

1 Os panoramas

1.1.

Um planeta chamado Brasil

O desenvolvimento da fotografia de paisagem no Brasil em meados do século XIX não pode ser dissociado do fascínio que o país exercia sobre o imaginário europeu. As mais de quatro mil milhas oceânicas que separam os continentes, a posição do Brasil em relação à linha do Equador, as bruscas diferenças climáticas, geográficas e de meio-ambiente, acrescidas das diferenças no que se referia à formação da população brasileira de brancos europeus miscigenados com os nativos índios e com os negros de origem africana que até a última década do século permaneceram na condição de escravos ultrapassando em muitas décadas a abolição daquela instituição nos países europeus, faziam do Brasil um lugar exótico por excelência.

A concepção de exotismo a que me refiro foi herdada da cultura européia ocidental e, de um modo geral, articula-se em torno de três aspectos básicos: alteridade, distância e desconhecimento¹⁵. O choque para um viajante recém-chegado da Europa era tamanho que levou o Príncipe Adalberto da Prússia a afirmar:

“Tudo estava tão quieto! Não era como se em vez de termos sido transportados dum parte do mundo para outra tivéssemos sido transportados dum planeta para outro? Se já num mesmo planeta a natureza pode ser tão diferente, quão grande e variada deve-se manifestar a maravilhosa magnificência do criador nos milhões de mundos que giram na infinita abóbada celeste! Que profunda impressão já nos causaria hoje a primeira vista da América, e quanto de novo nos esperava ainda!”¹⁶

O que trouxe o Príncipe Adalberto ao Brasil no ano de 1842 foi o desejo de fazer uma longa viagem de navio que o levasse “muito longe pelo mundo afora, porque esse, quase que desde a infância, tinha sido um dos

¹⁵ SOUZA, A. G., *O estrangeiro e a cidade: o Rio de Janeiro e o imaginário da viagem na primeira metade do século XX*, p. 143.

¹⁶ PRÍNCIPE ADALBERTO, *Brasil: Amazonas-Xingu*, p. 17.

meus maiores desejos; minha viva fantasia, atraída pelas maravilhas tropicais.”¹⁷ A fantasia do príncipe fora fomentada pelas gravuras que conhecia do Brasil “que pareciam tocar as raias do fabuloso”. Na posição de príncipe e dotado de um forte espírito de aventura, Adalberto foi capaz de realizar sua fantasia e ver com os próprios olhos as maravilhas tropicais que povoavam seu imaginário. No entanto, a maior parte dos homens e mulheres que compartilhavam com Adalberto o mesmo fascínio por aquele distante e estranho universo tinha que se contentar com as representações do Novo Mundo. O termo representação segundo Ginzburg, foi amplamente debatido nas ciências humanas, pela ambigüidade que evoca, “por um lado, a representação faz as vezes da realidade representada e, portanto evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto sugere a presença”¹⁸, mesmo que a contraposição possa ser invertida: “no primeiro caso, a representação é presente” e no segundo ela remete: “à realidade ausente que pretende representar”¹⁹. Até o início do século XIX as representações de ordem pictórica, em relação ao Brasil, eram bastante escassas.

Nos primeiros dois séculos após a conquista do território que, em 1822, viria a ser o Brasil, foram raras as pinturas de paisagens; a Coroa portuguesa as proibiu durante a colonização por temor a divulgações da terra tão cobiçada por (outros) invasores estrangeiros²⁰. Foi, no entanto, das mãos de invasores, como o holandês Frans Post (1612-1680), que surgiram os primeiros quadros de paisagens brasileiras. A cautela da Coroa portuguesa com a imagem do Brasil perdurou até a chegada da Missão Artística Francesa seguida do estabelecimento da Família Real portuguesa no Rio de Janeiro, embora algumas obras anteriores a esse evento possam ser encontradas, a exemplo de uma aquarela de 1792 feita por William Alexander quando acompanhava uma missão diplomática britânica em viagem para a China²¹.

¹⁷ Ibid., p. 12.

¹⁸ GINZBURG, C. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*, p. 85.

¹⁹ Ibid., p. 85.

²⁰ VASQUEZ, P. K., *A fotografia no Império*, p. 12.

²¹ MARTINS, L. L., *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olha britânico (1800-1850)*, p. 61-62. A obra *The Aqueduct at Rio de Janeiro* pertence ao acervo da British Library.

A partir de 1816, ano marcado pelo início dos trabalhos da Missão, as representações de paisagens naturais e urbanas, dos fatos históricos e das cenas de costumes dos habitantes do Rio de Janeiro marcam o início de uma circulação de imagens da cidade e do território que então fazia parte do Império português. De acordo como Anna Maria Carvalho, nas obras produzidas pelos artistas da Missão a cidade e a sua natureza aparecem, na maioria das vezes, bem delineadas,

“ora em recantos ora na visão totalizadora e distanciada das perspectivas panorâmicas, dos *vol-d’oiseau*, sempre com a Baía de Guanabara legitimando a contundente e exuberante paisagem tropical e seus signos mais representativos (na maioria das vezes, o Pão de Açúcar)”²².

Carvalho enumera os pintores viajantes responsáveis por este tipo de representação: Richard Bates, Debret, Anderson, Ender, Bertichen, Cocholet, Taunay (pai e filho), Chamberlain, Maria Graham, Arago, Desmond, Planitz, Rugendas, Vidal, Sunqua e Schimdt, entre outros. Uma publicação de 2004 revela também uma inusitada *Brasiliana* em bibliotecas da Austrália, que acompanhavam diários de bordo de viajantes com destino à Oceania e cuja escala se fazia no Rio de Janeiro²³. Essas imagens ultrapassavam o caráter de singularidade da obra de arte quando reproduzidos através das técnicas existentes até então como o talho doce, a xilografia e, a partir do final do século XVIII, a litografia²⁴.

O anúncio oficial da descoberta da fotografia em 19 de agosto de 1839 acrescentou à cultura visual²⁵ um meio moderno de fabricação de imagens rapidamente disseminado mundo afora. Nesta data, o Estado francês adquiria o invento e tornava públicas as experiências de Nicéphore Niépce concedendo ao seu filho, Isidore, uma vez que Niépce falecera em 1833, uma renda vitalícia de quatro mil francos e a Louis Jacques Mandé

²² Cf. CARVALHO, A. M. F. M. A baía de Guanabara: os itinerários da memória. In: *Brasil dos viajantes*. São Paulo: Revista USP, junho-agosto, 1996, p. 164.

²³ CUNHA E MENEZES, P. *O Rio de Janeiro na rota dos mares do sul: iconografia do Rio de Janeiro na Austrália*.

²⁴ A litografia, processo de reprodução baseado no princípio químico de repulsão entre água e tintas à base de óleo, foi inventada na Alemanha por Alois Senefelder (1771-1834) no final do século XVIII.

²⁵ Cf. BANN, S., *Parallel lines: printmakers, painters and photographers in nineteenth-century France*.

Daguerre, sócio de Nièpce, seis mil francos²⁶. Assim, o denominado daguerreótipo - imagem singular, formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma folha rígida de cobre e depois montada em estojos - foi apresentado ao mundo.

Em 1842, apenas um ano após a chegada do primeiro daguerreótipo no Brasil, D. Pedro II presenteou o príncipe Adalberto com “dois lindos daguerreótipos de São Cristóvão, feitos por um artista estrangeiro”²⁷. Segundo o príncipe, “O Imperador mesmo já tinha feito diversas experiências com a daguerreotipia, e era de opinião que o acaso provavelmente desempenharia nela o principal papel; uma opinião que eu concordava com inteira convicção”²⁸. A previsão do imperador e do príncipe era parcialmente certa: a daguerreotipia acabou suplantada por outros processos, mas a técnica empregada para fixar a imagem obtida pela *câmara obscura* a partir da ação da luz sobre certos produtos químicos como os sais de prata, trouxe desdobramentos múltiplos e mudanças nas formas de auto-representação dos homens e das representações de seu meio, assim como mudanças significativas para os artistas tradicionais. A evolução dos processos fotográficos é convencionalmente apresentada na seguinte seqüência: daguerreotipia, ambrotipia, ferrotipia e finalmente fotografia sobre papel, embora Talbot e Bayard tenham inventado processos sobre papel contemporâneos à daguerreotipia.²⁹

A cada ano passado após a conquista de Daguerre novos produtos e materiais eram experimentados e introduzidos na produção das imagens que, a partir de 1850 se consolidaram na utilização do suporte papel. Cumpre ressaltar que todos aqueles indivíduos, que durante anos experimentaram, pesquisaram, perderam enormes somas monetárias, se iludiram e se decepcionaram, e ainda, daqueles que alcançaram alguma conquista no campo, mas não o reconhecimento público, como ocorreu a Nièpce em vida e ao francês erradicado no Brasil, Hércules Florence³⁰, que

²⁶ FREUND, G., *La fotografia como documento social*, p. 25 a 27.

²⁷ ADALBERTO, op. cit., p. 42.

²⁸ Ibid. p.42.

²⁹ VASQUEZ, P. K., *O Brasil na fotografia oitocentista*, p. 29.

³⁰ Florence chegou ao Brasil em 1824. No ano seguinte participou como desenhista e cartógrafo da expedição fluvial comandada pelo médico, naturalista e cônsul-geral da Rússia, o Barão de Langsdorff. Foi o único membro da expedição a publicar as

em 1833 conduziu experiências ligadas a processos fotográficos e a quem se atribui a primeira utilização do termo “fotografia”³¹, prevaleceu um desejo comum, uma vontade que os movia: o objetivo de fixar de alguma forma, a imagem retida pela há muito conhecida *câmera obscura*.

Os daguerreótipos eram pequenas placas metálicas, peças únicas, luxuosas. Com o valor deste objeto poucos podiam arcar. Assim denota o presente do imperador ao príncipe. Já a fotografia sobre papel, processo que de fato se consolidou, era muito mais acessível. Acompanhado dos experimentos químicos e dos materiais de suporte para a imagem, vieram os da ordem da forma. Em 1854, Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) democratizou a fotografia com a invenção do formato reduzido *carte-de-visite*, que entrou em voga na década de 60. Os retratos foram então o “motor da evolução comercial da fotografia”³², o público fez-se cada vez mais numeroso e os preços se tornaram mais acessíveis.

A fotografia paisagística, gênero menos procurado e mais custoso que o retrato, desenvolveu-se especialmente no Brasil dentro de uma lógica comercial ligada à vontade dos estrangeiros de possuir imagens de um lugar tão diverso do deles que de fato parecia “outro planeta”. O conhecimento que os fotógrafos paisagistas tinham desta vontade, sobretudo européia, do exótico, orientou muitas vezes o trabalho de fabricação das imagens, levando-se em conta que os processos fotográficos até o início do século XX eram bastante complexos e era necessário que o fotógrafo dominasse todas as etapas desde a preparação dos negativos até a revelação dos mesmos. O fotógrafo era também um diretor da cena fotografada: as pesadas câmeras, apoiadas sobre tripés, o tempo de exposição relativamente longo e a necessidade da luminosidade correta, tornavam quase impossível que ele fotografasse sem ser percebido. A presença intrusa do fotógrafo e seu papel de diretor das cenas não retiravam, no entanto, o caráter de

narrativas da viagem e deixou dentre os documentos produzidos pela expedição um manuscrito que foi enviado a São Petersburgo, traduzido para o português somente no ano de 2004 como *Algumas histórias brasileiras*. Ver: HARDMAN, F. F. e KURY, L. *Nos confins da civilização: algumas histórias brasileiras de Hercule Florence*. In: Hist. Cien. Saúde-Manguinhos. Vol.11, n.2, 2004. Disponível em <www.scielo.br>. Acesso em 8 jan. 2008.

³¹ KOSSOY, B., *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*, p. 143.

³² VASQUEZ, P. K. op.cit., p. 36.

veracidade atribuído à fotografia desde o seu surgimento. Para os contemporâneos de D. Pedro II e do Príncipe Adalberto a fotografia não podia mentir.

Dentro desta mentalidade, muitas das expedições empreendidas ao Brasil passaram a incorporar um fotógrafo, indivíduo que seria responsável por documentar aspectos da fauna, flora, etnografia e paisagem. A fotografia era nesse sentido auxiliar da ciência graças ao estigma de “espelho do real” que nenhum outro meio de produção imagética podia superar. Além da utilização científica da fotografia como substituto de objeto descrito através dela, a fotografia foi difundida como aparato de memória, ilustração e documentação de realização de obras públicas como as séries de construções de ferrovias. Era comum aos estrangeiros que visitavam o país e aos imigrantes colecionarem fotografias como lembrança dos lugares visitados, como maneira de fazer conhecer aos parentes no exterior a região habitada. A fotografia foi também utilizada por agentes da imigração como publicidade e incentivo para a entrada de colonos no país. Integrantes do governo do Brasil e membros de ministérios de relações exteriores colecionavam fotografias como registro de realizações importantes ou como amostras dos elementos mais característicos do território, a exemplo da coleção do Cônsul geral da França Charles Wiener (1851-1913), doada à Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores daquele país em 1896, dentre as quais se encontram muitas fotografias de Ferrez³³.

De uma maneira geral, os estabelecimentos fotográficos que vendiam vistas e paisagens brasileiras tinham como público alvo os estrangeiros e as concebiam como *souvenirs*. Destacando-se o suíço Georges Leuzinger, proprietário da Casa Leuzinger, como o pioneiro na sistematização de venda das paisagens fotográficas do Rio de Janeiro. Entre os anos de 1865 e 1866, Leuzinger realizou uma série de fotografias da cidade inaugurando tomadas copiadas ao longo do século por muitos outros fotógrafos e reproduzidas exaustivamente para uma comercialização que se estendeu durante anos.

³³ Ver: *Marc Ferrez nas coleções do Quai d'Orsay e Régards sur le monde, trésors photographiques du Quai d'Orsay, 1860-1914*, catálogo da Exposição de mesmo nome.

Como veremos em outro capítulo, esse teria sido justamente o período que Ferrez trabalhou para Leuzinger.

A paisagem do Rio de Janeiro ocupou papel de destaque na cultura fotográfica estabelecida no Brasil oitocentista e comercializada internacionalmente, com uma força singular na obra de Marc Ferrez, cujas vistas e panoramas foram comercializadas desde o início de sua carreira em meados da década de 1860, nos mais diversos formatos e durante mais de cinquenta anos. Ferrez atuou nesse período de transformações tão significativas e teve uma relação com o universo visual bastante ampla e crescente ao longo dos anos, sempre acompanhando a introdução de novas técnicas de produção e de reprodução como a fotomecânica que possibilitou o modismo do cartão-postal nos primeiros anos de 1900.

A importância da obra de Ferrez para a consolidação de um determinado imaginário do Rio de Janeiro pode ser analisada, sobretudo, através dos meios de circulação e difusão das suas fotografias em âmbito nacional e internacional. Esse imaginário consolidou-se atrelado à natureza tropical da cidade, sustentado pela mistura singular de mar e montanha. O lapso temporal no qual Ferrez construiu sua obra é dos mais significativos na história. Período que, para muitos historiadores, as concepções de tempo e espaço mudaram para sempre³⁴.

Os anúncios de Ferrez mostram o quanto ele era um homem ligado às novidades de seu tempo. Uma vez que constitui um de nossos objetivos investigar o *circuito social*³⁵ de parte da obra fotográfica de Ferrez, ou seja, analisar o *ciclo completo de produção, circulação, consumo e ação*³⁶ dessas imagens, alguns aspectos de sua biografia são fundamentais para verificarmos as condições de fabricação e distribuição daquelas imagens, que na forma de fotografia da paisagem do Rio apresentam elementos naturais e urbanos nos formatos variados, desde os populares e pequenos *carte-de-visite* de 6x9cm até os grandes panoramas de mais de um metro de comprimento.

³⁴ KERN, S. *The culture of time and space, 1880-1918*.

³⁵ Cf. FABRIS, A., *Usos e funções da fotografia no século XIX*.

³⁶ MENESES, U. T. B., A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. In: *Tempo, n.14*. p. 148.

1.2.

Rumo ao comércio fotográfico

A escolha da obra do filho de franceses nascido no Rio de Janeiro, Marc Ferrez (1843-1923), como protagonista deste estudo que tem dentre seus objetivos a análise das transformações materiais da cidade do Rio de Janeiro e do imaginário coletivo referente à cidade, pode ser justificada pela extensão cronológica da carreira do fotógrafo - uma vez que sua obra fotográfica e o seu papel preponderante do regime visual da cidade ocupam um longo período que vai de 1867 até a sua morte em 1923 -, pela preservação de grande quantidade de originais e reproduções acessíveis à pesquisa, pelo foco de Ferrez na documentação de sua cidade natal, embora ele tenha fotografado diversas províncias brasileiras, pela abrangência das temáticas trabalhadas por Ferrez, do paisagismo natural ao urbano, do panorama ao retrato individual, do souvenir à documentação de obras públicas, e, finalmente, pela visibilidade alcançada por um grande número de suas imagens que circularam em diversos suportes e chegaram a ser introduzidas no cotidiano brasileiro quando estampadas nas cédulas de dois mil e cem mil réis.

Os dados da biografia de Ferrez mais repetidos por pesquisadores da fotografia oitocentista foram traçados, sobretudo a partir dos escritos de Gilberto Ferrez (1908-2000), que da década de 1940 até a sua morte pesquisou a vida e obra do avô, reunindo uma grande coleção de imagens e negativos originais³⁷. A historiadora Maria Inez Turazzi trouxe contribuições para o estudo acadêmico da fotografia do século XIX com a tese: *As artes do ofício: fotografia e memória de engenharia no século XIX* e com a publicação em 1995 da obra *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições universais na era do espetáculo (1839-1889)*. No ano de 2000 Turazzi teve publicado o livro *Marc Ferrez: fotografias de um artista ilustrado* e em 2005 contribuiu com o artigo *A vontade panorâmica* para o catálogo da exposição *O Brasil de Marc Ferrez* realizada pelo Instituto

³⁷ Cf. FERREZ, G. Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). In: Revista do IPHAN, número 10. Ministério da Educação e Saúde: Rio de Janeiro, 1946. Publicado novamente no número 26 em 1997. A Coleção de Gilberto Ferrez foi adquirida pelo Instituto Moreira Salles em 2000.

Moreira Salles. Nesses e em outros textos Turazzi incorporou novos dados na biografia do fotógrafo³⁸.

Em novembro de 2007 descendentes de Ferrez doaram ao Arquivo Nacional um acervo com cerca de quarenta mil itens pertinentes à história de Marc Ferrez e seus familiares. Parte desses documentos foi estudada em nossa pesquisa, e está formada por correspondência, cadernos de anotações, relações de gastos, listas de negativos e materiais fotográficos que trazem especial luz sobre os negócios de Ferrez no século XX, período a que daremos particular atenção no último capítulo.

Marc Ferrez nasceu no Rio de Janeiro, no dia sete de dezembro de 1843. Era o mais novo dos irmãos: Francisca Ferrez, apelidada Fanny, nascida em 19 de março de 1822, Augustine, apelidada Emilie, nascida em 19 de fevereiro de 1826, Isabelle, data de nascimento ignorada, Sophie nascida em 7 de outubro de 1831 e Maurice nascido em 13 de maio de 1835³⁹. O pai, Zeferino Ferrez, nascido em Saint-Laurent, França, no ano de 1797, veio para o Brasil em 1817 acompanhado do irmão Marc e aqui se casou com Alexandrine Caroline Chevalier em 16 de junho de 1821⁴⁰.

Na Escola de Belas Artes de Paris Zeferino estudara gravura e escultura com Philippe Laurent Roland (1746-1816) e Pierre-Nicolas Beauvallet (1750-1818). Os dois irmãos fizeram parte da Missão Artística Francesa, um grupo organizado pelo ex-secretário perpétuo da classe de Belas-Artes do Instituto de França, Joachim Lebreton, que veio ao Rio de Janeiro em 1816 para fundar uma Academia de Belas-Artes⁴¹.

Gilberto Ferrez definiu Zeferino como iniciador e mestre da gravura no Brasil. Além de gravador foi medalhista, escultor, professor e homem de negócios. Juntamente com Auguste Marie Taunay, Debret e Grandjean de Montigny realizou os trabalhos decorativos nas ruas e praças da cidade do Rio de Janeiro para as festividades da chegada da Princesa Leopoldina. Com o irmão Marc executou a ornamentação do Edifício da Academia

³⁸TURAZZI, M. I., *Marc Ferrez* e “A vontade panorâmica” In: *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 14 a 55.

³⁹ FERREZ, Francisca, Emilie, Sophie & POINDRELLE, Amédée. Carta para D. Pedro II. s.d. AN, FF-MF 2.8.2.1 4-1.

⁴⁰ FERREZ, G., *Os irmãos Ferrez da Missão Artística francesa*, p. 21.

⁴¹ NAVES, R., Debret, o neoclassicismo e a escravidão. In: *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*, p. 58.

Imperial de Belas Artes e o berço da Princesa Maria da Glória, neta de D. João VI, o que lhe proporcionou a inclusão no quadro de pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes.

Zeferino foi admitido como professor na cadeira de Gravura da Academia e destacou-se pela gravura da medalha *Senatus Fluminense*, a primeira de bronze a ser gravada no Brasil. Em 1837 tornou-se o primeiro professor oficial da cadeira de gravura da academia Imperial de Belas Artes. Em 1842 após uma mostra na Exposição Geral de Belas Artes foi condecorado com a imperial Ordem da Rosa.⁴²

Hoje no Museu Histórico Nacional encontramos valiosas peças deixadas pelos irmãos Ferrez como a medalha em homenagem ao Imperador D. Pedro I e medalha comemorativa da independência do Brasil, gravadas por Zeferino e um busto do Imperador esculpido por Marc.

Além das atividades artísticas, Zeferino foi capaz de se arriscar em outros negócios. Entre 1830 e 1841 abriu a primeira fábrica de canos e ferro fundido e a primeira fábrica a cunhar botões para fardas. Em 1841, como consta na introdução deste trabalho, ele comprou uma chácara onde instalou uma fábrica de papel também pioneira⁴³.

Zeferino e sua mulher morreram no dia 22 de julho de 1851⁴⁴, vítimas de uma doença que sacrificou também alguns escravos e animais domésticos de sua propriedade que englobava a fábrica de papel e o domicílio da família no Andaraí Pequeno. O menino Marc, que ainda não completara os oito anos de idade, teria sido, segundo Gilberto Ferrez, enviado à França, aos cuidados de um escultor amigo, Alpheé Dubois, e de sua mulher. Para Gilberto, a data do retorno de Marc ao Brasil é incerta, presumindo-se que haja ocorrido por volta dos 16 anos de idade⁴⁵, dúvida que voltaremos a discutir no capítulo 2. Ao longo da tese visitaremos as diferentes etapas da biografia de Ferrez, analisando-as em conformidade com os temas trabalhados e acrescentando informações baseadas em documentos manuscritos do XIX e XX.

⁴² Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em 20 de janeiro de 2006.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Tradução juramentada do inventário de Zeferino e Caroline Ferrez. AN, FF-MF 2.8.1, entrada 1008.

⁴⁵ FERREZ, G., op.cit., p. 329.

O primeiro ateliê fotográfico de Ferrez, situado na Rua São José, número 96, fora utilizado anteriormente por Paul Théodore, Revert Henry Klumb e Oscar Delaporte⁴⁶. Klumb, fotógrafo de origem alemã, atuou no Brasil desde 1852, conquistou sucesso junto à Família imperial e foi nomeado “Fotógrafo da Casa Imperial” em 1861. O ateliê que pertencia a Robin e era dirigido por Klumb, teria tido as instalações reaproveitadas por Ferrez, numa prática comum aos profissionais da época, que não precisariam custear a dispendiosa estrutura de uma oficina fotográfica⁴⁷. Os pesquisadores Burgi e Kohl supõem que Ferrez tenha trabalhado em companhia de Robin e Klumb nessa primeira etapa da vida profissional como autônomo.

Os primeiros carimbos de Ferrez reforçam a hipótese, pois o fotógrafo reproduzia nos versos de suas imagens a marca “*Photographia Brasileira*” de Klumb e Robin⁴⁸. Nessa fase da carreira de Ferrez, na qual ainda se ocupava com a produção de retratos, talvez no primeiro anúncio publicado por ele em periódicos, Ferrez se define como comerciante de vistas do Rio de Janeiro:

“Fotografia Brasileira
96 Rua de S. José 96
Grande coleção de vistas do Rio de Janeiro e navios de guerra de todas as nações.
Tirão-se retratos das 8 horas às 4 da tarde.
Trabalho garantido.”(*Jornal do Commercio*, 6/12/1868)

Ferrez, ao contrário da maioria dos profissionais da fotografia de seu tempo, não se consolidou como retratista, a maneira mais rápida e fácil de obter lucro no ramo naquele período. Boris Kossoy relaciona entre 1870 e 1879, setenta fotógrafos e estabelecimentos afins atuando na cidade do Rio de Janeiro⁴⁹ década em que Ferrez se firma como fotógrafo. Destes, a maior parte dedicava-se, dentro do ramo fotográfico, a tirar exclusivamente retratos e muitos retratistas exerciam concomitantemente outros ofícios. Se a fotografia profissional já era difícil no Brasil nessas primeiras décadas da difusão do invento, como mostram os fotógrafos que se desdobravam entre

⁴⁶ BURGI & KOHL, F. S., “O fotógrafo e seus contemporâneos: influências e confluências”. In: *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 59.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁸ *Ibid.*, p.60.

⁴⁹ KOSSOY, B., *op. cit.*, p. 349-351.

a prática de retratar e o exercício de outras profissões, o que dirá da fotografia amadora, que em outras nações como Inglaterra e França já tinham nesse período muitos adeptos⁵⁰. O custo muito elevado dos materiais fotográficos dificultava essa vertente, tendo sido inexpressiva a produção da fotografia amadora no Brasil até o surgimento do primeiro fotoclube a se organizar efetivamente no país, o Photo Club Brasileiro, somente em 1923⁵¹.

Por volta de 1870, a produção fotográfica tinha no Brasil, sobretudo, o objetivo comercial, o que implicava na importância de uma fotografia documental. O gênero documental, a fotografia como testemunho, levou Marc Ferrez a participar de expedições que incluíam fotógrafos nas equipes.

A partir da participação como fotógrafo da Comissão Geológica do Império, Ferrez se consolidou no gênero paisagístico. A expedição chefiada por Charles Frederick Hartt percorreu grande parte do território brasileiro, entre 1875 e 1877. Ferrez pôde atuar em uma nova modalidade de fotografia para ele: a documentação científica de províncias distantes da capital do império. O trabalho fotográfico feito para a Expedição ganhou bastante destaque, pois as fotografias foram exibidas em conferências dadas posteriormente por Hartt no Rio de Janeiro e muitas dessas imagens foram enviadas para fazer parte na Exposição Universal de Filadélfia, comemorativa do centenário da Independência norte-americana, em 1876. As fotografias podiam ser apreciadas por um grande público quando apresentadas em Exposições desse porte, conhecidas como os primeiros eventos para as massas. De acordo com Neves o império brasileiro entra com dez anos de atraso nesta “experiência moderna”⁵², já que na Exposição Londrina de 1851 - marcada pela construção do Palácio de Cristal, idealizado por John Paxton e por ter sido o evento “que acolheu a primeira grande mostra internacional de fotografias”⁵³ – não houve representação oficial do Império do Brasil, tendo realizado a primeira participação oficial naquela mesma cidade no ano de 1862. Desde essa primeira participação brasileira, os eventos internacionais eram precedidos, pelas Exposições

⁵⁰ Ver MELLO, M. T. B., *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*.

⁵¹ *Ibid.* 68.

⁵² NEVES, M. S., *As vitrines do progresso*, p. 39.

⁵³ MELLO, M.T.B., *op. cit.*, p. 21.

Nacionais, ditas preparatórias⁵⁴. A análise de debates sobre o ingresso da participação brasileira neste tipo de evento oferecido por Neves mostra que havia resistência à participação do Brasil na Exposição de 1862. Conforme o prólogo dos *Documentos oficiais relativos à Exposição Nacional de 1861*, eram três os eixos da resistência: a descrença diante da utilidade e resultados que dela poderiam ser colhidos, a dúvida sobre o bom ou mau papel que o Brasil representaria, já que seria necessário tornar público os parques produtos agrícolas e industriais e ainda a opinião “da maior parte”, segundo os *Documentos* acerca de não parecer oportuno executar tal tentativa⁵⁵. Apesar das resistências, prevaleceu a vontade de se fazer representar encabeçada pelo imperador D. Pedro II.

A Exposição brasileira, conforme exposto em seu catálogo, apresentava quatro seções: produtos agrícolas e naturais; minerais; artigos manufaturados e por fim, belas artes. A fotografia constituiu no quadro das exposições, uma subdivisão da última seção, encaixando-se, portanto, na categoria das belas artes. Do império à república as fotografias continuaram a fazer parte das exposições, eventos que não perderam a importância simbólica para o Estado com a mudança de regime. Na Exposição Nacional de 1908, que Marc Ferrez documentou, o empenho do governo na realização do evento não foi desprezível:

“o atual bairro da Urca foi ampliado, utilizando-se para este fim a moderna técnica do aterro hidráulico, alguns edifícios majestosos existentes foram aproveitados como a Escola Militar e a Escola Superior de Guerra, cujo prédio, inacabado há mais de 20 anos foi concluído para a Exposição, construiu-se inclusive uma espécie de estrada de ferro em miniatura para que o público pudesse percorrer a mostra em pequenos vagões de trem”⁵⁶.

Nesse cenário, as fotografias se encontravam ao alcance de um público ávido pelas novidades do tempo e uma das modalidades fotográficas caras às exposições eram as paisagens panorâmicas.

Em 1878, ao retornar da expedição Geológica, Ferrez adquiriu um aparelho especial para a anunciada finalidade panorâmica. O aparelho é

⁵⁴ NEVES, loc. cit.

⁵⁵ Ibid., p. 43.

⁵⁶ Ibid., p. 50.

descrito em livreto publicitário de 1881⁵⁷. Segundo pesquisa de Turazzi, a câmera era uma raridade mesmo no meio internacional de fotografia. A aquisição de Ferrez fora fabricada por um engenheiro chamado David Hunter Brandon, segundo o modelo de Johnson e Harrison. O aparelho teria sofrido intervenções do próprio Ferrez para se adequar ao clima e as condições topográficas do Rio de Janeiro.

O investimento marcou a vida do fotógrafo. Suas fotografias panorâmicas que chegaram a medir um metro e dez centímetros de comprimento contribuíram certamente para a projeção de seu nome entre leigos e especialistas. De acordo com Turazzi, a partir de meados da década de 1880, Ferrez passou a ser conhecido no meio fotográfico internacional por suas pesquisas e experiências no ambiente tropical, que exigia a adaptação de certos produtos químicos concebidos em países de clima temperado, – além das suas belas paisagens da cidade. A correspondência de Ferrez com a *Société Française de Photographie* mostra que ele figurava entre “os poucos profissionais que se dedicavam à concepção, ao aperfeiçoamento e à difusão dos chamados ‘aparelhos especiais para fotografar’”⁵⁸.

O formato panorâmico em voga desde o início do século XIX, cedo foi introduzido na fotografia de paisagem. Milenar, o formato é atribuído à cultura chinesa, na qual imensas tiras de papel traziam representações de viagens imperiais e batalhas memoráveis⁵⁹. A palavra panorama, no entanto, aparece segundo Turazzi, após um anúncio publicado no *The Times* em 1792, na promoção do invento de Robert Barker, irlandês que em 1787 patenteou um panorama da cidade de Edimburgo: o experimento óptico recebeu foi denominado “A natureza num golpe de vista”⁶⁰. O autor do invento tinha como objetivo exibir seu panorama, que consistia em paisagens pintadas em um cilindro no qual o espectador se via imerso, como forma de entretenimento para um público amplo, mediante pagamento de alguns centavos. A novidade alcançou grande sucesso na cidade de Londres,

⁵⁷ FERREZ, Marc. Exposição de paisagens photographicas. Productos do artista brasileiro Marc Ferrez. Fac-símile por Gilson Koatz, 1983.

⁵⁸ TURAZZI, M. I., op.cit., p. 45.

⁵⁹ Id., A vontade panorâmica. In: *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 20.

⁶⁰ Id. Ibid., p. 21 e 50.

onde em 1789 exibiu o panorama do Castelo de Edimburgo. O segundo panorama exibido foi ainda maior do que o primeiro, e consistia numa vista semicircular de Londres feita a partir do *Albion Mills*, um dos símbolos da Revolução Industrial. Em 1793 foi edificada a primeira construção projetada para abrigar um panorama, uma rotunda erguida na Leicester Square⁶¹. Ali o óleo sobre tela de Londres de 250 metros quadrados foi exposto⁶².

Após a experiência de Barker tanto o gênero criado por ele quanto o próprio conceito de panorama sofreram generalizações. Cenas de batalhas e paisagens do além-mar se tornaram temas populares para panoramas posteriores e o panorama foi promovido como uma alternativa para as viagens. Em 1801 a licença de Barker expirou e a apresentação de panoramas se popularizou. Essas exposições, segundo Emma Shepley⁶³, tiveram um grande impacto sobre o público. No entanto, a arte do panorama foi efêmera: poucos trabalhos resistiram ao tempo assim como as edificações que os abrigaram. No Rio de Janeiro, quase um século mais tarde, foi erguida no terreiro do Paço Imperial uma rotunda pela *Société Anonyme Belge des Panoramas* para ser exibido junto ao Pavilhão Brasileiro na Exposição Internacional de Bruxelas em 1888⁶⁴. O gigantesco panorama da baía de Guanabara pintado por Victor Meirelles, tornou-se atração em exibição permanente, mas como os precursores londrinos não resistiram ao tempo.

Um dos desdobramentos do panorama de Barker foi a difusão do papel de parede panorâmico, que de acordo com Bernard Jacqué foi um dos mais importantes elementos da decoração interior no século XIX. Segundo ele, o papel panorâmico parece ter surgido nos últimos anos do século XVIII tendo sido documentado de 1804 em diante e alcançado sucesso até 1860, para depois cair na obscuridade. Os franceses foram responsáveis por essa adaptação e algumas empresas se especializaram no ramo como a Dufour, Velay, Délicourt e Defossé. Na Alsácia, a Jean Zuber & Cia., com

⁶¹ Cf. Emma Shepley. Disponível em: <<http://www.museumoflondon.org.uk>>. Acesso em: abr. 2006.

⁶² COMMENT, B. *The panorama*, p. 23.

⁶³ Diretora do Departamento "Paints, Prints and Drawings" do *Museum of London* em 2003.

⁶⁴ NEVES, M. S., op. cit., 2000, p. 34.

trinta criações contaram com quase um terço dos cem panoramas criados ao longo do século XIX. Segundo Jacqué o panorama incorporava o sonho de escapar dos limites restritos das paredes, sonho que remetia especialmente a lugares exóticos, levando o feliz possuidor do elemento decorativo aos confins do mundo. O Brasil constou em dois desses panoramas, em 1829 e em 1862. O panorama de 1829, com 266x1500cm de dimensão foi realizado pelo pouco conhecido artista francês Jean Julien Deltil (1791-1853). A correspondência de Deltil com o proprietário da empresa para a qual trabalhava permitiu que Jacqué analisasse passo a passo a produção do panorama. A decisão pela escolha do Brasil como cenário veio de Zuber influenciado pela viagem que Johann Moritz Rugendas fizera pelo país. A partir dos desenhos de Rugendas, aos quais Deltil teve acesso aos originais, o artista definiu os temas dos quais se apropriaria. Os elementos urbanos foram totalmente excluídos enquanto a seleção recaía sobre o que havia de mais exótico, pitoresco e selvagem, pois para Deltil, o público devia ver, em um espaço de 50 pés, os mais variados lugares, formas e costumes dos diferentes povos que habitavam aquele belo país e “where we can find an image of the most flourishing civilization side-by-side with scenes of the most pitiful savagery”⁶⁵.

O fundo da imagem de Deltil é a paisagem natural do Rio de Janeiro vista do Convento de Nossa Senhora da Glória, mesclando colonizadores, floresta virgem, a vida primitiva dos selvagens índios, pumas, macacos, jacarés, serpentes e tranqüilas plantações com escravos trabalhando. O artista, que segundo Jacqué, era mais um copista, forneceu ao seu contratante uma gigantesca imagem do que, aos seus olhos, possibilitaria que se viajasse sem sair de casa. O estudo de Jacqué revelou que o panorama *Brazil* alcançou êxito nas vendas e foi reimpresso em 1832, 1834, 1840, 1845, 1854, 1857, 1862, 1866 e 1876 e novamente no entre guerra e após 1946⁶⁶.

O gênero panorâmico continuou a se diversificar. De acordo com Turazzi, durante o século XIX, passaram a serem chamados panoramas

⁶⁵ JACQUÉ, B. Panoramic Wallpaper. In: MARTNS, C. (org.) *Brasiliana: a collection revealed*, p. 113. “Onde podemos encontrar uma imagem da mais florescente civilização lado a lado cenas da mais lamentável selvageria”.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 106 a 115.

imagens representadas sobre superfície plana e retangular. Imagens que eram oferecidas

“por um ponto de vista distanciado, capaz de abarcar o horizonte longínquo e envolver o próprio observador, exprime essa percepção ou visão (*orama*) do todo (*pan*), que na sua expressão mais simples, traduz a etimologia da palavra ‘panorama’”⁶⁷.

Segundo Margarida de Souza Neves, os panoramas estiveram em voga devido à ilusão que criavam:

“ao contemplá-los, o observador experimentava a sensação de abarcar todo o horizonte com o olhar, tornando-se, assim, ele mesmo o centro da paisagem, capaz de dominar, como do alto de um monte elevado, tudo a sua volta”⁶⁸.

O formato panorâmico das fotografias é herdeiro, portanto, de uma tradição anterior. Até o final da carreira Ferrez se dedicou ao formato panorâmico: comercializou, reproduziu, multiplicou; seja por motivo de encomendas, seja como *souvenir*; os panoramas de Ferrez se tornaram conhecidos e admirados por um grande público no Brasil e no exterior o que se comprova em parte pelas sucessivas participações de Ferrez em exposições.

“Possui este estabelecimento acima de 1500 clichês de diferentes tamanhos, para estereoscópios, cartões-albuns, cartões *touristas*, e panoramas pequenos, assim como de 24x30, 30x39, 25x51, 50x60 e 1,10x 0,40. A sua carteira compõe-se de uma grande variedade de vistas do Rio de Janeiro e seus arredores, de Petrópolis, Nova Friburgo, Teresópolis, Pernambuco, Bahia, S. Paulo, Campinas e Santos. Todos os clichês são obtidos diretamente (*d’apres nature*), e não por cópias, nem por meios de aparelhos de aumentação.”⁶⁹

Dos primeiros fotógrafos paisagistas que além das vistas usuais ocuparam-se em retratar panoramas da cidade podemos destacar Georges Leuzinger (1813-1892), Camillo Vedani, Revert Henrique Klumb⁷⁰ e o alsaciano Auguste Stahl (1828-1877).

Os panoramas podiam ser feitos através de dois ou mais clichês que colados lado a lado, davam a impressão do formato retangular e longitudinal que tudo abarcava. Muitas vezes as partes dos panoramas não se

⁶⁷ TURAZZI, A vontade panorâmica. In: *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 21.

⁶⁸ NEVES, M. S., Panoramas. In: *Visões do Rio na Coleção Geyer*, p. 27.

⁶⁹ FERREZ, Marc. *Exposição de paisagens photographicas. Productos do artista brasileiro Marc Ferrez*. Fac-símile por Gilson Koatz, 1983.

⁷⁰ As datas de nascimento e morte de Vedani e Klumb são ignoradas.

encaixavam perfeitamente e as emendas eram bastante grosseiras. Havia também os panoramas fotográficos ovais, herdeiros diretos das grandes telas circulares e contínuas pintadas nos cilindros ou rotundas.

Esses quatro fotógrafos cujos panoramas do Rio precederam os de Ferrez foram importantes para a consolidação de certos pontos de observação da cidade como lugares comuns na produção fotográfica oitocentista. Alguns pontos eleitos pelos fotógrafos da década de 1850 e 1860, que analisaremos adiante, se repetem intensamente ao longo das décadas seguintes, não só na fotografia, mas também na pintura e são interessantes para a compreensão da maneira de olhar a cidade herdada por Ferrez. A coincidência de pontos específicos para a tomada de fotografias não se restringiu a paisagens do Rio de Janeiro: em 1860 Stahl realizara um panorama em duas partes da Cachoeira de Paulo Afonso, imagem que, segundo Bia Correa do Lago, foi um divisor de águas na fotografia de paisagem do Brasil⁷¹: é a primeira de composição tão abrangente contando com 22,8 x 55,6cm. Quinze anos mais tarde, Ferrez realizaria uma fotografia da mesma cachoeira com clara influência do alsaciano⁷².

Como nos fotógrafos citados e outros contemporâneos, existia em Ferrez a vontade de “alargamento do campo visual”⁷³. Régis Durand sintetiza as idéias discutidas com Joachim Bonnemaison: para eles a fotografia panorâmica traduz uma vontade de romper como quadro, de tudo mostrar, de visão global e movimento, vontade de oferecer mais e de deixar o imaginário desenvolver-se e ampliar-se, ao invés de centrar-se sobre um único objeto⁷⁴.

Ao longo de sua carreira, Ferrez foi capaz de produzir diferentes tipos de panoramas: os de imagens sucessivas colocadas ou coladas lado a lado seguindo o modelo de seus antecessores como aqueles feitos por Stahl, com o objetivo de registrar os 360° do horizonte; as fotografias já obtidas no formato retangular alongado a partir de uma única placa sensível e a fotografia obtida em suporte curvo ou plano por equipamento concebido para reproduzir de forma contínua o espaço percorrido com o movimento do

⁷¹ LAGO, B. C., *Augusto Stahl: obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*, p. 122.

⁷² *Ibid.*, p. 131.

⁷³ TURAZZI, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁴ *Apud.* TURAZZI, *op. cit.*, p. 55.

olhar, em imagens que podiam alcançar entre 110° a 190° do horizonte, inovação da qual Ferrez participou como um dos pioneiros com a sua câmera Brandon⁷⁵. A temática das fotografias panorâmicas de Ferrez também variava da paisagem natural à paisagem urbana, incluindo temas menos comuns como o registro de eventos políticos ou sociais. De uma maneira geral, nas fotografias panorâmicas do Rio de Janeiro de autoria de Ferrez, a vontade de abarcar o todo possibilita ao mesmo tempo a anulação da percepção das particularidades inerentes à cidade. A ligação dos panoramas com as exposições indica que Ferrez tinha uma preocupação acima de tudo técnica na construção de um panorama: essas imagens deviam ser vistas como inovadoras e originais do ponto de vista de sua produção.

Alguns panoramas vinham acompanhados de legendas impressas na margem inferior do próprio papel fotográfico. A um desses, Ferrez deu o título, “Panorama de Rio de Janeiro” em letras capitais e na altura aproximada das construções ou referências importantes da cidade ele indica ao receptor da imagem as denominações do que era visto. A parte residencial que se consolidava como a mais elitizada do Rio, encravada entre a baía e as montanhas, é vista em ângulo bastante abrangente. Ferrez aponta – em francês – para: Forte do “Pic”, Forte de Santa Cruz, Forte de São João, Entrada da Baía, Forte de São João, Pão de Açúcar, Igreja do Largo do Machado, Morro da Viúva, Escola Militar, Hospício D. Pedro II, Praia de Botafogo e Laranjeiras. A fotografia impressiona não só pela bela paisagem nela impressa com grande qualidade, mas também pela grande dimensão do panorama cujo papel fotográfico tinha um metro e cinco centímetros. Esse formato garantia um destaque ao fotógrafo no seu meio: poucos dominavam a técnica e a arte de fotografar a ponto de produzir semelhante imagem. O panorama era, portanto uma maneira de Ferrez se promover, se fazer comentado e conhecido.

⁷⁵ Ibid., p. 30.



Figura 1
 Marc Ferrez
 Panorama de Rio de Janeiro, c. 1880
 Albúmen, 38 x 105 cm
 IMS

Ferrez alcançava notabilidade através de sua própria obra. Algumas de suas fotografias eram levadas às Exposições, eram comentadas por cientistas, jornalistas e políticos. Mas eram necessários também, como estratégia de venda e auto-sustento, anúncios pagos em periódicos e anuários. No período de atuação do fotógrafo, o mais importantes destes, na cidade do Rio de Janeiro era o notório *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro* conhecido como *Almanak Laemmert*, publicado anualmente a partir de 1844 pelos irmãos Eduardo e Henrique Laemmert. A primeira vez que o nome de Marc Ferrez foi publicado na listagem das profissões desse almanaque, foi no ano de 1868, com o dizer: “Marcos Ferrez e C., r. de S. José, 96”. A referência ao estabelecimento do fotógrafo se repete em 1869, 1870, 1872. Em 1873 há uma pequena diferença no texto que aparece da seguinte forma: “Marcos Ferrez, r. de S. José, 96: depósito r. do Ouvidor, 59 (Especialidade de vistas do Brasil)”. De 1874 a 1877 o nome de Ferrez não é publicado no almanaque. Em 1873 um incêndio destruíra seu ateliê fotográfico e o fotógrafo se viu obrigado a abandonar aquele endereço e realizar viagem para aquisição de novos instrumentos e materiais. Segundo Turazzi, essa viagem foi viabilizada por uma entidade criada no Rio em 1836, a *Société Française de Bienfaisance*, “para o auxílio e promoção da comunidade francesa local”⁷⁶. Foi após o regresso da viagem à França que Ferrez empregou-se na Comissão

⁷⁶ TURAZZI, M. I. Cronologia. In: *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 307.

Geológica do Império. Nos anos de 1878, 1879, 1880, 1881 e 1882, Marc Ferrez aparece não só na listagem das profissões como publica anúncios sucessivos na seção intitulada “notabilidades”, seção que englobava os anúncios pagos pelos comerciantes de diversas espécies.

Na listagem em 1878, 1879, 1880, 1881 podemos ler: “Marc Ferrez, fotógrafo da Marinha Imperial e da Comissão Geológica, r. de S. José, 88 (depósito r. do Ouvidor, 55) vide notabilidades pág., 37, 65, 62, 59” - respectivamente.

Através desses anúncios encontramos traços valiosos do caráter profissional de Ferrez: eles indicam as qualidades de seu trabalho consideradas principais pelo próprio fotógrafo que, para uma melhor difusão das especialidades seu comércio, acrescenta seus títulos e trabalhos mais importantes a fim de adquirir maior credibilidade junto ao público. Assim, com o passar dos anos os títulos ou premiações anunciados são acrescentados ou substituídos. Em 1878 Ferrez auto denominava-se “Fotógrafo da marinha imperial e da Comissão Geológica”. O carimbo de Ferrez de cerca de 1880 traz exatamente estes títulos⁷⁷.



⁷⁷ Reproduzido de TURAZZI, M. I., op. cit., 2000, p. 122.

No *Almanak*, anunciou ainda em 1878, “Especialidade de vistas do Rio de Janeiro”, acrescentando que se encarregava de “tirar vistas de chácaras, casas, fazendas, edifícios, inauguração, grupos e reprodução de plantas”. Em 1879 foi acrescentada entre seus títulos a premiação na Exposição de Filadélfia e foram mantidos os demais elementos do anúncio anterior, em 1880 e 1881 Ferrez acrescentou ainda “medalha de ouro na Exposição de Belas Artes”. Nos anos de 1882 a 1885 a única diferença nos dizeres da listagem das profissões é que o nome do fotógrafo aparece em caixa alta “MARC FERREZ, Fotógrafo da Marinha Imperial e da Comissão Geológica, r. S. José, 88”. Já o anúncio publicado no ano de 1882, na seção “notabilidades do Brasil”, apresenta um relevante acréscimo: “vista panorâmica de 1 a 10 metros em um só pedaço”. De acordo com Turazzi esta frase apresenta erro tipográfico já que os panoramas de Ferrez teriam alcançado no máximo 1,10 metros. De 1886 a 1888 lemos na listagem: “Marc Ferrez, Fotógrafo da marinha imperial, r. S. José, 88”.

Pelos anúncios podemos observar que Ferrez diferenciava “vistas” de “panoramas”, sendo as vistas anunciadas como especialidade desde 1878 e panoramas em folheto de 1881 e no *Almanak Laemmert* desde 1882. Os dois gêneros, no entanto, abordam especialmente a paisagem natural ou urbana do Rio de Janeiro.

A trajetória profissional de Ferrez cujos vestígios estão nos anúncios de jornais, almanaques e em seu próprio legado, nos mostra que ele era um homem muito ligado ao tempo de mudanças que vivenciava, no qual novas técnicas e tecnologias invadiam o cotidiano das pessoas, no qual o universo das imagens ou a cultura visual ganhava um espaço cada vez maior e mais significativo e no qual a sociedade brasileira estratificava-se. Para Geoffrey Barraclough “até o mais resolutivo defensor da teoria da continuidade histórica não pode deixar de surpreender-se pela extensão de diferenças entre o mundo de 1870 e o mundo de 1900”⁷⁸. Marc Ferrez conseguiu se manter como profissional liberal e comerciante dentro do próprio ramo em que atuava – o que nem sempre era possível em uma época na qual muitos fotógrafos anunciavam concomitantemente funções duplas e muito diversas

⁷⁸ BARRACLOUGH, G., *Introdução à História contemporânea*, p. 39.

tais quais fotógrafo e ourives, fotógrafo e dentista, fotógrafo e professor de línguas estrangeiras.

62

NOTABILIDADES

MARCO FERREZ
 Photographo da marinha imperial e da comissão geologica
 PREMIADO NA EXPOSIÇÃO DE PHILADELPHIA
 MEDALHA DE OURO NA EXPOSIÇÃO DAS BELLAS-ARTES
Especialidade de vistas do Rio de Janeiro
 88 RUA DE S. JOSÉ 88
 DEPOSITO
 31 36 E 55 RUA DO OUVIDOR 31 36 E 55
 Encarrega-se de tirar vistas de chacaras, casas, fazendas, edificios, inauguração, grupos e reproducção de plantas. (76)

SILVA GUIMARÃES
 COM OFFICINA E LOJA DE COLCHOEIRO
 20 Rua da Constituição 20
 (ANTIGO)
 (Esquina da rua do Regente)
 Tem sempre um grande sortimento de camas, berços e marquezas, tanto de ferro como de madeira, tudo de superior qualidade.
 Cortinados bordados de todas as qualidades, mosquiteiros, colchas de todos os tamanhos, colchões, lençoes e fronhas, tudo muito em conta, assim como um completo sortimento de roupas de phantasia para Carnaval ou Reis, que aluga ou vende por preços muito razoaveis.
 Aprompta qualquer encommenda em 24 horas. (77)

MACEDO, SERRA & C.
 successores de M. José Fernandes de Macedo
 PREMIADO
 NA
 EXPOSIÇÃO UNIVERSAL DE PARIZ DE 1867
 Fabrica de velas, sabão, azeite de sebo, pomada, azeite doce, graxa, sebo, velas de composição, kerozene, etc.
 COMMISSÕES
 Fabrica, Rua do Senador Eusebio, 186
 (antiga do Aterrado, 83)
 DEPOSITO, RUA DO HOSPICIO, 158 (78)

Buscando reunir fatores que possam contribuir para esclarecer o porquê da estabilidade incomum alcançada por Ferrez no ramo fotográfico recorreremos ao clássico ensaio de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, mesmo levando-se em consideração a diferença temática e a distância cronológica entre o estudo de Holanda e o presente. No capítulo *Trabalho e aventura* Holanda desenvolve o argumento de que os dois princípios que regularam as atividades dos homens durante a colonização do Brasil são encarnados nos tipos do aventureiro e do trabalhador. Entre esses dois tipos, “não há, em verdade, tanto uma oposição absoluta como uma incompreensão radical”. Encontramos em Marc Ferrez uma combinação forte dos dois tipos: o primeiro, aquele que ignora as fronteiras, que vê no mundo generosa amplitude, que vive dos espaços ilimitados, dos projetos vastos e horizontes distantes e o segundo, “aquele que enxerga primeiro a dificuldade a vencer, não o triunfo a alcançar. O esforço lento, pouco compensador e persistente, que, no entanto, mede todas as possibilidades de desperdício e sabe tirar o máximo proveito do insignificante, tem sentido bem nítido para ele.”⁷⁹ Ao mesmo tempo dominado por uma “concepção espaçosa do mundo”, como o aventureiro de Holanda, Ferrez destaca-se pela ética do trabalho, que transparece no esforço empenhado para a obtenção de grande parte de suas imagens.

Poucos fotógrafos do XIX tiveram carreira tão longa. Auguste Stahl (1828-1877) desembarcou em Pernambuco em 1854 e, apesar do bom desempenho na carreira, voltou à Europa por motivo de saúde em 1870. Benjamin Mulock, apesar da ótima qualidade de cerca de 60 imagens feitas para a companhia inglesa de estradas de ferro, Bahia e São Francisco Railway, parece não ter ficado no Brasil mais do que três anos, de 1858 a 1861. José Christiano Júnior foi retratista entre 1862 e 1866 no Rio de Janeiro de onde partiu para Buenos Aires tornando-se um dos mais importantes paisagistas argentinos na década de 1870. Albert Frisch teve breve estada no Brasil, mas prosseguiu uma longa carreira como fotogrador na Alemanha. Augusto Riedel (1836-?) provavelmente fotografou de 1865 até 1877, no entanto só se conhece o álbum de 40

⁷⁹HOLANDA, S. B., *Raízes do Brasil*, p. 44.

imagens que compõe a “Viagem de Suas Altezas Reais o Duque de Saxe e Seu Augusto irmão Louis Philippe ao interior do Brasil” e mais 12 fotografias redescobertas em um leilão em 2004 que pertenceram ao explorador Richard F. Burton (1821-1890) e sua mulher. A duração curta ou não tão longa das carreiras citadas acima se deu por motivos diversos, alguns porque neles predominava o tipo aventureiro e por isso maior a dificuldade em fixarem-se, outros pela predominância do tipo trabalhador, não podiam se contentar com a plasticidade do ofício de fotógrafo, um ramo de atividade novo, não tradicional e pouco sólido. Entre 1870 e 1879, segundo levantamento de Boris Kossoy, havia um número estimado em 212 entre fotógrafos e estabelecimentos afins em atividade no Brasil, 70 dos quais localizados no Rio de Janeiro. De acordo com o censo de 1872, a população do país era de 9.930.478 pessoas, sendo 8.419.672 homens livres e 1.510.806 escravos. Entre 1880 e 1889 os números mantinham-se quase os mesmo para o Brasil, 214 fotógrafos e estabelecimentos e caiu para 60 no Rio de Janeiro. Na década seguinte o número aumenta para 247 no Brasil e cai mais uma vez no Rio de Janeiro, para 49. Em São Paulo, ao contrário do Rio, o número de fotógrafos é cada vez maior, acompanha o ritmo de crescimento da cidade neste período: entre 1880 e 1889 há 25 fotógrafos na cidade, entre 1890 e 1899 o número salta para 66. Na primeira década do século XX o número total de fotógrafos e estabelecimentos é de 279, o número da cidade de São Paulo se mantém quase o mesmo (67) e o do Rio cai para 42. No período de atuação de Ferrez passando por todas essas décadas, em uma cidade na qual o negócio era instável, como mostra o decréscimo do levantamento realizado por Kossoy, a permanência como fotógrafo e proprietário de um estabelecimento voltado para o comércio de material fotográfico, indica a qualidade de seu trabalho, a consolidação de uma clientela capaz de sustentar seus negócios e o envolvimento de Ferrez com o seu ramo.

Um anúncio do início do século resume a vida profissional de Ferrez. O título que gostava de ostentar durante o reinado de D.Pedro II, “Fotógrafo da Marinha Imperial” convertia-se em “Fotógrafo da Marinha Nacional” e era destacado em letras capitais logo abaixo do nome do fotógrafo. Em seguida, ele apresentava a lista das Exposições nas quais fora premiado:

Filadélfia, Belas Artes, Brasil, Buenos Aires, Amsterdã, Anvers, Paris, Rio de Janeiro e por último, Saint Louis e as respectivas datas dos eventos. Logo abaixo e em letras menores o fotógrafo se identifica como único comerciante de determinadas marcas: as chapas de gelatino-bromureto de Wratten e Wainwright e as famosas objetivas Dallmeyer, E. Français, C. Zeiss e Goerz. O texto publicitário indica ainda outros serviços de Ferrez:

“Aparelhos fotográficos completos para viagem e atelier, objetivas de diversos autores, tudo garantido e perfeito, papel albuminado, nitratos, papel à platina, à similigravura, ao gelatino-bromureto, etc. Cartões sortidos e todas as demais pertencas à fotografia”.

Abaixo em destaque, acrescenta: “encarrega-se de reprodução de qualquer desenho autográfico ou industrial ao ferro-prussiato ou foto-cópia e de qualquer aumento”. Através desse pequeno anúncio podemos verificar que Ferrez se destacava no início do século como comerciante de materiais fotográficos e estava à frente da concorrência quando se apresentava como representante exclusivo de determinadas inovações ou na importação de marcas internacionalmente conhecidas. Obviamente em sua própria produção empregava tais materiais, sempre a par de tudo o que era mais moderno em relação tanto aos materiais químicos quanto aos aparelhos ligados à fotografia.



1.3. Forasteiros

Para Margarida de Souza Neves, “se ampliarmos a idéia de panorama para além das representações imagéticas, grande parte dos registros sobre o Rio de Janeiro do século XIX podem ser lidos numa ótica direta ou indiretamente relacionada àquela dos panoramas”⁸⁰. Em uma tentativa de ampliação do horizonte de interpretação das fotografias de Ferrez buscamos

⁸⁰ NEVES, M. S., op. cit., 2000, p. 30.

nas descrições da paisagem da cidade nos relatos de viajantes estrangeiros coincidências e disparidades nos olhares sobre aquele sítio urbano.

Como centro de recepção e difusão dos valores cosmopolitas⁸¹ durante período imperial e no início do período republicano, o Rio dominava o cenário nacional do comércio, das finanças, da política e da cultura. Essa “indiscutível importância” foi estabelecida especialmente a partir de 1760⁸². A cidade abrigava o maior porto, foi o centro administrativo do império e depois da República. Nas vistas e panoramas de Ferrez a natureza desempenha o papel de entorno singular de uma cidade urbanizada, natureza capaz de servir de atrativo e chamariz para o estrangeiro e para os habitantes das demais províncias que tinham o Rio como paradigma. A natureza é a selvagem das matas ou a crua das rochas e a reluzente das águas da Baía de Guanabara. As praias distantes da região portuária compunham o quadro como parte da natureza selvagem, inviolada.

A literatura dos viajantes que estiveram no Rio de Janeiro durante o Segundo Reinado pode ser avaliada como sucessora de uma tradição quinhentista dos relatos de aventuras e descobertas, especialmente quando se tratava do imaginário acerca do novo mundo. Esses relatos da primeira metade do XIX constituíram para a historiografia nacional testemunhos valiosos da cultura, sociedade e política da capital, tendo sido utilizados como fontes em obras significativas da historiografia nacional. É importante observar que a categoria “viajante” é bastante abrangente: inclui estudantes, naturalistas, geólogos, zoólogos, nobres europeus, artistas, colonos e mercenários. Muitas vezes as poucas coisas em comum que esses indivíduos têm entre si são o fato de serem estrangeiros e terem registrado literariamente o período habitado ou de passagem pelo Brasil. Indivíduos de origens tão diversas, provenientes de diferentes nações, classes sociais, faixa etária e que estiveram na cidade do Rio de Janeiro com objetivos variados, não tinham, portanto, uma escrita homogênea.

Com o objetivo de analisar as representações da cidade do Rio de Janeiro e a consolidação posterior de uma imagem da cidade muito ligada à

⁸¹ MELLO, M. T. B., op. cit., p. 65.

⁸² LOBO, E. M. L., *História do Rio de Janeiro. Do capital comercial ao capital industrial e financeiro*, v.1, p.3.

divulgação de suas belezas naturais, o discurso imagético das fotografias de Ferrez pode ser cruzado com o discurso narrativo-descritivo expresso por viajantes escritores. Foram selecionados relatos que tratam parcialmente de observações tecidas a respeito da cidade do Rio de Janeiro, destacadamente os de Louis Agassiz (1807-1873) e Elizabeth Cary Agassiz⁸³ (1822-1907), Carl von Koseritz⁸⁴ (1830-1890) e Oscar Canstatt⁸⁵ (1842-1912), esse último menos conhecido do que os outros.

No ano de 1865 o cientista, doutor em filosofia em Erlangen e em medicina em Munique, professor de história natural, especializado paleontologia e geologia e professor da cadeira de zoologia da Universidade de Harvard, Louis Agassiz desembarcou no Brasil à frente da *Thayer Expedition*, financiada pelo milionário norte-americano Nathaniel Thayer. Conforme esclarece Louis no Prefácio de sua obra, a expedição foi movida pelo desejo que ele tinha desde os vinte anos de idade quando Martius o encarregou, após a morte de Spix, de descrever os peixes colecionados no Brasil; a oportunidade veio com o financiamento de Thayer e a expedição teria como objetivo completar uma obra já começada sobre História Natural, especialmente sobre os peixes brasileiros. O objetivo principal era bem mais ambicioso do que o exposto em seu prefácio. Agassiz interessava-se de fato pelo problema da origem das espécies e discordava das teorias evolucionistas propostas por Darwin⁸⁶. Estudar a fauna brasileira, muito pouco conhecida pela ciência constituía, em sua opinião, uma empreitada de importância capital para a construção e comprovação da teoria criacionista. Antes de partir para as províncias do norte e chegar ao Amazonas, a expedição passou pelo Rio de Janeiro. Em co-autoria com sua esposa e companheira de viagem, Elizabeth Cary Agassiz, foi escrito o livro. À Elizabeth coube narrar, como em um diário de viagem, os acontecimentos vividos, “garantindo um tom pitoresco ao relato”⁸⁷. No texto, a esposa transcreveu cartas e trechos de conferências do marido, além de explicar

⁸³ AGASSIZ, L. e E. C., *Viagem ao Brasil, 1865-1866*.

⁸⁴ KOSERITZ, C., *Imagens do Brasil*.

⁸⁵ CANSTATT, O. *Brasil: terra e gente, 1871*.

⁸⁶ KURY, Lorelai. A sereia amazônica dos Agassiz: zoologia e racismo na *Viagem ao Brasil*. In: *Revista Brasileira de História*, v.21, n. 41. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em 4 abr. 2008.

⁸⁷ Id. *Ibid.*

algumas das teorias dele. A colaboração de Louis deveu-se às “notas e apêndices que descreviam suas teorias científicas, aplicadas aos espécimes e fenômenos que estudou no Brasil”.⁸⁸ A co-autoria deu à obra traduzida como *Viagem ao Brasil (1865-1866)* um caráter singular, ampliando o público leitor para além do meio científico, devido à narrativa dos costumes, paisagens e instituições do Brasil feita por Elizabeth.

Dezoito anos depois da vinda dos Agassiz, Carl von Koseritz nascido em Dessau, Alemanha, em 1830 e falecido no Rio Grande do Sul, em 1890, deixou registradas suas impressões sobre a cidade. O alemão partiu para os trópicos como integrante do segundo regimento de artilharia, na tropa mercenária organizada por Sebastião do Rego Barros, a serviço do império brasileiro, para lutar nas guerras platinas. Desembarcou no Rio de Janeiro aos 21 anos, estabelecendo-se em seguida na cidade de Pelotas tornando-se jornalista e personagem importante para a colônia alemã. Foi redator ou fundador de mais de dez periódicos, dos quais o mais importante foi o “*Koseritz Deutsche Zeitung*” (1864-1885), jornal para o qual escreveu as impressões acerca da capital do império, em viagem realizada no ano de 1883. Esses relatos, cuja qualidade é avaliada por Margarida de Souza Neves como de ordem etnográfica, pela descrição detalhada do cotidiano da Corte⁸⁹, foram publicados na Alemanha em 1885. Nos 38 anos que Koseritz viveu no Brasil, atuou intensamente na imprensa e na política, tendo ocupado cargo na Assembléia da província do Rio Grande do Sul. Não foi, portanto, um mero observador, mas um conhecedor da cultura, política e sociedade brasileiras. Ele mesmo definiu o país como “uma segunda pátria, a que eu me apegaria com todo o amor do meu coração e pela qual eu trabalhei como se ela fosse a terra do meu nascimento!”⁹⁰

O alemão Oscar Canstatt veio ao Brasil em 1868. De acordo com o prefácio de Eduardo de Lima Castro na sua tradução para o livro em 1954, Canstatt prestou serviços para a Comissão Imperial de Agricultura e foi “ardoroso partidário da colonização alemã, de que se tornou paladino” e

⁸⁸ Id. Ibid.

⁸⁹ NEVES, M. S., *Entre dois mundos. O Rio de Janeiro de 1870 a 1889*. p. 9.

⁹⁰ KOSERITZ, C., op. cit. p. 16.

visitou “todas as colônias germânicas aqui existentes, dando delas abundantes detalhes, tendo mesmo sido diretor de algumas”⁹¹.

Os relatos desses viajantes trazem diferenças estilísticas, interpretativas e foram escritos com propósitos variados. A subjetividade inerente ao narrador, sua origem, seus objetivos, sua formação, não impedem, no entanto, interpretações e análises de ordem histórica. Em comum, esses relatos trazem alguns elementos: o estranhamento, a alteridade, o método comparativo e uma visão comum do exótico. Essas narrativas, levando-se sempre em consideração a subjetividade que constitui sua essência, são significativas para sentirmos a cidade aos olhos, não só do sujeito que nos fala, mas da época na qual ele viveu, da sociedade de onde ele se origina, e da mentalidade da época. A leitura de *um* sujeito é também uma leitura que só pode ser proveniente do contexto sócio-cultural e histórico vivido por ele. Algumas passagens caracterizam bem a *mentalidade* do narrador, o lugar de onde ele fala: muitas vezes o olhar do estrangeiro revela mais sobre eles mesmos do que sobre aquilo que observam.

Os indivíduos que vinham de uma realidade completamente diferente da vivida pelos brasileiros e que tinham dentre os objetivos escrever aos seus conterrâneos sobre as paragens que visitavam, deviam conhecer os lugares mais característicos. Alguns pontos do roteiro normalmente visitado repetiam-se no itinerário dos diferentes viajantes, e não podiam escapar das lentes de Ferrez, que produzia muitas de suas fotografias de maneira a formar um conjunto amplo das vistas mais características, exóticas e interessantes da cidade para o público que o fotógrafo tinha em mente.

Os pontos de observação que possibilitavam uma vista abrangente têm início, quando se trata dos viajantes, a bordo da embarcação na chegada à cidade. Para o fotógrafo essa tomada podia ser feita também de embarcações ou a partir de Niterói.

Na composição da fotografia apresentada a seguir, não há elementos humanos. A distância e o ângulo escolhidos por Marc Ferrez não permitem que se avistem aspectos da urbanização da cidade ou embarcações que

⁹¹ CANSTATT, O., op. cit., p. 17.

pu­dessem caracterizar o tempo fotografado. Poderia se dizer da imagem ser atemporal se não levássemos em conta as transformações no meio ambiente empreendidas pelo homem, como o posterior aterro da Urca. No entanto, a imagem tem a força de reunir em sua composição os elementos naturais mais expressivos da cidade: o mar dominando cerca de um terço da fotografia e as montanhas em toda a extensão do horizonte. É uma imagem emblemática, nela a vocação natural do Rio é potencializada, o Pão-de-Açúcar com um lugar de destaque no centro, é a referência para o receptor daquele quadro: eis o Rio de Janeiro. A força simbólica desta imagem é comprovada pelo fato de que foi estampada na cédula de cem mil réis no início do século XX. Por não conter traços urbanos, culturais ou sociais, a fotografia tirada em 1885 não estava relacionada ao tempo do Império e podia ser apropriada pelo governo republicano como imagem representativa da cidade. O entorno da cidade caracterizado na fotografia reforçava o imaginário de uma cidade ligada a sua natureza.



Figura 2
Marc Ferrez
[Entrada da baía de Guanabara vista de Niterói]
c. 1885, 17 x 35 cm
Coleção Gilberto Ferrez
IMS



Figura 3
Cédula de cem mil réis, 1907

Essa paisagem, de destaque na produção de Ferrez, remete também à história desta cidade cujas águas calmas e límpidas davam as boas vindas àqueles que ingressavam na terra distante e desconhecida, as mesmas águas que levaram os colonizadores Pero Lopes de Souza e Martim Afonso de Souza da primeira expedição de reconhecimento do território enviada pela Coroa portuguesa a concluir que se tratava da boca de um rio, a que denominaram Carioca. A entrada da Baía de Guanabara, tanto pelo aspecto da natureza segura de seu porto, como pelo cenário que a circundava, era uma visão idílica, enchia os olhos de quem ali aportava. A exploração da terra pelos portugueses inicia uma história – e não a história – do Rio de Janeiro. Começar pela Baía não significa pretender construir uma história globalizante, uma busca de origens ou raízes, mas reconhecer na particularidade desse cenário uma importância capital para a formação da história da cidade e do imaginário relacionado a ela.

O fotógrafo preocupou-se em produzir diversas versões do panorama a partir de Niterói. Em algumas delas acrescentava uma legenda em francês na margem inferior do próprio papel fotográfico como a seguinte: “*L’entrée de Rio, hors la baie*”. A legenda em francês mostra que a imagem era produzida, sobretudo, para um público estrangeiro, ou para uma restrita elite brasileira. Em outras, Ferrez assinava a fotografia em cima da imagem fotografada. Muitas destas fotografias foram utilizadas por Ferrez para a produção de cartões-postais da cidade na primeira década do XX. Algumas traziam o diferencial de apresentar figuras humanas como escala para a grandeza do quadro natural, prática comum na produção de Ferrez.



Figura 4
 Marc Ferrez
 [Vista de fora da Barra, do lado de Niterói]
 c. 1890
 platinotipia, 24, 5 x 28,8 cm
 Coleção Gilberto Ferrez, IMS



Figura 5
 Marc Ferrez
 Cartão-postal
 Rio – Entrada da Barra; Exterior
 s.d.



Figura 6
 Marc Ferrez
 [Entrada da baía de Guanabara, vista da fortaleza de Santa Cruz]
 c.1885, albúmen
 18,5 x 25 cm
 Mapoteca do Palácio do Itamaraty

A descrição da paisagem da entrada da Baía de Guanabara é quase obrigatória nos escritos dos viajantes, independentemente dos objetivos da viagem. A visão da baía concentra julgamentos de valor invariavelmente positivos. Adjetivos como admirável (Agassiz), majestosa, maravilhosa (Príncipe Adalberto), grandioso e encantador panorama (Príncipe Adalberto), soberbo (Koseritz), paradisíaco (Koseritz) são empregados para descrever a visão da Baía de Guanabara, em uma primeira impressão, antes do desembarque.

É interessante ressaltar a persistência desse olhar em relação à chegada de navio ao Rio de Janeiro. Em dissertação de mestrado na qual são estudados onze relatos de viajantes que estiveram no Rio de Janeiro entre 1910 e 1940, Anlene Gomes de Souza afirma:

“todos os estrangeiros analisados nesta pesquisa chegaram ao Rio de Janeiro de navio (...). Esta característica em comum produziu algumas semelhanças no que diz respeito às primeiras impressões do Rio de Janeiro, como, por exemplo, a clássica seqüência da chegada à Baía de Guanabara”⁹².

Souza observa que a visão da Baía foi descrita por todos os viajantes, à exceção de Leopold Stern que afirma: “Je me suis jure de ne rien dire sur l’effet produit par l’entrée dans la baie de Rio. On l’a tellement décrite, em verso et em prose, que je sens que je n’aurais rien à ajouter”⁹³. Dentre as narrativas estudadas, as descrições do Príncipe Adalberto da Prússia, embora precedam nossa cronologia, são em todos os aspectos as mais complacentes em relação à cidade. Na entrada da Baía, certamente é o que registra com mais entusiasmo o panorama avistado.

“Nunca um panorama me tinha empolgado tão fortemente, até mesmo o da ruidosa e grandiosa Nápoles, com o seu fumegante Vesúvio e sua admirável baía, eclipsavam-se diante dele; até mesmo o esplendor oriental de Constantinopla onde zimbórios brancos e esguios minaretes imperam altivos sobre videntes colinas, onde florestas de ciprestes ensombram os túmulos dos moslemes, tudo isto dando mais vida à faixa azul do Bósforo que, marginada pelos caravançarás e inúmeras povoações, serpeia aprazivelmente entre a Europa e a Ásia – nem mesmo Constantinopla me extasiou como a primeira impressão do Rio de Janeiro! Nem Nápoles, nem Istambul nem qualquer outro lugar da Terra que conheço, nem mesmo o Alhambra, podem medir-se em mágico e fantástico encanto com a entrada da baía do Rio de Janeiro! Desvendam-se sob nossos olhos maravilhas, que não imaginávamos que houvesse sobre a Terra. Agora era-nos claro por que outrora os descobridores destas terras lhes deram o nome de “Novo Mundo!”⁹⁴

Esta descrição é 25 anos anterior às primeiras fotografias feitas por Marc Ferrez. Contudo, o panorama capaz de produzir tamanha impressão em um indivíduo que conhecia as mais diversas paisagens era o mesmo que Marc Ferrez pretendia captar com sua câmera. A primeira impressão de Oscar Canstatt ainda a bordo do navio também procura traduzir em palavras a visão daquela paisagem como algo diferente de tudo que vira até então, ele destaca o “exército de formações rochosas” e afirma ser indiscutível que a baía “pertence ao número dos mais grandiosos cenários que se possam

⁹² SOUZA, A.G., op. cit., p. 128.

⁹³ Id. Ibid., p. 128. Eu jurei não dizer nada sobre o efeito produzido pela entrada da Baía do Rio. Ela foi tão descrita, em verso e prosa, que sinto que não teria nada a acrescentar.

⁹⁴ PRÍNCIPE ADALBERTO, op.cit., p. 18 e 19.

imaginar”. Diferentemente da fotografia de Ferrez, a descrição de Canstatt sugere as cores da vista proporcionada.

“Portentosas rochas graníticas, de formas estranhas, erguem-se algumas perpendicularmente ao mar, formando de ambos os lados da entrada do porto muralhas naturais, que ora cinzentas como sólidos blocos de rocha sem vida, ora cobertas de verde e viçosa vegetação tropical, parecem ter acabado de sair das águas cor de esmeralda do mar”⁹⁵.

Canstatt, como a maioria dos viajantes-escritores, e antes deles, os viajantes-desenhistas, observa: “a rocha que mais se destaca é certamente o Pão-de-Açúcar, que mostra a sua forma grotesca logo à entrada da barra”⁹⁶. A descrição da paisagem natural é acompanhada pela descrição da paisagem urbana, que vista do navio não gera admiração, o que o autor procura justificar pelo fato de o Rio de Janeiro, ao contrário de outras cidades marítimas, não ser construído nas encostas e, vistas de longe, as “aglomerações de casas ficam escondidas pelas projeções do terreno”⁹⁷ e conclui que, como cidade, o Rio não apresenta o panorama grandioso como outras de igual extensão, nesse ponto ele se refere aos 420 mil habitantes da cidade, segundo os dados de Hübner.

Também a bordo de um navio, Agassiz observa a grandiosidade da paisagem que se aproximava, “guardada de ambos os lados por altos rochedos em sentinela” e depois de transpassado “o estreito portal formado por esses cumes” a baía se desdobra “lançando mais de vinte milhas para o norte, semelhante mais um vasto lago fechado por montanhas que uma reintrância do oceano”. Agassiz tem a preocupação de dar nome às rochas avistadas: Corcovado, Tijuca, Gávea, Órgãos e Pão de Açúcar.⁹⁸

Não só Niterói propiciava belas vistas e panoramas com enfoque na beleza natural do Rio. Os pontos altos da cidade eram utilizados por artistas há algumas décadas para a contemplação da cidade e produção de desenhos e pinturas como uma aquarela de Augustus Earle, feita do Corcovado, um óleo atribuído ao inglês Charles Landseer, do ponto de vista do caminho do

⁹⁵ CANSTATT, O., op. cit., p. 205.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid., p. 206.

⁹⁸ AGASSIZ, op. cit., p. 43.

Silvestre, e um de Raymond Auguste Quinssac de Monvoisin, do morro da Glória, são alguns exemplos.



Figura 7
 Augustus Earle
 View from the summit of the Cacavada [sic] Mountains, near Rio
 Aquarela
 c. 1822
 National Library of Australia



Figura 8
 Charles Landseer (atribuído)
 View of the Pão de Açúcar from the Silvestre Highway, c. 1827
 Óleo sobre tela, 60,7 x 92 cm

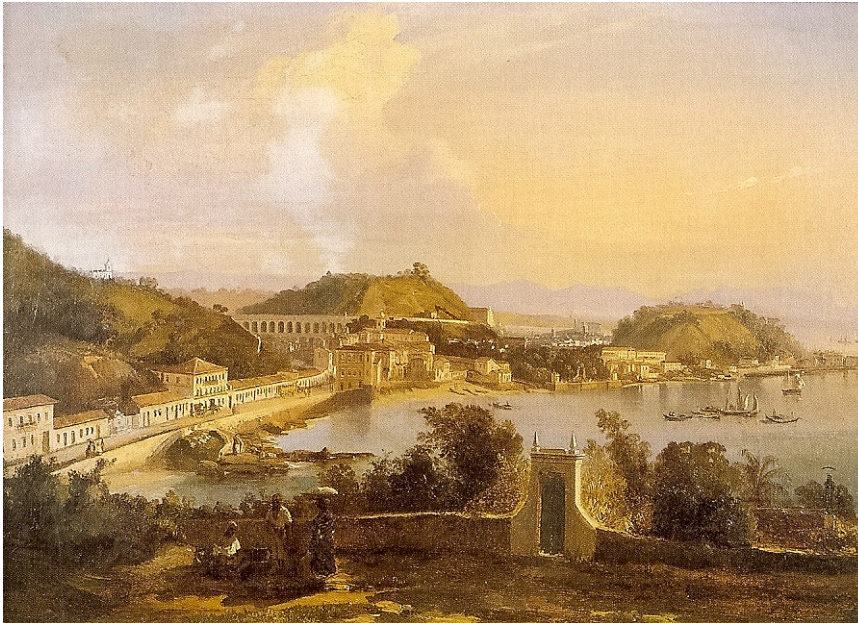


Figura 9
 Raymond Auguste Quinssac de Monvoisin
 The city of Rio de Janeiro from the courtyard of The Gloria Church
 Óleo sobre tela, 46,5 x 64,5 cm
 1847
 Museu Castro Maya, IPHAN – Ministério da Cultura

As observações do casal Agassiz sobre a paisagem do Rio de Janeiro foram feitas a partir das duas perspectivas, da entrada da Baía e do alto do Corcovado. Assim como os viajantes artistas e os viajantes cientistas, Ferrez explorou muitos dos pontos altos da cidade para a produção de suas fotografias. Do topo do Corcovado, em 1880, fez um grande panorama a partir de duas chapas que depois de reveladas eram coladas uma a outra dando o efeito de uma imagem única. A altura deste pico fornecia uma distância para que a cidade fosse vista em toda a sua amplitude. A fotografia de Ferrez fazia com que a vista de um local de difícil acesso estivesse ao alcance de qualquer pessoa interessada em guardar para si, ou mostrar aos seus, uma visão privilegiada da cidade e capaz de abranger grande parte de sua paisagem. Traduzida pela linguagem descritiva dos viajantes em questão vislumbra-se o encantamento proporcionado dos cerca de 700

metros de altitude. E assim de outros pontos cujo acesso era bastante difícil como do alto do Pão de Açúcar.



Figura 10
 Marc Ferrez
 Vue prise du haut du Pain de Sucre, 380m
 (Vista tomada do alto do Pão de Açúcar, 380m)
 Álbum *Brazil*, c. 1890
 Albúmen, 16 x 22,2 cm



Figura 11
 Marc Ferrez
 Rio de Janeiro (du sommet du Corcovado 710 m de haut)
 c. 1890
 Albúmen 17,2 x 34,5 cm
 Coleção Gilberto Ferrez, IMS



Figura 12
 Marc Ferrez
 Vue topographique de Botafogo
 c. 1880
 Albúmen, 15 x 22,5 cm, coleção particular, Rio de Janeiro

Nas palavras de Agassiz:

“Todo o vasto panorama, contemplado do alto, escapa à descrição, e poucos haverá que reúnam tão raros elementos de beleza como o que se desfruta do alto do Corcovado. A baía imensa, por todos os lados comprimida pelas terras, com a sua grande porta aberta sobre o oceano; o mar fugindo a perder de vista; o negro arquipélago das ilhas interiores; o círculo de montanhas a cujos picos se prendem os flocos de lã das nuvens: tudo isso forma um quadro espetáculo maravilhoso. Mas o grande encanto da paisagem é que, apesar de sua extensão, não fica tão distante a ponto de que as coisas percam a sua individualidade. Que é afinal de contas um panorama a grande distância, senão um inventário?”⁹⁹

Mais de vinte anos antes o Príncipe Adalberto da Prússia tecia suas impressões do alto do Corcovado, que visitou duas vezes durante sua passagem pelo Rio de Janeiro. Dizia ele que mesmo não tendo sido possível chegar ao verdadeiro pico devido à queda de uma pequena ponte que ligava a fenda que separa as duas rochas do topo, o panorama visto da “meseta” era maravilhoso, descrevendo em seguida a abrangência da visão que

⁹⁹ AGASSIZ, op. cit., p. 57.

engloba, bem abaixo, Laranjeiras; de um lado o centro do Rio e toda a baía e do outro lado a Lagoa Rodrigo de Freitas, a Baía de Botafogo, Pão de Açúcar, Santa Cruz e as ilhas, além das montanhas cobertas de florestas com a Gávea e a Tijuca destacando-se acima delas¹⁰⁰. Somente no segundo passeio o príncipe foi capaz de avistar a Serra dos Órgãos, que se apresentou “o mais pitorescamente”¹⁰¹ logo nas primeiras subidas.



Figura 13
Marc Ferrez
[Floresta da Tijuca]
c. 1895

¹⁰⁰ PRÍNCIPE ADALBERTO, op.cit., p. 56.

¹⁰¹ Ibid., p. 56.



Figura 14
 Marc Ferrez
 [panorama tomado da Vista Chinesa], c. 1880
 Coleção George Ermakoff

Para muitos dos viajantes, a exemplo do príncipe Adalberto e dos Agassiz, o papel da natureza no Brasil era central, fora ela mesma o chamariz e a motivação da viagem. Mesmo com a expectativa da expedição para a região amazônica onde saberia que iriam encontrar uma paisagem muito mais selvagem, Agassiz afirma:

“... da primeira vez que se contempla a natureza sob um aspecto inteiramente novo, experimenta-se uma sensação de encanto que só dificilmente se repetirá; a primeira vez que se descobrem as altas montanhas, que se contempla o oceano; que se vê a vegetação dos trópicos em toda a sua pujança, marca época na vida. Essas florestas maravilhosas da América do Sul são tão densas e tão emaranhadas de parasitas gigantescas que formam uma sólida e compacta massa de verdura.”¹⁰²

Após os meses que passaram na região norte, a suposição de Agassiz é reafirmada. Ao retornarem ao Rio de Janeiro, ela afirma:

“Ainda tão bem vivas nossas impressões na Amazônia; não ficamos pouco surpreendidos, revendo esses lugares, em achar mesquinha, em comparação com a que nos habituamos a ver no Amazonas, a vegetação cuja riqueza tanto nos maravilhou, por ocasião de nossa primeira estada no Rio. Ela foi diminuída aos

¹⁰² AGASSIZ, op. cit., p.49.

nossos olhos pelo desenvolvimento muito mais luxuriante das florestas do Norte.”¹⁰³

Ferrez, para quem os fins comerciais regiam a produção fotográfica, não podia deixar em segundo plano o gosto de seu público alvo pelo exótico. A área central da cidade, região onde vivia e trabalhava, era por demais habitada e já não se tinham aí paisagens nas quais predominasse a natureza – apesar dele conseguir dar uma impressão de cidade dominada por sua natureza nas fotografias tomadas de uma distância considerável capaz de tornar mínimos ou invisíveis os elementos urbanos, como nas fotografias tomadas do outro lado da Baía de Guanabara, que mesmo voltadas para a área mais povoada da cidade mostravam uma cidade exclusivamente de mar e montanha.

Captar de mais perto a “natureza selvagem” significava transpor o perímetro urbano. Assim, Ferrez percorreu toda a cidade, para além da sua extensão povoada e muitas vezes indo além das representações e pontos de vista já tradicionais, como as tomadas da Baía de Guanabara e em especial o foco no Pão de Açúcar. Embrenhando-se por matas, subindo morros, fazendo carregar em lombos de mulas e cavalos seu pesado material, o fotógrafo corria em busca das imagens que atendessem aquele gosto pelo exótico.

Ferrez explorou o espaço físico do Rio como poucos homens de seu tempo; subiu quase todos os morros levando consigo o pesado e indispensável material, o que jamais poderia ser feito por uma pessoa apenas. Em muitas das fotografias os detalhes referentes ao trabalho do fotógrafo e de seus auxiliares são pungentes. Nelas podemos observar que o transporte dos materiais do fotógrafo necessitava de animais, homens e no caso da fotografia abaixo um *troller* substituía a força animal. Em outra fotografia é possível verificar que eram precisos pelo menos dois homens para carregar uma caixa de negativos de vidro (ver páginas 109 - 110); há fotos também nas quais aparece a câmara do fotógrafo em cima do tripé (página 97-98); e também uma fotografia na qual é possível ver a espingarda que devia estar sempre presente nessas expedições fotográficas.

¹⁰³ Ibid., p.272.

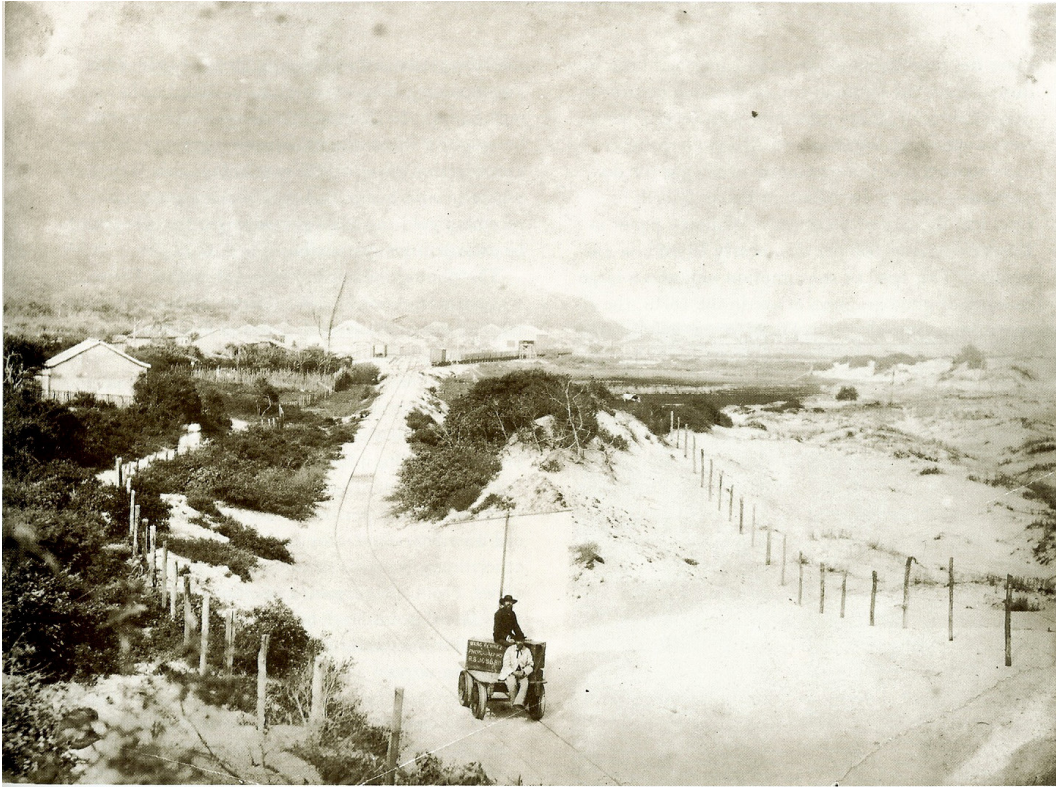


Figura 15
Marc Ferrez
Gelatina-prata
18.6x25 cm
Coleção Gilberto Ferrez



Detalhe ampliado



Figura 16, Marc Ferrez
[Pão de Açúcar e Urca]
c. 1885
21.8 x 27.8 cm
Coleção Gilberto Ferrez



Detalhe ampliado

As fotografias de Ferrez cobrem com bastante amplitude a cidade do Rio de Janeiro - de muitos ângulos diferentes como de algum ponto no alto dos morros da Gamboa, da Saúde, da Providência, do Castelo e da citada Ilha das Cobras ele fez registros da paisagem urbana do centro da cidade; do Morro de Nova Cintra e Morro da Viúva Ferrez cobria Laranjeiras, Flamengo e Botafogo; ultrapassando o espaço mais populoso da cidade e as suas adjacências, Ferrez fotografou Copacabana, ainda uma vila de pescadores e Ipanema, paisagem deserta, encontro de mar e montanha; chegou a fotografar a Gávea, a floresta da Tijuca, enfim, o esforço de produzir imagens da cidade não foi pequeno.

Fotografias da praia da Gávea, atual praia de São Conrado, são uma amostra do percurso de Ferrez na cidade. Em uma das fotografias de 1890 consegue-se avistar uma casa de fazenda no meio do verde que cobre a quase totalidade da imagem. Outra fotografia, na qual o fotógrafo enquadra a Pedra da Gávea sem a paisagem em volta, foi tomada do alto da Pedra Bonita, um feito considerável para o período. Na imagem que se segue temos a beleza desse cenário aparentemente intocado pelo homem.



Figura 17
Marc Ferrez, [Pedra da Gávea], 1885
Gelatina-prata, 30 x 24 cm, Coleção Gilberto Ferrez, IMS, 007A5P3FG2-111-112

Esta fotografia mostra uma paisagem em lugar relativamente próximo da cidade construída e povoada, se considerada a distância em quilômetros, mas que era ao mesmo tempo extremamente distante do cotidiano de seus habitantes, pois em local ainda muito pouco acessível; nela a natureza exercia a sua força de atração como algo para ser visto sem ter que estar presente – e daí a persistência do fotógrafo em percorrer a cidade nos seus pontos mais distantes e inusitados. Fugir dos pontos de vistas comuns ao cotidiano das pessoas também era uma opção para a ampliação do leque de vistas oferecido. Poucos eram aqueles que chegavam aos lugares isolados, inabitados e com vias precárias de comunicação. Assim, aquelas vistas tinham uma originalidade capaz de atrair um público maior, ao mesmo tempo em que estas fotografias o diferenciavam dos fotógrafos concorrentes aumentando a possibilidade de ampliação de sua clientela.



Retornemos ao primeiro panorama apresentado. A extensão da paisagem que um panorama podia alcançar necessitava de uma distância significativa do posicionamento do fotógrafo de modo que ele pudesse englobar o maior número de elementos possíveis, fazendo com que o espectador olhasse como se estivesse no local. Nesses panoramas estão ausentes as características mais grotescas da cidade, presentes nos discursos literários. O texto de Koseritz parece significativo como contraponto ao discurso imagético de Ferrez, seu contemporâneo, que parecia, ao menos

quando se trata das vistas e panoramas, mostrar da cidade o que ela tinha de mais aprazível, de mais agradável aos olhos e ao espírito.

Apesar de ter vivido bastante tempo no Brasil, o Rio de Janeiro não era o *habitat* desse alemão que esteve na cidade no ano de 1883 onde permaneceu por alguns meses. Antes de chegar ao Rio, ainda no navio, suas impressões vêm carregadas de preconceitos que tornam possível enxergarmos o Rio de Janeiro com o olhar de um habitante do Brasil de raízes européias e morador da longínqua região sul - na época eram necessários cinco dias no navio, com sorte, entre a Corte e a província do Rio Grande do Sul. Lembremos que o Brasil, quinto maior país do mundo em superfície, tem dimensões continentais que, hoje, contabilizam 8,5 milhões de quilômetros quadrados. Apesar de não haver nele grandes obstáculos, como cordilheiras, que impeçam a ligação entre as regiões, a figura de “arquipélago” é, desde o XIX utilizada para definir o isolamento das diferentes regiões que até meados do século XX caracterizou de forma negativa a falta de integração inter-regional. O transporte de mercadorias, pessoas e a comunicação no século XIX ocorreu predominantemente através da navegação entre as “ilhas”. Essa comunicação via marítima era tão importante que foi uma das principais causas do maior conflito armado experimentado pelo país, iniciado nos anos de permanência da Expedição Thayer ao Brasil¹⁰⁴.

Koseritz vinha a Corte com objetivos políticos e seu olhar estava impregnado de pré-conceitos provenientes das notícias que acompanhava diariamente pela imprensa. Em Paranaguá, a bordo do vapor *Rio de Janeiro* ele descreve a melancolia sentida pela separação da família agravada pelo destino ao qual se encaminhava: uma cidade assolada pela febre amarela, carregada de “miasmas que liquidam, anualmente, milhares de vidas”¹⁰⁵. O temor da epidemia é constantemente destacado pelo alemão, as notícias de vítimas diárias da febre “que ali avançava com furor”¹⁰⁶ assombravam a

¹⁰⁴ A Guerra do Paraguai foi travada por várias razões continentais e internacionais, entre as quais a defesa da única forma de comunicação que a capital do império tinha com a província do Mato Grosso através da Bacia do Prata. Até o final do oitocentos, o espaço econômico brasileiro organizava-se nos eixos Nordeste e Sudeste, ligados entre si pela navegação de cabotagem.

¹⁰⁵ KOSERITZ, op. cit., p. 21.

¹⁰⁶ Ibid., p.27.

imaginação daqueles homens que não pertencendo a ela tinham motivos para nela permanecer.

Ao entrar pela segunda vez na Baía de Guanabara, Koseritz recorda do primeiro sentimento que lhe causara a visão, 32 anos antes, quando de sua chegara da Europa. O jornalista lembra-se da “beleza desta região paradisíaca” que imprimira sobre sua “jovem e fresca sensibilidade uma impressão impagável”, o panorama do Pão de Açúcar, Corcovado e Tijuca ele descreveu como “admirável” e, como para muitos viajantes, a decepção após o desembarque foi quase instantânea:

“A primeira impressão do Rio não me foi nada favorável. A prevenção contra a febre reinante, o calor quase insuportável, numa época em que já gozamos, no Rio Grande, de uma temperatura fresca, as ondas de carros e bondes, (carris urbanos puxados a cavalo), que se cruzam em todas as direções aos 5 e aos 6 de uma vez; o trânsito de jornais, tudo contribui para confirmar as vantagens das pequenas cidades. E não é sem razão que o Rio pode ser interessante, mas não agradável”¹⁰⁷.

Koseritz tece um julgamento tão negativo, causado acima de tudo pela epidemia que abatia a população, que a beleza do meio ambiente para ele não era atrativo determinante. O Rio não era, definitivamente, um lugar no qual ele almejava estar. A descrição adjetivada da paisagem vista do mar para a terra, ao atravessar de barca para Niterói, não suplantava o receio sempre presente no discurso de Koseritz. Um belo quadro nos vem à cabeça com essa imagem: “O sol poente dourava já os píncaros dos morros e o Rio se mostrava diante de nós em toda a sua grandeza e encanto. A vista do porto é realmente grandiosa e colorida”, mesmo assim Koseritz dizia não conseguir se aclimatar, Porto Alegre era para ele “muito mais amável”. Embora a paisagem do Rio superasse a da província do sul no que se refere à grandiosidade das montanhas, esta apresentava um conjunto cordial e saudável “enquanto no Rio, no meio de toda a beleza, tem-se sempre o sentimento de perigo da febre.”¹⁰⁸

Após meses de permanência no Rio Koseritz se ausenta por uns dias e, ao retornar, descreve com mais apego a visão:

¹⁰⁷ Ibid., p. 31.

¹⁰⁸ Ibid., p. 39.

“O soberbo panorama se desenrolou mais uma vez aos meus olhos, e mais uma vez o vi com verdadeiro encantamento. É realmente um estupendo pedaço de terra. Se somente os homens fossem melhores... A mãe Natura derramou a sua cornucópia sobre o Rio, não há dúvida, e não se pode ver nada melhor que a entrada da Baía”¹⁰⁹.

Koseritz havia finalmente se entregado ao encantamento comum a tantos homens e mulheres que por ela passaram, em tom de louvor, não muito comum no restante de seu relato. Na fotografia de Ferrez aquela vista da baía era recorrente, assim como nos escritos de Koseritz. Nas fotografias, no entanto, o panorama não vem acompanhado de poréns como em Koseritz, que após essa última afirmação não deixou de registrar: “Eu não gosto do Rio, como meus leitores sabem, mas cada vez que o vejo me sinto ordinariamente em casa, porque o homem é um animal de hábitos, e a tudo se habitua, mesmo ao Rio de Janeiro.”¹¹⁰ Como podemos ler em seu relato, mesmo antes de nela aportar, a imagem que trazia em sua mente era a de uma atmosfera infectada. Doze anos antes, Canstatt apresentava o mesmo receio:

“Já a pequena distância do mar, em casas do Rio de Janeiro, pode-se respirar livremente, ao contrário do que se dá no ar abafado e asfixiante que enche as ruas estreitas da parte comercial. Se acontece, por um acaso infeliz, ter alguém de ficar no Rio durante uma epidemia de febre amarela, sente-se como impelido por uma força invisível a deixar a atmosfera doentia. Compatriotas que conheci durante a minha permanência na cidade, e a quem as circunstâncias não permitiam escolher à vontade seus domicílios, asseguram-me que com uma longa permanência no Rio arrisca-se dez anos de vida”¹¹¹.

Koseritz, Canstatt e Agassiz expõem em muitos momentos de seus relatos suas decepções e observações negativas do cotidiano da cidade. Após o primeiro olhar panorâmico, superficial e repleto de exclamações, são comuns termos pejorativos empregados em um olhar daqueles que vivenciavam a cidade: Agassiz a descreve como “escaldante” e “cheia de

¹⁰⁹ Ibid., p. 129.

¹¹⁰ Ibid., p. 129.

¹¹¹ CANSTATT, op. cit., p. 303 e 304.

poeira”¹¹² e Canstatt a avalia como “asfixiante”, “abafadiça”, “insuportável” e de “atmosfera doentia”.

De acordo com o texto de Canstatt a perspectiva vista do mar possibilitava então o tracejar de dois tipos de panoramas: o da paisagem natural e o da paisagem urbana. Assim também poderíamos dividir os panoramas de Ferrez entre os que apresentam um Rio, só natureza e os que a natureza serve de moldura para a cidade. Foram muitas as fotografias feitas por Ferrez onde os objetos retratados são quando não exclusivamente, predominantemente elementos naturais. Mas a sua obra também é composta por inúmeras vistas urbanas.

De um ângulo que se tornou clássico entre os fotógrafos paisagistas da cidade, Ferrez realizou panoramas e vistas nas quais a posição portuária do Rio de Janeiro é nítida. A ilha das Cobras era tida como local privilegiado para a tomada de fotografias e de outros tipos de representação. Dali se avistava o trecho mais urbanizado do Rio, onde estavam situados o ancoradouro, o cais Pharoux, a alfândega, a Igreja da Candelária e outras torres de igrejas como a do Sacramento, de Santa Rita e de São Francisco, o morro do Castelo, o convento de Santo Antônio, o Paço Imperial, a maior parte dos estabelecimentos comerciais, mercados, os conventos, enfim um mar de construções que se estendiam até o sopé dos morros que se erguiam ao fundo, dominando o horizonte.

O ponto não foi inaugurado por Ferrez para a realização de panoramas. Leuzinger, Stahl e Vedani, antes dele fizeram imagens de um ponto muito aproximado, se não o mesmo. Leuzinger em 1865 realizou um panorama de 18,5 x 67,6 cm, composto por três partes¹¹³, Vedani, no mesmo período, fez um panorama formado por quatro fotografias de 16,36 x 23,02 cm. Stahl, de quem cerca de sessenta imagens do Rio de Janeiro resistiram ao tempo e são conhecidas hoje, juntamente com três panoramas, realizara dois anos antes um grande panorama formado por cinco partes, do mesmo ponto escolhido posteriormente por Vedani e Leuzinger. A cidade

¹¹² “Não lastimamos, portanto, ter que deixar anteontem, em companhia de alguns amigos, a cidade escaldante e cheia de poeira, para nos refugiar nessas montanhas, a 600 metros acima do nível do mar e a 8 milhas (13quilômetros) do Rio...” AGASSIZ, op.cit., p. 104.

¹¹³ Acervo do Instituto Moreira Salles.

do Rio de Janeiro poderia ser vista em 19,5 x 112,5 cm de dimensão¹¹⁴. Essa vista é considerada uma obra-prima do fotógrafo: a ambiciosa composição procura englobar a cidade desde o Pão de Açúcar até o Mosteiro de São Bento¹¹⁵. Bia e Pedro Corrêa do Lago destacam que em um dos panoramas de Stahl, as partes da imagem já eram conhecidas dos pesquisadores e colecionadores, separadamente, mas a montagem para a formação do panorama era recente¹¹⁶.

Ferrez, retomando o ponto de vista, realizou panoramas com diferentes objetivas. Um deles alcançou uma visibilidade maior do que as vistas produzidas como lembranças do Brasil devido à reprodução e publicação no álbum que compunha uma enciclopédia francesa. O “*Album de vues du Brésil*” foi uma obra trabalhosa, executada sob a direção de José Maria da Silva Paranhos, o Barão do Rio Branco, impressa e publicada em Paris no ano de 1889, para que entrasse em circulação durante a Exposição Universal¹¹⁷. O álbum foi produzido para acompanhar o texto da segunda edição do livro “*Brésil*”, parte da “*Grande Encyclopédie*” obra dirigida por M. E. Levasseur, segundo a explicação introdutória do próprio Rio Branco. De acordo com ele, o álbum foi formado, em grande parte, com o auxílio das fotografias enviadas “par um Brésilien illustre, à qui appartient la première idée d’une pareille collection, et complétée par un certain nombre d’autres vues que j’ai pu me procurer en Europe et surtout au Pavillon du Brésil à l’Exposition Universelle de 1889”¹¹⁸. O fato de um homem da importância política do Barão do Rio Branco ter encontrado muitas das fotografias para compor a sua obra nas Exposições é uma afirmação da importância que esses eventos tinham para os fotógrafos pelas oportunidades que se desdobravam como a possibilidade de que as obras expostas fossem posteriormente publicadas, pelo método litográfico. O

¹¹⁴ LAGO, B. & P. C., *Os fotógrafos do império*, p. 53.

¹¹⁵ O panorama em cinco partes de Stahl foi publicado em: LAGO, B. & P. C., op. cit., p. 52-53 e LAGO, B. C. Augusto Stahl, p. 164-165.

¹¹⁶ LAGO, B & P. C., op. cit. p. 53.

¹¹⁷ A obra foi reeditada na França em 1997 e no Brasil em 2000. (E. Lavasseur. *O Brasil*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2000).

¹¹⁸ *Album de vues du Brésil exécuté sous la direction de J. M. da Silva Paranhos, Baron de Rio Branco*. “...por um brasileiro illustre, a quem pertence a primeira idéia desse tipo de coleção, e complementada por certo número de outras vistas que eu pude procurar na Europa e sobretudo no Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de 1889.”

último álbum brasileiro do gênero proposto por Rio Branco, fora executado em 1859 sob a direção de Victor Frond que solicitou a Charles Ribeyrolles a redação de um texto que acompanhasse as imagens, era “*Brazil Pittoresco*”¹¹⁹.

A intenção do Barão era apontar menos para o pitoresco e mais para o civilizado. Ele buscava mostrar a fisionomia “atual” das principais cidades do Brasil e seus arredores. Segundo o autor, ele apresentaria a coleção mais completa realizada até então. Explica ainda que as fotografias fossem empregadas para obter diretamente as gravuras todas as vezes que os documentos ofereciam nitidez suficiente. Em caso contrário, ou quando as correções eram indispensáveis, ele recorreu a desenhistas, supervisionando pessoalmente e com proximidade a interpretação e a execução dos trabalhos.¹²⁰ Para Boris Kossoy, o *Album de vues du Brésil* constitui “um conjunto articulado, uma montagem editada/construída ideologicamente em conformidade com os pressupostos civilizatórios do Império”.¹²¹ Das noventa e quatro imagens do álbum, vinte e cinco foram feitas a partir de fotografias de Marc Ferrez. O texto em francês, produzido para ser impresso na França, não era destinado somente ao público daquele país, mas também a um público erudito brasileiro.



Figura 18
 Marc Ferrez
 Rio de Janeiro: de ilha das Cobras
 c.1880, colódio, 22,5 x 53 cm, Biblioteca Nacional

¹¹⁹ RIBEYROLLES, C. *Brazil pittoresco*. História, descrições, viagens, instituições, colonização. Acompanhado de um álbum de vistas, panoramas, paisagens, costumes, etc, etc, por Victor Frond. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1859.

¹²⁰ PARANHOS, J.M.S., *Album de vues du Brésil*. Paris: Imprimerie A. Lahure, 1889.

¹²¹ KOSSOY, B., *Realidades e ficções na trama fotográfica*, p. 91.



Figura 19
Album de vues du Brésil
 “Vista tomada da Ilha das Cobras,
 segundo uma fotografia de Marc Ferrez, do Rio de Janeiro”

Nestas imagens vê-se a parte mais agitada do Rio de Janeiro, mais populosa e povoada e também a mais conhecida e visitada. Ali aportavam os viajantes, entre aquelas construções eles caminhavam, ali os habitantes faziam seu comércio, recebiam sua correspondência e mercadorias, mas vista assim, de cima e de longe, muitos de seus aspectos característicos não são expostos. Outras fontes possibilitam uma aproximação da paisagem urbana vista à distância.

Nas observações que enfatizam os aspectos negativos do Rio de Janeiro procuramos uma interpretação da cidade como vício, ao contrário da cidade de virtudes vista nas imagens longitudinais de Ferrez e muitas vezes nas descrições repletas de admiração dos viajantes.

Para Carl E. Schorske nos dois últimos séculos a cidade, de maneira genérica, se distingue por três variações: a cidade como virtude, a cidade como vício e a cidade para além do bem e do mal¹²². A primeira delas, a cidade como virtude, é analisada por Schorske a partir de “três filhos influentes do iluminismo”, Voltaire, Adam Smith e Fichte. Para Voltaire, Londres era a Atenas da Europa moderna e suas virtudes segundo ele, eram a liberdade, o comércio e a arte. Londres era louvada por ser promotora da mobilidade social, lugar onde a busca por indústria e prazer produzia a civilização, lugar onde o contraste entre ricos e pobres proporcionava a base para o progresso¹²³. Menos comprometido com o urbanismo que Voltaire, Smith também punha a dinâmica da civilização na cidade, mas a defendia

¹²² SCHORSKE, C. E., *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*, p. 53.

¹²³ *Ibid.*, p. 55.

apenas em sua relação com o campo¹²⁴. Segundo Schorske, Fichte formulou uma visão de cidade que rompeu com o ideal clássico e prevaleceu sobre boa parte do pensamento alemão no século XIX. Ele também era partidário do ideal de cidade como agente civilizador, mas inseriu nesta concepção novas dimensões: a cidade de Fichte era democrática e comunitária em espírito; os habitantes dos burgos germânicos não deviam sua civilização a aristocratas e monarcas esclarecidos, como para Voltaire, nem motivados por interesse pessoal, na concepção de Smith¹²⁵. O Rio de Janeiro dos panoramas de Ferrez é uma cidade virtudes; embora não possa ser comparada com a industrializada Londres de meados do século XIX, e tendo tomado especialmente Paris como modelo, algumas virtudes concebidas pelos pensadores alemães discutidos por Schorske aparecem na visão panorâmica.

Na fotografia de Ferrez, a tranquilidade das águas da baía e o porto seguro facilitam a entrada dos navios de todas as nações e por isso o comércio se mostrava abundante e promissor. As tomadas de longa distância das paisagens fotografadas mostravam a natureza, produto consumido como parte do exotismo contido na concepção daquela cidade, mas também as construções que faziam dela uma cidade civilizada, sendo a própria fotografia uma maneira de mostrar ao mundo que ela fazia parte de uma porção do globo onde os ideais civilizatórios eram marcantes.



Figura 20

¹²⁴ Ibid., p. 56.

¹²⁵ Ibid., p. 58.

Marc Ferrez
Interior da baía de Guanabara,
c. 1885, albúmen 21,2 x 46,2 cm



Figura 21
Album de vues du Brésil
“Vista tomada do Morro do Castelo. Segundo fotografia de Marc Ferrez, do Rio de Janeiro”.

Os panoramas de Ferrez têm como tema paisagens naturais, urbanas ou uma mescla das duas, mas o fotógrafo não ficou restrito a esses temas. A fotografia no formato panorâmico da inauguração da estátua do General Osório, na Praça XV, no dia 12 de novembro de 1894, insere-se em outro gênero de imagem que poderíamos considerar como registro de acontecimento. A primeira característica que a torna diferente da maioria dos panoramas de Ferrez é a legenda escrita em português “Estátua do General Osório”, no próprio papel fotográfico, enquanto os panoramas paisagísticos traziam quase sempre legenda no idioma francês. O público alvo da fotografia, portanto, era nacional. O que se pretendia registrar não era o monumento ao General, como em outra ocasião Marc Ferrez teve a oportunidade de realizar, mas o evento de sua inauguração, tomando conta da imagem uma aglomeração de pessoas que se ajuntaram para dele participar.

Embora de dimensões não tão ambiciosas para um panorama, 17 x 34 cm, a imagem proporciona uma visão globalizante: todas as varandas do Grand Hotel de France e do prédio anexo se encontram repletas de pessoas, nos telhados lá estão elas com seus guarda-chuvas, na praça a multidão se acotovela em trajes festivos. Do ponto escolhido pelo fotógrafo pode-se ver um mar de chapéus e bem ao centro o monumento construído em homenagem ao General. Aqui é oportuno lembrar a batalha pelos símbolos

travada nos primeiros anos da República analisada por José Murilo de Carvalho. O regime republicano investiu na noção de monumento como propaganda do regime e empenhou-se na construção da memória a ser construída em relação ao regime anterior. A primeira encomenda foi feita a Rodolpho Bernardelli para a elaboração do monumento a Osório, realizada através de subscrição pública.

Ferrez, cuja carreira foi construída durante o período imperial, passou a desempenhar suas funções também na República, como tantos outros profissionais, fossem eles comerciantes, escritores, artistas ou fotógrafos, sem aparentes transformações na estrutura de seu trabalho. Tampouco deixou de trabalhar no registro de ícones do governo. Sua própria publicidade, como na troca das tabuletas de *Esau e Jacó*¹²⁶, de “Fotógrafo da Marinha Imperial” passou a “Fotógrafo da Marinha Nacional”. Os novos símbolos nacionais passaram a ser incluídos por Ferrez nos álbuns feitos para estrangeiros que traziam os pontos marcantes do Brasil. Neles a fotografia da estátua não é a panorâmica, e sim a imagem da estátua isolada do contexto, centralizada em enquadramento onde o objeto exclusivo era o monumento. No que tange aos eventos promovidos pelo novo regime, Ferrez parece ter sido empregado na tarefa de registro como atesta um de seus anúncios.

“Marc Ferrez
Fotógrafo da Marinha Nacional
Tem a honra de informar aos seus amigos e ao respeitável público que, tendo, por ordem do governo, tirado fotografias de festas nacionais, tem conseguido magnífico resultado de todas elas. Desde já recebe encomendas, para coleção completa, rua de S. José n. 88 e em casa de Natté & C. Ouvidor 44.”

(*Jornal do Commercio*, 18/11/1894)

¹²⁶ MACHADO DE ASSIS, *Esau e Jacó*. A primeira edição é de 1904. Texto integral disponível em: <www.dominiopublico.gov.br>.



Figura 22
 Marc Ferrez
 Estátua do General Osório, inauguração do monumento
 12 de novembro de 1894
 Albúmen, 17x34cm
 Fundação da Biblioteca Nacional

A cronologia das fotografias de Ferrez traz algumas indagações. Seria possível analisar nessas fotografias de vistas ou nos panoramas a passagem do tempo vivido, especialmente no momento de ruptura de 1888 e 1889, passagem do regime escravocrata e monárquico para a abolição e a república?

Quando se trata de fotografias que focalizam somente as paisagens naturais, as imagens aparentam ser atemporais. Não é à toa que fotografias tiradas no período imperial tenham sido também apropriadas no período republicano, como no caso da fotografia da baía de Guanabara com os contornos montanhosos do Rio visto de Niterói que constituíram um cartão-postal da cidade com força de capaz de representar o país, imagem posta em circulação nacional na nota de cem mil réis. Um tempo que parecia não ter mudado, pois a paisagem continuava a mesma.

Na perspectiva republicana, o período do segundo reinado caracterizava o passado que se queria esquecer; herdeiro de tradições coloniais, enquanto o período inaugurado pela República devia trazer o progresso almejado pelas elites. O que se verificou no Brasil da *Belle Époque* foi um período de tensão e conflitos sucedido por um período de continuidades e descontinuidades em relação à época de D. Pedro II,

caracterizado pela nova equação de forças em um regime de governo dominado, igualmente, por cafeicultores.

As vistas e panoramas tirados de pontos difíceis ou bastante inacessíveis coexistiram com outras temáticas na diversificada obra de Ferrez. Fragmentos, ou seja, construções específicas da cidade, como monumentos, palacetes, edificações importantes como a Escola Militar e o Hospício D. Pedro II que se transformaria, na república, em Hospital Nacional de Alienados e ainda pontos característicos, mas descolados de seu entorno, como cascatas, pedras características como a Pedra do Índio e a Pedra de Itapuca, árvores ou ainda determinadas ruas, foram de longa data retratados. Como aconteceu com as vistas, Ferrez teve tempo e oportunidade de cobrir a cidade, registrando seus elementos mais significativos, dentro de uma lógica comercial e, em muitos aspectos, excludente. É nosso objetivo seguir analisando essas partes a que denominamos fragmentos, não sem antes apresentar algumas considerações.

Para a construção deste capítulo, seguiu-se a hipótese segundo a qual as vistas e, em particular, os panoramas de Ferrez, implicavam no ideal de fazer representar uma visão extensa da cidade capaz de abranger grande parte de sua paisagem natural de beleza singular e muitas vezes selvagem e sua paisagem urbana com dois objetivos primordiais: aprimoramento da técnica fotográfica e comercialização das imagens, especialmente, como lembranças do Rio de Janeiro. No que diz respeito ao aprimoramento da técnica o fotógrafo foi bem sucedido como o comprovam as repetidas premiações nas Exposições Universais. Para um governo extremamente preocupado com “as condições especiais em que se acham a indústria e a agricultura no Brasil”¹²⁷, assim resumidas: “prodigiosos recursos naturais, considerável extensão do território, fraca densidade de população, raridade e carência de braços”¹²⁸ era de suma importância que um grande público nos Estados Unidos da América, no Reino Unido, na França e nas demais potências européias, pudesse visualizar a cidade do Rio de Janeiro, através dos grandes panoramas da cidade levados para os eventos, e associasse a

¹²⁷ Relatório apresentado por Júlio Constancio de Villeneuve, encarregado dos Negócios do Brasil, em desempenho da Comissão de que foi incumbido em novembro de 1877. Anexo ao Relatório do Ministério da Agricultura de 1877, anexo 13, p. 2.

¹²⁸ Id. Ibid., anexo 13, p.2.

beleza harmônica da paisagem carioca ao Brasil como um todo. A imagem fotográfica premiada, além de mostrar que no Brasil também se dominava e inovava no campo da moderna técnica fotográfica, podia contribuir para que desfizesse a reputação da pestilência à qual a cidade era associada, como o próprio relator veementemente observa: “cumpre que o Governo Imperial fique persuadido de que os europeus só conhecem do Brasil o Rio de Janeiro, e do Rio de Janeiro a febre amarela”¹²⁹.

A produção fotográfica de Ferrez colaborava para a apresentação da cidade como uma síntese e também como um modelo para o restante do país. A visão panorâmica é destacada pelo conceito inerente ao panorama, que seria uma visão do todo. A distância necessária para se mostrar o todo resulta em uma distância de fato entre o objeto representado e a realidade daquele objeto, ou seja, os conflitos, as tensões, o cotidiano, a esfera privada, enfim, todos os aspectos que se tornariam invisíveis em um panorama, numa alusão ao desdobramento do próprio sentido de panorama que ao longo do XIX passou a ser encarado como algo abrangente, mas superficial. Deixar a superfície e a plasticidade das fotografias constituiu nossa ponte para os discursos escritos que, contrapostos ou apenas comparados com as imagens, apresentariam elementos de um panorama discursivo acerca da cidade. Estes panoramas, fornecidos por vezes por homens que não pertenciam à cidade, e ainda, traziam concepções de mundo vistas como superiores, permitem que se amplie o debate e nos leva a indagar sobre a construção de um imaginário referente ao Rio de Janeiro como a cidade que, posteriormente, ganhou a alcunha de maravilhosa.

Ferrez, unindo o exotismo da natureza selvagem, montanhosa e banhada por águas plácidas aos paradigmas de civilização e progresso que aparecem na cidade vista à distância, contribui para a formação de uma imagem do Rio como cidade isenta de tensões e problemas crônicos. A literatura dos viajantes, por um lado, converge para a apreciação e admiração dos aspectos naturais, mas resiste em expandir a apreciação para outros setores da análise ou das observações sobre a cidade.

¹²⁹ Id. Ibid., anexo 13, p. 42.

Uma indagação fica: seria exclusivo dos panoramas de Ferrez o distanciamento e ocultamento de uma série de características negativas da cidade? A princípio respondemos que não. Como vimos, outros fotógrafos antes dele realizaram imagens muito parecidas, se não do ponto de vista técnico ou artístico, no que se refere ao ponto de vista, enquadramento, composição de imagens que tinham o mesmo fim comercial. A própria noção de panorama requer distanciamento, é preciso estar longe para poder englobar o maior número de elementos em uma mesma tomada fotográfica. A indagação que prosseguiremos explorando é se ao retratar isoladamente diversos elementos da cidade, a que chamamos fragmentos, como antítese ao panorama, Ferrez seguiu a mesma lógica comercial e excludente de aspectos não interessantes de serem registrados e comercializados?