

Published by :



**Maria Isabela Mendonça dos Santos** holds a PhD in History from Universidade Federal Fluminense. Specialist in Preservation and Management of the Cultural Heritage of Science and Health by Casa de Oswaldo Cruz/FioCruz. In 2020, she received a scholarship from the National Library Foundation's Research Support Program to carry out research on stereoscopies in the D. Teresa Christina Maria Collection. She has been a History teacher at the Rio de Janeiro Public Teaching Network since 2013. She has experience in the area of preservation of historical collections, especially photographic collections. Maria Isabella works with historical research especially on the following topics: Cultural History, Visual Culture, Art History, History and Memory, History of Empire Brazil, History of Republican Brazil, History of Rio de Janeiro, Heritage, Photography and Stereoscopic Photography. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5741-2247>

#### **Acknowledgements**

This research was produced with the help of the National Library Foundation's Research Support Program.

Paper submitted: 30 June 2021

Accepted for publication: 3 September 2021

Published online: 30 December 2021

# REVERT HENRY KLUMB, A COLEÇÃO DO IMPERADOR E A FOTOGRAFIA ESTEREOSCÓPICA NO BRASIL DO SÉCULO XIX

MARIA ISABELA  
MENDONÇA DOS SANTOS

[misabelams@gmail.com](mailto:misabelams@gmail.com)

*REVERTHENRYKLUMB, THEEMPEROR'SCOLLECTIONAND  
STEREOSCOPICPHOTOGRAPHYIN19TH-CENTURYBRAZIL*

## Resumo

Este artigo apresenta uma análise das fotografias estereoscópicas de Revert Henry Klumb pertencentes à Coleção Thereza Christina Maria da Fundação Biblioteca Nacional (Coleção do Imperador). A partir de tais vistas estereoscópicas, procura-se compreender o papel que este meio visual desempenhou na configuração de um novo regime de visualidade no Brasil de oitocentos, bem como a participação da família real no processo de popularização deste medium na Corte imperial.

**Palavras-chave:** Brasil império; estereoscopia; fotografia estereoscópica; Revert Henry Klumb; coleção do imperador.

## Abstract:

This article presents an analysis of the stereoscopic photographs by Revert Henry Klumb from the Collection Thereza Christina Maria in the Brazilian National Library Foundation (Emperor's Collection). We will explore the role played by stereoscopy in the configuration of a new visual regime in Brazil in the 1800s, as well as the contribution of the royal family in the process of popularization of this *medium* in the Brazilian Imperial Court.

**Keywords:** Brazil empire; stereoscopy; stereoscopic photography; Revert Henry Klumb; emperor's collection.

## Introdução

No Brasil, a fotografia e a estereoscopia encontram no imperador D. Pedro II o mais importante difusor. Tendo sido o primeiro brasileiro a adquirir e utilizar um equipamento de daguerrotipia, o monarca tornou-se a figura central da fotografia brasileira do século XIX, de modo a constituir a primeira grande coleção de fotografias do país e rivalizar com a rainha Vitória de Inglaterra na atribuição de honrarias aos praticantes da nova técnica (Vasquez, 2002). Atento às manifestações artísticas, descobertas científicas e avanços tecnológicos, o imperador esteve à frente de um projeto civilizatório para o país que tinha no binómio Civilização e Natureza, os componentes da formulação ideológica da nação.

Importante mecenas, D. Pedro II é o criador do título de *Photographo da Casa Imperial*, considerado o primeiro do mundo a reconhecer o valor artístico da fotografia. Entre 1851 e 1889 são concedidos vinte títulos para os profissionais da fotografia atuantes no Brasil. Nesta lista encontramos os mais relevantes nomes da fotografia brasileira do oitocentos, como Joaquim Insley Pacheco, Marc Ferrez, Augusto Stahl e Revert Henry Klumb. Este último pode ser considerado o pioneiro da fotografia tridimensional no país, efetuando uma ampla documentação com o sistema estereoscópico entre os anos de 1855 e 1862, e assim produzindo mais de 250 imagens estereoscópicas que mostraram a capital do império e os seus arredores ainda com feições coloniais (Santos, 2019).

Desse modo, foi para a Coleção D. Thereza Christina Maria (Coleção do Imperador) que se voltaram os objetivos deste estudo, a fim de compreender o papel que a fotografia

estereoscópica ocupa nesse acervo. Abordaremos, assim, a constituição desta coleção, a sua importância para a construção de um ideal de nação e também para a história da fotografia brasileira. Por fim, pretendemos analisar o contributo de Revert Henry Klumb na popularização da técnica estereoscópica no Brasil.

## A coleção D. Thereza Christina Maria

Banido do Brasil após a proclamação da República, D. Pedro II foi conduzido para o exílio à 17 de novembro de 1889. “Perfeitamente cónscio do interesse que a permanência de sua biblioteca e de suas coleções poderia ter para o futuro desenvolvimento do país, o imperador doou todo seu acervo pessoal à nação brasileira” (Vasquez, 2002, p. 42). Desse modo, seu vasto patrimônio material foi distribuído entre várias instituições nacionais, cabendo aos cuidados da Biblioteca Nacional sua extensa coleção de fotografias que reúne mais de 20 mil imagens produzidas por grandes mestres da fotografia, nacionais e estrangeiros.

Segundo Schwarcz (1998), neste acervo é feito um esforço de construção e perpetuação de uma determinada memória nacional. Trata-se não de um amontoado de imagens, mas de uma “coleção” feita de muitas lembranças e de várias lacunas. Desse modo, ela carrega imagens do imperador e de sua família, mas também grandes temas do século XIX – artes, urbanismo, botânica, mineração, saúde pública –, os eventos mais importantes da época e retratos da população brasileira. A coleção mostra ainda o que o imperador vê e, pelas ausências, aquilo que não vê ou quer esquecer. Nesse sentido, a escravidão está ausente, como um figurante oculto das cenas.

Nesta coleção, as imagens distinguem-se por sua técnica – xilogravura e litografia, pinturas a óleo, aquarelas nanquim e carvão, caricaturas e, a partir dos anos 1860, fotografias. Para Schwarcz, entre tantos retratos oficiais, podemos encontrar regularidades dignas de destaque, referências que só o conjunto do material pode oferecer. É nítido, no entanto, a quantidade de imagens que vinculam o imperador à cultura, fato que parece destacar uma política intencional. “Nessas imagens o rei esquece o ritual majestático e se apresenta como um cidadão do mundo, emancipado pela cultura” (Schwarcz, 1998, p. 50). Assim, através das fotografias da coleção, D. Pedro associa-se à modernidade ocidental idealizada com símbolos de progresso.

De acordo com Vasquez (2002), essa coleção resume a história da fotografia brasileira oitocentista. O oitocentos, por sua vez, foi um período marcado por profundas transformações nos regimes de visualidade e subjetividade, com um “progresso técnico avassalador percorrendo todo o processo de intensas transformações sociais e urbanas vivido pelo mundo ocidental” (Vasquez, 2002, p. 42). Assim, o recurso à fotografia é em si uma originalidade do monarca tropical, uma vez que os monarcas europeus, em geral, preferiam ser retratados em pinturas a óleo, deixando de lado a “imagem burguesa” proveniente da fotografia (Schwarcz, 1998, p. 696).

No empreendimento de construir a identidade nacional, a dicotomia Civilização e Natureza traduzia-se em elementos constitutivos da nova nacionalidade. De um lado o Estado monárquico, portador e impulsionador do projeto civilizatório, e do outro a natureza, como base territorial e material deste Estado (Salles, 1996, p. 98). Nesse sentido, a “construção do

nacional” na produção cultural brasileira vai se dar na valorização dos feitos heroicos, na exaltação da natureza exuberante e na própria exaltação do índio, como podemos observar nos romances indianistas de José de Alencar.

Assim, no duplo projeto de dar conta da gênese da nação brasileira, inserindo-a numa tradição de civilização e progresso (Guimarães, 1998), considerava-se que a imagem do país no estrangeiro e a representação que este fazia de si mesmo, tanto interna quanto externamente, eram parte fundamental do processo de construção de seu futuro enquanto nação, especialmente no campo simbólico. Sublinhada pela ideologia do progresso, era com as luzes da Europa que o país se iluminava, especialmente com o brilho da França, principal influência dos intelectuais da corte (Turazzi, 1995).

A expansão da fotografia, por sua vez, fez parte deste amplo processo de intercâmbio com as nações europeias. D. Pedro II esteve atento a este aspecto quando investiu na produção e divulgação de imagens sobre o Brasil. Diante da visível expansão dos negócios ligados ao setor, o governo imperial apressou-se em regulamentar a atividade, a fim de extrair impostos desse novo ramo industrial e comercial. Um investimento de peso foi feito também no âmbito das exposições internacionais. Configurando-se como encarnação do progresso, no recinto das exposições “a internacionalidade do espetáculo materializava a expansão do horizonte capitalista” (Turazzi, 1995, p. 28). Nestes espaços, as nações participantes podiam se inserir numa espécie de hierarquia do progresso e aí a fotografia encontraria uma função incontestável. Pois, mais do que qualquer outro *medium*, era capaz de concentrar representações supostamente objetivas dos

mais longínquos e estranhos lugares do mundo. A história do desenvolvimento da fotografia no Brasil relaciona-se, desse modo, com a história das exposições nacionais e internacionais do país. Inseridas num processo mais amplo de construção e afirmação de uma “identidade brasileira”, essas duas histórias estão ligadas a um tipo de leitura da “história nacional”, tipicamente oitocentista que objetivava reproduzir fielmente o presente e elaborava as imagens de seu futuro. No Brasil, era grande a empolgação do imperador com as exposições e, por esta razão, em 1861, D. Pedro II abre a primeira Exposição Nacional do País.

Segundo Schwarcz, “D. Pedro II aliou sua nova representação à ‘modernidade’ da tecnologia.” (1998, p. 747) O imperador fotografa e se faz fotografar com insistência, em especial a partir de finais da década de 1850, quando o papel albuminado viria a substituir o daguerreótipo. Enquanto amante da fotografia, o monarca acompanhou de perto os progressos da técnica e os trabalhos dos profissionais que atuavam no Brasil. O título de *Fotógrafo da Casa Imperial* conferia aos fotógrafos agraciados sobretudo prestígio e popularidade, mais do que honraria e distinção. Além de proporcionar um aumento significativo da clientela desses profissionais, incluía em suas listas de clientes a própria família do imperador. Não obstante, nenhuma outra família gastou tanto com fotografia quanto a imperial (Mauad, 1997).

O interesse do imperador pela fotografia denota, nesse sentido, mais do que o objetivo de promover uma imagem do Brasil enquanto nação inserida no processo civilizatório, a promoção da auto-imagem do monarca enquanto símbolo desta “linguagem civilizatória”. Assim, a imagem de D. Pedro

“amante das letras e das artes” difundida pelos fotógrafos reais, foi igualmente importante para o processo de construção da nacionalidade brasileira. Conforme Mauad, “enquanto a imagem da corte era uma imagem não somente pública, mas publicada nos jornais e nas exposições universais, a imagem do Império ainda tinha como modelo a família imperial” (1997, p.185).

Por esta razão, a família imperial será amplamente fotografada pelos mais consagrados fotógrafos e das mais diferentes formas. Em fotopinturas, fotomontagens, em estúdios simulando ambientes naturais, situações solenes ou informais e, como não poderia deixar de ser, em retratos estereoscópicos.

### As fotografias estereoscópicas de Rervert Henry Klumb, um alemão na corte imperial

De origem germânica, Rervert Henry Klumb chegou ao Brasil por volta de 1852, provavelmente fugindo do exército francês, fazendo parte da segunda leva de fotógrafos estrangeiros que chegaram ao país no século XIX (Vasquez, 2001). Naquela época, o Brasil vivia, nas palavras de Pedro Vasquez, o “apogeu do fulgor imperial”, após um período de agitações políticas e incertezas, conhecido como Período Regencial (1831-1840). Ao chegar em terras brasileiras, Klumb viu um país que havia acabado de instalar sua primeira linha de navegação para a Europa e sua primeira fábrica de gás, uma iniciativa de Irineu Evangelista de Souza, o Barão de Mauá.

Instalando-se na sede da corte a partir de 1855, Klumb foi o primeiro fotógrafo a realizar uma ampla e sistemática documentação da paisagem carioca e também o primeiro a



Fig. 1 R.H.Klumb - [Retrato do Imperador D. Pedro II] - [1860] - FBN.

produzir, junto com Rouel, fotografias sobre papel na cidade do Rio de Janeiro. Fotógrafo da corte até 1880, em seu trabalho Klumb focaliza os principais monumentos e logradouros públicos da época, sendo o primeiro a se aventurar pelo Alto da Boa Vista e pela Floresta da Tijuca. Sua obra possui valor excepcional pelo pioneirismo técnico e pela documentação histórica da cidade e da província do Rio de Janeiro, de cidades da província de Minas Gerais, além dos registros da família imperial brasileira. (Figuras 1 e 2)

Em 1860, Klumb é condecorado com uma menção honrosa na 14ª *Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial de Belas Artes* e, em 1872 publica um dos primeiros livros

de fotografia editados no Brasil: *Doze Horas em Diligência. Guia do Viajante de Petrópolis a Juiz de Fora*, com textos e fotos de sua autoria. Trata-se de uma obra pioneira, uma vez que é considerada a primeira concebida, fotografada, escrita e publicada por uma só pessoa (Vasquez, 2001, p. 110). A realização deste livro só foi possível por conta da construção da Estrada União e Indústria. Primeira estrada de rodagem macadamizada do Brasil e a maior obra de engenharia do seu tempo na América Latina, a estrada ligava as cidades de Petrópolis e Juiz de Fora e foi um empreendimento de Mariano Procópio Ferreira Lage. Segundo Vasquez, o registro da inauguração da Estrada União e Indústria no ano de 1861, foi um



Fig. 2 R.H. Klumb - [As princesas Isabel e Leopoldina] - [1860] - FBN.

divisor de águas na vida de Klumb, pois lhe rendeu o título de Fotógrafo da Casa Imperial naquele mesmo ano.

Mas Klumb não foi pioneiro apenas na edição de livros. Sua produção fotográfica foi realizada maioritariamente em vistas estereoscópicas, técnica que muito provavelmente o fotógrafo introduziu no Brasil.

Até prova em contrário, essas vistas são as mais antigas estereoscopias cariocas, pois Klumb foi provavelmente o primeiro a utilizar o processo estereoscópico no Brasil, antes mesmo que este se tornasse uma coqueluche mundial na década de 1860,

quando a London Stereoscopic Company chegou a vender em média um milhão de vistas estereoscópicas por ano. (...) Como se considera que as primeiras estereoscopias em papel foram calótipos produzidos entre 1850 e 1851, os primeiros exemplares feitos em papel albuminado produzidos por Klumb no Rio de Janeiro, Petrópolis e Juiz de Fora, entre 1855 e 1862, estariam entre os primeiros exemplos do gênero em todo mundo. (Vasquez, 2001, p. 35)

De acordo com a pesquisa realizada no *Almanak Laemmert* e no *Jornal do Commercio*, as vistas estereoscópicas começam a ser comercializadas no Brasil a partir do ano de 1854,

no estabelecimento de artigos ópticos de José Maria dos Reis e, posteriormente, em casas comerciais de natureza similar. Essas casas comerciais, no entanto, comercializavam vistas importadas, produzidas pelas empresas especializadas estadunidenses e europeias. Houve, portanto, um comércio significativo de vistas estereoscópicas na corte imperial, desde meados da década de 1850, mas de fato, esse volume vai se tornar maior somente na década seguinte, como aponta Vasquez.

Além dos estabelecimentos identificados com a venda de instrumentos científicos e ópticos, as casas que anunciavam estereoscópios e vistas estereoscópicas, em geral, eram aquelas que vendiam produtos fotográficos, inserindo-se nesse universo os estabelecimentos dirigidos por Klumb e George Leuzinger.

Não temos meios para afirmar a procedência exata das vistas comercializadas em todas as casas do ramo. Porém, é muito provável que as oficinas de Klumb e Leuzinger comercializassem principalmente vistas produzidas pelos próprios. Nos dois casos, as vistas estereoscópicas eram vendidas num universo de diversos outros aparatos fotográficos, o que revela que a estereoscopia era tida como uma possibilidade técnica dentre várias outras que existiam à época, seguindo a lógica de produção dos próprios proprietários dos estabelecimentos. Ambos dedicavam-se à estereoscopia, mesmo que não exclusivamente.

A predileção de Klumb pela técnica tridimensional fica bastante clara quando analisamos o acervo do fotógrafo pertencente à Coleção Thereza Christina Maria da Biblioteca Nacional.

Das 315 fotografias de sua autoria, 255 são estereoscopias. A análise confirmou que a produção de Klumb se concentrou nas cidades do Rio de Janeiro, Petrópolis e Juiz de Fora. Na capital da Corte foram realizadas mais de 170 fotografias estereoscópicas, na cidade de Petrópolis temos cerca de 40 vistas e em Juiz de Fora, em torno de 30 estereoscopias. Esse número não é preciso, uma vez que algumas imagens não apresentam identificação da localização. Outras cidades também estão representadas na coleção, mas num número bem menos significativo, como é o caso da cidade de Campos dos Goytacazes no Norte Fluminense, que aparece duas vezes, e a cidade de Magé, na Baixada Fluminense, que aparece em três fotografias estereoscópicas.

A fim de obter uma melhor compreensão do todo da coleção de Klumb, optamos por dividi-la em séries temáticas. Nesse sentido, percebemos que algumas séries se repetem ao longo de sua produção e muitas vezes se interseccionam. Falaremos de algumas delas a partir de agora.

### Família Imperial

Uma das séries mais significativas é a que identificamos como "Família Imperial". A proximidade de Klumb com a família real brasileira é amplamente conhecida e divulgada. Além do título concedido por D. Pedro II, o fotógrafo foi professor de fotografia das princesas Isabel e Leopoldina, e tinha na imperatriz D. Tereza Christina uma cliente fiel. Esta série abrange os retratos dos membros da família de D. Pedro II em momentos de descontração e intimidade, além de vistas das instalações de seus diversos palácios.

A presença das vistas tomadas das residências imperiais corrobora com o que defende Schwarcz (1998) ao afirmar que na construção simbólica da figura pública do imperador D. Pedro II a representação de seus palácios é uma constante. É o que podemos identificar especialmente nas vistas que representam os interiores do palácio de São Cristóvão e seu mobiliário, mas também naquelas que contemplam seus aspectos exteriores. A autora observa que foi na década de 1840, durante a viagem do imperador às províncias do sul, que Araújo Porto Alegre ampliou e uniformizou a estética do edifício onde D. Pedro nasceu. Os relatos da época oscilam nas considerações sobre o luxo e o decoro, o requinte e a simplicidade da decoração do palácio, mas observa-se a

insistência em preservar a representação de um imperador modesto e deligado dos confortos e riquezas materiais, voltado para os espaços mais íntimos e diletos, como a biblioteca e outros espaços destinados a estudos. A autora afirma ser impossível negar, entretanto, a riqueza do mobiliário e dos objetos que se acumulavam no palácio.

As vistas estereoscópicas de Klumb nos mostram mais a suntuosidade do que propriamente uma tentativa de representação da modéstia do imperador. Aqui não encontramos imagens dos espaços ligados aos seus gostos eruditos, mas sim de mobiliários da sala de jantar e de outros ambientes, focando em móveis como cristaleira, cadeiras, penteadeira,



Fig. 3 R.H.Klumb - [Mobiliário de uma residência da Família Imperial: mesa, cadeiras e cristaleira] - [1860] - FBN.

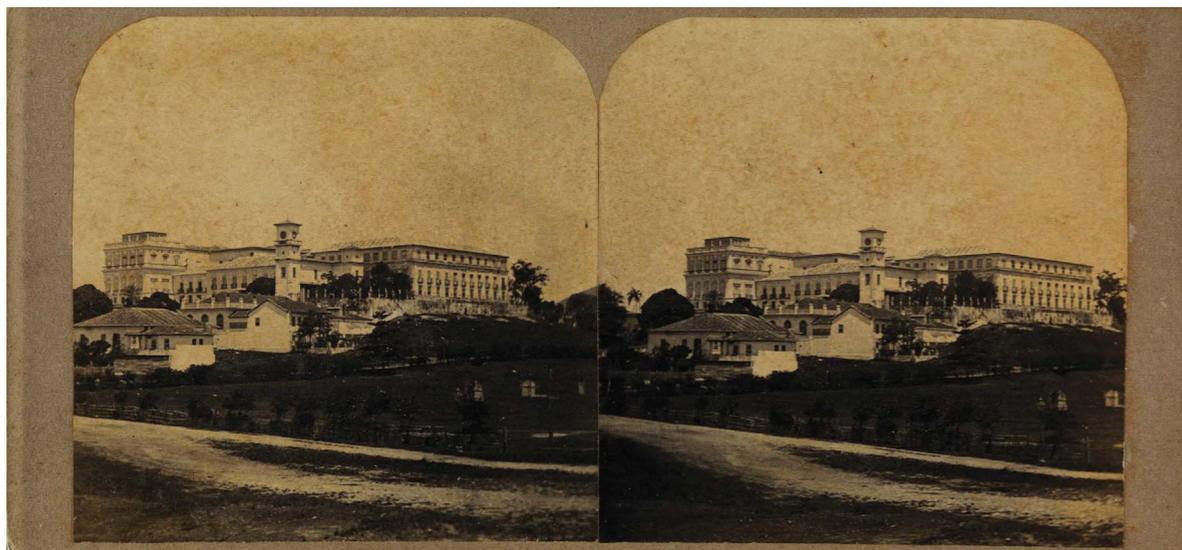


Fig. 4 R.H.Klumb - St. Christovão : Vue générale du Palais Impérial – [1860] – FBN

piano, etc. (Figura 3) Vemos também a suntuosidade dos jardins e a grandiosidade das fachadas, tomadas de diversos ângulos pelo fotógrafo. (Figura 4) Assim, se o Palácio da Boa Vista teve momentos de certo desleixo, “o prédio propriamente dito parecia inabalável. No decorrer de sete décadas, e pelas mãos de três gerações, a monarquia foi transformando sua habitação mais privada numa visível representação simbólica: cada vez mais imponente, sólida e grandiosa” (Schwarcz, 1998, p. 240).

A construção simbólica da figura do imperador fica ainda mais evidente quando analisamos as vistas estereoscópicas da cidade de Petrópolis, em especial as tomadas do Palácio de Verão. Klumb realiza a documentação visual da cidade em

seus primeiros anos, quando o palácio encontrava-se em sua fase final de construção (Figura 5). Em 1843, após a mordomia da Casa Imperial dar início à administração da fazenda do Córrego Seco, D. Pedro II inicia a construção do sítio onde poderia futuramente se refugiar do intenso calor do Rio de Janeiro. O imperador doou lotes de terras aos “homens notáveis” do Estado, “delineando o perfil de uma vizinhança a seu gosto” (Schwarcz, 1998, p. 254). Grandioso e imponente, o palácio já estava praticamente pronto em 1856.

Enquanto uma idealização do imperador, entendemos que toda a série fotográfica produzida na cidade de Petrópolis está de algum modo relacionada à família imperial, ainda que algumas delas não façam referência direta aos seus

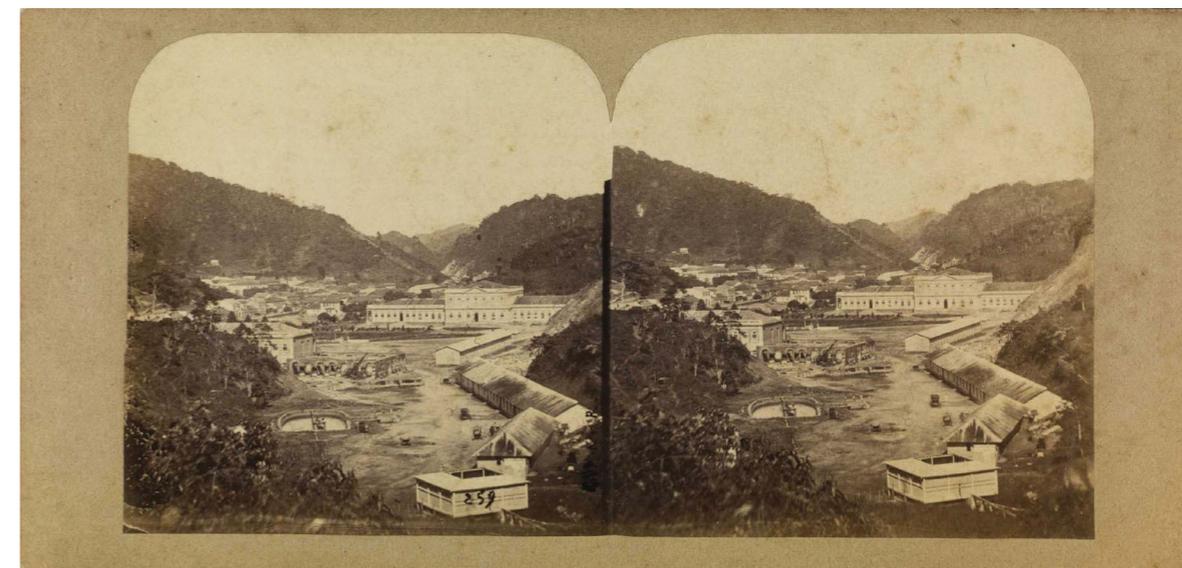


Fig. 5 R.H.Klumb - Petrópolis : Vue générale prise des Bains de l'Empereur - [1860] - FBN

membros ou ao monarca. Nesse sentido, são significativas as vistas que representam as novíssimas ruas e casas da Cidade Imperial. Estas demonstram o luxo e a prosperidade da vizinhança da família real, além de uma urbanização ordenada, num claro esforço propagandístico da imagem do imperador e das benfeitorias do governo imperial.

Ainda na série “Família Imperial” constam as vistas da visita oficial realizada pela família à propriedade dos Ferreira Lage em Juiz de Fora (Figura 6), na ocasião da inauguração da Estrada União e Indústria, evento ao qual nos referimos anteriormente. Mas não somente os momentos de descontração estão no foco desta série. A Estrada União e Indústria é

documentada em muitos detalhes no seu processo de construção, como um grande símbolo do progresso. Nesse sentido, vemos aqui que os limites entre a intimidade do monarca e a sua feição estadista são bastante tênues, uma vez que ela carrega imagens do imperador e de sua família, mas também grandes temas do século XIX, como artes, urbanismo, mineração, botânica, etc., fato que Schwarcz já havia apontado ao analisar a Coleção D. Thereza Christina Maria como um todo.

### A cidade do Rio de Janeiro

O esforço estadista do imperador fica ainda mais evidente quando nos voltamos para as vistas que Klumb produziu na

capital da Corte. Com o final do tráfico de pessoas escravizadas, era na capital do império que o capital passava a ser investido. Toda a urbanização da cidade vivia uma verdadeira revolução, com novas edificações e novas lojas. Melhorias como palácios majestosos, edifícios monumentais, amplas avenidas, arborização, calçada com paralelepípedo, iluminação a gás, rede de esgotos, abastecimento domiciliar de água e bondes puxados a burro. “O modelo era a Paris burguesa e neoclássica, mas a realidade local oscilava entre bairros elegantes e ruas de trabalho escravo” (Schwarcz, 1998, p. 101).

Na produção de Klumb destacam-se aspectos interessantes da sede da corte imperial. Panorâmicos da Floresta da Tijuca, do Morro do Castelo, da Praça XV, dos bairros da Glória, da Lapa, da Rua do Ouvidor, entre outras vias comerciais e residenciais do centro da cidade, foram, assim, contempladas pelo fotógrafo. Não foram esquecidos os detalhes de cada um destes logradouros já citados, como por exemplo, a famosa fonte do Mestre Valentim no Largo do Paço. Destaca-se no todo da coleção, a série produzida no Jardim Público do Rio de Janeiro, atual Passeio Público. São cerca de 40 vistas estereoscópicas que abarcam os aspectos arquitetônicos do jardim, suas características paisagísticas, seus visitantes e suas espécies vegetais.



Fig. 6 R.H.Klumb – [A Família Imperial em visita a quinta de Mariano Procópio Ferreira Lage] – [1860] – FBN.

### O Passeio Público

Uma das jóias paisagísticas mais preciosas da cidade no século XIX, o Passeio foi aberto ao público em 1783 e da sua ornamentação participou o consagrado escultor Mestre Valentim. Em 1860, passando por uma situação de intenso abandono, d. Pedro II pede que o tabelião Francisco José Fialho recupere o jardim. Este decide por contratar o paisagista francês Auguste Françoise Marie Glaziou que elabora um novo projeto paisagístico para o espaço, iniciando sua reforma em 1861.

A documentação fotográfica realizada por Klumb sobre o Passeio Público abrange tanto o período anterior quanto

posterior à reforma de Glaziou. Em algumas vistas o fotógrafo especifica no verso o momento em que a fotografia foi tomada: “Le Jardin Public: avant les travaux de 1862”. (Figura 7) Mas a grande maioria das imagens retratam os melhoramentos da reforma, destacando o café, o novo gradil na entrada, o terraço e as novas espécies arbóreas. A série mostra de maneira detalhada as transformações do jardim, mas para além disso, nela podemos identificar mais claramente a intimidade de Klumb com a estética da estereoscopia.

Especialmente na subsérie que nomeamos “Vegetação”, constam mais de 10 vistas estereoscópicas que focam nas diferentes espécies da flora do jardim. Com títulos como *Fam. Palmae : Caryota Sobolifera* (Figura 8), ou *Fam. Palmae :*



Fig. 7 R.H.Klumb - Partie du Jardin Public avant les travaux de 1862 – [1860] – FBN



Fig. 8 R.H.Klumb - Fam. Palmea : Caryota Sobolifera – [1860] - FBN

*Livistena chinensis*, Klumb realiza um inventário das espécies vegetais do Passeio. Essa prática, no entanto, não se realiza somente no jardim público, mas se repete em vários outros locais, como o Alto da Tijuca, o Bosque dos Príncipes em Juiz de Fora e até mesmo nos jardins do palácio da Quinta da Boa Vista. Para Pedro Vasquez, é “o profundo amor de Klumb pela natureza, que o levaria a fotografar diversos aspectos da flora brasileira quase sempre identificados com a simples e genérica menção de «Végétation»” (1985: 110).

Para além de evidenciar o amor de Klumb pela natureza, entendemos que a série “Vegetação” comprova a intimidade do fotógrafo com a técnica estereoscópica e seus usos. Vimos que o uso da estereoscopia na construção da ciência

acompanha a trajetória do aparelho, de modo que a crença na objetividade da fotografia tridimensional, fez com que fosse muito comum a sua utilização na catalogação e identificação de plantas e animais. Logo, a presença destas vistas na coleção do imperador, demonstra que a produção de Klumb acompanhava as produções estereoscópicas europeia e norte americana, e confirma a crença no realismo desse tipo de imagem por parte do fotógrafo. Além disso, reforça o que já sabíamos sobre o interesse de D. Pedro II pela botânica.

Em outras imagens é evidente o uso que o fotógrafo faz dos elementos paisagísticos e dos frequentadores do parque para compor fotografias tridimensionais. É o que podemos perceber, por exemplo, na figura 7. Aqui Klumb posiciona duas



Fig. 9 R.H.Klumb - Le Jardin Public : Avenue principale – [1860] – FBN

moças estrategicamente no centro da imagem. A primeira (de lado) porém, encontra-se bem mais a frente da segunda (de costas). Em primeiro plano, o tronco de uma árvore aumenta ainda mais a ilusão de profundidade. A mesma estratégia pode ser observada na figura 9, em que o fotógrafo recorre a cinco pessoas para formar uma linha horizontal. Cada uma delas, no entanto, é posicionada um pouco mais a frente ou um pouco mais atrás da outra, num leve ziguezague, que se torna mais evidente quando a fotografia é visualizada através do aparelho estereoscópico. Um poste no primeiro plano é utilizado propositadamente para aprofundar ainda mais a sensação de relevo para o observador. Já na figura 10, vemos que o fotógrafo recorre às pirâmides do Passeio Público com o mesmo objetivo.

### Infraestrutura e trabalho escravo

O progresso da capital do império está representado principalmente na série temática que identificamos como “Infraestrutura”. Nesta série encontram-se vistas da fábrica de gás, do Cais Pharoux e de diversas obras pela cidade, como a do Canal do Aterrado (atual Canal do Mangue), e as de melhoria e canalização da Baía de Guanabara, vistas em que o fotógrafo ora dá ênfase aos trabalhadores, ora aos materiais utilizados.

Nesse sentido, pelo menos nas fotografias de Klumb, a mão de obra escravizada não é um figurante oculto das cenas. Além de pessoas escravizadas nos trabalhos de urbanização



Fig. 10 R.H.Klumb - Les Pyramides du Jardin Public - [1860] - FBN

e modernização da capital, aspectos ainda bastante rurais do Rio de Janeiro imperial também fazem parte dos registros do fotógrafo. No Alto da Boa Vista ele registrou fazendas e sítios, além do trabalho realizado pelas pessoas escravizadas. Na série realizada na Floresta da Tijuca, ganha destaque a imagem em que lavadeiras negras trabalham sendo vigiadas por uma mulher branca. (Figura 11)

Do mesmo modo, são feitos registros de diversas fazendas do interior da província. As pessoas escravizadas trabalhadoras das fazendas estão, no entanto, representadas em maior número nas vistas estereoscópicas que encontramos na coleção Instituto Moreira Salles. Na série que Klumb produziu na Fazenda Fortaleza de Santana em Juíz de Fora, a rotina

dos escravizados é o foco das fotografias. Nestas imagens, homens e mulheres escravizados são vistos trabalhando na colheita de café, tomando café da manhã antes do início da jornada braçal, e produzindo cestos. Há ainda uma outra imagem com o título "Retrato de negra com tabuleiro", realizada provavelmente na capital do império.

Como são poucos os vestígios deixados por Klumb, também permanecem as dúvidas dos pesquisadores sobre seu posicionamento em relação ao regime escravista. É importante destacar, no entanto, que no oitocentos, era a estética do exótico que delineava a escravidão nas fotografias. "As classes populares só figuravam nas fotografias na condição de "tipos humanos", objetos de atenção das casas fotográficas



Fig. 11 R.H.Klumb - Tijuca : Laveuses - [1860] - FBN

para produzir o lado pitoresco da sociedade imperial" (Mauad, 1997, p. 205). Assim, ainda que houvesse um esforço por parte do imperador de omitir a escravidão da imagem que buscava construir para a nação, a busca pelo exótico nas fotografias acabava por impedi-lo totalmente. Os fotógrafos estrangeiros viam nos trabalhadores escravizados a característica *sui generis* do Brasil, algo de grande interesse para os possíveis compradores de suas fotografias no exterior.

### O olhar estereoscópico de Klumb

As fotografias produzidas por Klumb inserem-se nas novas exigências colocadas pela visualidade moderna, seguidas pelos demais fotógrafos daquele período. Sem desconsiderar

os códigos de representação da pintura, Klumb apoiava-se na exatidão da forma e na fidelidade do registro, colaborando para a instituição de uma nova maneira de olhar para a natureza, indo ao encontro de um movimento que vai tirar o observador do papel de contemplador passivo e colocá-lo como interventor da cena. De acordo com Turazzi, este novo olhar envolve uma mudança de perspectiva em relação à história.

No Brasil, o esquadramento do território pela fotografia, assim como pela geografia, geologia ou botânica, além de ser matéria de interesse científico, é também uma necessidade política de consolidação do Estado imperial: vistas e panoramas fotográficos são reconhecidos como enquadramentos do país

que tipificam cenários, costumes e gentes da terra, elegendo-os como atributos singulares de uma identidade nacional em construção, consubstanciada na variedade e exuberância dessas imagens. (Turazzi, 2000, p. 14)

Na obra de Klumb, esse esquadrinhamento do território apontado por Turazzi, passa obrigatoriamente pelo seu “olhar estereoscópico”, ou seja, a “operação visual, que envolve o alinhamento de um corpo observador em relação a um aparato de visualização e um tipo particular de concentração para a produção da sensação de volume a partir de duas imagens díspares” (Adams, 2004, p.3). A pesquisa mostrou que, ao contrário de seus contemporâneos que atuavam no Brasil, Klumb privilegiou a imagem tridimensional, pensando suas fotografias estereoscopicamente. Nesse sentido, é realmente muito provável que Klumb tenha sido o primeiro fotógrafo a produzir estereoscopias no Brasil, como presumiu Vasquez.

## Conclusão

Em sua tese defendida em 2004, Gavin Adams levanta então a questão da “invisibilidade” da produção estereoscópica brasileira anterior a 1900. Seria possível que o Brasil simplesmente não tivesse participado da febre mundial nem mesmo como consumidor de cartões estereoscópicos? Ou ainda, nem mesmo o “observador moderno” que descreve Jonathan Crary, teria se constituído no Brasil no século XIX? Se a imagem técnica prosperou em terras brasileiras tão logo o primeiro daguerreótipo foi aqui apresentado em 1840, poderia a estereoscopia ter sido simplesmente ignorada pelo regime de visualidade brasileiro do oitocentos?

Acredito que as estereoscopias de Klumb presentes na Coleção Thereza Christina Maria podem responder definitivamente a este questionamento. As vistas estereoscópicas de Klumb atestam que houve não só uma produção local, mas uma produção precursora, totalmente sintonizada com os cânonos utilizados pela fotografia estereoscópica mundo afora desde a sua comercialização.

É claro que se comparamos a produção em massa realizada na Europa e nos Estados Unidos com a brasileira, teremos um resultado muito inferior. Devemos nos lembrar, no entanto, que enquanto naquelas nações, grandes empresas atuavam na produção de vistas estereoscópicas, no Brasil temos uma produção artesanal, feita pelos fotógrafos sob encomenda. O número de vistas estereoscópicas da coleção também fica muito aquém da quantidade de fotografias convencionais, mas ainda assim, longe da suposta invisibilidade apontada por Adams.

Se é pelas mãos de D. Pedro II que se enraiza a “corte tropical”, e esta corte, por sua vez, aproximava-se da representação da monarquia, é na imagem do monarca e de sua família que a corte irá se espelhar. Assim, seus hábitos e seus costumes serão amplamente imitados pela burguesia local, em busca do enobrecimento. Acreditamos, desse modo, que ao servir de modelo para a constituição de outras coleções fotográficas brasileiras no século XIX, a coleção do imperador possibilitou a expansão não só das *carte de visite*, mas também a intensa comercialização de vistas e aparelhos estereoscópicos, pelo menos na corte imperial. Ainda que circunscrita ao âmbito doméstico das famílias mais abastadas, a fruição estereoscópica fez parte, portanto, do regime de

visualidade brasileiro no século XIX, possibilitando a formação do observador moderno e o surgimento do amadorismo estereoscópico no Brasil no início do século XX.

## Referências

Adams, Gavin. (2004). *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: São Paulo.

Andrade, Joaquim Marçal Ferreira de. (2001). *A importância de Klumb para a fotografia brasileira*. Rio de Janeiro.

Andrade, Joaquim Marçal Ferreira de. (2000). *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo.

Andrade, Joaquim Marçal Ferreira de. (1997). *A Coleção do Imperador -- Fotografia Brasileira e Estrangeira no Século XIX*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil (Texto do Curador em catálogo de Exposição).

Ferrez, Gilberto. (1985). *A fotografia no Brasil: 1840-1900*. Rio de Janeiro: FUNARTE: Fundação Nacional Pró-Memória. (História da Fotografia no Brasil).

Mauad, Ana Maria. (1997). Imagem e auto imagem do Segundo Reinado. In: Alencastro, Luís Felipe de. ; NOVAIS, Fernando A. *História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, volume 2, 181-231.

Parente, José Inácio. (1999). *A Estereoscopia no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante.

Salles, Ricardo. *Nostalgia Imperial: A formação da Identidade Nacional no Brasil do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996.

Santos, Maria Isabela M. dos. (2019). *A mirada estereoscópica de Guilherme Santos: Cultura Visual no Rio de Janeiro (Séculos XIX e XX)*. Tese (doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em História: Niterói.

Silva, Maria Cristina Miranda da. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. (2006.) Tese (Doutorado em Comunicação) -- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Schwarzc, Lilia Moritz. (1998). *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das letras.

Turazzi, Maria Inez. (1995). *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco.

Vasquez, Pedro Karp. (2002) *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Vasquez, Pedro Karp. (2001). *Revert Henrique Klumb: um alemão na Corte Imperial brasileira*. Rio de Janeiro: Capivara.