

ENTRE EXPERIMENTAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO: AS FOTOGRAFIAS DE REVERT KLUMB

Antônio Ribeiro de Oliveira Júnior¹

Revert Henry Klumb, alemão de Berlim, instalou-se na cidade do Rio de Janeiro entre 1852/1853, onde se associou com o pintor francês François Moreaux e começou a fotografar retratos. Pouco tempo depois, em 1855, seu nome sozinho apareceria no “Jornal do Commercio”, informando que além de dominar a “arte do daguerreótipo”, produzia retratos “sobre papel, vidro, marfim” e executava “vistas de chácaras, monumentos” e reproduções de “pinturas, gravuras, plantas de arquitetura, etc.”² Em 1864, já com sucesso profissional e sócio do estabelecimento “Photographia Brasileira”, anunciava que era fotógrafo do Imperador D. Pedro II e de suas filhas, participando que além da especialidade em retratos possuía “grande sortimento de vistas para álbuns e stereoscopos”, produzia “vistas sobre encomendas” e ensinava a “arte photographica”.³ Alguns anos depois, transferia-se para Petrópolis, cidade serrana fluminense, próxima à corte, onde se tornaria professor de fotografia da Princesa Izabel e um dos fotógrafos preferidos da Imperatriz Thereza Christina.

Pode-se afirmar que Klumb foi o pioneiro da fotografia estereoscópica no Brasil, e um dos que iniciaram este gênero de imagem fotográfica em todo o mundo, pois as estereoscopias em papel albuminado produzidas por ele na corte, em Petrópolis e em Juiz de Fora, entre os anos de 1855 e 1865, estariam entre os primeiros exemplares.⁴ Em se tratando do Rio de Janeiro é possível observar o quanto percorreu a cidade. Em alguns momentos aproximando-se do roteiro previamente estabelecido pelos artistas-viajantes, em outros, afastando-se por completo, não só em relação aos locais visitados, como também da temática criada nos locais. Tanto nas pequenas fotografias estereoscópicas, quanto nas imagens sobre grandes chapas de colódio existem interessantes e inéditas temáticas, assim como opções estéticas, pouco comuns em seu tempo, mas adotadas nas composi-

1 Professor Associado do Departamento de Estudos Culturais e Mídia/UFF; doutor em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

2 Jornal do Commercio, 02 e 03/11/1855, p. 4.

3 Jornal do Commercio, 09/10/1864, p. 4.

4 As fotografias estereoscópicas de Klumb são do formato de 7,2 x 7,0 cm e raras são as imagens em que ele identifica a data de realização, o que torna difícil precisar a época de um bom número delas, contudo alguns indícios históricos, de sua biografia e da própria cidade do Rio de Janeiro, permitem que se estabeleça este limite, de cerca de dez anos.

ções. Esteve no centro, mas também no subúrbio, nas cercanias da cidade e inclusive na Floresta da Tijuca, antes do seu reflorestamento. Na verdade fotografou a cidade em sua configuração bem antiga e antes de passar por algumas reformas urbanísticas. Tal fato torna suas imagens muito importantes para a história da urbanização e das transformações da arquitetura no Rio de Janeiro. Por elas é possível observar a cidade já sede do Império, porém com feições coloniais, casario baixo, ruas estreitas, vida cotidiana mais para uma província do que para uma corte, entretanto com uma beleza natural indiscutível.

Em 1860, já completamente à vontade na foto-documentação da cidade, Revert Klumb, decide participar da Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial, tendo exposto 15 fotografias com as mais diferentes temáticas, sendo seis retratos; duas imagens do dique da Ilha das Cobras; duas reproduções de estátuas de gesso; três imagens da Floresta da Tijuca; um quadro contendo imagens estereoscópicas e três cartões de visita; uma imagem das margens do Rio Paraíba, em Campos. Recebeu, como premiação pelo conjunto da obra, uma menção honrosa.

Objeto de uma avaliação atenta de um crítico da época, Klumb foi considerado um autêntico fotógrafo no Rio de Janeiro, na medida em que algumas das imagens apresentadas possuíam “grande vigor, energia e perfeição dos contornos”, além dos planos serem “bem determinados”.⁵ Não devemos esquecer que nesta época os parâmetros especificamente fotográficos, ou seja, aquilo singular a expressão visual desta imagem, não era explorado de forma totalizante. Havia sempre uma comparação íntima e regular com os cânones da pintura acadêmica e de certa forma, sob estes, a fotografia era interpretada e julgada.

Mas não é só sobre este viés “pictorial” que parte da obra de Klumb, em especial aquela produzida na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 1855 e 1862, deve ser compreendida. Consideramos que a originalidade da expressão fotográfica de Klumb, em muitas das fotografias que produziu, explicita que esta imagem é muito mais do que uma técnica de “reprodução de visibilidade” ou um tipo específico de representação “objetiva” do real. Ela também se direciona para uma estética mais fotográfica, por assim dizer. Só deste modo podemos compreender algumas das suas imagens feitas, em pleno ambiente urbano, a partir de um referente que já lhe era oferecido, mas que Klumb fazia questão de alterá-lo fotograficamente, seja pelo tipo de enquadramento, seja

5 Diário do Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 1861, p. 1.

pela composição formal. As imagens produzidas em ambientes que estão em plena transformação espacial, grandes áreas a serem construídas, repletas de estruturas de ferro, com volumosos canos de diferentes tipos, enormes quantidades de madeira e pedra, exigem do fotógrafo uma singular prospecção diante do espaço e das formas que se situam frente à sua câmera.

Seu pensamento visual, aproveitando cada oportunidade oferecida, dialogava com seu tema. Procurava posicionar a câmera no ponto ideal para que, partir dele, a síntese criativa se estabelecesse. Se em algumas imagens não houve preocupação alguma com rigores formais, distorções das linhas e planos fora de foco, em outras, fez questão de estruturar, de maneira sofisticada, a fotografia que queria criar. A fotografia da Fábrica de Gás do Barão de Mauá (foto 1) e a fotografia do canteiro de obra na City Improvement (foto 2) estão dentro destas características.

Outro caminho de experimentação criativa que Klumb trilhou enquanto esteve na cidade do Rio de Janeiro foi na direção de certa foto-documentação da vida cotidiana e corriqueira do carioca da época. São imagens precursoras de temáticas que somente décadas mais tarde estariam presentes na visualidade oferecida por diferentes fotógrafos que perambulariam pela cidade na busca de instantâneos.

Produzir imagens assim demanda de Klumb, num primeiro momento, caminhar pela urbe e certo fascínio pelo movimento e circulação. Observando com atenção e fazendo uma fotografia que exige realmente o ver, este fotógrafo rondava pelas ruas com sua câmera pronta pra resgatar cenas banais, situações fugazes ou gestos sem importância, que marcariam a singularidade de cada instante no seu tempo. Num segundo momento, parece que queria querer afastar do seu ato fotográfico qualquer indício de premeditação para transformá-lo num exercício de libertação do “olhar acadêmico”. Fica muito difícil afirmar que esta forma de agir estivesse inserida em um programa estético definido, mas com certeza era uma prática que se tornou na história da produção de imagens bastante fotográfica.

Na aventura de uma boa mirada existem fotografias exclusivas do seu tempo e destacamos duas: uma do chafariz do Mestre Valentim, na Praça XV em que se vê escravos lavando roupas (foto 3) e uma outra, em detalhe, de uma pessoa se enxugando em uma represa na Floresta da Tijuca (foto 4). Esta última é tão inusitada, que não possui qualquer imagem parecida em toda a história da fotografia brasileira do século XIX.

Mas a obra de Klumb voltou-se, também, para um dos maiores gêneros da fotografia oitocentista, isto é, a fotografia de paisagem. E será sobre este tema que desenvolveremos melhor a noção de experimentação visual inclusa em suas imagens.

A estrutura formal das vistas e o que conseguiu fazer com as imagens demonstra que dominava a expressão fotográfica. Suas intenções foram precisas: mostraram que a fotografia iconizava a natureza, mas essa natureza era representada para ser imagem. Sua obra dá uma significação à fotografia de paisagem para além da ideia de uma “janela” através da qual se vê o mundo, aproximando-se mais de uma “janela” através da qual se vê uma “representação” do mundo, ou em sua máxima expressão artística, ser a “representação da janela” que se abre ao seu mundo interior.

O espaço natural que referencializava o início da criação e influenciava a composição final era por ele alterado e manipulado técnica e expressivamente para adequar-se a sua proposta de significação, o que conseguiu fazer de forma eloquente. Em Klumb, o ato de compor a cena, que determina o “corte no espaço” de uma fotografia nunca é confundido com o simples ato de enquadrar o referente, incluindo ou excluindo elementos. Com certeza é resultado de um processo mais complexo de elaboração de ideias visuais que buscam sempre transmitir ao espectador algo mais que a constatação de que a paisagem existe. Se a ideia de uma boa composição em fotografia de paisagem é a de permitir que se estabeleça um vínculo entre os elementos da linguagem fotográfica a serem selecionados, os elementos significantes colocados na imagem e a realidade, e a partir daí se instale o sentido que se quer definir ou insinuar, Klumb produziu imagens que podem ser consideradas exemplares.

De um modo geral, seu projeto de composição é relativamente simples e de acordo com as tendências estéticas que se conduziam no interior da fotografia de paisagem. Contudo, é notável como sempre esteve disposto a valorizar a significação dentro da imagem, fosse pelo tipo iluminação natural escolhida, pela adequada distância câmera assunto, pelo ponto de vista ou pela disposição espacial de alguns dos referentes da paisagem que ele fazia questão de interferir e posicionar ou pela intervenção laboratorial realizada quando da produção da cópia definitiva. Tais singularidades em seu trabalho estabeleceram alguns dos aspectos mais importantes de sua produção, seja em termos de interesse temático ou propriamente de execução técnica.

Seu enquadramento procura dar a sensação de que não há nada fora do quadro, “tudo” está

presente e é visível. Tendencialmente o espaço incluído na imagem basta a si mesmo e não costuma remeter-se para fora dos limites do enquadramento. As fotografias de Klumb dificilmente levam o observador a uma indução à expansão da imagem, ela se contém em suas bordas, polariza o espaço para o interior. Pode-se mesmo considerar que esta característica do enquadramento é eficaz para a significação proposta por ele, um espaço fechado e autônomo, completo por assim dizer.

A luz, matéria prima da natureza e da fotografia, foi sempre colocada em evidência por Klumb, e a maneira como a utilizava modificava substancialmente a qualidade de suas imagens. Como elemento da linguagem fotográfica a luz em Klumb é primordial e, como as suas imagens são em preto e branco, não há como pensá-la em termos de cores, apenas em contrastes entre estes dois limites máximos e nos diversos tons de cinza. Aproveitava-se, evidentemente, de certos efeitos da iluminação natural, fazendo-os coincidir com seus objetivos formais, o que lhe permitia destacar certas áreas iluminadas, determinados planos ou maximizar a reflexão da luz. Claro que tinha a preocupação natural da atuação da luz sobre o material sensível, mas procurava harmonizar com o projeto de imagem que tinha em mente. Por isso é preciso levar em conta a maneira como realizava a disposição plástica da luz em algumas de suas fotografias, pois em torno dela desdobrava-se sua expressividade e a composição visual desejada. Tendo à disposição ampla variedade tonal que a iluminação natural oferecia, ele não se furtou em criar fotografias a partir de todas elas. Assim, opta tanto pela clássica iluminação distribuída com uniformidade sobre toda a superfície da imagem, que permite fotografar um sem número de situações possíveis, passando por uma iluminação contrastante que altera determinadas características espaciais, diminuindo, por exemplo, a ilusão de volume, e chegando ao contraluz, uma forma de iluminação drástica e radical.

A fotografia “Serra dos Órgãos” (foto 5) é uma delicada composição sob iluminação bem contrastante. A luz chega a ser dura em boa parte da imagem, principalmente no primeiro plano onde há uma massa, em tons de cinza, muito escura e que se dispõe em diagonal. Mas ainda é possível a inteligibilidade do espaço e das formas que a compõem, acontecendo, inclusive, na medida em que os planos avançam, uma diluição acentuada dos tons mais escuros. Contudo é uma fotografia que persegue um exercício do olhar e de um jogo plástico. Sem dúvida, que a natureza foi a fonte de onde emanou a experiência visual, mas o ato criativo está explícito. É uma vista, feita em plano geral, que possui quatro elementos formais destacáveis: a planta no primeiro plano

à esquerda; um trecho de estrada em curva, superexposto à direita; a enorme montanha escurecida acima deste e uma linha de montanhosa, ao longe, que parece desfazer-se no horizonte. A extensa escala tonal desta linha de montanhas e a “perspectiva aérea” produzem eficiente efeito de dissolução dos contornos.

“Panorama de Petrópolis” (foto 6) é outro exemplo de fotografia de um momento em que Klumb estava de posse de todos os seus recursos técnicos e expressivos. Composição rica em detalhes esta imagem revela que os objetivos são o controle da linguagem fotográfica, a composição elegante e uma evidente tentativa em dar uma significação consequente a uma ideia visual. O enquadramento é frontal com iluminação intensa em pleno meio do dia. Este estudo fotográfico repleto de luz com uma profusão de detalhes em cada plano é pleno em termos de profundidade de campo. Seja pelo recurso técnico do uso de diafragmas fechados, seja pela colocação da carroça, da rua e da casa no primeiro plano, o caso é que a visão se estende longitudinalmente até o fim do vale, conseguindo transmitir uma acentuada ilusão de profundidade. O arranjo visual estimula a observação e a representação do contraste entre as obras da natureza e as do homem e de forma alguma, diminui o efeito do panorama geral.

Na série que realizou a partir da montagem de dois negativos diferentes e, conjugando outros recursos laboratoriais, como a superexposição e/ou a super revelação da cópia final, conseguiu criar certo aspecto “noturno”, despertando surpresa e encantamento na época.⁶ Em duas fotografias produzidas por volta de 1870, existe explícita intenção de explorar as potencialidades da luz, experimentando a paisagem sob um outro viés lumínico, de uma maneira que a fotografia não estava apta a conseguir, a não ser por manipulações extra câmera, em uma espécie de “pós-produção”.⁷ A intensidade da experiência reside na elaboração do contraluz e num tratamento especial dado à área de céu nas imagens. A matéria luminosa nestas fotografias é mais forte, mais irredutível que em outras e admiravelmente presente e ativa assim que as visualizamos. A maneira como a luz se dispõe na composição já indica a busca pela dimensão plástica e, vistas as imagens em série, o

6 Um comentarista do Jornal O Mercantil, de Petrópolis, de 09/01/1875, assim se referiu: “é realmente lindo o quadro no. 2 representando o palácio imperial que parece receber a luz pálida e oblíqua da lua, e que no copado dos arvoredos e arbustos que cercam o palácio apresenta os contornos destacando-se por um magnífico efeito de luz. Mais algumas paisagens noturnas são lindíssimas, como a beira do rio Piabanha, o Palatinado inferior, a fábrica de algodão da Renânia, etc. Necessariamente estudou muito o senhor Klumb para alcançar estes soberbos efeitos.” Apud, FERREZ, Gilberto, 1985: 26.

7 É importante lembrar que o uso de recursos técnicos e laboratoriais na fotografia era comum na época e que interferências sobre a imagem, após sua transformação em cópia positiva também. Mediações com a imagem feita por artistas gravadores no ato de transcrição das imagens fotográficas para a litografia ou xilogravura eram plenamente aceitas, tanto pelos fotógrafos como pelo público em geral.

efeito fica mais evidente. Tudo parece ser resultado formal com a matéria luminosa e cada imagem um projeto composicional independente, pois os efeitos significantes surgem, também, da síntese obtida com toda a composição. Neste projeto, que segue determinada orientação estética, é visível a encenação deliberada da paisagem e todo um rigor é observado na construção formal da representação antes da efetiva sensibilização das chapas. Ao que tudo indica, começou a fotografar em contra-luz e no aprofundamento desta pesquisa chegou na misteriosa penumbra que “assombrava” e despertava curiosidade.

Em “Rua de Petrópolis, versão diurna e “noturna”, (foto 7) e “Vista noturna (foto 8) temos exemplos das mais evidentes experiências de Klumb. Na comparação que ocorre em “Rua de Petrópolis” fica visualmente explícita a proposta plástica desejada: um exercício sobre a materialidade da luz e sua influência evidente na sensação geral da imagem. As duas, vistas assim, uma ao lado da outra, além disso, evocam a transformação contínua da natureza durante as horas do dia. A diurna é dominada por uma iluminação lateral contrastante, mas que não elimina a visualização de detalhes nas áreas de altas e baixas luzes. No primeiro plano a rua iluminada conduz o olhar para dentro da imagem, destacando o casario posicionado no centro geométrico da composição. Na versão “noturna” a luz do dia é transformada em “claridade noturna” e a rua escura deixa tão somente ver a fachada do casario iluminada pelos raios brilhantes de uma suposta “lua”. A tonalidade predominantemente escurecida em toda imagem faz perder a abundância de detalhes que havia na versão diurna, entretanto realça a silhueta das montanhas sobre um céu que se destaca pela luminosidade.

Na outra criação deste tipo (foto 8), Klumb em seu crescente interesse pela “ilusão” da iluminação do luar na fotografia, definitivamente aproxima-se da “foto-montagem”. Aqui ele manipula elementos da fotografia de forma bem explícita com o único intuito de dar vazão a sua expressividade. Com isso, aumenta a riqueza sensorial da imagem e estabelece entre a realidade e sua representação plástica diferenças que afastavam a fotografia do “verismo” e da ideia de uma “cópia da realidade”. A alteração da imagem modifica elementos significantes, chegando ao extremo de criar, numa mesma imagem, a coexistência de referentes que nunca estiveram no mesmo tempo e no mesmo lugar. A manipulação desta fotografia ocorre principalmente no momento em que opta inscrever na imagem referentes que não existiam: um céu e um luar, cenográficos, passam

a fazer parte de sua paisagem petropolitana, suas “vistas noturnas” que simultaneamente unem, no mesmo espaço da representação, naturalismo e fantasia.⁸

Deixamos para o fim uma temática que poderia ser considerada derivativa na fotografia de paisagem na obra de Klumb. É a que aproxima sua câmera da vegetação brasileira, seja a que floresce nas matas, seja a que é cuidadosamente preservada nos jardins públicos ou particulares. Nessas imagens é possível perceber a atração que o tema lhe exercia, levando-o a fotografar sob mais diferentes enfoques a flora brasileira, desde exposições de floricultura até a floresta virgem, e ainda, intocada. Dependendo para onde se voltava, se para uma planta exposta em algum jardim ou para trecho de mata pura, sempre procurava submeter a representação à particularidade de sua visão.

“Composição campestre” (foto 9) é uma sensível demonstração de procura estética e sua estruturação não é comum na fotografia de paisagem brasileira. Neste trabalho em albúmen o universo não é o da foto-documentação, sua lógica é a da arte. A composição é concebida de modo que a árvore, quase um close e no primeiro plano crie um inusitado semicírculo, deixando uma abertura, um ponto de fuga, através do qual o observador pode entrar na fotografia e percorrer os caminhos da paisagem. Há uma natural dinâmica interna que cria uma noção de movimento que tem a ver com a articulação espacial da composição. Sua mais destacada linha é curva e cria um movimento ascendente. O ponto de vista, uma perspectiva vertical descendente, reforça a monumentalidade da árvore, que domina a imagem em contraste com as dimensões reduzidas de todas as outras. Há, ainda, um excessivo detalhamento dos espécimes vegetais nos planos subsequentes. De toda a paisagem ao fundo a ser vislumbrada, se destaca apenas uma pequena casa, um índice da presença humana e nada mais. A iluminação difusa acentua a existência dos pormenores, conferindo à cena também um caráter sombrio. Devido a este tratamento diferenciado do tema da paisagem, esta imagem causa impacto pela qualidade da representação fotográfica, bem como pela concepção simbólica que possui. Nesta paisagem são perceptíveis o domínio da linguagem fotográfica e a maneira com que Klumb estruturou todos os elementos.

⁸ Convém afirmar que, na busca pela artisticidade de sua fotografia, Klumb não antecipa anacronicamente alguma forma de fotografia pictorialista. Seu experimentalismo é centrado na técnica fotográfica e na valoração da estética documental, duas características que não estão presentes de forma substancial na concepção pictorialista mais hegemônica na fotografia. A fotografia pictorialista envolvia processos de pigmentação controlada, ampliações sobre tela, aquarela diluída com sais sensibilizantes, interferência manual com lápis, pincéis e goma, entre outros. A estratégia dos pictorialistas na afirmação de uma natureza artística inclinava-se muito mais para a produção de imagens em que o resultado dificilmente fosse identificado como sendo fotografia, algo que realmente não aconteceu, em momento algum, no desenvolvimento da expressividade fotográfica de Klumb.

Imagens assim, como várias outras que teve a oportunidade de produzir ao longo de décadas, demonstram o quanto Klumb inventou um caminho todo seu e ainda pouco conhecido na história da fotografia brasileira. Sua câmera esteve presente diante de quase tudo, mas com as paisagens manteve uma relação intensa e muito criativa. Visualizá-las é uma sensação fascinante, muitas vezes uma experiência instigante, que nos leva ao encontro de sua forma de pensar e trabalhar a fotografia. As paisagens que fotografou tornaram-se “territórios” precisos de sua imaginação sensibilizada pela energia da luz brasileira que tanto amava. Esta mesma energia, fonte do poder e dos limites da fotografia, permitiu expressar a dinâmica de sua paisagem e, ao mesmo tempo, revelar o próprio processo de sua criação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AULER, Guilherme. O fotógrafo Klumb, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 e 11 de novembro de 1987.
- Diário do Rio de Janeiro*, 1861.
- FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil: 1840-1900*. Rio de Janeiro: FUNARTE: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.
- Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1855; 1864.
- PEREIRA, Cecília Duprat Britto. Revert Henrique Klumb, fotógrafo da família imperial. *Anais da Biblioteca Nacional*, vol. 102, Rio de Janeiro, 1982.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo: Metalivros, 2002.
- _____. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.

FOTOGRAFIAS DE REVERT KLUMB



Foto 1 - Fábrica de Gás do Barão de Mauá. Rio de Janeiro/RJ (c. 1860)



Foto 2 - Canteiro de obras da City Improvement. Rio de Janeiro/RJ (c. 1860)



Foto 3 - Chafariz do Mestre Valentim - Praça XV. Rio de Janeiro/RJ (c. 1860)



Foto 4 - Detalhe - Floresta da Tijuca . Rio de Janeiro/RJ (c. 1860)



Foto 5 - Serra dos Órgãos - Petrópolis/RJ (c.1875).



Foto 6 - Panorama de Petrópolis/RJ (c.1874).

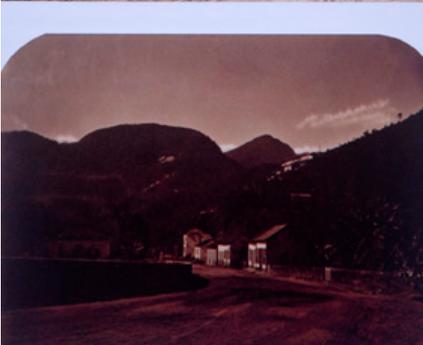


Foto 7 - Visão diurna e “noturna” - Petrópolis/RJ (c.1870)



Foto 8 - Vista "Noturna" - Petrópolis/RJ (c.1874).



Foto 9 - Composição campestre - Petrópolis/RJ (c. 1874)