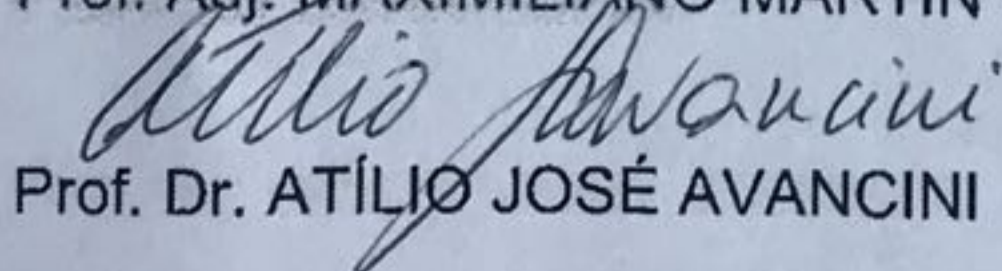
Aos 27 dias do mês de agosto do ano de 2018, às 17:00 horas, no(a) Sala de reunião dos Programas de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof^a. Dr^a. MARIA CRISTINA GOBBI - Orientador(a) do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - FAAC - UNESP - Bauru/SP, Prof. Adj. MAXIMILIANO MARTIN VICENTE do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação de Bauru, Prof. Dr. ATÍLIO JOSÉ AVANCINI do(a) Programa de Pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais / UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de THALES VALERIANI GRANA DINIZ, intitulada **A Construção Imagética das Elites Brasileiras em Contraposição a outros grupos sociais nas fotografias de Alberto Henschel e Revert Henrique Klumb: práticas socioculturais e suas produções de sentido**. Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: aprovado. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.



Prof^a. Dr^a. MARIA CRISTINA GOBBI



Prof. Adj. MAXIMILIANO MARTIN VICENTE



Prof. Dr. ATÍLIO JOSÉ AVANCINI

Área de concentração: Comunicação Midiática

Linha de pesquisa: 1 – Processos Midiáticos e Práticas Socioculturais

Banca Examinadora

Prof.^a Adj. Maria Cristina Gobbi
Presidente/Orientador/FAAC-Unesp

Prof. Dr. Atílio José Avancini
Docente/ECA-USP

Prof. Adj. Maximiliano Martin Vicente
Docente/FAAC-Unesp

Bauru, _____ de _____ 2018

DEDICATÓRIA

A memória dos homens e mulheres escravizados e escravizadas.

Aos amantes da história e da fotografia.

Aos curiosos.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por serem meu alicerce.

Aos professores e professoras de toda minha curta vida, por terem instigado em mim a curiosidade, condição primeira para o conhecimento.

A professora Maria Cristina Gobbi, pelas orientações, pelo exemplo e pela confiança em ter aceitado me orientar em um momento tão decisivo da minha trajetória acadêmica.

A professora Eliza Bachega Casadei, pelas orientações e por ser uma das minhas inspirações acadêmicas.

Aos meus irmãos Petrus e Beatriz, verdadeiras fortalezas que me abrigam em meio a tempestades.

A Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, por ter sido minha morada intelectual nos últimos seis anos.

Ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e seus membros, pelos debates e conhecimentos construídos.

A Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, pelo apoio fundamental para o desenvolvimento da pesquisa, processo 2016/16679-0.

Ao Instituto Moreira Salles (IMS) por preservar e disponibilizar seu acervo.

Obrigado!

No fundo, a Fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa*.

Roland Barthes

DINIZ, Thales Valeriani Graña. **A Construção Imagética das Elites Brasileiras em Contraposição a Outros Grupos Sociais nas Fotografias de Albert Henschel e Henrique Klumb: Práticas Socioculturais e suas Produções de Sentido.** 2018. Dissertação de Mestrado em Comunicação- FAAC- UNESP, sob a orientação da Professora Adj. Maria Cristina Gobbi. Bauru, 2018.

RESUMO

As fotografias são fatos sociais que representam determinados assuntos numa perspectiva ideológica de construção da realidade. Sua construção e leitura estão vinculados a fatos históricos, ideológicos, tecnológicos e sociais. As imagens que representam os grupos sociais não são frutos do acaso, há uma série de fatores sócio históricos que influenciam na sua elaboração, assim como sua produção de sentido que se constrói também a partir do contexto no qual o receptor está inserido. Dito isto, a presente pesquisa articula aspectos da linguagem fotográfica, a sua presunção em representar um real concreto, com a construção de identidades no Brasil Império, em específico, a exploração do conceito de exótico e do “Outro” nas produções da época. Para tanto, é feita uma análise para que se possa compreender como foi fotografada a família imperial em contraposição a outros grupos sociais na época do Brasil Império, durante parte do reinado de Dom Pedro II, entre 1852 e 1885, período no qual Alberto Henschel e Revert Henrique Klumb atuaram no país. Ambos foram detentores do título de Fotógrafos da Casa Imperial e retrataram paisagens, a família imperial, membros da aristocracia, escravos e pessoas das classes populares cujas obras compõem o imaginário oitocentista nacional. É apresentado um quadro geral da fotografia da época, além de uma análise das técnicas de composição mobilizadas em suas produções e como a linguagem fotográfica pode abordar o imaginário social em função de conceitos já existentes. Como é feita a representação da elite econômica e política, qual a relação entre tais produções e os acontecimentos históricos, como os escravos e pessoas das classes populares são representados e as produções de sentidos de tais retratos são algumas das questões que esta pesquisa pretende responder usando uma abordagem metodológica híbrida entre a análise das conotações da imagem propostas por Barthes e Eco, os quais indicam uma leitura no seu âmbito denotativo, estrutural, conotativo, sociocultural. Como resultado tem-se um pacto comunicacional entre os fotógrafos e os seus consumidores calcados em valores eurocêntricos e em identidades mobilizadas pelo exótico, no que deve ser mostrado ou omitido em relação à sociedade da época. Outra característica central é a ausência de elementos como forma de significação e disseminação dos valores da Coroa, haja vista o não registro da violência de um regime escravagista e também a falta de objetos que remetam a realeza, como coroa e manto, por exemplo, nos registros visuais do imperador e sua família, criando a ideia de membros austeros e dignos de exercer o poder a eles incumbido.

Palavras-chave: Fotografia. Alberto Henschel. Revert Henrique Klumb. Brasil. Iconografia

DINIZ, Thales Valeriani Graña. The Imaginary Construction of Brazilian Elites as opposed to Other Social Groups in the Photographs of Albert Henschel and Henrique Klumb: Sociocultural Practices and their Productions of Meaning. 2018. Master's Dissertation in Communication - FAAC-UNESP, under the guidance of the professor Maria Cristina Gobbi. Bauru, 2018.

ABSTRACT

Photographs are social facts that represent certain subjects in an ideological perspective of reality construction. Its construction and reading are linked to historical, ideological, technological and social facts. The images that represent social groups not happen by chance, there are a number of socio-historical factors that influence their elaboration, as well as their production of meaning that is also constructed from the context in which the receiver is inserted. That said, this research articulates aspects of the photographic language, its presumption in representing a concrete reality, with the construction of identities in the Brazilian empire age, specifically, the exploration of the concept of exotic and "Other" in the productions of that historical moment. Therefore, an analysis is made to understand how the imperial family was photographed in contrast to other social groups during the Brazilian empire in part of the reign of Dom Pedro II, between 1852 and 1885, during which time Alberto Henschel and Revert Henrique Klumb worked in the country. Both of them were holders of the title of Photographers of the Imperial House and portrayed landscapes, the imperial family, members of the aristocracy, slaves and people of the popular classes whose works compose the nineteenth century imaginary national. It presents a general picture of the photography of that time, besides an analysis of the composition techniques mobilized in its productions and how the photographic language can approach the social imaginary in function of already existing concepts. As the representation of the economic and political elite is made, what is the relation between such productions and historical events, such as slaves and people of the popular classes are represented and the productions of meanings of such portraits are some of the questions that this research intends to answer using a hybrid methodological approach between the analysis of image connotations proposed by Barthes and Eco, which indicate a reading in its denotative, structural, connotative, sociocultural scope. As a result, there is a communication pact between photographers and their consumers based on Eurocentric values and identities mobilized by the exotic, in what must be shown or omitted in relation to the epoch society. Another central characteristic is the absence of elements as a form of signification and dissemination of the Crown's values, given the non-registration of the violence of a slave regime and also the lack of objects that refer to royalty, such as crown and mantle, for example, in visual records of the emperor and his family, creating the idea of austere and worthy members to exercise the power entrusted to them.

Keywords: Photography. Alberto Henschel. Revert Henrique Klumb. Brazil. Iconography

SUMÁRIO

1. Introdução.....	13
2. Fotografia no Brasil do século XIX: contexto sócio histórico.....	20
2.1 Photographo da Caza Imperial.....	27
2.2 Uma Iconografia do Poder no Brasil Império.....	28
2.3 Alberto Hesnchel.....	31
2.4 Revert Henrique Klumb.....	33
2.5 Ethos e Contexto de Produção.....	35
2.6 O Valor do Exótico.....	36
3. Escolhas Metodológicas.....	39
3.1 Linguagem Fotográfica: denotação e conotação.....	41
3.2 Metodologia das Conotações.....	43
3. Construção de Identidades.....	47
4. Análises	
4.1 Duas negras posando em estúdio.....	50
4.2 Negra com criança na Bahia.....	54
4.3 Tipos de negros (negro albino)	58
4.4 Escrava de Turbante.....	61
4.5 Negra da Bahia (Nu de jovem de Salvador)	63
4.6 Conde d'Eu e princesa Isabel, com seu filho d. Pedro de Alcântara; condessa de Barral ao fundo	67
4.7 O Imperador Dom Pedro II.....	71
4.8 Palácio Imperial.....	74
4.9 Serra dos Órgãos.....	77
5. Considerações Finais.....	80
6. Referências Bibliográficas.....	84
7. Apêndices.....	87

LISTA DE FIGURA

Figura 01 Duas negras posando em estúdio, Alberto Henschel.....	50
Figura 02 Negra com criança na Bahia, Alberto Henschel.....	54
Figura 03 Tipos de negros (negro albino), Alberto Henschel.....	58
Figura 04 Escrava de Turbante, Alberto Henschel.....	61
Figura 05 Negra da Bahia (Nu de jovem de Salvador), Alberto Henschel.....	63
Figura 06 Conde d'Eu e princesa Isabel, com seu filho d. Pedro de Alcântara; condessa de Barral ao fundo, Revert Henrique Klumb	67
Figura 07 O Imperador Dom Pedro II, Revert Henrique Klumb.....	71
Figura 08 Palácio Imperial, Revert Henrique Klumb.....	74
Figura 09 Serra dos Órgãos, Revert Henrique Klumb.....	77

1 Introdução

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.

Tal concepção foi central no desenvolvimento desta pesquisa. O objeto histórico, as fotografias de Alberto Henschel e Revert Henrique Klumb, são analisadas não em um viés apenas historiográfico, mas também naquele intrínseco às suas produções visuais, seus códigos e linguagem. Realizar uma abordagem semiológica, a qual concebe os “códigos como sistema de expectativa válidos no mundo dos signos” (ECO, 2003, p.XX), permitiu a identificação de ideologias e seus modos comunicativos presentes no universo dos signos.

Não é da alçada de uma pesquisa semiológica verificar se “unicórnios” ou “dragões” existem, por exemplo, funções da zoologia, no caso. Mas, uma vez que tais palavras ou seres imaginados produzam sentido, a existência ou não de seu referente torna-se secundária, sendo importante identificar como, em um contexto, recebem significados com base em um sistema linguístico e, mais ainda, quais associações mentais estas palavras provocam em determinados destinatários.

Uma vez identificado a existência de um código, o seu significado passa a ser um fenômeno cultural, descrito por relações internas de um sistema e aceito por certos grupos em determinada época (ECO, 2003). Sua dimensão ontológica ou sociológica passa a ser descrita pela cultura.

Cabe lembrar que o remetente e o destinatário não se comunicam ou se baseiam em um mesmo código. Tal ideia é importante para se lembrar que o leitor, ao ler uma obra de arte ou fotografia, deve fazê-lo a partir das concepções retóricas e ideológicas de seu autor, caso queira entendê-la com suas idiossincrasias, não se limitando aos próprios códigos. Assim, a face visível de um registro fotográfico não é apenas um índice, mas também um signo convencionalizado.

Se o autor, em sua obra, pretende certo leitor, este leitor, por sua vez, idealiza um autor. Este duplo movimento articula-se e estrutura os códigos visuais, resultando no sistema de signos compartilhado entre ambos. Nesse sentido, Umberto Eco em seu livro *A Estrutura Ausente* (2003) afirma que as pegadas de um animal, por exemplo, só podem

ser lidas como rastro se o indivíduo for adestrado, em certo sentido, a relacionar a marca ao animal. Se não o for, ele poderá pensar se tratar de um acidente natural.

A analogia citada acima chama atenção para a dimensão comunicacional das relações sociais. Assim como uma pegada pode não ser decifrada, uma fotografia também pode não ser, caso o destinatário não tenha repertório para tanto. Para ele conseguir ter a devida compreensão precisa conhecer o contexto da obra, bem como, ao menos, supor as pretensões ideológicas do autor, supondo-o ao mesmo tempo.

Tal dinâmica demonstra que uma obra não possui, em si, uma estrutura a qual deve ser descoberta pela semiologia ou pelas ciências formais. A rigor, ela sequer existe, sendo dada pelo pesquisador como um instrumento hipotético para experimentar e conduzir correlações mais vastas (ECO, 2003). Essas propostas são hipotéticas e se dão a partir de contextos e circunstâncias.

As ideias apresentadas acima são fundamentais para a compreensão da linguagem fotográfica. Suas duas dimensões, denotativa, visível; conotativa, social e histórica, articulam-se produzindo sentido em certos contextos que, ao mesmo tempo, constituem-na.

Para tanto, o capítulo 03 desta pesquisa apresenta e analisa aspectos dos códigos visuais a fim de desmitificar uma ideia difundida no senso comum segundo a qual a fotografia é uma representação fiel da realidade, sendo uma expressão iconográfica de uma verdade, de um fato. Como afirma Dubois (1998, p.25) “a foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra”.

Nem sempre ela é lida como um recorte de determinada realidade, mas, sim, como uma prova fidedigna dos fatos nela representados. Por ser mimética, por apresentar-se como a arte que tudo registra, difundiu-se tal conceito. Só que, a rigor, ela não é um ícone, como se apresenta, mas é, sobretudo, um índice (DUBOIS, 1998). Nesta perspectiva, Dubois (1998) não considera o produto concluído, mas todo o seu processo de produção, o processo técnico que permite a existência de uma fotografia é o ponto de partida, sua referencialidade não é absoluta, mas relativa. Por isso, sua leitura deve ser codificada, sendo resultado de um processo cultural. A fotografia não acontece somente a partir de processos químico-físicos, mas também quando produz sentido, significando algo para alguém.

Na afirmação de Barthes “o pictorialismo é apenas um exagero do que a foto pensa de si mesmo, pois apresentar-se para o senso comum como a mais mimética das artes

visuais é uma ilusão” (1980, p.52), o autor chama atenção para o fato da fotografia não cumprir aquilo que promete: o registro fidedigno e incontestável de uma realidade, tomando-a como absoluta em si e, por isso, registrável e inconteste.

Para Dubois (1998) o próprio processo de constituição da fotografia leva a uma conclusão enviesada de que o seu processo mecânico, fruto das leis da ótica e da química, não sejam alterados pela mão do artista, sendo que, a rigor, o próprio fotógrafo funciona como um filtro cultural, consciente ou não da sua seleção, ele próprio filtra e escolhe o que deve aparecer e ser omitido em determinada foto. Kossoy (2009, p.27-28) corrobora com tal ideia, para o autor, “além do caráter estritamente técnico, há outros elementos que são decisivos na construção de uma fotografia como a seleção do próprio assunto, equipamentos, enquadramento, momento, materiais e edição”.

Identificá-los e contextualizá-los é uma tarefa essencial para quem pretende compreender a história através da fotografia. Ter conhecimento sobre as técnicas mais usadas em determinadas época, assim como o equipamento e a história do estabelecimento ou fotógrafo que a produziu, ajudam numa leitura mais precisa da imagem que tornou-se um documento histórico.

Nesse sentido, alguns termos podem ser readequados. Para Salked (2014), ao invés de se empregar “tomar” ou “tirar” fotografias, deve-se usar “fazê-las” ou “construí-las”, pois são o resultado de uma série de escolhas do fotógrafo como a escolha da lente, tempo de abertura e exposição, luz e outros critérios técnicos que alteram, isoladamente, o caráter da imagem.

Ainda sobre o processo de produção da fotografia, Sontag (1986, p.16) chama atenção para o fato de que “embora, num certo sentido, a câmara, não só interprete, mas capte de facto a realidade, as fotografias são tanto uma interpretação do mundo como as pinturas ou os desenhos”. A autora se atém a dimensão cultural que mobiliza a dimensão técnica em consonância com os filtros do autor da imagem.

Numa perspectiva mais referencialista, Barthes (1980) chega a afirmar que o ‘referente fotográfico’ não é o facultativamente real a que remete uma imagem ou signo, mas a aquilo necessariamente real, sem o qual não haveria fotografia. Cabe ressaltar que, para o autor, a ligação entre a fotografia e o real está naquilo que teve de estar diante da câmara para que a fotografia pudesse existir, mas tal registro sempre possui um viés ideológico e enviesado, não sendo ele a expressão do real em si.

O ‘necessariamente real’ citado por Barthes (1980) é separado em três categorias principais por Kossoy (2001) o assunto, a tecnologia e o fotógrafo. O assunto é o

fotografado, não apenas as pessoas ou objetos, mas também seus contextos, o que foi dito ou omitido. A tecnologia é o que permite um registro ser feito em tais condições e o fotógrafo é o ponto nevrálgico que une ambos. Segundo Kossoy (2001), a fotografia é um duplo testemunho, mostra a cena passada, irreversível, fragmentada, e informa acerca de seu autor, seus interesses, desejos, posições ideológicas. O assunto/fotógrafo/tecnologia são elementos constitutivos uma vez que “eles geram a fotografia (produto final) que se dá em uma equação de espaço/tempo” (KOSSOY, 2001, p.37).

E se estes são os elementos constitutivos, que segundo Kossoy (2001) compõe a primeira realidade da fotografia, o momento da recepção, chamada por ele de segunda realidade, também deve ser levado em consideração. Tal ideia é corroborada por outros autores, como Dubois (1998) para quem a significação das mensagens fotográficas é de fato determinada culturalmente, ela não se impõe como uma evidência para qualquer receptor, pois sua recepção necessita de um aprendizado dos códigos de leitura. “Todos os homens não são iguais diante da fotografia” (DUBOIS, 1998, p.42), conclui o autor.

No mesmo sentido, Stuart Hall (2016) afirma que o acesso comum à linguagem produz o compartilhamento de significados, sendo a linguagem o que fundamenta o sentido e a cultura por ser o compartilhamento dos repositórios-chave e dos significados culturais (HALL, 2016). Ainda nesta perspectiva, o autor argumenta que cultura não são os objetos como romances, fotografias ou mesmo programas de TV, mas um conjunto de práticas (HALL, 2016).

De tal modo que o próprio compartilhamento de significados entre pessoas de um mesmo grupo é cultura. O acesso comum a uma mesma linguagem, o domínio de tais códigos compartilhados configura uma prática cultural. Por exemplo, o livro enquanto conotação de conhecimento e erudição terá validade na medida em que o leitor souber a função do mesmo e, uma vez fotografado, o mesmo leitor souber decifrar os códigos visuais entendendo que se trata de um registro, de uma mimese, não do original.

Tal entendimento é necessário para a compreensão das fotografias de Alberto Henschel e Revert Henrique Klumb. Seus registros fotográficos têm validade enquanto objeto de comunicação porquanto são uma prática que produz sentido, fazendo seus objetos significarem, visto que ele não é inerente às coisas, ao mundo (HALL, 2016).

Em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, Stuart Hall (2015) discute que ser inglês não se trata apenas de nascer ou não em solo britânico, mas sobretudo em compartilhar o sentimento de “inglesidade” representado na cultura

nacional. Assim, as identidades nacionais se moldam pela ideia de nação representada em sua cultura, sendo resultado dos processos de representação.

Esta ideia vai ao encontro do ditado chinês citado por Eco (2003) que diz “o homem só conhece uma maçã quando a transforma, comendo-a”, uma síntese do pensamento proposto pelo autor italiano, no qual o homem é inserido no sistema de códigos, a linguagem, na medida que o transforma, participando dele, transformando a si e a ele ao mesmo tempo. Conhecer o contexto de tais dinâmicas é fundamental para a compreensão dos sentidos produzidos, pois como afirma Hall (2016, p.59), “todos os sentidos são produzidos dentro da história e da cultura”.

Percebe-se a importância de conhecer, no caso, o contexto histórico, social e cultural dos objetos de estudo, as fotografias de Alberto Henschel e Revert Henrique Klumb, pois uma análise estrita das fotografias em seu caráter denotativo, visível, seria insuficiente para explicá-las. Ao mesmo tempo, porém, uma análise apenas historiográfica não seria de grande contribuição na área da comunicação, deixando de lado os códigos e a linguagem visual, o modo como foram construídos e articulados.

As fotografias não são como são por obra do acaso. Se determinados objetos ou poses prevalecem é porque houve uma hegemonia de determinados códigos. Alguns valores foram considerados em detrimento de outros. Nesse contexto, mais importante do identificá-los e descrevê-los é compreender porque determinadas produções fotográficas possuem certas características e quais sentidos produziram quando foram realizadas.

Salienta-se, então, a importância de compreender e contextualizar as produções de ambos fotógrafos. Tal discussão é realizada no capítulo 02 desta pesquisa, no qual é apresentado um quadro histórico do Brasil oitocentista, bem como foi desenvolvida a prática profissional dos fotógrafos, com o surgimento de tecnologias e popularização da profissão. Em relação a Henschel e Klumb, o fato deles serem detentores do título nobiliárquico de Fotógrafos da Casa Imperial demonstra a proximidade com a Coroa, agindo em consonância com suas aspirações. A rigor, ambos construíram parte do repertório nacional do Brasil oitocentista, suas fotografias foram premiadas internacionalmente e tinham apelo comercial.

Há uma iconografia do poder que foi mobilizada a partir da hegemonização de alguns códigos visuais, construindo este acesso comum à linguagem, produzindo significado e sentido. O historiador Luiz Felipe de Alencastro (1997) em seu capítulo escrito para o livro *História da Vida Privada do Brasil, volume II* cita a capital do império,

o Rio de Janeiro, e um dos principais cenários das obras dos fotógrafos, como um resumo das contradições da sociedade de então.

Por um lado, a cidade é a capital, local onde fica a corte da monarquia, maior porto do país, sede das legações diplomáticas e uma das maiores populações urbanas do continente americano. Por outro, possui uma significativa população escravizada, além dos problemas de urbanização e de saúde pública. Há uma corte que aspirava-se moderna, europeizada, destinada a criar uma nova civilização nos trópicos dentro dos moldes europeus, sobretudo influenciados pelo modelo francês.

O historiador chama atenção para o fato da escravidão ser não apenas uma herança colonial, mas um compromisso da coroa para com o futuro. O autor afirma que o “Império retoma e reconstrói a escravidão no quadro do direito moderno, dentro de um país independente, projetando-a sobre a contemporaneidade” (ALENCASTRO, 1997, p.17) quando a regulamenta na legislação vigente.

Tal característica é fundamental para a compreensão da sociedade brasileira de então. Os movimentos abolicionistas difundiam-se pela América e Europa, fazendo com que o sistema escravagista perdesse legitimidade e se tornasse sinônimo de atraso. Não obstante a pressão externa, havia contestações dentro da sociedade brasileira sobre este modelo.

A historiadora Hebe de Castro (1997), afirma que Estado imperial acabou com o tráfico negreiro, reconheceu o direito à família para os cativos, deu acesso à alforria e proibiu o açoite para a própria viabilidade da dominação escravista. Na medida em que tal modelo ia perdendo legitimidade, crescia entre os senhores medo de rebeliões e o Império foi, na medida do possível, “modernizando” o sistema escravagista engendrando-o no sistema jurídico com algumas limitações.

Ressalta-se a tentativa de demonstrar a escravidão não como uma condição de atraso, mas de traço da cultura nacional, sendo, como se possível fosse, asséptica e humana. Por isso, por exemplo, não se tem registros visuais de açoites e das torturas as quais os negros e negras eram submetidos.

Mas há registros deles na vida urbana, no burburinho, aprisionados na vida pública urbana de então. Há também registros de homens e mulheres negras nas fazendas, trabalhando. A senzala, porém, não é mostrada- ao menos por dentro-, assim como correntes, objetos de tortura e o pelourinho.

Ana Maria Mauad (1997) chama atenção para a importância dos registros visuais na difusão dos ideais da coroa em meio a uma população majoritariamente analfabeta.

Afinal, o analfabetismo não era exclusividade das camadas mais pobres da população, era uma tônica da sociedade brasileira oitocentista.

Mauad (1997) ainda destaca a importância das exposições universais, nas quais o Brasil representado se adequava as aspirações de padrões ocidentais, europeus, especificamente. Para a historiadora, a família imperial é a imagem do Império, moderno e culto, retratados junto a objetos com tais conotações, como livros e canetas, possibilitando estas identificações.

Nesse sentido, volta-se a salientar a pertinência de uma metodologia que consiga analisar a dimensão intrínseca ao objeto, a fotografia e seus códigos visuais, sua linguagem, junto a sua complexidade externa, contexto e análise historiográfica. Tal questão é resumida por Eco (2003, p.365) em sua afirmação “a cadeia comunicacional implica a dimensão histórica e a explica, ao mesmo tempo que nela se baseia”.

Esta foi a trajetória metodológica para satisfazer o objetivo desta pesquisa, identificar e analisar os paralelos entre as representações de diferentes grupos sociais na fotografia no Brasil entre 1852 e 1885. Particularmente, nas obras dos fotógrafos Alberto Henschel e Revert Henrique Klumb.

Para tanto, foram analisadas um total de nove produções fotográficas de diferentes gêneros como retrato, paisagem, cena do cotidiano imperial e foto pousada. Tendo em vista o objetivo de se fazer uma análise qualitativa e a extensão do corpus – há centenas de fotografias a disposição nos acervos –, optou-se pelos diferentes gêneros.

Ressalta-se também os objetivos secundários pretendidos e alcançados como identificar os padrões de representações sociais presentes nas fotografias, analisar como negros libertos, escravos, pessoas das classes populares, a elite econômica e política eram representadas e averiguar as práticas socioculturais, fatos históricos e as formas de representações em relação à fotografia na época.

A pesquisa, mais do que uma história da fotografia, pretendeu-se uma história através da fotografia. O registro visual foi instrumento de pesquisa, base para análise e interpretação da vida de então.

[

2. Fotografia no Brasil do século XIX: contexto sócio histórico

A daguerreotipia começou no Brasil a partir de 1840 com uma apresentação do abade europeu Compte no Rio de Janeiro, capital nacional da época. No mesmo ano, Dom Pedro II assume o trono e, aos quinze anos, se fascina pelo que viu e se torna “o primeiro fotógrafo amador dos trópicos” (KOSSOY, 2009, p.110), se transformando em um estudioso das técnicas e estimulando a prática no Brasil.

Tanto a daguerreotipia quanto, mais tarde, a fotografia, foram estimuladas pelo imperador por causa do seu interesse pela ciência e arte. No entanto, cabe a ressalva de que, na época, a prática de fotografar não era vista como uma arte, mas como uma ciência capaz de registrar, catalogar e analisar. Tal concepção faz-se presente nas fotografias então produzidas, por exemplo, os registros de vistas urbanas, como eram chamadas as paisagens urbanas, que colocam o mundo civilizado, a arquitetura de influência europeia, em contraposição a paisagem tropical, exuberante, a ser dominada pela civilização nos trópicos. O humano aparecia de forma constante para dar escala e dimensão ao tamanho e grandeza das construções e da natureza, “como o padrão de mensuração de grandes objetos” (CASTRO, 2013, p.841). O grau icônico de uma fotografia não deve ser assumido como uma prova definitiva do que foi registrado. “Justamente por seu aparente verismo é que a fotografia não raro leva a deslizes interpretativos” (KOSSOY e CARNEIRO, 2002, p.173).

Sendo a fotografia “um espaço de representações sociais, um pequeno mundo em cujo interior se constroem verdades iconográficas: ilusões documentais” (KOSSOY, 2009, p.109), pode-se afirmar que as “verdades iconográficas” da segunda metade do séc. XIX foram feitas a partir dos conceitos das ciências formais que buscavam evidenciar a capacidade humana – influência do etnocentrismo-, valorizavam aspectos da cultura europeia – euro centrismo-, que fazia com que os registros dos não europeus – índios, negros, asiáticos e latinos-, fossem como o Outro. Não eram pessoas, mas tipos humanos (CARDIM, 2012). A maioria dos retratos dos índios e negros da época, elaborados nos ateliês fotográficos, não contém o nome do fotografado, apenas legendas do tipo “Uma baiana vendendo frutas” ou outras indicações que fazem alusão não a indivíduos, mas a tipos humanos:

A exploração do exotismo propiciou uma renda suplementar para alguns fotógrafos; uma verdadeira galeria de tipos exóticos – ou melhor, inferiores segundo o olhar preconceituoso de seus

produtores e receptores – foi constituída por negros e índios, seres que se prestaram como modelos fotográficos para serem levados como “lembrança” pelos turistas europeus, em geral, como souvenirs de suas estadas no Brasil. Um exotismo estético com raízes nas teorias em moda que dominaram o século XIX, como o darwinismo social, o evolucionismo etc. Teorias racistas, na verdade, que marcaram a antropologia física e outras ciências. São verdadeiras fotos de identificação científicas, porém de certa forma elaboradas esteticamente, de homens e mulheres, levados para estúdios fotográficos e transformados em curiosidades do país tropical (KOSSOY, 2009, rodapé 14).

Tal exotismo estético está presente nas fotografias de Alberto Henschel e Revert Henrique Klumb. Nas suas fotografias de escravos é possível observar que eram retratados “como modelo para lembrança da viagem ao Império brasileiro, brotam também distinções como do retrato do rosto, basicamente frontal ou as cenas posadas em uma amostra dos ofícios daqueles indivíduos, transpostos das ruas para o estúdio” (HEYNEMANN, 200-, p.07). Não estavam nas ruas ou nas fazendas, locais onde eram postos para trabalhar, todavia não deixavam de serem escravos ou negros alforriados, e eram retratados como tal. Um tipo humano tão e somente.

Estas características se evidenciam pelos objetos, roupas e utensílios fotografados juntos aos negros e negras que conotam, em grande parte, trabalho braçal ou artesanal, então entendidos como não dignos de serem exercidos pelo homem branco. Estas atividades eram tidas comuns aos homens negros, “personagens centrais na iconografia do trabalho no Brasil do século XIX” (KOSSOY e CARNEIRO, 2002, p.71).

Nesse contexto, uma forma de distinção entre o homem negro escravizado e o livre é a presença de sapatos nos pés. Como rememora Koutsoukos (2013, p.98) “sapato em pé de negro costumava indicar liberdade. Pelo menos, esse símbolo era nesse sentido exibido e entendido”. Em alguns registros da época, por exemplo, há uma evidente preocupação em mostrar os pés dos negros escravizados, descalços portanto, como forma de evidenciar as posses e riquezas do senhor retratado junto a eles. Uma característica dos registros da época sobre a realidade do trabalho escravo nas fazendas é “monumentalidade do mundo do engenho” (KOSSOY e CARNEIRO, 2002), na qual a senzala, celeiros, armazéns e a casa grande são fotografados como construções grandiosas e as terras, a perder de vista.

Ao mesmo tempo, o senhor do engenho é retratado como uma figura de poder, ou um “senhor feudal” nas palavras de Kossoy e Carneiro (2002, p.72). Ambos historiadores

chamam atenção para o fato desta iconografia permitir, para um leitor que não conheça o contexto histórico do Brasil da época, uma leitura da escravidão como sendo harmoniosa, alegre, uma síntese de um convívio ameno e festivo. Ao mesmo tempo, porém, o batuque, por exemplo, era relacionado a uma manifestação sensual, típico da “prostituição da senzala” (KOSSOY e CARNEIRO, 2002, p.149), então condenado pela Igreja Católica.

Havia uma contradição entre a realidade vivida pelos negros e negras da época e a registrada nas fotografias produzidas. Em partes, porque além do comércio das imagens existia uma preocupação da própria monarquia em registrar uma nova civilização nos trópicos, dentro dos moldes europeus. Tal situação é explorada por Mauda (1997, p.197) para quem “as fotografias que eram enviadas às exposições universais, onde a imagem do Brasil adequava-se aos padrões da cultura ocidental” ilustram esta relação entre os interesses da Coroa e a forma como o país era representado em alguns espaços no âmbito internacional.

Assim, não há lugar para registros que captem, e denunciem ao mesmo tempo, o sistema escravocrata com sua realidade brutal. A omissão do trabalho escravo se dava também por uma preocupação por parte dos fotógrafos em representar uma Corte moderna e uma escravidão asséptica. Se por um lado os brancos não eram retratados trabalhando de forma braçal por esta ser considerada uma atividade indigna para eles, resultado de ideias “aristocráticas expressas pelos valores de honra e fidalguia herdados da metrópole portuguesa” (KOSSOY e CARNEIRO, 2002, p.71), por outro lado, era uma honra para os negros serem fotografados como profissionais, pois era um indicativo de que não eram escravos, mas forros ou libertos, por exemplo, a profissão de barbeiro, um indicativo de que ele era instruído pois, na época, estes profissionais realizavam pequenos procedimentos médicos como sangrias, curativos e outros (KOUTSOUKOS, 2013).

Outra razão de não haver registros sobre a violência sofrida pelos homens e mulheres negros e negras da época é a procura da dignidade destes que, pelos valores de então, queriam esconder as marcas de sofrimento para diminuir os estigmas por eles sofridos. Uma temática explorada no livro, resultado de sua tese de doutorado, de Koutsoukos (2013), segundo quem não houve um processo de aculturação nos registros de negros e negras em trajes e costumes europeus, mas uma fuga do preconceito e uma tentativa de aceitação. As marcas dos corpos eram propositalmente escondidas. Nos registros, que não eram baratos, havia também uma busca pela dignidade deixando-se ver pelas melhores vestimentas e acessórios.

Além de exótico, os negros foram registrados com outras conotações sociais. Sua escravidão foi embelezada e romanceada por uns, sua fisionomia e cultura foram animalizados e abominados por outros. Tornou-se comércio como tipo e exemplo do exótico para ser conhecido por europeus curiosos, via cartão-postal (KOSSOY e CARNEIRO, 2002).

Nesse contexto, as produções feitas, em grande parte, por negros escravizados representavam tipos e costumes, não individuando a pessoa retrata, mas como se fosse representante de um todo maior, de um tipo humano. Para Koutsoukos (2013, p.116) “as imagens colecionadas eram “entretenimento”, mas também ajudavam a (re)afirmar o sentimento íntimo de superioridade dos consumidores”.

Tal percepção é reforçada por Manuela Carneiro da Cunha citada em nota de rodapé por Koutsoukos (2013, p.127) para quem “se o retrato do senhor é uma forma de cartão de visita o retrato do escravo é uma forma de cartão postal: um quer descrever a pessoa, digna e singular, outro descreve o personagem, pitoresco e genérico”. Os registros fotográficos seguiam a estética do pitoresco, já explorada por desenhos, aquarelas e pinturas a óleo, por exemplo.

Os negros e negras eram retratados com vestimentas e adereções de culturas africanas, o que representava uma visão romantizada da escravidão. Tal entendimento se dá porque ficava implícito uma assepsia e ordem que não eram constantes do cotidiano escravocrata. Sua crueldade foi praticamente omitida dos registros fotográficos.

A variedade de tais registros é resultado, entre outros motivos, das próprias categorias nas quais os negros e negras fotografados eram inseridos. Ora se trava de um escravo, ora de um negro de ganho, em outros momentos, das mucamas. Em comum, quando possível, “livres e libertos procuravam parecer brancos. Brancos e bem-apegoados” (ALENCASTRO, 1997, p.83), resultado de uma sociedade com uma tensão racial e social latente.

Tal dimensão é explorada por Koutsoukos (2013, p.93), para quem “além de ser livre, a pessoa nascida livre ou alforriada parecesse livre para os outros”, haja vista os registros de casos de negros alforriados que quando se mudavam eram acusados de serem escravos fugidos, sendo postos em cativo. Por isso, segundo a pesquisadora, foi importante o uso de símbolos que indicassem a condição social do fotografado, se

vestindo à europeia, como tentativa de ser aceito, ou pelo menos tolerado, em uma “sociedade exigente, competitiva e racista” (KOUTSOUKOS, 2013, p.93).

Uma característica explorada pela iconografia da época diz respeito a vida privada e a vida pública em relação aos homens e, em especial, as mulheres brancas e negras. As primeiras eram registradas dentro de suas respectivas casas, quando muito, na janela observando o que se passava na rua. Ou em igrejas, acompanhadas dos chefes da família.

Uma vida social que se desenrolava “no isolamento, para dentro das casas” (KOSSOY e CARNEIRO, 2002, p.109). Já as mulheres e homens negros eram retratados em meio à multidão, na rua, mercados, portos e outros espaços de sociabilização. Compunham o burburinho urbano, uma cena cotidiana registrada por viajantes quando vinham ao país.

Um aspecto técnico que possibilitou a popularização dos retratos no Brasil e o seu acesso a classes mais baixas foi o surgimento do formato cartão de visita na década de 1860. A tecnologia é resultado do colódio úmido então introduzido na produção dos registros visuais, começa o declínio do daguerreotipo (KOSSOY, 2002). Neste formato, uma fotografia copiada é colada sobre um cartão suporte no formato do cartão de visita. O seu verso servia tanto para publicidade do estúdio como espaço para recados, anotações de nomes ou dedicatórias, por exemplo.

Eles também podiam ser sofisticados, com veludo, bordas folhadas a ouro, ou mais simples, em suportes básicos, baratos. De forma geral, “trazia impressos o nome, endereço, alguma referência sobre prêmios e medalhas alcançados em exposições, alguma alegoria e até as armas do Império e da República, dependendo do regime político vigente” (KOSSOY, 2002, p.34).

O formato dos cartões de visita ajudou na popularização dos retratos de corpo inteiro, e como consequência, o espaço ao redor do fotografado, permitindo a exploração do cenário, tal como era com a pintura. Houve a apresentação de status, com a presença de uma roupa da última moda, joias, relógios, sapatos lustrados, sombrinhas, chapéus, leques, globos, livros, canetas, além dos penteados elaborados e da pose ereta (KOUTSOUKOS, 2013).

Do ponto de vista comercial, sua atratividade estava no fato de que podia ser adquirido a partir de, pelo menos, quatro unidades e mais quantas fossem desejadas, assim

houve uma popularização da fotografia. O fotografado podia guardar algumas unidades de lembrança, ornar sua sala, oferecer a quem desejasse, além de que retratos de pessoas conhecidas ou de celebridades foram postos à venda em livrarias e estúdios fotográficos (KOUTSOUKOS, 2013).

Esta opção mais barata se tornou fonte de desejo de outros que agora podiam ver-se representados, um prazer antes restrito aos mais abastados. Com o passar dos anos, diminuiu a venda de cartão de visitas, derrubando o preço do retrato para pouco mais de um quinto do valor de quando ele era novidade. Surge então o cartão *cabinet*, de dimensões maiores, media 10cm x 14cm, e 10,8cm x 16,5cm quando colocado no cartão (KOUTSOUKOS, 2013), foi um formato explorado para ser posto em álbuns de famílias e também para ser colocado em portas retratos em cima de móveis.

Para se ter uma ideia, uma dúzia de cartões de visitas passou de 15\$000 em 1860, seu auge, para 3\$000 em 1880. Na época, o salário de um militar aposentado variava entre 25\$000 e 40\$000 por mês e uma cozinheira ganhava, em média, 30\$000 (KOUTSOUKOS, 2013). De tal modo que mesmo tendo uma queda no preço o valor era significativo para alguém que vivia com um orçamento mais apertado.

A realidade do mercado brasileiro fez do retrato a produção fotográfica mais explorada comercialmente, seguido das vistas, paisagens e registros de obras públicas, realizado sob encomenda dos governantes. Koutsoukos (2013) ainda afirma alguns estúdios, além das fotografias, ofereciam outros serviços como de papelaria, gráfica, vendiam molduras, fotografias diversas, além de oferecerem cursos sobre técnicas fotográficas.

Segundo Vazquez (1985) citado por Koutsoukos (2013), “em 1847 a cidade do Rio de Janeiro contava com apenas três estúdios (fixos) de fotografia. Em 1857, tinha 11 estúdios. Em 1864, eram 30 estúdios. Em Londres, em 1851, havia 12 estúdios; em 1857, eram 150; e em 1866, 284”. Os números mostram uma evolução na quantidade de estúdios e de acessos possíveis para os clientes aumentou no Rio de Janeiro, mas em velocidade muito aquém da londrina, fazendo com que os números se tornassem cada vez mais díspares entre as duas cidades. Tais números indicam que apesar de ser apoiada pela família imperial e por ser uma técnica em evolução no país, a fotografia continuava restrita a poucas pessoas e aos grandes centros urbanos, onde se popularizava lentamente.

Em seu dicionário histórico fotográfico, Kossoy (2002) chama atenção para um comércio que ia além dos estúdios fotográficos, o da difusão da imagem. Trata-se de lojas, livrarias e outros pontos de venda que comercializam álbuns, revistas ilustradas- em especial as francesas- e cartões-postais. Uma gama de produção e distribuição que foi responsável por uma homogenização dos códigos sociais transpostos para as imagens como jardins suspensos, colunas, olhares austeros, vistas urbanas e outros. Tal popularização dos códigos também é analisada por Koutsoukos:

Os detalhes e objetos usados em uma cena participam de um sistema de códigos, constituem uma linguagem simbólica que torna inteligível a ideia que se queria passar. [...] a pena e o tinteiro indicavam um compromisso com a escrita; o livro, a possível cultura, erudição; jardins e flores, a delicadeza; o cachorro indicava a fidelidade; a coruja, a sapiência; a joia, a riqueza; o mobiliário requintado e os trajes finos, a posição ou ascensão social; os objetos de trabalho, a profissão do indivíduo; uniformes e medalhas, o orgulho, o cumprimento do dever; negro descalço era escravo; negra segurando criança branca no colo era ama de leite ou ama-seca; escravos na foto do senhor, a exibição dos bens deste, de sua posse (2013, p.77-78)

A temática também foi explorada por Kossoy e Carneiro (2002) no livro *O Olhar Europeu*, no qual os autores relacionam a popularização de tal formato ao modismo de coleção de imagens já presente no público da época. No contexto, era um presente, uma lembrança, das curiosidades de um país exótico, papel posteriormente cumprido pelos cartões-postais. Há também uma dimensão histórica e cultural, na qual “de forma padronizada pela *carte-de-visite*, os personagens da coleção foram levados para a Europa como “lembrança do Brasil”, satisfazendo a curiosidade do cliente do Velho Mundo acerca da imagem do outro” (KOSSOY e CARNEIRO, 2002, p.194).

Em relação aos fotógrafos que se destacaram no Brasil da época, um dado chama atenção, a presença massiva de estrangeiros no surgimento da profissão no país. No levantamento feito por Kossoy (2002) sobre os profissionais que atuaram entre 1840 e 1890 no país o historiador concluiu que, ao longo do tempo, a presença de brasileiros aumentou e se tornou maioria. Se em 1840 havia cerca de 30 profissionais, todos estrangeiros, em 1890 eram mais de 200, sendo a maioria formada de fotógrafos brasileiros, mas os estrangeiros eram, segundo o pesquisador, uma minoria considerável, cerca de quarenta por cento.

2.1 Photographo da Caza Imperial

O título de *Photographo da Caza Imperial* começou a ser dado em 1851 e se encerrou com o fim da monarquia no país em 1889. Sua existência “serve de símbolo de uma das relações mais íntimas entre a arte e a política na história brasileira” (CASTRO, 2013, p.834). Segundo Kossoy (2009), tal título era uma permissão para que alguns fotógrafos da época, foram vinte e seis ao todo, divulgassem tal distinção junto aos seus estabelecimentos, podendo atrair uma clientela maior e de alta renda. Além, claro, de terem a família imperial como um de seus clientes.

Com a criação de tal título, Dom Pedro II fomentou o progresso da fotografia no país, estimulando apresentações de fotografias em premiações nacionais e internacionais. Várias produções feitas no Brasil foram premiadas o que 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).

Desta forma, voluntariamente ou não, divulgaram o país, seja através de paisagens ou de retratos, feitos no formato *carte-de-visite*, que se popularizaram ao longo da segunda metade do séc. XIX. Entretanto, cabe observar que muito embora a ajuda do governo imperial tenha sido fundamental para o desenvolvimento da técnica no país, não foi o suficiente para a criação de fotógrafos amadores:

Ao contrário do que ocorreu na Europa durante o século XIX, não assistimos no Brasil à produção de fotografias de paisagens efetuadas por fotógrafos *amateurs* (amadores) que, fora do circuito comercial, procuravam dedicar-se principalmente ao desenvolvimento da arte fotográfica. Os fotógrafos que participaram de exposições nacionais e internacionais não se dedicavam como diletantes a essa arte e procuravam aplicá-la na produção de artigos, como guias para viajantes ou coleções de vistas estereoscópicas (ZENHA, 2004, p.45).

Segundo a pesquisa realizada por Castro, dos vinte e seis fotógrafos detentores de tal título o “Pacheco e Henschel foram os mais procurados para retratos oficiais que seriam expostos, distribuídos na família ou vendidos à população” (2013, p.839). Cabe ainda ressaltar que a maior parte dos *Photographos da Caza Imperial* nasceu no continente europeu. Destaca-se a nacionalidade alemã, a qual seis pertenciam, incluindo Alberto Henschel e Revert Henrique Klumb.

Sobre a titulação, Castro (2013) afirma que ela trouxe ganho para o império, os fotógrafos e para a fotografia em si. Para o 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 – cabe a ressalva de que tal título não foi sinônimo de riqueza para todos. 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.

2.2 Uma 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 a 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 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 a Portugal e ao Brasil colônia. Tal concepção surge ainda no reinado de Dom Pedro I, representando o país como uma nação grande e próspera.

A contradição do novo momento estava em representar, ao mesmo tempo, a tradição e 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, compenetrado, 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, sua imagem o aproximava do homem comum.

Os retratos da família imperial, como um todo, e do imperador, em específico, retratam pessoas sérias, contidas, cultas e austeras. Nesse sentido, conotavam um interesse pelas artes e ciências, atendendo a uma expectativa de civilizado, moderno, opondo a Coroa a uma 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, 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 no qual os seus integrantes, artistas e fotógrafos, estarão imbrincados com o Estado, institucionalizando tal concepção.

Esta relação de proximidade entre tais profissionais, em específico 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 expressam a intensidade da presença dos registros fotográficos na vida do imperador. Estas 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. Para tanto, o monarca apoiava tendo “o hábito de distribuir bolsas, prêmios e condecorações a vários artistas [...]. Muitos dos esforços, no início e desenvolvimento da atividade fotográfica no Brasil, se devem à expressiva dedicação do Imperador” (MORELLI, 2014, p.04).

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 já tendo 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. Representam a diversidade do meio urbano em meio a construções em estilos europeus, todos envolvidos por uma mata exuberante e grandiosa.

Uma síntese de uma civilização dos trópicos governada por monarca moderno, culto, figura central para a integração de um país ainda jovem. Uma representação iconográfica dos anseios da Coroa.

2.3 Alberto Henschel

Nascido em Berlim em 1827, Alberto Henschel chegou ao Brasil no ano de 1866, em Recife. O fotógrafo de origem alemã possuía grande tino comercial tendo estúdios em importantes cidades do império brasileiro como Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo (CARDIM, 2012, p.05). Em 1874 recebeu o título de *Photographo da Caza Imperial*, a primeira titulação do tipo estabelecida para a fotografia por uma monarquia.

Henschel produziu uma série de retratos de pessoas negras e brancas, no estilo *carte-de-visite*, muito popular na época. Sua vasta produção integra acervos públicos e particulares, sendo autor de uma parte da memória visual dos oitocentos (HEYNEMANN, 2012). Ele foi premiado em 1872 com a medalha de ouro por uma exposição promovida pela Academia Imperial de Belas Artes. Em 1873 recebeu a medalha de mérito da Exposição Internacional de Viena e em 1882 recebeu outra medalha da Exposição de História do Brasil (HEYNEMANN, 2012).

Suas produções incluem fotografias de paisagens, vistas urbanas, retratos da família imperial, de famílias aristocratas, negros libertos, escravos e pessoas de classes populares. Mas suas fotografias mais famosas são as de estúdio, os retratos. Henschel faleceu em 1882, em São Paulo, tendo sido um dos fotógrafos mais atuantes e reconhecidos da segunda metade do século XIX, além de um renomado empresário na área dos estúdios fotográficos.

Cabe observar que os ateliês fotográficos de Henschel se localizavam, com exceção de São Paulo, em cidades litorâneas. Tal fenômeno é resultado de uma atividade que, desde seu princípio, desenvolveu-se no país como atividade econômica:

Pode-se dizer que, desde o início, a fotografia foi praticada com fins comerciais; sua expansão confunde-se, portanto, com o processo de expansão de uma atividade comercial. Porém, o contraste entre as principais capitais da costa, mais adiantadas e europeizadas, e os núcleos urbanos do interior iria determinar,

igualmente, as diferenças no desenvolvimento da atividade fotográfica entre essas áreas (KOSSOY, 2009, p.113)

Além da boa localização dos estúdios de Henschel, pode-se atribuir seu sucesso empresarial ao formato de retrato por ele empregado, o *cartes-de-visite*, como citado anteriormente, que eram fotografias “de 9,0 x 5,5 cm, produzidas a partir de um negativo de vidro, copiadas em papéis albuminados. Seu tempo de produção o seu custo eram muito inferiores ao daguerreótipos” (CARDIM, 2012, p.29). De acordo com Kossoy (2009), seus custos de produção eram menores, o que os tornavam mais acessíveis à classe média e a outros grupos sociais, além da burguesia e das pessoas mais abastadas. De forma geral, “eram assinadas no seu verso pelo retratado e oferecidas como sinal de amizade e afeto a amigos, parentes e amadas. Tinham um valor de imagem-relicário, sendo convulsivamente colecionadas e trocadas entre as pessoas” (KOSSOY, 2009, p.113).

Todavia, eram assinadas quando os modelos fotográficos eram brancos ou europeus. Quando eram negros, não continham, quase sempre, o nome do fotografado. Em sua dissertação de mestrado, Cardim (2012) chama atenção para o fato de que muito embora os negros e os brancos tivessem poses semelhantes em tais retratos, há disparidades. De acordo com a pesquisadora, há “diferenças significativas no que diz respeito à identificação, direção do olhar, posição da cabeça e exposição do perfil. [...] pessoas brancas apresentam indivíduos, ao passo que certos retratos de negros expõem tipos humanos” (CARDIM, 2012, p.06). Tais características reforçadas nos retratos de Henschel expõem a percepção do fotógrafo em relação aos valores e sentimentos nacionais da época:

Henschel soube identificar a potencialidade comercial dos retratos de negros que atendessem à demanda étnico-antropológica de colecionadores e pesquisadores europeus. Além disso, também soube oferecer à elite brasileira a representação que melhor lhe convinha. O fotógrafo, com isso, terminou sendo reconhecido pelos representantes do poder no Brasil como figura importante na constituição da identidade nacional, mesmo sendo alemão, ou talvez, justamente por causa disso (CARDIM, 2012, p.130).

Um estudo de Margrit Prussat (2008), citado por Cardim (2012), aponta para cento e vinte fotografias de negros produzidas pelos estúdios de Henschel, pertencentes a acervos no Brasil e no exterior, o que o torna o maior retratista de negros do país na

segunda metade do séc. XIX. Tais números confirmam sua percepção correta em relação a demanda de fotografias de tipos humanos, uma característica marcante do mercado consumidor de então.

Cabe destacar que além dos estúdios em capitais brasileiras, Henschel tinha revendedores em Hamburgo, na Alemanha, além de uma clientela de estrangeiros, pesquisadores, viajantes e colecionadores, o que permitiu que parte da sua obra não esteja somente no Brasil, mas também na Alemanha, além de outros países

Suas obras se encontram nas coleções da Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, Museu Histórico Nacional, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Casa de Rui Barbosa, CPDOC/FGV, Arquivo Público do Estado da Bahia, Instituto Moreira Salles, Livio Spielger, Reiss Museum e Instituto für Landeskunde (KOSSOY, 2002).

2.4 Revert Henrique Klumb

Nascido em 1826, se instalou no Rio de Janeiro em 1852, quando começou a fazer uma série de retratos da paisagem urbana do Rio de Janeiro, capital. Entre 1852 e 1860 fez mais de 200 fotografias de paisagens, nas quais o humano aparece como forma de dar dimensão a imensidão das construções e da natureza, aproximando-se do pictorialismo descritivo da arte holandesa do séc. XVII (ITAÚ CULTURAL, [200-]).

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.

No ano de 1866 muda-se para Petrópolis e passa 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 muda-se para Paris e, em 1886, acaba falecendo. 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 retratadas na época.

Suas obras se encontram nas coleções da Biblioteca Nacional, Museu Histórico Nacional, Arquivo Nacional, Instituto Moreira Salles e Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (KOSSOY, 2002).

2.5 Ethos e contexto de produção

Para analisar as obras dos autores numa perspectiva contextualizada, sócio histórico cultural, é necessário analisar as aderências discursivas, ou seja, a adesão a grupos profissionais ou sociais e o seu contexto cultural de produção. Posteriormente deve-se averiguar qual foi o contrato de comunicação estabelecido, os dados externos e internos da obra construídos. Assim é possível identificar o *ethos* assumido pelos autores.

No caso de Alberto Henschel e Henrique Klumb, o lugar de fala de ambos é o do europeu. Ambos eram alemães que vieram para o Brasil registrar o modo de vida do país tropical e suas características, semelhanças e diferenças que constituíam a identidade nacional ainda em formação. Esta condição evidencia-se pela exploração do exótico, o Outro, em suas obras, uma temática em voga na época, e pelas paisagens retratadas.

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 quem, 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 pela fotografia. “Nesse sentido, a iconografia teve papel fundamental enquanto veículo de difusão da *imagem do outro*, apresentada como novidade” (KOSSOY e CARNEIRO, 2002, p.19).

No entanto, cabe a ressalva de que os registros do campo exótico mobilizam estratégias imagéticas para a criação de identidade diferentes das de viés cientificista,

etnográficas. “Para este tipo de foto [etnográficas], não eram arranjados cenários exóticos vegetação tropical, nem fundos pintados. O que interessava ao profissional era o olhar científico” (KOUTSOUKOS, 2013, p.133), eram fotografias de um mesmo corpo sob vários ângulos.

O contexto cultural de produção delimita as condições e pressupostos de representação dos diferentes segmentos sociais. A prática 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 social foram socialmente assimilados na medida em que aumentou a aderência aos seus códigos de representação fotográficos, 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 celebridades, assim, podiam sentir-se mais seguros diante da câmera para possuírem a sua forma de imagem.

O próprio processo de se criar fotografias, sua divulgação através de jornais publicitando nos 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. No entanto, em se tratando de negros escravizados ou pagos pelos fotógrafos para posarem nas categorias de “typos de negros”, o contrato era estabelecido pelo olhar do europeu, o consumidor pretendido.

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).

Um movimento dicotômico na criação desta identidade que se dá pela igualdade e diferença. Uma das temáticas centrais de tais retratos é a relação de poder que se

estabelecia dentro dos estúdios fotográficos. Tal aspecto atravessa de modo transversal dimensões como gênero, etnicidade, classe social e outros.

2.6 O valor do exótico

Como foi dito acima, as identidades se constroem não apenas pela semelhança mas também pela alteridade, as diferenças. E a compreensão dos aspectos identitários mobilizados nas fotografias como a construção de um Outro que ora deve-se ter pouco apreço, ora deve-se dar menos atenção ao seu sofrimento e perda do que se fosse um de “nós”.

Características do processo fotográfico fazem do produto final, a foto em si, uma gramática da visão ou ainda mais, uma ética da visão (SONTAG, 1986). Resultado de uma perspectiva de representação dos fotógrafos que acabam apelando a um repertório comum entre eles e o público-alvo, intencionalmente ou não.

Até porque os “significados só podem ser compartilhados pelo acesso comum à linguagem” (HALL, 2016, p.17). E muito embora não se trate apenas sobre a linguagem da fotografia em si, se ela é ou não a representação de um real concreto, esta linguagem engloba também o repositório chave de valores e significados culturais, como nos aponta Hall (2016).

Como ainda afirma Sontag (1986, p.20) “uma fotografia não é apenas o resultado de um encontro entre o fotógrafo e um acontecimento; fotografar é em si mesmo um acontecimento, cada vez com mais direitos: o de interferir, ocupar ou ignorar tudo o que se passa a sua volta”. O que foi omitido ou a forma como são apresentados os sujeitos e os temas são questões fundamentais para a compreensão de uma fotografia.

Em relação ao Brasil do século XIX, cabe ressaltar que a sociedade tinha sua dinâmica e mecanismos de interação e homogenização dos códigos simbólicos compartilhados, inclusive dos imagéticos.

Além dos fotógrafos, há os estabelecimentos comerciais nos quais eles atuavam. Há um outro comércio também importante, o da difusão da imagem fotográfica. São lojas, livrarias e demais pontos de venda que anunciavam, cuidavam da distribuição de imagens além de venderem álbuns, cartões-postais, revistas ilustradas e de serem, em partes, responsáveis pela difusão de imagens que habituaram o público, como pessoas com feições

mas sérias e austeras, vistas de cidades, atrizes, jardins suspensos, colunas e outros (KOSSOY, 2002, p.20).

Tal aspecto vai ao encontro do que vaticina Koutsoukos (2013) segundo quem a repetição e uniformização constante das poses e objetos usados era resultado de uma necessidade de se registrar uma ascensão social ou conquistas de outra ordem, mas, de qualquer forma, requerem o conhecimento e assimilação dos códigos vigentes. Se forem homogêneos serão compreendidos com mais facilidade.

Como observa Hall (2016. p.42) “somos nós quem fixamos o sentido tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável. O sentido é construído pelo sistema de representação”, transpondo a afirmação para o Brasil oitocentista, pode-se dizer que o próprio sistema de representação dos negros na iconografia os marginalizavam enquanto grupo social.

É a afirmação dos historiadores Kossoy e Carneiro (2002, p.12) para quem “muitas das imagens se mostram ideologicamente em consonância com relatos de viajantes que abordaram a questão do negro e da escravidão”, ou seja, preconceituosas e com uma perspectiva do estrangeiro que enxerga o Outro, aquele quem pertence a uma outra cultura, por um viés estigmatizado e, a partir do momento que faz seus registros, estigmatizantes.

Nesta trajetória do negro enquanto modelo de representação, pôde-se constatar que estamos diante de cenas construídas onde o negro se viu embelezado por uns e animalizado por outros; romanceado em meio à paisagem tropical ou abominado por suas manifestações culturais; estigmatizado em seu traje de escravo ou trajado aristocraticamente no cenário do estúdio fotográfico, no momento em que, já liberto, pode optar por um estilo de representação. Comercializado como tipo exótico, viajou para o além-mar e tornou-se conhecido do europeu curioso, via cartão-postal (KOSSOY e CARNEIRO, 2002, p.212).

Os retratos dos negros e negras escravizados ou livres constituem um acervo com informações valiosas não somente sobre o real necessário para que a fotografia fosse realizada, mas também “importantes testemunhos históricos, sociológicos e psicológicos,

posto que retratam, implicitamente, atitudes e intenções” (KOSSOY e CARNEIRO, 2002, p.174).

Stuart Hall chama atenção para o “sentido construído pelo sistema de representação” (2016, p.42), pois o objeto em si não possui nenhum tipo de sentido, ele é fixado histórico e socialmente, de tal modo que ao observar e analisar o sentido de determinados produtos, analisa-se, a rigor, práticas significativas, os mecanismos sociais que engendraram os contextos existentes e as intenções por trás deles.

No caso das fotografias oitocentistas, é possível identificar não apenas o negro enquanto objeto de posse de senhores, o comércio de escravo - que embora não tenha sido fotografado foi apresentado em outras obras iconográficas-, os trabalhos servis na cidade e no campo, como quais eram os modelos fotográficos de representação social e, inclusive, como era feita a comercialização da própria comercialização (KOSSOY e CARNEIRO, 2002). Havia uma *mise-en-scène* do sujeito fotografado a fim de cumprir as expectativas de compradores que buscavam o exótico do mundo abaixo da linha do equador.

3 Escolhas metodológicas

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, uso de esquemas fechados para sistematização do corpus, ida *in loco* a acervos ou outras práticas empíricas.

Tão pouco se restringe a escolha de uma teoria que pressupõe, muitas vezes, métodos que podem ou não serem empregados. Cabe ressaltar que as teorias escolhidas permitem a formulação das hipóteses. A rigor, é um aspecto que transpassa todas as etapas da pesquisa, da sustentação teórica a escolha do objeto, do problema a ser respondido a hipóteses levantadas.

Neste 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 outras dimensões.

Ainda nesta perspectiva, o autor defende que em vez de se usar o termo “a fazer” deve-se empregar o termo “em fazendo” pesquisa (BRAGA, 2011). O primeiro carrega consigo uma perspectiva rígida e dura; o segundo, crítica. A pesquisa é alterada conforme as necessidades aparecem. É importante frisar que o autor refere-se, sobretudo, as de caráter qualitativo na área de humanidades e, em específico, em comunicação.

As mudanças são sobretudo em relação as 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.

Ele propõe um diálogo constante com o problema e hipóteses que devem ser refutadas ou confirmadas ao longo do desenvolvimento da pesquisa. Contudo, Braga (2011) faz uma ressalva em relação a esta concepção, a particularidade e singularidade dos objetos, objetivos e temas das pesquisas não permitem um sistema fechado e universal em relação a metodologia, porém, isso não deve ser confundido com um “vale-tudo”. Pode-se resumir seu pensamento com sua 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 justeza de seu direcionamento, corrigindo-o no próprio andamento da pesquisa. Planejar é replanejar (BRAGA, 2011, p.10).

Após tais considerações, pode-se refletir sobre a pertinência de outras metodologias na presente pesquisa. Suas teorias fundacionais permitem um

enveredamento pela semiótica da imagem. Todavia, apesar das contribuições de tais métodos, é necessário compreender que eles trazem consigo limitações que podem prejudicar o andamento da pesquisa. Tal concepção é explorada pelo Dicionário de Semiótica do Greimas e Courté:

Na realidade- e isso é particularmente nítido no domínio das semióticas visuais (v. semiótica planar)-, a semiologia postula, de maneira mais ou menos explícita, a mediação das línguas naturais no processo de leitura dos significados pertencentes às semióticas não-linguísticas (imagem, pintura, arquitetura, etc), ao passo que a semiótica a recusa. A partir do *Sistema da Moda*, que é a mais hjelmsleviana das obras de Barthes, e também da que, para descrever a semiótica vestimentar, ele se serve da mediação da “moda escrita” (sem esquecer, porém, que aí se trata de uma questão de comodidade, e não de diretiva metodológica), chega-se a conceber a semiologia da pintura como sendo a análise do discurso sobre a pintura. O mal-entendido remonta à época em que os teóricos da linguística, como Jakobson, lutando contra o psicologismo do “pensamento”, expresso por essa espécie de “ferramenta” que é a linguagem, afirmavam em alto e bom som o caráter indissolúvel dessas duas “entidades”. Reconhecer que não existe linguagem sem pensamentos, nem pensamento sem linguagem, não implica que se devam considerar as línguas naturais como único receptáculo do “pensamento”: as outras semióticas, não-linguísticas, são igualmente linguagens, isto é, formas significantes. Sendo assim, o “sentido” (particípio do verbo *sentir*), o “vivido”, termos com os quais designamos, por exemplo, o alcance que as formas arquiteturais têm sobre nós, nada mais são do que os significados dessas formas, explicados, conforme acreditamos, por uma metalinguagem construída, mais ou menos adequada, mas arbitrária (2008, p.447).

É importante compreender os processos históricos de diferenciação entre a semiótica e a semiologia- cabe ressaltar que a metodologia das conotações, empregada neta pesquisa, possui caráter semiológico. Ambos surgem na França na década de 1960, como quadros do estruturalismo francês, sendo que a semiótica consolidou-se como campo de pesquisa antes da semiologia, que conseguiu se estabelecer academicamente na década seguinte, em 1970.

Dito isto, optou-se pela semiologia proposta por Barthes (1986) e complementada por Eco (2007), que conseguem vaticinar pressupostos teóricos e dar subsistência a uma análise qualitativa do objeto proposto, fotografias do Brasil no século XIX, e responder o problema central de representações sociais.

Salienta-se ainda o uso do roteiro proposto por Kossoy (2001) para sistematizar e organizar o corpus de análise a fim de dar fluidez para sua leitura. Foi realizada uma adaptação do modelo proposto de acordo com as necessidades da presente pesquisa. Primeiro, foi realizada uma reprodução da foto. Posteriormente, informou-se qual a procedência do documento, com dados relativos ao local em que foi feito, qual seu código dentro do acervo, título e se pertence a alguma coleção ou se é peça avulsa.

A terceira etapa consiste em informações sobre a identificação da foto, nomeado por Kossoy (2001) de elementos constitutivos, como o tema, ano, local e autor. A quarta etapa traz informações referentes ao fotógrafo, nome e local de atuação.

3.1 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 a 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), uma reação a concepção anterior. Nesta perspectiva, a imagem não passaria de um efeito ou impressão, não sendo neutra, sendo, inclusive, tida um instrumento de transformação do real, tal como a língua, sendo 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 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 resuma a uma crítica de um real simulado, prometido, mas não cumprido. Nesse contexto, Dubois (1994) aponta a relevância dos estudos de Barthes.

O semiólogo francês Roland Barthes discute em seu texto *A Mensagem Fotográfica* (1980) o paradoxo fotográfico, segundo o qual coexiste na fotografia duas

estruturas, uma sem código, o analógico, visível; e outra estrutura conotativa, a retórica significativa, de caráter sócio histórico cultural, que se desenvolve a partir da primeira. Sua significação depende de códigos e convenções sociais de leitura, de caráter histórico, sendo resultado do real ali representado sem que ele seja, em si, um valor absoluto que permita leituras finais e conclusivas sozinho.

Em suma, tem-se o âmbito denotativo, a foto propriamente dita, e o conotativo, o contexto em sentido mais amplo. 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 estas duas dimensões é dada pelo semiólogo italiano Umberto Eco em sua obra *A Estrutura Ausente* (2003), na qual ele cita o exemplo de uma imagem em uma propaganda de cerveja, pois não há cerveja, vidro e nem 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, deduzindo se tratar de uma “cerveja gelada num copo” (ECO, 2003, .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, 2003, p.101-102).

Os códigos de reconhecimento dependem da recognoscibilidade do signo icônico (ECO, 2003). Para ilustrar tal situação pode-se citar a representação gráfica de uma zebra, quase sempre diferenciando-a de outros equinos através de suas listras. Todavia, se pensarmos em uma comunidade africana a qual conheça apenas zebras e hienas as suas listras não serão determinantes para diferenciá-las, uma vez que não é o único aspecto diferente entre elas, 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 veem ou as que se conhecem?” (ECO, 2003,

p.107). O próprio Eco (2003) responde ao seu questionamento, para o autor, um signo icônico pode ter as propriedades ópticas (visíveis), ontológicas (pressupostas) 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, mas eficaz na sua denotação e conotação. Como conclui o autor italiano “a convenção rege todas as nossas operações figurativas” (ECO, 2003, 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, 2003, p.111). Há as mesmas operações mentais do perceptum, a percepção.

Tal qual as duas dimensões apontadas por Barthes (1980), Eco (2003) 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 denotação é o nível mais simples, descritivo e básico segundo o qual o consenso é difundido e haveria uma concordância entre a maioria no significado. O segundo, a conotação, exige um código de leitura mais amplo, serve para conectar sentidos e temas mais abrangentes como ideia de “elegância”, “moda”, “formalidade” e 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 suas crenças, conceitos e 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, 2003, p.137). Assim, dão origem a configurações mais complexas, porém imediatamente reconhecíveis, por exemplo, “natal”, “juízo universal”, “homem-monarca” (ECO, 2003).

Tais conceitos barthesianos são discutidos por Mauad (2010), para quem o pesquisador se colocou contrário à ideia até então propagada no século XX, ao afirmar que não se trata de uma linguagem universal, mas de uma codificação ideológica e histórica. Sua análise, portanto, 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 desmágicizar a imagem ao valorizar a consciência histórica, que havia sido diluída pela profissão das imagens naturalizadas” (MAUAD, 2010, p.09). Em uma cultura moderna calcada nos aspectos visuais, além da compreensão da fotografia enquanto processo de produção, cabe lembrar da afirmativa de Kossoy (2009), segundo quem o fascínio sobre as produções fotográficas reside no fato dela não ser um raio-x do cotidiano, mas em ser um elemento de pesquisa que permite múltiplas interpretações e descobertas sobre a história.

Salienta-se, deste modo, uma estrutura dos códigos visuais. Em seu livro *A Estrutura Ausente* (2003) 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 adequa as necessidades da pesquisa.

3.2 Metodologia das Conotações

A metodologia das conotações é uma abordagem híbrida entre as propostas de Barthes (1982) e Eco (2003). O semiólogo Roland Barthes entende a conotação como sendo a dimensão na qual os sentidos são articulados dentro dos códigos representacionais, miméticos (CASADEI, 2015). Ela é a dimensão simbólica, preenchida

por códigos culturais, estruturados num sistema de linguagem, ganhando sentidos além da sua referencialidade.

Em seu ensaio *A Mensagem Fotográfica*, Barthes (1982) propõe seis elementos de conotação, culturalmente marcados, são eles: trucagem, pose, objetos, fotogenia, estetismo e sintaxe. Por estar fazendo uma análise de anúncio publicitários, o pesquisador propõe uma decupagem da imagem em três tipos de mensagem: a linguística (verbal), conotada (simbólica) e denotada (visual). Na presente pesquisa, apenas as duas últimas foram consideradas, haja vista a ausência de textos escritos nas fotografias analisadas.

Já a mensagem denotada é representação imagética dos objetos em si, o real necessário para a existência da fotografia. Por exemplo, a imagem de um tomate representa um tomate em uma propaganda de molho, pois é “uma mensagem sem código, ou seja, literal em oposição à mensagem conotada e simbólica” (SANTARELLI, 2009, p.36). O nível da denotação inclui o repertório e o conhecimento de seu receptor, somente assim ele poderá reconhecer as representações miméticas da imagem fotográfica.

Surge o conceito barthesiano de *analogon* depois retomado pelo autor em sua obra *A Câmara Clara* (1980), segundo o qual há uma analogia entre a imagem produzida e o real necessário para sua existência. Nesse sentido, “a imagem denotada serve como “suporte” para a imagem conotada” (SANTARELLI, 2009, p.36).

Em sua análise da publicidade, o autor afirma que os tomates, pimentões e cebolas são postos de forma primária, literal, mas se articulam com um significado secundário, cultural, o de italianidade. Percebe-se, assim, como a denotação dá suporte para a conotação na imagem, criando uma retórica visual. É evidente que tal leitura depende da capacidade do leitor e do contexto cultural no qual ele está inserido.

Ainda sobre as dimensões conotativas sugeridas por Barthes (1982), o da trucagem consiste numa intervenção na fotografia, uma espécie de montagem. Se vale da credibilidade que o material fotográfico possui em relação a fidelidade no registro de um acontecimento, mas o modifica de forma proposital, sem avisar o espectador sobre tal interferência. Uma mensagem com alto nível de conotação passa a ser quase exclusivamente denotada, ilustrando sua dimensão histórica.

O segundo nível, a pose, prepara a leitura dos significados de conotação. Ela não é um elemento exclusivo da fotografia, mas ao falar de fotografia, é difícil não mencioná-la (BARTHES, 1982). Uma reserva de estereótipos culturais permite que determinadas leituras sejam feitas em uma época. O terceiro nível é o dos objetos. Eles

funcionam como indutores de leituras, são completos em si, enquanto elementos físicos, mas remetem a significados e valores, por exemplo, livros que remetem a intelectualidade. Os objetos possuem significados.

O quarto nível descrito é o da fotogenia. Nela a mensagem conotada surge através da mensagem denotada, isto é, na própria estrutura da imagem através da iluminação, impressão e outras técnicas de composição da fotografia. O quinto elemento é o estetismo, ocorre quando uma fotografia se faz passar por pintura. E o sexto e último nível é o da sintaxe, ele acontece quando há uma série fotográfica, uma ordem cronológica de registros sobre um mesmo acontecimento. Barthes (1982) afirma que ele serve, por exemplo, para dar comicidade a um acontecimento, aspecto raro em fotografias solitárias.

A presente pesquisa dimensionou três destes níveis elencados pelo teórico: pose, objetos e fotogenia. A impossibilidade de saber se houve ou não trucagem nas produções, assim como a inexistência de imagens, entre as analisadas, que pudessem se enquadrar nas categorias estetismo e sintaxe reduziram as análises para as três já citadas.

Além de uma abordagem teórica que destaca o aspecto do registro do real, há uma corrente que enfatiza a interpretação a partir de sua composição interna e dimensão icônica (NUNES, 20--). Eco (2003) conclui que o signo icônico possui dez divisões, sendo as quatro primeiras relacionadas as suas qualidades visuais, físicas. São eles: 1) Código icônico, delimitação da imagem: a) Figuras; b) Signos; c) Semas; d) Códigos Iconográficos; 2) Códigos de gosto e sensibilidade; 3) Códigos retóricos; 4) Códigos estilísticos; 5) Códigos de inconscientes.

Não obstante estas dez divisões, o autor ainda propõe cinco níveis de análise, são eles (ECO, 2003): 1) Nível Icônico, plano da denotação. 2) Nível Iconográfico, plano da conotação. 3) Nível Tropológico, figuras de retórica transpostas para comunicação visual (hipérbole, metáfora, etc). 4) Nível Tópico, se baseia nas premissas e lugares de argumentação, Eco o considera um nível ideológico entre argumentação e opinião. 5) Nível Entimemático, conclusões levadas pela argumentação do nível anterior.

Apesar de uma abordagem diferente da barthesiana, é possível conciliar ambas dada a influência da obra de Roland Barthes (1982) na de Eco (2003), inspiração citada por Santarelli, “lembra o conceito de ancoragem de Roland Barthes e faz uso dos termos denotativo e conotativo em uma análise em que é possível reconhecer certa inspiração no modelo “fundador” de análise da imagem” (2009, p.41).

O signo icônico proposto por Eco depende de um contexto ou enunciado para ser interpretado, dada sua complexa relação de significação. Eco (2003) se diferencia de

Barthes (1982) quando sustenta uma teoria na qual o signo icônico pode ser decomposto em unidades menores para, posteriormente, ser analisado. Para a presente pesquisa, foram considerados os códigos icônicos e iconográficos, além dos níveis tópicos e entimemáticos presentes nas imagens.

Tais propostas metodológicas, apesar de diferentes, são complementares. É o que defende Nunes (2007, p.05-06), para quem tais abordagens “não são antagônicas e se colocados em inter-relação podem tratar dos diferentes aspectos constituintes da fotografia e da experiência fotográfica, valorizando suas diferentes facetas e se aproximando de uma análise mais abrangente”. Tal perspectiva é corroborada por Casadei (2015), para quem, apesar de suas diferenças, ambas metodologias partem de um mesmo pressuposto, a necessidade de um real concreto para a existência da fotografia e sua produção de sentido.

No caso, há um consenso de que a imagem não tem uma relação de mimese com o real, haja vista que ela não representa um real concreto, válido, universal. Todavia, “o primado do significado é dado à primazia do referente, na medida em que apenas o que é visto é digno de ser analisado” (CASADEI, 2015, p.34). O real necessário para a existência da fotografia, sua face visível, ancora os demais significados produzidos no âmbito simbólico, conotativo, ainda que este referente seja reconfigurado à luz da tecnologia empregada, pelas ideologias e discursos dominantes ou ainda pelo olhar do espectador (CASADEI, 2015).

Em seu livro *O Tempo da Fotografia: o Efêmero e o Perpétuo*, Kossoy (2007) também disserta sobre a importância de uma análise que consiga somar o nível iconográfico da imagem, aqui nomeado de denotativo, a face visível do documento, com a do nível iconológico, ou conotativo, que se desenvolve na esfera das mentalidades. Uma abordagem capaz de recuperar diferentes camadas visíveis de significação.

3.3 Construção de identidades

O documento fotográfico é mais do que um simples retrato, ele também é um fato social, resultado de dinâmicas culturais, ideológicas, históricas e de outras variáveis. Analisar as fotografias do Brasil do século XIX mostra-se um desafio na medida em que requer uma perspectiva ampla sobre os acontecidos e as suas dinâmicas simbólicas.

As aferições sobre elas ocorrem na medida em que se compreende e se conhece os processos e contextos sociais e dinâmicas culturais, sendo necessário colocá-las à luz

de um escopo teórico que consiga interpretá-las a fim de dar robustez aos argumentos trazidos.

Há a construção da identidade da elite em contraposição ao Outro, o grupo social de não-europeus, com uma identidade construída sobretudo a partir da diferença. Um aspecto corriqueiro na dinâmica de uma sociedade colonizada, na qual uma das suas marcas é:

A despersonalização do colonizado é a coletivização desses indivíduos por meio do colonizador. Não são vistos como indivíduos, são vislumbrados a partir de um corpo coletivo, o ser não é considerado em sua particularidade ou individualidade (ALMEIDA & NEVES, 2012, p.126)

Não apenas num escopo referencialista, mimético, mas sobretudo sociocultural. A tipificação de não europeus, a construção de um imaginário eurocêntrico, a criação de uma identidade a partir da diferença podem ser compreendidas através das dinâmicas culturais da época.

As identidades construídas eram aquelas que mais se assemelhavam aos costumes de homens e mulheres vindos da Europa. Além dos viajantes, tinham os jornais e revistas de moda que circulavam no Rio de Janeiro em língua francesa. Não obstante, os estúdios propagandeavam suas novidades recém-chegadas do velho continente e quais eram as últimas tendências por lá. De tal maneira que, no final, havia todo um tecido social reforçado tanto pelos consumidores quanto pelos produtores em copiar e admirar o que era estrangeiro, principalmente se viesse de países como a França, Inglaterra e Estados Unidos.

Nesse sentido, as fotografias que eram produzidas para serem consumidas iam ao encontro de concepções e visões já postas. Desta forma, tinham aderência discursiva e, conseqüentemente, apelo comercial, como afirmam Kossoy e Carneiro “deve-se ter em mente, pois, que a imagem fotográfica resulta de uma construção técnica, cultural e estética/ideológica” (2002, p.174). No âmbito técnico, têm-se os enquadramentos que mostram uma escravidão civilizada, como se possível fosse, e uma aparente harmonia social em meio a uma selva tropical. Em relação a cultura, entre tantos aspectos, pode-se citar os olhares que mobilizavam a construção de tais imagens, seja por parte dos negros

que queriam esconder as marcas de uma escravidão, seja por parte de uma aristocracia que não queria expor sua faceta desumana.

A tipificação de não europeus, a construção de um imaginário oitocentista, a criação de uma identidade a partir da diferença podem ser compreendidas através das dinâmicas culturais da época e discutidas numa visão transcultural e transnacional.

4. Análise

I Referência Visual do Documento



II Procedência do Documento

1) Local onde se encontra	Instituto Moreira Salles (IMS), Rio de Janeiro, RJ
2) Código e Título	Código: P002SAm21-0063 Título "Duas negras posando em estúdio"

3) Informar se é peça avulsa ou se pertence a um conjunto ou coleção	Convênio Instituto Moreira Salles – Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig
	III Identificação do Documento
1) Informações concernentes aos elementos constitutivos	“Typos de negros”; Alberto Henschel; Salvador, Bahia; 1869
2) O documento é parte integrante de álbum ou publicação?	Sim, parte da coleção do convênio Instituto Moreira Salles – Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig
	IV Informações Referentes ao Fotógrafo
1) Fotógrafo (e/ou estabelecimento) autor do registro	Estúdio Alberto Henschel
1.1) Local do fotógrafo ou estabelecimento	Salvador, Bahia

4.1.1 Denotação e Conotação

1) Pose: Duas mulheres negras são retratadas na foto. A primeira, à esquerda, sentada, apoia a cabeça em sua mão direita de forma suave enquanto olha para a câmera. Sua mão esquerda se apoia em cima de uma cesta com frutas.

A segunda mulher está em pé, do lado direito, ao lado da outra fotografada, estando de perfil. Seu braço direito está escondido atrás de seu próprio corpo. O braço esquerdo está ligeiramente para trás do corpo enquanto forma um ângulo de 90°. A forma como o corpo é posicionado faz com que sua frente seja visível, apesar da pose ser de perfil. A modelo mantém a cabeça ereta, olhar fixo e extraquadro.

2) Objetos: Não há objetos ao redor das fotografadas. A mulher sentada está em uma cadeira na qual não é possível ver além de alguns detalhes do encosto. Aparentemente, não é almofadada, ao menos no apoio para costas. A mesma mulher segura uma cesta pequena cheia de frutas. Ela carrega um colar e várias pulseiras. Sua roupa é um vestido branco, turbante e trajes africanos. Seus pés não aparecem.

A mulher em pé equilibra uma cesta com frutas na cabeça, possui um brinco, um colar, turbante, vestido e trajes africanos. Seu pé está aparente e calçado.

3) Fotogenia: há uma iluminação lateral no retrato, perceptível pelas sombras que ficam à esquerda. O enquadramento centraliza ambas mulheres, colocando cada uma em cima das linhas verticais dos terços. A composição, bem equilibrada visualmente, transpassa harmonia. O mesmo equilíbrio é encontrado nas cores e objetos. Há uma predominância de tons claros e uma distribuição harmônica, haja vista que se por um lado a mulher à esquerda possui mais adereços, por outro a mulher em pé tem sua presença realçada pela sua postura ereta e austera. Assim, nenhuma se sobressai em relação a outra.

4.1.2 Nível Tópico e Entimemático

Em relação a retórica da imagem, é possível perceber que ela se enquadra nas fotografias de “typos de negros” da época, haja vista a foto posada de duas mulheres negras, em estúdio, com elementos como o turbante e trajes que remetem a algumas culturas africanas. Destaca-se ainda o modo sutil e a leveza transposta para a fotografia.

O equilíbrio na forma como o espaço é preenchido, assim como a harmonia entre as duas modelos transpassam uma ideia de vida calma, em meio a natureza tropical, conceito reforçado pela presença das frutas. Há também de se destacar as premissas mobilizadas por tal retrato, algo como “estas negras trabalham”, “estas negras vendem frutas”, “assim vivem as negras no Brasil”, “assim se vestem as negras no Brasil”.

O próprio título da foto “Duas negras posando em estúdio” dá esta tônica. A presença de sapatos indica que ao menos uma das mulheres, no caso a que está em pé, é livre. Pode-se inferir que a outra também o seja, sendo ambas “negras de ganho”, como eram denominados homens e mulheres negras que serviam de modelo para os estúdios fazerem suas fotos para venda.

No nível entimemático, no qual é possível identificar as conclusões as quais o autor quer que o leitor chegue, percebe-se ideias como “sociedade nos trópicos”, “dia a dia no Brasil”. Tal percepção se dá a partir do contexto da época.

As duas modelos estão fazendo uma fotografia de estúdio, em um ambiente controlado, mas são retratadas com elementos que remetem a natureza e ao trabalho braçal. Ambas interagem com cestas de frutas. Uma apoiando-se nela, como se estivesse vendendo-a. A outra, carregando na cabeça, um indicativo de que a fruta foi recém-

apanhada, como se estivesse voltando depois de tê-la colhido. Esta percepção pode ser reforçada pelo fato dela estar em pé.

Salienta-se ainda que no nível visual, denotativo, é um retrato de duas negras com frutas. No âmbito conotativo, porém, percebe-se as aspirações e contradições da sociedade da época. As duas mulheres servem como uma espécie de reducionismo de como vivem “todas” as negras no país. Não preenchem o retrato enquanto indivíduos, mas como representantes de uma categoria, uma alegoria.

Por isso são “typos humanos”, percebidas em sua coletividade, não sendo individuadas. Apesar do trabalho braçal conotado pela presença das frutas, há uma ideia de leveza causada pelas poses e pelo equilíbrio na composição. Perpassa uma ideia de que se há algum regime escravocrata, ele não atinge a todas mulheres negras. Ao menos, não com tamanha violência.

I Referência Visual do Documento



II Procedência do Documento	
1) Local onde se encontra	Instituto Moreira Salles (IMS), Rio de Janeiro, RJ
2) Código e Título	Código: P002SAm21-0064

	Título “Negra com criança na Bahia”
3) Informar se é peça avulsa ou se pertence a um conjunto ou coleção	Convênio Instituto Moreira Salles – Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig
	III Identificação do Documento
1) Informações concernentes aos elementos constitutivos	“Typos de negros”; Alberto Henschel; Salvador, Bahia; 1869
2) O documento é parte integrante de álbum ou publicação?	Sim, parte da coleção do convênio Instituto Moreira Salles – Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig
	IV Informações Referentes ao Fotografia
1) Fotografia (e/ou estabelecimento) autor do registro	Estúdio Alberto Henschel
1.1) Local do fotografia ou estabelecimento	Salvador, Bahia

4.2.1 Denotação e Conotação

1) Pose: Uma mulher negra carrega uma criança nas costas. A mulher está em pé, ereta, com olhar extra-quadro, centralizada no retrato. Suas duas mãos estão apoiadas em uma mesa com alguns objetos. A criança está dormindo.

2) Objetos: há poucos objetos presentes no retrato. A mulher não porta ornamentos como brincos, colares ou pulseiras. Apenas carrega consigo o traje no qual envolve a criança em suas costas. Tão pouco é possível ver além do rosto da própria criança, não sendo possível saber se ela está ou não vestida.

3) Fotogenia: a modelo está centralizada no retrato. A iluminação lateral se evidencia pelo seu rosto levemente sombreado, assim como a parte frontal de seu braço direito.

4.2.2 Nível Tópico e Entimemático

A fotografia analisada está na categoria de “typos de negros”, explorada pelo Henschel e seus sócios. Tal característica se mostra pelo próprio título da fotografia “Negra com criança na Bahia”, além da própria composição e retórica da imagem que conotam tal situação.

Os pés da mulher não aparecem no retrato, não sendo possível concluir se ela foi ou não escravizada. Há algumas premissas mobilizadas nesta produção, como “negras servem para cuidar de crianças”; “assim cuidam as negras das crianças”.

A mulher fotografada funciona como uma síntese das mulheres negras da época, ao menos na perspectiva do fotógrafo e de seus compradores. Ressalta-se que muito embora a mulher esteja com uma criança, possivelmente seu filho, a produção não conota uma convivência familiar ou afetiva.

A ausência de sorrisos ou de brincados, assim como a não presença de um homem, impossibilitam uma leitura, de acordo com os valores do Brasil oitocentista, de uma família. O fato de praticamente inexistir registros visuais de famílias negras daquela época é explorado por Koutsoukos (2013).

Para a pesquisadora, tal situação é, em partes, resultado do desinteresse dos colecionadores por fotografias de negros e negras, ainda que em família, e também por descuido de algumas famílias, donas de seus álbuns. Todavia, quando há a presença de uma negra com uma criança e esta não está na condição de mucama, não há conotação que permita uma relação com “maternidade” ou “mãe afetiva”.

Como foi dito, a presença de um homem somada a de mulher e de uma criança conotam “família”. Porém, muito embora não se tenha a presença masculina tal percepção podia ser construída entre a mãe e seu filho, bastaria explorar a dimensão afetiva de tal relação.

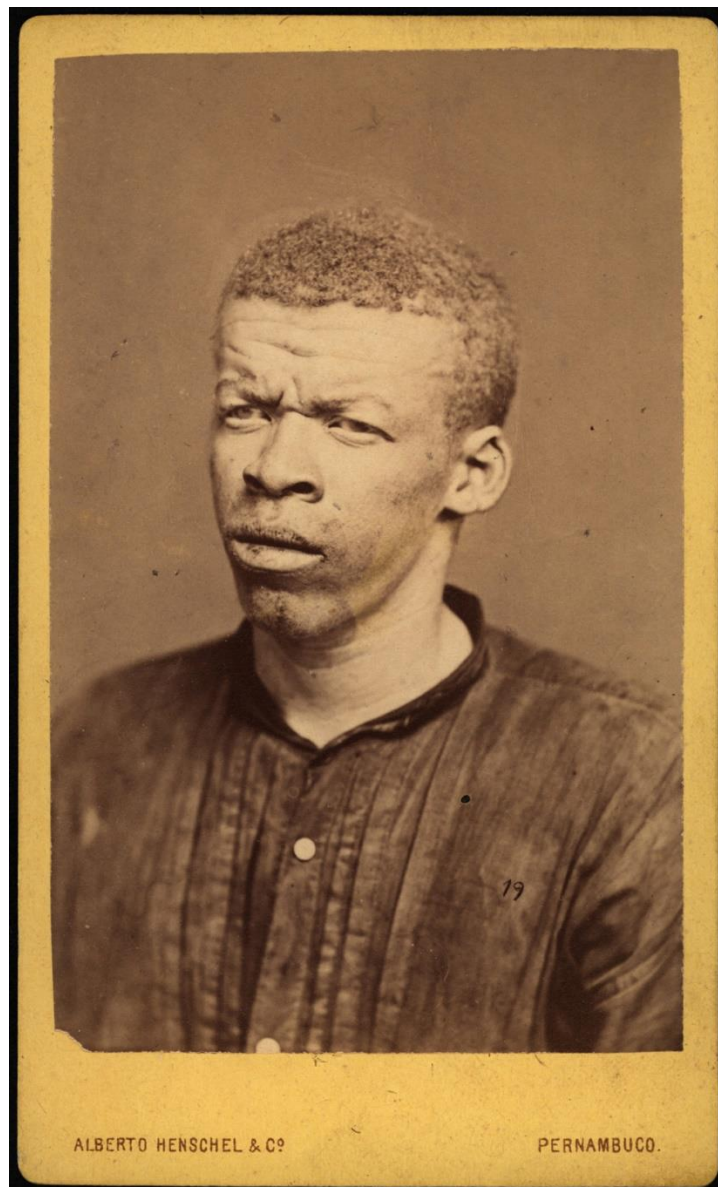
No caso analisado pode-se inferir que a criança é filha da mulher, mas tal situação não se encontra expressa no título ou mesmo de forma denotativa, visível. Destaca-se ainda o fato da mulher estar com os braços soltos, livres para o trabalho.

Sua situação de labor se mostra na própria fotografia quando a negra manuseia algum objeto que está na mesa a sua frente. O seu olhar extraquadro, no entanto, demonstra que tal situação foi ensaiada, posada. Afinal, se estivesse trabalhando, seu

olhar estaria voltado para as próprias mãos. É importante ressaltar o fato da criança estar dormindo, tal registro leva o espectador a concluir que ela estava calma, bem cuidada, possivelmente já alimentada, permitindo a mulher se ocupar com outros afazeres.

O autor pode levar o leitor a algumas conclusões como “negras podem cuidar de crianças”, “negras conseguem cuidar de crianças e, ao mesmo tempo, trabalhar”. Uma cuidadora de criança capaz de fazer outros trabalhos ao mesmo tempo. Considerando que a modelo retratada posa como uma síntese das negras da sociedade brasileira oitocentista, ela exemplifica, visualmente, a qualidade pressuposta para ser uma boa mucama.

4.3

I Referência Visual do Documento

II Procedência do Documento	
1) Local onde se encontra	Instituto Moreira Salles (IMS), Rio de Janeiro, RJ
2) Código e Título	Código: P002SAm21-0055 Título “Tipos negros (negro albino)”

3) Informar se é peça avulsa ou se pertence a um conjunto ou coleção	Convênio Instituto Moreira Salles – Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig
	III Identificação do Documento
1) Informações concernentes aos elementos constitutivos	“Typos de negros”; Alberto Henschel; Salvador, Pernambuco; 1869
2) O documento é parte integrante de álbum ou publicação?	Sim, parte da coleção do convênio Instituto Moreira Salles – Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig
	IV Informações Referentes ao Fotógrafo
1) Fotógrafo (e/ou estabelecimento) autor do registro	Estúdio Alberto Henschel
1.1) Local do fotógrafo ou estabelecimento	Recife, Pernambuco

4.3.1 Denotação e Conotação

1) Pose: Postura ereta, olhar austero, rosto levemente inclinado. O fotógrafo se posicionou de tal modo que retrata o homem negro de frente sem, contudo, fazer um retrato frontal.

2) Objetos: não há objetos na foto. A única peça de roupa é uma camiseta escura com botões claros.

3) Fotogenia: retrato de busto, fundo liso, modelo centralizado. Há uma iluminação lateral que se mostra por causa das sombras no rosto do fotografado.

4.3.2 Nível Tópico e Entimemático

A fotografia analisada também se enquadra na categoria de “Typos de Negros”, haja vista o próprio nome dado a ela “Tipos de Negro (negro albino)”, explicitando que o homem foi retratado enquanto negro, evidenciando o fato do homem ser um negro albino.

Tal destaque conota um duplo exotismo: não bastasse ser negro, ainda é albino. Tal característica é realçada tendo em vista o apelo comercial da produção, pois os seus compradores, provavelmente estrangeiros, eram ávidos por souvenirs de lembranças que ilustrassem como era o país e a sociedade formada nos trópicos.

Esta produção fotográfica mobiliza o exotismo para se colocar como sendo singular. Há uma fala implícita demonstrativa que diz “assim são os negros albinos”. O fato de não aparecer os pés do homem não permite concluir se ele foi ou não escravizado. Todavia, o fato dele ter sido chamado de “negro” e não de “escravo” no título indica que era um negro livre.

Sua camiseta de botão não pode ser lida à luz de sua posição social uma vez que os estúdios forneciam algumas vestimentas, objetos e acessórios para os retratados posarem. Ainda mais se tratando, possivelmente, de um negro de ganho, fotografado para ter sua imagem comercializada.

A ausência de objetos que remetem ao trabalho braçal também deve ser levada em consideração, pois não cria uma relação com o trabalho escravo. Ao mesmo tempo, a falta quase completa de objetos também não permite outras conotações positivas com elementos que remetam a intelectualidade, modernidade ou outros simbolicamente marcados.

O espaço é preenchido unicamente pelo homem negro retratado. Ele próprio é, na perspectiva do comprador, o objeto desejado a ser contemplado. O olhar pretende enxergar quem é este “Outro”, o exótico, o negro albino que mora nos trópicos. Não há necessidade de remetê-lo a força física e nem ao labor. A sua presença é, em si, exótica o suficiente para ter o apelo comercial desejado.

4.4

I Referência Visual do Documento

II Procedência do Documento	
1) Local onde se encontra	Instituto Moreira Salles (IMS), Rio de Janeiro, RJ
2) Código e Título	Código: 007IMS_007_22 Título “Escrava de turbante”

3) Informar se é peça avulsa ou se pertence a um conjunto ou coleção	Convênio Instituto Moreira Salles – Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig
	III Identificação do Documento
1) Informações concernentes aos elementos constitutivos	“Typos de negros”; Alberto Henschel; Rio de Janeiro, 1867.
2) O documento é parte integrante de álbum ou publicação?	Não, peça compõe o Acervo do IMS
	IV Informações Referentes ao Fotógrafo
1) Fotógrafo (e/ou estabelecimento) autor do registro	Estúdio Alberto Henschel
1.1) Local do fotógrafo ou estabelecimento	Rio de Janeiro

4.4.1 Denotação e Conotação

1) Pose: mulher negra com postura ereta, expressão de quem está com medo ou, pelo menos, desconfortável. O olhar se dirige para a câmera, a foto é frontal. O corpo está ligeiramente virado, mas a cabeça se mantém estática e centralizada.

2) Objetos: há ausência de objetos ao redor da fotografada. A mulher está com um vestido, turbante e brincos.

3) Fotogenia: foto de busto, centralizada, fundo liso. A iluminação é lateral, iluminando mais uma parte do corpo do que outra e criando sombras no rosto da modelo.

4.4.2 Nível Tópico e Entimemático

Este retrato também se insere na categoria de “Typos de negros”, tal conotação pode ser lida à luz da própria composição da cena. Sua *mise-en-scène* coloca a própria fotografada como objeto de curiosidade que deve ser vista, contemplada enquanto exótica.

Deve-se destacar o fato desta ser uma das poucas produções na qual o próprio título informa a condição social da retratada: a de escravizada. Não bastasse ela não ser individuada pelo seu nome, representando uma categoria, mas não apenas a de mulher negra, mas a de mulher, negra e escravizada. Seu olhar demonstra um desconforto, senão medo.

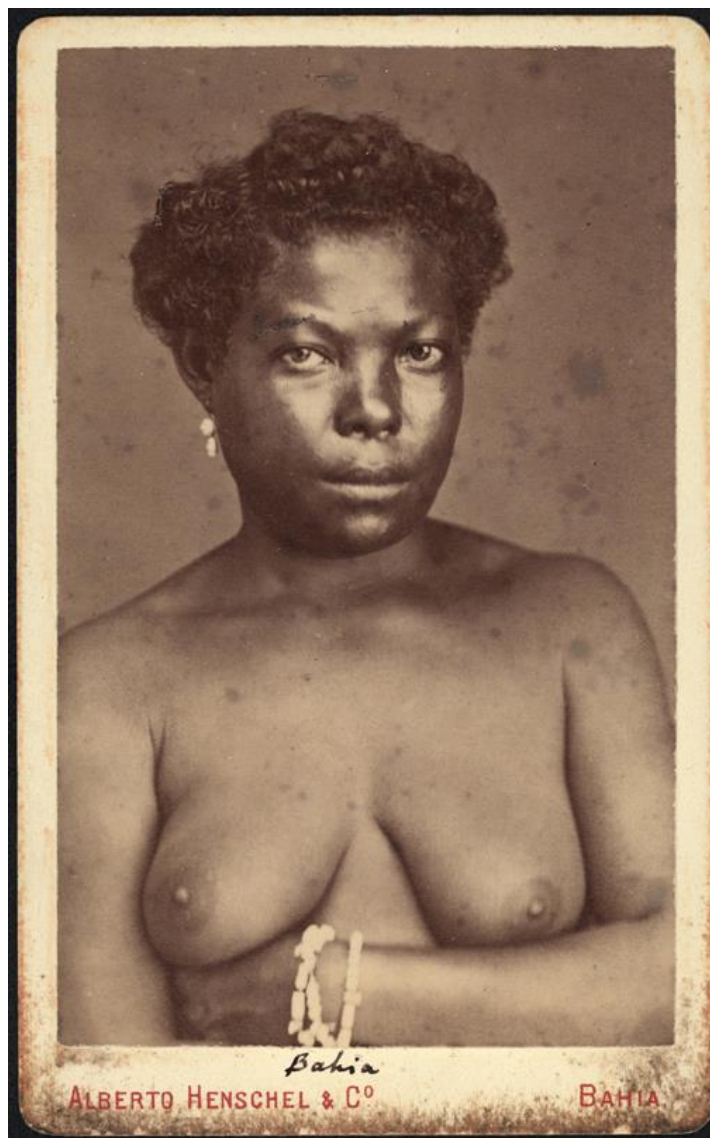
Apesar de vestida, seus ombros estão a mostra. Tal fato à luz da moral da época conota sensualidade, não obstante, o colo também está nu e os seus seios são marcados pela vestimenta. Há uma premissa de sensualidade como quem diz “perceba como as negras são sensuais”. A ausência de marcas de agressão somado a uma relativa exposição do corpo também conota uma premissa de escravidão não violenta.

Tal composição pode levar o leitor a inferir que há uma escravidão civilizada, como se possível fosse, haja vista a ausência de objetos e marcas que remetam a violência. Todavia, o próprio olhar da fotografada demonstra seu desconforto. Possivelmente, estava ali senão forçada, ao menos à revelia de sua própria vontade.

As negras de ganho, como eram denominadas as mulheres negras livres que faziam diversos serviços remunerados, entre eles a de posarem para os fotógrafos em estúdios, eram retratadas porque queriam, ainda que não tivessem autonomia em relação a própria imagem, poder reservado ao fotógrafo.

Neste caso, em específico, pode-se inferir que a modelo foi levada pelo seu senhor ou senhora para o estúdio, tendo sido paga pela sua imagem, mas não tendo ficado, necessariamente, com o dinheiro obtido. No nível entimemático é possível identificar as aderências discursivas e o apelo comercial de tal retrato. Ele mobiliza a questão da sensualidade da mulher negra, satisfaz a curiosidade daqueles que queriam ver uma escrava e, ao mesmo tempo, o faz escondendo a característica mais marcante de um regime escravagista: a violência.

4.5

I Referência Visual do Documento**II Procedência do Documento**

1) Local onde se encontra	Instituto Moreira Salles (IMS), Rio de Janeiro, RJ
2) Código e Título	Código P002SAm21-0072 Título “Negra da Bahia (Nu de jovem de Salvador)”

3) Informar se é peça avulsa ou se pertence a um conjunto ou coleção	Convênio Instituto Moreira Salles – Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig
	III Identificação do Documento
1) Informações concernentes aos elementos constitutivos	“Typos de negros”; Alberto Henschel; Salvador, Bahia; 1869
2) O documento é parte integrante de álbum ou publicação?	Sim, parte da coleção do convênio Instituto Moreira Salles – Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig
	IV Informações Referentes ao Fotografia
1) Fotografia (e/ou estabelecimento) autor do registro	Estúdio Alberto Henschel
1.1) Local do fotografia ou estabelecimento	Salvador, Bahia

4.5.1 Denotação e Conotação

- 1) Pose: mulher negra, ereta, centralizada, com braços cruzados e seios à mostra. Sua cabeça e corpo estão ligeiramente virados, mas o retrato é frontal.
- 2) Objetos: não há objetos ao redor da fotografada. Em seu corpo, não há vestimentas, apenas alguns acessórios, poucas pulseiras e brinco.
- 3) Fotogenia: o olhar da modelo se dirige para câmera. A iluminação é frontal, praticamente não há sombras no corpo fotografado.

4.5.2 Nível Tópico e Entimemático

Dentre todos os registros levantados ao longo desta pesquisa este foi o único no qual há a presença de um corpo nu. Ainda que apenas os seios estejam a mostra, para a

moral da época que considerava a exposição do ombro e do colo feminino como algo sensual, há uma conotação sexual explícita no registro.

Tal retrato não cumpre o papel de satisfazer a curiosidade do viajante que gostaria de saber como viviam os negros ou negras no país. Tão pouco o de ilustrar a escravidão enquanto característica da cultura nacional, sendo mais um traço cultural do que um regime de violência. Sua função parece ser a de satisfazer um desejo sexual, o de mostrar de forma explícita o corpo da mulher negra.

Chama atenção o fato dela não estar completamente despida, haja vista a presença de alguns acessórios. Destaca-se ainda o braço da mulher retratada, logo abaixo dos seios, sem esconde-los, pelo contrário, sua mão abaixo do seio direito o evidencia. Este registro traz como premissa o símbolo sexual envolto no corpo da mulher negra, como se fosse um objeto dos senhores ou dos demais homens.

O fato dela estar representada na categoria “typos de negros”, haja vista a ausência de seu nome e os demais elementos de composição, a coloca, ao mesmo tempo, na condição de sujeito, não indivíduo, alegórico e de objeto fotografado. No caso, um objeto também sexual. As conotações preenchidas pelo leitor da época dão a tônica de tal situação.

A produção mobiliza premissas como “mulheres negras são sensuais”, como se permitissem terem seus corpos violados pelos homens da época. Tal conotação é reforçada pelo próprio título do retrato, pois ele informa se tratar de uma jovem da Bahia. A evidência de sua juventude somada aos seus seios à mostra levam o receptor a concluir que esta mulher tem a função de satisfazer os homens, ao menos à luz dos conceitos, moral e contexto de produção desta fotografia. Seria ingenuidade pressupor que a própria fotografada quis, por conta, colocar-se despida diante da câmera como forma de romper padrões de representação.

4.6

I Referência Visual do Documento



II Procedência do Documento

1) Local onde se encontra	Instituto Moreira Salles (IMS), Rio de Janeiro, RJ
2) Código e Título	Código: P005DJ0758 Título “Conde d’Eu e princesa Isabel, com seu filho d. Pedro de Alcântara; condessa de Barral ao fundo”
3) Informar se é peça avulsa ou se pertence a um conjunto ou coleção	Crédito: Revert Henrique Klumb/ Coleção Dom João de Orleans e Bragança sob guarda do Acervo Instituto Moreira Salles

	III Identificação do Documento
1) Informações concernentes aos elementos constitutivos	Família Imperial; Revert Henrique Klumb; Rio de Janeiro, 1861.
2) O documento é parte integrante de álbum ou publicação?	Sim, parte da coleção Dom João de Orleans e Bragança sob guarda do Acervo Instituto Moreira Salles
	IV Informações Referentes ao Fotógrafo
1) Fotógrafo (e/ou estabelecimento) autor do registro	Revert Henrique Klumb
1.1) Local do fotógrafo ou estabelecimento	Rio de Janeiro

4.6.1 Denotação e Conotação

1) Pose: à direita estão o Conde d'Eu e a princesa Isabel, com seu filho d. Pedro de Alcântara em seu colo, ambos acompanhados de mais duas mulheres. A condessa de Barral aparece ao fundo acompanhada de um homem. No meio da cena há dois homens, um mais à frente, fora do prédio, olhando para o casal herdeiro do trono. O outro homem faz um gesto como quem está abrindo a janela. Chama atenção o fato das seis pessoas presentes na cena dirigirem o seu olhar para a princesa Isabel, o conde D'Eu e o filho do casal.

Aparentemente, o documento é um registro do cotidiano, uma cena externa, não posada, dando a entender que os demais participam do registro por obra do acaso, como se houvesse uma coincidência no fato de estarem no mesmo lugar ao mesmo tempo. Tal ideia é reforçada pela presença do cachorro na cena, deitado na varanda, indiferente a cena ao seu redor, não disposto de forma ensaiada.

2) Objetos: há uma série de objetos na cena. Destaca-se a vestimenta da princesa Isabel, negra, longa, mas sem adereços ou joias. O conde D'Eu está vestido nos moldes europeus, com terno, chapéu e um guarda-chuva fechado que ele carrega na mão. O jovem príncipe

D. Pedro de Alcântara não aparece no registro. É possível enxergar apenas o manto branco no qual sua mãe o envolve.

3) Fotogenia: por ser uma cena externa, a iluminação é natural. No primeiro plano está o casal herdeiro do trono com seu filho, todos posicionados do lado direito da foto. Na outra extremidade, a esquerda, está a condessa de Barral acompanhada de um homem que segura um guarda-chuva para protegê-la do sol. A característica mais marcante deste registro é a direção do olhar de todas as pessoas registradas na foto: se direcionam para a princesa, o conde e o filho.

4.6.2 Nível Tópico e Entimemático

Entre as premissas mobilizadas pela foto há a de uma família “austera e compenetrante”, haja vista a ausência de roupas mais sofisticadas ou mesmo de joias, apesar de se tratar do futuro imperador e imperatriz e de atraírem os olhares de todos ao seu redor em uma situação, aparentemente, cotidiana.

Tais conotações mobilizam aspectos identitários valorizados pela Coroa, como o de serem austeros, não gastões, próximos, de alguma forma, do cidadão comum. Percebe-se também o sol escaldante pelo fato do homem ao lado da condessa segurar um guarda-chuva para protegê-la. Ao mesmo tempo, a família imperial se abriga na sombra da árvore, motivo pelo qual o conde está com seu guarda-chuva fechado, pois seu filho e esposa já estão protegidos do sol.

O olhar do casal, por sua vez, está direcionado para o homem que está na janela. Aparentemente, parecem que todos estão parados por estarem em um momento de conversa. Caso a princesa e seu esposo estivessem andando, não haveria motivo para o conde fechar o guarda-chuva e posá-lo no chão, haja vista o tamanho pequeno da sombra e a continuidade da caminhada. Eles estão parados e se escondem do sol.

É possível averiguar as conclusões pretendidas pelo fotógrafo. A de mostrar uma realeza dentro do seu cotidiano, em um passeio, capaz de deter a atenção dos demais e, ao mesmo tempo, se colocarem como pessoas comuns, conotada pela ausência de símbolos que remetem a sua situação de governança imperial. No caso, a própria ausência cumpre uma função de significação.

Há uma família imperial austera, comprometida, com uma vida social, rodeados de amigos ou conhecidos, enquanto fazem um passeio público, ao menos aparentemente.

Nota-se ainda outra dimensão, a do futuro prometido. Afinal, não se tem a presença do imperador ou da imperatriz, mas apenas dos herdeiros do trono, a promessa de continuidade. Nem por isso, percebe-se, menos envolventes ou comprometidos com os valores da coroa.

4.7

I Referência Visual do Documento**II Procedência do Documento**

1) Local onde se encontra	Instituto Moreira Salles (IMS), Rio de Janeiro, RJ
2) Código e Título	Código: P005DJ0756 Título “ O Imperador D. Pedro II”
3) Informar se é peça avulsa ou se pertence a um conjunto ou coleção	Revert Henrique Klumb/ Coleção Dom João de Orleans e Bragança sob guarda do Acervo Instituto Moreira Salles

	III Identificação do Documento
1) Informações concernentes aos elementos constitutivos	Imperador Dom Pedro I; Revert Henrique Klumb; Petrópolis, Rio de Janeiro, 1875.
2) O documento é parte integrante de álbum ou publicação?	Sim, parte da coleção Revert Henrique Klumb/ Coleção Dom João de Orleans e Bragança sob guarda do Acervo Instituto Moreira Salles
	IV Informações Referentes ao Fotógrafo
1) Fotógrafo (e/ou estabelecimento) autor do registro	Revert Henrique Klumb
1.1) Local do fotógrafo ou estabelecimento	Petrópolis, Rio de Janeiro

4.7.1 Denotação e Conotação

1) Pose: O imperador Dom Pedro II aparece retratado sob três ângulos diferentes. Primeiro, de perfil, voltado para a direita. Segundo, um retrato frontal. Por fim, outro registro de perfil, mas desta vez voltado para a esquerda. Em todos os casos a sua postura é austera. Quando posa de forma frontal, seu olhar se dirige para a câmera.

2) Objetos: não há objetos na cena. O fundo é liso e eles se resumem a roupa de gala do imperador.

3) Fotogenia: em ambas fotos de perfil o olhar do retratado é extra quadro. No registro frontal, porém, ele se dirige para a câmera. Há uma iluminação incidindo diretamente no imperador, não criando sombras e deixando o seu rosto com luminosidade estourada nos três casos.

4.7.2 Nível Tópico e Entimemático

O registro traz consigo conotações de idade, mas significando maturidade, não velhice, haja vista a boa postura do imperador. A sua barba, longa e branca, reforçam uma ideia de masculinidade e de homem já vivido. Sua roupa de gala demonstra um imperador

culto, dentro dos padrões europeus de vestimenta, de acordo com os códigos de vestimenta de então.

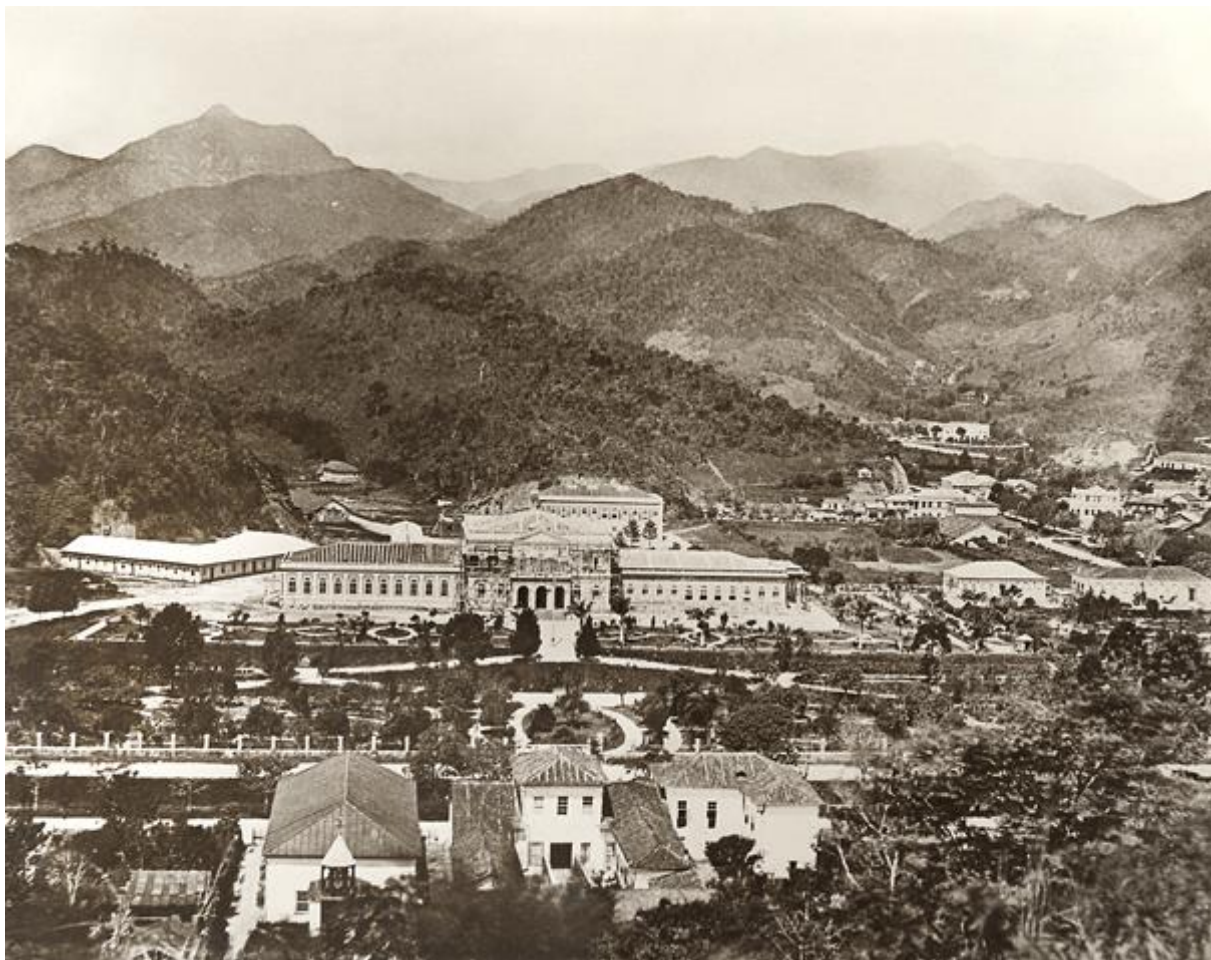
Todavia, assim como em outros registros, a ausência cumpre um importante papel na conotação. Há o imperador. Não há símbolos do império. Há um rei sem coroa, sem manto, sem emblemas, sem brasões. Nem por isso, diga-se, menos sério, comprometido ou capaz.

A rigor, sua capacidade se evidencia justamente por esta ausência. É um imperador austero, já vivido, capaz de enfrentar os problemas, impressão dada sobretudo pelo olhar firme com o qual encara a câmera e, conseqüentemente, quem vê a fotografia. No começo de seu reinado eram mais comuns registros do monarca envolto em cenários que remetessem a fauna e flora nacional.

Sua figura se mesclou a símbolos nacionais para, a partir deles, tornar-se um também. Já em 1875, depois de 35 anos de um reinado já politicamente estável, ao menos em comparação com os de seu avô e pai, Dom Pedro II se aproxima de outros símbolos e valores.

A própria vestimenta o aproxima da burguesia. Uma roupa de gala, cumpre a expectativa de formalidade que se tem sobre um imperador, mas não é opulento, gastão, detentor de uma coroa cravejada de joias ou de símbolos que conotem grande riqueza material. Ao mesmo tempo, aproxima-o do cidadão comum. O fotógrafo mobiliza ideias como “homem monarca” e a preenche com significados secundários como “um bom monarca”, “monarca comprometido”, “monarca vivido”.

I Referência Visual do Documento



	II Procedência do Documento
1) Local onde se encontra	Instituto Moreira Salles (IMS), Rio de Janeiro, RJ
2) Código e Título	Código: 007A5P4F10-06 Título “ Palácio Imperial
3) Informar se é peça avulsa ou se pertence a um conjunto ou coleção	Convênio Instituto Moreira Salles – Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig

	III Identificação do Documento
1) Informações concernentes aos elementos constitutivos	Imperador Dom Pedro I; Revert Henrique Klumb; Petrópolis, Rio de Janeiro, 1875.
2) O documento é parte integrante de álbum ou publicação?	Sim, parte da coleção Revert Henrique Klumb/ Coleção Dom João de Orleans e Bragança sob guarda do Acervo Instituto Moreira Salles
	IV Informações Referentes ao Fotógrafo
1) Fotógrafo (e/ou estabelecimento) autor do registro	Revert Henrique Klumb
1.1) Local do fotógrafo ou estabelecimento	Petrópolis, Rio de Janeiro

4.8.1 Denotação e Conotação

1) Fotogenia: por se tratar de uma vista urbana, tal registro não contém pessoas fazendo poses ou objetos. Em termos de composição, têm-se uma vista urbana de plano aberto. Centralizado e em destaque está o Palácio Imperial da cidade de Petrópolis. Ao redor, outras construções urbanas, todas envolvidas pela serra e sua vegetação densa.

4.8.2 Nível Tópico e Entimemático

Os registros de vistas urbanas cumpriam a função de divulgar as construções da época com o intuito de demonstrar a modernidade presente em um país ainda jovem, o seu alinhamento com o modelo europeu e suas marcas de desenvolvimento. Ao mesmo tempo, era registrado a mata ao redor, densa, exuberante e grandiosa.

Tal composição, com a presença de elementos visíveis, transpassam para a fotografia uma ideia de contradição. Sua face denotativa constrói, neste sentido, uma concepção de oposição: homem versus natureza; construções versus mata. Se a segunda envolve a primeira, esta, por sua vez, adentra, invade e domina a segunda, aos poucos.

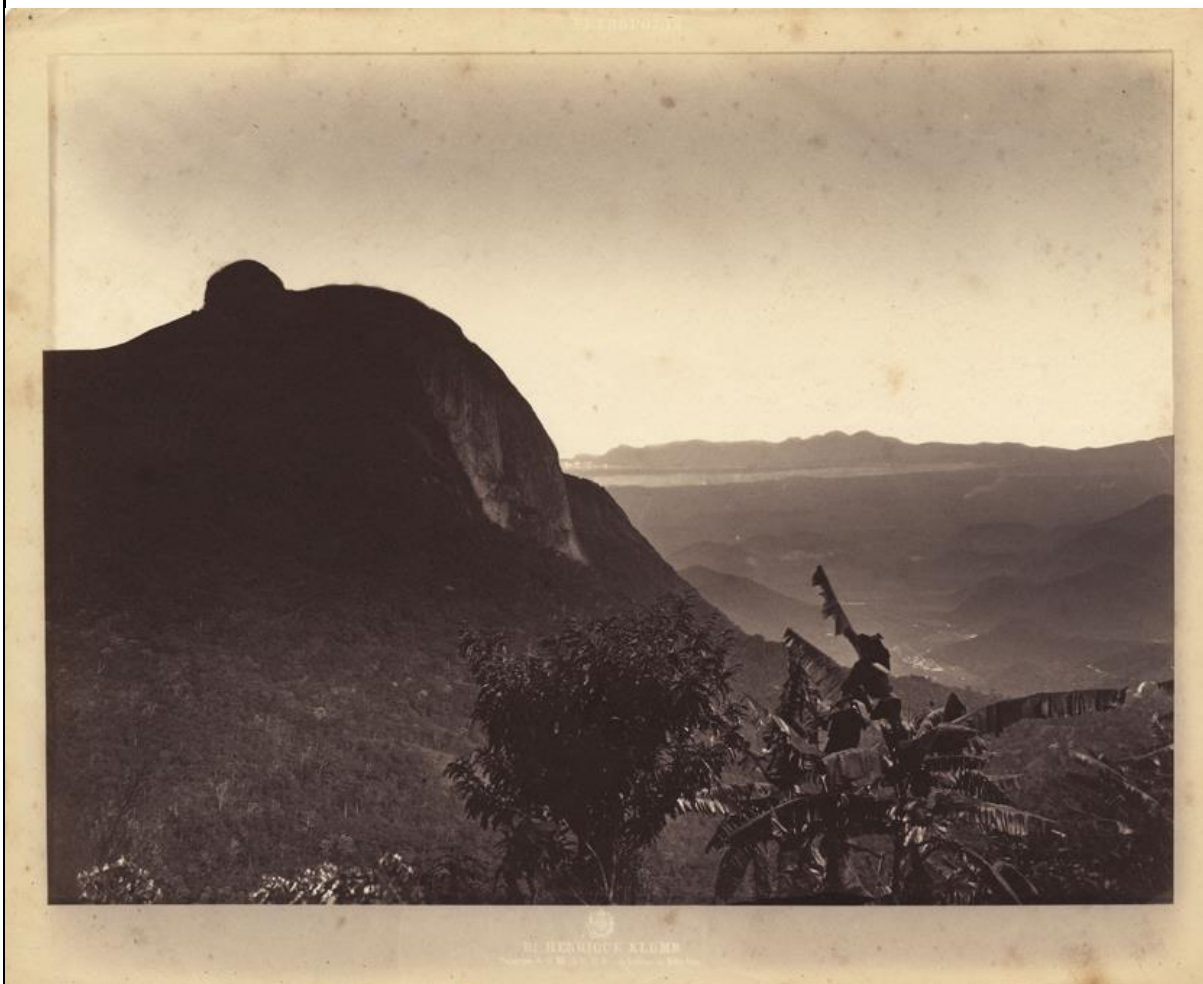
Tanto o Palácio Imperial serve de parâmetro para dimensionar a grandiosidade da serra e sua mata quanto esta, ao mesmo tempo, conota a dimensão de uma construção que se quer grandiosa em meio a uma selva tropical, dominada pelo homem moderno. Um serve de escala para o outro, ambos são fundamentais para completar a cena e construir a ideia de civilidade e dominação. Só que nos trópicos.

As demais construções também dimensionam a grandiosidade do Palácio, haja vista que ele se sobressai. Ao mesmo tempo, também indicam o povoamento e a dominação do homem sobre a natureza. Premissas como “natureza exuberante”, “sociedade moderna” são preenchidas de significados segundos.

Entre eles pode-se citar o de “nova civilização nos trópicos”, concepção marcante da sociedade brasileira oitocentista. Ao menos no que tange a perspectiva da Coroa sobre si e como se apresentava perante outras nações, sobretudo europeias. Ressalta-se o fato desta foto ter sido tirada em Petrópolis, espécie de refúgio da família imperial.

Quando o cenário não é o Rio de Janeiro, capital da época, é a segunda morada da Coroa. O país interiorano, ainda longínquo dentro de si mesmo, dada a ausência de ferrovias e as dificuldades de locomoção dentro do território nacional, não é registrado. Ao menos não pelos *Photographos da Caza Imperial*, que atuavam em consonância com as aspirações do imperador.

O plano aberto da fotografia cumpre a função de mostrar um todo ordenado. Por ser uma cidade pequena e por ter os investimentos da família imperial Petrópolis era organizada, não tendo os problemas urbanos que o Rio de Janeiro já apresentava. Deste modo, não havia necessidade de planos mais fechados, que priorizassem uma ou outra construção apenas.

I Referência Visual do Documento

	II Procedência do Documento
1) Local onde se encontra	Instituto Moreira Salles (IMS), Rio de Janeiro, RJ
2) Código e Título	Código: 007A5P4F10-18 Título “ Serra dos Órgãos”

3) Informar se é peça avulsa ou se pertence a um conjunto ou coleção	Revert Henrique Klumb/ Coleção Gilberto Ferrez/ Acervo Instituto Moreira Salles
	III Identificação do Documento
1) Informações concernentes aos elementos constitutivos	Paisagem; Revert Henrique Klumb; Petrópolis, Rio de Janeiro, 1870.
2) O documento é parte integrante de álbum ou publicação?	Sim, parte da Coleção Gilberto Ferrez/ Acervo Instituto Moreira Salles
	IV Informações Referentes ao Fotógrafo
1) Fotógrafo (e/ou estabelecimento) autor do registro	Revert Henrique Klumb
1.1) Local do fotógrafo ou estabelecimento	Petrópolis, Rio de Janeiro

4.9.1 Denotação e Conotação

1) Fotogenia: o registro de paisagem não possui nenhum ser humano como forma de dar escala de grandiosidade para a mata registrada. No caso, esta função é cumprida pelo enquadramento. A Serra dos Órgãos se coloca em contraposição ao restante do cenário, sua grandiosidade é medida pela própria natureza ao redor, seja pelas árvores em primeiro plano, seja pela vastidão explorada no lado direito da imagem.

4.9.2 Nível Tópico e Entimemático

Os registros de paisagem cumpriam uma dupla função. Primeiro, de explorar a grandiosidade e exuberância de uma mata ainda pouco conhecida pelo viajante europeu. Segundo, em decorrência de tal situação, a de explorar o “exótico” do país. Nesse caso, não através das pessoas que habitavam o império e de seus costumes, mas um exótico mais intrínseco, o da própria vegetação, como se ela fosse, também, uma característica de nossa sociedade a ser explorada.

Entre as premissas, pode-se identificar algumas como “mata exuberante”, “selva tropical”, “vegetação densa”. Tais conotações são preenchidas de significados de tal modo que somente uma sociedade moderna, equipada, seria capaz de dominar e se construir em meio a uma vegetação, aparentemente, pouco afeita a presença humana.

Seu registro evidencia uma dimensão exótica, como se fosse intrínseca a sociedade brasileira, ao mesmo tempo evidencia a capacidade dos homens e mulheres nacionais, haja vista sua capacidade de dominar e viver neste meio. Nesse sentido, a mata virgem está à espera do homem moderno para dominá-la e nela viver.

5. Considerações Finais

Em seu livro *Os Limites da Interpretação* o semiólogo Umberto Eco (1995) aborda a problemática das interpretações nas pesquisas de cunho semiológico. Afinal, se uma mesma obra permite diversas interpretações, como saber se certa interpretação é ou não adequada? Para o autor, reconhecer tais limites é a primeira etapa para não incorrer em erros.

Nesse sentido, cabe a pesquisa “ao menos dizer o que ela [interpretação] *não* é e *não pode ser*” (ECO, 1995, p.291). Nem todo ato de interpretação é um ato de sucesso. Tal preocupação esteve presente em todas as etapas da presente pesquisa. Por isso, as análises realizadas se pretendem um ponto de partida para pesquisas futuras. Não um ponto de chegada, como se o assunto, com toda sua complexidade e contradições, tivesse se esgotado, ainda que parcialmente.

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, foi feita primeiro um levantamento sobre a situação da fotografia na época, como a prática se desenvolveu ao longo da história, quais códigos de representação ela incorporou, bem como a sua popularização no comércio da imagem. Posteriormente, foi realizada uma reflexão sobre a própria linguagem fotográfica. As suas duas dimensões, denotativa e conotativa, articulam-se preenchendo uma estrutura ausente, um arquétipo pronto para ser conotado dentro do contexto sócio, histórico e cultural.

Foi possível identificar a relação entre o contexto histórico e a construção da linguagem fotográfica no Brasil oitocentista. A universalização dos códigos visuais foi fundamental para a disseminação de determinadas ideias, como a de uma família imperial coesa, austera, comprometida, digna de exercer o poder que lhe foi incumbido. Ao mesmo tempo, os negros tiveram papel fundamental na iconografia do Brasil império. Seja numa iconografia do trabalho, seja na dimensão “exótica” explorada comercialmente pelos fotógrafos.

Os significados são históricos, 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.

A dimensão visível dos registros fotográficos serve como suporte para as conotações dadas. 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 a importância histórica de Alberto Henschel e Revert Henrique Klumb por estarem próximos do centro do poder da época e atuarem em consonância com os anseios da Coroa.

Seus retratos projetam o país em um futuro e explicam o seu presente. Se há escravidão, esta deve ser entendida como traço da cultura nacional. Não mata. Não açoita. Não viola os corpos e vidas dos homens negros e mulheres negras. Se há vegetação exuberante, esta é dominada pela sociedade moderna.

A família imperial é a síntese dos desejos da nação. Mais do que a única monarquia europeia nas Américas, ela funciona como uma bússola a apontar o norte para o jovem país. São o retrato daquilo que desejamos ser enquanto nação: moderna, pujante, culta e, ao mesmo tempo, austera, comprometida e digna. A identidade se constrói a partir dos anseios e semelhanças, a Coroa. Mas também a partir da repulsa e diferenças, negros e pessoas de classes populares.

Após realizar as análises uma característica em comum nos diversos tipos de registro se sobressaiu: a ausência. No caso das fotografias de homens e mulheres negros, retratados enquanto “typos humanos”, é evidente a ausência de marcas de violência e objetos que remetam a crueldade do regime escravagista. Há escravos, mas não há senzala, correntes, açoites, marcas de agressão nos corpos, trabalhos forçados ou cerceamento de liberdade. O escravo fez parte da iconografia oitocentista. A escravidão, não.

Aqueles que foram registrados nesta categoria não foram nomeados. Não estavam presentes no estúdio enquanto indivíduos. Porém, cumpriram tal papel enquanto sujeito. Não foram individuados, seus nomes já se perderam. Mas sua presença se nota pelos olhares, por algumas marcas nos corpos, pela postura corporal que, a despeito da rigidez e da padronização da pose, ainda se demonstra. São parecidos, mas não idênticos.

Em relação a família imperial, símbolo de aristocracia e poder político, a ausência também é um traço marcante. A falta de coroa, mantos e outros símbolos que remetem ao imperial, a um direito dito natural de nascer para governar, serve para legitimar a existência da monarquia em uma sociedade que, a rigor, não a tinha como símbolo natural para sua representação. Ao mesmo tempo, porém, ela tornou-se o símbolo da nação.

Sua presença marcante em diversas feiras e os investimentos na projeção dos seus valores e autoimagem, somada a símbolos já incorporados pela sociedade de então, como a natureza exuberante, característica já abordada pela literatura, por exemplo, e 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.

Ao engendrar o regime escravocrata em seu sistema jurídico, a Coroa o projetou no futuro, fez uma “modernização” colocando limitações nas penalidades e reconhecendo condições para liberdade dos homens e mulheres negras. Ainda que sob tais condições os ex-escravos não pudessem exercer, de fato, sua liberdade, haja vista a ausência de uma reforma agrária e a forte concentração de riqueza numa sociedade oligárquica. Ressalta-se a ligação entre tais atos políticos e o contexto da época, no qual a escravidão perdia legitimidade ao longo das décadas aos olhos de países europeus e a pressão feita pelo movimento abolicionista nacional. Percebe-se, então, a importância de se retratar o escravo, mas não o regime no qual ele estava inserido.

Há uma tríplice relação em tal contexto: o que se é de fato, o que se pretende ser e como é 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.

Estas duas dimensões se colocam nas imagens do império. A realidade material como traços da cultura nacional, a escravidão; exótica, dado os diversos povos que compunham a sociedade brasileira; de natureza exuberante, por ser tropical. Somadas com símbolos de erudição, modernidade e pujança. A síntese é a própria família imperial e, em específico, o imperador.

Nascido no Brasil, Dom Pedro II tem sua maioria antecipada para assumir o trono e, sob sua imagem, unir um país com problemas de estabilidade política e

manutenção do território nacional que começava a dar sinais de desintegração com sucessivas guerras civis, nomeadas sob eufemismos como “revoltas”, “revoluções” e outras. Nesse contexto, se legitima aproximando-se, em um primeiro momento, de símbolos nacionais, sendo fotografado em meio plantas tropicais e folhas como o café, importante para a economia de então. Com o decorrer do tempo, os registros fotográficos passaram a captar um imperador mais distante de símbolos que remetessem a natureza do país e passam a registrá-lo mais próximo de livros, canetas, sentado em confortáveis poltronas, mas nunca em um trono.

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 nosso imaginário nacional a partir da iconografia, em geral, e das fotografias, em específico. Os números expressivos da época, total de vinte e seis fotógrafos com títulos nobiliárquicos, mais de vinte e duas mil fotografias no acervo pessoal do imperador e a aplicação de cerca de 14% da verba anual da Coroa aplicados em aulas de fotografia, professores e outros gastos do tipo, ilustram a construção desta Iconografia do poder.

6. Referências Bibliográficas

- ALENCASTRO, L. F. de. Vida Privada e Ordem Privada no Império. In: ALENCASTRO, L. F. de (Org.). **História da Vida Privada no Brasil 02**. São Paulo, Companhia das Letras, cap.01, p.11-93, v. II, 1997.
- ALMEIDA, A. C. de.; NEVES, C. R. das. A Identidade do “Outro” colonizado à luz das reflexões dos estudos Pós-Coloniais. In: **Em Tempo de Histórias**. Brasília, n.20, jan-jul.2012.
- BASTOS, M. R. Retratos do Poder Imperial no Brasil. In: **FACOM**. n.20, jan-jun. 2008. Disponível em <http://www.fapcecur.com.br/revista_faap/revista_facom/facom_19/monicabastos.pdf> Acesso em 10 jul 2018.
- BARTHES, R. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
 _____. **A Mensagem Fotográfica**. Disponível em: <<https://veele.files.wordpress.com/2011/11/roland-barthes-a-mensagem-fotografica.pdf>> Acesso em: 25 abril 2016.
- BRAGA, J. L. A prática de Pesquisa em Comunicação: abordagem metodológica como tomada de decisão. In: **Revista da Associação Nacional de Pós-graduação em Comunicação**. v.14, n.1, jan/abr 2011.
- CARDIM, M. **Identidade Branca e Diferença Negra: Alberto Henschel e a Representação do Negro no Brasil do séc. XIX**. 2012, 167f.. Dissertação (Mestrado em Artes)-Programa Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<file:///C:/Users/Thales/Downloads/IdentidadeBrancaDiferencaNegraRevisadaDissertacaoMonicaCardim.pdf>> Acesso em: 25 maio 2016
- CASADEI, E. B. Podem as Imagens Estáticas Contar Histórias? In: **Brazilian Journalism Research**, v.01, n.01, 2015. Disponível em: <<https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/703>> Acesso em: 22 jun. 2016.
- CASTRO, D. R. de. Photographos da Casa Imperial: A Nobreza na Fotografia no Brasil do Século XIX. In: **IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem. I Encontro Internacional de Estudos da Imagem**. Londrina, p.823-843, maio 2013. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2013/anais2013/trabalhos/pdf/Danielle%20Ribeiro%20de%20Castro.pdf>> Acesso em: 15 maio 2016
- CASTRO, H. M. M. de. Laços de Família e Direitos no Final da Escravidão. In: ALENCASTRO, L. F. de (Org.). **História da Vida Privada no Brasil 02**. São Paulo, Companhia das Letras, cap.07, p.337-384, v. II, 1997.
- CHIARELLI, T. História da arte/história da fotografia no Brasil- século XIX: algumas considerações. In: **ARS**. São Paulo, vol.03, n.06, 2005. Disponível em <

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202005000200006 >
Acesso em 05 jul. 2018.

DUBOIS, P. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaio**. Campinas, Editora Papirus, 1998.

ECO, U. **Os Limites da Interpretação**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1995

_____. **A estrutura ausente**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2007.

GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo, Editora Contexto, 2008.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, Editora Lamparina, 2015.

_____. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro, Editora Apicuri e Editora PUC Rio, 2016.

HEYNEMANN, C. B. A Fotografia Imperial de Alberto Henschel. In: **VI Simpósio Nacional de História Cultural. Teresina, [200-] Disponível em:**
<<http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Claudia%20Beatriz%20Heynemann.pdf>> Acesso em: 25 maio 2016

ITAÚ CULTURAL. **Enciclopédia Itaú Cultural: Revert Alberto Henschel**. São Paulo, [200-]. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21607/albert-henschel>> Acesso em: 20 maio 2016.

MAIA, A. A. O Pós-colonial a partir de Stuart Hall, Ella Shohat e Chinua Achebe. In: **Revista de História e de Estudos da Diáspora Africana**. v.8, n.15, ago.2015.

MAUAD, A. M. Imagem e Auto-imagem do Segundo Reinado. In: ALENCASTRO, L. F. de (Org.). **História da Vida Privada no Brasil 02**. São Paulo, Companhia das Letras, cap.04, p.181-232, v. II, 1997.

MAUAD, A. M. Prática Fotográfica e a experiência Histórica- um balanço de Tendências e Posições em Debate. In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens**. Curitiba, v.10, n.2, jul./dez.2010 Disponível em:
<<http://interin.utp.br/index.php/vol11/article/view/28>>. Acesso em: 12 maio 2016.

MUAZE, M. de A. F. O Império do Retrato: fotografia e poder na sociedade oitocentista. In: **Projeto História**. São Paulo, n.34, p.169-188, jun.2007. Disponível em
< <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/2472/156>> Acesso em 15 jun 2018.

NUNES, K. M. **A Fotografia Entre o Índice e o Ícone: por uma Dupla Abordagem**. Disponível em <<http://www.filologia.org.br/ixfelin/trabalhos/pdf/03.pdf>> Acesso em: 30 maio 2016.

RAMPAZZO, K. O Imperador e sua imagem: possíveis olhares sobre a representação de um reinado pitoresco. In: **Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e**

Imagem, 2014. Disponível em <
<http://www.uel.br/eventos/encoi/anais/TRABALHOS/GT7/O%20IMPERADOR%20E%20SUA%20IMAGEM%20POSSIVEIS%20OLHARES.pdf> > Acesso em: 20 jun 2018.

SANTARELLI, C. P. G. **Processos de Análise da Imagem Gráfica: um estudo comparativo da publicidade da moda.** 2009, 216f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em <
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-21102010-102606/pt-br.php> > Acesso em 10 jul. 2018

SANTOS, R. de P. dos. Fotografia e Escravidão: a segunda metade do século XIX contada por imagens. In: **Discursos Fotográficos.** Londrina, v.08, n.13, p.247-252, jul/dez. 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5433/1984-7939.2012v8n13p247>> Acesso em: 18 maio 2016.

SALKED, R. **Como Ler uma Fotografia.** São Paulo, Editora Gili, 2014.

SONTAG, S. **Ensaio Sobre Fotografia.** Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986.

TIBAU, F. B. A. A Memória Privada no Espaço Público: as coleções de fotografia da família imperial brasileira. **XIV Encontro Regional da ANPUH-Rio, Memória e Patrimônio,** 2010.
 Disponível em <
http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276721638_ARQUIVO_ArtigoAnpuhRio.pdf > Acesso em: 20 jun 2018.

KOSSOY, B. **Fotografia e História.** São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910).** São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica.** São Paulo, Ateliê Editorial, 2009.

_____. **Os Tempos da Fotografia: o Efêmero e o Perpétuo.** Cotia, Ateliê Editorial, 2007.

KOSSOY, B. e CARNEIRO, M. L. T. **O Olhar Europeu: O negro na iconografia brasileira do século XIX.** Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

KOUTSOUKOS, S. S. M. **Negros no Estúdio do Fotógrafo.** Editora Unicamp, Campinas, 2013.

ZENHA, C. O Negócio das “Vistas do Rio de Janeiro”: Imagens da Cidade Imperial e da Escravidão. In: **Estudos Históricos,** Rio de Janeiro, n°34, p.23-50, jul/dez. 2004.

6. Apêndices



InstitutoMoreiraSalles

São Paulo, 2 de fevereiro de 2018.

Thales Valeriani Graña Diniz

Rua Edmundo Antunes, 2-63, Ed Don George, apt 314

Jardim Panorama – Bauru

CEP 17.011.101

Prezado Thales,

Em continuidade aos entendimentos relativos à reprodução de 28 (vinte e oito) imagens pertencentes ao Acervo do Instituto Moreira Salles, para ilustrar trabalho acadêmico, estamos encaminhando o documento *Termo Acadêmico Divulgação de Imagens* n° **TCCIA 333/2018** para assinatura, em duas vias, pela pessoa responsável. Solicitamos devolver as duas vias de para processamento:

Vera Lucia Ferreira da Silva

Assistente Cultural

Instituto Moreira Salles

Avenida Paulista, 2.424 – 1º andar

CEP 01311-300 – Bela Vista - São Paulo, SP

As imagens estão sendo cedidas isentas de custos.

Atenciosamente,

Odette Vieira

Coordenadora



Instituto Moreira Salles

**TERMO DE DIVULGAÇÃO DE IMAGEM
333/2018**

TCCIA nº

1. DADOS DA(S) IMAGEM(S)

Código de catalogação do IMS: vide Anexo

Coleção: *vide Anexo*

Autor: vide Anexo

Título: *vide Anexo*

Local: vide Anexo

Data: vide Anexo

Finalidade de uso: ilustrar trabalho acadêmico intitulado *A Construção Imagética das Elites Brasileiras em Contraposição a Outros Grupos Sociais nas Fotografias de Alberto Henschel e Revert Henrique Klumb: Práticas Socioculturais e suas Produções de Sentido*, orientadora Maria Cristina Gobbi, Universidade Estadual Paulista- Júlio de Mesquita Filho (UNESP).

2. DADOS DO REQUERENTE

Nome: Thales Valeriani Graña Diniz

Endereço: Rua Edmundo Antunes, 2-63, Ed Don George, apt 314 - CEP 17.011.101- Jardim Panorama - Bauru

CPF.: 418.290.168-14

RG: 42.082.151-X

Contato: Thales Valeriani

thales.valeriani@yahoo.com.br

3. VALOR DO TRATAMENTO DA IMAGEM/ AUTORIZAÇÃO

Quantidade de imagens: (28) vinte e oito imagens

Valor do Tratamento da Imagem: Isento

4. CONDIÇÕES DA DIVULGAÇÃO

O IMS declara, neste ato, não deter os direitos patrimoniais de autor e os direitos uso de imagem do(s) retratado(s) inerentes às imagens que são o objeto deste Termo de Divulgação.

Caberá ao Requerente obter todas as autorizações necessárias referentes ao direito de autor e de imagem dos retratados, aos próprios ou seus herdeiros, assumindo total responsabilidade pela divulgação e utilização da(s) imagem(s) acima, isentando o IMS de quaisquer cobranças futuras, respondendo integralmente por eventuais perdas, danos, custos e demais despesas, sem prejuízo de outras cominações legais que possam ser impostas, em decorrência da divulgação e utilização da(s) referida(s) imagem(s).

O Requerente, caso venha a divulgar ou utilizar a(s) imagen(s), deverá mencionar fielmente o seguinte crédito obrigatório: **vide Anexo/ Acervo Instituto Moreira Salles**

O Requerente se compromete a doar ao IMS **um exemplar** do trabalho e/ou publicação em que a(s) imagem(s) tenha(m) sido utilizada(s) para que passe a integrar a coleção acima identificada e/ou o seu acervo, a critério do IMS.

Nome e assinatura do Requerente: Thales Valeriani Graña Diniz _____ **Data:** __ / __ / __

São Paulo, 2 de fevereiro de 2018.

Conferido IMS: _____ **Data:** __ / __ / __

ANEXO

DO TERMO DIVULGAÇÃO DE IMAGEM – TCCIA nº 333/2018

Thales Valeriani Graña Diniz

Crédito: Revert Henrique Klumb/ Coleção Dom João de Orleans e Bragança sob guarda do Acervo Instituto Moreira Salles

1 - Código: P005DJ0773

Princesa Isabel, c. 1863

2 - Código: P005DJ0775

Princesa Isabel menina, c. 1861

Rio de Janeiro

3 - Código: P005DJ0767

A Imperatriz D. Thereza Christina com as Princesas Isabel e Leopoldina ao fundo, 1861

Rio de Janeiro

4 - Código: P005DJ0758

Conde d'Eu e princesa Isabel, com seu filho d. Pedro de Alcântara; condessa de Barral ao fundo, c. 1870

5 - Código: P005DJ0756

O imperador D. Pedro II, c. 1875

Petrópolis- RJ

Crédito: Revert Henrique Klumb/ Coleção Gilberto Ferrez/ Acervo Instituto Moreira Salles

6 - Código: 007A5P4F10-18

Serra dos Órgãos, c. 1870

Petrópolis- RJ

7 - Código: 007A5P4F10-06

Palácio Imperial, 1878

Petrópolis- RJ

8 - Código: 007A5P4F09-58

Hospital de Santa Tereza, c. 1876

Petrópolis- RJ

9 - Código: 007A5P4F09-06

Rua Teresa (vista "noturna"), c. 1870

Petrópolis- RJ

10 - Código: 007A5P3F14-37

Estátua de Dom Pedro I, c. 1864

Rio de Janeiro

11 - Código: 007A5P3F14-19

Ponte do Zamba, 1861

Juiz de Fora- MG

12 - Código: 007A5P3F14-17

Palácio Imperial, c. 1860

Petrópolis- RJ

13 - Código: 007A5P3F14-13

A Glória, vista do Passeio Público, c. 1861

Rio de Janeiro

14 - Código: 007A5P3F01-08

Estação de Pedro do Rio, c. 1861

Petrópolis- RJ

Crédito: Revert Henrique Klumb/ Acervo Instituto Moreira Salles

15 - Código: 001KL004007

Família na varanda, c. 1865

Rio de Janeiro

Crédito: Alberto Henschel/ Acervo Instituto Moreira Salles

16 - Código: 007IMS_007_22

Escrava de turbante, c. 1867

Rio de Janeiro

17 - Código: 007-VFB-19

Negra de trabalhos caseiros, c. 1889

Salvador- BA

Crédito: Alberto Henschel/ Convênio Instituto Moreira Salles – Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig

18 - Código: P002SAm21-0072

Negra da Bahia (Nu de jovem de Salvador), c. 1869

Salvador- BA

19 - Código: P002SAm21-0071

Retrato - Negra de Pernambuco, c. 1869

Recife- PE

20 - Código: P002SAm21-0066

Retrato - Negra de Pernambuco, c. 1869

Recife- PE

21 - Código: P002SAm21-0065

Retrato - Negra de Pernambuco, c. 1869

Recife- PE

22 - Código: P002SAm21-0064

Negra com criança na Bahia, c. 1869

Salvador- BA

23 - Código: P002SAm21-0063

Duas negras posando em estúdio, c. 1869

Salvador- BA

24 - Código: P002SAm21-0062

Negra da Bahia, c. 1869

Salvador- BA

25 - Código: P002SAm21-0061

Negra da Bahia, c. 1869

Salvador- BA

26 - Código: P002SAm21-0060

Negra da Bahia, c. 1869

Salvador- BA

27 - Código: P002SAm21-0056

Retrato – negro, c. 1869

Recife- PE

28 - Código: P002SAm21-0055

Retratos - tipos negros (negro albino), c. 1869

Recife- PE