

Introdução

Setecentos mil réis. Foi a quantia suficiente para um imigrante francês, pai de seis filhos nascidos no Rio de Janeiro, adquirir uma casa de construção antiga situada em um terreno no Andaraí Pequeno. Como o tragicômico personagem de Lima Barreto, Policarpo Quaresma, esse francês foi um homem traído pelos seus ideais. Um sonho: trazer a indústria para um país que, se comparado à sua terra natal, tinha somente contornos de civilidade. Esse homem era Zeferino Ferrez. No terreno adquirido ele lutou contra empecilhos de toda a sorte para a manutenção do seu empreendimento: burocráticos, financeiros, técnicos, administrativos e pessoais para que fosse possível estabelecer na cidade uma das primeiras fábricas de papel do território sul-americano. Das tentativas de sucesso e fortuna fez-se desgraça. Zeferino e sua esposa, a francesa Alexandrine Caroline, morreriam dez anos depois sem que os seus projetos fossem bem sucedidos.

A morte “na força da idade”¹ pegou de surpresa os seis filhos do casal. As dívidas deixadas pelo pai eram tantas que todos os bens – dos imóveis, passando pelos “pretos” até um cabide – foram arrolados e avaliados. Os herdeiros foram colocados sob juramento para que nenhum bem fosse omitido das autoridades e deixasse de constar no inventário. Dos Ferrez, três moças já estavam casadas, e havia três menores: Sophie, Maurice e Marc, postos sob tutela.

Essa tragédia familiar marcaria para sempre a vida do menino de então oito anos de idade, Marc Ferrez, que, apesar das muitas pendências herdadas, ganhou do pai uma família numerosa e laços de amizade que contribuiriam para definir o seu destino. Assim, o pequeno órfão veio a se tornar o grande Marc Ferrez, homem que hoje é reconhecido como um fotógrafo prestigiado tanto no seu tempo quanto em nossos dias, mas que ao morrer, em 1923, foi muito mais homenageado pelos contemporâneos pelo

¹ FERREZ, Francisca, Emilie, Sophie & POINDRELLE, Amédée. Carta para D. Pedro II. s.d. AN, FF-MF 2.8.2.1 4-1.

seu papel como pioneiro da cinematografia no Brasil. O porquê do prestígio de Ferrez não pode ser identificado sem a avaliação de sua trajetória, das redes de sociabilidade que fizeram com que o jovem Marc retornasse ao Rio de Janeiro, após os anos posteriores à morte dos pais, nos quais viveu na França, e consolidasse com a cidade na qual nasceu uma ligação tão forte que fez com que o Rio se tornasse parte dele e ele, através de sua obra e também de suas práticas comerciais, se tornasse parte do Rio. O primeiro ponto a observar é que a obra de Ferrez não é restrita às imagens fotográficas. Das fotografias se faziam cópias, das cópias se faziam modelos para desenhos, aquarelas e outras técnicas de pintura. As fotos também eram reproduzidas nas diversas técnicas de gravura, em especial a litografia e, a partir no início do século XX, a reprodução fotomecânica. Ferrez não só viu surgir e espalhar-se pelo mundo a correspondência na forma do cartão-postal, como a introduziu no Brasil, mandando reproduzir mecanicamente na Europa parte de sua obra fotográfica em séries que se sucederam nos primeiros anos daquele século. Isso quer dizer que uma imagem fotográfica repercutia significativamente na sociedade na qual fora produzida. A difusão dessas imagens nos seus variados meios é uma das pistas que seguiremos a fim de compreender o regime visual do qual Ferrez fez parte e a importância cultural e muitas vezes política de sua produção imagética para a cidade do Rio de Janeiro. O circuito percorrido pelas imagens tinha uma dinâmica favorecida pela facilidade que o suporte papel oferecia tanto para o manuseio quanto para o transporte. Assim, uma mesma imagem passava de mão em mão, podendo viajar longínquas distâncias, para não mencionar novamente as possibilidades de reproduzi-las.

As imagens de um modo geral e as fotografias em particular, são fontes peculiares, que, para os historiadores ainda oferecem muitos desafios. Para Ulpiano Meneses tanto nos manuais de História quanto nas obras que procuram apresentar balanços da disciplina há um silêncio acerca da fonte e da problemática visual. E mesmo que exista referência, ela “é mínima ou pouco relevante”. Meneses cita os célebres volumes “do que já foi considerado um manifesto da História Nova, capitaneados por Jacques Le

Goff e Pierre Nora”², nos quais se encontram entre os novos problemas, novos objetos e novas abordagens apenas um capítulo dedicado ao filme e outro à arte³. Para Meneses, a História ainda privilegia a função da imagem como ilustração, ainda que haja casos em contrário, o que consiste em um desperdício, por parte dos historiadores, de um “generoso potencial documental”⁴.

Da produção acadêmica brasileira destaca-se o trabalho da historiadora Ana Maria Mauad, tanto pelo empenho em estabelecer parâmetros metodológicos para o trabalho com imagens, em especial a imagem fotográfica, quanto pelos textos nos quais ela emprega a metodologia proposta⁵. Tanto para Mauad quanto para Meneses, é importante que o pesquisador trabalhe com séries de imagens que, segundo este “não devem constituir objetos de investigação em si, mas vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade”⁶. O historiador ressalta que as fontes visuais não devem ser estudadas exclusivamente, uma vez que os documentos não são o objeto da pesquisa e sim o instrumento dela⁷. Diz ele: “Aliás, é sempre temerário, quando não totalmente comprometedor, trabalhar com um único documento, pois o alcance do conhecimento produzido não poderia ser avaliado”⁸. Mauad propõe o princípio da intertextualidade como critério para o tratamento crítico das imagens: “uma fotografia, para ser interpretada como texto (suporte de relações sociais),

² LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. (Orgs.). *História. Novos problemas, novas abordagens, novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 3 vs., 1976.

³ MENESES, U. T. B., Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 23, n.45. Disponível em < <http://www.scielo.br>>. Acesso em 10 jun. 2008.

⁴ Id. *Ibid.*

⁵ MAUAD, A. M. Através da Imagem: Fotografia e História – Interfaces. In: *Tempo*, pp. 73-98. Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado. In: ALLENCASTRO, Luis Felipe (org.). *História da Vida Privada no Brasil: Império*. pp. 181-230. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. In: *Anais do Museu Paulista*, pp. 133-174.

⁶ MENESES, U. T. B., op. cit.

⁷ *Ibid.*

⁸ Id. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. In: *Tempo*, n.14. p. 113.

demanda o conhecimento de outros textos que a precedam ou que com ela concorrem para a produção da textualidade de uma época”⁹.

Investigar como a produção imagética de Marc Ferrez se articula ao imaginário da cidade do Rio de Janeiro e como essa imaginação compartilhada – apoiada na dimensão visual - contribui para ampliar o papel político da cidade-capital¹⁰, requer a avaliação de documentos heterogêneos: os oficiais e arquivados, os impressos e publicados, assim como produções artísticas diversas da imagem fotográfica, que forneçam elementos de contraste com a produção de Ferrez referente à cidade do Rio de Janeiro entre os finais da década de 1860 e as duas primeiras décadas do século XX.

Assim, em quatro capítulos, são analisados conjuntos de imagens produzidos por Ferrez, sempre os confrontando com outras fontes, ou indícios, como a literatura de viagem, especialmente os textos de Koseritz e Agassiz; ilustrações e textos de periódicos fluminenses, em particular aqueles da *Revista Illustrada*, periódico de Ângelo Agostini; relatórios de agentes do governo republicano, como os relatórios do Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas, assim como as mensagens presidenciais da primeira década do século XX.

Como a análise do circuito social das imagens¹¹ requer uma investigação criteriosa da produção das imagens - ao lado da circulação, do consumo e da “ação” dos recursos e produtos visuais, uma vez que “as imagens não têm sentido em si, imanentes”¹² - não poderia deixar de haver uma atenção especial na figura de seu produtor, cuja documentação mais significativa só foi disponibilizada ao público em dezembro de 2007, com a doação dos milhares de documentos do acervo da Família Ferrez ao Arquivo Nacional, dentre os quais se encontram inventários *post-mortem*, correspondência, recibos de pagamentos de impostos e aluguéis, procurações, contratos de arrendamento e de compra e venda de imóveis,

⁹ MAUAD, A. M. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. In: *Anais do Museu Paulista*, p. 140.

¹⁰ NEVES, M. S. *Brasil, acertai vossos ponteiros*. Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro: MAST, 1991, p. 55.

¹¹ LIMA, S. F. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: *Fotografia: usos e funções no século XIX*, p. 59-82.

¹² MENESES, U. T. B., op. cit., 2003.

até os documentos mais inusitados como as listas de presença no enterro e nas missas de sétimo dia e de um ano da morte de Marc Ferrez, assim como a correspondência recebida pelos filhos por ocasião da morte do pai.

Esse manancial permitiu explorar a obra de Ferrez, não em sua totalidade, mas de forma a abranger dos panoramas aos retratos, dos retratos à grande obra de registro da construção da Avenida Central, e da grande obra aos fragmentos da cidade estampados nos cartões-postais. Na categoria retratos o enfoque será dado às fotografias dos negros, escravos ou libertos, e o seu papel na composição da paisagem social do Rio de Janeiro.

Os desdobramentos técnicos que se sucediam, percebidos nos suportes usados para as imagens de Ferrez, dos pequenos *carte de visite*, às imagens em movimento do cinematógrafo, e possibilitados pela extensão de sua carreira também são auxiliares para a compreensão das transformações sociais propiciadas por esse universo visual.

Ao mesmo tempo em que a obra de Marc Ferrez é importante para a história da cidade, especialmente no que se refere à categoria abstrata de formação de imaginários coletivos, a sua biografia é reveladora na medida em que os documentos que permitem investigá-la fazem com que regressemos à sua origem, o que amplia a base de nossa perspectiva de estudo – focada prioritariamente na sua vida profissional entre 1867 e 1923 – para quase um século de histórias que se passam na cidade, a contar da data de chegada de Zeferino ao Rio em 1817.

Em uma das homenagens prestadas ao finado Marc Ferrez em periódico carioca lê-se que ele passava horas durante a noite a estudar e fazer experiências com “primitivos”¹³ aparelhos de cinematógrafo para depois ensiná-las a muitos, que, a par da utilização dos aparelhos de projeção, partiam para o interior do país, levando a novidade¹⁴. Essa situação exemplifica que mais do que o produtor de uma obra, Ferrez foi responsável pela ampliação do regime visual no Brasil, contribuindo com o comércio não só de imagens, mas também de ferramentas para a produção e difusão, tanto das fotografias, quanto das reproduções provenientes de seus desdobramentos técnicos, ao longo de mais de meio século. A análise da

¹³ *A Cena Muda*, ano 2, n. 96, Rio de Janeiro, 25 jan. 1923, p. 3.

¹⁴ *Ibid.* p. 3.

vida e a obra de Marc Ferrez, propiciada pelo estudo de uma gama diversificada de documentos, mostra que ele foi um homem de seu tempo, característica que faz dele um personagem singular na história do Rio de Janeiro, cidade cujas virtudes, muito mais do que os vícios, ajudou a modelar.