

# Marc Ferrez: um fotógrafo visualizador do século XIX

*Marc Ferrez: A visualizing photographer of the 19th Century*

Ana Rita Vidica<sup>1</sup> | Gabriela Alves Campos<sup>2</sup>

## Resumo

Esse texto tem como objetivo propor um diálogo entre a produção fotográfica de Marc Ferrez (1843-1923) e a proposta conceitual de Mirzoeff (2016) sobre visualidade, contravisualidade e o direito de olhar, partindo-se da hipótese que o fotógrafo traz uma representação visual que legitima o legado colonial presente na sociedade brasileira. Para isso, apresenta-se uma breve cronologia do fotógrafo oitocentista e os conceitos de Mirzoeff a fim de cruzar com seis imagens, sendo duas de cada categoria (Negro, Índio e Paisagem). Conclui-se que Ferrez poderia ser considerado um “visualizador”, atuando como um colonizador por meio de suas imagens, de negros, índios e paisagens. Nelas são perceptíveis os três regimes de visualidade, plantation, imperial e a visualização incoerente, que geram classificação, separação e estetização. Entretanto, devem ser permanentemente abertas a um olhar contravisual, ou seja, questionador daquilo que foi posto.

Palavras-chave: Marc Ferrez. Fotografia. Visualidade. Olhar.

## Abstract

*This text proposes a dialogue between Marc Ferrez's (1843-1923) photographic production and Mirzoeff's (2016) conceptual proposal on visuality, counter-visibility and the right to look, starting from the hypothesis that the photographer brings a visual representation that legitimizes the colonial legacy present in Brazilian society. Thus a brief chronology of the photographer's work in 19th century and Mirzoeff's concepts are presented in order to cross it with six images. two from each category (Black people, Indigenous Brazilian people and Landscape). We concluded that Ferrez could be considered a “viewer” of the 19th century, acting as a colonizer through his images. In them, the three regimes of visuality, plantation, imperial and incoherent visualization are perceptible, generating classification, separation and aestheticization. However, they must be permanently open to a counter-visual look, that is, one that questions what has been posted.*

Keywords: Marc Ferrez. Photography. Visuality. Look.

1. Docente do Programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás
2. Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás

## Introdução

A fotografia documental do século XIX surgiu em um momento muito oportuno no cenário mundial de reformas urbanas e de modernização das cidades. Com o desenvolvimento de modos de transporte mais seguros e confortáveis, as longas viagens não eram mais consideradas riscos para a vida, mas uma oportunidade única de viver uma aventura (VASQUEZ, 2003, p. 53).

A produção fotográfica brasileira do século XIX, em consonância ao cenário mundial, era considerada “espelho do real” (DUBOIS, 1993). Esse termo se liga à característica que conferia a ela um caráter de documento fidedigno, na perspectiva de representação de um real, que se referia principalmente a sensação de analogon sentido na fotografia. Apesar disso, os processos de construção de representação podem ser percebidos nas obras fotográficas, aspectos estes que interferiram na forma de produção da mensagem visual e na sua consequente observação.

Kossoy (2002b, p. 55) nomeou essa composição como “ficção documental”, o que fazia do processo de recepção e interpretação de imagens uma leitura controlada da realidade fotografada. Nas obras fotográficas brasileiras do início do século XIX esse analogon foi utilizado, aliando à mensagem visual a fundamentos políticos, a fim de transformar a imagem do país, num projeto de implantação civilizatória nos trópicos, cujos valores foram simbolicamente enfatizados na produção fotográfica e representaram a transformação pela qual o país passava (KOSSOY, 2002b, p. 74).

A visualidade, nesse momento, foi construída a partir de temáticas: aspectos da natureza; industrialização e urbanização; profissões; álbuns de cidades; paisagem; o negro e o indígena, formas de traduzir a mensagem de país moderno, a partir de um olhar eurocêntrico.

Isso se deve ao fato de que grande parte dos fotógrafos brasileiros das primeiras décadas do século XIX eram estrangeiros, dos quais citamos Alberto Henschel (1827-1882), Augusto Stahl (1828 – 1877), Albert Frish (1840-1918). Muitos vieram para o território brasileiro atraídos pelas novidades e curiosidades que margeavam a ideia de Brasil. Nesse sentido, a fotografia fez parte do processo de construção de uma identidade nacional, que aconteceu “de fora para dentro”, isto é, a partir da visão dos estrangeiros sob elementos que se tornam estereótipos do país (KOSSOY, 2002b, p. 82).

3. Essa classificação de categorias é inferida por Gabriela Alves Campos, uma das autoras do texto em sua dissertação de mestrado “A noção corpo-olho e a fotografia documental de Marc Ferrez em exposição: um estudo cultural e comunicacional”, orientada pela outra autora, Ana Rita Vídica. Essa dissertação tem como proposta pensar como a produção de Marc Ferrez chega na contemporaneidade através de exposições, traçando-se um paralelo entre exposições universais do século XIX e exposições de sua produção no século XXI. A pesquisadora que desenvolveu essa dissertação foi beneficiada com bolsa CAPES.

Devido a esse modo de retratação, entende-se o termo visualidade a partir da perspectiva de Mirzoeff (2016). Ele expõe que é um conceito do século XIX que se refere à visualização da história e tem sido fundamental para a legitimação da hegemonia ocidental, especialmente centrada no olhar europeu, fazendo eco à construção da fotografia brasileira do período oitocentista. Mesmo fotógrafos nascidos no Brasil, como Marc Ferrez (1843-1923) apresentam uma produção fotográfica nessa direção, afirmando, portanto, uma visualidade que legitima o olhar europeu, o que impede o “direito de olhar” (MIRZOEFF, 2016, p. 746). Isto é, “a reivindicação a uma subjetividade que tem autonomia para organizar as relações do visível e do dizível”.

Perguntamos então, “Como a fotografia de Marc Ferrez reforça uma visualidade que impede o direito de olhar?” Pretende-se discutir essa questão a partir da compreensão da proposta conceitual de Mirzoeff (2016) para dialogar com seis imagens do artista, que perpassam as temáticas negro, indígena e paisagem. Antes disso, apresentamos, de modo breve, a cronologia de Ferrez para percebermos sua trajetória de vida que perpassa a adequação a um modo de fotografar característico do século XIX.

Percebe-se que, apesar da pluralidade do trabalho de Marc Ferrez, ela é temática e temporal, a variedade de motivos fotográficos, planos e pontos de vista utilizados se constituiu em um resultado da construção do olhar fotográfico que é social e histórico e se reorganiza a partir da produção do fotógrafo e suas particularidades, estilo e trajetórias de vida.

### **Marc Ferrez: uma breve cronologia**

Marc Ferrez nasceu no Rio de Janeiro em 1843, no dia 7 de dezembro, filho do casal Alexandrine e Zépherin Ferrez. O fotógrafo perdeu os pais muito cedo e foi enviado, provavelmente por parentes, a Paris para completar os estudos básicos (KOSSOY, 2002a, p. 134). As informações sobre seu retorno são imprecisas, mas convencionou-se que ele tenha desembarcado no Rio de Janeiro entre 1860 e 1863 (CERON, 2019, p. 23). Ele trabalhou na casa Leuzinger, onde teve contato com encadernação, papelaria, litografia, entre outros.

O artista estabeleceu a Marc Ferrez & Cia, na Rua São José, 96, Rio de Janeiro em 1867, trabalhando como fotógrafo. Nessa época, Ferrez utilizava o título de fotógrafo da marinha imperial. É sabido que Ferrez desenvolveu uma técnica específica para a foto de navios ancorados, se especializando nos anos seguintes em fotografia de paisagem e panorâmicas, sendo considerado um artista. Ferrez (1990) comenta que isso acontecia pela forma de escolher um ponto de vista original, compondo suas fotos com vários planos, a partir do estudo da luz que seria necessária para dar a impressão de profundidade e efeito desejado para a obra.

Ferrez foi um mestre no emprego das chapas de grande formato para vistas panorâmicas desde os tempos dos negativos à base de colódio úmido; era um incansável pesquisador de novos meios, visando aos melhores resultados tanto do ponto de vista técnico como estético (KOSSOY, 2002a, p. 137).

Em 16 de agosto de 1873 Marc Ferrez se casou com Marie Lefebvre. No mesmo ano um incêndio arrasou a casa e o negócio de Ferrez, destruindo seus equipamentos e chapas fotográficas. Já reestabelecido, em 1875, Marc Ferrez reabriu em novo endereço, na mesma Rua São José, nº88. A partir deste ano, o trabalho de Marc Ferrez se pluralizou, uma vez que começou a trabalhar como fotógrafo da Comissão Geológica do Império, chefiada pelo geólogo Charles Hartt, por meio da qual Ferrez explorou o litoral do nordeste, “entre as imagens mais conhecidas de Ferrez produzidas para a Comissão, encontram-se as tomadas da cachoeira de Paulo Afonso e os retratos de índios botocudos do sul da Bahia, realizados em julho de 1876” (CERON, 2019, p. 41).

Depois disso, é possível ver na obra de Ferrez maior presença das fotografias de documentação de obras e melhoramentos da cidade do Rio de Janeiro. E nas décadas seguintes, documentou estradas de ferro no sul e sudoeste do Brasil; fazendas de café e açúcar:

*A partir de 1876, Ferrez concluiu várias exposições nacionais e todas as exposições internacionais das quais o Brasil participou. Ao fazer isso, ele usou o meio de comunicação à sua disposição para contribuir com a discriminação de informações sobre os costumes, aparência da paisagem natural e das cidades, produção de café e açúcar, obras públicas e indústria do Brasil. (FERREZ, 1990 p. 210, tradução nossa).<sup>4</sup>*

O trabalho da década de 1880 rendeu à Marc Ferrez uma medalha de prata na Exposição Universal de Paris (1889), na qual apresentou vistas do Rio (CERON, 2019, p. 63). Na década de 1890, Ferrez se destacou como comerciante, representando fabricantes mundiais em equipamentos fotográficos. No fim da década, Ferrez se dedicou a fotografia de tipos populares e profissões tipicamente urbanas (TURAZZI, 1995).

Sobre o século seguinte, pode-se dizer que o fotógrafo perpetuou seu fascínio pelas inovações, demonstrando grande interesse pelas fotografias coloridas: “Depois de 1900, ele ficou muito interessado em cronofotografia. Não eram mais imagens estáticas,

4. No original: “From 1876 on, Ferrez completed in several of the national exhibitions and all of the international exhibitions in which Brazil participated. By doing so, he used the medium of communication at his disposal to contribute to dissemination of information about the customs, appearance of the natural landscape and the cities, the production of coffee and sugar, public works, and industry of Brazil” (FERREZ, 1990, p. 210).

mas movimentos - a própria característica da vida - que podiam ser capturados em filme”<sup>5</sup> (FERREZ, 1990, p. 217, tradução livre). Gilberto Ferrez (1908 - 2000)<sup>6</sup> descreve ainda que o avô era um admirador das projeções com luz: “Ele era um entusiasta de projeções luminosas desde as primeiras tentativas de adaptar a famosa lanterna mágica para uso em fotografias, substituindo os slides de vidro pintados em tinta ou cores translúcidas por outros que uniam imagens fotográficas positivas” (FERREZ, 1990, p. 217, tradução livre)<sup>7</sup>.

O encantamento de Ferrez não foi menor ao observar os primeiros momentos do cinema: “Não é de surpreender que Marc Ferrez se interessasse muito pelos primeiros passos da arte nascente da cinematografia realizada por seus amigos, os irmãos Lumière. Ferrez teve a oportunidade de operar as primeiras câmeras de filme importadas para o Rio”<sup>8</sup> (FERREZ, 1990, p. 21, tradução livre).

O neto do fotógrafo comenta outras particularidades que Marc Ferrez explorou durante o século XX, tais como a elaboração de postcards e plantas de edifícios:

*A empresa de Ferrez foi uma das primeiras, senão a primeira, a fabricar os cartões postais da Picture que estavam em voga de 1900 a 1920. No entanto, um dos ramos mais importantes do negócio era o de copiar planos para a construção de edifícios da cidade. Para fazer isso, ele empregou o processo único e prático de “ferroprussiato”, ou blueprint, no qual os desenhos de fachadas, seções e planos eram feitos em uma tela transparente e reproduzidos com linhas brancas (sistema heliográfico) (FERREZ, 1990, p. 213, tradução livre).<sup>9</sup>*

5. No original: “After 1900, he became very interested in chronophotography. It was no longer static images but movement – the very characteristic of life – that could be captured on film.” (FERREZ, 1990, p. 217)

6. Gilberto Ferrez é neto do fotógrafo Marc Ferrez e filho do comerciante e cineasta Júlio Ferrez (1881-1946). Durante a vida foi pesquisador, fotógrafo, crítico de arte, colecionador, historiador e comerciante, sendo considerado um dos mais importantes colecionadores e pesquisadores da iconografia brasileira no período colonial e imperial. Foi autor de mais de 30 livros, dentre eles, peças que investigam a produção fotográfica brasileira nos séculos XIX e XX. Em 1998, Gilberto Ferrez vendeu ao Instituto Moreira Salles, sua coleção pessoal com cerca de 15 mil imagens do século XIX.

7. No original: “He had been an enthusiast of luminous projections since the earliest attempts to adapt the famous magic lantern for use with photographs, replacing the glass slides painted in ink or translucent colors with others using positive photographic images.” (FERREZ, 1990, p. 217)

8. No original: It is not surprising that Marc Ferrez took great interest in the first steps of the nascent art of cinematography taken by his friends, the Lumiere brothers. Ferrez had the opportunity to operate the first movie cameras that were imported to Rio.” (FERREZ, 1990, p. 21)

9. No original: “Ferrez’s firm was among the earliest, if not the very first, to manufacture the Picture postcards that were so much in vogue from 1900 to 1920. Yet, one of the most important branches of the business was that of copying plans for the construction of the city’s buildings. To do this, he employed the unique and practical “ferroprussiate”, or blueprint, process in which the designs of façades, sections, and plans were made on a transparent screen and reproduced with white lines (heliographic system).” (FERREZ, 1990, p. 213)

A fama de Marc Ferrez cresceu muito no Rio e no exterior. No início do século XX ele era reconhecido pelo seu trabalho nos negócios, como técnico e artista, tendo um círculo de amizades composto por cientistas e artistas no Rio de Janeiro (FERREZ, 1990, p. 208).

Para Gilberto Ferrez (1990), a grandiosidade do trabalho do avô ultrapassou os limites do Brasil e do tempo, tendo sido capaz de apresentar imagens do desenvolvimento Brasileiro na virada do século XIX para o XX, com perfeição estética. Ainda hoje o uso da luz, a perspectiva e o uso dos planos são elogiados nas obras de Marc Ferrez, assim como a resistência de seus negativos que sobreviveram bem à passagem do tempo (FERREZ, 1990).

*De todas as formas, o trabalho de Marc Ferrez é um marco na história da fotografia brasileira. É um ponto culminante e um ponto de partida. Por um lado, marca o fim da longa aventura desencadeada por demonstrações de daguerreótipos do capelão Louis Compte no Rio de Janeiro. Por outro lado, suas queridas inovações anunciam a existência de caminhos que surgiriam um pouco mais tarde. Seu trabalho é uma ponte entre o passado e o presente da fotografia brasileira (FERREZ, 1990, p. 220, tradução livre).<sup>10</sup>*

Seja pela proximidade familiar com Marc Ferrez, ou pela admiração de um pesquisador assíduo, Gilberto Ferrez nos aproxima com o seu relato de um universo transformador fundado pelo avô. Ao colocar as imagens do Brasil no cenário mundial, Marc Ferrez, ao lado de muitos outros fotógrafos, faz do período oitocentista um momento de virada para o Brasil, dando visibilidade a diversas temáticas, que demonstram a pluralidade de cenas e situações que remontam em visualidades da História do País, que reforça uma construção visual eurocentrada, e da sociedade de outrora em consonância com o modo de fotografar característico do século XIX. Nesse sentido, sua produção fotográfica pode ser pensada a partir do conceito de visualidade, proposto por Mirzoeff (2016) e fazer insurgir o que este autor chama de “contravisualidade” por meio do “direito de olhar”, como veremos na sequência do texto.

10. No original: “In every way, the work of Marc Ferrez is a landmark in the history of Brazilian photography. It is both a culmination and a point of departure. On one hand, it marks the end of the long adventure set into motion by daguerreotype demonstrations of Chaplain Louis Compte in Rio de Janeiro. On the other hand, his darling innovations herald the existence of paths that would be blazed somewhat later. His work is a bridge between Brazilian photography's past and present. His work is the reflection of the man in whom the artist and technician desire to attain perfection. Therefore, it should come as no surprise that his work has been rediscovered and that there is a growing interest in it today, both in Brazil and abroad. Neither is it surprising that a number of foreign scholars today place Marc Ferrez among the great photographers of his time.” (FERREZ, 1990, p. 220).

## Visualidade, Contravisualidade e o Direito a olhar em Mirzoeff

Para Nicholas Mirzoeff<sup>11</sup> as imagens são mediadoras de discursos sociais e o conhecimento advindo das visualidades se vincula ao contexto sociocultural. O autor (2016, p. 748) trata visualidade como “uma prática discursiva para representar e regular o real que tem efeitos materiais”. Ou seja, ela é construída e é capaz de conectar autoridade e poder.

Rose (2001) também traz essa noção de visualidade associada à construção cultural da visão. Para ela, enquanto a visão é o que olho humano fisiologicamente vê, embora seja também algo aprendido, a visualidade se vincula aos modos que essa visão é construída (como vemos, como somos capazes e permitidos a ver ou feitos para ver).

Tanto Rose (2001) quanto Mirzoeff (2016) afirmam que o termo “visualidade” se associa à construção do modo de ver ocidental. A primeira ao colocar que “visualidade é central para a construção cultural da vida social ocidental” (ROSE, 2001, p. 6). O segundo ao trazer que o termo é um conceito do século XIX e se refere a um modo de visualização da história que legitima a hegemonia ocidental.

Apesar de ambos trazerem esta relação, Rose não a aprofunda e parte uma discussão mais geral sobre como as imagens oferecem diferentes visões de mundo e como produzem formas de pensamento que não são inocentes. Já Mirzoeff traz centralidade a esta discussão e identifica três regimes de visualidade ao longo da história: a escravidão nas plantações, que sustentou o comércio de escravos (1660-1865), o imperialismo (1857-1947) e o complexo militar-industrial (1945-presente).

Esses três regimes de visualidade se conectam ao poder, no sentido de gerar uma autoridade, através de três categorias (MIRZOEFF, 2016, p. 748), a classificação, a separação e a estetização. Ao classificar, nomeia, categoriza e define; ao separar cria formas de separação dos grupos já classificados como forma de organização social; ao estetizar, faz parecer certa esta classificação separada.

Com isso, “visualizar é produzir visualidade, ou seja, é fazer os processos da história perceptíveis à autoridade” (MIRZOEFF, 2016, p. 747). A partir dessa leitura de Mirzoeff, Linares (2015)<sup>12</sup> afirma que as visualidades são ficções, uma vez que “evidenciam

11. Professor Doutor de Mídia, Cultura e Comunicação da Universidade de Nova York (EUA). É um dos estudiosos do campo da Cultura Visual. Para o autor, a cultura visual é muito mais um caminho para compreensão da vida contemporânea do que uma disciplina acadêmica.

12. A autora faz a leitura do texto original em inglês: “The right to look” (MIRZOEFF, 2011). (FERREZ, 1990, p. 220).

que a impressão enganosa de que se pode objetivar o olhar resulta num sistema visual (e perceptivo) autoritário” (LINARES, 2015, p. 83). Para a autora, em concordância com Mirzoeff, a visualidade é um instrumento de colonização que se dá para ele, por meio dos três regimes de visualidade.

O primeiro deles, a escravidão nas plantações (plantation)<sup>13</sup>, traz a vigilância do supervisor, que é soberana e “reforçada pela punição violenta e sustentou a moderna divisão do trabalho” (MIRZOEFF, 2016, p. 747). Assim, o legado do Plantation é a vigilância, sobretudo do olhar, por uma figura de autoridade, sendo esta visível ou não. Em contrapartida, as pessoas, no caso os escravos, alvo deste olhar vigilante tem a sua visão negada.

O regime imperial da visualidade remonta à história dos conquistadores. Liga-se à autoridade por meio de uma hierarquia civilizacional, ou seja, aqueles que detinham a “cultura” dominavam os “primitivos”. Diferente do “plantation”, não há uma vigilância, mas um processo de dominação pela afirmação da superioridade cultural. Nesse sentido, há a autorização do dominado para olhar, mas aos moldes de quem domina.

O regime de visualidade atual baseia-se na necropolítica, ou seja, “a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (MIRZOEFF, 2016, p. 757), em que se operacionalizam atividades militares e operações informacionais, havendo, portanto, a mediação das tecnologias que atuam tanto negando quanto permitindo o olhar.

Além desses três regimes, o autor chama a atenção para o que ele denomina de “visualização incoerente”, “uma visualização material que não gera informação sobre a presença do visualizador humano” (MIRZOEFF, 2016, p. 763), como a vigilância das câmeras de segurança ou a perspectiva renascentista, vista como linha de poder, uma vez que está baseada na centralização, que leva a um modo único de ver.

Embora essas formas de visualização sejam potentes e tenham a capacidade de exercer poder sobre o outro, Mirzoeff (2016, p. 756) aponta a possibilidade de ir na contramão delas através da criação de contravisualidades. Elas não são, necessariamente, da ordem do visual, mas são e foram visualizadas como metas, estratégias e formas imaginadas de singularidade e coletividade.

Quando emergem estas contravisualidades, exerce-se o que o autor chama de “o direito de olhar”, em que se cria um outro real, que não é necessariamente mimético ligado ao realismo do século XIX. Mas, seria aquilo de onde se deve extrair sentido, aquilo que toca e faz sentido ao outro, que fora privado pelo regime de visualidade, como expõe Linares (2015).

13. Segundo Mirzoeff (2016, p. 253): “O complexo plantation foi constituído por vários movimentos sucessivos de classificação a partir de meados do século XVII, abrangendo desde o estabelecimento do Código de Barbados (Barbados Slave Code) em 1661 até o mapeamento obrigatório de todas as plantações pelo Almirantado em 1670 e a criação do discurso da história natural, datado por Foucault com precisão incomum na publicação da História natural dos quadrúpedes (Natural History of Quadrupeds) de Johnston em 1657.

Para Mirzoeff (2016, p. 746), o “direito de olhar” “é a reivindicação a uma subjetividade que tem autonomia para organizar as relações do visível e do dizível” e, por isso exige uma troca. Nesse sentido, é o oposto da visualização manifestada pela autoridade do visualizador que traz uma unicidade no modo de olhar, impedindo que se exerça essa partilha.

Com isso, o direito a olhar é autônomo em relação à autoridade do visualizador e recusa-se à obediência, inventando outras formas de ver e conceber o mundo. Para Mirzoeff (2016, p. 749) “é uma recusa a permitir que a autoridade suture sua interpretação do sensível para fins de dominação, primeiro como lei e, em seguida, como estética”.

Os regimes de visualidade são colocados em questão ao reivindicarmos o direito de olhar, a partir da percepção de que não possível a propriedade de qualquer pessoa por outra e se recusar aquilo que está colocado como lei. Logo, as classificações, separações e estetizações propostas pelos respectivos regimes esboçados por Mirzoeff devem ser percebidas e questionadas como um exercício permanente de educação para a emancipação e com isso, a criação de uma contravizualidade.

É nesse questionamento de uma visualidade que se situa a análise realizada das seis fotografias de Marc Ferrez, sendo percebido como um visualizador do século XIX que, através de suas imagens, de negros, índios e paisagens, afirmou a visualidade, respectivamente, do regime plantation, imperial e a visualização incoerente.

### **A visualidade das Fotografias de Negros, Índios e Paisagem de Marc Ferrez**

A cronologia de Marc Ferrez já demonstra a sua posição como um visualizador, uma vez que, ao longo de sua carreira, esteve vinculado ao império com o título de fotógrafo da marinha imperial e por ter trabalhado na Comissão Geológica do Império. Além de ter documentado estradas de ferro no sul e sudoeste do Brasil; fazendas de café e açúcar a partir de uma visualidade afirmadora de um olhar europeu. E, também foi representante do Brasil em exposições universais, tendo inclusive sido premiado.

Partimos, nesse momento, a olhar seis fotografias de Ferrez<sup>14</sup>, sendo duas de cada uma das categorias, Negro, Índio e Paisagem, a fim de perceber como essa visualidade eurocêntrica se faz presente nas imagens. Para isso, relacionam-se essas categorias, respectivamente, ao regime de visualidade plantation, imperial e visualização incoerente, tornando-o, portanto, um fotógrafo visualizador do século XIX, que serão vistos nos tópicos 1, 2 e 3.

14. A seleção foi feita a partir da base de dados do Instituto Moreira Salles (endereço eletrônico: [http://201.73.128.131:8080/portals/#/search?collection=Marc\\_Ferrez&page=2](http://201.73.128.131:8080/portals/#/search?collection=Marc_Ferrez&page=2)) - acesso em 30 de agosto de 2020) que tem 1063 imagens disponíveis.

## 1 A fotografia do Negro e a relação com o Regime de Visualidade Plantation

Marc Ferrez registrou fotografias de negros em duas situações, tanto nas plantações de café quanto em retratos, o que Koutsoukos (2006) chama de fotografia de “tipos pretos”<sup>15</sup>. Segundo a autora, estes fotógrafos seguiram a visualidade aberta pelos desenhos, aquarelas, litogravuras, pinturas a óleo realizadas por artistas viajantes, ou seja, retratando os negros para ressaltar o exotismo (tido como algo que é estranho à cultura ocidental), sendo colocados para posar com adereços africanos, representando profissões ou serviços mais comuns, rituais ou tipos de etnias.

Muaze (2017, p. 38) também ressalta essa ideia da retratação do exótico. Ela expõe que “nas imagens dos “tipos humanos”, os registros dos corpos negros tinham valor de venda, eram mercadorias passíveis de consumo público em razão de sua peculiaridade, particularidade e exotismo”.

Por isso, os retratos de negros feitos por Ferrez, seguindo esta perspectiva, se aproximariam mais da visualidade imperial, uma vez que eram feitas para “satisfazer a curiosidade europeia em relação às pessoas de cor que viviam numa terra que havia ficado praticamente isolada do mundo até o início do século XIX” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 107), a última a abolir a escravatura. Com isso, essa visualidade se aproximaria da representação visual dos indígenas, que será tratada adiante.

Como optamos relacionar as fotografias de negros com a visualidade plantation, decidimos focar a análise nas imagens das plantações de café realizadas por Ferrez e não pelos tipos humanos ou “tipos pretos”. Assim com os retratos dos negros, as imagens de plantações de café e açúcar, aparecem em diálogo com visualidades já comuns às das pinturas do período, transparecendo a ideia de riqueza, de fartura de terras para plantio e alta capacidade de exportação (MUAZE, 2017, p. 45).

Estas imagens se relacionam à visualidade plantation pelo fato de serem representações de plantações de café e trazerem o que Mirzoeff (2016) expôs sobre esse regime, baseado na vigilância como na imagem 1. A imagem mostra no canto esquerdo, provavelmente um ajudante do fotógrafo, vestido com um terno e com o dedo em riste, dando ordens aos negros. Estes, na imagem, têm seu olhar negado. Eles não olham para a câmera, seus corpos são mostrados sendo submetidos às ordens do senhor.

15. Em sua pesquisa de doutorado, (KOUTSOUKOS, 2006, p. 106, p. 107), a autora levanta os fotógrafos no Brasil que fizeram estes retratos, são eles: Christiano Júnior (RJ), Marc Ferrez (RJ), Alberto Henschel (PE, RJ e SP), João Goston (BA), Revert H. Klumb (RJ), Georges Leuzinger (RJ), Rodolpho Lindemann (BA), Felipe Augusto Fidanza (PA) e Augusto Stahl (PE e RJ).

Figura 1 - Escravos em terreiro de uma fazenda de café na região do Vale do Paraíba, 1885 c. de Marc Ferrez



Fonte: IMS, arquivo online, 2020

Em paralelo às imagens das plantações, as imagens da colheita e das partidas para a plantação (Imagem 2) demonstram a hierarquização dos tipos humanos, ou a ideia de um “passado de glória”, utilizando-se de uma “política da memória” de perpetuação das imagens que os brancos têm dos negros.

Figura 2 - Escravos na colheita do café, Vale do Paraíba, Rio Grande (RJ), 1882 circa, de Marc Ferrez



Fonte: IMS, arquivo online, 2020

Na Imagem 2, alguns dos negros retratados olham para a imagem, dialogando com a perspectiva dos retratos feitos dos negros, o de apresentar o negro para o consumo do branco. Contudo, persiste a negação do olhar, já que alguns olham para baixo ou para o lado. E aqueles que olham, provavelmente, tiveram um direcionamento, seja dado pelo fotógrafo ou pelo capataz, que se mostra presente pela ausência na fotografia.

Além disso, esse modo de retratação mais aberto das duas imagens revela o que Muaze (2017) chama de “violência apaziguada”, ou seja, a forma como os sinais de violência não apareciam nas fotos, assim como o capataz ou figuras de poder não aparecem nas imagens, “As evidências da violência – tais como cicatrizes, queimaduras, membros avariados, marcas de ferro quente e problemas de saúde –, tão comuns nas descrições dos anúncios de jornal e inventários, não eram evidenciadas nas imagens” (MUAZE, 2017, p. 50). Da mesma forma que o direito a olhar é negado, também a verdade contida no corpo é falseada, encoberta.

Conclui-se, com tais aspectos, que as imagens de Ferrez sobre o Vale do Paraíba dialogavam com o intuito político de perpetuar a “memória da escravidão” que remete à ideia de passado glorioso e dialoga com a construção de outras visualidades, tais como as riquezas do império ou a fartura de recursos naturais, que remontam a ideia de futuro próspero.

A autora<sup>16</sup> defende que a série de imagens produzida por Ferrez se dirigia à exportação da imagem do “mundo dos grandes proprietários escravistas, que vivia entre a nostalgia de um passado em que a escravidão era um sistema incontestável do ponto de vista econômico e humanitário, e a perspectiva da construção de uma sociedade moderna a exemplo das nações europeias” (MUAZE, 2017, p. 35).

Essas imagens parecem transparecer a visão de Ferrez das plantations cafezeiras e, ao mesmo tempo, dar visibilidade à escravidão, num momento em que existia a crise motivada pelo movimento abolicionista. De forma contrária, o olhar dos fotografados nos insere numa perspectiva totalmente oposta, por meio da qual, por mais passivos que estivessem os retratados ao serem colocados à postos para a foto, eles conseguem nos comunicar algo de triste, algo de humano, algo de perturbador sobre sua posição, nos convocando o direito de ver e descortinar o que está por trás da construção destas imagens.

De forma bastante clara, Muaze (2017, p. 41) investiga o intuito da produção das fotos de Ferrez no Vale da Paraíba e conclui que estas serviram para “incrementar as exportações e evidenciar que o Brasil se inseria na “marcha civilizatória” ocidental por meio do cultivo da rubiácea”. O reconhecimento internacional que o fotógrafo já carregava contribuiu ativamente com esse projeto.

16. Muaze (2017) realizou um estudo das 65 fotografias das fazendas de café do Vale do Paraíba produzidas por Marc Ferrez entre os anos de 1882 e 1885.

## 2 A fotografia do Índio e a relação com o Regime de Visualidade Imperial

A fotografia do índio era produzida para cartões postais ou organizada em coleções, por meio das quais os turistas podiam relembrar variadas e exóticas pessoas e países que visitaram (JOHNSON, 2015, p. 224). Kossoy (2002b, p. 87) afirma que “continua o interesse ambíguo do europeu em consumir imagens de etnias "inferiores" o que, se por um lado, "ilustra" o exotismo das populações tropicais, por outro, vem reforçar através do "testemunho" fotográfico a idéia de "atraso", prejudicial ao projeto nacional de edificação de uma civilização nos trópicos”. Isso era reafirmado na forma que o indígena aparecia, diversas vezes com pinturas e adereços típicos, como na imagem 3:

Figura 3 - Menino índio, 1880 de Marc Ferrez



Fonte: IMS, arquivo online, 2020

De forma semelhante às imagens dos negros, as dos indígenas não transparecem as marcas de sua dominação, na violência apaziguada das imagens. É por meio do olhar que podemos compreender o silenciamento desses personagens históricos, o olhar que trans -

mite o medo, o vazio que essas imagens carregam, uma ideia totalmente contrária ao objetivo da foto: o selvagem em miniatura, domesticado em sua juventude e que carrega a beleza natural da infância, acrescido de adereços que o identificam como índio, ou menino índio, sem nome, sem identidade, sem direitos.

Fica patente o legado do regime de visualidade Imperial, em que salta a versão da história dos conquistadores, em que a imagem do outro é construída para satisfazer um modo de representação que evidencia a imagem do exótico, diferente do europeu, do “incivilizado” e “aculturado”. Além de permitir o olhar para a câmera, contido da forma e pelo direcionamento do dominador, como vemos na imagem 4. A montagem do cenário, da pose, dos adereços que fazem parte do imaginário europeu.

Figura 4 - Índio Cayapó, Índio da etnia Caiapó em estúdio, Museu Nacional, Rio de Janeiro (RJ), 1882 circa, de Marc Ferrez



Fonte: IMS, arquivo online, 2020

Tacca (2011) indica que existem três momentos na construção da imagem do índio no Brasil, o primeiro remete à ideia de selvagem, exótico; o segundo, no início do século XX com narrativas fotojornalísticas e um terceiro, da fotografia etnográfica. A imagem 2 e as fotografias de indígenas realizadas por Ferrez remetem ao primeiro período: “A tentativa de uma antropometria, visível nas imagens de Ferrez, demonstra o que poderia ser uma primeira inserção da fotografia de índios nas expedições científicas: um objeto a ser mensurado e dominado, tal como a natureza representada em mapas” (TACCA, 2011, p. 195).

Cheias de aspectos simbólicos e intenções, as fotografias temáticas demonstradas resumem a conjuntura em que se deu a formação ideológica do Brasil no século XIX, com a construção da visualidade dessa época e que dialogam com a construção do olhar do fotógrafo.

### **3 A fotografia de Paisagem e a relação com a Visualização Incoerente**

A paisagem adquire, muitas vezes, um papel ilustrativo, decorativo e simbólico em um ambiente urbanizado, engajada no processo produtivo, por exemplo ao contextualizar a fotografia de fazendas, ferrovias, portos (CARVALHO, 1998, p. 228). Dessa forma, a natureza se fez pano de fundo da modernização do país, a partir de “cenas do progresso material”, como obras de engenharia civil, com a demonstração do crescimento das cidades a partir da imagem de edifícios, pontes, etc., e a industrialização, com as imagens de equipamentos, máquinas, detalhes da produção, ou a própria cidade e sua rotina.

Mesmo quando o enfoque da fotografia de paisagem é a paisagem em si, como mostram as imagens 5 e 6, de forma simbólica, há esse apontamento ao progresso, ao futuro, pelo uso da perspectiva, configurando-as como a visualização incoerente proposta por Mirzoeff (2016), por se tratar de uma visualização material que não gera a informação sobre a presença do visualizador humano, mas delineamento de uma linha de poder como a perspectiva. Na fotografia 5, o ponto de fuga revela o uso da perspectiva renascentista, uma linha de poder que leva o olhar a uma centralização, negando a abertura do olhar a outros pontos da imagem. Além da retratação diminuta dos dois homens na fotografia, que se convertem em pontos incapazes de olhar, impedidos de olhar.

Figura 5 - Alameda das Palmeiras Imperiais - Jardim Botânico, Rio de Janeiro (RJ), 1885 circa, de Marc Ferrez



Fonte: IMS, arquivo online, 2020

Já na imagem 6, apesar dos homens terem seus olhares negados, as posições de seus corpos operam como olhares que funcionam como instrumento de comunicação e reação. Os dois elementos humanos da foto estão de pé, olhando apaixonados a extensão do infinito fotográfico, num olhar que não se deixa prender dentro da imagem, mas nos tira para fora dela, nos fazendo questionar sobre quais paisagens não foram contempladas pela foto. Com essa narrativa, Ferrez nos apresenta um objeto muito comum dentro da fotografia oitocentista: o olhar para o futuro, para o progresso, algo que não cabe nos nossos pensamentos ou muitas vezes não se mostra tão visível, como o objeto do vislumbamento do homem à esquerda na foto.

A postura dos homens na foto também nos direciona para uma análise pertinente dentro dos discursos fotográficos do período oitocentista brasileiro. A postura ereta, impositiva, dominadora, nos deixa entender que esses homens não estão passivos a esse “olhar para o futuro”, apresentado anteriormente, mas aceitam o que foi proposto, como quem diz “estou preparado para o progresso”.

Figura 6 - Pão de Açúcar, vista de Niterói, 1885 c. de Marc Ferrez



Fonte: IMS, arquivo online, 2020

Embora aqui o olhar seja negado, o corpo dos homens e o da paisagem como um todo apontam para afirmação de uma estética europeia de paisagem que se afirma pelo uso da perspectiva como discurso de poder, de um modo único de olhar, que é o europeu.

### Considerações Finais

A construção de visualidades na fotografia de Marc Ferrez envolveu diversas temáticas, das quais destacamos: os negros nas fazendas de café, os indígenas e as vistas/paisagens para pensar suas visualidades como afirmadoras de um regime que classifica, categoriza e estetiza de acordo com o olhar dominante europeu. Assim, há a reafirmação de estereótipos advindos da pintura dos viajantes e uma correlação aos regimes de visualidade propostos por Mirzoeff (2016).

A partir dessa correlação, percebe-se que o negro, especificamente retratado nas plantações de café, tem seu olhar negado, especialmente devido a presença do olhar vigilante do capataz, associando-se ao regime de visualidade plantation. Já o índio, por ser representado como imaginado pelo colonizador, o europeu. As fotografias do indígena faziam entendê-lo como ser selvagem, não pacificado, não civilizado (TACCA, 2011, p. 192). Para reforçar esse mito do bom selvagem ele tinha autorização para olhar, como propõe o regime de visualidade imperial.

Por fim, a visualização incoerente, que através do uso da perspectiva se faz presente nas fotografias de paisagem, levando a unicidade do olhar e um misto de negação do olhar pelo diminuto tamanho da figura humana, e autorização do olhar através do direcionamento dos corpos que orientam ao futuro e progresso da nação pela intervenção humana na paisagem.

Dessa forma, na medida que as fotografias produzidas por Marc Ferrez se associam a estes regimes de visualidade o tornam uma figura emblemática de um visualizador, aquele que opera, no caso pela fotografia, a afirmação de um modo de olhar único e calcado em uma construção visual ocidental e europeia, que legitima uma postura colonial. E, olhar para essas seis fotografias e percebê-las como participantes destes regimes de visualidade se configura, ao nosso ver, como uma contravisualidade, o que nos abre ao direito de olhar.

## REFERÊNCIAS

CARVALHO, Vânia Carneiro. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções** no século XIX. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CERON, Ileana Pradilla. **Marc Ferrez: uma cronologia da vida e da obra**. São Paulo: IMS, 2019.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

FERREZ, Gilberto. **Photography in Brazil, 1840-1900**. Tradução de Stella de Sá Rego. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1990.

JOHNSON, William; RICE, Mike; WILLIAMS, Carla. **A history of photography: from 1839 to the present**. Köln: Taschen, 2015.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833 – 1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Sallles, 2002a.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002b.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX**. 2006. Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2006.

LINARES, Cláudia Rodríguez-Ponga. A imagem colonizada. **Revista Ars**, São Paulo, SP, ano 13, n. 25, p. 72-87, jan. 2015.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito de olhar. **Revista ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, out./dez. 2016.

MIRZOEFF, Nicholas. The right to look. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 37, n. 3, p. 473-496, Spring 2011.

MUAZE, Mariana de Aguiar. Violência apaziguada: escravidão e cultivo do café nas fotografias de Marc Ferrez (1882-1885). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, SP, v. 37, n. 74, p. 33-62, 2017.

ROSE, Gilliam. **Visual methodologies**: introduction to the interpretation of visual materials. Thousand Oaks: Sage Publications, 2001.

TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. **Imagens**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 191-223, jan./ mar. 2011.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos**: a fotografia e as exposições na era do espetáculo - 1839/1889. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VASQUEZ, Pedro. **O Brasil na fotografia oitocentista**. São Paulo: Metalivros, 2003.