



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas


Mariana Gonçalves Monteiro de Barros

**Entre o exotismo e o progresso:
a construção do Brasil pela fotografia de Marc Ferrez**

Rio de Janeiro
2004

Mariana Gonçalves Monteiro de Barros

**Entre o exotismo e o progresso: a construção do Brasil pela fotografia de
Marc Ferrez**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política.

Orientador: Prof. Dr. Marco Morel

Rio de Janeiro

2004

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CCSA

F387e Barros, Mariana Gonçalves Monteiro de.
Entre o exotismo e o progresso: a construção do Brasil pela
fotografia de Marc Ferrez / Mariana Gonçalves Monteiro de
Barros. – 2004.
158 f.

Orientador: Marco Morel
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Ferrez, Marc, 1843-1923. 2. Fotografia na história - Teses.
3. Identidade social – Brasil – Teses. 4. Brasil – História – Séc.
XIX – Teses. I. Morel, Marco, 1960- .II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas. III. Título.

CDU 981"18":77

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação.

Assinatura

Data

Mariana Gonçalves Monteiro de Barros

**Entre o exotismo e o progresso: a construção do Brasil pela fotografia de
Marc Ferrez**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política.

Aprovada em 7 de abril de 2004.

Banca examinadora:

Professor Dr. Marco Morel (Orientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Professora Dr^a. Lorelai Kury
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Professora Dr^a. Celeste Zenha
Departamento de História da UFRJ

Rio de Janeiro
2004

AGRADECIMENTOS

Durante os cursos de Graduação e Mestrado em História na UERJ alguns professores foram muito importantes. Dentre eles cito especialmente Manoel Salgado Guimarães, Eliane Garcindo de Sá, Tânia Maria Tavares Bessone, Lúcia Maria Paschoal Guimarães, Lorelai Brilhante Kury e Mônica Leite Lessa.

A identificação com o professor e jornalista Marco Morel foi imediata uma vez que eu cursava jornalismo na UFRJ concomitantemente com História. Morel me orienta desde a graduação e em co-autoria publicamos uma obra sobre história da imprensa no Brasil do século XIX. Sou grata a este brilhante intelectual por todos os ensinamentos, conversas, indicações de leituras, críticas, enfim por toda a dedicação ao trabalho de orientar-me.

A professora Celeste Zenha com quem eu cursei uma disciplina na Universidade Federal do Rio de Janeiro foi extremamente generosa com comentários e sugestões além de ter tido uma participação importante na minha preparação para o exame de qualificação.

Com a professora Ana Maria Mauad tive um contato breve no início da redação deste trabalho, mas fundamental como ponto de partida, e a ela sou grata especialmente pelas orientações de cunho metodológico.

Agradeço finalmente à instituição de fomento à pesquisa FAPERJ que me concedeu uma bolsa durante a maior parte do curso.

RESUMO

BARROS, Mariana Gonçalves Monteiro de. *Entre o exotismo e o progresso: a construção do Brasil pela fotografia de Marc Ferrez*. 2004. 158f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

Marc Ferrez (1843-1923), filho de franceses nascido no Brasil, exerceu por mais de cinquenta anos a atividade de fotógrafo e comerciante de materiais afins. Para o presente estudo foi selecionada da imensa produção de Ferrez uma série de fotografias que pudesse abranger a diversidade de temas, regiões e períodos nos quais o fotógrafo atuou. A partir desta seleção foi estudada a contribuição da fotografia para a formação de uma identidade nacional brasileira, levando-se em conta os meios de circulação e recepção das fotografias e suas diversas formas de reprodução. Neste circuito visual travou-se um combate de imagens: de um lado o público que encomendava trabalhos de documentação fotográfica procurava apresentar uma nação na marcha do progresso, de outro lado a comercialização de fotografias ou reproduções delas com grande aceitação em um mercado de imagens trazia especialmente temas como a natureza ou os tipos humanos exóticos. Na fotografia de Ferrez podemos apreender imagens de um país cujas elites sonhavam em mostrar civilizado, mas onde, a o mesmo tempo, predominava o elemento natural exuberante e os tipos exóticos. Elementos e temas essenciais para se discutir pertencimento, imaginário, identidade, enfim, para avaliar as construções da nação brasileira.

Palavras-chave: Marc Ferrez (1843-1923). Brasil. História. Século XIX. Fotografia na história. Identidade social. Nacionalismo. Imaginário.

RÉSUMÉ

Marc Ferrez (1843-1923), fils de Français né au Brésil, a exercé pendant plus de cinquante ans l'activité de photographe et d'opérateur de matériels semblables. Pour cette étude on a été sélectionné à partir de l'énorme production de Ferrez, une série de photographies qui couvrent une diversité de sujets, régions et périodes pendant lesquelles le photographe a agi. De cette sélection a été étudié la contribution de la photographie pour la formation d'une identité nationale brésilienne, évaluant les moyens de circulation et la réception des photographies et leurs diverses formes de reproduction. Dans ce circuit visuel s'est freiné un combat d'images: d'un côté le public qui ordonnait des travaux de documentation photographique cherchait à prescrire une nation en la marche du progrès, d'autre côté la commercialisation de photographies ou les reproductions d'elles avec grande acceptation dans un marché d'images apportait surtout sujets comme la nature ou les types humains exotiques. Dans la photographie de Marc Ferrez nous pouvons trouver des images d'un pays dont les élites rêvaient à se montrer civilisés et des images d'un pays où prédomine l'élément naturel exubérant et les types exotiques, des éléments et des sujets essentiels pour étudier appartenance, imaginaire, identité, enfin, pour dévaluer des constructions de la nation brésilienne.

Mots-clés : Marc Ferrez (1843-1923). Brésil. Histoire. Photographie et histoire. Identité social. Nationalisme. Imaginaire.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO -----	8
1	UM IMPÉRIO EM IMAGENS -----	12
1.1	A nação -----	12
1.2	A construção da nação na historiografia brasileira -----	14
1.3	Sociabilidade em torno da fotografia -----	23
2	MARC FERREZ -----	31
2.1	A trajetória de um fotógrafo -----	31
2.2	As exposições universais -----	38
2.3	Atividades comerciais -----	43
2.4	Período Republicano -----	48
3	ENTRE O EXOTISMO E O PROGRESSO -----	51
3.1	A nação na fotografia -----	51
3.2	Reproduções -----	105
3.3	Combate de imagens -----	134
	CONCLUSÃO -----	140
	FONTES -----	144
	BIBLIOGRAFIA -----	147
	ANEXO A - Anúncio de Marc Ferrez do Almanak Laemmert -----	154
	ANEXO B - Carimbo de Marc Ferrez, c. 1880 -----	155
	ANEXO C - Papel timbrado De Marc Ferrez -----	156
	ANEXO D - Etiqueta referente à premiação, Exposição Universal de Saint Louis -----	157
	ANEXO E - Marca de Ferrez no verso de uma fotografia -----	158

INTRODUÇÃO

Nações e nacionalismos são temas de artigos, estudos e discussões acadêmicas, pelo menos desde o século XIX. Podemos encontrar inúmeras visões sobre o assunto, o nacionalismo pode ser entendido como uma vontade, um sentimento; a nação, uma alma, um espírito; assim como pode ser definida como uma categoria inventada, uma fabricação. Os estudiosos do tema formularam diversas classificações para a nação. Para existir, ela teria passado por fases, as nações podem ser “antigas e contínuas” ou “novas”. O nacionalismo pode ser visto como uma ideologia ou um sentimento. As nações como “naturais” ou “artificiais”. No Brasil alguns trabalhos importantes foram feitos procurando compreender como se constituíram o estado e a nação brasileira. É certo que uma nação não surge repentinamente. Há todo um processo que envolve a criação de símbolos como as bandeiras e os hinos, monumentos, comemorações, enfim, todo o necessário para que haja um sentimento de identidade entre um grande número de pessoas de maneira que elas se sintam parte de um mesmo todo.

Este trabalho foi inspirado pela renovação historiográfica dos últimos anos, ao tratar do objeto político, “a construção da nação”, não somente de uma maneira conservadora e tradicional, baseada em documentos escritos, mas utilizando também, como fonte, material fotográfico do século XIX. Estudaremos o processo de criação da nação brasileira ao longo e para além do Segundo Reinado através da análise das fotografias deixadas por Marc Ferrez (1843-1923), filho de franceses, nascido no Rio de Janeiro. Ferrez foi proprietário de estabelecimento fotográfico desde 1867¹ e durante os oitenta anos de sua existência produziu milhares de imagens que retratam todas as regiões brasileiras; suas paisagens naturais e urbanas, obras de engenharia como pontes, ferrovias, aquedutos e edifícios, os tipos humanos, ofícios urbanos, entre outros temas.

Em uma abordagem pouco estudada, utilizaremos essas fontes iconográficas para tratar o tema, objeto e hipóteses. Os documentos escritos não serão desvalorizados ou deixados em segundo plano. Não se propõe uma hierarquia das imagens sobre textos e nem o contrário, mas sim, uma articulação entre as fontes.

¹ De acordo com Gilberto Ferrez, Marc teria aberto seu primeiro estabelecimento, em 1867, aos 23 anos de idade. FERREZ, Gilberto. Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 26, 1997 (o artigo, no entanto foi escrito em 1946). p. 329.

Os principais objetivos que nortearão o trabalho são: analisar a contribuição e importância relativa das fotografias de Marc Ferrez, para a construção da identidade nacional brasileira; verificar os meios sociais onde estas fotografias foram divulgadas: foram publicadas? circularam em forma de cartão-postal? circularam somente entre a elite?; verificar os motivos que levaram Marc Ferrez a realizar tais fotografias que podiam variar entre vontade própria, encomendas, publicação, venda avulsa e o seu grau de inserção neste processo de construção da idéia de nação; verificar pelas fotografias do Brasil que eram feitas e enviadas ao exterior, a imagem que se queria construir dele; avaliar o papel do governo que, ao contratar fotógrafos e adquirir fotografias que retratavam o progresso material do país - as fotos de objetos urbanos como vistas panorâmicas da cidade, hotéis, museus, palácios, pontes, viadutos e ferrovias criam a imagem da construção e do progresso, muitas das quais eram enviadas ao exterior-, tinha em vista desenvolver uma identidade nacional construída em torno de um Estado que se modernizava.

Colocamos como hipóteses as seguintes questões: na construção da identidade da nação brasileira, utilizou-se o recurso técnico mais avançado da época em matéria de propaganda, no sentido de “tornar público”, a fotografia, o que demonstra a importância política, para a monarquia, da construção da identidade nacional; a nova identidade se construía, também, a partir da imagem que a Europa sempre fizera do Brasil, de natureza exuberante e exotismo, ao mesmo tempo em que se buscava divulgar a imagem de progresso material; a difusão destas fotografias apenas no meio da elite política e intelectual demonstraria que a população em geral não participava desse projeto conduzido por e para a elite do país. Verificamos essa hipótese com as devidas ressalvas, considerando que as fotografias de Marc Ferrez, como veremos, alcançaram um espaço de grande circulação e notoriedade. Basta levarmos em consideração o fato da exibição das fotografias em diversas exposições nacionais e internacionais, exposições essas que alcançavam grande sucesso de público, além da circulação maciça de fotografias de Ferrez em cartões postais e até em cédulas de dinheiro. A hipótese de que as fotografias circulavam somente no meio de uma elite pode ser contestada se pensarmos no grande alcance de público com acesso às fotografias. Além disso, não é fácil delimitar o que seria a elite do Brasil imperial, por isso a tese de José Murilo de Carvalho² será importante para refletirmos sobre a nossa hipótese, e tampouco apostamos em uma divisão rígida entre “povo” e “elite”. O

² CARVALHO, José Murilo. *A construção da ordem: a política imperial. Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Brasil, ao longo do segundo reinado, era um país com uma estratificação social variada, como se pode verificar na tese de Kátia Mattoso de Queirós.³

E finalmente, a hipótese segundo a qual a produção fotográfica de Marc Ferrez contribuiu para o desenvolvimento de uma identidade nacional construída em torno de um Estado que se modernizava. As fotografias representavam elos entre as distintas províncias que, aos poucos, e com a ajuda delas, se interligavam no imaginário social. Ou seja, com a ajuda das fotografias, cada vez mais as pessoas podiam se perceber como parte de um todo, como pertencentes a uma mesma “nação”. As fotografias das estradas ferroviárias são um bom exemplo da preocupação, por parte do governo e dos engenheiros, em retratar o progresso material do país e o esforço integrador que era feito para que diferentes províncias fossem interligadas. O Brasil deixava de ser, através da *imagem*, um amalgamado de cinco regiões completamente distintas e distantes entre si.

O conceito de imagem se divide em dois domínios. O das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e o das imagens como representações mentais: visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos. Os dois domínios estão interligados, não existem separados.⁴ Ao longo da dissertação, utilizaremos a palavra *imagem* ora como sinônimo de fotografia (um tipo de representação visual), ora como representação mental.

A dissertação foi dividida em três capítulos. No primeiro capítulo é apresentado o tema “nações e nacionalismos” através de uma síntese da discussão geral e específica para o caso do Brasil. Situaremos o Brasil do segundo reinado nessas discussões. Refletimos sobre a relação do imperador e demais agentes do governo imperial com a fotografia e fotógrafos como Ferrez e sobre a existência de uma sociabilidade em torno da fotografia.

O segundo capítulo traz uma pequena biografia de Marc Ferrez; trajetória profissional, relação com o imperador, atividades comerciais, participação nas exposições universais, premiações e titulações recebidas, participação em expedições e viagens pelo território brasileiro.

Na impossibilidade de trabalhar a totalidade das fotografias deixadas por Marc Ferrez, pela extensão de sua produção e pelo fato de haver dezenas de instituições e colecionadores particulares que as abrigam, optamos como metodologia por selecionar 35 fotografias da autoria de Ferrez que doravante denominamos “série”. Procuramos utilizar como critério uma

³ QUEIRÓS, Kátia Mattoso de. *Bahia, século XIX; uma província no Império*. Nova Fronteira, 1992.

“diversidade seletiva”, ou seja, optamos por englobar fotos de diferentes períodos (as datas variam entre 1875 e 1910), diferentes regiões (do Amazonas ao Rio Grande do Sul), e pertencentes a diferentes coleções. No terceiro capítulo apresentamos nossa série, analisando os meios sociais em que as fotografias circularam, os motivos que levaram Ferrez a realizar tais imagens, quais delas eram enviadas ao exterior ou concebidas para um público estrangeiro e procurando avaliar a inserção de Ferrez no processo de construção da nação.

Além das fotografias, utilizamos como fonte periódicos impressos, como o *Jornal do Commercio*, *Correio da Manhã*, *Folha Illustrada*, *Revista Illustrada e Illustração Brasileira*, todos do Rio de Janeiro. Nesses periódicos procuramos qualquer tipo de notícia relacionada à vida e obra de Marc Ferrez, assim como os anúncios publicados pelo fotógrafo ao longo de sua carreira. Trabalhamos também com o Almanak Laemmert mantendo o objetivo de investigar todos os anúncios de Marc Ferrez fazendo uma comparação entre os serviços oferecidos pelo fotógrafo ao longo dos anos - o primeiro ano que Ferrez aparece no almanaque é 1868.

A fim de analisar o discurso oficial em torno dos temas: nação, progresso, exposições nacionais e universais, utilizamos fontes oficiais. Serão trabalhados os *Relatórios do Ministério da Agricultura, Commercio e Obras Públicas* e os *Relatórios do Ministério do Império*.

Recorremos por vezes a fotografias de outros autores e a iconografia diversa como o desenho e a pintura. Gostaríamos de esclarecer que as fotografias apresentadas no último capítulo não são inéditas. Todas se encontram publicadas e foram reproduzidas neste trabalho a partir de diversas obras, como especificaremos ao final.

⁴ SANTAELLA, Lucia e NOTH, Winfried. *Imagem. Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 15.

1. UM IMPÉRIO EM IMAGENS

1.1 A nação

A questão das nacionalidades é o resultado de um longo processo e constitui uma das marcas do século XIX. Em fins do século XVIII, pensadores alemães teorizavam sobre o fenômeno, vendo-o como um direito natural e inalienável dos povos de preservar e aprofundar, em um território definido, a identidade de língua, religião, cultura e costumes a partir de experiências históricas comuns. O processo de surgimento das nações pode ter, durante um tempo, parecido natural. No entanto a historiografia identifica, além da mesma base cultural, um imenso esforço de construção de identidade, produzida pela criação, divulgação e introjeção de determinadas características comuns, a fim de gerar um sentimento de comunhão entre a população, espalhada quase sempre por uma geografia variada e dividida por interesses nem sempre convergentes. Um dos veículos utilizados para a difusão de símbolos e tradições nacionais elaboradas em função das manifestações literárias, musicais e artísticas no passado ou da descoberta de um folclore.⁵

Alguns autores destacam a importância de diferenciar e definir bem os conceitos de Estado e nação e mostrar o desenvolvimento histórico de cada um deles. Podemos utilizar a definição de Anthony D. Smith de nação como um “grupo grande, territorialmente ligado, que compartilha uma cultura e uma divisão do trabalho comuns, bem como um código comum de direitos e deveres legais”⁶. O autor destaca que atualmente a maioria dos historiadores aceita a modernidade da nação, vista como um conceito e um tipo de organização social exclusivamente modernos que requerem condições modernas de burocracia estatal, capitalismo, secularismo e democracia. De acordo com Smith os historiadores tendem a concordar que o nacionalismo é um produto do final do século XVIII.

Foi nessa época que surgiu uma doutrina especificamente nacionalista, afirmando que o mundo se divide em nações distintas, cada qual com seu caráter peculiar; que as nações são a fonte de todo poder político; que os seres humanos só são livres na medida em que pertencem a uma nação autônoma; que a paz e a segurança internacionais dependem de que todas as nações sejam

⁵ VAINFAS, Ronaldo (org.). *Dicionário do Brasil Imperial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. p. 544-547.

⁶ SMITH, Anthony D. “O nacionalismo e os historiadores” In: *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. p. 203.

autônomas, de preferência organizadas em Estados próprios. Só no século XVIII essas idéias se tornaram correntes, no contexto específico do sistema interestatal europeu. (SMITH, 2000, .p. 202).

O livro de Benedict Anderson *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, publicado em 1983, se tornou célebre e pode ser utilizado como texto padrão quando se trata do tema “nações e nacionalismos”. Anderson define a nação como uma comunidade política imaginada, limitada e soberana. Imaginada, explica o autor, pois seus membros, mesmo na menor nação, nunca conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar, na maioria de seus demais membros, ainda assim, na mente de cada um deles, vive a imagem da sua união. A nação é imaginada como limitada, pois mesmo a maior delas, tem fronteiras finitas, para além das quais existem outras nações. É imaginada como soberana, pois o conceito surgiu numa época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do poder divino real. As nações sonhavam, portanto em ser livres, e o emblema da liberdade é um estado soberano. Ainda de acordo com Anderson, a nação é imaginada como uma comunidade, pois, apesar da desigualdade e exploração que pode existir em cada nação, ela é sempre concebida como uma profunda e horizontal camaradagem. Essa fraternidade torna possível que milhões de pessoas se disponham a morrer por seus limites imaginados.⁷

Numa outra perspectiva, Ernest Gellner utiliza os termos “invenção” e “fabricação” ao invés de “imaginação” e “criação”. De acordo com ele:

As nações, postas como modos naturais ou divinos de classificar os homens, como destino político... inerente, são um mito; o nacionalismo, que às vezes toma culturas preexistentes e as transforma em nações, algumas vezes as inventa e freqüentemente oblitera as culturas preexistentes: isto é uma realidade.⁸

Eric Hobsbawm concorda com Gellner, ao enfatizar o elemento do artefato, da invenção e da engenharia social que entra na formação das nações. Para ele, o nacionalismo vem antes das nações. As nações não formam os Estados e os nacionalismos, mas sim o oposto. Hobsbawm afirma que as nações são fenômenos duais. São construídas pelo alto, mas não podem ser compreendidas sem ser analisadas de baixo, em termos das suposições, esperanças, necessidades, aspirações e interesses das pessoas comuns.⁹

⁷ ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Revised edition. Londres e Nova Iorque: Verso, 1991.

⁸ GELLNER, Ernest. *Nations and nationalism*, p.48-49. apud, Eric Hobsbawm. *Nações e nacionalismos desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

⁹ HOBBSAWM, Eric, op. cit., p. 20.

Cerca de um século antes de Hobsbawm, Ernest Renan (1823-1892) refletia sobre o tema das nações. Em 1882, proferiu uma conferência na *Sorbonne* intitulada “O que é uma nação?”, na qual passou em vista diversas respostas concernentes à questão nacional. Segundo ele, nação não cobre a noção de raça, não é idêntica à língua, a religião não constitui sua base, não é uma comunidade de interesses - nesse caso uma união aduaneira seria uma nação -, não é baseada na geografia. De acordo com ele, uma nação não pode ser definida e fundada em termos materiais. Renan afirma que a nação é um princípio espiritual. Dois elementos constituem essa alma ou princípio espiritual. Um é a posse de um legado comum de memórias, o outro é um sentimento diário, é o desejo de viver junto, a vontade de perpetuar o valor de uma herança comum. A nação é definida como uma solidariedade em larga escala, como um desejo expresso de viver uma vida em comum. A existência da nação é um *plebiscito diário*. Esse caráter de escolha e voluntarismo é indispensável quando se reflete sobre a formação das nações.

Inúmeros outros autores que discutem as nações e o nacionalismo¹⁰ desde o final do século XVIII até os dias de hoje. Destacamos, no entanto, apenas alguns autores e conceitos, especialmente aqueles que se tornaram célebres. Renan, Gellner e Anderson escreveram textos e formularam conceitos imprescindíveis para o estudo das nações. Embora não estivessem pensando no caso específico do Brasil, suas reflexões nos são válidas e muitas vezes repensadas e empregadas por historiadores brasileiros. Passemos a essas reflexões mais específicas.

1.2 A nação na historiografia brasileira

Como abordagem acerca da construção da nação brasileira tomou-se como ponto de partida o texto de Maria Odila da Silva Dias¹¹, “*A interiorização da metrópole*”. Nesse texto a autora afirma que 1822, o ano da Independência do Brasil, não coincide com a construção da nacionalidade brasileira. Segundo ela, o processo de consolidação da unidade nacional se deu somente entre 1840 e 1850. O fato da independência do país não foi marcado, ressalta a autora, por um movimento propriamente nacionalista ou revolucionário.

¹⁰ Duas boas coletâneas de textos sobre o tema são o anteriormente citado *Um mapa da questão nacional e Nationalism* (organizado por John Hutchinson e Anthony D. Smith. Nova York: Oxford Press, 1995). Muitos textos podem ser encontrados no site *Nationalism Project*, disponível em www.nationalismproject.org. Acessado em julho de 2003.

¹¹ MOTA, Carlos Guilherme (org.) *1822 Dimensões*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

No período da independência havia contradições e conflitos sociais internos sem condições de gerar forças autônomas capazes de criar uma consciência nacional. Caio Prado Junior afirma que “a sociedade colonial era incapaz de fornecer a base, os fundamentos para constituir-se em nacionalidade orgânica”.

Fato marcante da história do Brasil foi a vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, que Maria Odila chama de “interiorização da metrópole”. Isso porque a vinda da família real ocasionou o enraizamento de interesses portugueses no Brasil e a fundação de um império nos trópicos.

A nova sede da monarquia gerou uma integração do centro-sul do país. Após a independência política havia inúmeras tensões internas, sociais, raciais, fragmentação, regionalismos. Falta de unidade, falta de consciência nacional. Esta consciência nacional viria, de acordo com Maria Odila (apostando no “voluntarismo” como elemento integrador), através da ligação das diversas províncias e seria uma imposição da nova corte no Rio (1840-1850), conseguida a duras penas através da luta pela centralização do poder e da vontade de ser brasileiros “que foi talvez uma das principais forças políticas modeladoras do império; a vontade de se constituir e de sobreviver como nação civilizada européia nos trópicos, apesar da sociedade escravocrata e mestiça da colônia”¹².

A autora destaca que o processo de interiorização da metrópole parece ser a chave para o estudo da nacionalidade brasileira. A semente da nacionalidade não tinha nada de revolucionário, a monarquia e a continuidade da ordem existente foram as grandes preocupações dos homens que forjaram a transição para o império. Neste importante trecho a historiadora resume sua tese:

A semente da integração nacional seria pois lançada pela nova Corte como um prolongamento da administração e da estrutura colonial, um ato de vontade de portugueses adventícios, cimentada pela dependência e colaboração dos nativos e forjada pela pressão dos ingleses que queriam desfrutar do comércio sem ter de administrar... A insegurança social cimentaria a união das classes dominantes nativas com a “vontade de ser brasileiros” dos portugueses imigrados que vieram fundar um novo império nos trópicos. A luta de facções locais levaria fatalmente à procura de um apoio mais sólido no poder central.¹³

¹² Ibid. p. 168-170.

¹³ Ibid. p. 180.

Coube à corte portuguesa no Brasil abrir novas estradas, melhorar as comunicações entre as capitânicas, favorecer o povoamento e doar sesmarias, o comércio precisava ser incrementado, os meios de comunicação e os transportes movimentados.

Utilizando um conceito de Odila, a semente da nacionalidade brasileira foi plantada com a vinda da corte. No entanto, a vinda da família real foi apenas o início de um processo. Observamos, por fim, que Maria Odila da Silva não citou nenhum teórico do nacionalismo em suas notas, mesmo ao falar do “sentimento”, da “vontade” que estaria contribuindo para a formação de uma “identidade nacional”.

Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves e Humberto F. Machado¹⁴, abordam em livro sobre o império, a questão da construção da nação no Brasil. No tópico intitulado “*construindo a nova nação*” os autores partem da Independência para discutir a questão. Eles observam, citando Capistrano de Abreu, que no início do século XIX, o Brasil não passava de uma coleção de cinco regiões etnograficamente distintas, em que apenas a língua e a religião comum atuavam no sentido de uma aproximação. Os autores definem o início do XIX, como um período no qual o Brasil era um mosaico onde havia largos espaços por colonizar, vida econômica fora dos grandes centros tendente à autarquia, comunicações precárias, ausência de vida social e cultura escrita, paisagens diversas e hábitos estranhos uns aos outros. Um fator que direcionou no sentido de uma nova nação foi o compartilhar de um sentimento: o de aversão e desprezo ao português. Entramos aqui na questão da alteridade, fundamental quando se pensa em identidade nacional – as pessoas se identificam com o próximo em relação ao outro. O outro neste caso, o não brasileiro, era o português.

A questão da cidadania principiou a ser discutida após a proclamação da independência e foi definida provisoriamente por decreto em 1823. Admitia-se como cidadãos brasileiros portugueses já residentes no Brasil e também aqueles chegados após a data, contanto que jurassem fidelidade ao imperador e à nova pátria perante às câmaras municipais. Muitas polêmicas correram sobre a questão de considerar portugueses cidadãos.

A aversão ao elemento português dava-se devido ao medo da presença permanente de lusitanos, a um ameaça de recolonização, à concorrência nos empregos públicos, cargos administrativos e mercado de trabalho cotidiano. Esses sentimentos em relação ao português, serviram como um elo entre os brasileiros, que diante dos portugueses adquiriam um sentimento

de identidade. Em 1823 um deputado afirmava na Assembléia que o nome *brasileiro* significava qualidade na esfera política e não mais apenas lugar de nascimento.

Os autores elaboram a questão da construção da nação a partir de uma explicação sintética sobre a questão das nacionalidades que marcou o século XIX. Nacionalidade, esse espírito de povo, definia-se como direito natural dos povos se autogovernarem, a fim de preservar a identidade de língua, religião, cultura e costumes que os constituía em comunidade específica dentro de território definido. No XIX esta concepção foi casada com o ideário do liberalismo numa perspectiva de desenvolver povos em nações, o que incluía não só a construção de um Estado como expressão política, mas a escolha de critérios para a definição da cidadania dos indivíduos que a compunham.

O surgimento das nações, explicitam os autores, decorre de diversos fatores como: base cultural comum, esforço de identificação, divulgação e introjeção dessas características partilhadas, de modo a gerar um sentimento de comunhão entre um grande número de pessoas. István Jancsó e João Paulo G. Pimenta em *Peças de um mosaico (ou apontamentos para o estudo da identidade nacional brasileira)*¹⁵ apresentam revisão historiográfica recente acerca do tema formação da identidade nacional brasileira. Ao longo do artigo são introduzidas notas extensas nas quais os autores colocam os principais nomes e obras da historiografia brasileira que tratam da questão do processo de formação do Brasil como nação. Os autores formulam explicação própria, embora possamos dizer sintética, em cima do objeto.

Tomemos a princípio a nota que segue da página 132 a página 133, referente ao seguinte trecho:

...afirmar que a formação do Estado brasileiro foi um processo de grande complexidade não apresenta nenhuma novidade, e a historiografia recente tem revelado razoável consenso quanto a evitar o equívoco de reduzi-lo à ruptura unilateral do pacto político que integrava as partes da América no império português¹⁶.

Na nota os autores citam desde Caio Prado Jr. sobre a ênfase na multiplicidade de possibilidades inscritas na transição da colônia para o império. De acordo com Caio Prado, a independência política da colônia pode ter sido um grande acontecimento, no entanto não

¹⁴ NEVES, Lúcia Maria Bastos P.; MACHADO, Humberto Fernandes. *O Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

¹⁵ In: MOTA, Carlos Guilherme (org.) *Viagem Incompleta. A experiência brasileira (1500-2000)*. São Paulo: Senac, 2000.

¹⁶ JANCÓS, István; PIMENTA, João Paulo G. *Peças de um mosaico (ou apontamentos para o estudo da identidade nacional brasileira)*. In: MOTA, Carlos Guilherme, op. cit., p. 132.

ocasionou o final de uma cena. Os autores citam “A herança colonial” texto de Sérgio Buarque de Holanda em *O Brasil Monárquico*. Nesse texto Holanda aboliu definitivamente a dicotomia “brasileiros” versus “portugueses” como fundamento do processo de emancipação. O artigo que tratamos primeiramente de Maria Odila da Silva Dias é citado como um “esboço tentativo de uma síntese dessas posições” (de Holanda e Caio Prado). Uma perspectiva diferente seria dada por Raymundo Faoro em *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro* (Porto Alegre: Globo, 1958) e Emília Viotti da Costa em “Introdução ao estudo da emancipação política do Brasil”¹⁷. Do livro organizado por Carlos Guilherme Mota, *Dimensões de 1822*, é citado ainda o texto de Fernando A. Novais “As dimensões da independência”, como uma visão macro-histórica da questão. Um estudo mais recente que apresenta novo enfoque é *O tempo Saquarema. Formação do Estado Imperial*. Nos deteremos adiante um pouco mais atentamente ao conjunto dessa obra, assim como nas também citadas por Jancsó e Pimenta, *A construção da ordem. A elite política imperial* e *Teatro de Sombras. A política imperial*, ambas de José Murilo de Carvalho.

Essas notas referem-se a duas ordens de coisas. Primeiro: esclarecer, apontando as principais obras da historiografia recente relevantes ao assunto, que a formação do Estado-nação brasileiro foi um processo complexo e confirmar, através das citações bibliográficas e comentários adjacentes, que a formação da nação não pode e não é (pela historiografia) reduzida à ruptura com a metrópole portuguesa. Todas as obras citadas nos apontam a independência ou independências do Brasil como um ponto de partida – ou mesmo um ponto intermediário, se contarmos como ponto de partida a vinda da família real – para a construção de uma identidade nacional e posteriormente a construção de uma nação brasileira.

No texto de Jancsó e Pimenta são colocados diversos conceitos fundamentais para tratarmos da construção da nação. Os conceitos de país, pátria e nação, são explicitados não como o entendemos hoje, e sim como homens daquele tempo (desde as chamadas rebeliões “nativistas” até o período próximo à independência) o entendiam. São diferenciados os conceitos de Estado e nação e busca-se sintetizar bibliografia referente à construção ou formação dos Estados nacionais (historiografia nacional e internacional). Os autores utilizam como fonte jornais de época como o *Correio Braziliense*, que circulou no Brasil a partir de 1808, redigido por Hipólito da Costa e publicado em Londres, autos da devassa (Minas) e panfletos de conjurações, como a baiana. É

¹⁷ MOTA, Carlos Guilherme (org.) *Brasil em perspectiva*. São Paulo: Difel, 1968.

explorado também o conceito de povo, o que era ou como passou a existir a identidade no sentido de se afirmar “brasileiro”.

Na visão de homens como Cipriano Barata, em declaração publicada no *Correio Braziliense*, pátria era o lugar de origem, o da comunidade que o elegera para representá-la nas cortes portuguesas. Pátria era diferente de país. País era o Brasil “ao qual os eleitos por Portugal querem impor uma constituição onde se encontram artigos humilhantes e injuriosos (palavras de Cipriano)”. Os autores afirmam que, para Cipriano, Bahia era pátria, Brasil era país mas a nação a que pertencia era a portuguesa.

Existem, segundo os autores, divergências nas interpretações historiográficas quanto à interface das duas dimensões de realidade: *Estado e nação*.

Os estudos têm privilegiado a formação do Estado, reconhecido como brasileiro e, a partir daí (em geral por inferência), admitido como nacional. Como a inferência tem eficácia investigativa sabiamente reduzida, vale a pena dedicar mais atenção ao outro termo dessa equação, a nação, para, a partir daí, avançar no entendimento da complexa relação entre ambos. Mas convém, antes de fazê-lo, apontar para duas preliminares¹⁸.

Esses preliminares são explicados. De acordo com os autores, não é obra do acaso a preferência dos estudiosos pelo Estado. Parece mais fácil lidar com as normas que configuram um *Estado* enquanto a *nação* envolve o universo da subjetividade, o sentimento, a emoção, uma idéia de nação, de pertencimento, identidade.

No universo colonial os autores apresentam diversas formas de identidade. Recorrendo aos autos da devassa da Inconfidência Mineira, eles nos mostram a identidade regional, localizada. Aqueles que se uniam para subverter a ordem eram “os filhos de Minas” e referiam-se à Minas como América. A parte era o todo.

Utilizando jornais como fontes, os autores procuram encontrar o “povo”. Este não era o “povo brasileiro” mas sim o “povo baiense”. “Este é o povo que configura a comunidade imaginada, a nação pensável, opondo-se ou aliando-se a outras nações de acordo com os seus interesses.”¹⁹

Com a vinda da Família Real e posteriormente com a elevação do Brasil a Reino Unido:

¹⁸ Ibid. p. 134-135.

¹⁹ Ibid. p. 144.

A condição americana, que no período anterior expressava apenas um predicado genérico que distinguia portugueses da Bahia ou de São Paulo dos de Portugal, encontrou um recém-criado Reino do Brasil a referência palpável da sua politização. O novo reino transformara, ainda que apenas no plano simbólico, um conglomerado de capitanias atadas pela subordinação ao poder de um mesmo príncipe numa entidade política dotada de precisa territorialidade e de um centro de gravidade que, além de sê-lo do novo reino, era-o também de todo o império (...) A partir daí, a *nação brasileira* tornava-se pensável se referida ao Estado – o Reino do Brasil – que definia seus contornos como uma comunidade politicamente imaginável...²⁰.

O título do texto, *peças de um mosaico*, refere-se ao Brasil, “enorme mosaico de diferenças, cujas peças mal se acomodavam no império emergente do rompimento com Portugal, a partir de então [da emancipação política], pátria mãe e não reino irmão, mudança de significado que estabeleceu a precisa alteridade na qual pôde se refletir a identidade nacional brasileira”. Os autores afirmam que a identidade se deu, acima de tudo em relação à alteridade, e o *outro* no caso, eram os portugueses.

Andréia Slemian e João Paulo Pimenta afirmam que *Estado e nação* são dois fenômenos distintos, mas intimamente associados e representam as duas variáveis fundamentais daquilo que os historiadores denominam “nascimento político do Brasil”. Esse nascimento político ocorre, segundo os autores, entre 1808 e 1825 (reconhecimento internacional da independência do Brasil). De acordo com eles:

É significativo que, ao mesmo tempo em que o Estado se consolidava atendendo a interesses parciais, reprimindo dissidências e alternativas e empregando as armas da violência por ele devidamente legitimadas, a *nação* brasileira emergisse como uma referência igualmente parcial e excludente, alijando da nova “família” escravos e índios, e, em certa medida, os homens livres pobres, deliberadamente rejeitando a identificação, com uma mesma denominação, do conjunto social sob poder do Estado brasileiro.²¹

No terceiro capítulo, ao analisarmos as fotografias de Marc Ferrez, procuraremos avaliar como os escravos e índios se inseriam ou eram excluídos da nação.

José Murilo de Carvalho com *Teatro de Sombras* e Ilmar Rohloff de Mattos em *O Tempo Saquarema* são fundamentais para pensarmos a formação do *Estado* e a política imperial. *Teatro de Sombras*²² é um estudo aprofundado sobre a política imperial, seus agentes diretos, a elite política e a burocracia. O autor baseia-se no fato de que a fecundação entre o Estado herdado da tradição portuguesa absolutista e a elite cuja ideologia pode-se dizer homogênea, resulta na

²⁰ Ibid. p. 154.

²¹ SLEMIAN, Andréia; PIMENTA, João Paulo G.. *O nascimento político do Brasil. As origens do Estado e da nação (1808-1825)*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 123.

²² CARVALHO, José Murilo de. *Teatro de sombras: a política imperial*. São Paulo: Vértice; Rio de Janeiro: IUPERJ, 1988.

configuração do sistema político imperial, cujas características eram monarquia, centralização, unidade territorial. Ao longo do livro José Murilo de Carvalho busca ampliar a discussão sobre o conteúdo da expressão que caracteriza a dinâmica das relações entre a burocracia imperial e os proprietários rurais. Há capítulos sobre o orçamento do império, política de terras e abolição. Esses aprofundam a análise das relações ambíguas entre o Estado e os proprietários, entre o Rei e os barões²³. Os demais capítulos estendem a análise para os aspectos ideológicos e institucionais da ambigüidade (a dialética da ambigüidade caracteriza, segundo o autor, a dinâmica das relações entre burocracia imperial e proprietários rurais). Ao analisar as fotografias (mais adiante) tentamos avaliar as ambigüidades de que trata Carvalho.

Tanto as idéias e valores que predominavam entre a elite, como as instituições implantadas por esta mesma elite mantinham relação ambígua de ajuste e desajuste com a realidade social do país: uma sociedade escravocrata governada por instituições liberais e representativas; uma sociedade agrária e analfabeta dirigida por uma elite cosmopolita voltada para o modelo europeu de civilização.²⁴

Em *O tempo saquarema*, Ilmar Rohloff de Mattos analisa a formação do Estado imperial. Na conclusão da obra o autor afirma que, “para os saquaremas a manutenção da Ordem e a difusão de uma Civilização apareciam como objetivos fundamentais; eram também os meios pelos quais empreendiam a construção de um Estado e a constituição de uma classe.”²⁵ O autor explica que a construção do Estado imperial e a constituição da classe senhorial eram processos intimamente relacionados, eram intenção traduzida em ação e requisitos que asseguravam a Ordem e difundiam a Civilização. Procuramos apontar através da análise do material fotográfico a “intenção traduzida em ação”, de assegurar uma Ordem e difundir a Civilização, assim definida por Mattos. As encomendas feitas por membros das elites a Marc Ferrez denotam a importância, para os que as encomendavam, de registrar imagetivamente - a fotografia então confundia-se com o real, era uma representação objetiva e “verdadeira” - o progresso material que ocorria no Brasil, com o incentivo e apoio do governo imperial.

²³ Ibid. p. 162.

²⁴ Ibid. p.162.

²⁵ MATTOS, Ilmar Rholoff de. *O tempo saquarema. A formação do Estado Imperial*. Rio de Janeiro: Access, 1999. p. 267.

Os dois objetivos principais do livro, segundo o autor, são, em primeiro lugar compreender os processos de construção do Estado imperial e a constituição da classe senhorial, nos termos de uma restauração e de uma expansão. O segundo é demonstrar a relação necessária, embora não natural, entre ambos os processos, relação propiciada pela intervenção consciente e deliberada de uma determinada força social, a qual se forja a como dirigente no movimento dessa intervenção: os Saquaremas.

O autor divide a obra em três partes: na primeira emerge o império do Brasil, por meio de um jogo de semelhanças e diferenças, continuidades e discontinuidades. A Corte ocupa um lugar de destaque, são estudadas as formações regionais e o papel preponderante da região de agricultura mercantil-escravista. Na segunda parte o autor procura mostrar como se constituiu a direção saquarema “a partir do pequeno núcleo de políticos da província fluminense que tinham como elementos norteadores os princípios de Ordem e Civilização”.²⁶ A terceira parte propõe-se a apontar a ação dos dirigentes saquaremas e utiliza-se a expressão teia de Penélope para mostrar os entraves enfrentados de tal modo que a tarefa que os saquaremas empreendiam impunha um permanente recomeçar²⁷. É analisada nesta parte a Administração e os mecanismos utilizados para garantir uma centralização de poder, procura-se compreender a articulação entre as políticas de mão-de-obra e de terras, destacando a necessidade de poupar a escravidão. Estuda-se ainda a política de instrução pública.

As obras citadas até aqui formam uma base historiográfica para o estudo e análise da construção do Estado Nacional no Brasil. Esta construção, como vimos, é um processo e não se encerra em data determinada. É um processo contínuo, onde estão em jogo não só uma língua, a religião, a História, mas também um sentimento de pertencimento, uma identidade que precisa ser constantemente reforçada.

José Murilo de Carvalho em *A formação das almas* aborda a questão da identidade nacional na passagem do Império para a República. Durante o novo regime, Carvalho nos mostra, através de uma produção simbólica e mítica o que se queria construir como identidade e o que permaneceu no imaginário coletivo como tal – o sentimento de pertencer a alguma coisa nem sempre pode ser imposto – é preciso que seja absorvido, aceito e compartilhado por um grande número de pessoas. Dependendo para isso de uma “comunidade de sentido”.

²⁶ Ibid. p. 5.

²⁷ Ibid. p. 5.

Podemos afirmar sinteticamente que a historiografia inclui com frequência como elementos fundadores de uma nação brasileira a literatura romântica, a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a preocupação em se traçar uma História do Brasil, o colégio Pedro II como difusor dos preceitos da cidadania, entre outros.

A fotografia não é normalmente inserida nos estudos históricos quando se trata de acompanhar a formação da nação no Brasil. Procuramos neste trabalho colaborar para os estudos que incorporam a fotografia, a partir de meados do XIX, como um dos elementos fundadores da nação.

1.3 Sociabilidade em torno da fotografia

Assim como os documentos impressos, as fotografias são passíveis de interpretação histórica, embora não possam ser lidas da mesma forma que lemos um texto escrito. São documentos e lugares de memória importantes para interpretarmos os acontecimentos e para propormos questões acerca do passado e da história que se constrói e se renova a cada momento, não só pelos seus objetos, mas também pelos seus métodos e suas fontes.

Ubiratan Machado publicou estudo sobre a vida literária no Brasil imperial²⁸. Nesse livro, o autor avaliou diversos aspectos relacionados a uma sociabilidade em torno da literatura do XIX. Podemos dizer que assim como acontecia com os livros, com os jornais e panfletos, e conseqüentemente, com seus autores e leitores, diferentes formas de sociabilidade se faziam em torno dos fotógrafos e das fotografias. Elas eram produzidas, consumidas, difundidas, encomendadas, doadas, colecionadas. Quem ou que grupos assumiam cada uma dessas ações? É possível inferir que as fotografias tinham um alcance que perpassava as elites. Como nos mostra Machado, durante o século XIX os jornais, outros periódicos e especialmente os folhetins contidos neles, eram lidos em voz alta, atingindo não só o restrito público alfabetizado, mas também uma outra parcela da população. Se os textos dos periódicos podiam se tornar

²⁸ MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. Ver também: MOREL, Marco; BARROS, Mariana Monteiro de. *Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

conhecidos e familiares (como no caso dos folhetins) a uma parcela não alfabetizada da população, o mesmo e provavelmente em maior escala, se dava com a fotografia.

Destacamos alguns aspectos da introdução e difusão da fotografia no Brasil a fim de buscar indícios para nossas reflexões.

Dois fatos que marcaram a história da fotografia no Brasil são o pioneirismo pouco explorado e divulgado (deixado por anos no esquecimento) de Hercules Florence²⁹ e a chegada do navio escola francês, o *L'Oriental*, no qual o abade Louis Comte trouxe o primeiro daguerreótipo a entrar no país³⁰. Isso em 1840, apenas um ano após o anúncio oficial da invenção na França, sendo possível afirmar inclusive, que a fotografia teria chegado aqui antes mesmo de chegar a Portugal³¹.

Não nos cabe aqui discutir a paternidade da fotografia, sabe-se que diversos homens trabalhavam na fixação das imagens obtidas através da câmera obscura mais ou menos na mesma data. É importante apenas ressaltar a importância dada às nações ao fato de serem elas precursoras de um invento e doadoras desse novo saber ao mundo. Dessa maneira, o anúncio público oficial da invenção do daguerreótipo, feita pela Academia de Ciências da França em 1839, é dotado, de acordo com François Brunet, de um caráter teatral. Significa a “instituição” da fotografia dentro de um contexto onde ciência e política se relacionam (na medida em que é politicamente importante para um país ser o detentor da paternidade de uma invenção).³²

Desde a chegada do primeiro daguerreótipo ao Brasil, os habitantes da corte mostraram-se fascinados pela novidade (como podemos ler na notícia do *Jornal do Commercio*³³). D. Pedro II, que meses depois se tornaria imperador, logo se interessou pelo invento. Ao longo de sua vida tornou-se um grande consumidor de fotografias. Sua coleção pessoal chegou a cerca de 25 mil imagens, doadas à Biblioteca Nacional após o exílio e nomeada “Coleção Thereza Christina”. Ele contratou fotógrafos na condição de oficiais, encomendou e foi presenteado com álbuns e fotografias de inúmeros tipos e dos mais diversos lugares.

²⁹ KOSSOY, Boris. *Hercules Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

³⁰ O *Jornal do Commercio* anunciou a chegada do invento e o imediato interesse do futuro monarca D. Pedro II em experimentar a novidade.

³¹ VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003. p. 13.

³² BRUNET, François. *La naissance de l'idée de photographie*. Paris: Presses universitaires de France, 2000. p.15-16.

³³ *Jornal do Commercio*, 17/01/1840.

Os livros de despesas da Corte comprovam vultosas encomendas em material fotográfico, feitos, por exemplo, a Buvelot e Prat³⁴. O monarca, sua mulher e filhas, fotografaram e deixaram-se fotografar ao longo de todo o Segundo Reinado. Em 1861 Revert Henrique Klumb foi professor de fotografia da Princesa Isabel e da Imperatriz Thereza Christina recebendo pelo serviço 800\$000, pagos de duas parcelas iguais, em janeiro e março de 1862. Dona Leopoldina, a outra filha do Imperador, também contratou os serviços do fotógrafo, que recebeu a quantia de 443\$000 em março de 1862, e mais outros 443\$000 em maio de 1863³⁵. Em 1865 a Imperatriz Thereza Christina gastou 480 mil réis em retratos, vistas e fotografias estereoscópicas de Klumb.³⁶ As quantias são elevadas se levarmos em consideração que, nesse mesmo ano, uma dúzia de *carte de visite* era vendida por 6\$000 no Rio de Janeiro³⁷. Há fotografias de D. Pedro II, inclusive depois de falecido (prática comum na época), tiradas pelo célebre retratista francês Nadar (1820-1910).

D. Pedro agraciou diretamente, fotógrafos com o título: “Photographo da Caza Imperial”, concedido a mais de vinte profissionais, dentre os quais citamos: Buvelot & Prat em março de 1851, Joaquim Insley Pacheco em dezembro de 1855, Revert Henrique Klumb em agosto de 1861, Augusto Stahl em 1862, Alberto Henchel em dezembro de 1874, José Tomás Sabino em 1874, Phillip Peter Hees em 1876, Juan Gutierrez e Ignácio Mendo em agosto de 1889.

Fica claro que o monarca foi grande incentivador da fotografia, contribuindo para o seu estabelecimento e expansão no Brasil. Entre o ano da chegada do primeiro daguerreótipo (1840) e 1849, segundo Boris Kossoy³⁸, pouco mais de 30 retratistas encontravam-se em atividade no país. A maioria desses fotógrafos era constituída por estrangeiros, dentre os quais podemos citar: Joseph Chauvin, Guilherme Telfer, Diogo Luiz Cipriano, Conrad Gerbig e Hippolyte Lavenue.

Pelo mapeamento dos fotógrafos que atuaram nesse período, observa-se que os nomes dos fotógrafos eram franceses, ingleses, alemães, suíços, etc. Nos primeiros anos de fotografia no império, os fotógrafos não tinham endereço fixo. Instalavam-se em um hotel, onde recebiam a

³⁴ JUNIOR, Rubens Fernandes; LAGO, Pedro Corrêa do. *O século XIX na fotografia brasileira. Coleção Pedro Corrêa do Lago*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000. p. 33.

³⁵ VASQUEZ, Pedro Karp, op. cit., p. 44.

³⁶ FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil, 1840-1900*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte e Fundação Nacional Pró-Memória, 1985. p. 26.

³⁷ KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

³⁸ Ibid. p. 26.

clientela, anunciando seus serviços nos jornais. No anúncio de Augustus Morand no ano de 1842 lia-se que o fotógrafo abria gabinete no Hotel Pharoux³⁹, em 1844, o fotógrafo Joseph Chauvin comunicava que desenvolvia a atividade de retratista no Hotel de Itália⁴⁰.

Na década seguinte contabilizam-se cerca de 90 fotógrafos em atividade, dos quais aproximadamente 30% seriam nacionais⁴¹. É somente nessa década que, a partir de 1854, aparece no índice do Almanak Laemmert a rubrica de *officinas photographicas*.⁴² (Antes disso, desde 1847, aparece no Laemmert a rubrica “*Daguerreotypos*”⁴³, após 1854 lemos *officinas photographicas* no índice, no entanto no corpo do almanaque os anúncios continuam aparecendo sob a rubrica *daguerreotypos*). Na década de 1860-1869 a lista é de cerca de 200 fotógrafos, dos quais pelo menos 40% eram estrangeiros⁴⁴. E, em 1866 aparece no Almanak Laemmert a rubrica de *photographos*.⁴⁵

Os fotógrafos e estabelecimentos fotográficos localizaram-se majoritariamente no Rio de Janeiro, epicentro da fotografia oitocentista. Na década de 1840, 21 dos 34 daguerreotipistas em atividade encontravam-se na Corte. Nos anos de 1850 a porcentagem é de 50%. Na década de 1860 cerca de 47% dos fotógrafos estavam estabelecidos no Rio de Janeiro e na década de 70, eram 40%.⁴⁶ Possivelmente, a cidade do Rio de Janeiro possuía uma clientela com maior poder aquisitivo do que em outras regiões.

Na corte os fotógrafos concentravam-se no centro da cidade, nas imediações do Paço Imperial. De 1870 a 1879, os 70 fotógrafos que atuavam na capital do império estavam

³⁹ *Jornal do Commercio*, 24 de dezembro de 1842.

⁴⁰ *Jornal do Commercio*, 14 de fevereiro de 1844.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² MAUAD, Ana Maria, *op. cit.*, p.193.

⁴³ Em 1847 e 1848 havia anúncio de três oficinas de daguerreotipia, em 1849 e 1850 quatro anúncios, sendo que pela primeira vez no almanaque, em 1849, aparece o nome do proprietário de um estabelecimento de daguerreotipia: W. R. Williams. Em 1851 aumenta para oito o número de oficinas anunciadas, sendo que cinco dessas têm o nome do proprietário divulgado: Buvelot & Prat, Guilherme Telfer, Henrique Harms, W. R. Williams e William Tiller. Em 1852 aparecem sete oficinas e em 1853 as mesmas sete, com a adição de um anúncio em tamanho grande com os dizeres: “C.A. Guilherme, r. Direita, 27, sobrado, único estabelecimento no Brasil e retratos de photographia sobre papel. Este estabelecimento se acha organizado em imitação da celebre officina de Fox Talbot em Londres. Os retratos são iguais as mais perfeitas gravuras coloridas, inalteráveis na luz e na umidade.”

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ MAUAD, Ana Maria, *op. cit.*

⁴⁶ Para mais dados ver “mapeamento preliminar da atividade fotográfica no Brasil de 1833 a 1910” em KOSSOY, Boris, *op.cit.*

estabelecidos principalmente nas ruas Gonçalves Dias, rua do Hospício, Uruguaiana, Carioca, Ouvidor, Ourives, Primeiro de Março, Rosário e rua da Quitanda.

Além da família imperial, os fotógrafos possuíam clientela mais vasta. Como vimos, no período que pretendemos dar início a nossas análises, a partir de 1867, quando Ferrez abre o seu primeiro estabelecimento, havia no Brasil pouco mais de 200 fotógrafos. Fazendo um estudo da clientela dos fotógrafos na província do Rio de Janeiro (na qual 47% desses fotógrafos estavam estabelecidos)⁴⁷ podemos listar:

- os cafeicultores do Vale do Paraíba eram consumidores de fotografias. Ana Maria Mauad estudou cerca de duzentas fotografias tiradas por fotógrafos como Insley Pacheco, fotógrafo da Casa Imperial e franceses como Nadar, fotógrafos itinerantes ou fotógrafos com endereço fixo atendiam a essa clientela. Ter seu retrato tirado por um homem como Pacheco era marca de distinção.

- a partir do último quartel do século XIX, com o aumento do ritmo de construções do país, se consolida uma fotografia específica de arquitetura. A contratação desse tipo de registro, tanto podia ser iniciativa das administrações públicas, quanto dos próprios arquitetos, autores das intervenções.⁴⁸

- viajantes estrangeiros que levavam as fotografias como *souvenir* do Brasil. Especialmente as fotografias de paisagens naturais e tipos humanos considerados exóticos eram produzidas para essa clientela. Um indício disso é a grande quantidade desse tipo de imagem que trazia no próprio papel fotográfico ou no cartão suporte da imagem legendas em francês e inglês, ou os próprios anúncios dos fotógrafos, como esse de Christiano Junior no Almanaque Laemmert, no qual ele alegava possuir “variada coleção de costumes e tipos de pretos, coisa muito própria para quem se retira para a Europa”.

Certamente havia nas demais províncias o mesmo tipo de clientela: agricultores abastados que contratavam serviços dos fotógrafos itinerantes especialmente os retratistas, estrangeiros interessados em fotografias como *souvenir* e políticos ou engenheiros interessados em contratar fotógrafos para documentar construção de obras públicas, muitas vezes com o intuito de oferecer um dos álbuns ao imperador. Além disso, citamos o exemplo da província de São Paulo. Em

⁴⁷ Os números não são precisos. De acordo com Ana Maria Mauad, no ano de 1870, 38 fotógrafos atuavam na corte com endereço fixo e anúncio no Almanak Laemmert. MAUAD, Ana Maria, op. cit., p. 199.

⁴⁸ CARVALHO, Maria Cristina Wolff de; WOLFF, Sílvia Ferreira Santos. Arquitetura e fotografia no século XIX. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia, usos e funções no século XIX*, p. 165.

1860 quando a capital daquela província contava apenas com pouco mais de 25 mil habitantes o fotógrafo Militão Augusto de Azevedo produziu inúmeras fotografias da cidade. O público alvo, como nos mostra Pedro Corrêa do Lago⁴⁹, eram os estudantes da Faculdade de Direito, que poderiam levar ou enviar para suas casas recordações do lugar onde viviam e estudavam.

O consumo da fotografia se dava em três vertentes primordiais: a fotografia consumida como meio de representação social, como meio de documentação e como instrumento de divulgação.⁵⁰ Todas essas categorias são desdobramentos da fotografia empregada como *lugar de memória*. De acordo com Pierre Nora, para que se caracterize um lugar de memória é necessário haver uma intenção clara de evitar o esquecimento. Enfatizamos a “significação funcional” dos *lugares de memória*, eles garantem a cristalização da lembrança e de sua transmissão⁵¹.

É importante ressaltar que a principal função dos fotógrafos oitocentistas era a de retratistas, o retrato era o que mais atraía a clientela já consolidada na corte a partir de 1860.⁵² Apesar disso, fotografias de paisagens e obras de grande porte obtiveram uma clientela e divulgação específicas. Marc Ferrez desde o início de sua carreira de fotógrafo autônomo denominava-se “especialista em vistas”, singularidade que o diferenciava da maior parte de seus colegas de profissão. Ferrez foi um dos fotógrafos que durante o Império e já na República trabalhou na documentação fotográfica da construção de obras públicas relevantes (dentre esses trabalhos os álbuns de estradas de ferro e a construção da Avenida Central, como veremos adiante). Esse tipo de produção demonstra que “a fotografia esteve presente no registro do novo, daquilo que representasse transformação”.⁵³ Essas imagens contribuíram para a formação no imaginário social de um Brasil moderno, identificado com o progresso, imagens que entre meados da década de 1860 até os primeiros anos da República – período de nosso estudo – passaram a ser consumidas em álbuns, estereoscópios e cartões postais.

⁴⁹ LAGO, Pedro Corrêa do. A primeira reportagem fotográfica de São Paulo. In: *Nossa História*, ano 1, número 3, janeiro de 2004. p. 28-35.

⁵⁰ KOSSOY, Boris, op. cit., p. 44.

⁵¹ NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. In: *Revista Projeto História PUC-SP*. São Paulo, n. 10, 1993.

⁵² MAUAD, Ana Maria, op. cit., p. 191.

⁵³ CARVALHO, Maria Cristina Wolff de; WOLFF, Silvia Ferreira Santos, op.cit. , p. 164.

As fotografias produzidas por Marc Ferrez e pelo conjunto dos demais fotógrafos que atuaram no Brasil nesses 50 anos (1865-1915) circularam em diversos meios e atingiram um público bastante amplo. Apesar da dificuldade em quantificar e classificar esse público, afirmamos que era amplo já que as fotografias eram exibidas nas exposições nacionais e internacionais, eram reproduzidas em álbuns e livros através da litografia e outros métodos de reprodução e, a partir da última década do século XIX, em cartões postais, além de terem sido reproduzidas e vendidas em avulso exaustivamente pelos fotógrafos. Outros meios importantes de difusão das imagens fotográficas eram as exposições permanentes nos ateliês fotográficos.

Muitas propagandas fazem alusão à exposição dos trabalhos em vitrines ou na recepção do estabelecimento.⁵⁴

Temos o exemplo do anúncio do escritório de exposição das oficinas do paulista Jules Martin, fotógrafo que mais tarde se dedicaria às atividades gráfica e editorial, onde eram promovidas exposições de W. S. Bradley e Marc Ferrez:

Novidade para todos!
Vistas em fotografia da capital e da Província de São Paulo recentemente tiradas sobre a natureza e pelo especialista fotógrafo Marc Ferrez.
No escritório de Jules Martin...⁵⁵

O anúncio de Jules Martin, além de demonstrar que a produção de alguns fotógrafos encontrava-se em exibição permanente, indica o poder de circulação das fotografias entre as diferentes províncias. De acordo com Boris Kossoy, Martin foi um litógrafo conhecido, proprietário da Imperial Litografia a Vapor. Algumas das fotografias de Ferrez foram litografadas e impressas no periódico *Ilustração Paulista* do próprio Martin.⁵⁶

De acordo com artigo de Solange Ferraz de Lima⁵⁷ não era impossível para um elemento das classes mais baixas comprarem fotografias de vistas que eram mais baratas que os retratos. A autora faz uma comparação entre preços de retratos, fotografias de vistas e outros produtos para que tenhamos uma noção do valor em dinheiro da fotografia no XIX. Em 1866, segundo ela, 12 cópias fotográficas de retratos formato *carte-de-visite* na Photographia Paulistana saíam por

⁵⁴ LIMA, Solange Ferraz . O circuito social da fotografia. Estudo de caso II. In: Annateresa Fabris, op. cit., p. 74.

⁵⁵ *A Província de São Paulo*, 1880.

⁵⁶ KOSSOY, Boris, op. cit., p. 218.

⁵⁷ LIMA, Solange Ferraz de, op. cit., p. 75.

8\$000. Em 1877, na Photographia Americana a dúzia de retratos era vendida por 5\$000, o equivalente a duas camisas para homem. No caso de retratos grandes o preço subia para 3\$000 a cópia no estabelecimento de Carlos Hoenen. Segundo Lima, o preço dos retratos simples manteve-se entre 5\$000 e 10\$000 a dúzia. Os retratos mais elaborados com molduras luxuosas continuavam sendo um privilégio de poucos. No caso das vistas fotográficas as discrepâncias entre os preços são bem menores na avaliação de Lima. “... a dúzia de fotografias para álbuns custava em 1871, 10\$000 no ateliê de Francisco Passig, descendo para 5\$000 em 1900 (Livraria Laemmert) e chegando a 300 réis na forma de cartões postais à venda na Charutaria Lealdade em 1905.”⁵⁸

A autora faz ainda uma análise do público consumidor das fotografias. De acordo com ela, no final do XIX, era possível que um operário especializado comprasse retratos (que valiam entre 5\$000 e 10\$000) com o trabalho de um dia. Já dentre o público consumidor de vistas fotográficas são citados os imigrantes e turistas. A autora considera também a produção destinada a divulgar o país no exterior, ou seja, trabalhos encomendados pelo governo “que funcionavam como uma espécie de apresentação das potencialidades brasileiras nas negociações com bancos estrangeiros e/ou países interessados nos contratos de migração. Constituíram também importante material para as exposições internacionais”. Lima conclui que se comparado ao retrato, as fotografias de vistas eram mais acessíveis às classes populares e atingiam um espectro mais amplo da sociedade.

Em um país majoritariamente analfabeto supomos que a fotografia do XIX tenha contribuído, de certa forma, para a produção de uma imagem de Brasil moderno e civilizado em contraste com a imagem de exotismo e barbárie, contra a qual se lutava (pelo menos a elite política e intelectual combateu a imagem de “atraso” do Brasil e se esforçou para difundir uma imagem de país adiantado). Esse esforço das elites pode ter contribuído para a construção de uma comunidade de sentido e para a formação de uma identidade coletiva através daquilo que se denomina “imaginação social”⁵⁹.

⁵⁸ Ibid. p. 77.

2. MARC FERREZ

2.1 A trajetória de um fotógrafo

Antes de iniciarmos uma breve biografia de Marc Ferrez destacamos alguns aspectos de sua vida que justificam a escolha desse fotógrafo e sua obra como elementos fundadores da nação brasileira. Primeiramente pelo prestígio que ele adquiriu ao longo de sua carreira e perdurou após sua morte. A produção de Ferrez é conhecida mundialmente, saudada em publicações nacionais e internacionais e comparada com grandes mestres da fotografia da Europa e dos Estados Unidos. O fotógrafo é referência obrigatória na história da fotografia brasileira, tendo estado em sintonia com os avanços das técnicas fotográficas, como vimos, e tendo vivenciado uma relação de proximidade com o poder.

Marc Ferrez destaca-se pela variedade de sua produção e pelo fato de ter fotografado o Brasil do Rio Grande do Sul ao Amazonas. Dentre as suas fotografias encontramos imagens de urbanização, obras públicas, grupos étnicos, mão-de-obra escrava e imigrante, natureza exuberante. Do fato de Ferrez ter sido fotógrafo condecorado por D. Pedro II e atuante em trabalhos do governo como construções de obras públicas pode-se deduzir o tipo de mensagem e de imagem que se queria oficialmente do Brasil. Muitas dessas fotografias foram enviadas para o exterior, a exemplo daquelas que pertencem à Coleção do Quai d'Orsay, em Paris e das que circularam nas exposições internacionais como a da Filadélfia, Viena e Paris (e outras, ver quadro das páginas 55 e 56), o que revela o alto grau de circulação que as imagens produzidas por Ferrez obtiveram.

A escolha de Marc Ferrez e não de outro fotógrafo foi realizada também graças à penetração e a permanência das fotografias de Ferrez no imaginário coletivo, tendo milhares de fotografias dele circulado em álbuns, postais, exposições nacionais, internacionais, na imprensa, em ateliês fotográficos e até em cédulas (a de dois mil réis em 1890 e a de 100 mil réis de 1907). As imagens fotográficas produzidas por Ferrez ilustram uma gama de publicações sobre o Brasil: de relatos de viagens a guias turísticos e projetos arquitetônicos. Essas fotografias ajudaram a

⁵⁹ BACKZO, Bronislaw. Imaginação Social. In: *Enciclopédia Einaldi*. Lisboa: Casa da Moeda, Ed. Portuguesa. v. 5.

projetar uma determinada imagem do Brasil para aqueles identificados como brasileiros e para os estrangeiros. Não se exclui, todavia, a possibilidade de se estudar e avaliar a contribuição de outros fotógrafos para a constituição de uma identidade nacional.

Uma vez realizada a escolha, procuramos analisar o circuito social em que se inseriam as fotografias de Ferrez. Segundo artigo de Ana Maria Mauad⁶⁰, sobre o fotógrafo Juan Gutierrez (?-1897), o circuito social da fotografia evidenciava uma hierarquia de valores, cuja organização estruturava tal campo. Dentre essa hierarquia de valores se destacavam:

- 1) O acesso às inovações técnicas
- 2) Opções estéticas adequadas aos padrões internacionais
- 3) Localização geográfica do atelier
- 4) Premiação em exposições
- 5) Proximidade do poder do Estado
- 6) Clientela consolidada
- 7) Contatos com o exterior
- 8) Formação artística proveniente das belas artes, denotando a autonomização do campo fotográfico em relação àquele.

Avaliamos a situação de Ferrez em relação a cada um desses campos. Em primeiro lugar podemos afirmar que ao longo de sua carreira Ferrez teve acesso as inovações técnicas, realizou diversas tentativas de inovação, aprimorou alguns aparelhos e foi comerciante das novidades que chegavam do estrangeiro. Marc Ferrez aperfeiçoou o aparelho construído por M. Brandon, para que fosse capaz de produzir vistas panorâmicas. Nos anúncios do fotógrafo, em 1881, observamos que Ferrez considerava-se “Único agente das objetivas Dallmeyer, de Londres” e “das chapas Wratten-Wamwright”.

2) Ferrez destacou-se como fotógrafo de paisagens. Suas imagens se tornaram extremamente conhecidas no Brasil e no exterior graças às participações nas exposições nacionais e internacionais. Além disso, ele foi, durante longos anos, comerciante das imagens que fabricava, chegando a produzir séries de cartões postais do Brasil. Sua opção estética se enquadrava aos padrões apreciados no exterior, tanto é que as imagens de Ferrez foram agraciadas com diversos prêmios.

3) O primeiro ateliê de Ferrez funcionou de 1867 até 1873, na R. de S. José, 96, data do incêndio que destruiu sua propriedade. A partir de 1878, Ferrez passa a atender na mesma rua, no número 88. Em anúncios do Almanak Laemmert, vemos que além do ateliê, Ferrez tinha depósitos na rua do Ouvidor. Em 1878 no número 55, em 1879, nos números 31, 36 e 55. É válido ressaltar que a rua do Ouvidor era uma das principais ruas comerciais do Império e a rua São José circunda as imediações do Paço imperial. As duas ruas onde Marc Ferrez tinha estabelecido os seus negócios encontravam-se no centro do império, já que a capital era o Rio de Janeiro e essas ruas estavam na região central da cidade, a mais movimentada, urbanizada e cosmopolita do país.

4) Marc Ferrez participou e foi premiado em diversas exposições, como vimos no quadro das páginas 55 e 56.

5) Ferrez inaugurou seu atelier em 1867 e trabalhou como fotógrafo até cerca de 1912, data da morte de sua esposa. Durante mais de 40 anos de atividade, o fotógrafo contou com nomes ilustres dentre sua clientela incluindo a Família Imperial. Na República também esteve próximo ao poder (mais ao poder municipal), tendo realizado as fotografias para compor o álbum da Avenida Central. Embora essa ligação não tenha sido estreita o que se comprova pelo fato de Ferrez nem sequer ter recebido o devido pagamento pelo seu trabalho.

6) Nos anúncios do Almanak Laemmert de 1878, o fotógrafo mostrava-se disposto a “tirar vistas de chácaras, casas, fazendas, edifícios, inauguração, grupos e reprodução de plantas”. Engenheiros e estrangeiros constituíam clientela. Correspondia-se com a sociedade francesa de fotografias mandando reproduções de suas imagens.

7) Os contatos com o exterior iniciam-se na infância. Com a morte de seus pais Ferrez viveu em Paris com o escultor Alpheé Dubois. Após o incêndio em 1873 que destruiu sua propriedade Ferrez retorna a Paris a fim de comprar material fotográfico e reiniciar os negócios. Em 1875 integra a comissão geológica coordenada pelo cientista Frederick Hartt, corresponde-se com a Sociedade Francesa de Fotografia (SFP) e é premiado em diversas exposições internacionais. Imagens de Marc Ferrez podem ser encontradas em diversos países, tais como França (SFP, Quai d’Orsay) e Estados Unidos (Biblioteca do Congresso, Getty Museum, coleções particulares como a de Hoffenberg).

8) O pai e tio de Ferrez fizeram parte da missão Artística Francesa no Brasil. Zeferino destacou-se pela arte da gravura em medalhas, além de ter lecionado na Academia, e Marc foi escultor.

⁶⁰ MAUAD, Ana Maria. Na mira do fotógrafo. O Rio de Janeiro e seus espaços através das lentes de Gutierrez. In: *Anais do*

Nos tópicos destacados acima observamos alguns aspectos da vida de Marc Ferrez que nos levaram a considerá-lo elemento relevante para a construção de uma imagem de nação brasileira. Desenvolvemos esses tópicos em uma biografia do fotógrafo, a fim de apresentar os principais momentos de sua trajetória até que ele se tornasse um fotógrafo respeitado e profissional reconhecidamente importante. Muito da vida de Ferrez nos auxiliará na busca da interpretação de sua obra e contribuição pessoal para a consolidação no imaginário coletivo de um Brasil unificado, onde pessoas das mais distintas províncias puderam passar a sentir-se parte da mesma nação.

A obra de Marc Ferrez foi especialmente difundida no Brasil pelo seu neto, o historiador Gilberto Ferrez, cuja coleção de chapas, negativos e fotografias originais, foi adquirida pelo Instituto Moreira Salles após sua morte no ano 2000. Gilberto Ferrez publicou diversos livros com as fotografias deixadas pelo avô, foi um dos primeiros, ou o primeiro, a escrever sobre história da fotografia no Brasil e a biografar Marc Ferrez. A trajetória de Marc Ferrez que é baseada em parte na obra de Gilberto. Pesquisadores como Maria Inez Turazzi, Pedro Karp Vasquez, Boris Kossoy e outros, devidamente citados, têm sua parcela de contribuição para o nosso trabalho, além da pesquisa realizada.

Marc Ferrez nasceu no Rio de Janeiro, no dia 7 de dezembro de 1843, caçula de quatro irmãs e um irmão. Seus pais, Zeferino Ferrez e Alexandrina Caroline Chevalier Ferrez, franceses, vieram para o Brasil em 1816. Zeferino nasceu em Saint-Laurent, França, em 1797. Iniciou sua formação na Escola de Belas Artes de Paris onde estudou gravura e escultura com Philippe Roland e Pierre Nicola Beauvallent. Veio com seu irmão Marc, em 1816, incorporar-se à Missão Artística Francesa. Zeferino pode ser considerado iniciador e mestre da gravura no Brasil. Além de gravador foi medalhista, escultor e professor. 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 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. Em 1820 Zeferino foi admitido como professor na cadeira de Gravura da Academia. Zeferino Ferrez 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.⁶¹

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 iniciar 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 comprou uma chácara onde instalou uma fábrica de papel (também pioneira)⁶². De acordo com Gilberto Ferrez, Zeferino e sua mulher morreram no dia 22 de julho de 1851, vítimas de uma doença que sacrificou também alguns escravos e animais domésticos de sua propriedade, na fábrica de papel em Andaraí Pequeno.

Marc Ferrez foi enviado à França, onde ficou aos cuidados de um escultor amigo, Alpheé Dubois, e de sua mulher. A data de sua volta ao Brasil, segundo Gilberto Ferrez é incerta, presumindo-se que haja ocorrido por volta dos 16 anos de idade⁶³.

Chegando ao país, Ferrez trabalhou com George Leuzinger (1813-1892) na Casa Leuzinger, onde foi criada, entre 1861 e 1863, uma seção de fotografia. Ali Marc Ferrez aprendeu os primeiros passos do ofício com Franz Keller (1835-1890), alemão, engenheiro e pintor, que viera para o Brasil em meados da década de 1850. Keller casou-se com a filha de Leuzinger e com ele trabalhou como fotógrafo contratado da firma.

Em 1867, o então fotógrafo Ferrez resolveu estabelecer-se por conta própria na rua de S. José, número 96, sob a razão Marc Ferrez & Cia. De acordo com Bia Corrêa do Lago, Marc Ferrez convivera com Augusto Stahl, fotógrafo da Casa Imperial desde 1859, na Casa Leuzinger. Stahl teria oferecido a Ferrez uma parte de seus negativos, “a título de encorajamento”⁶⁴. O indício para que isso tenha ocorrido é a presença de imagens originais de Stahl em duas *cartes de*

⁶¹ As informações sobre Zeferino Ferrez foram retiradas da *Enciclopédia de Artes Visuais Itaú Cultural*. Disponível em: www.itaucultural.org.br. Acessado em julho de 2003.

⁶² Id.

⁶³ FERREZ, Gilberto. Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 26, 1997, p. 329.

⁶⁴ LAGO, Bia Corrêa do. *Augusto Stahl: Obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Contra Capa; Ed. Capivara. p. 24.

visite de paisagem comercializadas com o cartão suporte assinado por Ferrez. O formato *carte de visite* foi pouco utilizado por Ferrez para as fotografias de paisagem⁶⁵.

Até o início dos anos 1870, o mercado de fotografia girava exclusivamente em torno do retrato. Embora no início de sua atividade comercial autônoma Marc Ferrez tenha se dedicado a fazer retratos⁶⁶, ele acabou tornando-se célebre pelos seus grandes panoramas de paisagens e por dominar a técnica de fotografar embarcações.

Em 16 de agosto de 1873 casou-se com a francesa Maria Lefebvre. No mesmo ano, dia 18 de novembro, o prédio onde Ferrez tinha o seu ateliê sofreu um incêndio que deixou o fotógrafo na miséria. O incêndio na propriedade da rua de São José significou a perda de centenas de chapas e negativos originais do fotógrafo. A notícia do incêndio, no dia seguinte ao ocorrido, pode ser verificada em dois grandes órgãos da imprensa da época, o *Jornal do Commercio* e o *Diário do Rio de Janeiro*. O *Jornal do Commercio* menciona que o proprietário da casa dos fundos era o fotógrafo Marc Ferrez, já no *Diário do Rio de Janeiro* os fatos ocorridos são mais detalhados, no entanto, o nome do homem que teve sua propriedade e seus pertences destruídos não é divulgado.

Ontem, às 10 horas da noite, manifestou-se incêndio no prédio n. 96 da rua de S. José (antiga do Parto) casa térrea, onde residem na frente o Sr. Macial, livreiro, e nos fundos o Sr. Marc Ferrez, fotógrafo: começou o incêndio na frente da casa. O fogo comunicou-se prontamente aos prédios n. 98, 100 e 94, ficando completamente destruídos os de números 96 e 98, muito danificados os de n. 100 e com alguns estragos os de n. 94. Tornou-se muito sensível a falta d'água, tendo-se demorado o fornecimento por mais de uma hora.

Prestaram prontos socorros os srs. tenente-coronel Luiz Ignácio, inspetor Faria e várias pessoas cujos nomes não podemos saber. Estavam presentes os Srs. ministro da guerra, chefe de polícia, 2º e 3º delegados, comandante do corpo de bombeiros, capitão Marques Sobrinho, vários comandantes de estações e inspetores de quarteirões e grande concurso de povo. Acudiu prontamente a bomba do arsenal de guerra que prestou muito bons serviços, e logo depois as bombas de diversos postos.” (*Jornal do Commercio*, 19/11/1875)

Era um incêndio, que se manifestou na rua de S. José, antiga do Parto, no prédio n. 96, onde se achavam estabelecidas a livraria do Sr. Maciel, e uma fotografia.

O fogo rompeu com imensa intensidade, dominando imediatamente todo o prédio que tinha apenas o pavimento térreo, e comunicando-se aos imediatos que têm para o lado da igreja do Parto, o n. 94, e para o lado da Carioca os ns. 98 e 100 e são também térreo.

⁶⁵ *Carte-de-visite*: formato de apresentação de fotografias inventado em 1854 pelo francês André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) e assim denominado em virtude de seu tamanho reduzido, pois apresentava uma fotografia de cerca de 9,5 x 6,5 cm. A grande voga da *carte de visite* ocorreu na década de 1860, quando tornou-se um modismo em escala mundial, sendo produzido aos milhões em todo o mundo inclusive aqui no Brasil. In: VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

⁶⁶ Através de anúncios no *Jornal do Commercio* sabemos que, no início de sua carreira Ferrez dedicou-se a fazer retratos, no ano de 1868, das 8 às 4 da tarde.

A livraria ficou completamente consumida e dos prédios imediatos salvaram-se as mobílias pela dedicação de muitas pessoas do povo, que espontaneamente acudiram, apenas o incêndio se manifestou, devendo todavia as famílias terem sofrido grandes prejuízos em consequência da má ordem com que os salvados foram amontoados na rua.

O fogo avançou por mais de meia hora, antes que chegassem os primeiros socorros. Não obstante estar bem próximo o grande chafariz da Carioca não havia água!

Enfim chegaram as bombas e as carroças, e então fácil foi dominar o incêndio, que não teria tomado tão largas proporções, se os socorros fossem prontos, como convinha, e se no lugar do sinistro não reinasse a maior anarquia havendo mais gente a dar ordem que a cumpri-las.

Não só a hora em que se manifestou o incêndio, como o grande clarão que alumiu a cidade, chamaram ao lugar do sinistro alguns milhares de pessoas.

A primeira bomba que compareceu foi a do largo da Carioca, que não trabalho até às 10 1/2, por não ter água. Foi a essa hora que apareceu a primeira carroça. Era a de n. 758. Estava já consumido o primeiro prédio. Compareceram depois todo o pessoal dos incêndios e as bombas do arsenal de guerra e marinha. A hora em que escrevemos, meia noite, o incêndio está dominado. (*Diário do Rio de Janeiro*, 19/11/1873)

Após o desastre, Ferrez pediu empréstimo ao comerciante e amigo, Julio Cláudio Chaigneau⁶⁷, “um dos mais conhecidos comerciantes de equipamentos e produtos fotográficos do Rio de Janeiro”, estabelecido entre 1860 e 1888 na Rua do Ouvidor n. 59⁶⁸. No mesmo ano Ferrez partiu para a Europa, a fim de comprar material especializado e recomeçar as atividades profissionais.

Voltando ao Brasil, aceitou o convite para participar da comissão Geológica do Império do Brasil, chefiada por Charles Frederick Hartt (1840-1878), cientista e professor da Universidade de Cornell. A comissão tinha por objetivo formular as bases para o estudo geológico do Império. Nessa viagem Ferrez teve a oportunidade de fotografar os índios Botocudos na Bahia, a cachoeira de Paulo Affonso e grande parte da região norte do país⁶⁹. Podemos imaginar as dificuldades para a obtenção das fotografias em regiões selvagens e de difícil acesso como as feitas por Marc Ferrez para a comissão, utilizando como base o depoimento de 1862, realizado pelo pintor francês François Auguste Biard, acerca de sua viagem ao Brasil, já que ele nos fornece um relato raro acerca das dificuldades técnicas em se fazer fotografias em meados do século XIX (Marc Ferrez não deixou nenhum documento desse tipo).

Deixei um pouco a pintura, e, reunindo o material fotográfico, procurei matas ainda poupadas pelos machados, de vez que vivia cercado de matos rasteiros e plantações destruídas pelas formigas. Gastava mais de uma hora para atingir a floresta virgem. Manuel ajudava-me a

⁶⁷ FERREZ, Gilberto, op. cit., p. 330.

⁶⁸ KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. No verbete “Julio Claudio Chaigneau” Kossoy fornece o endereço do estabelecimento do comerciante “Rua do Ouvidor, 59 (55) Rio de Janeiro RJ 1860/1888”. Observe-se que nos anúncios de Marc Ferrez publicados no Almanak Laemmert, encontramos os endereços “Rua de S. José, 88” e “Depósito na rua do Ouvidor 31, 36 e 55”. Almanak Laemmert 1878, 1879, 1880, 1881.

⁶⁹ Retornaremos ao trabalho de Ferrez na expedição da Comissão Geológica no terceiro capítulo.

transportar a máquina fotográfica e os apetrechos necessários. Eu conduzia também um saco cheio de frascos; a tiracolo uma bolsa de caçador com uma porção de coisas: vinte estacas para armar a barraca, meu caderno de esboços, chumbo, pólvora em grande quantidade (...) Enquanto aguardava a chegada de Manuel com a minha máquina, preparava o terreno para recebê-la, o que nem sempre era fácil devido às grossas raízes. Mal chegava, o criado dispunha tudo para o trabalho a realizar, salvo se os mosquitos intervinham. Falo freqüentemente nesses dípteros porque nas matas eles têm um papel saliente. Procurava apanhar umas vistas, mas infelizmente quase sempre era impedido pela grande proximidade do sítio visado. Punha-me de joelhos na barraca para trabalhar. Às vezes descobria um belo efeito de luz, corria até junto da máquina e ao ir tirar a fotografia o sol havia se escondido. Passava o dia inteiro a sombra, sem repouso, comendo em pé, bebendo água. Freqüentemente um temporal nos surpreendia e era preciso arrumar tudo às pressas e partir por veredas transformadas em riachos impetuosos. Chegava-se a casa num estado digno de lástimas.⁷⁰

Biard descreve uma série de dificuldades que envolviam a produção de fotografias, como a umidade que atacava os instrumentos, ventanias, explosões em decorrência da utilização de produtos químicos, perda de material, etc.

Transcrevemos o testemunho acima com a ressalva que Biard era um amador e Ferrez um profissional. No entanto, o relato do pintor é uma raridade. Certamente, os obstáculos e empecilhos passados por Ferrez no que se refere ao cansaço, às longas distâncias percorridas, ao peso do material e às dificuldades de transportá-lo e obter luminosidade adequada eram similares.

Em 1875, parte do material fotográfico produzido durante a viagem foi exposto na Exposição de Obras Públicas do Ministério da Agricultura. Era a primeira participação de Ferrez em uma exposição, de uma série de muitas. Esses eventos tanto os nacionais quanto os internacionais, marcaram a vida do fotógrafo, as medalhas que recebia davam-lhe prestígio e tornavam-se o chamariz de seus anúncios. Avaliamos um pouco melhor o significado das exposições e acompanhamos atentamente a participação do fotógrafo nesses eventos.

2.2 As exposições universais

A partir de 1875, Ferrez participou de diversas exposições nacionais e a todas as exposições internacionais a que o Brasil compareceu. Recebeu os prêmios especificados a seguir⁷¹:

⁷⁰ BIARD, François. *Dois anos no Brasil*. São Paulo: Ed. Nacional. p. 120-122.

⁷¹ Esta tabela foi elaborada com base nos dados de Francisco Foot Hardman e Maria Inez Turazzi conforme especificamos entre parênteses. Não pudemos encontrar todos os dados.

Ano	Nome do evento	Duração do evento	Nº Expositores	Nº visitantes	Premiação/ observações
1875	Exposição Nacional do Rio de Janeiro (realizado na Secretaria de Agricultura)	45 dias (Hardman) ⁷²	-----	67.568 (Hardman)	As fotografias da Comissão Geológica do império são exibidas nessa ocasião
1876	Exposição da Filadélfia	Filadélfia, E.U.A.	60.000 (Turazzi)	10.165.000 (Turazzi) 9.900.000 (Hardman)	medalha de ouro (panoramas do Rio de Janeiro)
1878	Exposição de Paris	Paris, França	52.835 (Hardman)	16.032.725 (Turazzi) 16.000.000 (Hardman)	medalha de ouro
1879	Exposição Geral da academia de Belas Artes	Rio de Janeiro, Brasil	-----	-----	medalha de ouro
1881	Exposição de História do Brasil	-----	-----	-----	Grande prêmio
1882	Exposição continental de Buenos Aires	-----	-----	-----	Premio ao mérito, medalha de prata
1883	Exposição Internacional de Amsterdã	Amsterdã, Holanda	-----	-----	medalha de bronze (grandes fotografias, 24, dos principais pontos de vista das cidades do RJ, Santos, Petrópolis e

⁷² HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. A tabela concebida pelo autor com os números das exposições foi feita com base nas seguintes fontes: Enciclopédia Britânica, 1956, J. Allwood, 1977, W. Plum, 1979, P. Ory, 1982.

					outros lugares do interior do Brasil)
1884	Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes	-----	-----	-----	medalha de bronze
1885	Exposição da Antuérpia	Bélgica	-----	-----	medalha de prata, segundo o anexo do Relatório do ministério da Agricultura (31 vistas do Rio de Janeiro)
1889	Exposição Internacional de Paris	Paris, França	61.722 (Hardman)	32.250.297 (Turazzi) 32.300.000 (Hardman)	medalha de bronze
1904	Saint Louis			19.700.000 (Hardman)	medalha de ouro

As exposições universais realizadas em diversos países do mundo desde 1850, marcaram o século XIX como local privilegiado de exibição de progresso, ciência e peculiaridades de cada nação. Para as grandes exposições, cada país participante levava o que julgava mais significativo, e uma imagem desse país se formava a partir do que era exibido. Segundo Sandra Jatahy Pesavento, as exposições significavam um “encontro universal em nome do progresso e da concórdia entre os povos, instrução, divertimento, trocas comerciais, exibição de novidades”⁷³. De acordo com Pesavento, a participação do Império do Brasil nessas exposições estava inserida em uma meta e sonho latino-americanos: “ser moderno, participar da rota do progresso, tornar-se uma grande nação, desfazer a imagem do exotismo tropical, do atraso e da inércia.”⁷⁴ Essa meta

⁷³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais. Espetáculos de modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997. p.14.

⁷⁴ *Ibid.* p.17.

brasileira mostrou-se estampada nas fotografias levadas às exposições, especificamente nas de autoria de Marc Ferrez, podemos constatar a preferência por uma imagem de progresso e civilização, oposição à imagem de barbárie.

No discurso oficial do império podemos observar a crença no caráter de exibição de progresso contido nas exposições universais:

As exposições universais, que se verificam de 30 anos para cá, com freqüência constante, em períodos cada vez mais próximos, nos principais Estados da Europa e da América, não buscam apenas estadear, de modo espetaculoso, as riquezas dos povos. Seu fim principal consiste em revelar a intensidade e as condições de trabalho, e a barateza relativa dos artigos de consumo em todos os Estados, a fim de que desse conhecimento prático provenham aos expositores mercados novos e novos meios de produção. É por isso que, abrangendo todos os ramos de atividade humana, se tornam verdadeiras enciclopédias materiais, destinadas a patentear o progresso dos que a elas concorrem. À exibição dos produtos do solo e subsolo vêm juntar-se amostras de objetos manufaturados e espécimes ou modelos que dão idéia do adiantamento moral e intelectual dos Estados, perfazendo a exposição congressos e conferências, em que homens de provado saber permutam idéias acerca das questões que mais vivamente atraem atenção geral.⁷⁵

A participação nas exposições tinha extrema importância para as nações que se desejavam mostrar civilizadas e na marcha do progresso. Tal aspiração não cabia somente a países distantes da Europa como o Brasil. Na própria Antuérpia, sede da exposição em questão, esse tipo de pensamento propagado por Villeneuve era comum, como podemos apreender de um artigo do periódico *La Nature*⁷⁶ de 1884 sobre a exposição que se iria realizar. O argumento central do artigo intitulado *L'exposition Universel d'Anvers*, recai sobre a importância econômica do evento, já que nações dos cinco continentes tomariam conhecimento da capacidade dos magníficos portos, dos produtos industriais e comerciais belgas. Sediar uma exposição universal significava “estar entre as civilizações que marcham na primeira linha da civilização moderna” e assim seria possível “mostrar aos estrangeiros os progressos incessantes da indústria belga”.

Voltando ao relatório apresentado ao ministro da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, o Conde de Villeneuve, no papel de delegado especial do governo na Exposição Universal da Antuérpia, temos uma noção de que maneira o Brasil era representado naqueles eventos:

O espaço ocupado pelo Brasil compreendia a seção interior e o pavilhão nos jardins do palácio. Reunidos, mediam 550 metros quadrados. Na exposição de Amsterdã, em 1883, o Brasil dispôs apenas de 120 metros quadrados.

⁷⁵ Conde de Villeneuve. Exposição Universal de Antuérpia. Relatório apresentado a S. Ex. Sr. Conselheiro Antonio da Silva Prado, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, In: *Relatório do Ministério de Agricultura, Comércio e Obras Públicas*, 1885, Anexo H.

⁷⁶ *Revue des sciences et de leurs applications aux arts et a l'industrie*. Paris: Imprimerie A. Lahure, 1884.

A seção interior, situada na ala esquerda do palácio, foi a primeira que despertou nossa atenção. Atendendo à modicidade relativa do auxílio financeiro que o Centro da Lavoura e do Comércio prestara a essa empresa, tinha eu sobeja razão para não tentar obra aparatosa, senão decente e consoante ao fim que nos propúnhamos. Os arquitetos encarregados da disposição artística da sala, adstringiram-se a nossos recursos e diligenciaram, antes de tudo, dar à seção as disposições mais convenientes ao fácil exame das amostras que ali seriam exibidas. No fundo da sala, em compartimento separado, estabeleceram-se a exposição da casa Cibils e as peles e couros em troféus, adornando-se as paredes com fotografias de paisagens nacionais, de estabelecimentos agrícolas e de obras de arte de nossas vias férreas.⁷⁷

Em 1882, a posição de Marc Ferrez alcançava certo destaque. Ao visitar uma exposição, o Imperador, dentre inúmeras opções se detém na exposição de Ferrez.

Visita Imperial. S. M. o imperador, acompanhado do Sr. conde de Iguassu visitou ontem às 10 horas a Exposição da indústria nacional, sendo recebido pela diretoria (...) Sua Majestade examinou a exposição cerâmica do Sr. Esberand, depois viu a máquina fotográfica do Sr. Marcos Ferrez, dirigindo-se em seguida para os anexos... (*Jornal do Commercio*, 6/01/1882)

Além de expor aparelhos, Ferrez apresentava nesses eventos principalmente suas fotografias. Na Exposição de História do Brasil, promovida pela Biblioteca Nacional, em 1881, Ferrez expôs cerca de 22 fotografias tendo como objetos: casa particular na Bahia, vista do Rio de Janeiro tomada da Ilha das Cobras, máquinas e guindastes hidráulicos, engenho, festejos públicos, fachada da Exposição Nacional de 1872, gruta de estalactites, Exposição portuguesa, Exposição camoneana, quadro de Pedro Américo “*Batalha e vitória de Campo-grande*”.

É interessante observar que o catálogo dessa exposição traz três nomes da família Ferrez: Zephyrino, apresentado como gravador de medalhas, Marcos, apresentado como “Ferrez Junior” e Marcos, apresentado como “Ferrez Sênior”, o tio de Marc.

Participar com frequência das exposições tanto as universais quanto as nacionais, significava, para um fotógrafo como Marc Ferrez, ter seu trabalho apreciado por milhares de pessoas. Não se tratava apenas de um público proveniente das elites, ou somente masculino, mas sim de um público vasto que incluía mulheres e pessoas de baixa renda.

Em 1888 na Exposição Brasileira, preparatória para a Exposição Universal de Paris do ano seguinte temos o artigo do *Jornal do Commercio*:

Ontem aumentou a concorrência à exposição, notando-se grande número de senhoras. A seção das flores artificiais, das mobílias, confecções e calçados chamou a atenção geral, e, além de outras a de tecido também foi muito elogiada.⁷⁸

Exposição preparatória – Ontem foi regularmente concorrida a exposição, avultando o número de senhoras de nossa primeira sociedade. Diversas pessoas notáveis, senadores, deputados,

⁷⁷ Id. p.4.

⁷⁸ *Jornal do Commercio*, 12/12/1888.

empregados superiores percorreram as salas, prestando a maior atenção às diversas seções. O Sr. Ministro de estrangeiros demorou-se algum tempo examinando as principais indústrias e mostrando-se satisfeito pelos resultados. No sábado à uma hora da tarde, S. A. o príncipe D. Pedro pretende visitar as salas já prontas.⁷⁹

O papel de Marc Ferrez nessa exposição é destacado no *Jornal do Commercio* o que indica a notabilidade alcançada pelo fotógrafo, o único que tem o nome citado nos artigos sobre a exposição preparatória, e concorre para apontar o quanto as fotografias de Ferrez eram vistas no Brasil e levadas para fora do país. O trecho que se segue foi descolado do artigo que descrevia as diferentes seções da exposição preparatória.

No princípio estão as confecções de modas, as flores artificiais, e na parede uma magnífica coleção de paisagens em fotografia do Sr. Marc Ferrez, onde se vê a medieval Ouro Preto, o Itacolomy e uma avenida de floresta, que é um primor.⁸⁰

O Conde de Villeneuve, na posição de delegado especial da Exposição Universal da Antuérpia fornece o testemunho acerca do público que comparecia às exposições e afirma que esse fato tornava as exposições internacionais um evento ideal para se fazer propaganda em prol da emigração para o Brasil.

As quatro preindicadas [sic] brochuras⁸¹ permitiram-me iniciar vasta propaganda a prol da emigração para o Brasil. O número avultado de pessoas que freqüentam uma exposição internacional, pertencentes a todas as condições sociais e a todos os países, especialmente quando a exposição se realiza em um país qual a Bélgica, que, por sua situação geográfica, está em relações permanentes com a Inglaterra, os Países-Baixos, Luxemburgo, a Alemanha e a França, e em cidade qual a Antuérpia, vasto empório comercial e marítimo, proporcionava-me o ensejo para propaganda metódica e racional.

2.3 Atividades comerciais

Podemos acompanhar as atividades de Marc Ferrez através dos anúncios dos jornais, a partir de 1868:

“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)

⁷⁹ *Jornal do Commercio*, 14/12/1888.

⁸⁰ *Jornal do Commercio*, 10/12/1888.

⁸¹ As brochuras a que se refere são: Catálogo da Seção do Brasil na Exposição, *Guia do imigrante*, Guia publicado por C. Hygin-Furey, *Notícia*, encomendado por Villeneuve a F. J. Sant’Anna Nery, com o objetivo de completar as informações acerca dos produtos brasileiros.

Em 1868 a atividade a que se dedicava durante grande parte do dia era a de retratista. Os anúncios dessa época ainda não traziam o nome e a marca “Marc Ferrez” impressos. O fotógrafo era também comerciante de fotografias alheias e já se interessava em vender especificamente imagens paisagísticas e de navios.

Entre 1874 e 1878 Marc Ferrez teve seus negócios comerciais interrompidos em razão do incêndio que destruiu seu ateliê, sua conseqüente viagem a Paris e da participação na Comissão Geológica do Império. Encontramos, no entanto, notícias sobre as fotografias tiradas durante os trabalhos da expedição. No dia 12 de agosto de 1876, o *Jornal do Commercio* noticia o retorno da Comissão ao Rio de Janeiro, depois de uma exploração da costa da parte sul da província da Bahia. No pequeno artigo, Ferrez é mencionado como “ajudante”. Menciona-se ainda uma “rica série de fotografias, entre as quais há um grande número de retratos dos botocudos” trazido pela Comissão.

Em dezembro de 1878 Ferrez volta a anunciar suas atividades de fotógrafo no *Jornal do Commercio*, na seção “Avisos”, um anúncio de Ferrez:

“Marc Ferrez, fotógrafo da Marinha imperial, 88 rua de S. José, tem a honra de prevenir o respeitável público, e particularmente seus freguezes, que, tendo voltado da Europa, onde estudou os melhores e mais novos sistemas acha-se de novo pronto a satisfazer quem desejar encarregá-lo de qualquer encomenda.” (16/12/1878, p.2)

A faceta comerciante de Ferrez não se limitava a vendagem de fotografias. Segundo Gilberto Ferrez, por volta de 1881, ele introduziu no mercado brasileiro as primeiras chapas secas de Lumière e os papéis a base de bromureto⁸². No mesmo ano publicou um folheto de propaganda especificando as atividades comerciais da loja “Marc Ferrez”:

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 [sic].

Em 1891 Ferrez aparece nos anúncios, sobretudo, como comerciante.

Fotografia
Marc Ferrez
Único agente das objetivas Dallmeyer, de Londres
Acaba de receber um novo sortimento de aparelhos e objetivas.

⁸² FERREZ, Gilberto. Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores: Marc Ferrez (1843-1923). In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 26, 1997, p. 340.

Tem sempre a escolha cartões de todas as qualidades, prensas, lanternas, etc., etc., e todas as demais pertenças.

Últimas novidades. Revelador Iconogene e porcellanas para transporte *arystotype*.

88 Rua de S. José 88

A pedido enviar-se-há o catálogo da casa. (*Jornal do Commercio*, 15/01/1891)

Fotografia

Marc Ferrez

Único agente das objectivas Dallmeyer, de Londres e das chapas Wratten-Wamwright. Acaba de receber remessas dessas duas afamadas fábricas e também recebeu as “Detectives Eteinheils”.

Tem sempre grande sortimento de câmaras, obturadores, cartões de todas as qualidades, etc., etc., etc. e todas as demais pertenças de fotografias.

88 Rua de S. José 88

A pedido enviar-se-há o catálogo da casa.

(*Jornal do Commercio*, 18/10/1891)

Em 1894 o anúncio de Ferrez no *Jornal do Commercio* revela sua proximidade ao poder na República e nota-se que a denominação “Fotógrafo da Marinha Imperial” foi substituída por “Fotógrafo da Marinha Nacional”.

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)

Os anúncios no Almanak Laemmert nos permitem formular algumas reflexões. Como é sabido o almanaque foi publicado anualmente a partir de 1844 pelos irmãos Eduardo e Henrique Laemmert, denominando-se Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. O estabelecimento dos irmãos Laemmert encontrava-se na Rua da Quitanda, número 77. A publicação tornou-se famosa nas diversas províncias do Império e hoje é excelente fonte de referência.

A primeira vez que o nome de Marc Ferrez é publicado no Almanak, na listagem das profissões, foi no ano de 1868, aparecendo no corpo do almanaque: “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. Devemos lembrar que a razão para tal fato foi o incêndio que acabou com o seu primeiro estabelecimento, da rua S. José, número 96 e as consequentes viagens que o fotógrafo realizou a Paris, para aquisição de novo material e para as províncias do

norte do Brasil (hoje nordeste e norte) como fotógrafo oficial da Comissão 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”.

Os dizeres na listagem em 1878, 1879, 1880, 1881: “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].

A seção “notabilidades” englobava os anúncios pagos pelos comerciantes de diversas espécies.

Os anúncios de Ferrez nesses anos:

Marc Ferrez
Fotógrafo da marinha imperial e da comissão geológica
Especialidade de vistas do Rio de Janeiro
88 rua de S. José 88
Depósito
55 rua do ouvidor 55
Encarrega-se de tirar vistas de chácaras, casas, fazendas, edifícios, inauguração, grupos e reprodução de plantas.

Marc Ferrez
Fotógrafo da marinha imperial e da comissão geológica
Premiado na exposição de Filadélfia
Especialidade de vistas do Rio de Janeiro
88 rua São José 88
Depósito
31, 36 e 55 rua do ouvidor 31, 36 e 55
Encarrega-se de tirar vistas de chácaras, casas, fazendas, edifícios, inauguração, grupos e reprodução de plantas.

Marc Ferrez
Fotógrafo da marinha imperial e da comissão geológica
premiado na exposição de Filadélfia
Medalha de ouro na exposição das belas-artes
Especialidade de vistas do Rio de Janeiro
88 rua de S. José 88
depósito
31 36 e 55 rua do ouvidor 31 36 e 55
Encarrega-se de tirar vistas de chácaras, casas, fazendas, edifícios, inauguração, grupos e reprodução de plantas.

O anúncio de 1881 é idêntico ao de 1880.

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 Brazil”, p. 2385 apresenta uma pequena diferença em relação ao ano anterior, o acréscimo da seguinte frase: “vista panorâmica de 1 a 10 metros em um só pedaço”.

De 1886 a 1888 lemos na listagem: “Marc Ferrez, Fotógrafo da marinha imperial, r. S. José, 88”.

A julgar pelo Almanak Laemmert os anos de guinada na carreira de Ferrez seriam os anos em que houve maior destaque em seus anúncios, ou seja, os anos que vão de 1878 a 1882. Nesse período Ferrez foi incorporando títulos a sua marca pessoal. Primeiramente denominando-se fotógrafo da Marinha Imperial e da Comissão Geológica, o que observamos nos anúncios a partir de 1878. Em 1879 Ferrez destaca-se em seus anúncios com o acréscimo da informação: premiado na Exposição de Filadélfia, em 1880 acrescenta outra premiação: “medalha de ouro da exposição de belas-artes”. Quanto aos serviços prestados Ferrez oferece em todos os anos (1878 a 1882) a disponibilidade de tirar fotografias de chácaras, casas, fazendas, edifícios, inauguração, grupos e reprodução de plantas, anunciando sempre a especialidade em vistas do Rio de Janeiro e acrescentando em 1882 a opção de fazer vistas panorâmicas entre um e dez metros “em um só pedaço”.

Em 1884 e 1885: “Marc Ferrez, Fotógrafo da Marinha Imperial e da comissão Geológica, r. S. José 88.” Nos anos 1886, 1887, 1888, 1889 encontramos no índice referência a Marc Ferrez na seção intitulada “Fotógrafos”, com a seguinte indicação: “Marc Ferrez, fotógrafo da Marinha Imperial, R. s. José, 88”.

Através dos anúncios de Marc Ferrez no Almanak Laemmert e nos outros periódicos estudados e com base na bibliografia selecionada, pudemos traçar a clientela à que Marc Ferrez oferecia seus serviços. Dentre ela podemos citar: membros da família imperial e o próprio imperador D. Pedro II, engenheiros e arquitetos responsáveis pela construção de obras públicas geralmente de grande porte, quaisquer indivíduos interessados na contratação dos serviços do fotógrafo, especialmente aqueles feitos ao ar livre e não dentro de um estúdio, já que Ferrez se tornou um especialista em fotografias de “vista”.

Ao longo desse trabalho continuaremos avaliando a clientela de Ferrez e o circuito icônico no qual as fotografias dele se inseriam.

2.4 Período Republicano

A proclamação da República em 1889 e o banimento da família real parecem não ter modificado o *status* de Marc Ferrez no mercado de trabalho. Não se sabe a posição política do fotógrafo, mas sabemos que ele atuou conforme as regras do jogo. Em anúncios anteriores a República, Ferrez denominava-se “fotógrafo da marinha imperial”. Após o 15 de novembro Ferrez muda seu slogan para “fotógrafo da marinha nacional”. Em ambos os períodos fotografou as embarcações oficiais, tendo se tornado um especialista nesse tipo de trabalho.

Findado o império é certo que Marc Ferrez prosseguiu suas atividades comerciais e de fotógrafo. O trabalho de valor histórico mais importante realizado no período republicano foi a documentação fotográfica das obras da Avenida Central, atual Rio Branco. O álbum foi encomendado pela Comissão Construtora da Avenida Central. O projeto era extremamente ambicioso: fotografar cada prédio construído na nova avenida. É importante salientarmos que a construção da avenida central afetou diretamente a vida de Marc Ferrez não somente pelo seu envolvimento no trabalho de documentação das obras, mas também pelo fato de o fotógrafo ter sido um dos muitos proprietários e locatários indenizados para que deixassem seus estabelecimentos e habitações em função da construção. No relatório da comissão construtora, na “relação geral dos prédios desapropriados para Av. Central mediante indenização em dinheiro” consta a propriedade na rua São José, número 84, em nome de “Marie Lefreve Ferrez”, esposa de Marc, cuja importância da “desapropriação por acordo amigável” foi de 25:000\$000 e na relação das “indenizações por maquinismos, instalações, auxílios de mudança, etc.” consta o valor de 10:000\$000, ao locatário Marc Ferrez do estabelecimento na rua São José, número 88, em ofício do dia 28 de julho de 1904.

Tendo recebido as citadas quantias e mudado de endereço por conta da construção da avenida e obras adjacentes promovidas pela prefeitura do Rio de Janeiro, Marc prosseguiu sua vida profissional e se ocupou com o trabalhoso projeto do “álbum da avenida central”. O trabalho monumental foi alcançado com êxito pelo fotógrafo, todavia, ao finalizar a obra, os trabalhos da Comissão da avenida Central haviam terminado, ela encontrava-se dissolvida e Ferrez ficou sem ter quem lhe pagasse. As fotografias foram guardadas na casa do fotógrafo até que uma ressaca em 1913 causou a perda de parte do material.

A contratação de Ferrez para a documentação da Avenida Central indica o reconhecimento a Ferrez e confiança em seu profissionalismo. Por outro lado, nos questionamos sobre o prestígio do fotógrafo, já que ele ficou sem receber por seu trabalho. Prestígio, dizemos, no sentido político do termo. Talvez se houvesse maior proximidade aos homens do governo ou a pessoas com real influência, um trabalho realizado durante meses não acabaria sem pagamento.

No ano de 1907, em sociedade com Arnaldo Gomes de Souza, Marc Ferrez arrendou os prédios 145 a 149 da Avenida Central, para instalar um cinematógrafo. O Cine Pathé foi inaugurado em 18 de setembro, tendo sido a terceira sala de cinema aberta na cidade. A Casa Marc Ferrez passou a distribuir filmes para as demais salas de cinema que foram se abrindo no Rio de Janeiro (em 1907 surgem no total 34 salas e em 1908 mais 23 salas).⁸³

Marc Ferrez dedicou sua vida à imagem. Além de ter trabalhado com diversas técnicas fotográficas e aprimorado algumas delas, como a máquina para realizar as chapas panorâmicas, Ferrez interessou-se sempre pelos novos inventos e não poderia deixar de se interessar pela nova arte proveniente da fotografia que era o cinema. Em 1912 Ferrez iniciou no Brasil o comércio das chapas dos irmãos Lumière.

Em 1913, a Casa Marc Ferrez & Filhos foi transferida para o número 112 da Rua São José e o cinema Pathé para o número 116 da Avenida Central.⁸⁴

Os filhos Julio e Luciano criam em 1913, ano da ressaca que inundou a casa de Ferrez no Flamengo, a Companhia Cinematográfica Brasileira, posteriormente transformada na Casa Marc Ferrez Cinemas e Eletricidade Ltda.

Após a morte da esposa, Marie Lefebvre, em 1914, Ferrez partiu para a França, hospedando-se no Hotel Europe. Em Paris continua estudando fotografia e, segundo carta endereçada a seus filhos, toma parte na Academia de Ciências na recepção de seu amigo Lumière.

Doente, Ferrez retornou ao Brasil onde faleceu no dia 12 de janeiro 1923, aos 80 anos. O jornal *Correio da Manhã* noticia sua morte (trechos do artigo encontram-se ilegíveis):

Consumou-se ontem de madrugada, em [companhia] de seu filho Luciano, a rua Joa[] Murtinho 177, o Sr. Marc Ferrez] chefe da firma que tem seu nome [e ex]plora o cinema Pathe'. [] e a vida de um homem pode ser [] a coletividade de salutar em[] nenhuma mais digna de ser vul[] ada que a desse bom velho, cujo [cre]púsculo glorioso e calmo começava [so]mente

⁸³ TURAZZI, Maria Inez, op. cit., p. 121.

⁸⁴ Ibid.

agora a ser gozado. [Tendo] vindo para o Brasil, aos vin[te] e um anos de idade, empregou-se [na] casa Leutzingler, mas, como a esse [] a fotografia era a novidade [da] época, deixou-se seduzir por ela e [dedic]ou-se-lhe de corpo e alma, igua[lou-se] mais tarde os dois grandes nomes [] de então nessa arte, Pacheco e [] eiro. [Es]tabelecido, casou-se, mais, dois dias [de]pois de casado, um incêndio devo[rou] todos os seus haveres. Viajou [para] a Europa com auxílio de um [amig]o, a adquirir novos aparelhos, e [de] volta incorporou-se `a Missão geoló[gica] do professor Hart, obtendo no [Bras]il as primeiras fotografias de [índi]os botocudos. [Tra]balhava em pleno sertão, com [coló]dio, que era o processo então em [uso]. Contraindo lá a doença de fígado [de] que morreu agora, voltando ao Rio [] dedicando-se, ao contrário dos seus [cole]gas, `as vistas e paisagens, conse[guin]do a mais linda coleção que desse [gene]ro existe no Brasil. [Es]tabelecendo-se a r. de S. José [] fronteira hoje a Galeria Cruzei[ro] fez-se fotógrafo da Casa Impe[rial] sendo premiado com medalhas de [ouro] em todas as exposições mundiais [em que este]ve concorreu, e condecorado por [] Pedro II com a Ordem da Rosa [] valiosíssima a coleção de cha[pas] fotográficas que ele deixa das []vidades da corte. []straindo da parte especulativa e [co]mmercial entregava-se de preferência [] a sua arte e ao seu laboratório, [man]tendo-se em contato, por corres[pon]dência, com as sumidades euro[peias] desse tempo, como os irmãos Lu[miere] por exemplo. De seus estudos [] na fotografia a chapa séc[] gelatino-bromureto, e com luz []herica que a elétrica ainda não [] ao rio, fazia na sua referida [] a r. S. José experiências cine[matog]râficas. Depois, com o adven[to do] cinema instalou o Pathe', [] onde esta o Palais, entregando-o mais [tarde] à guarda e desvelo de seus dois [filhos] Luciano e Julio, retirando-se [para] Paris. Hoje a Casa Marc Ferrez [] lhas é das mais acreditadas e só[] ao Brasil, enquanto o Pathé é [cine]ma dos mais queridos. [] o enterro de Marc Ferrez, que [] teve lugar no cemitério de São [João] Baptista, com enorme acompa[nham]ento, esteve representado todo o []nereio cinematographico carioca e []lliança dos Exhibidores. [] "Correio da Manhã", bem como [] gerente e seu secretario, fize[]me representar pelo nosso companheiro Cravo Junior. (*Correio da Manhã*, 14 de janeiro de 1923).

Destacamos do período republicano de Ferrez a sua relação com o cinema, ramo no qual ele e seus filhos, como vimos, foram pioneiros e ainda a consolidação de Ferrez como reprodutor das suas próprias fotografias na forma de cartões postais. Ambas as atividades revelam um Marc Ferrez de fato apaixonado pela fotografia e seus produtos, integrado no mercado fotográfico, sempre a par das novidades e pronto para trazê-las do exterior para o Brasil e aqui difundir-las e até aprimorá-las.

No que diz respeito a uma possível desvalorização da imagem quando de sua repetida, e/ou excessiva, reprodutibilidade, essa parece nunca ter sido uma questão para Ferrez, pois ao longo de sua carreira ele se empenhou em reproduzir exaustivamente suas fotografias não só em cópias fotográficas, mas em diversas mídias. Uma característica muito marcante de Ferrez era o seu envolvimento e dedicação aos negócios em torno da fotografia.

3. ENTRE O EXOTISMO E O PROGRESSO

3.1 A nação na fotografia

A proposta deste capítulo é trabalhar uma seleção de trinta e cinco fotografias e seis cartões postais de Marc Ferrez, além de reproduções de algumas dessas imagens em jornais e álbuns iconográficos, buscando a relação delas com os objetivos e hipóteses especificadas ao longo do trabalho. Recorreram-se por vezes a comparações e ao estabelecimento de relação das fotografias de Ferrez com imagens produzidas por outros fotógrafos e ainda com pinturas, desenhos e litografias. O corte cronológico definido refere-se aos seguintes marcos biográficos de Ferrez: 1867, data da abertura do primeiro estabelecimento do fotógrafo, a 1914, ano do falecimento da esposa e ida de Ferrez para Paris. Iniciaremos a série fotográfica buscando apresentar as fotografias selecionadas das mais antigas às mais recentes, com o objetivo de observarmos uma possível transformação na estética do fotógrafo ao longo dos anos. Em alguns casos a cronologia não será linearmente seguida sendo necessários recuos e avanços nas datas.

As primeiras imagens selecionadas foram tiradas por ocasião da Comissão Geológica do Império, segundo Marcus Vinícius de Freitas⁸⁵, a primeira expedição nacional de coleta de material geológico da história do Brasil. A Comissão tinha como chefe Charles Frederick Hartt, nascido no Canadá em 1840 e naturalizado norte-americano depois de completar 30 anos. Hartt veio ao Brasil cinco vezes e aqui morreu, abatido pela febre amarela, aos 38 anos. Na primeira viagem ao país, em 1865, atuou como assistente de Louis Agassiz, na Expedição Thayer. Ao retornar estabeleceu-se como professor na Universidade de Cornell em Nova York.

Em 1875 tem início a Comissão Geológica do Império, empreendimento oficial, patrocinado pelo Ministério da Agricultura. De acordo com Freitas, um dos argumentos que motivaram a criação dessa comissão foi a possibilidade de que os trabalhos realizados durante a expedição servissem de base para a representação da natureza brasileira no estande nacional da Exposição Universal da Filadélfia. Como vimos, o Império do Brasil participou de diversas

⁸⁵ FREITAS, Marcus Vinícius de. *Hartt: expedições pelo Brasil Imperial, 1865-1878*. Metalivros, 2001.

exposições universais, sempre contando com as exposições nacionais ocorridas sob a égide do governo, preparatórias para os eventos internacionais. A contribuição de Hartt na Exposição da Filadélfia acabou sendo decisiva. O geólogo organizou a seção de minerais do estande brasileiro, além de ceder as fotografias feitas por Marc Ferrez⁸⁶.

Richard Rathbun deixou seu relato sobre o trabalho de Marc Ferrez na Comissão:

O Sr. Ferrez foi muito feliz ao tirar fotos de todos esses lugares e objetos. Ao final dessa série de explorações, boa parte dos espécimes e das fotografias, ilustrando os resultados do trabalho, foram preparados para a Exposição Nacional no Rio, em dezembro de 1875, na qual o Professor Hartt teve a honra de expor na presença do Imperador. Uma série de fotografias foi igualmente exibida no estande brasileiro da Exposição do Centenário em Filadélfia.⁸⁷

As fotografias produzidas por Ferrez durante a Comissão acabaram sendo desmembradas e Gilberto Ferrez procurou pela coleção completa durante 30 anos, encontrando-a em 1984 nos Estados Unidos, onde foram compradas por colecionadores particulares e cedidas ao Museu J. Paul Getty (Coleção Joseph Lasser e Don Reifler). Muitas dessas fotografias foram reproduzidas nos livros “*Bahia, velhas fotografias*”, “*Velhas fotografias pernambucanas*” assim como no livro de Marcus Vinícius de Freitas sobre a Comissão Geológica e na época em que foram feitas, no próprio livro de Hartt.

As fotografias tiradas durante a Comissão foram selecionadas para nossa série pelo grau de visibilidade e circulação que tiveram. Foram apresentadas em palestras do Professor Hartt, projetas sobre um pano branco, e expostas em pelo menos uma exposição nacional e na Exposição Universal de Filadélfia, como vimos anteriormente. As fotografias tornaram-se também motivo de comentários publicados na imprensa.

Do fato de a Comissão ter requerido a presença de um fotógrafo, se considerarmos todas as dificuldades extras e os custos adicionais que isso acarretaria, como o transporte de todo o pesado material necessário, observamos o quanto era importante para os idealizadores da empreitada, documentar os locais da pesquisa. O caráter utilitário da Expedição (ela poderia servir a favor de melhoramentos agrícolas e os achados da pesquisa comandada por Hartt poderiam ser exibidos na Exposição Universal de Filadélfia) remete a um projeto oficial cujo

⁸⁶ Ibid. p. 188.

⁸⁷ Richard Rathbun. “Sketch of the life and scientific work of professor Charles Frederick Hartt”. *Proceedings of the Boston Society of Natural History*. Boston: BSNH, 1878. In: FREITAS, Marcus Vinícius de, op. cit., p.195.

objetivo era representar o Brasil como um lugar onde a ciência avançava, onde a moderna técnica da fotografia era capaz de registrar novas descobertas territoriais, geológicas, relacionadas à fauna e a flora e divulgá-las ao máximo dentro e fora do Brasil.

Vale destacar ainda, antes de avaliarmos algumas dessas fotografias, que Hartt se insere na categoria de “viajantes”, vindos do mundo civilizado, dotados de uma missão, utilizando como instrumento a ciência ou os preceitos científicos guiados pela curiosidade, observação, pesquisa, classificação. Viajantes esses que, seguindo um consenso de registrarem suas impressões em diários, deixaram uma literatura que acabou por exercer um papel relevante na elaboração de identidades para o Brasil⁸⁸.

Nossa série tem início com uma fotografia publicada em mais de uma obra contemporânea, a Cachoeira de Paulo Afonso⁸⁹.

⁸⁸ KURY, Lorelai. Viajantes e naturalistas do século XIX. In: *Brasiliana da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Fundação da Biblioteca Nacional/Nova Fronteira, 2001, p.59-77.

⁸⁹ Para citar algumas: FREITAS, Marcus Vinícius de, op. cit.; LAGO, Bia Corrêa do, op. cit., p. 131; *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n° 27, 1998, p. 33; TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 84.



Figura 1
 Fotografia de Marc Ferrez
 Cachoeira de Paulo Afonso
 Bahia, 1875
 Coleção Gilberto Ferrez/ Acervo Instituto Moreira Salles

A Cachoeira de Paulo Afonso não foi uma novidade iconográfica em 1875, data em que foi fotografada por Marc Ferrez. Em 1860, Augusto Stahl, realizou uma fotografia de composição ambiciosa para os parâmetros da época. Um panorama de 25,8 x 55,6 cm, composto de duas partes, de modo que a segunda parte era a continuação perfeita da anterior. De acordo com Bia Corrêa do Lago:

De fato Stahl foi o precursor de uma fotografia que se poderia quase chamar de “atlética”, pois impunha ao fotógrafo um grande esforço para transportar pesadíssima aparelhagem até o alto da montanha por caminhos tortuosos, em lombo de burro ou mesmo a pé, na busca da melhor perspectiva. Exigia também que se manejasse com rapidez e perícia os negativos úmidos, antes e depois de cada tomada.⁹⁰

A partir da fotografia de Stahl, Germano Wahnschaffe e E. F. Schute realizaram pinturas (óleo sobre tela) quase idênticas. Riedel assina uma imagem da cachoeira de Paulo Affonso no

⁹⁰ LAGO, Bia Corrêa do, op.cit., p. 122.

álbum “Viagem de SSAA Raes Duque de Saxe e seu augusto irmão d. Luís Philippe ao interior do Brasil no ano de 1868”. Bia Corrêa do Lago observa que na imagem assinada por Riedel a foto é idêntica a de Stahl e que, no lugar do jovem negro da fotografia original, na imagem de Riedel, há um senhor branco, de bengala.⁹¹



Figura 2
Fotografia de Augusto Stahl
Cachoeira de Paulo Afonso, 1860
Biblioteca Nacional

⁹¹ Ibid. p. 129-130.



Figura 3
Augusto Riedel

Cachoeira de Paulo Afonso no álbum “Viagem de SSAA Raes Duque de Saxe e seu Augusto irmão D. Luis Philippe ao interior do Brasil no ano de 1868”
Biblioteca Nacional

Para Bia Corrêa do Lago, a fotografia de Marc Ferrez da cachoeira, denota uma clara influência de Stahl.

O que nos interessa especialmente nessa fotografia é o fascínio que a natureza exercia sobre os homens do XIX. A cachoeira estava em lugar remoto, de difícil acesso, sua força e beleza faziam com que fosse um ponto de interesse comum. A importância de registrar um lugar como aquele se revela na diversidade das imagens produzidas nesse mesmo cenário.

O fato das fotografias de Ferrez terem sido tiradas por ocasião da Comissão Geológica aponta para a relevância que aquela região tinha para os estudos científicos da geologia do amplo território brasileiro. A divulgação daquelas imagens por não como um simples quadro natural, mas do ponto de vista científico, sugere uma intenção por parte dos patrocinadores da comissão, especialmente o ministério da agricultura, entre outras, em tornar público um local remoto e desconhecido. Isso seria uma maneira de as diferentes regiões do Brasil se tornarem gradualmente inseridas em um imaginário social.

Pode-se discutir o restrito alcance das fotografias na época, mas se pensarmos na quantidade de público que as exposições universais atraíam e na repercussão que os objetos ali

expostos alcançavam, podemos observar que as imagens apresentadas por Marc Ferrez alcançaram uma recepção elevada, foram imagens apreciadas e comentadas por um número significativo de pessoas de modo que pudessem se tornar integrantes de um imaginário coletivo. Sabemos que uma das fotografias de Ferrez da cachoeira que encantava os estrangeiros e era objeto de orgulho dos brasileiros sendo comparada às magníficas cataratas do Niágara, conhecidas mundialmente, foi reproduzida e publicada no periódico *Ilustração Brasileira*⁹² no dia primeiro de agosto de 1876.

A litografia de autoria de Henrique Fleiüss (1823-1882) trazia a legenda “parte da queda superior da Cachoeira de Paulo Affonso de uma fotografia tirada pela Comissão Geológica (vide o texto)”. O texto a que se refere a legenda dizia: “a gravura que se acha neste número representa a parte superior da primeira das grandes cachoeiras, e é reproduzida de uma fotografias do Sr. Marc Ferrez, fotógrafo da Comissão Geológica”. O artigo prossegue com a descrição geográfica da região da Cachoeira de Paulo Afonso e é assinado por Charles Frederick Hartt.

⁹² *Ilustração Brasileira; jornal de artes, sciencias e lettras*. Periódico publicado quinzenalmente pelo imperial Instituto Artístico, editado por Henrique Fleiüss.



Figura 4
Ilustração Brasileira
 Publicada em 1º de agosto de 1876

De acordo com Joaquim Marçal a fotografia da Cachoeira de Paulo Affonso teria sido a primeira imagem de Ferrez a ser reproduzida na imprensa carioca.⁹³ A mesma imagem foi reproduzida em fevereiro de 1882 no periódico *Arquivo das famílias* e também no exterior, segundo pesquisa de Celeste Zenha em Leipzig.⁹⁴

Outras fotografias tiradas para a Comissão Geológica do Império foram reproduzidas em *Ilustração Brasileira*. Entre os anos de 1876 e 1878 encontramos sete fotografias enviadas pela Comissão. Na maioria delas o editor fornece o crédito das imagens ao fotógrafo Marc Ferrez, fator interessante para uma época em que os direitos autorais recebiam pouca ou nenhuma atenção. Era comum se publicar ou reproduzir textos e imagens sem o fornecimento de créditos

⁹³ ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. p. 180.

⁹⁴ ZENHA, Celeste. Les usages de la photographie dans le production des vues du Brésil à la période impériale. *Études photographiques*. Paris: Société Française de Photographie, janeiro de 2004.

ou autorização dos autores⁹⁵. Para Joaquim Marçal a presença constante de fotografias de Ferrez na revista de Fleiüss pode indicar uma relação entre o fotógrafo e o editor.⁹⁶

Quatro das sete fotografias publicadas entre 1876 e 1878 ilustraram a capa da revista. O destaque obtido pelas imagens de Ferrez indica que as suas fotografias, desde a primeira década de sua carreira, alcançaram um alto grau de visibilidade, fazendo parte do circuito visual do XIX. De acordo com Mauro César Silveira:

Em tempos que a fotografia ainda era um privilégio de raras pessoas, mesmo entre as mais abastadas, as primeiras imagens impressas provocaram imenso furor. Deve-se ter em mente, também, as possibilidades – embora limitadas – abertas ao grande contingente de analfabetos do país: o primeiro recenseamento da história brasileira, datado de 1872, mostra um índice de apenas 15,75% de alfabetização nos 9.930.478 habitantes.⁹⁷

A importância das fotografias de Ferrez terem sido capas do periódico recai justamente na potencialidade dessa “publicidade”. As imagens ultrapassaram em alcance um público restrito, uma pequena parcela alfabetizada e ainda, aos assinantes do periódico. A exposição das fotografias reproduzidas na capa as tornava muito mais acessíveis.

Ao estudar a iconografia da Guerra do Paraguai na imprensa ilustrada fluminense, Pedro Paulo Soares procura apreciar os mecanismos de difusão e recepção das imagens publicadas pelos artistas de charge e caricatura. Soares buscou elementos que confirmassem a extensão da recepção das imagens publicadas pela imprensa durante o conflito no Paraguai. Um artigo publicado em *Vida Fluminense* revela a existência de um “ampliado circuito icônico”, como revela Soares.

Nesse circuito observamos que as litografias publicadas nos jornais ilustrados se descolavam do meio impresso, eram reproduzidas em diferentes mídias e alcançavam uma audiência bem maior do que aquela limitada ao universo restrito dos assinantes.⁹⁸

⁹⁵ Sobre a reprodução indiscriminada de textos ver Ubiratan Machado, *op. cit.*. Sobre a falta de se dar crédito às fotografias ver artigo de Pedro Corrêa do Lago na Revista *Nossa História* sobre Militão Augusto de Azevedo, fotógrafo cujas fotografias foram muito reproduzidas e ainda assim seu autor perdurou anos no esquecimento. (A primeira reportagem fotográfica de São Paulo. In: *Nossa História*, ano 1, n. 3, janeiro de 2004).

⁹⁶ “Vê-se aí, então, uma interessante ligação havida entre Henrique Fleiüss e Marc Ferrez, a merecer um aprofundamento de pesquisa”. ANDRADE, Joaquim Marçal F., *op. cit.*, p. 186.

⁹⁷ Apud. Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, *op. cit.*, p. 139.

⁹⁸ Pedro Paulo Soares. *A guerra da imagem: iconografia da Guerra do Paraguai na imprensa ilustrada fluminense*. Dissertação – UFRJ, IFCS, Programa de Pós-Graduação em História Social. Rio de Janeiro, 2003. p. 77.

É possível que o mesmo fenômeno se desse com as litografias e xilografuras publicadas por Fleiuss com a temática da Comissão Geológica. Além de figurarem nas capas e interior dos periódicos elas podiam ser reproduzidas e expostas dali para outros meios.

Apresentaremos a seguir outras fotografias tiradas durante a Comissão Geológica do Império. Na Bahia, Ferrez foi, segundo Gilberto Ferrez, o primeiro a fotografar os índios botocudos “em plena selva”⁹⁹, ainda que o fotógrafo tenha tornado o ambiente neutro, improvisando estúdio na maneira usual da época, estendendo um pano branco ao fundo. Prática empregada, sobretudo, com o fim de equilibrar a intensidade luminosa do primeiro plano com a do fundo¹⁰⁰. Os índios botocudos haviam sido fotografados décadas antes. Na *Phototèque du Musée de l’Homme* de Paris há uma série de sete daguerreótipos, totalizando cinco imagens, já que duas são repetidas, tirados na França por E. Thiesson em 1844, o que seriam provavelmente as primeiras fotografias de índios tiradas no mundo¹⁰¹. Os botocudos naquela ocasião tinham sido levados para a França como objetos de estudo. As fotografias de Ferrez, assim como aquelas tiradas por Thiesson, estavam a serviço da ciência. Requeriam, portanto, uma carga de objetividade e os botocudos eram enquadrados na categoria de seres exóticos desumanizados, analisados, como observa Marco Morel, a respeito dos índios levados a França, no campo da zoologia. As imagens feitas por Ferrez tornaram-se célebres e foram alvo de comentários específicos por parte da imprensa, como no artigo do *Jornal do Commercio*:

Comissão Geológica – De volta de uma exploração da costa da parte sul da província da Bahia chegaram, anteontem de Caravellas, os ajudantes desta Comissão, os srs. Rathbun e Ferrez, trazendo coleções muito importantes e uma rica série de fotografias entre as quais há um grande número de retratos dos botocudos...¹⁰²

No dia primeiro de novembro de 1876 a mesma notícia é publicada em *Ilustração Brasileira*. O destaque dado por esses periódicos às fotografias dos botocudos – afinal, dentre 300 fotografias citou-se especificamente as daquela tribo – deve-se provavelmente a reputação

⁹⁹ FERREZ, Gilberto. “Fotografia no Brasil e um de seus mais dedicados servidores”. In *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n° 26, 1997.

¹⁰⁰ VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003. p. 50-51.

¹⁰¹ MOREL, Marco. “Cinq images et de multiples regards. Les découvertes entre les Indiens du Brésil et la photographie du XIXe siècle” in *HSAL*, n°11, 2000.

¹⁰² *Jornal do Commercio*, 12/08/1876.

dos índios. Em “Viagem ao Brasil” o Príncipe de Wied Newid nas suas “palavras sobre os botocudos” afirma que “não obstante, os nomes “aimorés” e “botocudos” continuam a despertar nos europeus sentimentos de horror e repulsa, em virtude da crença de serem antropófagos”¹⁰³



Figura 5
Fotografia de Marc Ferrez
Índio botocudo. Bahia, 1875

¹⁰³ MAXIMILIANO de Wied Newid. *Viagem ao Brasil*. São Paulo: Ed. Cia. Nacional, 1940.



Figura 6
Fotografia de Marc Ferrez
Índia botocudo
Bahia, 1875

Essas fotografias dos botocudos nos levam a uma reflexão acerca do confronto ou mesmo a congruência entre o exótico e o científico. Lembremos que a expedição liderada por Hartt era de cunho científico e as fotografias encomendadas a Ferrez tinham um papel de “auxiliar” a ciência geológica. Até que ponto as fotografias dos botocudos se inseriam na categoria de “científicas”? O fato de serem científicas exclui a parcela de exotismo que carregavam e que tanta repercussão fazia com que elas alcançassem? Respondemos negativamente a última pergunta, acrescentando que os índios da Bahia eram provavelmente tão exóticos aos olhos dos estrangeiros quanto a um habitante da corte. Quando falamos em exotismo, não nos referimos, portanto, somente a um olhar de fora para dentro.

Um exemplo disso é a Exposição Antropológica Brasileira ocorrida seis anos após as notícias sobre as fotografias dos botocudos¹⁰⁴. Nesse evento o maior atrativo foi a presença de índios vivos. A exposição, de acordo com Ladislau Neto, diretor do Museu do Senado de 1875 a 1893, foi uma aplaudida festa científica. Dentre os integrantes das elites dirigentes empenhadas em fornecer os colecionados artefatos etnográficos, Marco Morel cita políticos como João Lustosa da Cunha, o visconde de Paranaguá, que ocupava o ministério da Fazenda em 1882, e o seu filho, José Paranaguá, presidente da província do Amazonas. Nos ofícios do diretor do Museu Nacional, local onde a exposição foi realizada, lê-se que seria fácil e rapidamente adquirido um certo número de índios para que figurassem na exposição. Segundo Morel, “não se tratava mais de guerreiros que formavam barreira contra o progresso nacional, mas de povos facilmente captados pelas malhas administrativas (que oito décadas antes eram mobilizadas na guerra ofensiva contra estas mesmas tribos)”¹⁰⁵. As fotografias de Marc Ferrez ficam em algum lugar entre o relato do príncipe de Wied Newied, no qual os botocudos recebem a fama de temidos antropófagos e a exposição de 1882, época em que se afirmava uma identidade brasileira de homem branco, civilizado, confiante no progresso, homens que exerciam domínio sobre os nativos indígenas e os exibiam como objetos de estudo.

As fotografias dos botocudos tiradas por Ferrez tiveram repercussão na época na mídia e em exposições, mas sua circulação foi ainda mais ampla, tendo sido reproduzidas ao longo de

¹⁰⁴ Cf. Marco Morel. *Índios na vitrine: a exposição Antropológica Brasileira de 1882 no Rio de Janeiro*. In: Nação e Região - Brasil 500 Anos experiência e destino, 2000, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro : FUNARTE, 2000. v. 1.

¹⁰⁵ Ibid. p. 4.

muitos anos e vendidas a brasileiros e estrangeiros como *souvenir* do Brasil. Eram encaixadas em molduras duplas onde dividiam o espaço com as negras da Bahia, por exemplo.

Ainda da Comissão Geológica temos a fotografia de uma jangada na Amazônia, atribuída a Marc Ferrez pela coleção Charles Wiener, data de 1876. Ferrez esteve, como vimos, nas províncias do norte durante a expedição. A jangada traz um cartaz onde lemos “Fotógrafo”. O fato de Ferrez ter estado na região norte é relevante quando pensamos em um país com esse território imenso, em uma época em que os meios de transportes eram extremamente precários, um mesmo fotógrafo ter produzido imagens em todas as regiões. A Amazônia era um universo muito distante para um fotógrafo do Rio de Janeiro. Distância espacial e distância cultural, local onde provavelmente Ferrez era estrangeiro e, ao mesmo tempo, lhe era cabido olhá-lo e retratá-lo como parte de um mesmo todo.

Os objetos e as pessoas escolhidos para compor a imagem deveriam ser representativos de um mundo muito diferente da longínqua corte imperial. Diante da câmera temos um rio que não era navegado por embarcações de grande porte ou sofisticadas, como as que compõem as fotografias tiradas no Rio de Janeiro, como a que reproduzimos na página 98, e que deram a Ferrez o título de fotógrafo da Marinha Imperial, mas sim por uma primitiva jangada na qual paradoxalmente lemos a faixa “fotografia” – paradoxalmente, pois mesmo ali, naquela região tão distante, a fotografia, ícone da modernidade, chegara e estava acessível aos que dispusessem de alguns réis para fazer-se retratado.



Figura 7
Fotografia de Marc Ferrez
Navio
Rio de Janeiro, c. 1880
Coleção Gilberto Ferrez, Instituto Moreira Salles



Figura 7
Fotografia de Marc Ferrez
Jangada ao largo de Iquitos
Amazônia, c. 1876
Coleção Charles Wiener, Quai d'Orsay

Foram selecionadas mais duas regiões retratadas para a Comissão. Uma em Abrolhos, no sul da Bahia e a outra em Recife. Na imagem de Abrolhos ressaltamos o caráter científico das fotografias encomendadas a Ferrez, elas estavam a serviço da geologia, eram registro visual de uma comissão destinada a estudar, dentro dos cânones acadêmicos e científicos, o território brasileiro e seriam incorporadas nos relatórios da Comissão como documentos anexos. A série de fotografias tirada por Ferrez para essa ocasião se encaixa perfeitamente na célebre aspiração de Baudelaire para quem à fotografia cabia o cumprimento de seu verdadeiro dever, que seria o de servir as ciências e as artes.¹⁰⁶

Atentemos para o caráter objetivo das imagens, focando exclusivamente os aspectos naturais sem incluir na composição elementos humanos ou de outra ordem qualquer. A natureza naquela região não sofrera nenhum tipo de intervenção humana a não ser o próprio fato de ter se tornado uma imagem fixada pela técnica do homem. Isso quer dizer que mesmo em um local remoto, não urbanizado, não civilizado, a modernidade chegara na forma da ciência e da técnica fotográfica.

¹⁰⁶ Apud. BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 107.



Figuras 8 e 9
Fotografias de Marc Ferrez
Abrolhos, c. 1875

As fotografias de Recife contam com a presença de elementos urbanos. Na imagem selecionada, a barreira de recifes característica da região é tomada de um ponto de forma que o fotógrafo pudesse registrá-la em toda a sua extensão. As embarcações estendem-se ao longo do ancoradouro. Na altura da linha do horizonte, à direita da fotografia, a cidade de Recife. Na ocasião em que bateu essa fotografia, outras foram feitas desse mesmo ponto que, aliás, era apreciado pelos fotógrafos desde a pelo menos 1858, data de uma fotografia de Augusto Stahl tomada do mesmo local ou aproximadamente. Mais tarde, fotografias tiradas desse ponto e ângulos se tornariam cartões postais da cidade.



Figura 10
Fotografia de Marc Ferrez
Ancoradouro e porto
Pernambuco, 1875. Coleção Charles Wiener, Quai d'Orsay



Figura 11
Fotografia de Marc Ferrez
Vista de Recife tirada do Farol da Barra
Pernambuco, 1875
Coleção Gilberto Ferrez, Instituto Moreira Salles



Figura 12
Fotografia de Augusto Stahl
Arrecifes e porto
Pernambuco, c. 1858
Coleção Gilberto Ferrez, Instituto Moreira Salles

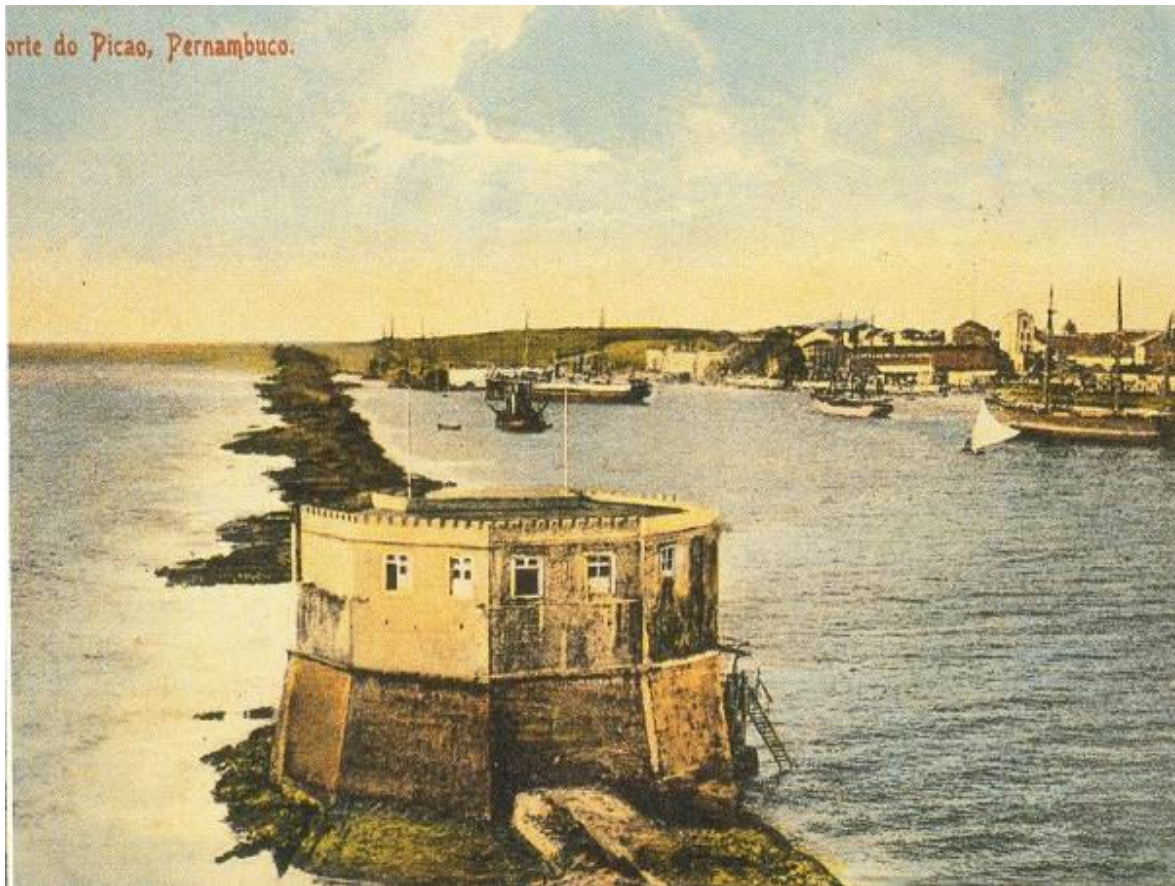


Figura 13
Cartão-postal
Forte do Picaó
Recife, c. 1905
Sem indicação de editor
Coleção Marília Cecília França Monteiro da Silva

Muitas das fotografias da Comissão Geológica fizeram parte também da Exposição Universal da Filadélfia, que teve presente o imperador do Brasil, apontando mais uma vez para a visibilidade que as fotografias alcançaram. A exposição da Filadélfia, por exemplo, teve cerca de 10 milhões de visitantes.

Nos artigos do *Jornal do Commercio* sobre a Exposição, destaca-se o desempenho do Brasil na agricultura. São transcritos artigos de jornais norte-americanos nos quais exalta-se o esforço do Império brasileiro em “mostrar ao mundo os vastos recursos naturais e a riqueza do grande Império sul americano”¹⁰⁷. Através desse e de outros artigos observamos que o Brasil era elogiado sempre por sua vocação agrária e raramente por êxitos em outros setores, embora fotógrafos como Marc Ferrez tenham sido agraciados com prêmios em diversas ocasiões.

A partir de 1880, Marc Ferrez trabalhou na documentação fotográfica da construção da Estrada de Ferro do Paraná que ligaria a cidade de Paranaguá a Curitiba e que seria a construção ferroviária mais ousada do país. Segundo registros da Casa Imperial, o engenheiro Francisco Pereira Passos (1836-1913), gerente brasileiro da empreiteira belga *Societé Anonyme des Travaux Dyle et Bacalan*, responsável pela construção da estrada, presenteou D. Pedro II com quatorze fotografias e um álbum de vistas da ferrovia e de algumas localidades da província.¹⁰⁸

A origem dessa estrada de ferro é uma concessão provincial de novembro de 1872, autorizada por lei de março. A presidência da província deu o privilégio e zona de vinte quilômetros para cada lado do eixo da linha - para a estrada de ferro de Paranaguá a Morretes datam de 1871 as primeiras concessões no estado. Duas leis provinciais de abril de 1874 autorizaram o prolongamento da via férrea até Curitiba. Até 1878 a construção não foi iniciada por falta de capital. Em decreto de 5 de outubro de 1878 o capital foi garantido, excluídas quaisquer somas destinadas às melhorias do porto, uma vez que Paranaguá é a cidade portuária mais antiga do Paraná. A quantia garantida pelo decreto para a concretização da obra era de 9.492:042\$707 além de 2 mil contos afiançados. Sendo todo o dinheiro voltado para a construção dos 110 quilômetros da ferrovia. Em 1879 a concessão foi transferida para a *Compagnie Générale des Chemins de Fer Brésiliens*, o capital garantido foi convertido em 32.500.000 francos, obrigando-se a concessionária a entregar a estrada de ferro ao tráfego dentro de três anos.

¹⁰⁷ *New York Herald*, 11/5/1876. Transcrito em: *Jornal do Commercio*, 8/7/1876.

¹⁰⁸ TURAZZI, Maria Inez, op. cit., p. 117.

As obras foram inauguradas em junho de 1880, com a presença de D. Pedro II e em setembro a *Compagnie* foi autorizada a funcionar no Brasil. Em 29 de dezembro de 1880 o decreto número 7.959 apresentou a concessão definitiva para a estrada de ferro, o prazo do privilégio foi o que faltasse para completar a linha de Paraná a Curitiba sendo que a companhia ficava obrigada a transportar gratuitamente os colonos e emigrantes com suas bagagens, ferramentas e utensílios, além das sementes e plantas para distribuição gratuita entre lavradores, as malas do correio e seus condutores, o pessoal do governo em serviço telegráfico, bem como quaisquer dinheiros públicos do governo geral ou provincial. O decreto vinha aprovar as cláusulas que deveriam regular as concessões das estradas de ferro do império, tinha a rubrica do imperador e era assinado por Manoel Buarque de Macedo, o Ministro e Secretário de Estado dos Negócios, Comércio e Obras Públicas. O decreto garantia, entre outros benefícios, a cessão gratuita dos terrenos, o direito de desapropriação, o uso de madeira e outros materiais necessários nos terrenos das estradas. Diversos artigos definiam prazos e demais exigências como apresentação das plantas, planos de pontes, viadutos, pontilhões e “boeiros”, tabela definindo quantidade de escavações necessárias, desenho dos trilhos, informações sobre os raios das curvas etc. Definia ainda que o Governo contaria com um engenheiro fiscal e assistentes encarregados de examinar os trabalhos. O artigo XXXIV informava que a companhia era obrigada a não possuir escravos e a não empregar nos diversos serviços da estrada senão pessoas livres.

Em novembro de 1883 foi aberto o trecho Paranaguá a Morretes, contabilizando 40.926 metros de ferrovia. Em 1885 foi inaugurado o trecho até Curitiba com 69.460 metros. Totalizando 110 quilômetros e 386 metros.¹⁰⁹ Já em 1904, o engenheiro Clodomiro Pereira da Silva afirmava: “é de lamentar, porém, que dentro em pouco tempo, podem se tornar muito custosas as condições de custeio no trecho entre Paranaguá e Curitiba, devido às fortes e grandes declividades”.¹¹⁰ A observação de Clodomiro é pertinente para que avaliemos o grau de dificuldade dessa obra, já que a geografia da região apresenta “fortes e grandes declives” e desse fato era considerada uma obra extremamente ousada, tendo sido necessária a construção de treze túneis, dos quais doze foram escavados em rocha maciça.

¹⁰⁹ SILVA, Clodomiro Pereira da. *Política e legislação de estradas de ferro*. São Paulo: Typografia do Diário Oficial, 1904. Vol. I e II. O volume II é um apêndice com os decretos que regulamentam as construções ferroviárias no Brasil e no mundo.

¹¹⁰ SILVA, Clodomiro Pereira da, op. cit., vol. I, p. 590.

Essa e outras construções ferroviárias, autorizadas e incentivadas através de concessões em privilégio, indicam a importância para o Império do Brasil em colaborar para o progresso material do país. O testemunho de Clodomiro Pereira da Silva, em 1904, é aqui transcrito, pois representa um certo consenso em relação ao significado de obras desse porte para um país como o Brasil.

Em todos os países que têm elevado, no ponto de vista da civilização, pelo progresso industrial, pela cultura sobretudo técnica e social, grande tem sido o interesse por quanto se refere às estradas de ferro, às quais se deve, na maior parte, o conagraçamento dos povos nos continentes e no território de cada país, e o progresso de todos os rumos da indústria. No ponto de vista político são inapreciáveis as vantagens das estradas de ferro, como da viação acelerada em geral.¹¹¹

Pereira da Silva define a estrada de ferro como um “maravilhoso instrumento da civilização” e a obra desse engenheiro que ora utilizamos como fonte foi escrita com o seguinte intuito: “o meu país tem mais urgência de conhecer outros fatos, precisa conhecer a obra dos povos civilizados em matéria de estradas de ferro, porque tem muito que aprender”.¹¹²

Certamente o pensamento de Pereira da Silva já figurava nas mentes dos governantes do Império duas décadas antes. Apostando nisso acreditamos que as fotografias de Marc Ferrez que documentam essa construção serviam como propaganda dos feitos de grande porte realizados sob o comando do Governo Imperial. Feitos que espelhavam que no Brasil a civilização avançava.

O álbum, além de ter sido oferecido ao imperador, foi incorporado a coleção da *Société de Geographie*, por meio de um de seus membros, o engenheiro Aimé Durieux. A existência desse exemplar na França atesta para uma esfera de circulação das fotos de Ferrez que ultrapassa o âmbito nacional. Nesse caso, as fotografias alcançaram o objetivo esperado pelas autoridades que as encomendaram, servindo como propaganda dos engenheiros encarregados, das concessões do governo e do próprio território brasileiro.

¹¹¹ Ibid, p. XVII.

¹¹² Ibid, p. XXI.



Figura 14
 Fotografia de Marc Ferrez
 Viaduto do Conselheiro Sinimbu
 Estrada de Ferro Paranaguá a Curitiba
 Paraná, 1879
 Coleção Charles Wiener, Quai d'Orsay

Olhando essa fotografia imaginamos as dificuldades da realização daquela obra, assim como os obstáculos, intempéries e imprevistos pelos quais Ferrez passou para realizá-la. O fotógrafo nessa data já tinha experiência em se embrenhar pelas matas do Brasil portando todo o material necessário para a produção das chapas.

A escolha do ponto de tomada da fotografia e o ângulo mais adequado parecem ter sido um ideal buscado por Ferrez na realização de cada imagem. No caso dessa foto percebemos o

profissionalismo do fotógrafo, que buscou uma perspectiva capaz de incorporar o viaduto em toda a sua extensão e altura, a natureza ao redor e os homens que executavam a obra.

Um detalhe instigante da fotografia é a quantidade de trabalhadores que posam para Ferrez em meio a construção. A fotografia paralisa as atividades em curso e os homens que as realizavam são mobilizados pela tomada da imagem. Talvez por ordem dos engenheiros, talvez pelo próprio desejo de se verem eternizados na fotografia, técnica que, para muitos, ainda parecia mágica.

Apesar da grande quantidade de homens que se dispuseram (ou receberam ordens) a parar o que faziam e esperar que o fotógrafo batesse a chapa, eles não são os protagonistas da composição. Encontram-se, ao contrário, quase todos escondidos dentre os pilares do viaduto, sendo visíveis em um olhar menos atento apenas os que estão em cima da ponte.

O que predomina mesmo na fotografia é o projeto audacioso levado a cabo em prol dos fins comerciais, em benefício do progresso e no rumo da afirmação de uma identidade nacional fundada em símbolos da modernidade. O viaduto ergue-se sobre o precipício, quebra a inviolabilidade da mata e permanece imponente pelo esforço dos homens esmerados não só em realizar a obra, mas também a registrá-la visualmente.

A fotografia a seguir se enquadra na lógica de retratar a grandeza das construções.



Figura 15
Fotografia de Marc Ferrez
Viaduto da estrada de ferro Curitiba-Paranaguá
Paraná, c. 1885
Coleção do Museu Imperial

Nessa viagem pelo sul do país encontramos nas fotografias de Ferrez outras facetas de um Brasil de regiões diversas e distantes, com características peculiares e que se tornavam mais conhecidas, especialmente através de uma cultura visual. No Paraná Ferrez não podia deixar de fotografar as araucárias, árvores típicas da região. A floresta de araucárias, por estar numa zona subtropical, tem muito mais semelhança com “as monótonas florestas de pinheiros” dos países ditos civilizados do que com a flora das densas florestas tropicais.

Pelas fotografias de Ferrez percebemos que o Paraná, apesar de uma região do interior do Brasil, relativamente distante da capital do império, principal centro urbano do país, não era

essencialmente rural. Na foto da Rua Nova em Curitiba encontramos importantes símbolos urbanos: trilhos de bonde, fiação do telégrafo, prédios de dois andares, iluminação pública e transeuntes elegantemente vestidos.



Figura 16
Fotografia de Marc Ferrez
Araucária
Paraná 1884¹¹³
Coleção Thereza Christina, Biblioteca Nacional

¹¹³ Nos catálogos da coleção do Quai d'Orsay a data dessa fotografia é 1879, em Maria Inez Turazzi a mesma fotografia data de 1884. Levaremos em conta a datação de Turazzi, que analisou documentos como os registros da Casa Imperial. O tamanho da fotografia pertencente ao Quai d'Orsay difere da pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional que mede 26,2 x 35,4 cm. De um mesmo negativo Ferrez reproduzia mais de uma cópia, nem sempre no mesmo formato.



Figura 17
Fotografia de Marc Ferrez
Rua Nova
Curitiba c. 1879
Coleção Charles Wiener, Quai d'Orsay

Em 1882, a serviço da Estrada de Ferro D. Pedro II¹¹⁴, Marc Ferrez viaja para as províncias de São Paulo e Minas, onde fotografa panoramas das obras de prolongamento da ferrovia.

¹¹⁴ TURAZZI, Maria Inez, op. cit.



Figura 18
Fotografia de Marc Ferrez
Inauguração do Túnel da Mantiqueira
Minas Gerais, 25 de junho de 1882
Coleção Museu Histórico Nacional



Figura 19
Fotografia de Marc Ferrez
Chemin de fer de Santos a São Paulo
Trecho da ferrovia Santos-Jundiaí
c. 1882
Mapoteca do Palácio do Itamaraty

Dessas imagens foi produzido o álbum “*Minas and Rio Railway*” que hoje faz parte da Coleção Thereza Christina Maria. A origem da estrada de ferro entre Minas e Rio está na lei provincial de dezembro de 1874 que definia que a estrada de ferro deveria partir de um ponto conveniente da Estrada de Ferro Pedro II, transpor a Serra da Mantiqueira e terminar nas proximidades da confluência com a Sapucahy. O privilégio foi concedido por 50 anos, com a garantia de juros de 4% sobre um capital de 14 mil contos. Em 1875 um decreto do governo imperial elevou o privilégio para 90 anos. Em abril de 1880 organizou-se a *The Minas and Rio Railway Company*, que teve em junho aprovação dos estatutos, e em abril de 1881 começou a

construção da estrada. Após o exame por engenheiros do governo imperial foi entregue ao trânsito público toda a estrada desde Cruzeiro até Três Corações, com 170 quilômetros de extensão.¹¹⁵ De acordo com Clodomiro Pereira da Silva:

Esta estrada figura entre as construções mais difíceis no Brasil, tendo sido o custo de 91:148\$500 por quilômetro, por causa das numerosas obras de arte, inclusive túneis. Por enquanto, exerce esta ferrovia a função de uma excelente penetração no sul de Minas e daí as boas receitas que sempre deu.¹¹⁶

Do álbum produzido por Ferrez 12 fotografias retratam as pontes: 1) sem legenda, 2) viaduto 20 k 160, 3) Passa Vinte, 4) Passa Vinte, 5) ponte 28 k 8, 6) ponte 32 k 12, 7) ponte de Passa Quatro, 8) ponte do Ribeirão dos Santos, 9) ponte do Aterrado, 10) ponte do Rio Verde k 74, 11) ponte sobre o rio Verde k 127, 12) ponte do rio Lambari. Sete fotografias são de túneis (Túnel 13k500, Túnel 6k, Túnel 19k38, Bocca do Túnel em S. Paulo plano inclinado, Túnel da Mantiqueira, Boca do Túnel em S. Paulo, Boca do Túnel em Minas). As outras fotos incluem tomadas gerais da linha em paisagens panorâmicas, vista geral do depósito de materiais para a construção da ferrovia, aterros e precipícios. Supomos que de todas as fotografias executadas durante o trabalho encomendado a Ferrez, eram selecionadas as que mais expressavam os desafios que a natureza impunha ao homem e as soluções tomadas para vencê-los.

¹¹⁵ Clodomiro Pereira da Silva. op. cit., vol .I, p. 641.

¹¹⁶ Ibid. p. 642.



Figura 20
Fotografia de Marc Ferrez
Boca do túnel em São Paulo – Plano inclinado
Álbum estrada de ferro *Minas and Rio – Brazil*
Serra da Mantiqueira
São Paulo, 1882
Coleção Thereza Christina, Biblioteca Nacional



Figura 21
Fotografia de Marc Ferrez
Precipício outr'ora chamado de Quebra Pescoço
Estrada de ferro Minas & Rio railway
Minas Gerais
Coleção Museu Histórico Nacional

O esforço em deixar registrado fotograficamente a construção das ferrovias, considerando-se especialmente o empenho em se fazer panoramas que retratassem os pontos mais trabalhosos como os precipícios, grandes declives, mata fechada, etc. aponta mais uma vez para a aspiração oficial e por parte das empresas privadas ou sociedades anônimas em se em se divulgar os trabalhos em vias de construção ou já concluídos que indicassem o progresso de um país onde a civilização avançava. No Relatório do Ministério de Agricultura, Comércio e Obras Públicas de 1879, temos uma versão do discurso oficial acerca do significado das ferrovias.

Não careço dizer-vos que este meio de transporte, eminentemente civilizador constitui uma das grandes necessidades do nosso país. São tais as vantagens a viação-férrea e os seus benéficos resultados para todas as manifestações da atividade social, que erraria quem julgasse aferi-los, com rigorosa exacção pelos algarismos comparados da receita e da despesa.

A ferrovia não é só um agente poderoso da vida econômica. Encurtando as distâncias e acelerando e multiplicando as comunicações, ela fomenta a circulação das idéias, aproxima interesses, estimula o trabalho em todos os seus ramos, facilita a administração da justiça, impulsiona enfim o progresso material e moral nos seus diversíssimos aspectos¹¹⁷.

Algumas dessas obras realmente impressionam e Marc Ferrez consegue captar com primor a magnitude idealizada, como nessa fotografia da ferrovia Santos-Jundiaí.



Figura 22
Fotografia de Marc Ferrez
Ponte da Grota Funda
Trecho da ferrovia Santos-Jundiaí na Serra do Mar
São Paulo, c. 1882
Mapoteca do Palácio do Itamaraty

Ao observar a fotografia em que o imperador visita as obras da ferrovia e se deixa fotografar junto a Família Imperial e dezenas de outras pessoas, nos indagamos sobre o que o

¹¹⁷ Relatório do ano de 1879, apresentado à Assembléia Legislativa na terceira sessão da décima sétima legislatura pelo Ministro e Secretário de Estado dos negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, Manoel Buarque de Macedo. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1880. p. 229.

teria levado a visitar uma obra em construção e a registrar esse fato através da fotografia. A vontade de se mostrar um porta voz do progresso, um homem ligado às transformações de seu tempo, e mais do que isso, um chefe de Estado aspirava aparecer à frente dos projetos e empreendimentos característicos dos países mais avançados.

Durante a realização da documentação fotográfica da estrada de ferro Minas e Rio, Ferrez tirou diversas fotografias na província de Minas Gerais. Fotografias que teriam sido encomendadas ou tiradas pela própria vontade Ferrez, para colocá-las a venda e para a produção de outros álbuns como o *Brésil*, doado a D. Pedro II. Das fotografias de Minas destacamos 1) colheita de cana-de-açúcar 2) colheita de café 3) lavagem de ouro 4) carro de bois 5) tropa de mulas. Um fator relevante para a inclusão dessas fotografias em nossa série é o de pertencerem à coleção do cônsul Charles Wiener, e terem sido doadas em 1896¹¹⁸ ao Ministério das Relações Exteriores francês. A partir delas, faremos uma análise da escravidão como temática na fotografia de Marc Ferrez, e para isso, fugiremos a linha cronológica em seguimento. Acrescentamos ainda uma foto tirada em uma fazenda em São Paulo.

¹¹⁸ Charles Wiener doou à Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores francês, em maio de 1896, quatro volumosos álbuns de fotografias sobre o Brasil.



Figura 23
Fotografia de Marc Ferrez
Lavagem do ouro
Minas Gerais , c. 1880
Coleção Charles Wiener, Quai d'Orsay



Figura 24
Fotografia de Marc Ferrez
Colheita da cana-de-açúcar
Minas Gerais, c. 1880
Coleção Charles Wiener, Quai d'Orsay



Figura 25
Fotografia de Marc Ferrez
Colheita de café
c. 1880
Coleção Charles Wiener, Quai d'Orsay



Figura 26
Fotografia de Marc Ferrez
Carro de bois
Minas Gerais, c. 1880
Coleção Charles Wiener, Quai d'Orsay

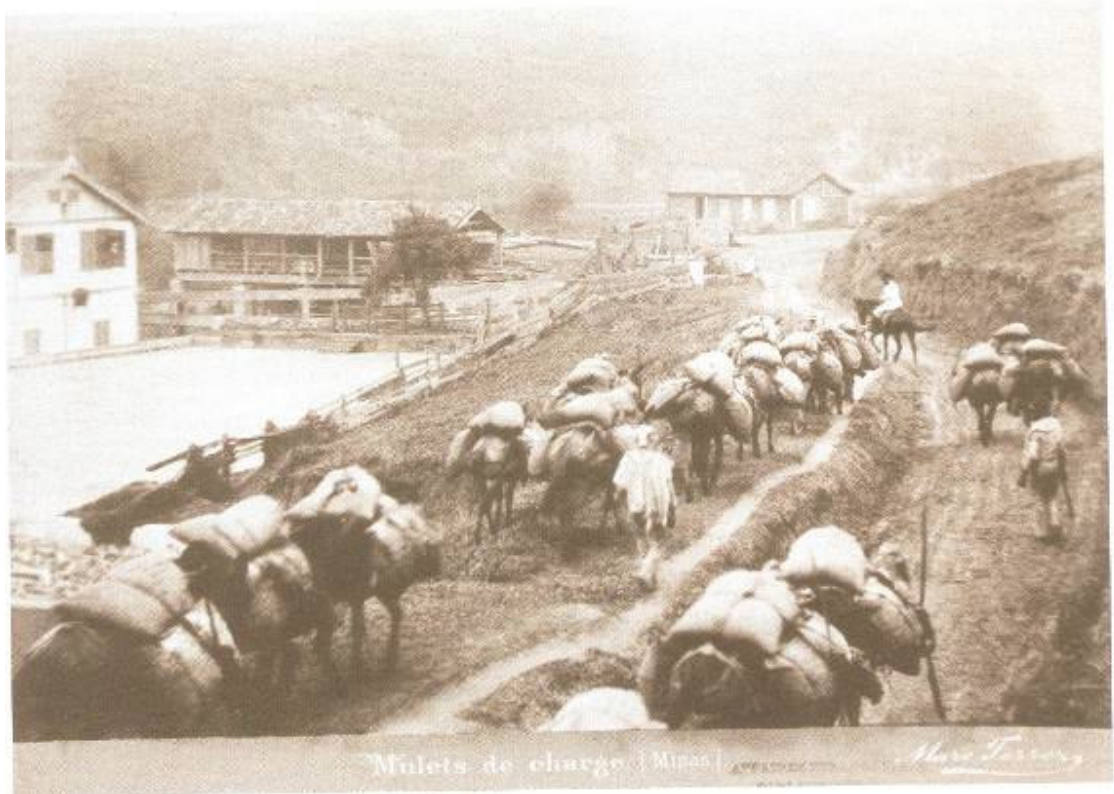


Figura 27
Fotografia de Marc Ferrez
Tropa de mulas de carga
Minas Gerais, c. 1880
Coleção Charles Wiener, Quai d'Orsay



Figura 28
Fotografia de Marc Ferrez
Partida para a colheita de café
São Paulo, c. 1885
Coleção Pedro Corrêa do Lago

Iniciaremos nossa interpretação acerca das fotografias com um trecho de um conto de Machado de Assis.

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha de Flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca a tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras.¹¹⁹

Em “Pai contra mãe”, Machado de Assis conta a história de Candido Neves, um sujeito instável, que não conseguia permanecer durante muito tempo em nenhum emprego, e acaba por se tornar um “pegador de escravos fugidos”. Transcrevemos o trecho do conto a fim de avaliar a escravidão retratada por Marc Ferrez.

O grotesco a que se refere Machado de Assis aparece de maneira muito sutil, ou sequer aparece, nas fotografias de Ferrez, embora em diversas ocasiões ele tenha fotografado escravos. Nos dípticos de negras baianas as legendas eram escritas em francês e emoldurados em cartão suporte enfeitado com bordas desenhadas. As negras, possivelmente libertas ou livres, apareciam bem vestidas, portando pulseiras, anéis e colares. Não tinham olhar submisso e nem eram apresentadas em condição de inferioridade.

¹¹⁹ Machado de Assis. “Pai contra mãe”. In: FILHO, Domicio Proença. *Os melhores contos de Machado de Assis*. São Paulo: Global, 2001.



Figura 29
Fotografias de Marc Ferrez
Negras da Bahia
c. 1885
Coleção Pedro Corrêa do Lago

Não se percebe na fotografia de Marc Ferrez e, possivelmente na fotografia de outros profissionais da época, uma postura de exibir de forma direta o grotesco: a máscara, o ferro ao pescoço ou ao pé. Não há fotografias dos castigos corporais em prática, nem dos objetos utilizados para punir. Nem mesmo há registros fotográficos da figura do “capturador de escravos”. Ao fotografar as fazendas de café, Ferrez focalizou o trabalho escravo, mas não as práticas sociais em uso. Ao contrário de Debret, como nas duas litografias a seguir, e de Rugendas que, nas litogravuras de seu monumental *“Viagem Pitoresca ao Brasil”*, pintara negros no porão de um navio, castigos corporais públicos como a de um negro apanhando no tronco, e os escravos domésticos: negras ajoelhadas, apanhando com a palmatória, e ainda, um mercado de escravos.

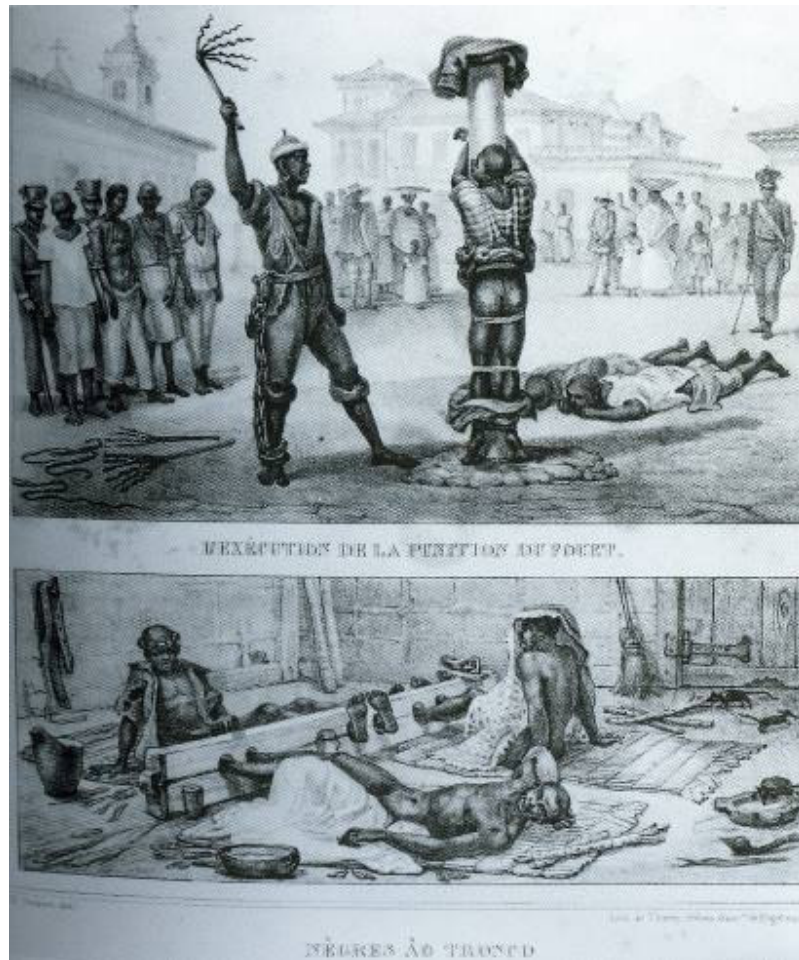


Figura 30
Litografia
Jean-Baptiste Debret
Execução de pena do açoite
Negros ao tronco

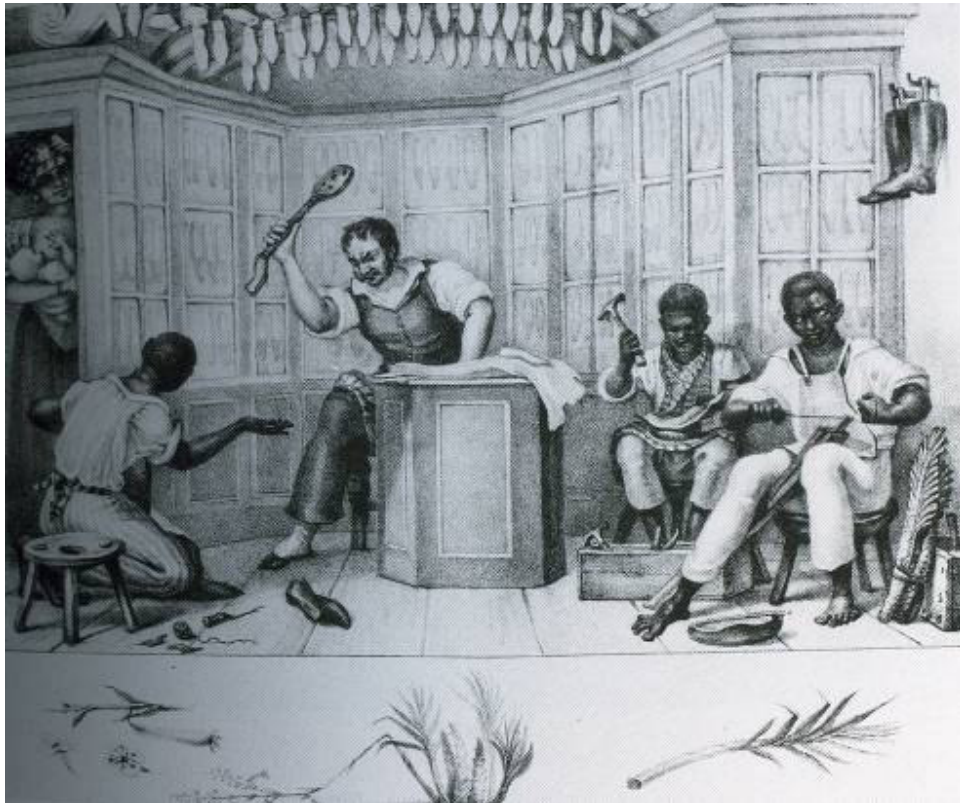


Figura 31
Litografia
Jean-Baptiste Debret
Oficina do sapateiro

Na produção fotográfica de Marc Ferrez não encontramos tampouco, o grotesco, ou nas palavras de Machado de Assis, o cruel, como o que se vê em algumas fotografias da coleção do Quai d'Orsay. Uma imagem de fotógrafo anônimo, em Cantão, no ano de 1900, retrata a execução de piratas. A fotografia apresenta cinco homens ajoelhados, com as cabeças baixas e as mãos amarradas para trás, enquanto o carrasco, prepara-se para cortar-lhes as cabeças. O carrasco quase some devido ao movimento brusco de seu corpo. Um grupo de pessoas assiste curiosamente ao espetáculo. A seqüência da fotografia mostra quatro dos homens antes agachados, com as cabeças já decapitadas ao lado dos corpos inertes, enquanto o último homem era executado. Essas fotografias apresentam uma imagem do cruel/grotesco, muito distante de qualquer fotografia tirada por Ferrez acerca da punição de escravos no Brasil.



Figuras 32 e 33
Anônimas
Execução de piratas
Cantão, 1900
Quai d'Orsay

As negras baianas, os escravos das colheitas de café, os lavadores de ouro de Minas Gerais, fotografados por Ferrez, parecem inseridos coerentemente na ordem social estabelecida. Trabalham, obedecem. Não estão sendo perseguidos ou castigados. Não estão inquietos, revoltados. Não demonstram raiva ou agressividade.

Michel Vovelle, em seu texto *“A Revolução francesa: um relato através de imagens”* utiliza a expressão “silêncios significativos”, para explicar que há um discurso ou discursos por imagens que dispõe de coerência própria, assim como há silêncios significativos na ilustração revolucionária. Estávamos analisando justamente esses silêncios em retratar o cruel/grotesco na produção de Ferrez. Não é difícil imaginar o motivo desses silêncios. Ferrez sempre foi um fotógrafo voltado para o comércio de suas imagens (não só Ferrez, mas a maioria esmagadora dos fotógrafos do XIX: a fotografia requeria materiais caros e habilidades específicas e nem sempre o ofício de fotógrafo era o suficiente para garantir, por si só, o sustento dos fotógrafos e de suas famílias). A grande maioria das fotografias de Ferrez eram feitas por encomenda e a clientela do fotógrafo, se dava certamente entre uma elite. Se Ferrez realizou as fotografias em Minas, por encomenda de um fazendeiro, não poderíamos esperar imagens brutais, nem mesmo incômodas. Lembremos também que as fotografias eram posadas e provavelmente a “cena” era dirigida pelo fotógrafo. A escravidão, já em 1880, era um resquício de barbárie, quase todos os países já a tinham abolido e muitas vezes no Brasil se levantavam contra ela.

A nação brasileira, como observa Manoel Salgado em ensaio sobre o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e o projeto da elaboração de uma história nacional, traz consigo uma forte marca excludente¹²⁰. O negro, por não ser portador da noção de civilização, é o principal elemento excluído da idéia de nação concebida por uma elite intelectual.

As relações de Ferrez com a clientela elitizada impediriam qualquer tipo de manifestação antiescravista por parte do fotógrafo sem que esse visse sua reputação e trabalhos prejudicados.

¹²⁰ GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 1988, p. 5-27.

Contudo, de acordo com Pedro Karp Vasquez, Ferrez nunca teria usado escravos para auxiliá-lo, empregando apenas trabalhadores livres, sua posição pessoal seria contrária a escravidão¹²¹.

O mais importante não é, contudo, a afirmação ou negação da posição ideológica de Ferrez, mas a relação entre a sua estética e a sua posição de comerciante. O interesse do fotógrafo era atender as encomendas e garantir seu sustento através de seu trabalho e nunca chocar, denunciar ou utilizar a fotografia como “documento social”.¹²²

Algumas dessas fotografias foram reproduzidas em muitas cópias exercendo especialmente a função de suporte de memória, ou seja, eram vendidas como lembranças marcantes de determinadas regiões do Brasil e que acabavam por caracterizá-lo como um todo coeso. Dípticos de negras baianas figuram em muitas coleções, e é certo que nem só as imagens das belas mulheres tinham um lugar nesse mercado. De acordo com Pedro Corrêa do Lago, a fotografia do carro de bois era uma das mais vendidas aos estrangeiros, a deduzir pela constância com que essa mesma fotografia é encontrada em coleções no exterior.

Conforme a mesma lógica excludente o índio não fazia parte da noção de civilização e, portanto, não poderia fazer parte da nação, ao menos não em pé de igualdade com o homem branco, porta voz de uma “tarefa civilizadora iniciada pela colonização portuguesa”¹²³. A questão indígena foi um pouco menos consensual do que a questão dos negros, já que o negro foi unanimemente excluído como integrante da nação. Em torno da temática indígena, como observa Manoel Salgado Guimarães, travou-se um acirrado debate, no qual a literatura veiculou a imagem do índio como portador de uma brasilidade, ligando-o ao mito das origens e idealizando o elemento indígena como herói nacional enquanto a história nacional que se objetivou construir, com o apoio da monarquia por meio de um de seus maiores representantes, Francisco Adolfo Varnhagen, colocava-se radicalmente contra o projeto do romantismo literário de transformar o indígena em representante da nacionalidade brasileira. A perspectiva predominante do tratamento

¹²¹ Vasquez emprega aqui o testemunho verbal de Gilberto Ferrez. VASQUEZ, op. cit., 2004, p. 70.

¹²² Como no caso das fotografias de vítimas da seca do Ceará. As fotos tiradas naquela província por J. A. Correa em 1878, foram enviadas por José do Patrocínio, repórter da Gazeta de Notícias, para o periódico ilustrado *O Besouro* e nele publicadas em julho do mesmo ano. As fotografias pertencem à Coleção Thereza Christina do acervo da Biblioteca Nacional. Ver, Joaquim Marçal Ferreira de Andrade e Rosângela Logatto. *Imagens da seca de 1877-78 no Ceará – uma contribuição para o conhecimento das origens do fotojornalismo na imprensa brasileira*. Anais da BN, 1999, vol. 114. Ver também, Mariana Monteiro de Barros. *Imagens da Miséria*. Monografia apresentada ao Departamento de História em 2001.

¹²³ GUIMARÃES, Manoel Salgado, op. cit.

da questão indígena era a dominação pela catequese e a miscigenação como forma de propiciar o branqueamento daqueles grupos.

O interesse despertado pelas fotografias de tipos indígenas não estava predominantemente ligado à inserção ou exclusão do índio como elemento nacional. Os índios eram e continuam sendo seres exóticos. No século XIX concebidos como seres de raça e cultura inferiores e mesmo quando incorporados em um projeto nacional, eram mais encaixados nas categorias da natureza e zoologia do que na condição humana ou eram idealizados como no romantismo. Destacamos ainda o forte interesse nas imagens dos índios como *souvenir* do Brasil, assim como ocorria com os negros.



Figura 34
Fotografia de Marc Ferrez
Menino índio do Mato Grosso
c. 1876, Coleção Charles Wiener, Quai d'Orsay



Figura 35
Fotografia de Marc Ferrez
Indumentária do chefe Caiapó
Goiás
c. 1880



Figura 36
Fotografia de Marc Ferrez
Chefe Cayoá
Paraná
c. 1875
Coleção particular, Rio de Janeiro

3.2 Reproduções

Houve reproduções de fotografias de Ferrez em diversos meios e através de técnicas variadas. Por ora, analisaremos alguns aspectos das fotografias reproduzidas no “*Album de vues du Brésil*”, em cartões postais e em cédulas do período republicano.

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 Universal¹²⁴. 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 un Brésilien illustre, à qui appartient la première idée d’une pareille collection, et complete 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*”. O último álbum brasileiro desse gênero prossegue Rio Branco, fora executado em 1859 sob a direção de Victor Frond para acompanhar “*O Brasil Pittoresco*” de Charles Ribeyrolles.

A intenção do Barão era mostrar a fisionomia “atual” das principais cidades do Brasil e seus arredores. Segundo o autor, ele apresentaria a coleção mais completa realizada até então. Ele explica ainda que as fotografias foram 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.¹²⁵

Segundo a análise de Boris Kossoy, o *Álbum de vues du Brésil* é um documento revelador.

Um conjunto articulado, uma montagem editada/construída ideologicamente em conformidade com os pressupostos civilizatórios do Império e cuja análise pode proporcionar algumas luzes

¹²⁴ A obra foi reeditada na França em 1997 e no Brasil em 2000. Cf. LAVASSEUR, E. *O Brasil*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2000.

¹²⁵ J. M. da Silva Paranhos. *Album de vues du Brésil*. Paris: Imprimerie A. Lahure, 1889.

para que se detecte o processo de construção de realidades sobre o Brasil tal como foi elaborado pelo Barão naqueles momentos que antecedem a queda do regime monárquico.¹²⁶

Das 94 imagens do álbum, 25 foram feitas a partir de fotografias de Marc Ferrez. Apresentamos as legendas das imagens com o objetivo de tornar bem visível a preocupação de Rio Branco em selecionar e mandar reproduzir fotografias que dessem destaque quase exclusivo aos elementos urbanos do Brasil e a seus marcos civilizatórios. Nessa seleção a fotografia que destacamos como representativa do exotismo é a última delas, intitulada “*Forêt Vierge*”. 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. Observando as legendas e algumas das imagens a seguir ficam claras as intenções do Barão acerca da imagem que ele queria divulgar do Brasil.

- 1) Rio de Janeiro. Vue prise de l’île das Cobras.
- 2) Rio de Janeiro. Vue prise du mont de Providencia.
- 3) Rio de Janeiro. Vue prise de la Colline du Castelo.
- 4) Rio de Janeiro. L’anse de botafogo. Vue prise dès hauteurs de Mundo Novo.
- 5) Rio de Janeiro. Place da Constituição.
- 6) Rio de Janeiro. Statue de dom Pedro Ier, par L. Rochet.
- 7) Rio de Janeiro. Parc da Aclamação.
- 8) Rio de Janeiro. L’otel de la Monnaie, Parc da Aclamação.
- 9) Rio de Janeiro. La coline da Gloria.
- 10) Rio de Janeiro. Le quartier de Catete. Vue prise de la coline de Gloria.
- 11) Entrée de Rio de Janeiro. Vue prise de nova-cintra.
- 12) Rio de Janeiro. Plage de Botafogo.
- 13) Rio de Janeiro. Allée dès Palmiers au Jardin Botanique.
- 14) Rio de Janeiro. Chateau Imperial de Boa vista, a São Christóvão.
- 15) Rio de Janeiro. Pont Sylvestre (chemin de fer du Corcovado).
- 16) Rio de Janeiro. L’entrée de la baie. Vue prise du Corcovado.
- 17) Baie de Rio de Janeiro. Une vue dans l’île de Paquetá.

¹²⁶ KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 91.

- 18) Baie de Rio de Janeiro. Itapuca, vue prise de la plage d'Icarahy.
- 19) Petrópolis. Le Chateau imperial.
- 20) Petrópolis.
- 21) La cascade d'Itamaraty. Prés Petrópolis.
- 22) Nova Friburgo (province de Rio de Janeiro, vue d'une partie de la ville, ancienne colonie suisse).
- 23) Ouro Preto.
- 24) Forêt d'araucarias.
- 25) Forêt vierge.



Figura 37

Vista tomada do morro da Providencia. Segundo uma fotografia de Marc Ferrez, do Rio de Janeiro.



Figura 38

Vista tomada do Morro do Castelo. Segundo uma fotografia de Marc Ferrez, do Rio de Janeiro.



Figura 39

Enseada de Botafogo – vista tomada do topo do Novo Mundo. Segundo uma fotografia de Marc Ferrez, do Rio de Janeiro.

Das fotografias de Marc Ferrez reproduzidas no álbum, as quatro primeiras são panoramas do Rio de Janeiro, cidade que, ao lado de Paris, foi uma das mais retratadas do século XIX.

A ilha das Cobras, local escolhido por Ferrez para retratar a cidade (na primeira das fotos dele reproduzidas no álbum), era um local privilegiado como ponto de observação da cidade. Não há, no entanto, originalidade da parte de Ferrez na escolha da ilha. Leuzinger entre 1860 e 1870 fez fotografias do mesmo local. Assim o fez Stahl, de quem há uma fotografia panorâmica de 19, 20 x 121,80 cm, em uma composição extremamente parecida com a de Ferrez. Retratos do Rio feitos a partir da Ilha das Cobras não se limitaram à fotografia. A aquarela de G. Le Barbier, de 1879, é intitulada “Panorama of Rio de Janeiro” e foi pintada do mesmo ponto de vista.

O Barão do Rio Branco fornece o crédito das fotografias, mas não o ano em que foram tiradas. Sabemos que uma outra fotografia de Ferrez tirada da Ilha das Cobras é de cerca de 1880. Esse panorama mede 22,5 x 53 cm e foi exibido na Exposição de História do Brasil de 1881¹²⁷. As cinco imagens a seguir, duas de Ferrez (a primeira, a apresentada na Exposição de 1881 e a segunda reproduzida no *album de vues*), e as outras três de Stahl, Leuzinger e Barbier respectivamente, indicam que aquele ponto propiciava uma imagem do Rio bastante apreciada e por isso muito comercial.

¹²⁷ Sobre esse panorama ver o artigo de TURAZZI, Maria Inez. Visão Sedutora in: *Nossa História*, ano 1, n. 2, dezembro de 2003.

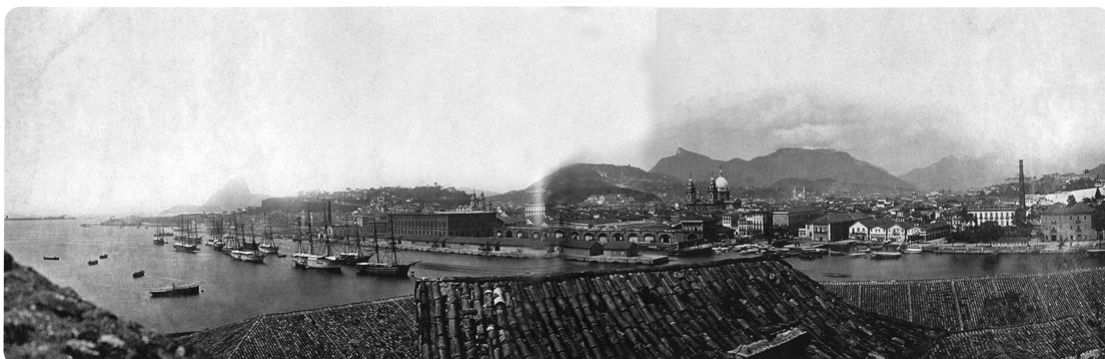


Figura 40
Fotografia de Marc Ferrez
Rio de Janeiro
Rio de Janeiro de l'Ile das Cobras
c. 1880
Biblioteca Nacional



Figura 41
Vista tomada da Ilha das Cobras
Segundo uma fotografia de Marc Ferrez
Rio de Janeiro
Album de vues du Brésil



Figuras 42 e 43
Fotografia de George Leuzinger
Arsenal da Guerra, Praia do Peixe e São Bento
Rio de Janeiro, c. 1865
Coleção Pedro Corrêa do Lago



Figura 44
Fotografia de Augusto Stahl
Panorama em cinco partes tirado da Ilha de Cobras
Rio de Janeiro, c. 1863
Instituto Moreira Salles



Figura 45
Aquarela em papel
G. Le Barbier
Panorama do Rio de Janeiro. Assinado e datado, "Rio le 10 maio 1879"

A fotografia das araucárias (figura 16), conforme afirmamos anteriormente, fez parte do álbum realizado por Ferrez para documentar a construção da estrada de ferro Curitiba-Paranaguá. A imagem se tornou certamente mais conhecida e apreciada com a sua publicação no *Album de vues du Brésil*, na terceira parte, intitulada “Geografia econômica” de autoria do francês E. Lavasseur. O geólogo informava:

As florestas cobrem talvez mais da metade do território do Brasil, sobretudo na região do Amazonas. Seus produtos se prestam a um número considerável de usos. Os índios aí encontram seus materiais de construção, suas matérias-primas e uma parte de seus alimentos. A indústria do país só fez até agora, relativamente à riqueza natural, um emprego medíocre e o comércio exterior, por falta de escoamento, está ainda longe de tirar dela todo o proveito possível. “Em nenhuma outra parte do mundo”, dizia Agassiz, falando do Amazonas, “há tantas espécies admiráveis, seja para a construção, seja para a marcenaria de luxo”. Só citamos algumas: o ipê (*Tecoma sp.*), a *araucaria brasiliensis*, que forma grandes florestas, sobretudo no Paraná, e cuja exploração é considerável, a Itatiba, que atinge 24 m de altura, a sucupira...¹²⁸

A característica destacada por Lavasseur das florestas de araucárias era o fato de serem consideravelmente exploradas, ao contrário da região do Amazonas. A escolha da fotografia que ilustra a fala de Lavasseur não poderia ter sido melhor. Nela vemos muitas árvores abatidas. A fotografia não retrata, portanto, apenas uma paisagem natural, mas sim uma paisagem dominada pelo homem.

A reprodução da fotografia da Pedra de Itapuca traz alguns aspectos bastante interessantes, destacados por Boris Kossoy¹²⁹, que a descreve como “interessante exemplo de transformação da imagem fotográfica em ilustração artística. Diferentemente das reproduções das quais falamos anteriormente, que traziam na legenda os dizeres “d’après une photographie de Marc Ferrez” nessa imagem lemos “dessiné d’après une photographie de Marc Ferrez”. O desenho acrescenta à imagem um aspecto selvagem, fazendo com que aquela cena plácida, tomada durante um dia de mar calmo de Ferrez, se torne noturna e com o mar bem agitado. Comparando com a fotografia que deu origem observa-se também que as pessoas fotografadas por Ferrez foram retiradas da imagem.

Fotografias como essa foram transformadas também em cartão postal, como a da Pedra do Índio, de cerca de 1910, da Casa Marc Ferrez.

¹²⁸ LEVASSEUR, E., op. cit., p. 147-148.

¹²⁹ KOSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

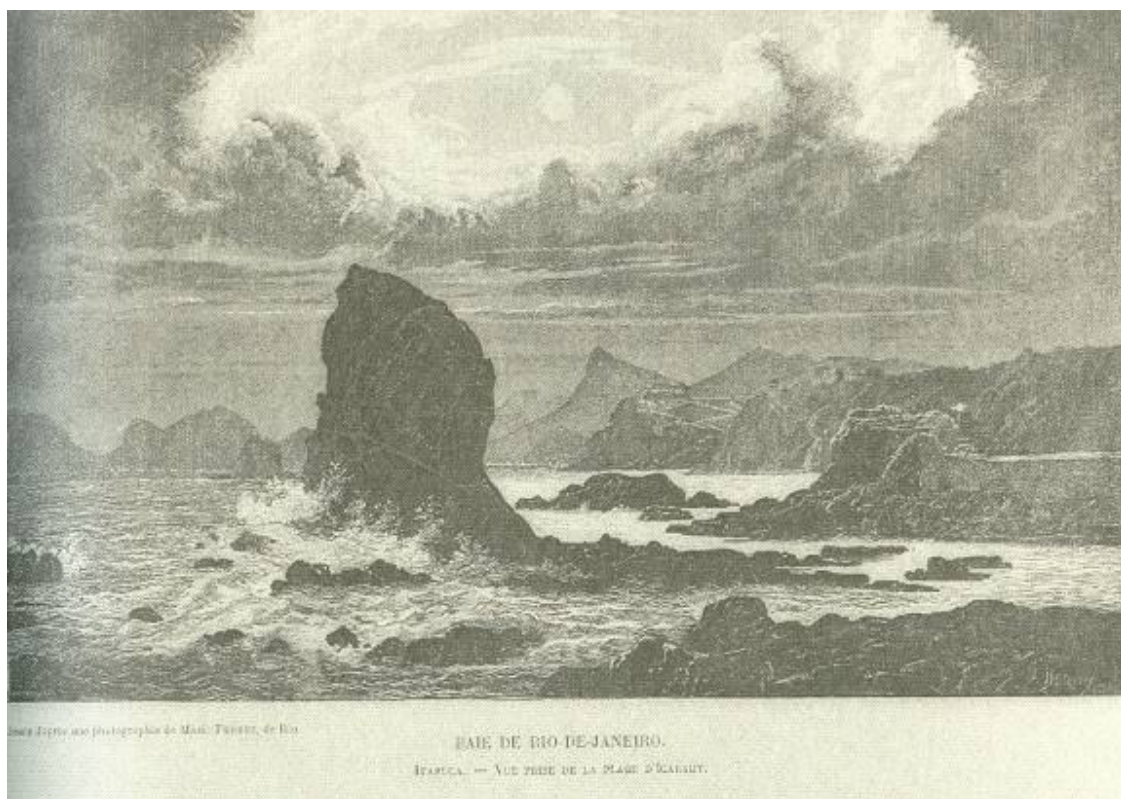


Figura 46
Desenho a partir de fotografia de Marc Ferrez
Itapuca. Vue prise de la Plage d'Icarahy

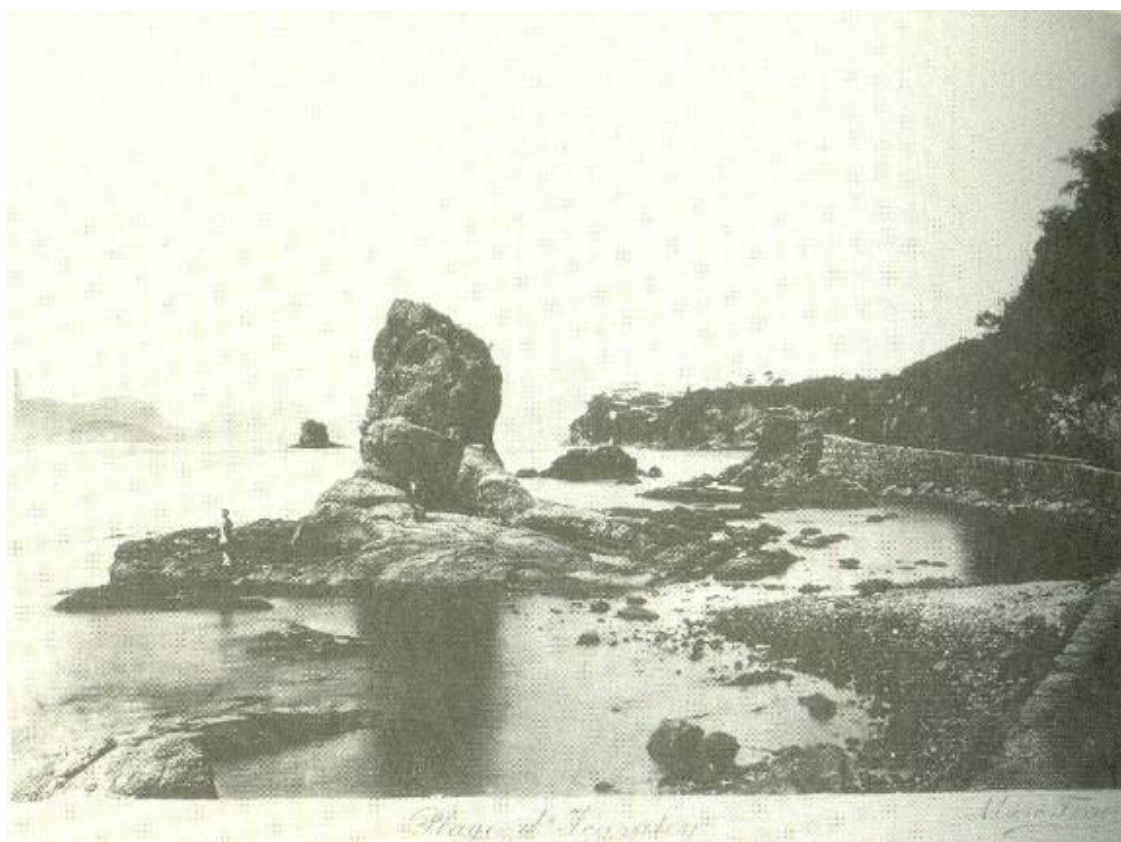


Figura 47
Fotografia de Marc Ferrez
Pedra de Itapuca
Rio de Janeiro, sem data
Coleção Liviu Spiegel, Paris



Figura 48
 Pedra do Índio
 Niterói
 Casa Marc Ferrez
 Coleção Waldyr da Fontoura Cordovil Pires

As reproduções das fotografias da estátua equestre de D. Pedro I, o Palácio de São Cristóvão, o Parque da Aclamação e a Casa da Moeda se inserem na lógica do Barão, e de uma maneira mais geral, de uma lógica da elite dirigente do século XIX, de promover propaganda dos marcos civilizatórios do Brasil. Por ser conhecido mundialmente pelo seu potencial agrícola e pela abundância de sua natureza, devia-se enfatizar os aspectos de país civilizado, no qual as instituições funcionavam e capaz de exibir monumentos de inspiração sobretudo européia.

A fotografia da Ponte de São Silvestre também pode ser inserida nessa lógica destacando-se o fato dela servir como exemplo claro do domínio da natureza pelo homem. Em um local de difícil acesso, no alto de uma montanha, uma ponte sobreposta a um abismo suporta o vagão que leva os visitantes para o mirante mais deslumbrante da cidade, o cume do Corcovado. A fotografia além de se tornar ilustração do livro *Brésil* foi também transformado em cartão-postal.



Figura 49
Estátua de D. Pedro I
Rio de Janeiro
Segundo fotografia de Marc Ferrez

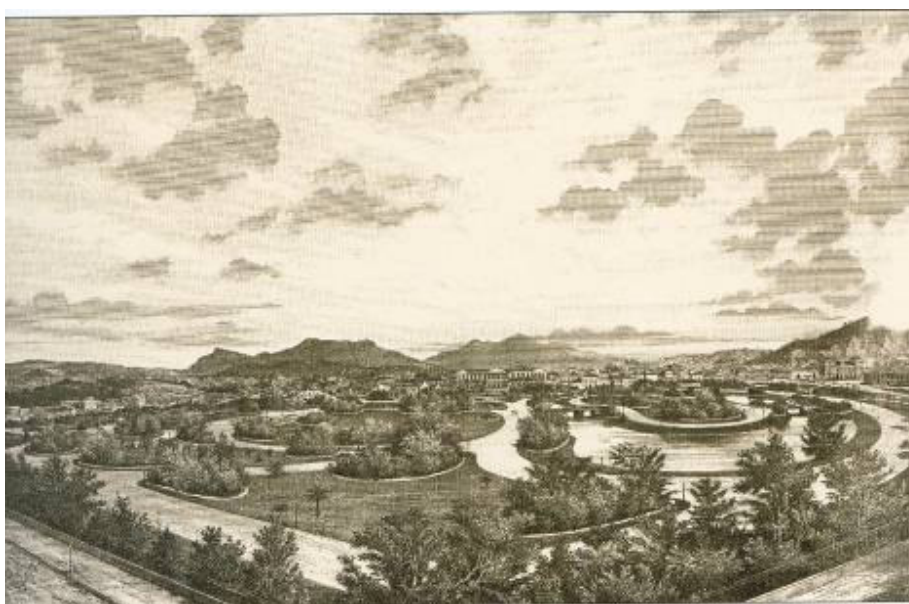


Figura 50
Parque da Aclamação, Rio de Janeiro. Desenho a partir de duas fotografias de Marc Ferrez

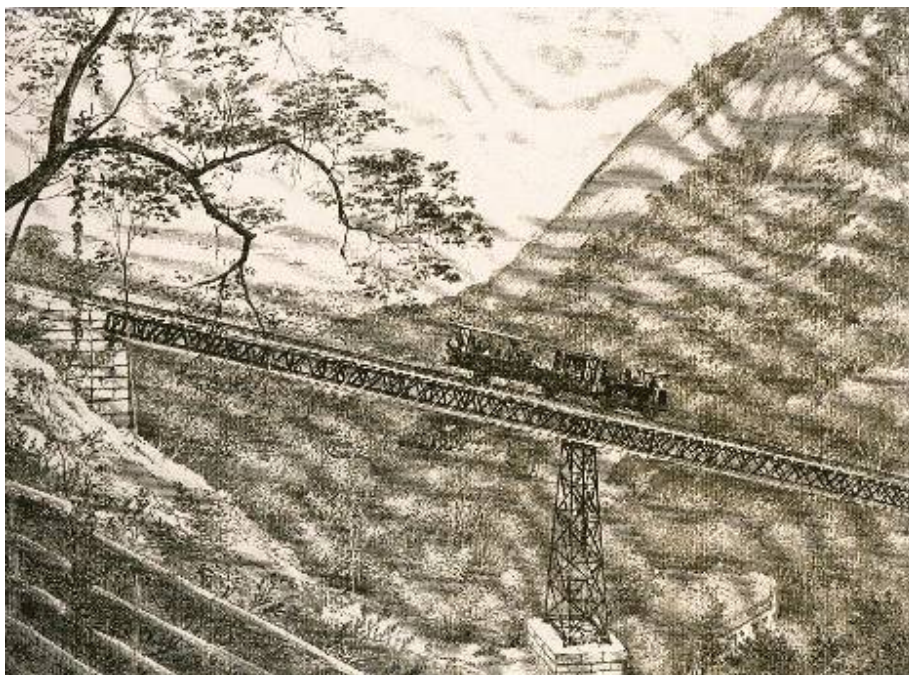


Figura 51
Ponte do Silvestre

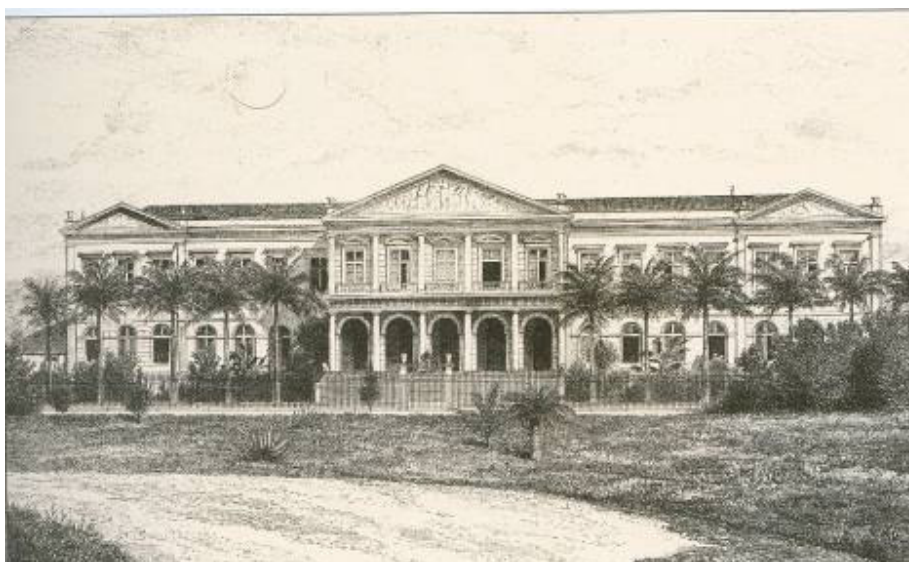


Figura 52
Casa da Moeda
Desenho a partir de fotografia de Marc Ferrez
Rio de Janeiro

Algumas considerações sobre a faceta de editor de postais de Ferrez se fazem necessárias. O cartão postal, de acordo com Pedro Karp Vasquez, nasceu na segunda metade do século XIX. O novo meio de correspondência, o uso postal de cartões abertos, foi posto em vigor no dia primeiro de outubro de 1869 em Viena. Logo a nova forma de comunicação espalhou-se com sucesso pelo mundo. No Brasil, os bilhetes postais, como eram chamados, tiveram circulação autorizada pelo decreto número 7.695 de 28 de abril de 1880, do ministério de Agricultura, Comércio e Obras Públicas. A princípio, como explica Vasquez, foram lançados dois tipos de cartão, o de cor azul, para a correspondência entre as diferentes províncias do Império e o de cor laranja para a correspondência internacional. Em 1882 foi introduzido o cartão de cor vermelha, reservado à correspondência dentro dos limites de uma mesma cidade. Em 14 de novembro de 1899 o cartão postal deixa de ter a fabricação monopolizada pelas autoridades¹³⁰.

Os primeiros postais que circularam no Brasil, segundo o cartofilista Elysio de Oliveira Belchior, foram impressos no exterior, reproduzindo fotografias de Rodolfo Lindemann e Marc Ferrez. Sendo que Ferrez não se contentou em vender suas imagens para que editoras estrangeiras as reproduzissem. O fotógrafo figura dentre os pioneiros do cartão-postal no país, tendo editado os primeiros exemplares em 1900.

Nesse momento, as imagens de Ferrez ganham visibilidade e circulação muito mais amplas e dinâmicas, o que aponta para uma possibilidade maior de serem incorporadas como parte de um imaginário concernente ao sentimento de nacionalidade brasileira. Como afirma Nelson Schapochnik, “refigurada nos postais, as imagens da cidade proporcionam uma percepção afetiva e estética dos monumentos e paisagens, denotando o processo de interiorização e familiaridade com o local”¹³¹. Essa familiaridade com os locais, com os monumentos, com os símbolos e pontos mais expressivos das cidades, seria capaz de formar um Brasil imaginado, embora de forma idealizada, uma vez que os postais exprimem, na maior parte dos casos, o belo, a perfeição, o pitoresco. Há ainda, de acordo com Schapochnik, uma “conexão profunda que se estabelece entre postais e memória. O papel desempenhado pelas imagens postais se assemelha muito aos procedimentos da arte da memória tal como era preconizada pelos mestres retores da Antiguidade. Para lembrar era recomendada a construção de lugares que deveriam corresponder

¹³⁰ VASQUEZ, Pedro Karp. *Postaes do Brazil: 1893-1930*. São Paulo: Metalivros, 2002.

¹³¹ SCHAPOCHNIK, Nelson, op. cit., p. 426.

aos fatos a serem interiorizados.”¹³² De acordo com os princípios da arte da memória, diz o historiador, os cartões postais nos oferecem um mapa com a geografia de nossas lembranças. O ato de revisitá-los é uma oportunidade para surpreender as centelhas do passado e evocam o cotidiano e emoções.

Memória, história e nação estão intrinsecamente relacionadas. Não há história sem memória, não há nação sem história, meio indispensável para se forjar a nacionalidade. Assim, selecionamos alguns cartões produzidos por Ferrez, a partir de suas próprias fotografias. Apesar não termos podido apreender a tiragem dos cartões consideramos que o fato de terem sido postos a venda e circulado não só entre as diversas províncias do Brasil, mas também fora do país, tenham contribuição significativa para a constituição de uma memória nacional.



Figura 53
Cartão-postal, Marc Ferrez
Praia de Botafogo e o Corcovado

¹³² Ibid. p. 427.

Rio de Janeiro
Subscrito a 17 de julho de 1899
Coleção Waldyr da Fontoura Cordovil Pires

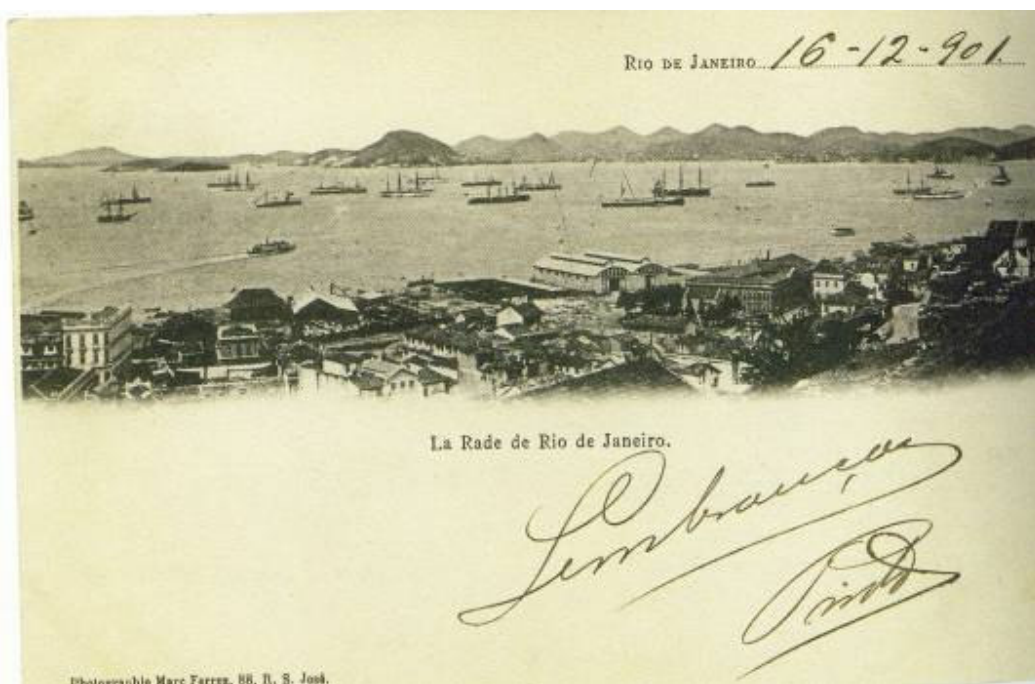


Figura 54
Cartão-postal a partir de fotografia de Marc Ferrez
La rade de Rio de Janeiro
Rio de Janeiro
Subscrito a 16 de dezembro de 1901
Coleção José Pereira de Andrade



Figura 55
Cartão-postal
Entrada da barra da Baía de Guanabara e Pão de Açúcar vistos de Jurujuba
Niterói, Rio de Janeiro
c. 1910
Coleção Waldyr da Fontoura Cordovil Pires

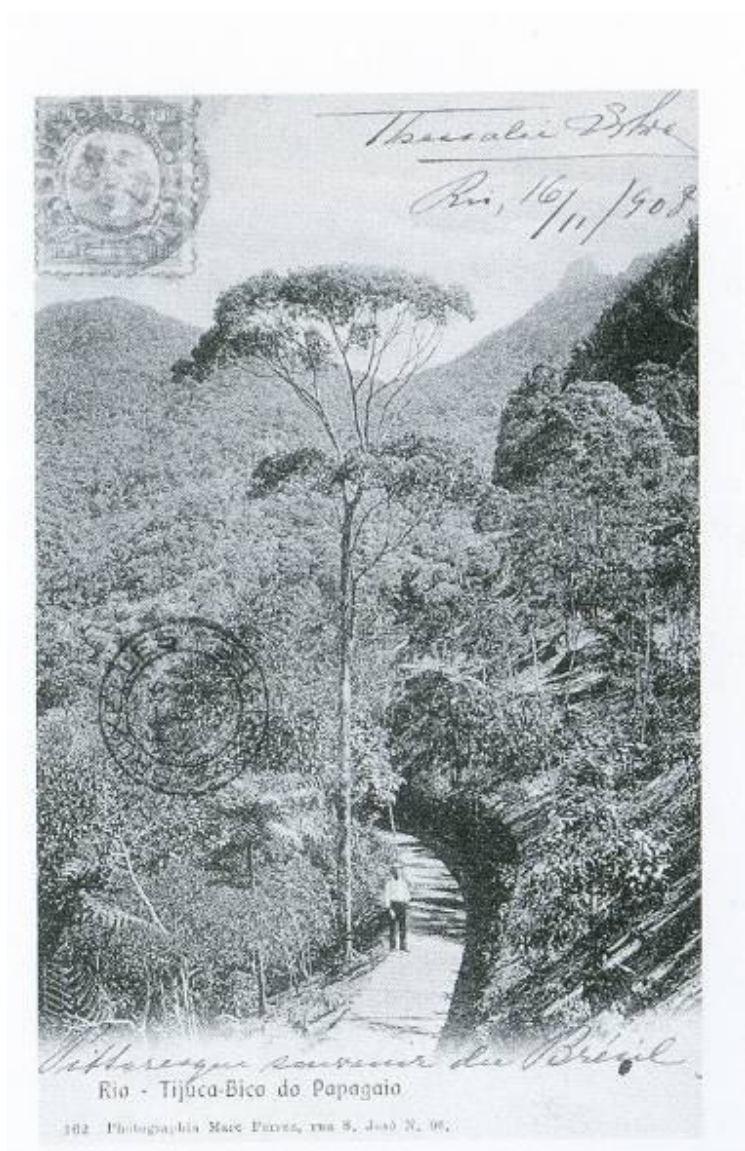


Figura 56
Cartão-postal
Tijuca, Bico do Papagaio
Rio de Janeiro, c. 1906

O mercado das imagens de vistas do Brasil não teve início com a venda dos cartões-postais. Como observa Pedro Vasquez¹³³, a venda de vistas fotográficas urbanas foi um fenômeno concentrado em alguns centros, notadamente nas cidades do Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Belém e São Paulo. Marc Ferrez foi um dos fotógrafos que usualmente vendiam vistas avulsas ou em álbuns. Antes de Ferrez, Revert Henrique Klumb, Augusto Stahl, Camilo Vedani, George Leuzinger e Militão Augusto de Azevedo realizavam o mesmo tipo de comércio.

Marc Ferrez, como vimos no capítulo 2, desde o início de sua carreira denominava-se “especialista em vistas”. O comércio das vistas avulsas, em álbuns ou sob encomendas precedeu na produção de Ferrez o fenômeno dos cartões-postais, mas com a possibilidade desse novo uso da fotografia, o fotógrafo empresário logo investiu, como vimos, na reprodução postal de suas imagens, aumentando a sua difusão de uma maneira excepcional. Para Celeste Zenha “sans ternir son talent de photographe, on ne peut s’empêcher d’attribuer en partie l’ampleur de la diffusion de son oeuvre, au niveau national e international, à ses qualités d’entrepreneur”. O lado empreendedor de Ferrez, seu tino comercial e certamente o gosto pelo seu trabalho, contribuíram para que ele tivesse uma longa vida profissional.

De 1867, ano de suas primeiras fotografias até 1910, ano em que as fotografias da Avenida Central selecionadas a seguir foram tiradas, 43 anos de trabalho incessante com a fotografia se passaram. É em 1910 e com essas imagens que finalizamos a nossa série. Escolhidas, sobretudo pela temática que enquadram. Assim como a estética de Ferrez sofreu mudanças visíveis ao longo desses anos, do mesmo modo que as técnicas fotográficas se aprimoraram, o país que necessitava ser visto e se ver como uma nação se transformou. Mudou o regime político, as províncias se tornaram estados, a modernidade era uma aspiração comum, ao menos em um centro como o Rio de Janeiro. A Avenida Central é o símbolo maior dessa sede de progresso que tanto procuramos apreender. Com dois quilômetros de comprimento e 33 metros de largura e calçadas de sete metros, a avenida tinha dimensões grandiosas para uma cidade em que a largura média das ruas era de seis metros. A execução do projeto da avenida foi bem sucedida: em vinte meses foram desapropriados e demolidos 590 velhos prédios. A prefeitura não poupou esforços. Gastaram-se as verbas em calçamento a asfalto, calçamento dos passeios,

¹³³ VASQUEZ, Pedro Karp, op. cit., p. 54.

paralelepípedos, iluminação, arborização e jardinagem, como lemos nos relatórios da comissão organizadora das obras¹³⁴. Nas palavras de José Murilo de Carvalho:

No Rio reformado circulava o mundo *belle-époque* fascinado com a Europa, envergonhado do Brasil, em particular do Brasil pobre e do Brasil negro. Era o mundo do barão do Rio Branco, ministro das relações exteriores do presidente que promoveu as reformas. O mesmo barão que na juventude tinha sido capoeira e que agora se esforçava em oferecer à visão do estrangeiro um Brasil branco, europeizado, civilizado.¹³⁵

Na época em que a Avenida Central foi inaugurada mais de 200 mil pessoas ocupavam posições mal remuneradas ou não tinham ocupação fixa, viviam nas tênues fronteiras entre a legalidade e a ilegalidade, segundo as palavras de José Murilo de Carvalho. Esta população era composta de “ladrões, prostitutas, malandros, desertores do exército, da marinha e dos navios estrangeiros, ciganos, ambulantes, trapeiros, criados, serventes de repartições públicas, ratoeiros, recebedores de bondes, engraxates, carroceiros, floristas, bicheiros, jogadores, receptadores, pivetes”. As fotografias que Ferrez fez para o álbum encomendado pela comissão são evidentemente limpas de quaisquer aspectos negativos que pudessem macular a imagem de uma representação de Brasil branco, europeu, civilizado. Nelas a população não aparece, são vistas somente as obras, os novos prédios erguidos com um intuito claro de modernização. Em fotografias de cerca de 1910, da mesma avenida, Ferrez registra o movimento, os transeuntes, o cotidiano da avenida na qual já transitavam os automóveis. Mesmo em uma imagem como essa, repleta de pessoas, no que parece ser um dia qualquer, fica difícil enxergarmos aquela imensa população da qual fala José Murilo. Concentrando nosso olhar nas pessoas encontramos na maioria homens alinhados com seus paletós e chapéus. Se olharmos atentamente, encontramos dois homens que carregam cestos na cabeça e um homem puxa um carrinho com carga. A imensa maioria das centenas de pessoas que aparecem na fotografia, no entanto, parecem estar a passeio. A avenida retratada é símbolo e conquista, embora parcial, do almejado progresso. Já a população de ocupação incerta, que procuramos nessa fotografia com certa decepção, já que supostamente as ruas da cidade estariam repletas daqueles homens e mulheres marginalizados, encontramos em parte, numa série de imagens feitas por Ferrez na década de 1890 (nesse período

¹³⁴ Gilberto Ferrez. *O Álbum da Av. Central: um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco*. Rio de Janeiro: Ex-Libris/João Fortes Engenharia, 1982. Anexo: Relatórios da Comissão Construtora da Avenida Central.

¹³⁵ José Murilo de Carvalho. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 41.

contabiliza-se o número de 100 mil trabalhadores em ocupações mal definidas). É a série dos ofícios urbanos. Há fotografias do vendedor de vassouras e espanadores, há os garrafeiros, o amolador, os meninos jornaleiros.



Figura 57
Colotípiã
Marc Ferrez
Avenida central
Rio de Janeiro, c. 1910
Coleção Instituto Moreira Salles



Figura 58
Fotografia de Marc Ferrez
Garrafeiros
Rio de Janeiro, c. 1895
Coleção Gilberto Ferrez, Instituto Moreira Salles



Figura 59
Fotografia de Marc Ferrez
Vendedor de vassouras e espanadores
Rio de Janeiro, c. 1895
Coleção Gilberto Ferrez, Instituto Moreira Salles

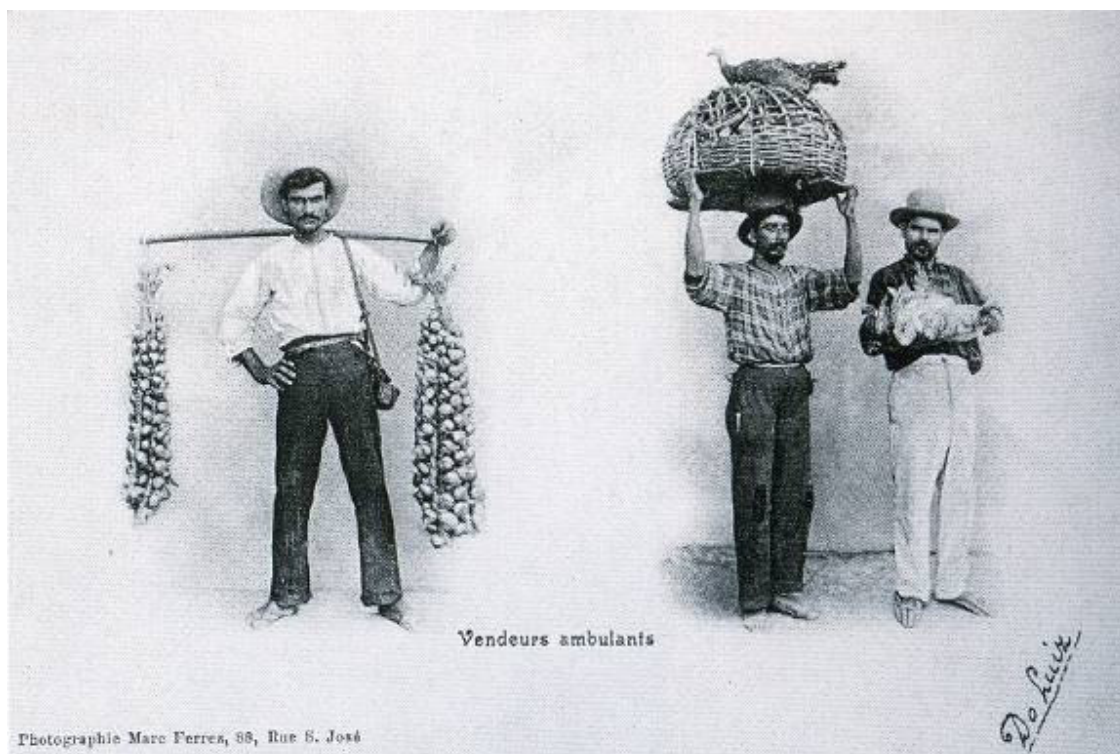


Figura 60
 Cartão-postal
 Marc Ferrez
Vendeurs ambulants
 Rio de Janeiro, c. 1900

O postal dos vendedores ambulantes foi elaborado a partir de duas matrizes fotográficas da série dos ofícios urbanos. Essa imagem aponta para a complexidade da produção de Ferrez que não se restringia a dicotomia proposta neste trabalho entre exotismo e progresso. E para a própria complexidade do espaço urbano fluminense onde cada vez mais a sociedade se estratificava. O setor informal, como vimos, crescia progressivamente. Tal fato não escapou ao olhar de Ferrez. Acreditamos que as fotos não foram feitas por encomendas, mas para serem comercializadas como traço característico da cidade e por isso “lembrança”.

A seguir passemos a um meio de circulação e difusão de imagens um tanto inusitado para a fotografia de Ferrez.

A cédula de dois mil réis que circulou no Brasil a partir de 1890 apresenta uma imagem feita a partir de uma fotografia de Marc Ferrez. Tentemos imaginar os motivos da escolha dessa

imagem. O que ela representa, que significados poderia ter aquela imagem a ponto de circular por todo o território nacional nas notas republicanas?

Em primeiro lugar destacamos que a imagem foi aproveitada de uma nota do império¹³⁶ que trazia no anverso a efígie do Imperador D. Pedro II e trecho da Praça do Paço, com a Imagem da Igreja do Carmo ao fundo. No painel do reverso aparecia o trecho da rua Primeiro de Março, vendo-se em primeiro plano o edifício do correio Geral e a Caixa de Amortização. Se houve uma batalha de imagens ao término do império e início da República, o que levou o governo republicano a aproveitar uma imagem do período imperial na moeda que circularia pelo país? Procurando responder a essa indagação retomamos sucintamente a história da rua fotografada.



Figura 61
Cédula de dois mil réis
Reproduzida de Turazzi, Maria Inez. *Marc Ferrez*. Cosac Naify, 2000. p. 47

¹³⁶ *Cédulas brasileiras da República*. Rio de Janeiro: Emissões do Tesouro Nacional, 1965.



Figura 62
Fotografia de Marc Ferrez
Rua Primeiro de Março
Rio de Janeiro
c. 1890
Coleção João Hermes Pereira de Araújo

De acordo com Charles J. Dunlop, a Rua Direita, desde primeiro de março de 1870, passou a se chamar rua “Primeiro de Março” em memória da data do término da Guerra do Paraguai. No começo do século XVII, essa rua nada mais era do que um caminho à beira-mar que ia direto do morro do Castelo ao mosteiro de São Bento. Mais tarde foi o local preferido pelos mercadores de escravos, diante da comodidade no recebimento das cargas negreiras, que, saídas da alfândega, ali guardavam destino para os engenhos e fazendas. Depois, e até meados do século XIX, foi uma das ruas mais movimentadas da cidade. Um viajante holandês que publicou em Amsterdã o *Journal d'un voyageur sur les cotes d'Afrique et aux Indes d'Espagne*, afirmou que a Rua Direita por si só, no ano de 1705, ainda consistia metade da cidade do Rio de Janeiro. Foi nessa rua – escreveu Ferreira da Rosa – que o Rio de Janeiro viu traçadas as primeiras linhas da sua grandeza; aí se soletrou a história fortunosa do desenvolvimento dessa metrópole; cada prédio atual é quarta, quinta ou sexta reconstrução da barraca primitiva; cada reconstrução foi levantada sobre ruínas de outra que ao abater sepultou em bolores e caliça as memórias cômicas e dramáticas da longa e agitada vida colonial.¹³⁷

No livro *Viagem Pitoresca através do Brasil*, Rugendas pintou a Rua Direita, buscando retratar o cotidiano daquela rua movimentada, de intensa atividade comercial. Na pintura podemos observar mercadores de escravos, negros carregando mercadorias, comerciantes, homens a cavalo e até a carruagem do rei. A fumaça das chaminés demonstra que o movimento era intenso não só na parte visível da imagem, mas também dentro daqueles prédios.

A Rua Primeiro de Março foi fotografada muitas vezes por Ferrez e outros fotógrafos. Ela representa o Brasil civilizado, urbanizado, cosmopolita. Não é o exótico e nem o rural que se quer exibir, ao colocar a imagem dessa rua na nota de dois mil réis, mas sim os elementos que demonstram prosperidade, progresso. O que se põe em circulação, ao alcance de todos, é uma imagem da capital urbanizada, dos bondes e homens de casaca, centro de negócios e comércio. A imagem simboliza o estado de progresso e civilização que se esperava do Brasil.

¹³⁷ DUNLOP, Charles J. *Rio Antigo*. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert, 1956.



Figura 63
Lápis e tinta Indiana em papel
Johann Moritz Rugendas
Rua Direita
Rio de Janeiro, 1822-1825
Pinacoteca Municipal, São Paulo



Figura 64
Aquarela
Benno Treidler
Primeiro de Março Street
Rio de Janeiro, 1895

Outra cédula circulou com reprodução fotográfica de Marc Ferrez. Dessa vez o símbolo que representa a nação é a Baía de Guanabara. O Rio de Janeiro republicano continuava sendo a capital cosmopolita, sobretudo após as obras de modernização promovidas pelo prefeito Pereira Passos. Ao contrário da imagem anterior, no entanto, não vemos o urbano, os prédios e aspectos da modernidade. O enfoque aqui é a beleza natural que circunda a cidade capital, simbólica para o Brasil.



Figura 65
Cédula de cem mil réis
Reproduzida de Maria Inez Turazzi, op.cit., p.47

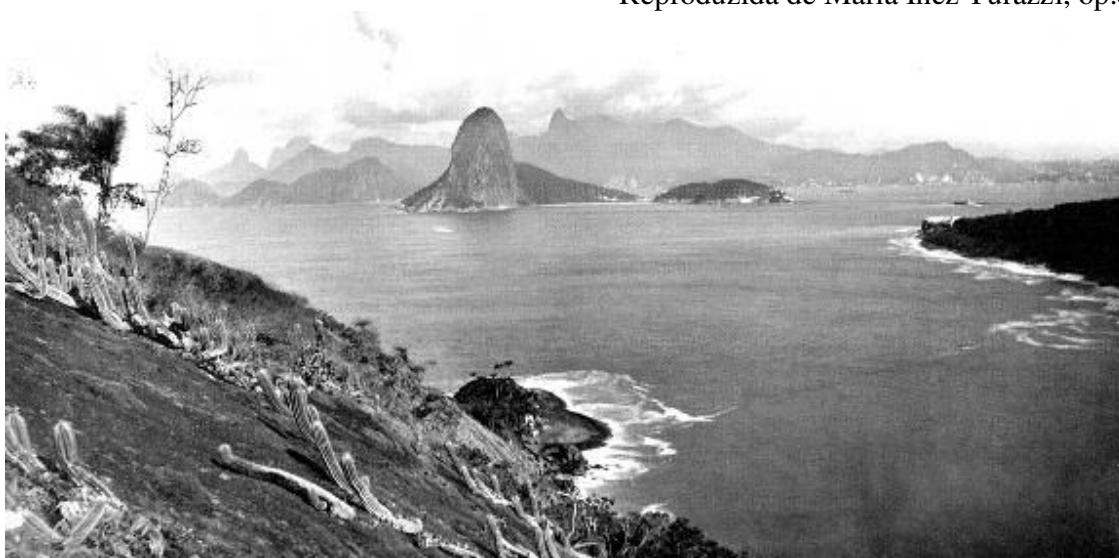


Figura 66
Fotografia de Marc Ferrez
Entrada da Baía de Guanabara vista de Niterói, Rio de Janeiro
c. 1885
Coleção Gilberto Ferrez, Instituto Moreira Salles

3.3 Combate de imagens

Do conjunto das fotografias selecionadas apreendemos um combate de imagens. Se por um lado observamos a consolidação de uma imagem de nação que se queria apresentar como moderna, progressista, urbana e cosmopolita, por outro lado não foi jamais possível deixar de lado os elementos exóticos, pitorescos, arcaicos e naturais.

As elites dos bacharéis e intelectuais, os políticos e militares compartilhavam do sentimento de aspiração ao progresso, o conjunto desses brasileiros se via e queria ser visto como integrantes de uma nação civilizada. Mas de que forma controlar a projeção de determinadas imagens? Por mais que houvesse uma aspiração até mesmo oficial em se divulgar o Brasil como um país civilizado, como no caso do álbum elaborado por Rio Branco, não era possível deter a circulação das imagens de outro Brasil, sobretudo exótico. Na fotografia de Ferrez essa dicotomia fica clara. O Brasil das tropas de mulas utilizadas para o transporte e escoamento da produção do interior para os portos, que percorriam as estradas de terra batida ou os atalhos cortados nas matas, coexistia com o país das modernas ferrovias, das ruas calçadas, iluminadas à gás. O homem branco de casaca, chapéu, bengala e luvas de pelica e a mulher vestida à européia com longos e calorentos vestidos, muitas vezes de lã, como observou Robert Walsh¹³⁸, convivem com os índios nus, suas penas, colares de sementes e arco-e-flechas, e também com os negros escravos rurais e urbanos, com suas vestimentas rústicas e descalços.

Fazia-se mister durante o império apresentar imagens dos palácios da Boa Vista, de Petrópolis e o Paço, mas como impedir a circulação de fotografias como essa, de uma palhoça do Ceará? A rusticidade dessa imagem certamente não era a de um Brasil desejado, mas de um Brasil que estava lá. Logicamente tal imagem não tinha o mesmo apelo que as fotografias de obras monumentais, vistas panorâmicas, nem mesmo se inseriam no gênero exótico mais procurado como os índios e as negras baianas.

¹³⁸ “Entre as pessoas ali presentes achava-se uma senhora brasileira, a qual constituía um bom exemplo das mulheres do campo, de sua classe. Usava um chapéu de feltro redondo, semelhante aos dos ingleses, e sob ele um lenço envolvendo-lhe a cabeça como uma touca de dormir. Embora o calor fosse escaldante, ela estava envolta numa ampla capa de lã escarlate, a qual, entretanto, mantinha arrepanhada o suficiente para deixar á mostra os sapatos bordados e as meias de seda”. WALSH, Robert. *Notícias do Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia: São Paulo, Edusp, 1985.



Figura 67
Fotografia de Marc Ferrez
Palhoça
Ceará, c. 1880
Coleção do cônsul Charles Wiener, Quai d'Orsay

Na fotografia de Ferrez os modernos navios a vapor e os navios de guerra, coexistem com as jangadas e canoas.

A escravidão abolida tardiamente era um sinal de atraso, marca do passado colonial e até barbárie. Em Ferrez, além de uma imagem dos escravos ligada ao trabalho, havia aquela das belas e bem vestidas negras, sentadas e omadas com grande quantidade de colares, pulseiras e anéis. O negro, no entanto, até o período estudado não era concebido como integrante da nação. As fotografias dessas negras são por isso quase um paradoxo, não eram parte da barbárie, mas integrantes de uma classificação de “tipos humanos”, vendidas inclusive em molduras duplas onde dividiam o suporte com fotografias de índios.



Figura 68
Fotografias de Marc Ferrez

Não era exclusividade de Ferrez esse tipo de comércio. Em 1866 o fotógrafo Christiano Junior anuncia no *Almanak Laemmert* a disposição para venda de “variada coleção de costumes e tipos de pretos, cousa muito própria para quem se retira para a Europa”¹³⁹. As fotografias das negras baianas não são retratos individuais e sim a representação fotográfica de tipos, “cujo interesse repousa sobre a curiosidade pelo exótico e pelo pitoresco. Podem funcionar, assim, como lembrança do Rio de Janeiro [ou no caso, da Bahia], equiparando-se à fotografia de paisagem como objeto de curiosidade do viajante europeu.”¹⁴⁰. Lavelle, em seu estudo sobre as “imagens do indivíduo na Brasil oitocentista” afirma que havia uma coexistência da auto-representação civilizada e européia com a representação do exótico e do pitoresco, construída para ser consumida por estrangeiros, mas aceita e incentivada pela elite local. Esse tipo de imagem também era consumido por brasileiros que as colecionavam ou enviavam como cartão postal. A reprodução do cartão postal que se segue foi feito de uma reprodução fotográfica de Lindemann, de cerca de 1900. A imagem é bastante parecida com aquelas feitas por Ferrez, os dois fotógrafos apresentam uma bela mulher negra, sentada, adornada com colares, pulseiras e anéis. No postal de Lindemann é interessante a mensagem escrita pelo remetente: “Estimado Alfredo! Acabo de receber o teu amável postal de boas festas. Retribuo e agradeço, enviando-te esta linda Crioula como presente.”¹⁴¹

¹³⁹ *Almanak Administrativo Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro (Almanak Laemmert)*, 1866. In: LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2003. p. 97.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid. Esse livro de Lavelle foi apresentado originalmente como dissertação de mestrado na Pós-Graduação em História da PUC-RJ em 1996, orientada por Luiz Costa Lima.



Figura 69
 Cartão-postal
 “Creoula – Bahia”
 R. Lindemann
 Bahia

Nas modernas ruas remodeladas na república segundo o modelo francês, encontram-se os vendedores ambulantes, mal vestidos, descalços, carregados de peso, lutando nas ruas pelo sustento.

Os pontos mais característicos não puderam deixar de ser fotografados exaustivamente por um fotógrafo que vivia do comércio de suas imagens. O Corcovado, o Pão-de-Açúcar, o Jardim Botânico, a cascatinha da Tijuca, a entrada da baía de Guanabara, são temas recorrentes de fotos de Ferrez e muitos outros fotógrafos do XIX até hoje. Esses pontos que chamaríamos hoje, turísticos, nem sempre são representativos do progresso. Na maioria das vezes são elementos naturais, ao menos em uma cidade como o Rio de Janeiro, onde a beleza das montanhas, baías, lagoas e do litoral suplantam qualquer outro tipo de característica.

Muitas imagens de Ferrez, selecionadas aqui ou não, trazem a tona reflexões sobre o papel da natureza na formação de uma identidade nacional. Lembremos, por exemplo, o apelo da fotografia da cachoeira de Paulo Afonso. A imagem foi reproduzida em pelo menos três periódicos, sendo que um deles era estrangeiro. A força dessa fotografia, que retrata um espetáculo natural majestoso, está ligada a uma concepção romântica, na qual a essência do Brasil era a natureza exuberante.

Os primeiros românticos, incumbidos de fundar uma literatura de expressão genuinamente, basearam suas descrições desse Brasil só-natureza, como afirma Flora Süssekind, nos relatos dos viajantes ilustrados. Gonçalves de Magalhães, em seu *Discurso sobre a história da literatura no Brasil*, sugeria que se lessem as descrições de alguns viajantes estrangeiros de modo a “inspirar a imaginação dos poetas e ter uma poesia própria”. Magalhães cita “as brilhantes páginas de Langsdorff, Neuwied, Spix et Martius, Saint-Hilaire, Debret e de tantos outros viajores que revelaram à Europa as belezas de nossa pátria.”¹⁴² A natureza exuberante marcou as impressões dos viajantes, tanto os ditos homens de ciência quanto aos artistas. Marcou também o romantismo: as belas paisagens, cachoeiras, rios caudalosos, montanhas cobertas pela densa mata, as florestas eram a essência da nação. Nessa visão recorrente, Marc Ferrez, especialista em fotografias de paisagens, não deixa de captar as belezas naturais do país, a despeito da maior parte de suas encomendas procurarem um outro Brasil: o moderno e civilizado.

¹⁴² Apud. SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 46-47.

Conclusão

A grande reprodutibilidade e circulação que as fotografias de Ferrez alcançaram, seja em cópias fotográficas, seja em cartões-postais, litografias e reproduções de técnicas diversas, em livros e periódicos nacionais e estrangeiros, assim como a grande quantidade de negativos e cópias originais, espalhadas em diversas instituições públicas e privadas e em coleções particulares, nos impedem de analisar o conjunto desse imenso legado de Marc Ferrez no seu todo.

A ausência de documentos escritos, como cartas e diários, deixados pelo próprio Marc Ferrez torna viável apenas imaginarmos as dificuldades pelas quais passou para garantir o sustento próprio e o de sua família ao longo de tantos anos de dedicação aos trabalhos fotográficos e ao comércio de artigos de fotografia em um primeiro momento e posteriormente com atividades ligadas ao cinema. As opções que ele teve que fazer ao longo de sua vida e a busca pelos clientes, assim como a comercialização de suas imagens para a reprodução em outros meios, não nos chegaram do testemunho direto de Ferrez, mas dos anúncios, dos álbuns produzidos por encomendas, das fotografias produzidas e reproduzidas.

O caminho que trilhamos por vezes parece tão íngreme e cheio de obstáculos quanto às estradas percorridas por Ferrez em suas longas jornadas Brasil adentro. Certamente ainda há muito por fazer. Contudo, podemos afirmar que a fotografia de Ferrez esteve ligada a uma vida social intensa desde meados do século XIX até princípios do século XX. Foi elo entre as províncias, povoando o imaginário de uma nação que a cada clique do fotógrafo se definia, se modificava, se reconhecia como parte de um mesmo todo.

Apreender imaginário e imaginação não são tarefas fáceis. Raoul Girardet expõe claramente seus receios ao escrever sobre os mitos e mitologias políticas. Procuramos fazer essa apreensão do imaginário buscando sempre relacionar as fotografias, os motivos pelos quais foram feitas, os meios onde circulou e de que maneiras foram reproduzidas. É claro que nem todas as peças do quebra-cabeça estão dispostas, muitas estão por ser encontradas. Seguir com a pesquisa requer buscar em periódicos e almanaques de todas as províncias brasileiras, de nações estrangeiras, álbuns, fotografias avulsas e cartões-postais de coleções diversas, públicas e privadas, no Brasil e no exterior.

Esclarecemos que muitas das reproduções e publicações das fotografias nos escaparam, mesmo em uma série tão curta de imagens, se considerarmos o universo da produção de Ferrez. No entanto, sabemos que a história, assim como a nação, é construída e reconstruída. Não consiste em algo dado, não é algo em si. Não se define como um resgate. É preciso tempo, pesquisa intensa e um alto grau de imaginação para levarmos idéias e hipóteses adiante objetivando transformá-las em debates que alcancem ao menos o meio acadêmico e contribuam de alguma forma para os estudos históricos brasileiros.

O alcance poderoso das fotografias de Ferrez é um elemento fundador e marcante para a construção de uma nacionalidade que ainda encontrava-se muito frágil em meados do XIX.

A variedade de temas que a partir dessas imagens pudemos colocar em questão, corresponde a alguns dos elementos fundamentais para o estudo da nação no Brasil, como ciência, civilização, progresso, natureza e escravidão.

As fotografias foram simbólicas para uma identidade brasileira, difícil de definir em um país de território tão vasto, de províncias (posteriormente estados) tão distantes e diferentes entre si, unidos a princípio por uma figura monárquica poderosa capaz de se impor no imaginário coletivo de maneira contundente. Mesmo após a Proclamação da República, com o relato João do Rio, os símbolos mais tatuados pelas classes menos abastadas da população eram o cetro e a coroa imperial. E mesmo muitos anos após o golpe que pôs o Marechal Deodoro no poder, não era raro que se pensasse que no Brasil ainda havia um Imperador.

O combate de imagens do qual falamos consiste em nossa primordial conclusão. Apesar de um projeto oficial, guiado por elites intelectual e política, que visava forjar uma nacionalidade essencialmente moldada nos elementos civilizatórios e que precisavam de uma visualidade concreta, o Brasil nunca deixou de figurar como um país cuja característica predominante era a natureza tropical, na qual se inseria – em uma certa visão dessas elites e também dos estrangeiros – o elemento indígena. O que leva adiante essa batalha entre imagens de exotismo e progresso, são de um lado, os autores das encomendas feitas a Ferrez, sempre integrantes das elites, e de outro, algo mais abstrato que poderíamos chamar de demanda. Marc Ferrez não tirava fotografias simplesmente pela estética, pela arte, mas sobretudo para comercializá-las. O fotógrafo precisava atender então a um certo “gosto” para ser bem sucedido em seu principal negócio. E nesse ponto certamente foi bem sucedido. Suas fotografias, não somente pela estética, mas especialmente pelas características de um profissional empenhado ao longo de mais de 40 anos na venda

daquelas, ganharam um lugar no mercado fotográfico e na chamada cultura visual. Tendo se firmado como comerciante Ferrez conseguiu produzir e reproduzir incessantemente suas fotos e divulgá-las ou fazer com que circulassem em meios diversificados.

Essas fotografias e suas reproduções interessam atualmente a um conjunto de pessoas dentre os quais destacamos os colecionadores. O nome de Ferrez tem destaque no mercado internacional e o valor das fotografias alcançou um patamar elevado se compararmos com outros fotógrafos que atuaram no Brasil do XIX. Espera-se que cada vez mais a fotografia de Ferrez e as demais fotografias do XIX e início do XX, façam parte, não só de leilões e coleções milionárias, mas também dos debates acadêmicos. E que possam figurar dentre os elementos estratégicos para os estudos políticos, culturais e sociais. Destacamos a importância da criação de laboratórios e metodologias específicas para se trabalhar iconografia e gostaríamos de apontar ainda para a esperança da utilização e difusão da fotografia como estratégia dos professores de história do Brasil no ensino fundamental e médio.

Finalizamos convencidos de que os estudos desenvolvidos a partir da fotografia ainda têm muito a se desenvolver e contribuir com a história e disciplinas afins. Quanto ao estudo ora apresentado deixamos a certeza de sua continuidade, ampliação e aprofundamento.

Obras de onde foram reproduzidas as fotografias e demais imagens do trabalho:

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004. **Figuras 3, 4.**

JUNIOR, Rubens Fernandes & Lago, Pedro Corrêa do. *O século XIX na fotografia brasileira*. Coleção Pedro Corrêa do Lago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. **Figura 35.**

KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. **Figura 57.**

_____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. **Figuras 46, 47.**

KOSSOY, Boris e CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O Olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. **Figuras 30, 31.**

LAGO, Bia Corrêa do. *Augusto Stahl: obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Contra Capa livraria/ ed. Capivara, 2001. **Figura 12.**

LEVASSEUR, Emile. *O Brasil/por E. Levasseur: com a colaboração de Barão do Rio Branco*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2000. **Figuras 37, 38, 39, 41, 49, 50, 51, 52.**

MARC FERREZ nas coleções do Quai d'Orsay. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001. **Figuras 7, 10, 14, 17, 23, 24, 25, 26, 27, 34, 67.**

MARTINS, Carlos (organized by). *Brasiliana: a collection revealed*. São Paulo: Bei Comunicação, 2000. **Figuras 42, 43, 44, 45, 64.**

REGARDS sur le monde. *Trésors Photographiques du Quai d'Orsay (1860 - 1914)*. Ministère des Affaires Etrangères (autoria). Paris: Somogy, 2001. **Figuras 32, 33.**

TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000. **Figura 1, 11, 16, 19, 22, 56, 60, 61, 62, 65, 66.**

VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003. **Figura 15, 21, 58, 59.**

_____. *Postaes do Brazil: 1893-1930*. São Paulo: Metalivros, 2002. **Figuras 13, 48, 53, 54, 55.**

Fontes:**Documentos impressos:**

Relatórios dos anos de 1865 a 1889, apresentados à Assembléia Legislativa pelo Ministro e Secretário de Estado dos negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1865 a 1889.

Relatórios apresentados à Assembléia Geral Legislativa pelo Ministro e Secretário de Estado dos negócios do Império. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1870 a 1888.

Exposição Universal de Antuérpia. Relatório apresentado a S. Ex. Sr. Conselheiro Antonio da Silva Prado, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios da Agricultura, Commercio e Obras Publicas pelo conde de Villeneuve, delegado especial do governo Imperial na supramencionada exposição. In: *Relatório do Ministério de Agricultura, Comércio e Obras Públicas*, 1885, Anexo H.

Acervos com fotografias de Marc Ferrez:

Biblioteca Nacional, iconografia.

Instituto Moreira Salles.

Coleção Charles Wiener, Quai d'Orsay.

Álbum "*Brazil*", fotografias e postais avulsos no Museu Imperial.

Álbuns e fotografias avulsas no Museu Histórico Nacional.

Periódicos :

Jornal do Commercio

Diário do Rio de Janeiro

Revista Illustrada

Correio da Manhã

Ilustração Brasileira

Álbuns iconográficos:

Album de vues du Bresil. Executé sous la direction de J. M. da Silva Paranhos, Baron de Rio Branco, Officier de la Légion d'honneur et de l'instruction publique de France. Membre de l'Institut historique et géographique du Brésil. Paris: Imprimerie A. Lahure, 1889.

FROND, Victor. *Brazil pittoresco, álbum de vistas, panoramas, paisagens, monumentos, costumes, etc...acompanhado de três volumes sobre as instituições, as cidades, as fazendas, a cultura, a colonização do Brazil.* (texto de Charles Ribeyrolles) Paris: Lemercier, 1861.

KLUMB, Revert Henry. *Doze horas em diligencia, guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora.* Rio de Janeiro: J. J. Costa Pereira, 1872.

Almanaques:

Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Corte e província do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Casa Laemmert, 1865 a 1889 (26º ao 46º ano da publicação).

Documentos em meio eletrônico:

Enciclopédia de Artes Visuais. Itaú Cultural. Disponível em: www.itaucultural.org.br. Acesso em junho de 2003.

Photography in 19th century Brazil. Criado por Fernando Azevedo. Disponível em: web.gc.cuny.edu/ashp/nml/marcferrez. Acesso em julho de 2003.

Relics & Selves. Iconography of the National in Argentina, Brazil and Chile, 1880-1890. Artigo de Maria Inez Turazzi. *Os melhoramentos da nação e a documentação fotográfica das obras públicas no Brasil*. Disponível em: www.bbk.ac.uk/ibamuseum/texts/Turazzi01.htm. Acesso em maio de 2003.

Iconografia do Rio de Janeiro, 1530-1890. Disponível em: www.artedata.com/iconografia. Acesso em agosto de 2003.

The Nationalism Project. Disponível em: www.nationalismproject.org. Acesso em agosto de 2003.

Os Relatórios do Ministério do Império, os relatórios do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas e o Almanak Laemmert estão disponíveis no site: *Center for Research Libraries, Brazilian Government Document Digitalization Project* em: <http://www.crl.edu>. Acesso em 2002, 2003, 2004.

Bibliografia:

- A Coleção do Imperador. Fotografia Brasileira e Estrangeira no século XIX. Rio de Janeiro: a Biblioteca: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1997.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.
- _____. (org.) *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de e LOGATTO, Rosângela. Imagens da seca de 1877-78 no Ceará – uma contribuição para o conhecimento das origens do fotojornalismo na imprensa brasileira. *Anais da Biblioteca Nacional*, 1999, vol. 114.
- AZEVEDO, Paulo Cesar & LISSOVSKY, Mauricio (orgs). *Escravos Brasileiros do século XIX na fotografia de Chistiano Jr*. São Paulo: Ex Libris, 1988.
- BACKZO, Bronislaw. Imaginação Social. In: *Enciclopédia Einaldi*. Lisboa: Casa da Moeda, Ed. Portuguesa. v. 5.
- BAJAC, QUENTIN. *L'image révélée. L'invention de la photographie*. Gallimard, 2001
- BALAKRISHNAN, Gopal (org.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- BANN, Stephen. *Parallel lines: printmakers, painters and photographers in nineteenth-century France*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2001.
- BARROS, Mariana Monteiro de; MOREL, Marco. *Palavra, imagem e poder: o surgimento da imprensa no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. 1931. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BURKE, Peter. *A escrita da história : novas perspectivas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.
- _____. *Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence*. Londres: Reaktion Books, 2001.
- BRUNET, François. *La naissance de l'idée de photographie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas. O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- CIAVATTA, Maria. “Memória, História e Fotografia”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 2000, vol. 32.
- COUTO, Ronaldo Graça (coord.) *A marinha por Marc Ferrez, 1880-1910*. Rio de Janeiro: Indez/Verolme, 1986.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1993.
- FABRIS, Annateresa. *Usos e funções da fotografia no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1992.
- FARGE, Arlette. *Palavras sem história; história sem palavras*. Centre de Recherches Historiques - École de Hautes Etudes em Sciences Sociales.
- FERREZ, Gilberto & NAEF, Weston. *Pioneer photographers of Brazil, 1840-1920*. The center for inter-american relations, Library of Congress, 1976.
- FERREZ, Gilberto. *A fotografia no Brasil. 1840-1900*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- _____. *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez. Paisagens e tipos humanos do rio de Janeiro, 1865-1918*. São Paulo: Ed. Ex Libris, 1984.
- _____. *Um passeio a Petrópolis em companhia do fotógrafo Marc Ferrez*. Rio de Janeiro, 1993.
- _____. *Bahia. Velhas fotografias, 1858-1900*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1989.
- _____. *Velhas fotografias pernambucanas, 1851-1890*. Rio de Janeiro: Campo Visual, 1988.
- _____. *O Álbum da Av. Central: um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco*. Rio de Janeiro: Ex-Libris/João Fortes Engenharia, 1982.
- FILHO, Domicio Provença (org.) *Os melhores contos de Machado de Assis*. São Paulo: Global, 2001.
- FREITAS, Marcus Vinicius. *Hartt: expedições pelo Brasil Imperial, 1865-1878*. São Paulo: Metalivros, 2001.

- FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1976.
- FRIZOT, Michel. *A new history of Photography*, Könemman, Köln, 1998.
- GELLNER, Ernest. *Nações e nacionalismo*. Lisboa: Gradiva, 1993.
- GOMES, Ana Lúcia de Abreu. “Guardar não é lembrar”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 2000, vol. 32.
- GOMBRICH, E. H. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a Teoria da Arte*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1999.
- GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o instituto histórico e geográfico brasileiro e o projeto de uma história nacional. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 1, 1988.
- GUNTHER, André. Estetique de l’occasion – naissance de la photographie instantanéé comme genre. In: *Études Photographiques*. Paris: Societé Française de Photographie, 2001.
- HELZER, Alda e VIDEIRA, Antonio A. P. (orgs.) *Ciência, civilização e império nos trópicos*. Rio de Janeiro, Acess, 2001.
- HOBBSAWN, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HUTCHINSON, John e SMITH, Anthony D. (org.) *Nationalism*. Nova York: Oxford Press, 1995
- JUNIOR, Antônio R. de Oliveira. “A luz social nas imagens”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 2000, vol. 32.
- JUNIOR, Rubens Fernandes & Lago, Pedro Corrêa do. *O século XIX na fotografia brasileira*. Coleção Pedro Corrêa do Lago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- KOSSOY, Boris. *Hércules Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- _____. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 1980.
- _____. *Dicionário Histórico-Fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- _____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- _____. *Fotografia e história*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

- KOSSOY, Boris e CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O Olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- KURY, Lorelai. *Viajantes naturalistas do século XIX*. In: *Brasiliana da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Fundação da Biblioteca Nacional/Nova Fronteira, 2001.
- LAGO, Bia Corrêa do. *Augusto Stahl: obra completa em Pernambuco e Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Contra Capa livraria/ ed. Capivara, 2001.
- LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- LE GOFF, Jacques. “*Documento/Monumento*”. Imprensa Nacional. Enciclopédia Einaudi. Porto 1984.
- LEVASSEUR, Emile. *O Brasil/por E. Levasseur: com a colaboração de Barão do Rio Branco*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2000.
- MACHADO, Humberto Fernandes & NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira das. *O Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- MARC FERREZ nas coleções do Quai d’Orsay. Rio de Janeiro: Marca d’Água, 2001.
- MARTINS, Carlos (organized by). *Brasiliana: a collection revealed*. São Paulo: Bei Comunicação, 2000.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo Saquarema. A formação do Estado Imperial*. Rio de Janeiro : Access, 1999.
- MAUAD, Ana Maria. *Através da Imagem: Fotografia e História – Interfaces*. In: Tempo, Revista do Departamento de História da UFF.
- _____. “*Imagem e auto-imagem do Segundo Reinado*”. In: ALLENCASTRO, Luis Felipe (org.), *História da Vida Privada no Brasil império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MAXIMILIANO de Wied Newid. *Viagem ao Brasil*. São Paulo: Ed. Cia. Nacional, 1940.
- MOREL, Marco. “Cinq images et de multiples regards. Les ‘découvertes’ entre les indiens du Brésil et la photographie du XIX siècle”, *Histoire et Sociétés de l’Amérique latine*, Revue de l’Asson ALEPH, n° 11, Paris: L’Harmattan, 2000, pp.31-56.
- _____. Em nome da opinião pública: a gênese de uma noção. In: *História e Imprensa. Homenagem a Barbosa Lima sobrinho -100 anos*. UERJ, 1998.

- _____. *Índios na vitrine: a exposição Antropológica Brasileira de 1882 no Rio de Janeiro*. In: Nação e Região - Brasil 500 Anos experiência e destino, 2000, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2000. v. 1.
- MOTA, Carlos Guilherme (org.) *1822 Dimensões*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *Viagem Incompleta. A experiência brasileira(1500-2000)*. São Paulo: Senac, 2000.
- MOURA, C. E. Marcondes de. *Retratos quase inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.
- NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. In: *Revista Projeto História PUC-SP*. São Paulo, n. 10, 1993.
- OLIVEIRA, Gil Vicente Vaz. “Pequena História do fotojornalismo”, *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro: 2000, vol. 32.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais. Espetáculos de modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- REGARDS sur le monde. Trésors Photographiques du Quai d'Orsay (1860 - 1914), Ministère des Affaires Etrangères (autoria), Paris: Somogy, 2001.
- RÉMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora UERJ/Editora da fundação Getúlio Vargas, 1996.
- RENAN, E. O que é uma nação ? In: *Nacionalidade em questão*. Cadernos da Pós/Letras, UERJ, 1997 .
- RIBEYROLLES, Charles. *Brasil pitoresco. História - descrições- viagens- colonização- instituições*. São Paulo, Martins, 1976, 2v.
- RUGENDAS, J. M. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.
- SALLES, Ricardo. *Nostalgia imperial: a formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Illuminuras, 2001.
- SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- SCHERER, Joanna. “Documento Fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica”, *Cadernos de Antrpologia e Imagem*. Rio de Janeiro, nº3, Núcleo de Antropologia da Imagem, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, p.69-83, 1996.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do Imperador. D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SILVA, Leonardo de Vasconcellos. “Un empire dans les tropiques: le Brésil rédecouvert à travers la photographie”, *Histoire et societes de l’Amérique latine* – revue de l’Association ALPEH, Paris: nº10, 1999-2, pp.93-142.
- SOARES, Pedro Paulo. *A guerra da imagem: iconografia da Guerra do Paraguai na imprensa ilustrada fluminense*. Dissertação – UFRJ, IFCS, Programa de Pós-Graduação em História Social. Rio de Janeiro, 2003.
- SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TEIXEIRA, Francisco Carlos (org.), *História e Imagem*. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1998.
- TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo-1839/1889*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- _____. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- VASQUEZ, Pedro Karp. *D. Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Index, s.d.
- _____. *Revert Henrique Klumb. Um alemão na corte imperial brasileira*. Ed. Capivara. Rio de Janeiro, 2001.
- _____. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. *Postaes do Brazil: 1893-1930*. São Paulo: Metalivros, 2002.
- _____. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.
- VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na História – fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.
- WELLS, Liz (org.) *Photography: a critical introduction*. New York: Routledge, 2000.
- ZENHA, Celeste. *O Brasil de Rugendas nas edições populares ilustradas*. *Topoi, Revista de História*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História social da UFRJ/ 7 Letras, 2002, n.5.

_____. Les usages de la photographie dans le production des vues du Brésil à la période impériale. *Etudes photographiques*. Paris: Societe Francaise de photographie, janeiro de 2004.

ANEXO A – Anúncio de Marc Ferrez do Almanak Laemmert.

62 **NOTABILIDADES**

MARCO FERREZ
 Photographo da marinha imperial e da commissão 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 reprodução 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 Aterrodo, 83)
 DEPOSITO, RUA DO HOSPICIO, 158 (78)

ANEXO B - Carimbo de Marc Ferrez, c. 1880.

Fonte: TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000. p. 122.

ANEXO C - Papel timbrado do fotógrafo.



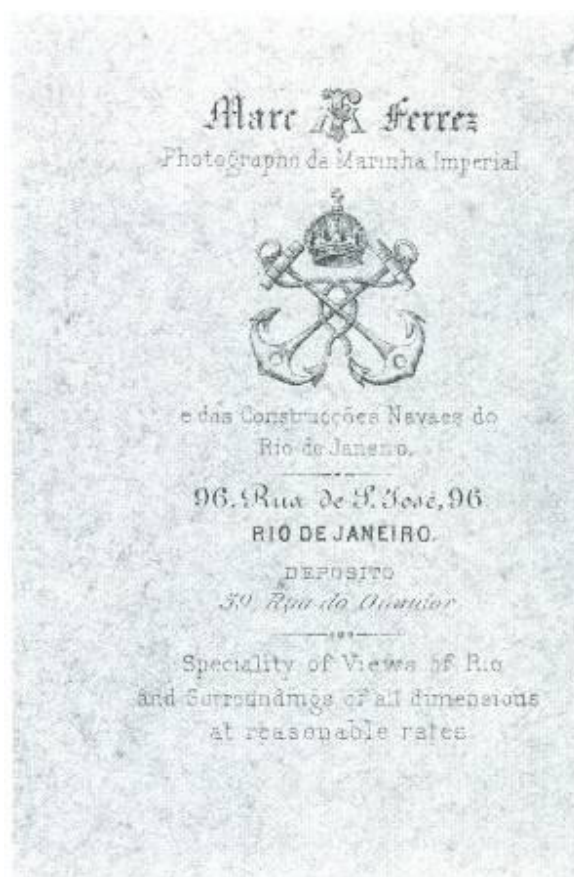
Fonte: TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000. p. 121.

ANEXO D - Etiqueta referente à premiação na Exposição Universal de *Saint Louis*, 1904.



Fonte: TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000. p. 120.

ANEXO E - Marca de Ferrez no verso de uma fotografia, 1872.



Fonte: TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000. p. 114.