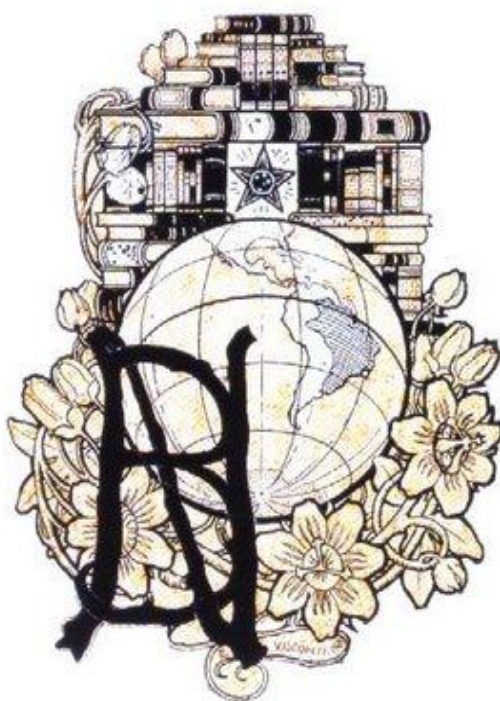


Fundação Biblioteca Nacional

Ministério da Cultura



Programa Nacional de Apoio à Pesquisa
2011

Programa Nacional de Apoio à Pesquisa

Fundação Biblioteca Nacional - MinC



Silas de Paula

*A construção de um “eu” imaginado:
Estaria D. Pedro II interessado em fotografar sua alma?*



MINISTÉRIO DA CULTURA
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL
Coordenação-Geral de Pesquisa e Editoração

PROGRAMA NACIONAL DE APOIO À PESQUISA

A construção de um “eu” imaginado: Estaria D. Pedro II interessado em fotografar sua alma?

Silas de Paula

Resumo: Este artigo discute os significados das imagens de D. Pedro II na *Coleção D. Thereza Christina Maria*, particularmente o ato performático (pose) do sujeito fotografado e a sua em relação com um “eu imaginado”. Parte da noção de um imbricamento desses processos, onde a teatralidade é um instrumento de evidência que vai muito além da tentativa de codificação e do recorte da realidade. Como momentos possíveis, destacam-se o ato de fazer/criar retratos como um circuito regenerativo mútuo entre desejo/imagem e o distanciamento de uma conexão estável e definitiva entre ela (imagem) e seu referente, revelando a possibilidade de uma produção infundável de subjetividade.

Palavras-chave: D. Pedro II, Retrato, Eu Imaginado, Performance

Introdução

A pose, intrigante atitude que expressa o fascínio pela imagem no cultivo da aparência como verdade porque, na cultura brasileira, o mais importante não está em ser, saber ou ter. Fazer a pose já é suficiente! (FIGUEIREDO. 2006, pg. 18)

As imagens nos fazem sonhar, sofrer, delirar, rir e até compartilhar desejos, pois o ser humano é movido pelos imaginários que inventa. Mas são imagens e, portanto, partes de narrativas que podem ser alteradas por novas sensações e aprendizados. Algumas tentam o tempo todo escapular da prisão que é o museu imaginário. Difícil segurá-las pois são velozes, muitas vezes confusas, desobedientes e intempestivas. Mas não escapam tão facilmente e só conseguem passagem para a vida se estiverem atreladas à construção da nossa ficção cotidiana: um paradoxo da fotografia, trabalha com a realidade mas não se submete incondicionalmente a ela.

Um dos seus inventores, Fox Talbot (1844), a denominou de “lápiz da natureza”. Mas eram outros tempos, onde realismo na pintura seria colocado contra a parede (ou tirado dela) pelos jovens impressionistas e, para muitos, a fotografia assumira a tarefa de representar o real. No entanto, outro pensador mais visionário, Karl Marx, afirmara que “tudo que é sólido se desmancha no ar”: a vida como um ciclo natural do ser e deixar de ser, da [trans]formação e, nas fotos, uma mutação de afetos, onde as imagens que ganham outra vida têm a oportunidade de um novo espetáculo fora do círculo

anterior, demonstrando a velocidade com que as coisas mudam de plano nas linhas do tempo virtual, o ser e o deixar de ser. Por outro lado, o teórico e curador francês Nicholas Bourriaud (2002) nos instiga a pensar sobre um velho adágio talmúdico segundo o qual um texto (e por extensão, qualquer outro objeto) não adquire o seu real valor senão a partir do momento em que foi sujeito a um comentário.

A imagem mudou e o retrato também. O *portrait* (ou retrato) surgiu como gênero da arte no norte da Europa no começo do século XV. Esta tradição esteve durante muito tempo restrita a uma pequena parcela da sociedade e foi crescendo gradualmente desde o século XV. Mas só a partir do final do século XIX, com a produção e divulgação de fotografias, passamos a ter uma maior intimidade com o mundo das imagens. Acesso que cresceu exponencialmente com a internet e o mundo virtual; o mundo tornou-se mais familiar devido à tecnologia e à multiplicação de imagens – ubiquidade que resulta naquilo que diversos autores apontam, na visualidade contemporânea, como “fadiga de imagens”. Mas, ainda que o retrato genérico tenha se difundido, a atenção para o individual foi refinada e passou-se, então, a documentar não só a semelhança dos ricos e famosos, mas também o rosto da própria sociedade.

Neste sentido, é bom lembrar que encontramos, já no antigo Egito, pinturas naturalistas que sobreviveram e nas quais vemos personagens humanos - os “Retratos de Fayum”.¹ Imagens com uma visualidade greco-romana, representações bidimensionais, onde não aparecem apenas os faraós e suas famílias, mas também outros personagens.



Este ato de fazer/criar a imagem é sempre descrito como um sintoma do desejo, como se os dois conceitos (imagem/desejo) fossem capturados por um circuito

¹ Os Retratos de Fayum são pinturas egípcias, no estilo greco-romano, usando as técnicas de pintura a chamadas encaústica e/ou têmpera, feitas em madeira ou em peça de linho. Os retratos (1º século aC ao 3º século dC), são assim chamados por (alguns) terem sido encontrados no Oasis de Fayum, próximo ao Cairo, em fins do século XIX. No entanto, exemplares foram encontrados em outras necrópoles.

regenerativo mútuo – o desejo gerando imagens e as imagens gerando desejos. Para Mitchell (2005) “desenhar desejo” significa não só a descrição de uma cena ou figura que se apresenta para tal, mas também indica a maneira como o próprio desenho é a performance dele.

August Strindberg² exemplifica bem esta questão. Dramaturgo, romancista, ensaísta e contista sueco, convidou um amigo para visitá-lo em seu apartamento, em 1905. O local estava repleto de fotografias que o descreviam - eram autorretratos. A razão, segundo ele, pela qual tirava suas próprias fotos devia-se ao fato de que outros fotógrafos não conseguiriam perceber sua essência: “Eu não ligo nem um pouco para a minha aparência, mas quero que as pessoas possam ver a minha alma e isto fica mais evidente e melhor quando eu mesmo as faço”. (RUGG, 1997: 81)

Este artigo procura entender melhor este processo, i.e. tentar perceber a construção de um “eu imaginado” por D. Pedro II, através do acervo de fotos pessoais do arquivo da Biblioteca Nacional. As fotografias da “Collecção D. Thereza Christina Maria” foram feitas, principalmente, com a contratação de profissionais – alguns receberam, inclusive, o título de "Photographo da Casa Imperial". E o trabalho parte, também, do pressuposto de que sempre existe uma cumplicidade entre fotógrafo e fotografado, onde a ação performática do sujeito em frente à câmara nada mais é do que a construção de um personagem imaginado para o olhar de alguém no futuro. E, neste processo a foto sempre se coloca no lugar do outro e é possível até afirmar que ela nada mais é do que o outro. Sua evolução, desde meados do século XIX, nos conduz ao fato inegável de que atuamos sempre com este propósito³. Por isto, a necessidade da cumplicidade⁴.

Além disso, como argumenta Kossoy (2001), a fotografia é uma forma de expressão cultural onde o fotógrafo, como autor da imagem, participa do processo de representação, já que domina as técnicas de fotografar - agindo, portanto, como filtro cultural. Para o autor o estudo das imagens fotográficas não pode dispensar o contexto (dimensões, espaço e tempo) de sua produção, a técnica fotográfica e o fotógrafo.

Neste artigo é necessário acrescentar, ainda, as relações de poder, tendo em vista o nível de cumplicidade nas fotos. D. Pedro II, além de ser Imperador, foi o primeiro

² Ver <http://strindberg2012.se/index.php/es/kontakta/pressbilder>

³ Ver LURI, 1998.

⁴ É notório o desconforto da maioria das pessoas com suas fotos para documentos, pois quase nunca refletem o “eu imaginado”. As exigências técnicas oficiais e a falta de cumplicidade entre o fotógrafo e fotografado não permitem este tipo de construção.

brasileiro a adquirir e a utilizar um equipamento de daguerreotipia e fazê-lo com bastante qualidade técnica, registrando regularmente suas atividades e as mudanças operadas na família real.⁵

“Já em 17 de janeiro de 1840, o abade francês Louis Compte, capelão do L’Orientale, navio-escola franco-belga que dava a volta ao mundo e chegara há pouco da Europa, produziu os primeiros daguerreótipos de nosso país, todos na região central da cidade do Rio de Janeiro. Apresentado ao novíssimo processo, D. Pedro II - à época, com apenas 14 anos e às vésperas da antecipação da sua maioridade - interessou-se de imediato, providenciando logo a aquisição de um equipamento para seu próprio uso e melhor compreensão do processo, e tornando-se assim o primeiro cidadão brasileiro a tirar uma fotografia.” (ANDRADE, <http://bndigital.bn.br/terezacristina/fotografia.htm>)

Portanto, D. Pedro II adquiriu experiência com fotografias e era performático. Sabendo que ao posar responderia à presença (implícita) de um contemplador, via a necessidade da postura de um ‘eu’ imaginário diante de possíveis contemplações. São fotos que podem ser vistas como imagens que ‘apresentam a apresentação’ e, enquanto um discurso poderoso da ficção, permite representar a sua própria representação”⁶ ao realizar a performance do desejo de abrir mão de uma conexão estável e definitiva entre elas e seu referente, e de revelar a possibilidade de uma produção infindável de subjetividade – subjetividade que está intimamente ligada à identidade.

Para Foucault (2005) nada existe fora da linguagem e da representação, tudo é posto em jogo por estratégias discursivas e práticas representacionais.⁷ A tentativa do personagem e do fotógrafo é, quase sempre, de construir um pacto de leitura entre o “eu” imaginado e o contemplador. Porém, não é possível descartar, neste processo, o aspecto polissêmico da imagem. Isto é, a *mise en scène* produzida possibilita, também, uma *mise en abyme* com sua “produção infindável de subjetividade”:

“daí em diante, o “eu” não é mais o que pensava ser. É este *alter ego* que, queiramos ou não, produz uma realidade objetiva para o “outro”, através da qual é identificado e circula de mão em mão permanecendo vivo – o eu sem o eu, como se fosse sempre jovem mesmo velho, vivendo apesar de ter morrido. (...) mesmo num autorretrato fotográfico é sempre alguém e não o “eu” que é fotografado ou que tira a foto.” (VAUDAY, 2002:49)

Philippe Lacoue-Labarthe (1986) argumenta que, ao se levantar no século dezanove a questão sobre a fotografia ser ou não arte, deixava-se de lado um ponto

⁵ Ver BASTOS, 2008.

⁶ Ver FIGUEIREDO, 2006, pg. 18.

⁷ Segundo Foucault (2005), identidade é um conceito complicado e paradoxal que é construído pela forma como os prazeres, conhecimentos e poder são produzidos e disciplinados por diversos campos sociais.

fundamental: o que a fotografia pode nos dizer sobre arte ou representação? Para ele, Baudellaire ao ver a fotografia como a antítese da arte, mais do que questionar o aspecto duplicativo do *medium* que arruína o gesto artístico apontava, sem querer, um aspecto importante e inovador: a sua teatralidade. Um tipo de produção de imagens que se insere no domínio da atividade humana e pode ser tratado como a construção de um mundo simbólico, um mundo de representação que reflete e promove um modo particular de visualidade – aqui, uma versão preferencial da vida que sobreviveu ao Imperador e a sua família.

A fotografia nunca foi uma prática unificada, mas um meio bastante diverso em suas funções. No entanto, a pesquisa social se empenhou, por aproximadamente cem anos, em adotar uma abordagem objetiva ou “científica” e, indiretamente, marginalizou os processos baseados em imagens. Além disso, o olhar acadêmico (de uma forma geral) sempre foi atraído pelo modo de fazer dos processos midiáticos (o conteúdo da mídia de massa, sua estrutura organizacional, seus modos de uso) ignorando a vasta tradição de imagens pessoais.⁸ Para Bourdieu,

“a mesma intenção fundamental está provavelmente expressa ao se banir do estudo científico certos objetos ditos ‘sem sentido’, excluindo a experiência daqueles que trabalham com eles e daqueles que são seus objetos, sob o pretexto da objetividade. Esforços para reintroduzir a experiência de agentes através de uma abordagem objetiva são facilmente desacreditados se identificarmos essas exigências metodológicas com as questões que certos defensores dos direitos sagrados da objetividade atacam as ciências sociais, e que não reconhecem que os avanços mais importantes destas ciências têm acontecido graças à decisão metodológica de “tratar fatos sociais como coisas”. (BOURDIEU, 1994, pg. 129)

Este distanciamento na academia dos modos familiares de representação criou um vácuo enorme na relação entre a mídia fotográfica e o mundo simbólico privado. Pessoas comuns nunca tiveram tantas imagens sobre si mesmas - sejam elas desenhos, pinturas, gravuras ou fotografias, onde as câmeras de consumo de massa têm ajudado a todos a se ver e a representar seus ambientes privados de uma maneira que só era possível, em séculos passados, a uma elite bastante próspera. Hoje a maioria das pessoas pode documentar a sua vida sem depender da ajuda de profissionais

Assim, a fotografia pode apontar caminhos escolhidos e, nesse jogo entre passado e presente, distância e aproximação de algo que já aconteceu, as imagens permanecem abertas a novas interpretações e significações. As relações imaginárias

⁸ Os antropólogos utilizavam fotografias e filmes em seus trabalhos, mas também numa outra perspectiva.

entre o real que a foto mostra e aquele que o sujeito viveu, fundem-se.⁹ Esses processos deslocam a análise de imagens para o corpo humano e distante da linearidade redutora de efeito e impacto. Eles também movem o exame de visão para a esfera contingente da memória e do desejo. (BURNETT, 1995)

Na realidade, as relações espaciais e temporais entre câmera e cena são indissolúveis. Devido a esta indissolúvel homogeneidade espacial a fotografia não é idêntica ao olhar da pintura: enquanto o olhar do pintor se apropria do objeto, o olhar da câmera parece inocente. Por esta razão há muitas vezes uma espécie de fraqueza, mesmo nas imagens muito bem feitas. Como se tratasse de algo que apenas sucumbisse brevemente, quase de forma relutante, ao olhar formativo do dispositivo, mas mantendo na imagem as sugestões dos demais [in]visíveis na dissolução iminente da forma. (DAVEY, 2000).

Jacques Rancière denomina de hiper-semelhança “a semelhança original”. Isto é, “a semelhança que não ofereça a réplica de uma realidade, mas aponta diretamente para o outro lugar de onde ela provém”. (RANCIÈRE, 2007: 8) É, justamente, este o ponto em que o caráter paradoxal do signo fotográfico se manifesta de forma mais perfeita: como dito antes, reflete uma dada realidade, mas ao mesmo tempo recusa a submeter-se a ela. O resultado é algo produzido de forma dinâmica no ato da representação, da recepção e sujeito à rede de sentidos imposta pela cultura, linguagem, história, etc. e é impressa a partir de uma visão particular de mundo, a visão dominante que um determinado grupo, ou pessoa, pretende eternizar de si mesmo, como fez D. Pedro II.

Ninguém deveria se surpreender, portanto, ao descobrir que a percepção na fotografia é sempre a mesma - um cenário que desvia uma tradição que não é compreendida para adequá-la à imagem fantasmática em que o “Outro” se faz. Assim, é possível olhar esses tipos de imagens de duas maneiras. O desejo e a ausência dele. Ou melhor, algo que está na imagem e o que lhe falta. O que foi e o que ficou. Talvez seja este um dos aspectos dos desejos constitutivos da imagem, elas estão predispostas a serem tomadas, incorporadas. Embora fotos e quadros possam ser destruídos, as imagens podem viver, nos assombrar, provocar, tentar ou nos inspirar.

Este é um tipo de documentarismo que não escapa da ficção. Segundo Lopes (2009) é um ficcionismo que não tem o sentido do irreal, mas também não pode ser entendido como representação do real: é a criação de outra realidade tendo como base a

⁹ Ver De PAULA e LEITE, 2009.

própria. Uma configuração que, neste caso, implica procedimentos imagético-narrativos e um distanciamento do referente que supostamente ela representa, na medida em que está sustentada por um conjunto de convenções comunicacionais que a distinguem claramente da mentira, como falsa proposição. Assim, essas narrativas vão utilizar como recurso um sistema imaginário que “forma posições sociais específicas e estratégicas de modo a continuar os processos de reprodução do real através da imaginação e invenção individuais.” (LOPES, 2009: 2)

No entanto, a fotografia possui algo peculiar e paradoxal, concreto e abstrato e é, ao mesmo tempo, produto e signo, individualmente específica e uma forma simbólica que abarca a totalidade. O seu conteúdo é sempre histórico, pois mostra um momento que pertence ao passado, onde a natureza do retrato é, também, estabelecida pela pose - ela evoca o tempo, o momento da foto e o regime de visualidade de cada época. O sentido de parcialidade do instantâneo congelado na fotografia é livre da obsessão do ilusionismo mimético. Para Barthes (1984) o sentimento de certeza que a fotografia produz não está na sua relação com a perfeita semelhança, mas na afirmação de que aquilo existiu – em geral, a fotografia analógica não pode mentir sobre a existência de seu referente.

Imagem e Comunicação

A Coleção D. Thereza Christina Maria é composta por mais de vinte mil fotos que foram doadas por D. Pedro II à Biblioteca Nacional, em 1892. Mas, o objeto de estudo não é a Coleção com um todo, mas os retratos do Imperador.

Liz Wells (2003) argumenta que para pensar a comunicação fotográfica é preciso utilizar as teorias da comunicação¹⁰ e olhar a fotografia como um tipo particular de signo visual produzido e visto em contextos específicos, porém, diferentes. Um local de interseção teórica relacionado com sua produção, publicação e consumo ou leitura, isto é, precisamos analisar a tensão entre as características referenciais da fotografia e o contexto de seu uso e interpretação. A fotografia analógica depende fundamentalmente do referente – ao contrário da imagem digital. É esta característica básica que reafirma o seu papel como índice de uma presença física, fazendo com que esse *status* indicial seja

¹⁰ No entanto, temos que ter em mente que as teorias tradicionais de comunicação exageram um dos polos: aquele da mensagem, do texto - o que é um equívoco; mas seria um erro análogo de juízo exagerar o outro. A relação não é nem subjetiva nem objetiva – o que significa que temos que reconhecer a existência de ambos e que os novos desafios na compreensão da comunicação devem partir destes pressupostos básicos.

a fonte de autoridade da imagem e, portanto, central aos debates que surgiram no passado sobre realismo e verdade.

Como o retrato fotográfico sempre se coloca no lugar do outro, é necessário um exercício triplo para criá-lo - exercício que é intencional, passional e cultural. Isto é, precisamos selecionar um objeto, transformá-lo em imagem (objeto e imagem do desejo) e pensá-lo a partir de uma cultura imagética, que nos diz que “somos olhados”. Fato que influi na pose do modelo e no olhar do fotógrafo (um narrador eventual) que, na construção de seu cenário, deixará introduzir em sua narrativa marcas permanentes de observador-observado. A memória individual é, assim, um modo de percepção coletiva, que muda de acordo com o espaço individual dentro do grupo, na relação estabelecida com os membros e com o próprio ambiente. (LURY, 1998)

Além disso, são as características referenciais que, de modo variado, emprestam sua credibilidade, força e importância (como ficou claro em na noção de “punctum”¹¹ de Barthes). No sistema analógico, a câmera sempre foi um instrumento de evidência (indo muito além da codificação possível e do recorte da realidade), com uma conexão existencial entre a coisa necessariamente real que foi colocada diante das lentes e a imagem fotográfica: “toda fotografia tem uma co-naturalidade com o seu referente”. (BARTHES, 1981:76) Sempre imaginamos que o objeto re-presentado estaria lá mesmo que não houvesse a câmera, pois o que está ali afirmado é uma verdade: “uma realidade que existiu, embora ninguém mais possa tocá-la”. (IDEM, pg. 87) Possui uma força evidente, no entanto o seu testemunho se sustenta no tempo e não no objeto. De um ponto de vista fenomenológico, o seu poder de autenticação excede o poder de representação; sua natureza indicial – a ligação entre o referente pré-fotográfico e o signo – é muito complexa, irreversível, e não pode garantir nada em relação ao sentido.

Lógico que isto não significa que os detalhes de uma foto estão sempre desprovidos de sentido. Também não é verdade, que os parâmetros visuais de uma imagem fotográfica sejam incapazes de comunicar significados. Em todos esses casos o sentido é muito imprevisível e depende, em grande parte, da reação subjetiva do espectador e das circunstâncias em que ele se encontra. Este tipo de interpretação não pode estar separado daquilo que essas pessoas pensam do conteúdo. Tais como outras imagens, as fotografias são muito frágeis em relação à sintaxe: é muito difícil, pelo

¹¹ Em seu livro *Câmera Clara*, Barthes reúne o descritivo e o simbólico sob o termo “studium” e denomina o que é pessoal de “punctum”. Studium é tudo que podemos aprender e conhecer sobre uma imagem, punctum é o detalhe que produz uma experiência pessoal e particular. Nota do autor.

menos a partir de um único quadro, expressar relações lógicas e cronológicas (causa, efeito, razão, concessão etc.) que são mais fáceis com a ajuda da linguagem verbal.

Portanto, o livro “De volta à luz: Fotografias nunca vistas do Imperador” (FERNANDES JR., 2003) serviu de ponto de partida para a análise das imagens. Foi uma maneira prática e segura de escolher as fotos, ou ter argumentos que respondam (pelo menos em parte) às questões colocadas no início deste trabalho:

“Para a exposição *De Volta à Luz*, selecionamos no primeiro bloco um conjunto de imagens que representam os mais importantes momentos da família imperial no Brasil (...) Os retratos selecionados (...) compõe uma iconografia imprescindível para a compreensão da história do Brasil deste período e, principalmente, para a história da fotografia”.
(Idem:47)

Rubens Fernandes Jr. é um teórico brilhante e um dos principais pesquisadores em fotografia no Brasil. Uma série de fotos escolhidas tanto para o livro, quanto para a exposição, sob sua curadoria, tem um aval mais do que concreto para o ponto de partida. Assim, foram escolhidas dez imagens que permitem a análise, sem incorrer na redundância de outras imagens publicadas no livro.

D. Pedro e a construção do “eu imaginado”

D. Pedro II é apontado por vários autores¹² como alguém que procurava adequar-se à imagem de um governante perfeito, racional e dedicado aos interesses do país, mas que na vida privada via o exercício do poder como um fardo. Uma figura contraditória que oscilava entre dois mundos, uma personalidade complexa e torturada entre a relação com o Estado e suas paixões pessoais. Ele deixou um acervo de fotografias do qual é protagonista e a pergunta a ser feita não é apenas sobre o que essas imagens significam ou fazem, mas o que querem – o que alegam e como respondemos.

O percurso imaginado vai de 1855, com D. Pedro II ainda jovem, à 1890, com o portrait clássico de seu perfil, em pose aristocrática depois da Proclamação da República. Foram selecionadas 6 fotos do período: um autorretrato, onde o Imperador assina a foto confirmando a autoria, e 5 fotografias realizadas por diferentes profissionais, mas que mantém um tipo de visualidade comum a todas, sugerindo a cumplicidade necessária entre o fotógrafo e o fotografado. É uma série que demonstra não só a teatralidade do processo, mas um tipo de visualidade que caracteriza boa parte da fotografia da época: as fotos eram, em sua maioria, realizadas em ambientes internos,

¹² Ver SOUBLIN, 1996, SCHWARCZ, 1998; CARVALHO, 2007;

com cenário arranjado e tempo prolongado de exposição na câmera fotográfica, o que exigia a imobilidade do personagem e refletia uma aparente seriedade que o dignificava.



D. Pedro II, Imperador do Brasil, Rio de Janeiro, c.1855, autorretrato

D. Pedro foi performático e seus personagens reforçam esta idéia. Na foto acima, o Imperador usa um tipo de fraque que demonstra seu nível social e transmite uma individualidade que nos faz olhar para uma coincidência que é o inconsciente visual exposto na imagem - o desejo de ver e ser visto. Jovem, encara o espectador e utiliza a posição do braço direito de tal maneira que o nosso museu imaginário - o mapa conceitual que cada um carrega na mente – expõe também (para o bem ou para o mal) um outro Imperador: Napoleão Bonaparte. É uma forma abreviada de discurso e, aparentemente, aquele que a maioria das pessoas procura, i.e. os modos prévios de visualidade que podem reforçar pactos de leitura e a tentativa de nos levar para longe da personalidade complexa e torturada que oscilava entre dois mundos, apontada pelos diversos autores.

A foto seguinte, feita por Revert Henrique Klumb, caminha no mesmo sentido, com ambientação e vestuário semelhantes. Klumb, nascido na Alemanha, se instalou no Rio de Janeiro em 1852 e, em 1861, recebe o título Fotógrafo da Casa Imperial.



D. Pedro II, Imperador do Brasil, c.1855, de Revert Henrique Klumb

Quando alguém olha essas fotografias pela primeira vez percebe que são imagens monocromáticas e que pertencem a outra época. O cinza-amarronzado remete a um tempo anterior, antes da fotografia colorida. Parece simples, mas este olhar é uma postura de escaneamento e distante, ainda, da significação. Ao contrário da foto anterior, D. Pedro II não encara o espectador, mas o ângulo da câmera num leve contra-plongée¹³ dá uma impressão de superioridade, exaltação, triunfo, pois faz o personagem "crescer", criando posições sociais específicas e formas estratégicas, de modo a continuar os processos de reprodução do real através da imaginação e invenção individuais.”

Dez anos depois, uma foto feita no Rio Grande do Sul, por Luigi Terragno, Conhecido como Luís Terragno, nasceu na Itália por volta de 1830/1 e radicou-se em Porto Alegre. É considerado um dos pioneiros da fotografia no Brasil.

¹³ A câmera capta o sujeito/objeto de baixo para cima, com a objetiva abaixo do nível normal do olhar.



D. Pedro II, Imperador do Brasil, Uruguaiana, Rio Grande do Sul, 1865, de Luiz Terragno

Nesta foto, o Imperador escolheu uma indumentária que remete nossa imaginação ao extraquadro, que é o Rio Grande do Sul e à toda subjetividade inerente à imagem mental criada a partir dela. O sentido na imagem é produzido através de um jogo complexo entre presença (o que é visto, o visível) e ausência (o que não é visto). A indumentária, por si só, poderia contar inúmeras histórias, principalmente para aqueles não acostumados a vê-la e, portanto, sem a predisposição de naturalizá-la – isto é, sem a disposição de vê-la como algo ahistórico, que é o que acontece quase sempre no senso comum.

Uma imagem sempre conta várias histórias, mas o que interessa aqui é argumentar que corpo exposto faz parte de uma formação discursiva; um personagem criado por D. Pedro II que procurou dignificar a figura do gaúcho, e ser dignificado, por meio da tecnologia fotográfica e de sua reprodução. Uma imagem que se aproxima dos portraits que honorificavam o corpo burguês na pintura clássica e que a fotografia conseguiu popularizar entre os outros segmentos da sociedade. E demonstra, também, uma tentativa de inserir, a especificidade do tempo, do lugar e um sentido de comunidade, próprio, do interior do Rio Grande do Sul.

Entre 1865 e 1875, os fotógrafos Joaquim Feliciano Alves Carneiro e Gaspar Antonio da Silva Guimarães eram sócios na firma Carneiro & Gaspar, com sede no Rio

de Janeiro e São Paulo. Neste período, se anunciam como "os reis dos fotógrafos". Com eles, D. Pedro continua a afirmar sua teatralidade e performance necessárias na construção de sua imagem.



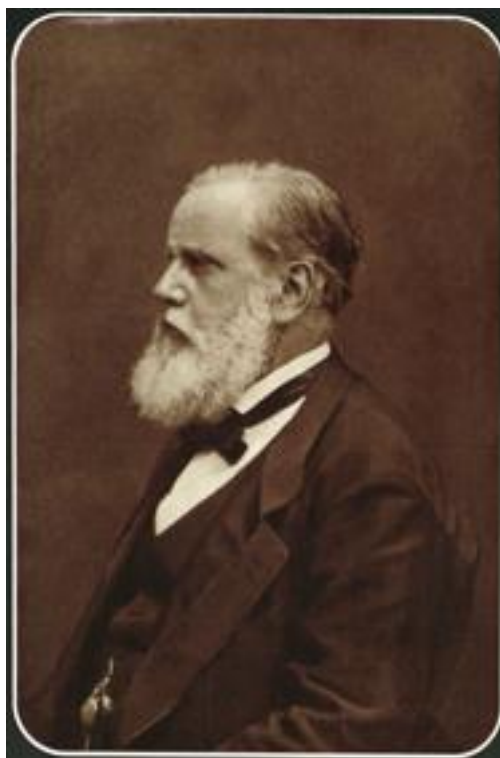
D. Pedro II, Imperador do Brasil, Rio de Janeiro, c.1867, Carneiro @ Gaspar

Na foto acima, a montagem feita pelos fotógrafos demonstra a abertura do Imperador à experimentação. De certa maneira, uma ligação com a ciência e as artes. Uma singularidade, procurada por diversos fotógrafos e que continuou a ser utilizada como linguagem e que questionava o realismo, tão em voga na época. Na pose duplicada, D. Pedro II interage consigo mesmo denotando, assim, a predisposição do imperador à novidade. O que o afasta da imagem de um monarca autoritário.

A imagem seguinte, que passa de 1867 para 1888, não significa um vácuo na análise, mas uma tentativa de não cair na redundância do discurso. Os regimes escópicos de visualidade procuradas por D. Pedro, a teatralidade e a técnica permanecem nas fotos que não estão apresentadas aqui. Por isto, o salto temporal.

A foto abaixo, foi feita por J. T. Hopwood que, segundo o texto sob a imagem, era um viajante inglês e, provavelmente, estaria no mesmo hotel do Imperador.

A última foto deste trabalho foi feita por Alfred Fillon, francês nascido em 1825, e que, por motivos políticos refugiou-se em Portugal na época do Segundo Império (1852-1870). Voltou a Paris entre 1869-70, mas regressou, definitivamente, a Lisboa onde manteve a atividade de fotógrafo..



D. Pedro II, Imperador do Brasil, c.1890, de A. Fillon;

A qualidade técnica da fotografia, o portrait clássico de uma pessoa refinada que aparenta uma juventude maior do que aquela expressa em fotos de um passado recente, tenta demonstrar a dignidade de um ex-Imperador. Do autorretrato, com a pose de Napoleão, ao desejo de ser visto como promessa de um grande monarca, transforma-se num ser rígido, sisudo, de perfil que ao olhar para a borda da foto aparenta não querer visualizar o passado, nem o futuro, mas transformar-se no eterno personagem de sua coleção de fotos. Nos deixando, com isso, a possibilidade infundável de produção de significados.

À guisa de conclusão

D. Pedro II conhecia a técnica fotográfica e era performático. As fotos sobre ele revelam papéis desempenhados e, como no teatro, cada tipo expressa a característica do personagem que lhe é destinado.

Há uma quantidade enorme de imagens que poderiam ser analisadas. As fotos utilizadas aqui seguiram uma ordem cronológica e um espaço temporal que cobre desde sua idade adulta - 30 anos – até próximo a sua morte, em 1891. Como qualquer construto narrativo, este texto é fruto de escolhas que priorizaram algumas imagens e deixaram outras de fora. Apesar disso, é possível perceber a maneira como o Imperador construiu seus “eus” imaginários e os elementos paradigmáticos de sua performance.

O seu arquivo fotográfico pessoal transparece o tipo de narrativa imagética que é tanto uma ferramenta de documentação quanto um instrumento de criação. Podemos dizer que ele utiliza o documentarismo como expressão subjetiva, onde o valor informacional do documento é mediado por sua própria perspectiva e é apresentado como uma mistura de informação e emoção,

A prática fotográfica de D. Pedro consistiu, na maior parte das vezes, em tentar perdurar as funções solenes de sua vida e fazer com que essas imagens fossem percebidas como a reafirmação de sentimentos que tinha sobre si mesmo. Uma possibilidade de preservar os traços do passado, onde cada fotografia é um certificado de presença desses momentos congelados.

Ainda, é possível argumentar, seguindo Rancière (2007), que essa postura tem uma relação com aquele tempo, no século dezenove, no qual as imagens foram redefinidas num relacionamento móvel entre a presença bruta e a história codificada; e no qual foi criado o grande comércio de uma imageria coletiva, possibilitando aos membros de uma sociedade, com pontos de referência incertos, os meios para se ver de uma maneira satisfatória e com tipos definidos.

Bibliografia

- ANDRADE, Joaquim M. F. de. *A Fotografia no século XIX: O Papel do papel: um breve ensaio acerca da relevância da fotografia em papel albuminado no século XIX*. <http://bndigital.bn.br/terezacristina/fotografia.htm>
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASTOS, Monica R. *Retratos do Poder Imperial no Brasil*. Facom, no. 19, 1º. Semestre de 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- BOURRIAUD, N. *Relational Aesthetics: Documents sur l’art*. Paris: Presses du réel, 202.
- BURNETT, R. *Cultures of Vision: Images, Media, and the Imaginary*. Indiana University Press. 1995.

- CARVALHO, J. M. de. *D. Pedro II - Ser ou não ser*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DE PAULA, Silas; MARQUES, Kadma. *A Fotografia como objeto da sociologia da arte*. Revista de Ciências Sociais, Volume 41 – Número 1 - 2010
- DE PAULA, Silas; LEITE, Camila. *Culturas de visão*. Porto Alegre, COMPÓS. 2009.
- FERNANDES JR., Rubens. *De volta à luz: Fotografias nunca vistas do Imperador*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2003.
- FIGUEIREDO, C. L. Negreiros de. “Sedução da Imagem, Dilemas de Cultura: A Pose.” *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, Julho/Agosto/ Setembro de 2006, Vol. 3, Ano III, nº 3.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. São Paulo, Paz e Terra. 2005.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LACOUÉ-LABARTHE, P., ROGIERS, P. e MEATYARD, C. *Théâtre des Réalités*. Paris: Contrejour. 1986.
- LOPES, Vasco D. *A ficcionalização do real*, in <http://www.bocc.ubi.pt/07009/2009>.
- LURY, Celia. *Prosthetic culture: Photography, memory and identity*. London: Routledge.1998.
- MARÇAL,
- MITCHELL, W.J.T. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: The Univ. of Chicago Press. 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *The future of the image*. Londres: Verso. 2007.
- RUGG, Linda H. *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*. Chicago: The Univ. of Chigago Press. 1997.
- SCHWARCZ, L. M. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SOUBLIN, J. *D. Pedro II – O defensor perpétuo do Brasil*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1996.
- TALBOT, H. Fox. *The Pencil of Nature*. London: Green and Longmans, 1844.
- VAUDAY, Patrick. “Photography from West to East: Clichéd Image Exchange and Problems of Identity”, in *Diogenes* 49; 47. London: Sage Pub. 2002.