

4 Da fotografia ao cartão-postal

4.1.

Fragmentos urbanos

Desde a juventude Ferrez acompanhou com uma intimidade incomum os desdobramentos científicos e tecnológicos que o Brasil alcançava, sempre seguindo os rastros das grandes potências européias. Diante de novas descobertas ele jamais se mostrou desorientado ou intimidado. Ainda nos primeiros anos como profissional, um dos trabalhos que ganhou maior destaque foi o conjunto de fotografias feito para a Comissão Geológica do Império; nessa ocasião Ferrez levou a moderna técnica fotográfica para recantos inóspitos e distantes do país. A partir da década de 1870, ele passou a usar o título de fotógrafo da Marinha Imperial, pelo desenvolvimento da habilidade de fotografar diferentes tipos de embarcações. Durante a década de 1880 ganhou prestígio como fotógrafo capaz de se deslocar pelo território brasileiro obedecendo aos comissionamentos grandiosos de documentação de construções das estradas de ferro e no início do século XX foi escolhido pela Comissão Construtora da Avenida Central para fotografar um dos projetos mais ambiciosos do governo brasileiro.

Não só os projetos nos quais Ferrez se envolvia estavam diretamente ligados aos símbolos do desenvolvimento e do progresso, como os eram a ferrovia, a navegação, a ciência e a arquitetura, mas a própria técnica utilizada para registrá-los era também um desses símbolos. Como fotógrafo, ele não se limitou às técnicas aprendidas na juventude. Sua imensa produção e os documentos manuscritos deixados por ele mostram que durante toda a vida profissional ele se empenhou em conhecer, estudar, aprimorar e introduzir todas as novidades ligadas à fotografia.

O último grande trabalho fotográfico de Ferrez, no qual ele empenhou o aprendizado de uma vida, foi o *Álbum da Avenida Central*. Quanto à técnica dos meios de reprodução de imagens fotográficas as novidades eram numerosas. Nesse âmbito, Ferrez se mostrou mais uma vez pioneiro. No início do século XX passou a reproduzir muitas das imagens de seu vasto

catálogo na forma de correspondência aberta que eram os cartões-postais. Nesse período os cartões-postais passaram a ser produzidos aos milhares, tornando-se também objetos de colecionismo e uma mania em muitos lugares.

Na obra de Marc Ferrez, a divulgação de suas imagens no formato do cartão-postal ocorreu por volta de 1901. As datas de impressão dos cartões não eram precisadas pelos editores. Assim, a atribuição das datas dos postais de Ferrez é feita pelas mensagens neles escritas, ou dos carimbos dos correios, no caso do cartão em questão ter circulado. As datas das fotografias publicadas são ainda menos precisas, mas é indiscutível o fato de que Ferrez usou, em parte, fotografias antigas de seu imenso catálogo que nessa altura da carreira formava um vasto repertório.

O próprio fotógrafo, décadas antes, explica, no livreto citado anteriormente, produzido por ocasião de uma exposição, o que possuía em seu estabelecimento: “existe sempre uma grande e variada coleção de vistas de todos os tamanhos, à disposição das pessoas que desejarem enriquecer seus álbuns, ou adornar suas salas”²⁸⁷. Essa variada coleção, que segundo Ferrez, em 1881, totalizava 1.500 clichês, era comercializada em diferentes tamanhos e suportes. Dos menores até o tamanho 50 x 25 centímetros Ferrez anunciava o preço de uma dúzia. Já as vistas de maior dimensão 50 x 60 e 1,02m x 0,49 centímetros eram vendidas por unidade.

Os tamanhos e os preços das vistas são os seguintes :		
Vistas para Stereoscopos..	Duzia	10\$000
" Cartão-album.....	"	18\$000
" Cartão-tourista.....	"	20\$000 a 24\$000
<hr/>		
24 X 30.....	Duzia	30\$000 a 48\$000
30 X 39.....	"	120\$000
50 X 25.....	"	120\$000
50 X 60.....	Uma	20\$000
1 ^m ,02 X 0 ^m ,49.....	"	40\$000

Reproduzido do fac-símile, p. 9 e 10²⁸⁸.

²⁸⁷ FERREZ, M. *Exposição de paisagens photographicas, productos do artista brasileiro Marc Ferrez*. Edição Fac-Símile por Gilson Koatz, p. 9.

²⁸⁸ Ibid.

Para se ter uma idéia do que esses preços significavam na época, algumas comparações são necessárias. Uma assinatura anual da *Revista Illustrada* custava ao leitor 20\$000, o preço de uma única vista 50 x 60 centímetros; um número avulso do periódico custava no mesmo ano \$500; uma dúzia de sabonetes finos suecos era anunciada no *Almanak Laemmert* por 8\$000²⁸⁹; uma máquina de costura Singer custava entre 29\$000 e 90\$000²⁹⁰; um vidro de água de colônia custava 1\$600²⁹¹. Nas décadas de 1880 e 1890 a fotografia era, portanto, um objeto de difícil aquisição.

A reprodução fotomecânica do cartão-postal permitiu que o preço por imagem caísse drasticamente enquanto o número de reproduções aumentava. De acordo com Solange Ferraz de Lima:

“a dúzia de ‘photographias para albuns’ custava, em 1871, 10\$000 no ateliê de Francisco Passig; descendo para 5\$000 em 1900 (Livreria Laemmert) e chegando a 300 réis na forma de cartões-postais à venda na ‘Charutaria Lealdade’ em 1905”²⁹².

Pedro Vasquez define os preços dos cartões-postais desse início de século como irrisórios e acessíveis²⁹³.

As imagens que figuravam nos cartões-postais alcançavam, portanto, uma visibilidade enorme naquele suporte produzido para viajar longínquas distâncias. Assim, as temáticas escolhidas por Ferrez adquiriam significado especial pelo potencial de fornecer a um amplo e difuso público os fragmentos mais atraentes da cidade do Rio de Janeiro, pois apesar do repertório de imagens de Ferrez conter fotografias de todas as regiões do território nacional, a maior parte dos postais que ele produziu foi dedicada à cidade-capital.

Os cartões-postais do Rio de Janeiro editados por Ferrez também funcionam como uma síntese de sua produção nos mais de trinta anos que nela atuava a percorrer e documentar. Dentre um universo de vistas panorâmicas e parciais eram elaboradas escolhas em um processo que incluía seleção e descarte de imagens. O conjunto mais conciso intensificava o caráter de dar um sentido de identidade para a cidade, tornando-a

²⁸⁹ *Almanak Laemmert*, 1880, notabilidades, p. 31.

²⁹⁰ *Almanak Laemmert*, 1880, notabilidades, p. 38.

²⁹¹ *Almanak Laemmert*, 1880, notabilidades, p. 64.

²⁹² LIMA, S., O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, A. *Fotografia: usos e funções no século XIX.*, p. 55.

²⁹³ VASQUEZ, P., *Postaes do Brazil: 1893-1930*, p. 31.

reconhecível através da seleção. Assim, o trabalho de edição de postais fez de Ferrez um orientador da memória coletiva. Ao circular maciçamente em diferentes regiões do país e do globo, os postais serviam como modelo de referência ou de recordação do Rio de Janeiro. Segundo Lowenthal, “a memória impregna a vida”²⁹⁴ e como apontam as expressões “febre do cartão-postal” ou belle époque do cartão-postal esses *souvenirs* da memória permitiam que as pessoas adquirissem e colecionassem fragmentos da cidade, tornando-os parte das próprias memórias.

Assim como “nosso repertório de lembranças preciosas está em fluxo contínuo, novas lembranças sendo adicionadas constantemente, as velhas sendo descartadas”²⁹⁵, o conjunto de imagens a ser destacado nos bilhetes postais também recebia novas imagens enquanto outras eram descartadas. As adições apontam para a passagem do tempo. As transformações urbanas podem ser percebidas nas séries postais que se sucedem; a renovação da cidade ganhava foco das lentes atentas de Ferrez que rapidamente organizava e decidia o que deveria ser incluído no formato de bilhete postal. Mas, da mesma maneira que o fotógrafo empenhava-se em documentar o novo, o moderno e os ícones do progresso, ele trazia para o público, antigas imagens da cidade: imagens pitorescas, bucólicas e retratos de personagens rústicos, como a série de vendedores ambulantes que compunham o cenário do Rio de Janeiro.

A diversidade dos meios nos quais as fotografias de Ferrez circularam mostram que ele foi um dos homens mais influentes em termos da divulgação da imagem da cidade, especialmente entre a década de 1880 até a primeira década do século XX. Documentos remanescentes do fotógrafo como títulos, medalhas e menções honrosas indicam uma intensa participação nos eventos de massa que eram as exposições regionais, nacionais e internacionais. Nesses eventos, as fotografias de Ferrez eram exibidas para um grande público contribuindo para aumentar a boa reputação do fotógrafo. Muitos documentos comprovam a excelência alcançada por Ferrez, como o diploma de Cavaleiro da Ordem da Rosa,

²⁹⁴ LOWENTHAL, D., *Como conhecemos o passado*, p. 77.

²⁹⁵ *Ibid.* p. 78.

concedido em 1885 por D. Pedro II, devido ao sucesso do fotógrafo na Exposição Geral da Academia de Belas Artes²⁹⁶.

Além dos diplomas e cartas, outros documentos indicam que a fama de Ferrez, no início do século XX ultrapassara os limites do território nacional. Em carta recebida por ele, com carimbo do correio de Berlim de primeiro de março de 1904, o homem que assina H. Thiele, diz:

“Caro Senhor,
É meu desejo entrar em relações comerciais com o senhor e espero que essa relação seja duradoura e seja um êxito para ambos.
Eu preciso, para publicação constante e ininterrupta em revistas ilustradas de muitos países de boas reproduções fotográficas tais como: fotografias de acontecimentos contemporâneos e de todos os esportes, fotografias de militares do exército e da marinha (soldados, canhões etc.), vistas de cidades, montanhas etc. (...) fotografias sobre a indústria e a agricultura de sua terra e tudo em fotografia com boa qualidade, que possa despertar interesse no estrangeiro...”²⁹⁷

O autor oferece a Ferrez entre cinco e oito marcos por imagem, eventualmente mais. E diz que se relaciona permanentemente com mais de 40 revistas ilustradas internacionais. Thiele oferecia uma circulação internacional para as fotografias de Ferrez, com base no conhecimento de imagens anteriores do fotógrafo. Não se sabe se o fotógrafo aceitou essa proposta específica, mas sabe-se que muitas das fotografias de Ferrez já circulavam em revistas ilustradas antes da oferta de Thiele a exemplo do periódico *Caras y Caretas*²⁹⁸.

Não restam dúvidas que a notoriedade de Ferrez era de longo alcance. O próprio cartão-postal, reproduzido em larga escala e circulado mundo afora, trazendo impresso o nome e endereço de Ferrez, contribuía significativamente para o reconhecimento do fotógrafo.

Na obra *O Rio de ontem no cartão postal: 1900-1930*, o pesquisador Paulo Berger realizou um levantamento de cerca de 350 postais produzidos por Marc Ferrez com base em pesquisas nos arquivos públicos e em coleções privadas, dos quais 274 foram localizados pelo pesquisador

²⁹⁶ Carta Imperial. Rio de Janeiro, 7 mar. 1885. Arquivo Família Ferrez, FF-MF 1.0.8, entrada 210. Ver anexo E.

²⁹⁷ THIELE, H. Carta para Marc Ferrez. Berlim, 01 março 1904. Arquivo Família Ferrez, FF-MF 1.0.1.16.1.

²⁹⁸ Ver: TELLES, A. *Rio de Janeiro, 1862-1927: álbum fotográfico da formação da cidade*, 110 a 113.

espalhados nos acervos investigados. Há postais não localizados, mas ainda assim relacionados, já que algumas séries eram numeradas.

A primeira listagem de postais de Ferrez realizada por Berger contém cartões remetidos entre 1901 e 1904. Esses cartões vêm acompanhados da marca do fotógrafo: *Photographie Marc Ferrez, 88 Rue S. José*, impressa no anverso. No caso de os cartões não terem circulado uma maneira de aproximar o período de edição é através do endereço e nome utilizado por Ferrez.

Sabemos que entre 1901 e 1904 o estabelecimento de Ferrez estava localizado na Rua São José, número 88²⁹⁹; entre 1904 e 1909 o número mudou para 96³⁰⁰. No ano de 1909 a Irmandade do Santíssimo Sacramento, proprietária do prédio alugado por Ferrez, recusou o pedido de renovação do contrato que tinha sido fixado em nove anos, entre 1902 e 1909³⁰¹, e ele transferiu-se então para o número 112, ainda na mesma rua³⁰².

Os postais da primeira relação feita por Berger trazem legendas escritas no idioma francês. Além de ser o idioma preferido por Ferrez, uma vez que toda a sua correspondência com os filhos e com pessoas que conheciam o idioma era escrita em francês, o idioma era sinônimo de requinte e contribuía para fornecer cosmopolitismo às imagens. No entanto, a popularização da correspondência aberta no Brasil fez com que aos poucos as legendas em francês fossem substituídas pelas escritas em português.

Os títulos da primeira relação, traduzidos, são: Aqueduto de Santa Tereza, Real Gabinete Português de Leitura, Botafogo, Caminho do Corcovado, Docas do Arsenal, Corcovado visto da Rua São Clemente,

²⁹⁹ Na guia de imposto de indústrias e profissões emitido pela Recebedoria da Capital Federal consta uma observação no verso, manuscrita, “Averbada a transferência para o n. 88 da Rua S. José (...) recebido em 5 de março de 1901.” Arquivo Família Ferrez, FF-FMF 1.0.5.1.1. Ver anexo G. A guia do imposto de licenças emitida pela Prefeitura do Distrito Federal confirma a informação. No verso lemos: “Em cumprimento ao despacho de 27-04-901 foi transferido para a Rua de S. José n. 88. Em 27-04-901”. FF-FMF 1.0.4.1.4.

³⁰⁰ No Alvará de Licenças e Aferição emitido pela Prefeitura do Distrito Federal, em 25 de janeiro de 1904, tem a observação manuscrita no verso: “transferido para o número 96 da mesma rua. Nota n. 211, do 4º distrito. Pg. averbação sob n. 3950 – Rendas em 3-08-904. FF-FMF 1.0.4.1.11. Ver anexo H.

³⁰¹ Irmandade do Santíssimo Sacramento. Escritura de arrendamento a Marc Ferrez. Rio de Janeiro, 16 abr. 1902. FF-FMF 1.1.2.

³⁰² Na guia de imposto de licenças, aferição e taxa sanitária da Prefeitura do Distrito Federal, de 11 de fevereiro de 1909, consta observação no verso: “Por despacho de 2-3-09 foi transferido para a mesma rua n. 112 = 2ª secção. 10 março 909” FF-FMF 1.0.4.1.19. Ver anexo I.

Igreja São Francisco de Paula, Entrada do Rio, Entrada da Baía, Estação Central, Hospital da Misericórdia, Ilha d'água, Ilha Fiscal, Imprensa Nacional, Jardim Botânico, Largo da Carioca, Negra do Rio, Paquetá, Ponte do Silvestre, Correio e Rua Primeiro de Março, Palácio do Presidente, Praia de Icaraí, Rua do Ouvidor, estátua de José Bonifácio, estátua de D. Pedro I, estátua de Duque de Caxias, estátua do General Osório e Igreja do Carmo, estátua do Visconde de Rio Branco, Hotel Moreau na Tijuca, vendedores ambulantes (dois postais com o mesmo título e imagens diferentes), vista geral de Santa Tereza³⁰³. Essa série totaliza cinquenta e quatro postais não numerados e será doravante denominada *série I*³⁰⁴. De acordo com Elisyo Belchior eles foram impressos no exterior³⁰⁵, provavelmente na Suíça.

Muitas das paisagens e objetos que se tornaram cartões-postais no século XX eram velhos conhecidos de Ferrez. Não é de estranhar que inúmeros desses objetos encontrem referências nos relatos de viajantes como Koseritz e Agassiz. Durante muitos anos, a questão para o fotógrafo foi colocar à disposição de seu público um catálogo vasto de imagens que dessem conta dos pontos referenciais da cidade. O mesmo objetivo valia para os viajantes, que na ânsia de tudo conhecer e de tudo comentar, percorriam os locais mais característicos do Rio.

³⁰³ “Aqueduc de Ste. Thérèse”, “Bibliothèque Portugaise”, “Botafogo”, “Chemin du Corcovado”, “Le Doks et l’Arsenal”, “Le Corcovado de la ‘Rua S. Clemente’”, “Ecole Militaire”, “Eglise S. Francisco de Paula”, “Entrée de Rio”, “Entrée de Rio de Janeiro”, “Entrée extérieure de la Baie”, “Entrée extérieure de la Baie”, “Gare du Chemin de fer Central. Rio de Janeiro”, “Hospital de la Misericordia”, “Ilha d’agua”, “Ilha Fiscal”, “Imprimerie Nationale”, “Intérieur de l’église de la Candelaria”, “Intérieur du Palais de la présidence”, “Jardin Botanique”, “Jardin Botanique-Bambous”, “Jardin Botanique-Le Lac”, “Largo da Carioca”, “Negresse de Rio”, “Paqueta”, “Place de la Carioca”, “Pont de Sylvestre”, “Pont de Sylvestre” (outra vista), “La poste et la Rue 1. de Março”, “Palais du Président”, “Palais de la Présidence. Salle de Réception”, “plage d’Icarahy”, “La rade de Rio de Janeiro”, “Rio de Janeiro- Jardin Botanique-Allée des Palmiers”, “Rua do Ouvidor”, “Statue de José Bonifácio”, “Statue de D. Pedro I”, “Statue de Duc de Caxias”, “Statue du General Ozorio et église des carmes”, “Statue du Vicomte de Rio Branco”, “Tijuca-Hôtel Moreau”, “Vendeurs ambulants (de cebola e galinhas)”, “Vendeurs ambulants”(de legumes e vassoura), “vue générale de Santa-Thereza”.

³⁰⁴ BERGER, P., op.cit., s.p.

³⁰⁵ BELCHIOR, E. *O Rio de ontem no cartão-postal: 1900-1930* (Introdução).

Durante o período imperial, as sedes do poder e as residências oficiais da família real tiveram uma importância simbólica para a cidade. Embora boa parte dos negativos produzidos por Ferrez nesse período inicial de sua carreira tenham sido destruídos em incêndio no primeiro estabelecimento do fotógrafo, algumas fotografias das mais antigas indicam que o viés de colocar em circulação esse tipo de imagem teve início remoto.

O *carte de visite* do Paço Imperial é um exemplo. O próprio formato tem um significado peculiar uma vez que marcou um período na história da fotografia. Ele pode ser analisado como um tipo de precursor do cartão-postal pelas suas modestas dimensões, sua aptidão para o colecionismo e seu preço mais acessível em relação aos formatos maiores. Criados em 1854, esses cartões fotográficos revolucionaram o mercado do retrato, fabricados e vendidos aos milhares no mundo. De acordo com Quentin Bajac o sucesso durou mais de dez anos e os ingleses chegaram a criar o termo “cartomania” devido ao enorme êxito obtido.³⁰⁶ Na década de 1870 o *carte de visite* ainda era comum aos fotógrafos que atuavam no Brasil. Mesmo Ferrez que veio a ficar conhecido pelos seus panoramas de grandes dimensões iniciou suas tomadas da cidade utilizando os pequenos suportes.



³⁰⁶ BAJAC, Q. *L'image révélée. L'invention de la photographie*, p. 54.

Figura 1
 Marc Ferrez
 Paço Imperial
 Rio de Janeiro, c. 1870, IMS

Décadas mais tarde muitos dos prédios imperiais continuavam a simbolizar a cidade, apenas cedendo espaço a novas instituições, como se vê na série postal realizada por Ferrez no início do século XX. Na *série 1* se destaca o Palácio Presidencial com três imagens legendadas: “Intérieur du palais de la présidence”, “Palais de la Présidence”, “Palais de la Présidence. Salle de réception”³⁰⁷.



Figura 2
 Cartão-postal
 Marc Ferrez
Palais de la Présidence
 Rio de Janeiro
 Não circulado
 Coleção particular

³⁰⁷ Os três postais constam na relação de Berger como pertencentes ao acervo do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. No entanto, não foi possível encontrá-los nesta instituição. Em 22 de junho de 2006 os jornais brasileiros noticiaram o furto de mil fotografias de Augusto Malta, toda a coleção de gravuras de Debret, mapas, revistas, cartões-postais entre outros objetos de valor histórico inestimável. Os postais de Ferrez que pertenciam ao Arquivo foram roubados.

O Palácio do Catete retratado por Ferrez começou a ser construído em 1858, pelo comerciante e proprietário de terras português Antonio Clemente Pinto, o Barão de Nova Friburgo. Durante o período imperial, o palácio foi uma das construções que, pela magnitude, mais chamava a atenção tanto dos habitantes da cidade quanto dos visitantes estrangeiros. Koseritz observou:

“Quanto às partes novas da cidade, devo dizer que elas são realmente encantadoras. Como estilo de construção sobressai o chalé suíço e vêem-se milhares de vilas em lindo estilo suíço-italiano. Mas existem também magníficas construções mais sólidas, como, por exemplo, o palácio do Barão de Nova Friburgo, (construído por um arquiteto berlinense), o qual custou a ninharia de 4 milhões de dólares, e vários outros.”³⁰⁸

Em 1889 o palácio foi vendido pelo filho herdeiro do Barão para a Companhia do Grande Hotel Internacional que pretendia reformar o edifício para transformá-lo em um estabelecimento hoteleiro. No entanto, o projeto malogrou e o palácio foi vendido a um conselheiro do império que o hipotecou ao Banco da República do Brasil. Em 1896 o palácio foi vendido por três mil contos de réis para a Fazenda Federal, reformado e inaugurado em 24 de fevereiro de 1897 como Palácio presidencial, desde então denominado pela imprensa de Palácio do Catete³⁰⁹.

O antigo palacete do Barão de Nova Friburgo ganhava importância e o *status* de sede do poder em detrimento dos edifícios que outrora exerceram aquela função. Isso se faz refletir nas séries de bilhetes postais editados por Ferrez que não inclui em nenhum de seus temas a imagem do Paço Imperial. Mais uma vez evocamos o caráter similar aos processos da memória empregados por Ferrez: cabia a ele descartar ou incorporar novas lembranças às séries de imagens comercializadas.

É certo que o Paço não apresentava traços majestosos, e, se alguma impressão causava aos viajantes, era quase sempre negativa. Para Koseritz o velho palácio do Imperador na cidade era “uma barraca, como o palácio de governo de Porto Alegre, somente cinco vezes maior”. Sem poder se conter, ele afirma:

³⁰⁸ KOSERITZ, op.cit., p.75.

³⁰⁹ Centro de referência da história republicana brasileira. Disponível em: <www.republicaonline.org.br>. Acesso em 31 jan. 2008.

“Velho, podre, arruinado, maltratado, nunca pintado de novo, está ele ali, em face do cais Pharoux, como um antigo telheiro (...) ainda mais cômico, (e, para um europeu, inconcebível), é a circunstância de que todo o andar térreo da ala interna do palácio imperial está alugado a comerciantes, barbeiros etc.!”³¹⁰.

Duas décadas antes Manet teceu observação bastante parecida: “Ia me esquecendo de comentar que o palácio do imperador é um verdadeiro casebre, bastante mesquinho”.³¹¹

Outros símbolos da monarquia se mostraram mais fortes do que o edifício do Paço a julgar pela insistência de editores de cartões-postais do início do século XX em divulgá-los. É o caso das sucessivas reproduções da fotografia da estátua equestre de D. Pedro I. Ferrez a editou em diferentes épocas: os primeiros aparecem com a legenda *Statue Don Pedro I* e o endereço de Ferrez é o da Rua São José 88. Na série numerada há o de número 22 e o de número 169, ambos com a legenda: *Rio – Estatua de D. Pedro I*. Há ainda o número 68, uma vista geral da Praça Tiradentes.

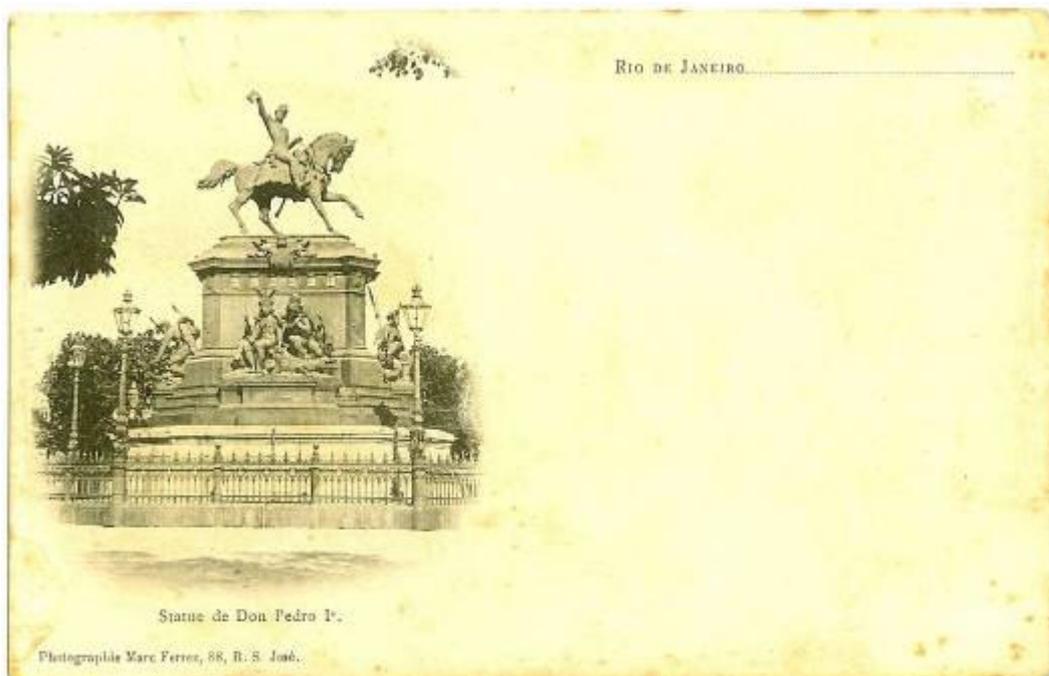


Figura 3
Cartão-postal
Marc Ferrez
Statue D. Pedro I

³¹⁰ KOSERITZ, op. cit., p. 43.

³¹¹ MANET, E. *Viagem ao Rio, cartas da juventude*, p. 80.

Rio de Janeiro
Não circulado
Coleção Elisy Belchior

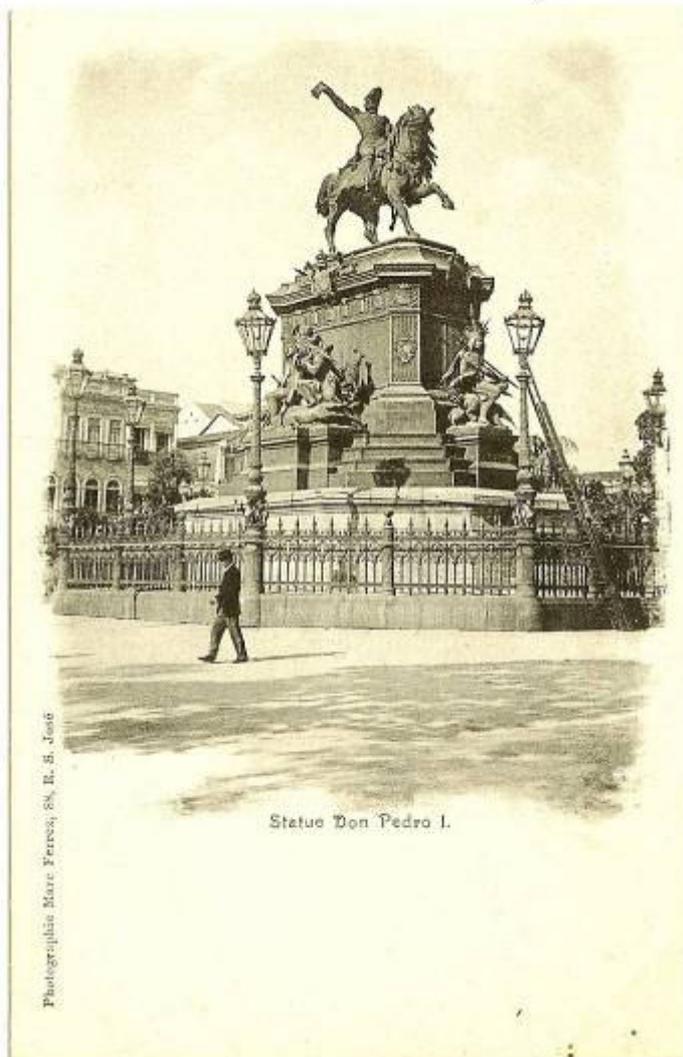


Figura 4
Cartão-postal
Marc Ferrez
Statue Don Pedro I
Rio de Janeiro
Não circulado
Coleção Elisy Belchior

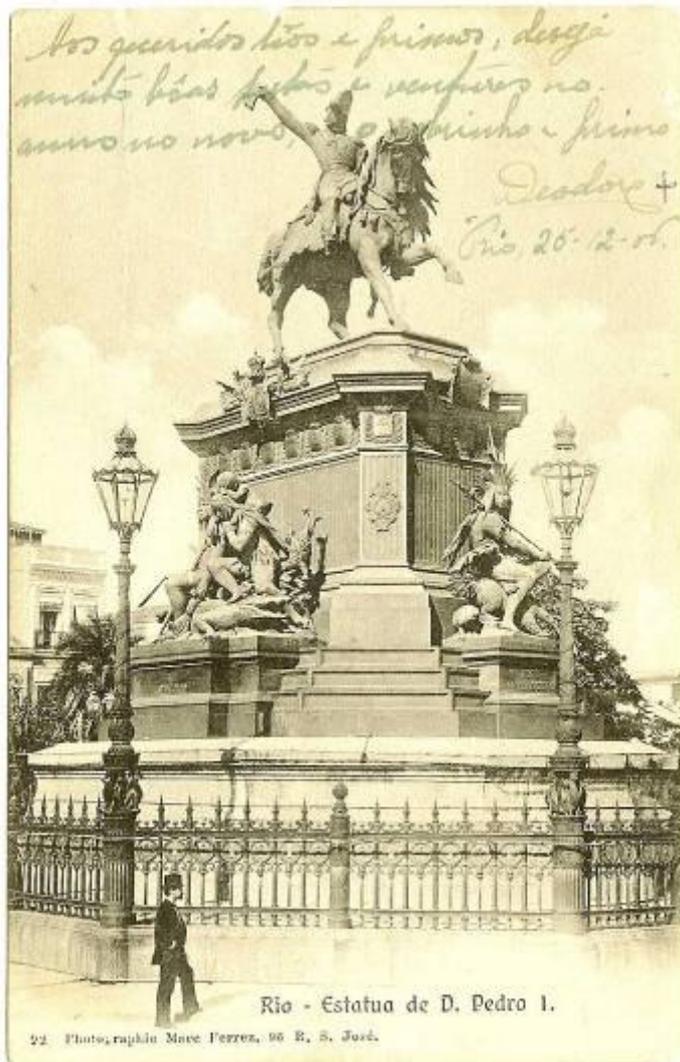


Figura 5
Cartão-postal
Marc Ferrez
Rio – Estatua de D. Pedro I
Datado pelo remetente: 25 dez. 1906
Coleção Elisy Belchior

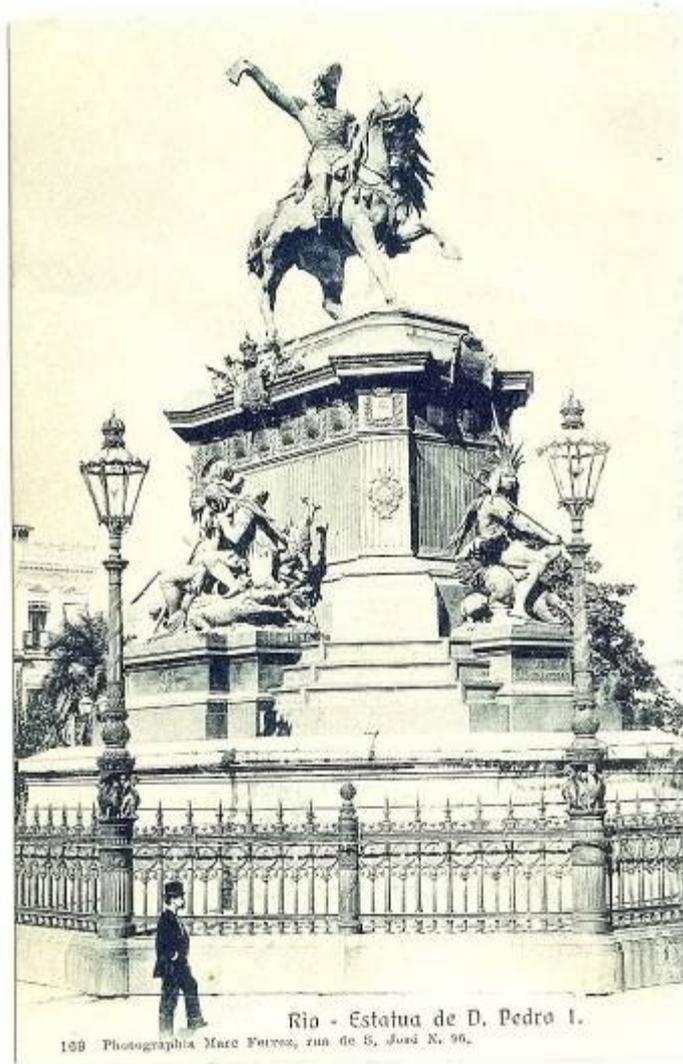


Figura 6
Cartão-postal
Marc Ferrez
Rio – Estatua de D. Pedro I
Não circulado
Coleção Elisy Belchior

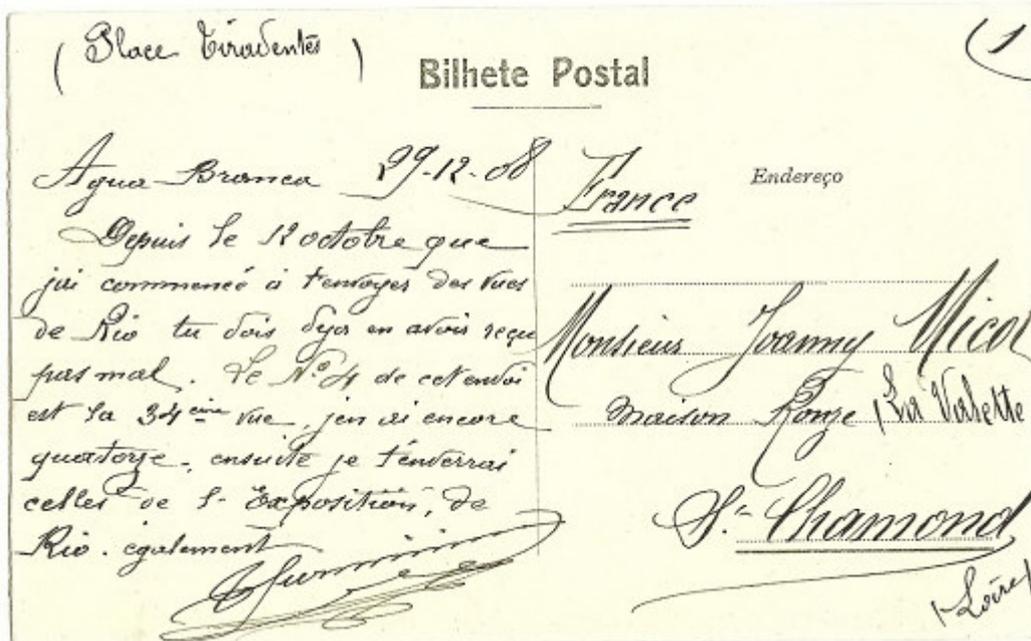
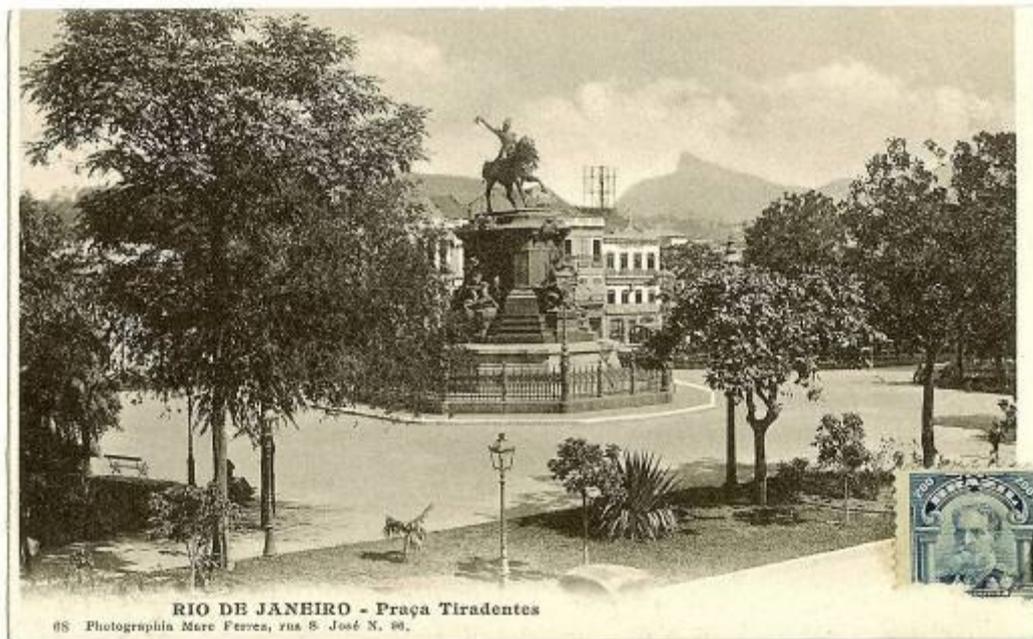


Figura 7
 Cartão-postal
 Marc Ferrez
 Rio de Janeiro – Praça Tiradentes
 Datado pelo remetente: 29 dez. 1908
 Coleção Elisyo Belchior

A mensagem manuscrita acima indica uma das funções que os postais adquiriram: fazer parte de uma coleção. O remetente afirma que dois meses antes começou a enviar ao destinatário vistas do Rio de Janeiro. Já havia encaminhado um total de trinta e quatro e tinha mais quatorze para expedir.

Dentre as escolhidas como integrante das vistas do Rio está a praça que abrigava um dos monumentos mais importantes da cidade na época.

A estátua do pai foi um dos poucos monumentos que D. Pedro II autorizou que se construísse. A homenagem ganhou a importância, portanto, de raridade no cenário da cidade. No anexo a um verbete da enciclopédia escrita pelo francês E. Levasseur, o Barão do Rio Branco selecionou uma das fotografias de Ferrez da estátua para figurar no álbum com o qual os organizadores tinham a intenção de mostrar os elementos que contribuíssem para dar visibilidade aos aspectos mais civilizados da nação.



Figura 8
Litografia de L. Rochet
Estátua de D. Pedro I,
Rio de Janeiro
Segundo uma fotografia de Marc Ferrez
Album de vues do Brésil

O impacto visual do monumento, propagado através da fotografia e das técnicas de reprodução em maior escala como a litogravura e o cartão-postal não atingia a todos da mesma maneira. Para Koseritz, a estátua não era digna daquele a quem representava. O assunto o irritava e ele diz que prefere não comentar, no entanto, não deixa de acrescentar: “poderia ter sido

mais bela, e, também, mais barata”³¹². Em outra passagem Koseritz relata que foi ao Largo do Rocio ver os festejos do dia da Independência, era noite e o grande atrativo para ele era ver a cidade iluminada. No entanto:

“Em torno ao largo pedestal da estátua havia uma quádrupla linha de fogo, mas o cavaleiro ele próprio estava lá em cima em completa escuridão, de forma que o observador da praça não podia vê-lo. A única coisa visível eram os grupos grotescos do pedestal com as suas figuras estranhas e sem gosto”³¹³.

Muito anos depois, no início do século, Luiz Edmundo é de opinião bastante diversa. Para ele, a estátua era o melhor monumento, senão o único, que a cidade possuía “*digno de ver-se e admirar-se*”³¹⁴. Os postais produzidos por Ferrez e por outros editores no século XX indicam que a posição de Koseritz era uma exceção. Não eram raros casos como o do postal reproduzido abaixo, com imagem idêntica aos postais editados por Ferrez, reproduzidos aqui como figuras 5 e 6. Observe que a imagem da figura 9 está invertida em relação a da figura 6.

³¹² KOSERITZ, op. cit., p. 44.

³¹³ KOSERITZ, op. cit., p. 191.

³¹⁴ EDMUNDO, L., *O Rio de Janeiro do meu tempo*, p. 41.

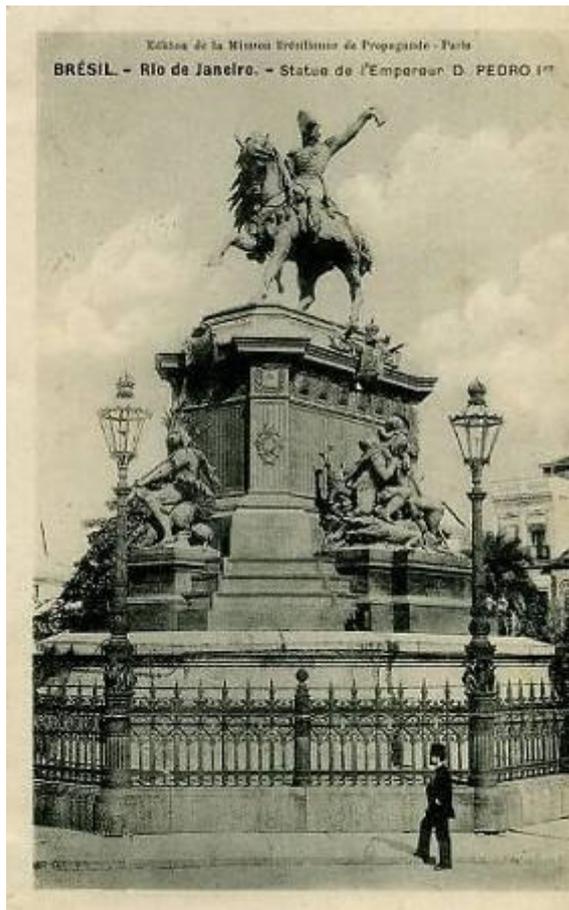


Figura 9
Cartão-postal
Statue de l'Empereur D. Pedro Ier.
Ed. Mission Brésilienne de Propagande
Não circulado



Figura 10
Cartão-postal
Ed.: A. Ribeiro
Estátua D. Pedro I. N. 56
Não circulado



Figura 11
Cartão-postal
Sem indicação de editor
Monumento a D. Pedro I
Rio de Janeiro
Circulado em 1912

Durante anos o monumento foi alvo da imprensa ilustrada.

Anno 5 Rio de Janeiro, 1880. Nº 222

REVISTA ILUSTRADA

CORTE		PUBLICADA POR ANGELO AGOSTINI A correspondencia e reclamações devem ser dirigidas a Rua da Assembleia 44 Officina Lithographica da Revista Illustrada	PROVINCIAS	
Anno.....	16 \$ 000		Anno.....	20 \$ 000
Semestre	9 \$ 000		Semestre	11 \$ 000
Trimestre	5 \$ 000		Avulso	5 \$ 000

Projecto de uma estatuas equestre para o illustre Chefe do partido liberal. Esta estatuas deve fazer pendãnt com a de Pedro I. e será collocada no dia 7 de Setembro de 1881
A iniciativa dos illustres fazendeiros de Cebolas é que devemos mais esse monumento das nossas glorias.

Figura 12
 Revista Illustrada, ano 5, número 222
 1880
 Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

A estátua do José Bonifácio também era alvo dos jornalistas ilustradores e dos viajantes. Koseritz na noite da comemoração da Independência a que presenciou observa que, assim como a estátua de D. Pedro I, a de José Bonifácio “estava imersa na mais profunda treva”³¹⁵; o alemão brinca: talvez o tivessem deixado no escuro porque o velho poderia “não gostar, saltar do pedestal e meter a sua pena de bronze nas costas dos presentes”³¹⁶. Então Koseritz deixa o tom jocoso para dizer que a pena de bronze a que faz referência desaparecera há anos da mão da estátua.

Para os ilustradores, os monumentos marcavam espaços e serviam como personagens das críticas às situações políticas ou aos acontecimentos cotidianos. Na imagem a seguir Bonifácio é obrigado a tapar o nariz para não sentir o odor da sujeira circundante. Essas duas ilustrações (figuras 12 e 13) contribuem para que, mais uma vez, percebamos o grande contraste entre as fotografias de Ferrez e as sátiras de Agostini.

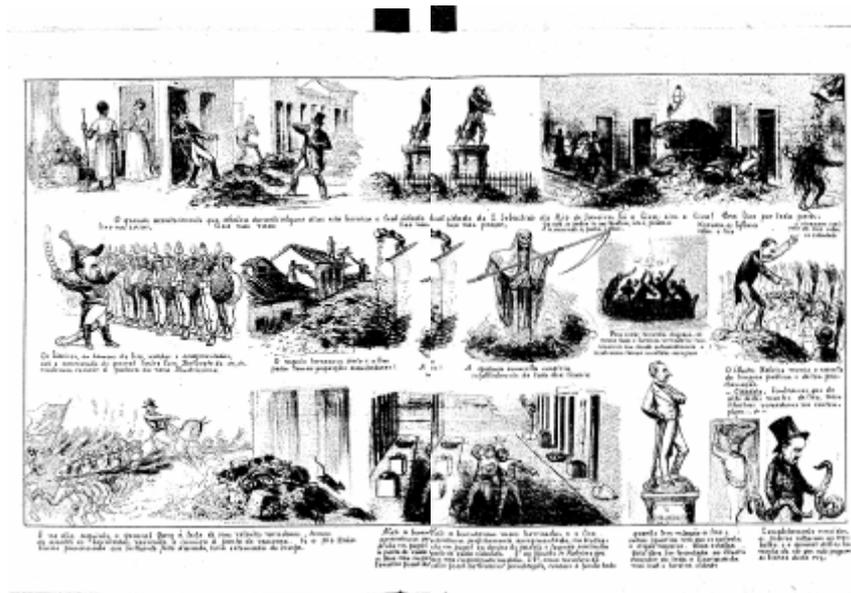


Figura 13
Revista Illustrada
 Rio de Janeiro
 Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

³¹⁵ KOSERITZ, op. cit., p. 191.

³¹⁶ Ibid. p.191.



Detalhe ampliado da figura 13

Ao fotógrafo não era possível fazer dos monumentos objetos animados. No entanto, a escolha dos ângulos, o enquadramento e a composição tinham que contribuir para os objetivos comerciais de Ferrez. Ao contrário das ilustrações, as fotografias dos monumentos apresentavam um ambiente em completa ordem. O objeto em questão era isolado do entorno e colocado no centro da imagem de modo a dominar o cenário. Em um dos postais da estátua eqüestre Ferrez inclui na cena um transeunte. A ação de caminhar integra o homem ao cenário com mais naturalidade que do que a pose que pode ser avaliada em outro postal, também de Ferrez. No entanto, em ambos, Ferrez opta por um homem trajado de acordo com o bom gosto dos respeitáveis.



Detalhes ampliados das figuras 4 e 5

Manifestações populares que em certas ocasiões resultavam em mortes, reuniões de ociosos como as muitas que ocorriam ali, ou uma crise como a do lixo que aparece na *Revista Illustrada*, não eram imagens desejadas como simbólicas ou paradigmáticas.

A cidade do vício não cabia nas imagens de Ferrez. Para ele, era mais adequado registrar um Largo de São Francisco harmônico, no qual predominavam transeuntes bem trajados. O leitor que analise a fotografia a seguir e tenha passado recentemente pelo mesmo local, poderá dizer, a julgar não só pelas pessoas que compõe a imagem, mas pela limpeza e conservação da região, que a cidade piorou significativamente nos mais de cem anos que se passaram.



Figura 14
Marc Ferrez
Largo de São Francisco de Paula
c. 1895
Instituto Moreira Salles

Na *série 1*, pode-se observar que símbolos da monarquia comercializados de longa data, continuavam a circular no formato do cartão-postal. Cartões com a estátua de D. Pedro I e a de José Bonifácio foram

postos em circulação por Ferrez ao mesmo tempo em que os das estátuas de Duque de Caxias, do Visconde de Rio Branco e do General Osório.

O postal com o monumento ao General Osório traz uma diferença em relação aos demais. Nele Ferrez coloca dois elementos distintos no mesmo quadro: a representação do General e a Igreja do Carmo. Devido às dimensões de cada um dos objetos, a estátua perde destaque. O que torna o postal ainda mais incomum são a figura humana e o objeto visto ao lado dela que Ferrez escolheu para compor a cena: uma mulher negra e um balde.



Figura 15
Cartão-postal
Marc Ferrez
Statue du Général Osorio et Eglise des Carmes
Rio de Janeiro
Circulado em 1901
Coleção Elisyo Belchior

Além desses cinco monumentos, alguns edifícios eram marcantes na paisagem urbana. As instituições religiosas escolhidas por Ferrez para a impressão nos postais da *série 1*, além da Igreja do Carmo, foram a Igreja São Francisco de Paula e a da Candelária. A primeira foi fotografada em uma tomada externa e a segunda em uma interna. A tomada do interior teve

a publicação repetida por Ferrez mais tarde, na série numerada, postal reproduzido em seguida.



Figura 16
 Cartão-postal
 Marc Ferrez
 Rio – Interior da Igreja Candelária
 Datado pelo remetente: 8 out. 1906
 Coleção Elisyo Belchior

Se por um lado a paisagem natural do Rio de Janeiro tinha como característica dominante uma cobertura verdejante para as montanhas que emolduravam a cidade, na paisagem urbana o que sobressaía eram as cruzeiras nas torres das igrejas.

Nos panoramas urbanos de Ferrez as construções religiosas chamam a atenção mais pela quantidade de igrejas avistadas do que pela magnitude e beleza das obras. Aos olhos de contemporâneos como Koseritz, a igreja da

Candelária era uma exceção. O alemão a visitou quando os trabalhos da grande cúpula estavam sendo realizados. Para ele o que se fazia era uma imitação da cúpula de São Pedro e mesmo que o pintor dos afrescos não fosse nenhum Miguel Ângelo, executava um excelente trabalho. Assim que ficasse pronta a igreja seria a mais bela da América do Sul³¹⁷.

As vistas panorâmicas diziam logo a quem pusesse os olhos sobre as imagens: eis uma cidade católica. Das cerca de 650 fotografias disponíveis aos pesquisadores no banco de dados digital do Instituto Moreira Salles, pertencentes à Coleção Gilberto Ferrez, 19 imagens têm como objeto os edifícios das igrejas do Rio.

Da Igreja de São Francisco há três fotografias, sendo duas da fachada exterior e uma fotografia do interior. Da Ordem Terceira do Carmo há onze fotografias sendo quatro de tomadas externas e sete de tomadas internas, datadas pelo Instituto de cerca de 1880. Da Candelária há uma fotografia do interior da igreja em dia de enterro³¹⁸. Também por volta de 1890 Ferrez fotografou a Igreja Imaculada Conceição na Praia de Botafogo³¹⁹ e a igreja Nossa Senhora de Copacabana, na ainda inabitada praia da zona sul carioca, também conhecida como Praia da Igrejinha³²⁰. O número não é inexpressivo. Dentre os aspectos singulares dessas fotografias, está a ênfase nas tomadas internas, mais trabalhosas do que as externas pelas dificuldades técnicas que envolviam o uso de iluminação especial. Nas tomadas externas podemos observar o trabalho que o fotógrafo muitas vezes tinha de centralizar a imagem, isolando-a de elementos que pudessem atrapalhar a visão do edifício fotografado.

³¹⁷ KOSERITZ, op. cit., p. 190.

³¹⁸ Instituto Moreira Salles, cerca de 1890, A5P3FG2-52.

³¹⁹ Instituto Moreira Salles, A5P3FG2-80.

³²⁰ Um bilhete postal retrata a Praia de Copacabana com o título “Praia da Igrejinha”. s.d., Ed. Empresa de Construções Civis. AGCRJ, reg. 2451.



Figura 18
Marc Ferrez
Largo de São Francisco de Paula
Rio de Janeiro, c. 1890
Coleção Gilberto Ferrez, IMS
A5P3FG2-102-103

A comparação entre a fotografia e o postal da Igreja permite que percebamos a característica peculiar que o cartão-postal assumia de mostrar os fragmentos de uma cidade, região ou país. Na obra de Ferrez isso fica visível quando se observa que os panoramas e as vistas gerais são bastante menos numerosos no formato de cartão-postal do que as imagens de elementos focalizados em destaque.

As ruas e logradouros públicos escolhidos por Ferrez para estamparem os bilhetes postais na *série 1* foram a Rua do Ouvidor, a Rua 1º de Março e o Largo da Carioca, este tendo sido tema de dois postais.

As duas ruas e o largo exibem uma mescla de tradição e modernidade. A Rua do Ouvidor foi das mais prestigiadas do centro do Rio durante o período Imperial. Apesar de estreita, para ela se dirigiam as classes mais

abastadas devido ao comércio de luxo que ali se instalou desde a fuga da Família Real para o Brasil.

Segundo Brasil Gerson, entre os anos de 1897 e 1916 o Governo Republicano renomeou a Rua de Coronel Moreira César, em homenagem ao comandante do Exército morto na Guerra de Canudos³²¹. O postal de Ferrez legendado mostra que a nova denominação não foi aceita. Prevaleceu Rua do Ouvidor, nome que já tinha um lugar conquistado no imaginário coletivo. Nesse caso o fotógrafo contribuía para a permanência de uma tradição.



Figura 19
Cartão-postal
Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro
Marc Ferrez
Não circulado

A 1º de Março foi chamada Rua Direita até o ano de 1870 quando foi rebatizada devido ao término da Guerra do Paraguai. De acordo com Charles Dunlop, 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. Tempos depois foi o local preferido pelos mercadores de

³²¹ GERSON, B., *História das ruas do Rio: e de sua liderança na história política do Brasil*, p. 42.

escravos. As cargas negreiras saíam da alfândega e aguardavam o destino para as fazendas e engenhos. Até meados do século XIX foi uma das ruas mais movimentadas da cidade. Dunlop diz que um viajante holandês publicou em Amsterdã: *Journal d'un voyageur sur les cotes d'Afrique et aux Indes d'Espagne*, obra na qual afirma que a Rua Direita por si só, no ano de 1705, ainda consistia metade da cidade do Rio de Janeiro. Segundo Ferreira da Rosa foi nessa rua 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.³²²

A importância da rua para o fotógrafo pode ser avaliada em diferentes tomadas ao longo dos anos e na apropriação dessas imagens para figurar em cartão-postal. Convém ressaltar que Maria Inez Turazzi descobriu uma dessas fotografias da Rua 1º de Março na cédula de dois mil réis³²³. A sucessão de postais mostra a importância duradoura dessa rua.

Nesse cenário urbano retratado por Ferrez, o Largo da Carioca ganha destaque pelo grande número de transeuntes e meios de transporte, incluindo o bonde, mesmo que o postal tenha sido originado de uma fotografia de cerca de 1890.

A difusão das fotografias das ruas, das igrejas, dos monumentos e de construções como o chafariz da Carioca mostram que o espaço da cidade era organizado valorizando-se as suas virtudes: o comércio e a cultura davam à cidade um potencial civilizatório que a destacava no cenário brasileiro. Mas havia ainda outro tipo de domínio do espaço que não poderia deixar de ser registrado por Ferrez. Eram os parques e jardins construídos e planejados a partir de decisões governamentais, inspirados nos modelos europeus.

³²² DUNLOP, C. J., *Rio Antigo*. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert, 1956. Ver a citação de Dunlop e Ferreira da Rosa sobre a Primeiro de Março em: BARROS, M. *Entre o exotismo e o progresso: a construção do Brasil pela fotografia de Marc Ferrez*, p. 134 a 136.

³²³ TURAZZI, M. I., *Marc Ferrez*, p. 47.

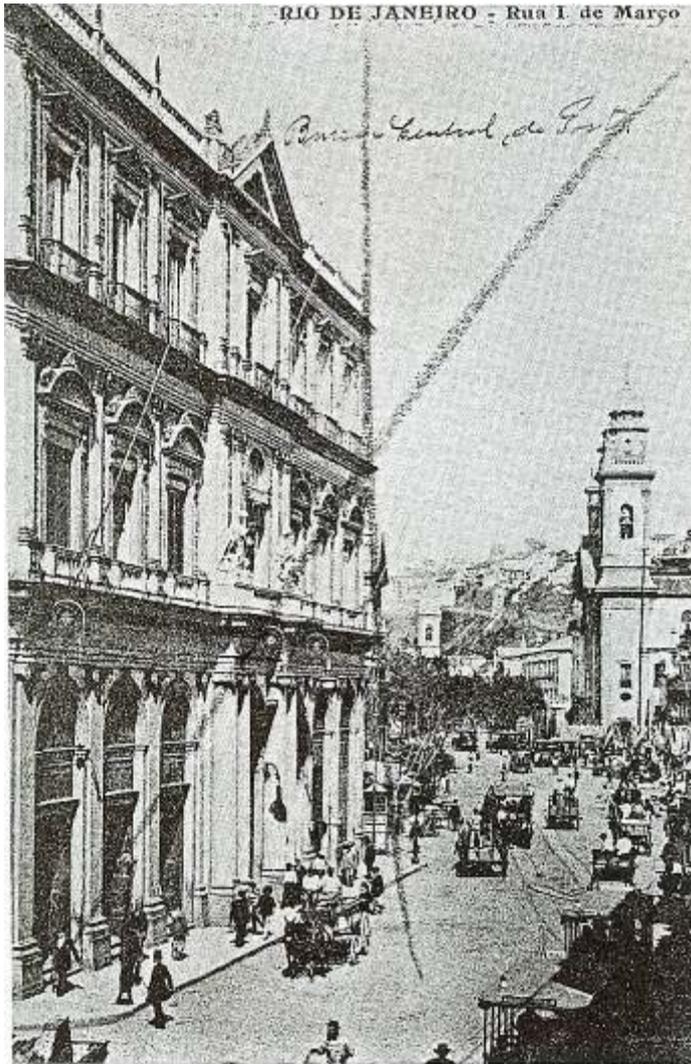


Figura 20
Cartão-postal
Rio de Janeiro – Rua 1º de Março
Marc Ferrez
Coleção Gilberto Ferrez

4.2.

Exotismo domado

Um dos aspectos mais intrigantes das regiões tropicais e subtropicais é a exuberância de sua cobertura vegetal. Desde os primeiros anos como fotógrafo Ferrez se ocupou em registrar e comercializar imagens da vegetação exótica da cidade. É certo que esse nem sempre era um exotismo próprio do continente americano. De fato, dentre os aspectos mais fotografados da vegetação da cidade estão aqueles trazidos para o Brasil de regiões distantes, cultivados em espaços que, apesar do caráter natural, eram também espaços de modernidade e saber, referência das conquistas do homem no domínio da natureza.

O Jardim Botânico é o grande exemplo de como a natureza torna-se simbólica quando organizada. Na *série 1* há quatro cartões-postais do notório Jardim fundado por D. João VI. Imagens do mesmo local acompanhavam a vida de Ferrez como fotógrafo. Dos primeiros anos de carreira restou uma dessas fotografias no formato *carte de visite*. O objeto central é uma palmeira situada no Lago do Jardim, fotografada por volta de 1870.

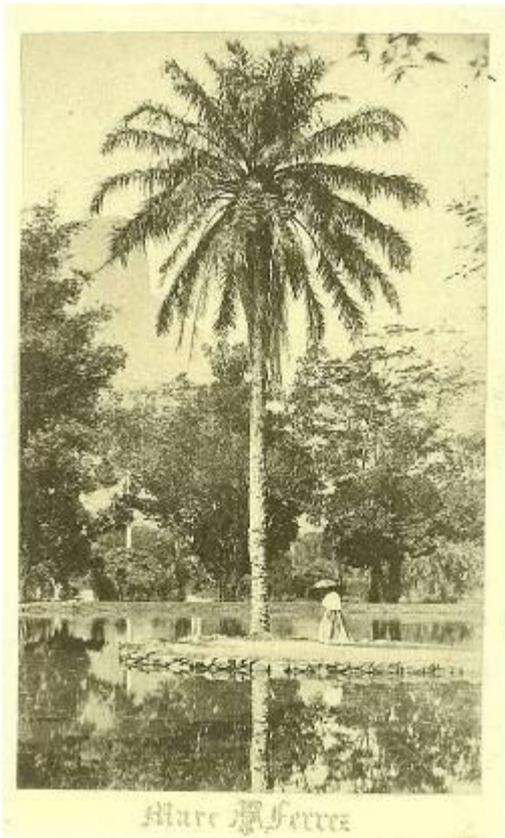


Figura 23
Fotografia
Marc Ferrez
Lago do Jardim Botânico
Rio de Janeiro
c. 1870
IMS

Nas décadas seguintes Ferrez muitas vezes tornou a fotografar o Jardim Botânico, que, apesar de períodos de decadência e descaso, observados pelos viajantes nas décadas de 1860, 70 e 80, continuava com o passar dos anos a exercer o papel de símbolo poderoso da cidade, como apontam as sucessivas edições de postais do Jardim realizadas por Ferrez.

Em 1883 Koseritz lamentou a morte do Dr. Gaskel, suíço que dirigiu a instituição por muitos anos, e afirmou que com essa perda o Jardim encontrava-se abandonado³²⁴. Décadas mais cedo, Agassiz o definiu como um vasto e esplêndido parque, mas que “infelizmente está mal conservado” e atribui essa falha à velocidade com que cresciam as plantas tornando bastante difícil “manter o solo nesse estado de limpeza correta que nos

³²⁴ KOSERITZ, op. cit., p. 78

parece essencialmente necessário”³²⁵. Para Agassiz a característica mais impressionante do espaço e que lhe fornecia uma “fisionomia única no mundo” era a “longa e feérica aléia de palmeiras, cujas árvores têm mais de 80 pés de altura.” O deslumbramento demonstrado pelo olhar criterioso de Agassiz diante da aléia de palmeiras está mais ligado ao aspecto organizado da imagem do que à sua característica vegetal.

“Renuncio dar com a palavra uma idéia, mesmo longínqua, da beleza arquitetural dessa avenida de palmeiras de capitéis verdes unindo-se em abóbada. Retos, rígidos, polidos como fustes de granito gigantescos, semelham, no deslumbramento duma visão, a colunata sem fim de um templo do velho Egito.”³²⁶

Quando fotografava a aléia Ferrez usava uma figura humana como escala. A altura das árvores ficava em evidência quando um homem se apequenava no quadro. Os anos passavam e Ferrez continuava fotografando diversas partes do Jardim e, em especial, a aléia de palmeiras. O que mudava era o formato e suporte da fotografia passando do *carte de visite* e estereoscopia até chegar à forma mais popular do cartão-postal.



Figura 24
Marc Ferrez

³²⁵ AGASSIZ, op. cit., p. 54.

³²⁶ AGASSIZ, op. cit., p. 54.

[Jardim Botânico]
Álbum de Rio de Janeiro
c. 1880
Mapoteca do Palácio Itamaraty



Figura 25
Marc Ferrez
Jaardin Botanique, allée des palmiers
Rio de Janeiro
c. 1890
IMS



Figura 26
Marc Ferrez
Jardin Botanique (allée de palmiers)
Rio de Janeiro
c. 1885
Coleção João Hermes P. de Araújo

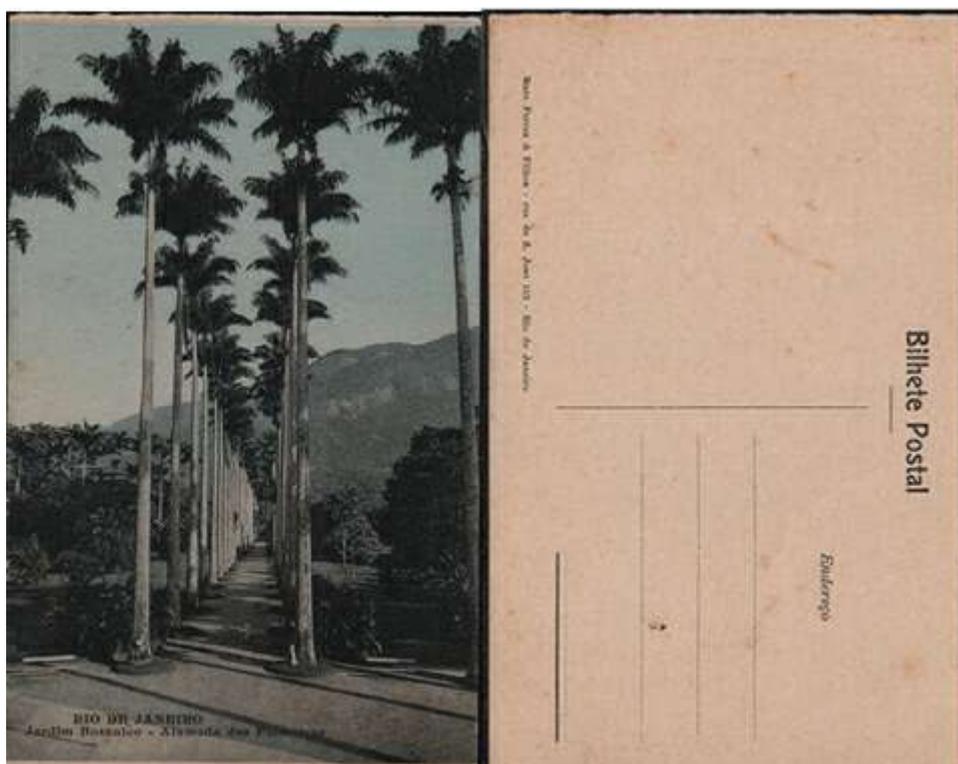


Figura 27
 Cartão-postal
 Marc Ferrez & Filhos
 Rio de Janeiro, Jardim Botânico – Alameda das Palmeiras
 Não circulado

Outros espaços da cidade ganharam com o tempo a função de jardins botânicos, locais mistos de ciência e lazer que ao mesmo tempo apresentavam propostas de embelezamento e modernização com moldes em padrões europeus. A fotografia de Ferrez acompanha de perto a transformação sofrida por esses espaços que se localizavam na região central do Rio. São eles o Passeio Público e o atual Campo de Santana, antigo Campo da Aclamação.

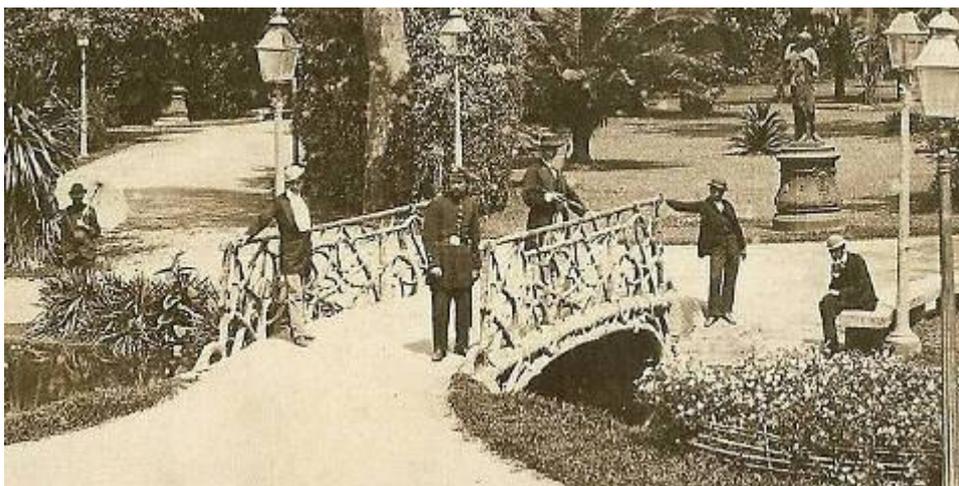
Em 1860 os relatórios ministeriais destacam as obras contratadas pelo governo para dar uma nova forma ao Passeio Público, de modo que ele pudesse servir a sua dupla finalidade; de recreio público e de horto botânico. O governo contratou em primeiro de dezembro daquele ano, Francisco José Fialho, que ficaria encarregado da “construção de um novo jardim com os ornamentos, decorações e outras obras próprias de um estabelecimento desta

natureza”³²⁷ tendo um ano como prazo para a entrega do novo jardim sob pena de multa. O empresário também ficou encarregado da manutenção do Passeio pelo período de dez anos. Três anos depois o ministério, através do relatório, elogia a administração particular a qual o jardim do Passeio fora submetida, acrescentando que o “estabelecimento” contava com cerca de três mil espécies vegetais das mais preciosas “por sua beleza, utilidade e raridade”, o que garantia a importância do espaço para além da função de “recreio”.



Figura 28
Marc Ferrez
Passeio Público
c. 1870
IMS

³²⁷ Relatório do ano de 1860 apresentado a Assembléia Legislativa na primeira sessão da décima Legislatura. Brasil, Ministério da Agricultura, p.16-17.



Detalhe ampliado da figura 28

A fotografia acima foi tirada no período da administração de Fialho, nos anos finais do primeiro contrato, renovado em 1873. Na imagem podemos observar um ambiente aprimorado, com destaque para alguns dos elementos ornamentais, como a pequena ponte e a estátua de bronze. No centro do grupo de figurantes vemos um dos guardas encarregados de garantir a segurança interna do Passeio, quesito requerido no contrato que estipulava a manutenção de operários e guardas como responsabilidade do administrador.

Como o diretor de uma cena Ferrez acrescenta ainda o público elitizado que dominou por muito tempo aquela paisagem, representado pela figura dos dois homens que também posam sobre a ponte, e do homem sentado no banco, enquanto os outros dois homens, trajados mais simplesmente, figuram em segundo plano.

A cena de Ferrez contrasta com a ilustração de Henrique Fleiüss da década anterior. O público do passeio é caracterizado como da alta sociedade, mas a sátira de Fleiüss recai sobre a convivência dos elegantes com o mau cheiro provocado pelos detritos atirados nas proximidades pelos “tigres”³²⁸, como eram conhecidos os escravos responsáveis por carregar nas

³²⁸ A denominação “tigres” recebe diferentes explicações. Segundo Vivaldo Coaracy, “aos pretos que, nas horas mortas, corriam apressados pelas ruas levando à cabeça, esses peculiares barris, dava o povo o nome, que depois se estendeu às mesmas vasilhas, de tigres. Naturalmente pelo pavor que infundiam, afugentando quem de noite andasse pelas ruas, não só pelo terror dalgum perigoso esbarro, como pelos eflúvios, como um rastro, deixados à sua passagem”. COARACY, V. *Memórias*

cabeças os barris de lixo e excrementos humanos para despejá-los nas praias ou fossas abertas espalhadas pela cidade. O ilustrador registra com o tom jocoso próprio de seu ofício um problema para a imagem da cidade que o governo do Império buscou solucionar com a contratação de Fialho. Nas observações de viajantes como Koseritz, o resultado da ação governamental foi positivo, aquele local ridicularizado por Fleiüss podia ser definido alguns anos depois como a “jóia do Rio”³²⁹. Os registros fotográficos de Ferrez se aproximam da observação de Koseritz.



Figura 29

da cidade do Rio de Janeiro, p. 88-89. Em *Casa-grande e Senzala*: “Ao escravo negro se obrigou os trabalhos mais imundos na higiene doméstica e pública dos tempos coloniais. Um deles, o de carregar à cabeça, das casas para as praias, os barris de excremento vulgarmente conhecidos por tigres. Barris que nas casas-grandes das cidades ficavam longos dias dentro de casa, debaixo da escada ou num recanto acumulando matéria. Quando o negro os levava é que já não comportavam mais nada. Iam estourando de cheios. De cheios e podres. Às vezes largavam o fundo, emporcalhando-se então o carregador da cabeça aos pés.” FREYRE, G. *Casa Grande e Senzala*, p. 512. Segundo Luis Felipe de Alencastro o nome devia-se “muito provavelmente por causa da cor tigrada com que a matéria fecal sujava o seu corpo [dos escravos que a transportavam]”. ALENCASTRO, Vida privada e ordem privada no império. In: *História da vida privada no Brasil*, v. 2, p. 67. Já para Renata Vale os tigres “eram os escravos encarregados da infeliz missão de carregar os dejetos da cidade para despejá-los no mar. As tinas, nas quais era depositado o esgoto, vazavam e escorriam pelas costas deles, e os ácidos resultantes das reações químicas que aconteciam marcavam de branco sua pele, em forma de tiras, assemelhando-os às marcas dos tigres”. VALE, R. W. S., *Construindo a Corte: o Rio de Janeiro e a nova ordem urbana*. Disponível em <www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br> Acesso em 3 jun. 2008.

³²⁹ KOSERITZ, op. cit., p. 119.

Semana Illustrada
Rio de Janeiro
Número 3, p. 21
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

O postal reproduzido a seguir foi feito a partir de uma fotografia de cerca de 1890 de Marc Ferrez. Consta como editora da imagem a *Mission Brésilienne de Propagande* que também utilizou fotografias de Augusto Malta em suas séries de bilhetes postais³³⁰.

Assim como na fotografia do Passeio em 1870, Ferrez se valeu de uma figura humana para compor o quadro. Dessa vez bastou um homem. Mesmo fotografado de uma distância razoável ele pode ser rapidamente visualizado com ênfase para a ação da leitura em pleno parque. A imagem do leitor reforça a idéia de civilização e talvez por isso a sua apropriação pela *Missão Brasileira de Propaganda*. O requinte do leitor em um jardim europeizado contraria a imagem de um país identificado pela sua natureza selvagem, por paisagens rústicas e por uma população iletrada.



Figura 30

³³⁰ Não há muitas informações sobre a *Édition de la Mission Brésilienne de Propagande*. O pesquisador e colecionador Elisyo Belchior supõe que esses postais tenham sido produzidos em cerca de 1910 seguindo ordens do Barão do Rio Branco. De acordo com Belchior os postais da *Édition* remanescentes são encontrados em bom estado e não foram postos em circulação. (Afirmações de Belchior à pesquisadora em 29 mar. 2008).

Cartão-postal
 Ed. de la Mission de Propagande
 Brésil – Rio de Janeiro, Jardin Public
 Não circulado



Figura 31
 Marc Ferrez
 Passeio Público
 c. 1890³³¹

O Campo da Aclamação foi outro espaço público a receber investimentos vultosos nas reformas de seu parque. O homem contratado para tal foi o paisagista francês Auguste François Marie Glaziou. O objetivo era reformular os parques concebidos pelo Mestre Valentim no final do século XVIII. Koseritz exagerou os gastos do governo, afirmando que haviam sido da ordem de “vários milhões” de contos “para ser, relativamente, pouco visitado”³³². Os relatórios ministeriais indicam que o gasto total foi de 1.186.723\$683³³³.

Não foi possível localizar um documento contratual estabelecido entre Ferrez e membros do governo, ou diretamente com Glaziou, que

³³¹ Esta fotografia foi publicada em FERREZ, G., *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez*, p. 66-67. Coleção Gilberto Ferrez.

³³² KOSERITZ, op. cit., p. 44.

³³³ Relatório do Ministério dos Negócios do Império. Ministro Manoel Pinto de Souza Dantas. 1881-A. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1882. p. 154-155.

comprovem o pedido de registro fotográfico das obras realizadas. No entanto, as doze tomadas feitas por Ferrez dos principais pontos do parque agrupadas em um grande suporte de 58 por 95 centímetros com o nome do paisagista-engenheiro na parte inferior, “A. Glaziou, Eng.ro das Obras”³³⁴, atestam para a contratação dos serviços fotográficos, após a conclusão da reforma em 1880.

As fotografias de Ferrez tiradas nessa ocasião foram aproveitadas pelo Barão do Rio Branco quando ele colaborou na elaboração do *Album de vues du Brésil*. O litógrafo juntou duas fotografias em uma única imagem, aumentando o ângulo da paisagem.

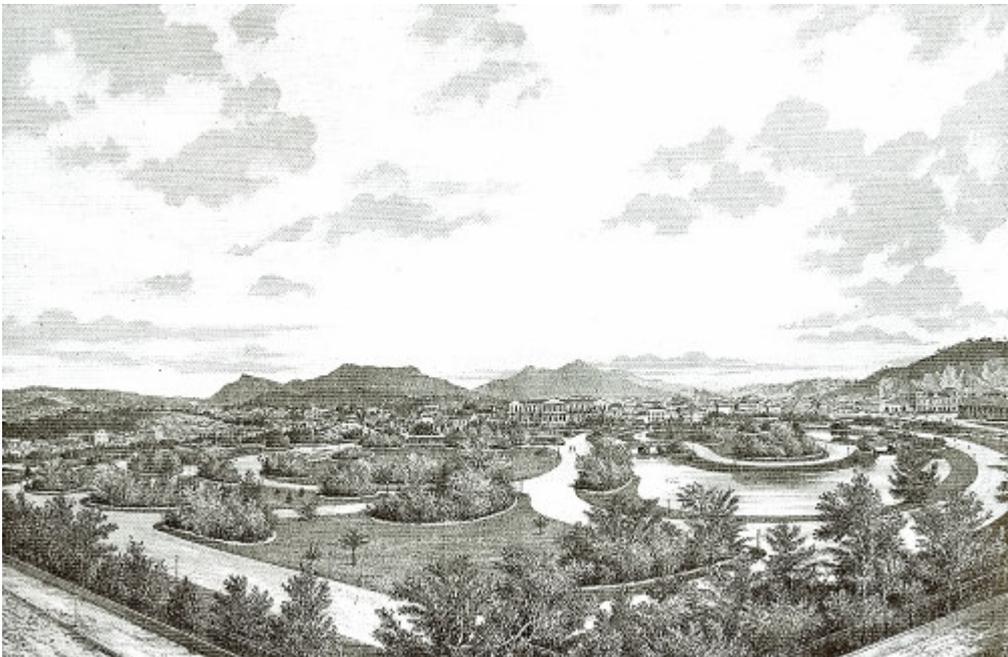


Figura 32
Parque da Aclamação
Desenhado a partir de duas fotografias de Marc Ferrez, do Rio de Janeiro
Álbum de vues du Brésil

O registro e as apropriações dessas imagens apontam para um esforço governamental de construir a imagem de uma cidade na qual o poder público exercia um papel preponderante na organização do espaço urbano, reformulando-o a partir dos paradigmas europeus. Era importante que um

³³⁴ Biblioteca Nacional. Iconografia. Fotos-Arc 1.5 (3).

grande número de pessoas de diversas regiões do país e do exterior pudesse ter acesso através da imagem fotográfica das melhorias executadas.

Para aqueles que só conheciam a cidade através de relatos de memorialistas e viajantes, e também para os habitantes do Rio de Janeiro, o novo Campo da Aclamação representava ainda uma ruptura com uma tradição popular, que, da década de 1860 em diante ganhara conotações pejorativas, associadas ao atraso e vista como entrave ao progresso material e moral da cidade.

O Campo da Aclamação foi por algumas décadas palco da festa mais popular da cidade, a do Divino Espírito Santo, como mostra o estudo de Martha Abreu³³⁵. Entrecruzando fontes literárias e documentos como os requerimentos enviados por populares à Câmara Municipal, a autora traça um histórico daquele espaço, encontrando na chegada da Família Real a importância do lugar como local público transitável. Anteriormente, os pântanos e charcos dominavam o cenário e a partir de 1808, 1809 aquela área passou a ser cercada e a sofrer aterramentos. Mesmo assim, as reclamações de leitores do *Diário do Rio de Janeiro* atestam que ainda durante bastante tempo o campo foi visto como depósito de lixo, excrementos e ponto de encontro de meretrizes e capoeiras.

Não obstante, entre 1830 e 1855, o espaço serviu de palco às sucessivas comemorações da festa do Divino, marcando a confraternização entre diferentes setores da população: escravos, forros, imigrantes e pobres de todas as profissões até intelectuais e famílias mais abastadas. Essas classes freqüentavam o local na época dos festejos, tanto como público, quanto no papel de comerciantes temporários que armavam barracas oferecendo os mais variados produtos desde bebidas até diversões como os teatros, jogos e os cosmoramas. O campo tornava-se nessas ocasiões, uma feira com muitas ofertas de produtos e entretenimento. O grande afluxo de indivíduos e famílias também ocorria em função dos fogos de artifício, a atração mais apreciada da festa. O nome Aclamação surgira com as comemorações do início do reinado de D. Pedro I e, posteriormente, como homenagem a maioridade de D. Pedro II; com intervalos para a utilização

³³⁵ ABREU, M., *O Império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: FAPESP, 1999.

dos nomes Campo de Honra durante o período Regencial, em virtude da Abdicação e Campo de Marte, nas comemorações do fim da Guerra do Paraguai.

A popularidade dos festejos que a amplitude do Campo era capaz de acomodar acabou por dar tanto ao evento como ao local as conotações que o distanciavam dos preceitos religiosos que pretendiam evocar. Nos indeferimentos da Câmara Municipal diante dos pedidos de licença para a montagem de barracas, os argumentos utilizados pelas autoridades eram que as mesmas propiciavam reuniões de classes perigosas, transformavam-se em palco para as brigas e desordens, contribuía para a ociosidade dos escravos, provocavam barulho e confusão até altas horas da noite.

Diante de uma elite cuja preocupação era europeizar o ambiente urbano, os costumes dos populares acabavam por contribuir para uma imagem de atraso arraigado às tradições coloniais. Abreu mostra como as medidas coercitivas da Polícia e da Câmara Municipal contribuíram para a perda de força dos festejos, aliada a outros relevantes fatores como a demolição da Igreja de Santana, para a construção da estação da Estrada de Ferro D. Pedro II, inaugurada em 1858.

Depois do surgimento da estação de trem as comemorações do Divino e a irmandade que as organizavam perderam o prestígio anterior. As obras encomendadas a Glaziou deram ao local um aspecto totalmente diferente. Tanto a Estação do trem quanto os jardins do campo tornaram-se simbólicos para a cidade e para o país. Ferrez que acompanhava as construções e melhoramentos executados incluiu as duas novidades em sua coleção de imagens. Como a importância desses locais não foi efêmera, o fotógrafo pôde mais tarde incluí-los nas séries de cartões-postais, com destaque para o colorido acrescentado ao postal da Estação Central, imprimindo-lhe um caráter de refinamento. O remetente da mensagem contida no cartão faz questão de destacar que enviava três “*cartes-vues en couleurs*”. Na figura 33 a nitidez da fotografia permite que os detalhes do cotidiano sejam identificados: os bondes puxados por burros saíam lotados da estação, a população que usava o transporte era majoritariamente masculina e bem trajada, sempre nos moldes dos países de clima temperado. Ainda assim a

presença das mulheres pode ser percebida. Os engraxates estavam a postos e ofereciam seus serviços aos passageiros da movimentada estação.



Figura 33
Marc Ferrez
Estrada de ferro Central do Brasil, c. 1880
Coleção Gilberto Ferrez
IMS
007A5P3F03-25

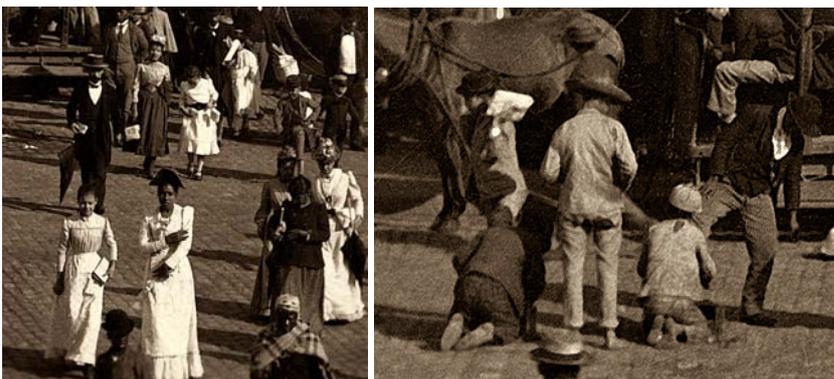




Figura 34
 Cartão-postal
 Marc Ferrez
 Gare du Chemin de fer Central
 Rio de Janeiro, circulado em: 21 mai. 1904, Coleção Elisyo Belchior



Figura 35³³⁶
 Cartão-postal
 Marc Ferrez
 Gare du Chemin de fer Central, Rio de Janeiro, não circulado

³³⁶ A fotografia que originou esse cartão está publicada em *O Brasil de Marc Ferrez*, p. 169. Estação da Estrada de Ferro Central do Brasil, c. 1899. Negativo original em vidro.

As fotografias de Ferrez do Campo de Santana reformado afirmam o momento de ruptura com o passado de tradições populares e mostram a vitória do projeto civilizador. O povo é completamente dispensado do cenário. Naquela paisagem o que passava a ter importância era o asseio, a ordem e o arejamento proporcionado pela bem cuidada vegetação, elementos que contribuiriam para uma imagem saudável da cidade. Não há dúvidas sobre a importância da documentação dessa transformação do espaço e de sua divulgação através da fotografia.

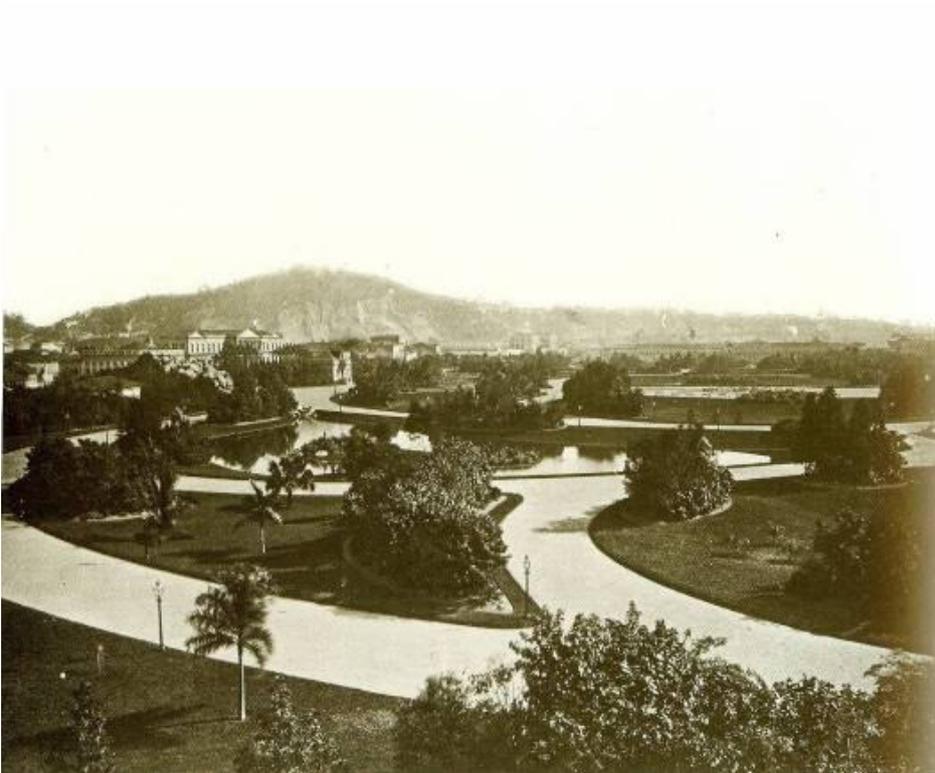


Figura 36
Marc Ferrez
Campo de Sant Ana
c. 1885
Coleção Gilberto Ferrez

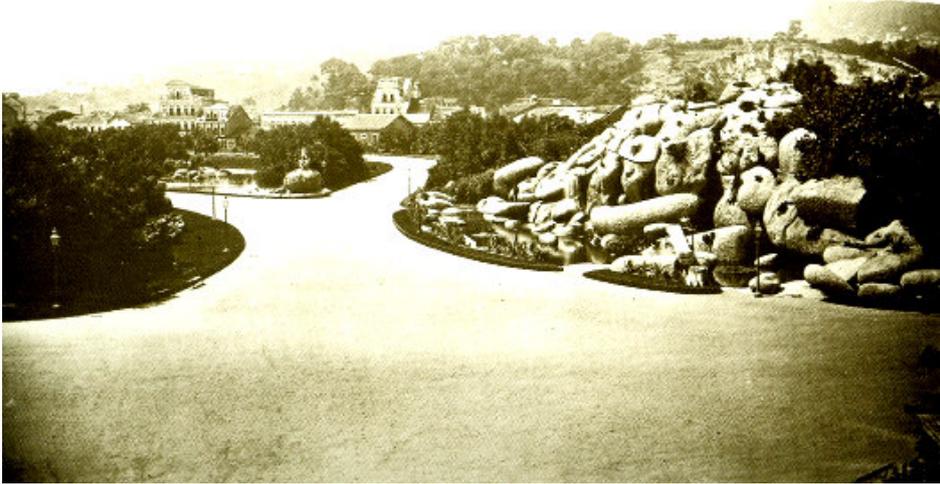


Figura 37
 Marc Ferrez
 Campo de Sant Ana
 c. 1885, Coleção Gilberto Ferrez



Figura 38
 Cartão-postal
 Marc Ferrez
 Rio – Parque da Republica

Nas fotografias e postais dos parques e jardins pode-se observar o quanto era importante mostrar o trabalho humano no cultivo da natureza. Seguindo a mesma lógica, as imagens que retratam os morros mais visíveis do Rio também incluem em destaque as conquistas do homem sobre o espaço natural.

O cume do Corcovado aparece na listagem de Berger com duas legendas: “*Chemin du Corcovado*” e “*Le Corcovado de la ‘Rua S. Clemente’*”.

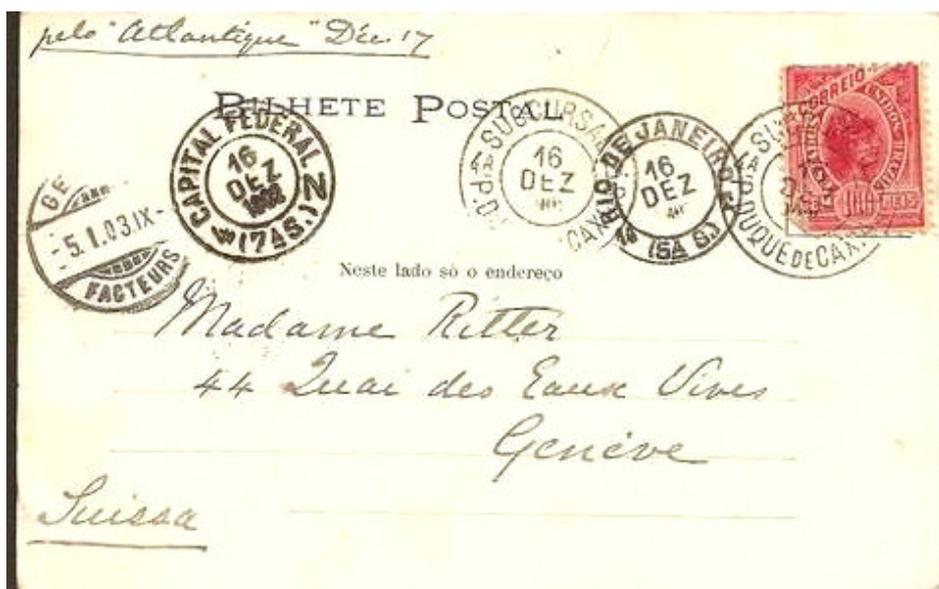


Figura 39
Cartão-postal
Marc Ferrez
Corcovado visto da R. S. Clemente
Rio de Janeiro

Encontramos ainda um postal circulado em 1901 que traz a legenda “*Sommet du Corcovado*”. Nele, Ferrez mostra um dos principais picos da cidade, não no aspecto de sua imponente natural, mas sob a ótica do acesso propiciado pela estrada de ferro que levava os visitantes a um mirante construído na parte mais alta da montanha.

Em 1883 Koseritz observa: “Sim, no Rio tem-se coragem e constrói-se uma estrada de ferro até o pico do Corcovado na previsão de se transportar

600 passageiros por dia para o ar puro do alto.”³³⁷ Para os que acompanharam essa construção tratava-se não só de domesticar um caminho selvagem tornando-o transitável a fim de facilitar a apreciação de uma vista magnífica, mas contribuía-se também para uma questão que envolvia a saúde pública. A obra tornaria possível que um grande número de pessoas pudesse deixar temporariamente o ar viciado do centro da cidade. A data escrita no cartão-postal editado por Ferrez mostra que a construção manteve a sua importância simbólica ao longo das décadas que se passaram após a inauguração.



³³⁷ KOSERITZ, op. cit., p. 174.

Figura 40
 Cartão-postal
 Marc Ferrez
Sommet du Corcovado
 Rio de Janeiro
 Circulado em 16 dez. 1901

Durante muito tempo, o morro que marcou ainda mais do que o Corcovado a fisionomia da cidade foi o Pão de Açúcar. A sua localização na entrada da Baía de Guanabara tornava impossível que aos que aportavam na cidade não notá-lo, como mostram trechos de relatos dos viajantes analisados no capítulo um.



Figura 41
 Cartão-postal
Entrée de Rio de Janeiro
 Marc Ferrez
 Não Circulado.

Muito antes da construção do bondinho que leva passageiros do morro da Urca para o do Pão de Açúcar por meio de cabos teleféricos, os habitantes da cidade e visitantes estrangeiros especulavam sobre as possíveis maneiras de conquistar aquele morro. Quando Koseritz fala sobre o caminho de ferro do Corcovado ele acrescenta: “Pretende-se mesmo fazer um

elevador para o Pão de Açúcar”.³³⁸ Já a sagaz mente de Agostini forneceu uma previsão fantástica.



Figura 42
 Revista Illustrada
 Rio de Janeiro
 Ano 7, número 303, 1882, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional - Brasil

³³⁸ KOSERITZ, op.cit., p. 174.

Para Agostini, depois da hipotética construção, o Rio se tornaria “a cidade das maravilhas”. Tanto o relato de Koseritz quanto a ilustração e comentário de Agostini apontam para idéias que aos poucos se fixam no imaginário coletivo.

Em 1912 foi inaugurado o caminho aéreo do Pão de Açúcar, cuja idealização é atribuída a Augusto Ferreira Ramos, engenheiro que coordenou a Exposição Nacional de 1908. Durante o evento que aconteceu na Praia Vermelha, Ramos teve a idéia de instalar um teleférico ligando os morros da Urca ao Pão de Açúcar.

O empreendimento foi bem sucedido e acrescentou à paisagem natural o toque do engenho humano. Marc Ferrez não só fotografou o caminho aéreo, mas o fez em autocromo, uma técnica de fotografia em cores recente e cara, importada por Ferrez da França.

O surgimento do *Autocrome* em 1907, segundo Michel Frizot, causou grande alvoroço nos círculos fotográficos. Em jornais como *L'illustration* lia-se “the old and cold interpretation in black and white will soon be of only secondary interest”³³⁹. Rapidamente grandes fotógrafos franceses começaram a usar o autocromo e a exibir seus trabalhos. No entanto, de acordo com Frizot, o processo permaneceu mais ou menos confinado à Europa, particularmente à França devido ao alto custo e ao maior risco de insucesso se comparado com a fotografia em preto e branco. Além do mais, o autocromo era uma imagem única somente vista como uma transparência, não sendo possível transferi-la para o papel³⁴⁰.

O autocromo do Pão de Açúcar mostra que Marc Ferrez não se intimidou com as dificuldades características do processo. Adiante, veremos que a fotografia em cores foi objeto de suas experiências fotográficas nos últimos anos de vida.

O caminho aéreo do Pão de Açúcar passou a figurar também nos cartões postais editados por Ferrez & Filhos, imagens que infelizmente não conseguimos localizar³⁴¹.

³³⁹ Apud. FRIZOT, M., op. cit, p. 423. “A velha e fria interpretação em preto e branco logo despertará apenas interesse secundário.”

³⁴⁰ Ibid. p. 423.

³⁴¹ Berger localizou os postais na Coleção Gilberto Ferrez. No entanto, não foi possível encontrá-los do Instituto Moreira Salles. Tampouco em outras instituições públicas, nem nos

Para os contemporâneos, o Caminho Aéreo era um feito extraordinário. A cidade ganhava com isso mais motivos para ser comentada, fotografada e conhecida. As cores na imagem abaixo davam mais um tom de modernidade. As invenções e tecnologias se sucediam e surpreendiam a maioria dos que as recebiam. Para um homem perspicaz como Ferrez era importante conhecer e experimentar as recém inventadas técnicas e através delas registrar as também recentes invenções incorporadas ao espaço da cidade. As transformações foram tamanhas e o espírito empreendedor de Ferrez tão forte, que tornaram impossível ao fotógrafo não expandir seus negócios.

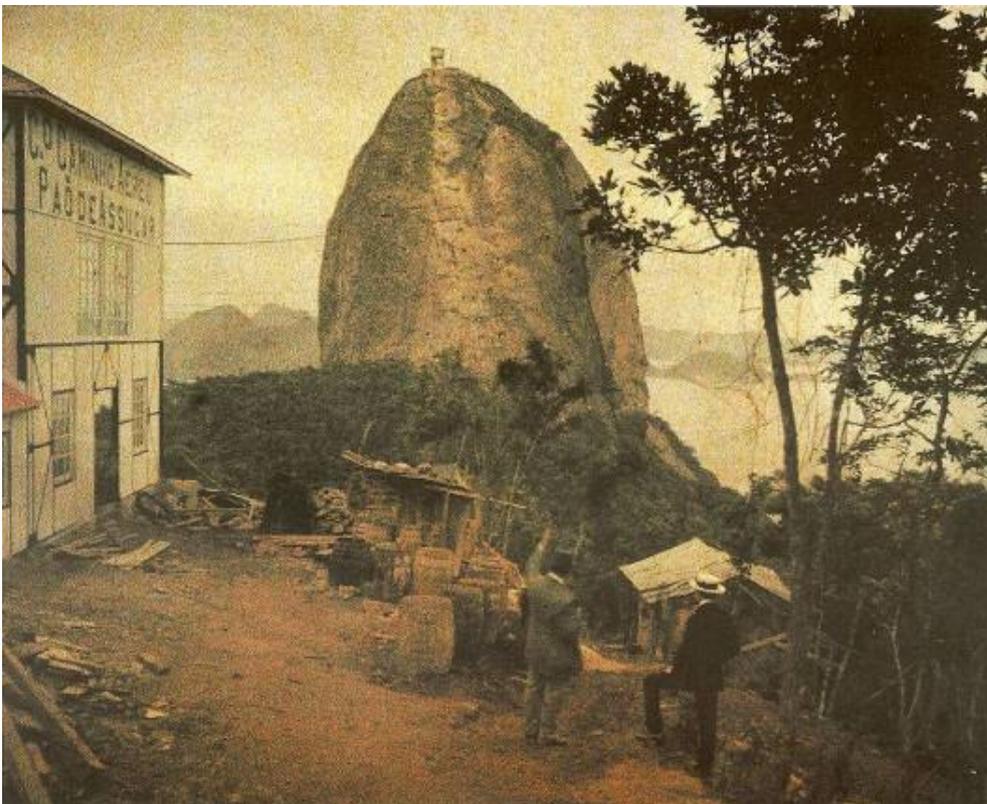


Figura 43
Autocromo
Marc Ferrez
Caminho Aéreo do Pão de Açúcar
Rio de Janeiro, c. 1915
IMS

4.3.

O passado e o futuro

Imagens como as do caminho aéreo do Pão de Açúcar mostram que Ferrez estava atento às principais transformações ocorridas na cidade, antecipando-se aos contemporâneos para exibi-las e colocá-las rapidamente em circulação. Entre aproximadamente 1905 e 1914³⁴² o estabelecimento de Marc Ferrez editou uma série de cartões-postais numerada sequencialmente de 1 a 193. Essa listagem pode ser encontrada na obra de Paulo Berger. O pesquisador aponta uma pausa na seqüência uma vez que a maneira como o endereço que aparecia impresso nos cartões teve a grafia alterada. Do número 1 ao número 109 o endereço que aparece é escrito em francês “*Photographie Marc Ferrez, 96 R. S. José*”. Do número 110 a 193 “*Photographia Marc Ferrez, Rua S. José N. 96*”. Nem todos os postais numerados por Ferrez foram localizados por Berger, ou seja, pela numeração dada por Marc Ferrez é possível saber que a série ia até pelo menos o número 193, mas muitos dos números da seqüência se perderam com o tempo. Nos postais localizados podemos perceber nuances temáticas em relação à *série I*.

Desde a queda da monarquia, o governo republicano trabalhava para construir uma nova identidade para a nação, sintetizada na parte da divisa positivista reproduzida na bandeira brasileira modificada pelo novo regime³⁴³. A construção da Avenida Central foi um marco na história da cidade que deveria ter o potencial de sua capitalidade³⁴⁴ aumentado. Para as elites governantes era preciso que o Rio fosse muito mais do que a sede político-administrativa do país.

Margarida de Souza Neves no texto *Brasil, acertai vossos ponteiros*³⁴⁵ discute o termo *capitalidade* de maneira que ele não seja empregado como uma noção, mas como um conceito. Para a historiadora a definição de uma

³⁴² Datas verificadas em cartões remetidos.

³⁴³ CARVALHO, J. M. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. HEIZER, A. e NEVES, M. S. *A ordem é o progresso. O Brasil de 1870 a 1910*. São Paulo: Atual, 1991.

³⁴⁴ NEVES, M. S. *Brasil, acertai vossos ponteiros*. Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro: MAST, 1991

³⁴⁵ Id. *Ibid.*

cidade como capital é uma “construção datada, e, portanto, de caráter eminentemente histórico e historicizável”³⁴⁶. Assim, essa forma urbana tipicamente moderna, a cidade-capital, é uma representação monumental do que denomina a ideologia do poder³⁴⁷. As construções, ruas e praças do Rio de Janeiro reformuladas pelos republicanos fazem parte de um projeto de alargar a representação da cidade como nação. E esse projeto poderia e deveria ser difundido em imagens.

As séries postais com foco nos pontos mais simbólicos do Rio postas em circulação por Ferrez eram um excelente meio de difusão, que tinha ainda a vantagem de se apresentar como uma novidade do tempo. Não só o formato da imagem como suporte para a correspondência era novo, mas as imagens que Ferrez incorporava a sua antiga seleção também eram renovadas com tomadas de cada construção importante erguida. Dessa forma, muitos dos prédios da Avenida Central eram incorporados às séries postais conforme ficavam prontos. Circulados por volta de 1908 há postais do edifício do Lloyd Brasileiro, do prédio Theodor Wille & Cia., do Palácio Monroe, do Teatro Municipal, da Caixa de Amortização, da Biblioteca Nacional e ainda algumas vistas gerais da Avenida, sendo o cartão-postal número 1 da série legendado “Rio-Avenida Central”.

³⁴⁶ Ibid. p.57.

³⁴⁷ Argan, G. C. Apud. NEVES, op. cit. p. 58.



Figura 44
Cartão-postal
Marc Ferrez
1 – Rio - Avenida Central
Circulado em: 26 set. 1917
Coleção Elisyo Belchior



Figura 45
Cartão-postal
Marc Ferrez
Rio de Janeiro – Avenida Central: prédio Lloyd Brasileiro
Datado pelo remetente: 7 mar. 1909
Coleção Elisyo Belchior



Figura 46
Cartão-postal
Marc Ferrez
Rio de Janeiro – Palácio Monroe (número 181)
Não circulado
Coleção Elisyo Belchior

No postal abaixo (figura 47) se percebe a pressa com que as imagens eram postas em circulação: muitos dos prédios ainda estavam em construção e os seus andaimes e trabalhadores podem ser rapidamente visualizados. A exclusividade do uso da imagem não era uma marca do fotógrafo. Não se sabe sob quais condições, mas Ferrez cedia muitas de suas fotografias para outros editores não constituindo hábito entre estes dar crédito aos fotógrafos, o que torna difícil determinar a autoria de muitas fotos editadas em postais do período. No entanto, há exceções como o postal da *Maison Chic*, no qual foi impresso: “*cliché Marc Ferrez*” (figura 48).

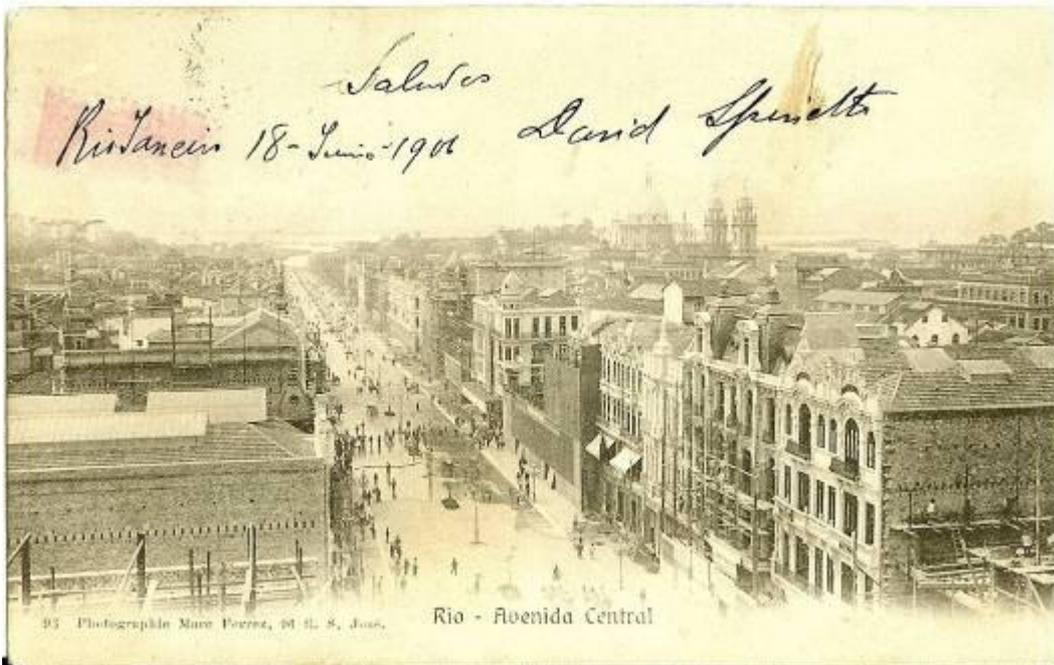


Figura 47
 Cartão-postal
 Marc Ferrez
 Rio – Avenida Central
 Datado pelo remetente: 18 fev. 1906
 Carimbo dos correios ilegível
 Coleção Elisyo Belchior



Figura 48
 Cartão-postal
 Ed. Maison Chic
 Fotografia de Marc Ferrez
 Avenida Central, Rio de Janeiro, Coleção Elisyo Belchior



Detalhe ampliado da figura 48



Figura 49
Cartão-postal
Marc Ferrez
Rio – Avenida Central
Não circulado
Coleção Elisyo Belchior

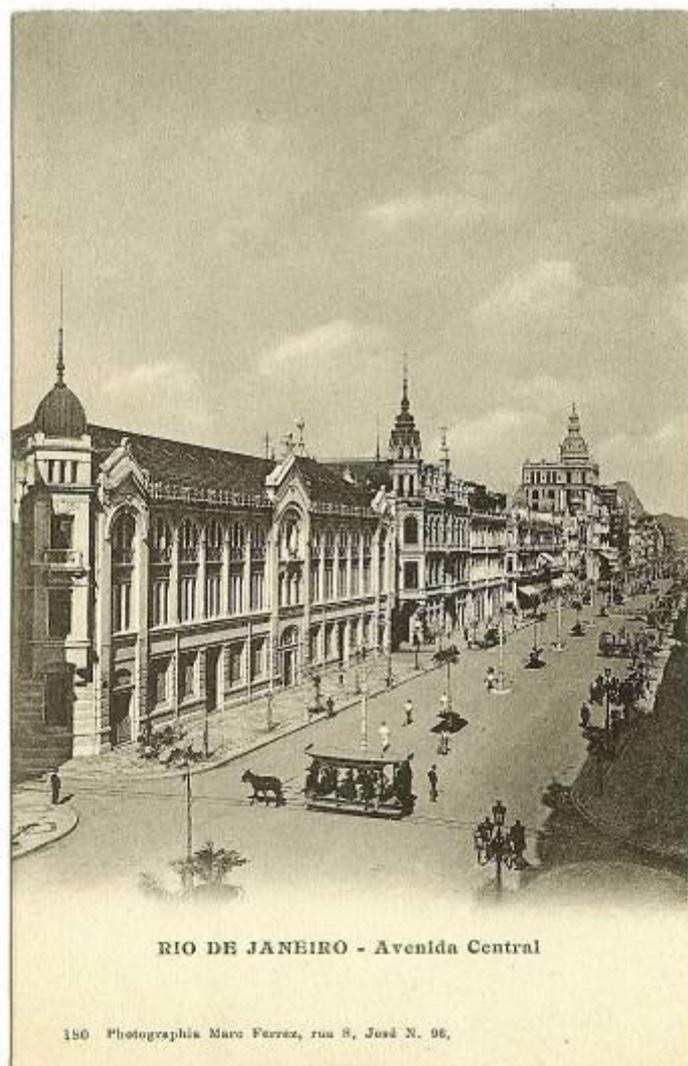


Figura 50
Cartão-postal
Marc Ferrez
Rio de Janeiro – Avenida Central
Não circulado
Coleção Elisyo Belchior



Figura 51
 Cartão-postal
 Marc Ferrez
 Rio de Janeiro – Avenida Central (início)
 Datado pelo remetente 22 dez. 1908
 Coleção Elisyo Belchior



Figura 52
 Cartão-postal
 Marc Ferrez & Filhos
 Rio de Janeiro – Avenida Central: Theatro Municipal
 Não circulado
 Coleção Elisyo Belchior



Figura 53
Cartão-postal
Rio de Janeiro – Caixa de Amortização
Marc Ferrez
Coleção Klerman Wanderlay Lopes



Figura 54
Marc Ferrez
Caixa de Amortização
Rio de Janeiro
Coleção Gilberto Ferrez
Instituto Moreira Salles
007A5P3F13-19

Esses postais reforçam a convicção de que uma das características mais fortes do trabalho de Marc Ferrez foi acompanhar a evolução urbana da cidade, tanto por um esforço infatigável de tê-la registrada em coleções disponíveis para a clientela quanto por obediência a encomendas específicas. Obras posteriores inauguradas pelo governo como os novos cais e a Avenida Beira-Mar também eram retratados e editados em cartões-postais.

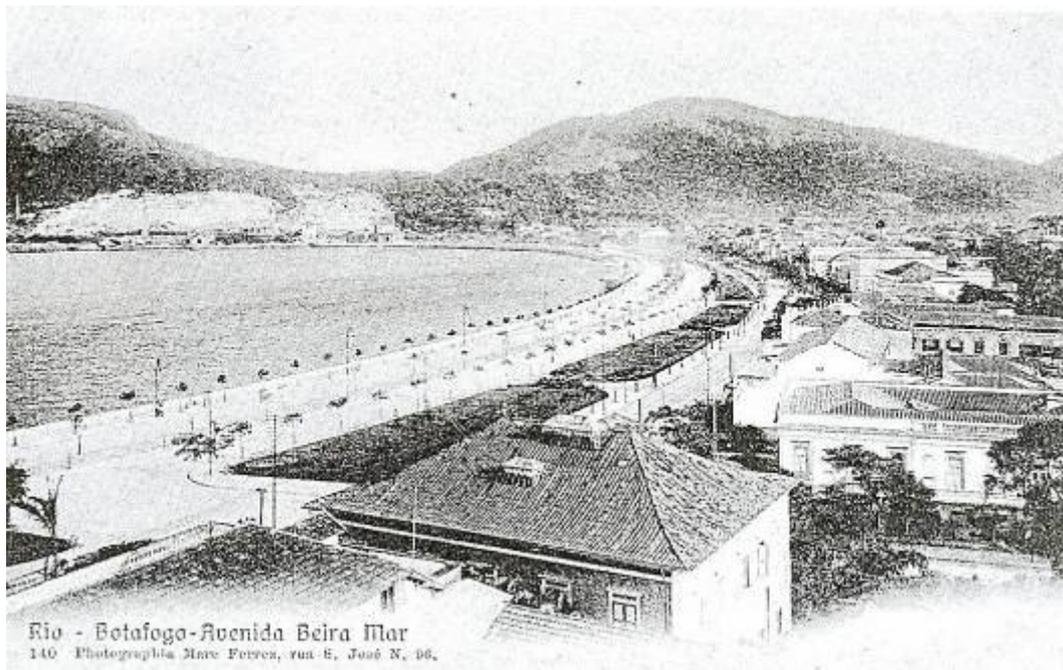


Figura 55
Cartão-postal
Marc Ferrez
Rio - Botafogo - Avenida Beira Mar
Rio de Janeiro



Figura 56
 Marc Ferrez & Filhos
 Rio de Janeiro- Enseada de Botafogo
 Não circulado

As novas avenidas e edifícios compunham conjuntos postais com cenas bucólicas e retratos pitorescos. Locais como a Ilha d'Água e a Ilha de Paquetá situadas na Baía de Guanabara pareciam resistir ao estilo de vida dinâmico e moderno proposto em imagens como as tomadas das recém inauguradas Avenida Central e Beira Mar. Até meados do século XX a Ilha d'Água manteve as funções de balneário e ilha de pesca. Na mensagem que pode ser lida no postal que se segue o remetente afirma que a ilha era procurada para esses fins. Ironicamente a partir da década de 1960 passou a ser sede de um terminal de carga e descarga de combustíveis perdendo completamente a função de referência idílica como vemos nas imagens de Ferrez, figuras 57 e 58.

Já a ilha de Paquetá resistiu por mais tempo. O lugar incorpora de tal forma o adjetivo pitoresco que o *Dicionário Aurélio* a utiliza como exemplo para o verbete, com uma citação do texto de Vivaldo Coaracy: “Pela beleza natural, pelo pitoresco da paisagem, pela salubridade do clima... Paquetá sempre exerceu poderosa atração sobre os espíritos sensíveis a essas influências.”³⁴⁸

³⁴⁸ *Dicionário Aurélio*. p. 1.341.

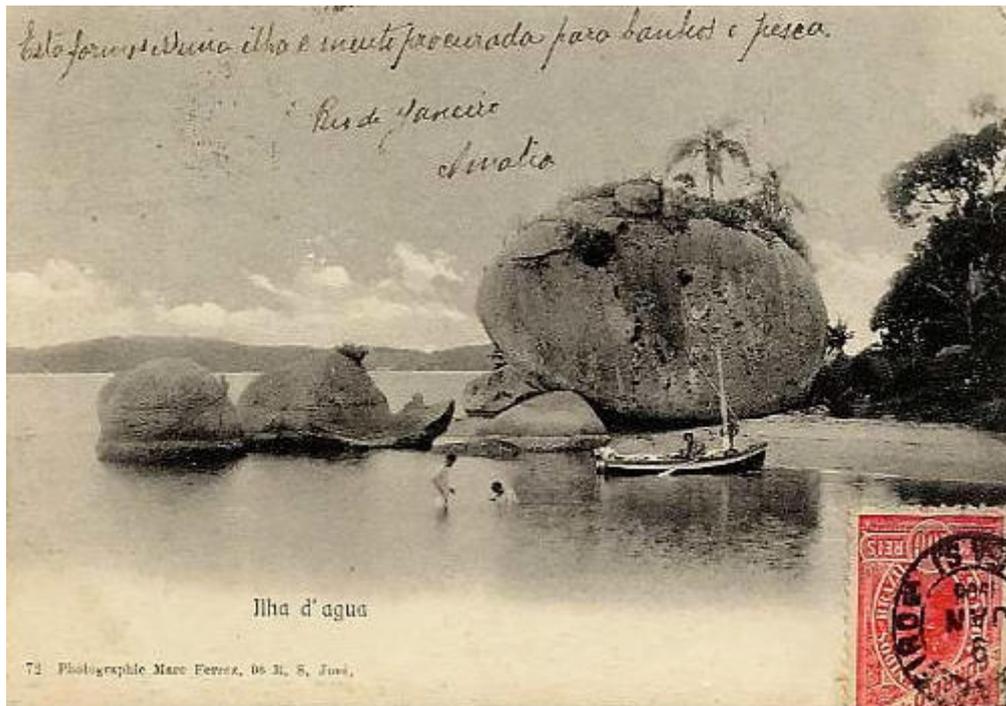


Figura 57
 Cartão-postal
 Marc Ferrez
 Ilha d'Água
 Rio de Janeiro
 Circulado em: 09-01-1905



Figura 58
 Cartão-postal
 Marc Ferrez
 Ilha d'Água, Rio de Janeiro

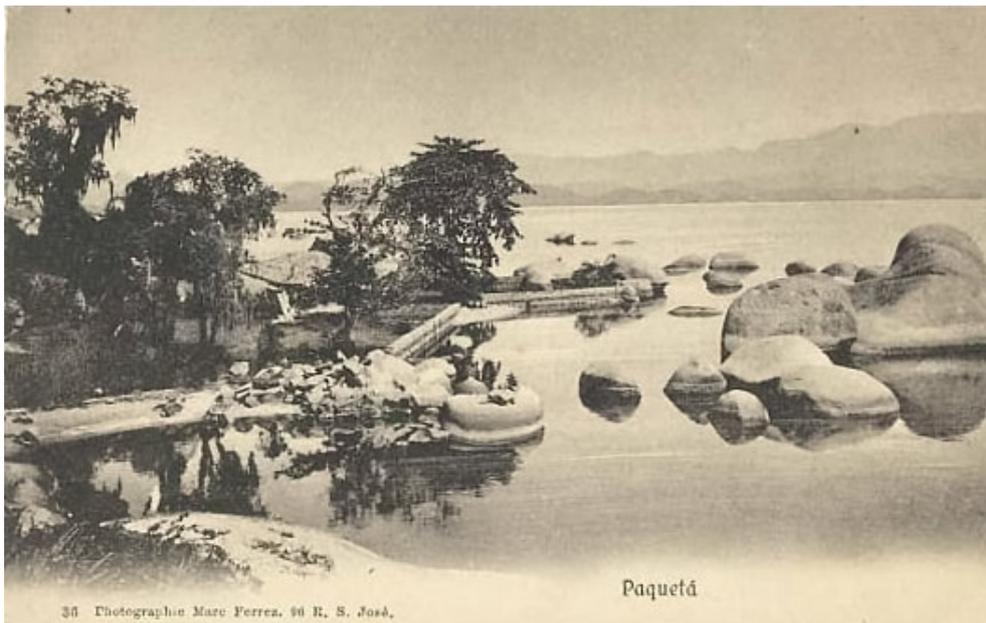


Figura 59
Cartão-postal
Marc Ferrez
Paquetá
Não circulado

Os vendedores ambulantes de produtos como galinhas, cebolas, doces, frutas e vassouras que figuram em diversos postais de Ferrez traziam para as séries um aspecto de rusticidade que parecia ir na contramão do progresso. Talvez por isso mesmo despertassem interesse especialmente de um público estrangeiro e desacostumado com os tipos urbanos que, para eles, faziam parte do passado.



Figura 60
Cartão-postal, Marc Ferrez, Rio - Vendedores ambulantes, Rio de Janeiro



Figura 61
Cartão-postal
Marc Ferrez
Vendeurs Ambulants



Figura 62
Cartão-postal
Marc Ferrez
Vendeurs ambulants
Coleção Antônio Marcelino

4.4.

Perspectivas

Os cartões-postais propiciaram uma circulação incrível para as imagens fotográficas, mas não foram suficientes como fonte de renda e tampouco preencheram as aspirações de um espírito empreendedor como o de Ferrez. Ao mesmo tempo, a definição de Marc Ferrez como fotógrafo foi perdendo força com o tempo.

O século XX avançava envolto em uma atmosfera otimista de um futuro cheio de promessas para a cidade, *capital irradiante*³⁴⁹, que buscava um desenvolvimento repentino. Ao passo que o espaço urbano sofria modificações, Ferrez as registrava com as suas objetivas e as lançava no mercado de imagens. Mas o mundo das imagens, nesse período em que o tempo parecia correr acelerado, também sofreu transformações que viriam a alterar profundamente a cultura visual.

A disseminação da fotografia amadora no Brasil pode ser analisada a partir dos anúncios nos periódicos das primeiras décadas do século XX. Neles prometia-se que não era preciso experiência alguma para fotografar. A “*galeria portátil de cartões-postais*” prometia fotografias em um minuto, tiradas diretamente sobre os cartões-postais sem o emprego de chapas, películas, negativos ou câmeras obscuras³⁵⁰. Outra chamada dizia: “Por que não é V. E.cia. Photógrapho Amador? (...) Tudo diante dos olhos é motivo interessante para o amador, depende só de uma boa máquina, e qual será ela? A Ernemann (...)”.³⁵¹ Diversas empresas contribuíam simultaneamente para a consolidação da fotografia amadora, mas uma delas teve maior êxito.

As experiências de George Eastman Kodak tiveram início no final da década de 1870 enquanto ele planejava uma viagem a São Domingo, para onde levaria uma câmera a fim de registrar as paisagens locais. Logo ele se deu conta de que o equipamento necessário era pesado e complicado demais e envolvia não só o transporte de toda aquela carga, mas o trabalho delicado

³⁴⁹ A expressão é título do capítulo de Nicolau Sevcenko. *A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio*. In: *História da Vida Privada no Brasil, volume 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. pp. 513-619.

³⁵⁰ *Fon-Fon!* Rio de Janeiro, ano IX, 1 jan. 1915. Ver anexo J.

³⁵¹ *Fon-Fon!* Rio de Janeiro, ano IX, 1 jan. 1915. Ver anexo L.

de revelação das chapas úmidas. A viagem nunca aconteceu, mas Kodak tornou-se obcecado com a idéia de simplificar o processo fotográfico. Em meados de 1880 ele já tinha inventado a fórmula da chapa seca e patenteado uma máquina para o preparo um grande número de chapas com o objetivo de vendê-las a outros fotógrafos. Durante anos, entre sucessos e fracassos, Kodak trabalhou com o pensamento de tornar a câmera tão conveniente quanto um lápis, fazendo dela um objeto da vida diária³⁵². Novas experiências se desdobraram tendo como resultados um filme mais sensível e flexível em substituição às chapas de vidro. Em 1888 Kodak introduziu uma câmera portátil com o slogan “*you press the button, we do the rest*”³⁵³, apresentando uma nova maneira de fotografar. O sucesso foi mundial. Em cartas que analisaremos adiante Ferrez observa o surto de fotógrafos amadores que passaram a viajar com suas câmeras batendo incontáveis chapas. O investimento em propaganda era uma parte importante do negócio. Nos jornais brasileiros encontram-se anúncios da empresa desde o início da década de 20. Eles ocupavam uma página inteira do periódico juntando um texto a uma imagem fotográfica. Com *slogans* como “*Leve uma Kodak consigo* [sic]” a empresa procurava persuadir os leitores de que qualquer pessoa podia se tornar um fotógrafo.

³⁵² Esta é a versão contada no site da empresa Kodak. Disponível em: <http://www.kodak.com/US/en/corp/kodakHistory/eastmanTheMan.shtml>. Acesso em 20 ago. 2007.

³⁵³ Você aperta o botão, nós fazemos o resto.



Figura 63
Anúncio da Kodak
Ilustração Brasileira
1921
Fundação da Casa Rui Barbosa
Notação 87-01³⁵⁴

Enquanto as invenções patenteadas pela Kodak eram incorporadas ao fazer fotográfico no mundo inteiro, outra descoberta teve um desdobramento extraordinário. Em 1895 os irmãos engenheiros Auguste e Louis Lumière, filhos do fotógrafo e fabricante de películas fotográficas Antoine Lumière, realizaram a primeira projeção pública do cinematógrafo. A procedência francesa desta invenção deixou Ferrez à vontade para conhecê-la e explorá-la. A afinidade com o cinematógrafo tomou conta também dos filhos de Ferrez. Aos poucos, o pai deixou de se definir e de trabalhar como um fotógrafo para se dedicar aos negócios da nascente indústria.

Nos recibos de pagamentos de impostos à Prefeitura do Distrito Federal a mudança de definição da ocupação profissional de Ferrez como fotógrafo para outras denominações pode ser percebida. No ano de 1900

³⁵⁴ Ver também *Ilustração Brasileira*, n. 27, n. 28, 1922. Fundação da Casa Rui Barbosa. Notação 87-91.

Ferrez pagou à Prefeitura 64 mil réis referente ao imposto de “Photographia e productos chimicos”³⁵⁵. Em 1901 Ferrez pagou oito mil réis correspondente ao imposto de “objetos de fotografia”³⁵⁶, nesse mesmo ano pagou a quantia de 133 mil réis correspondente ao imposto de “photographia e 6 lettreiros”³⁵⁷, em 1904 pagou 354 mil réis pelo imposto de “photographia e objectos para a photographia, uma taboleta menor de 5m e dois lettreiros menores de meio metro”³⁵⁸. Ainda em 1904 Ferrez foi definido pela última vez nesses recibos de pagamentos de impostos como “photographo”³⁵⁹. De 1905 até 1909 as guias de pagamento de impostos o definem somente como “mercador de objetos para a fotografia”.

Chega a ser difícil acreditar que durante um período a atividade de comerciante de materiais fotográficos proporcionou a Ferrez maior reconhecimento público do que a atividade de fotografar, como aponta uma carta enviada a ele de Aracati em 1912. O remetente dirige-se ao “Ilustríssimo Senhor Marques [sic] Ferrez” dizendo-lhe: “Tenho ouvido falar de V. Mce., como verdadeiro barateiro em material photographico...” e pede que Ferrez envie um catálogo dos produtos disponíveis assim como solicita o preço de lentes para cosmorama³⁶⁰.

O trabalho como agente de cinematografia foi iniciado no ano de 1905, quando Marc Ferrez passou a ser o agente exclusivo de filmes e dos equipamentos produzidos pela empresa francesa Pathé, vendendo-os aos exibidores ambulantes e cinematógrafos que começavam a circular no país³⁶¹. Em 1907 Ferrez e os filhos inauguram na Avenida Central o cinema Pathé, terceira sala de cinema a funcionar no Rio de Janeiro. Esse empreendimento foi realizado em sociedade com o comerciante português Arnaldo Gomes de Souza, transação que teria sido feita em sigilo uma vez

³⁵⁵ AN, Fundo Família Ferrez, FF-FMF 1.0.5.1.1.

³⁵⁶ AN, Fundo Família Ferrez, FF-FMF 1.0.4.1.6.

³⁵⁷ AN, Fundo Família Ferrez, FF-FMF 1.0.4.1.4.

³⁵⁸ AN, Fundo Família Ferrez, FF-FMF 1.0.4.1.11.

³⁵⁹ AN, Fundo Família Ferrez, FF-FMF 1.0.5.1.10.

³⁶⁰ MONTEIRO, Abílio. Carta para Marc Ferrez. Aracati, 22 mai. 1912. AN, FF-MF 1.0.1.10.

³⁶¹ *Família Ferrez, novas revelações*, p. 193.

que a Pathé tinha uma cláusula contratual que impedia que seus representantes fossem também exibidores³⁶². A cláusula não perdurou.

A partir de 1910 além de mercador de objetos para a fotografia as guias de recebimento de impostos passam a identificar Ferrez como “agente de cinematographia (fitas Pathé)”³⁶³.

Os negócios relacionados ao cinema se tornaram a partir desta data o carro-chefe dos investimentos de Marc Ferrez. Foi também nesse período que ele deixou de ser o único homem à frente de seus negócios, trazendo para a firma os dois filhos Júlio e Luciano. Nos recibos de pagamentos de impostos e aluguéis a cobrança em nome de “Marc Ferrez e Filhos” tem início no ano de 1909.



Figura 64
Fotografia de Marc Ferrez
Cinema Pathé
c. 1908
Coleção Gilberto Ferrez

³⁶² *Fon-Fon!* Ano XVII, num.3, Rio de Janeiro, 20 jan. 1923. Ver também: *Família Ferrez, novas revelações*. p. 193

³⁶³ AN, Fundo Família Ferrez, FF-FMF 1.0.4.1.20.

Essa fotografia reúne elementos que enfeitiçavam os brasileiros naquele início de século. Na Avenida foi inaugurado em curto espaço de tempo tudo o que havia de mais moderno no mundo.

O cinema era, dentre as modernidades, uma das mais assustadoras e emocionantes. O progresso que chegava aos países europeus e norte-americanos vinha quase concomitantemente fundar suas bases no Brasil. Essa foi também a “bela época do cinema brasileiro”³⁶⁴. O ano de 1907 foi o primeiro ano de produção de filmes nacionais, tendo Júlio Ferrez se iniciado em trabalhos com a câmara realizando primeiramente fitas documentais para a Pathé e posteriormente filmes de ficção.³⁶⁵

Os negócios se avolumavam, a competição crescia. Ferrez e os filhos persistiam em arriscados empreendimentos. Em uma das transações os Ferrez venderam os ativos da própria empresa assim como os direitos de representação da Pathé Frères para a Companhia Cinematográfica Brasileira (CCB), tornando-se Júlio e Luciano gerentes da Companhia³⁶⁶. No entanto, os negócios com Francisco Serrador, um dos fundadores e donos da CCB, malograram.

Para reaver os negócios com a Pathé foi preciso que Marc Ferrez fizesse uma longa viagem para a França, apesar da Guerra que se desenrolava na Europa. O filho Júlio estava na Suíça, país de origem de sua esposa e já realizava negociações e transações cinematográficas como atestam as extensas cartas que escrevia a Luciano nas quais os assuntos predominantes eram os negócios.

Durante os meses que passou na Europa Marc Ferrez escreveu regularmente para o filho Luciano. Essas cartas trazem informações sobre os complicados contratos, dívidas e negociações dos Ferrez com Francisco Serrador, diretor da CCB; Charles Pathé, co-fundador da Pathé Frères e seus subordinados Hache, Pijard, e Jannot, advogado chefe do contencioso; Achille Nevière, amigo e sócio de Ferrez em alguns negócios; Léon Gaumont, fundador da Gaumont, a primeira companhia cinematográfica do mundo, entre outros. Como os negócios de Ferrez & Filhos nesse período se

³⁶⁴ Ibid. p. 193.

³⁶⁵ Ibid. p. 193.

³⁶⁶ Ibid. p. 194.

tratarem sempre de cinema, não convém, neste estudo, esmiuçar os detalhes da crise que trouxe preocupações a Marc, Luciano e Júlio durante meses. Mas deixando de lado os negócios cinematográficos, as cartas mostram alguns traços da personalidade de Ferrez pouco conhecidos, algumas de suas paixões, gostos e amizades.

Assim que o navio que levaria Ferrez para Lisboa apontou o nariz para o Pão de Açúcar³⁶⁷ deixando para trás o Rio de Janeiro as cartas começam a ser redigidas. Rapidamente o calor da cidade havia abandonado os passageiros e o clima era realmente bom³⁶⁸. Ferrez logo encontrou um adversário de xadrez, passatempo predileto durante as viagens; mas deixavam para jogar somente à noite, o que Ferrez julgava muito chique³⁶⁹. Os jantares eram fartos e a música sempre animava o ambiente, a bordo Ferrez dava-se ao luxo de uma vida de preguiçoso³⁷⁰. A viagem correu melhor do que ele esperava, mesmo assim, ao desembarcar em Lisboa ele ficou contente por ter chegado e dar adeus ao navio.

A leitura da correspondência mostra que, profissionalmente, Ferrez era um homem batalhador, sério, empenhado, honesto e obstinado; um homem que não admitia ser enganado e que, quando afrontado, podia mostrar, pelo menos em palavras, uma faceta vingativa. “...d’ici à quelques jours nous saurons bien si Serrador cède ou ne cède pas – Il peut se flatter de nous avoir embêté et mis dans l’embarras ; ainsi ce que je pourai le faire du mal – je le farai”³⁷¹.

Afetivamente, Ferrez se comportou como um pai e avô carinhoso, companheiro e acima de tudo empenhado ao lado dos filhos nos negócios ligados ao cinema, assunto predominante nas linhas escritas por Marc Ferrez. Além da ligação forte com os filhos, ele se apresentou como um marido saudoso de sua companheira. A morte da esposa em 1914 ocorrera

³⁶⁷ FERREZ, M. Carta para Luciano. A bordo do Frísia, 28 abr. 1915. FF-LF 2.0.1.2.1. “...et pique le nez vers le pain de sucre...”

³⁶⁸ Ibid. “la chaleur nous a abandonné il fait vraiment bon...”

³⁶⁹ FERREZ, M. Carta para Luciano. A bordo do Frísia, 29 abr. 1915. FF-LF 2.0.1.2.1. “J’ai trouvé un compagnon joueur d’Echec – nous faisons notre partie seulement le soir ce qui est très chic...”

³⁷⁰ FERREZ, M., Carta para Luciano Ferrez. A bordo do Frísia, 28 abr. 1915. FF-LF 2.0.1.2.1. “...j’ai commencé ma vie de paresseux...”

³⁷¹ FERREZ, M., Carta para Luciano Ferrez. Vichy, 25 jun. 1915. FF-LF 2.0.1.2.16. “Daqui a alguns dias nós saberemos se Serrador cede ou não cede. Ele pode se lisonjear de nos ter aborrecido e embaraçado; assim que eu puder lhe fazer mal, eu o farei”.

inesperadamente. Ao chegar à Europa Ferrez afirmou: “Juste un an, je débarquais à Rio avec ta pauvre mère. Aujord’hui je vais débarquer a Lisbonne, que d’événements en un an!”³⁷². Durante os meses que escreve a Luciano podemos acompanhar a devoção de Ferrez em fazer esculpir dois trabalhos para honrar a memória da esposa.

Ele encomendou um túmulo e um busto de Marie Léfèbvre ao artista francês Félix Maurice Charpentier (1858-1924), o mesmo que esculpiu a estátua do Visconde do Rio Branco, trabalho que, durante a execução foi observado e comentado por Ferrez: “Pour Charpentier il ma montré beaucoup de travail avancé du monument de Rio Bco. Ce sera immense”³⁷³.

Em 8 de junho Ferrez escreveu: “J’ai été hier voir Charpentier et lui ai porté tous les documents pour le buste de mamman” e continua “il se chargera de le faire fondre le restant du tombeau. Dans 2 jours j’irai traiter avec lui – il fera un croquis d’abord.”³⁷⁴ Poucos dias depois Ferrez relatou: “je t’ai dit aussi que j’avais commandé le buste de mamman, j’ai fait faire un dessin par le marbrier avant de commender le tombeau et savoir le prix”³⁷⁵. Cerca de um mês depois Ferrez escreve dizendo ter recebido de Charpentier os croquis do túmulo da esposa e que aguardava saber o preço da obra. Quanto ao busto, Charpentier o esperava para saber se estava bom antes de executar o trabalho em mármore³⁷⁶. Em 21 de julho Ferrez conta que o busto estava pronto para ser executado em mármore³⁷⁷.

O pai fazia questão de relatar ao filho os pormenores da homenagem. “Je t’ai écrit il me semble pour m’envoyer des fonds particuliers pour payer la commande du tombeau de mamman – que n’est pas encore commencé –

³⁷² FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. 10 mai. 1915. Arquivo Família Ferrez. FF-LF 2.0.1. “Há apenas um ano eu desembarcava no Rio com a sua pobre mãe, que acontecimentos em um ano!”

³⁷³ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 8 jun. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.2 13-1 “Quanto a Charpentier, ele me mostrou muito do trabalho avançado do monumento de Rio Branco. Ele será imenso”.

³⁷⁴ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 8 jun. 1915. AN, FF-LF 2.0.1.2 13-2 verso. “Eu fui ontem ver Charpentier e levei todos os documentos para o busto de mamãe”. “ele se encarregará de fundir o restante do túmulo. Em dois dias eu tratarei com ele – ele fará um croqui antes”.

³⁷⁵ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 12 jun. 1915. AN, FF-LF 2.0.1.2 15-2 verso. “Eu te disse também que eu encomendei o busto de mamãe, eu pedirei um desenho para o marmorista antes de encomendar o túmulo e de saber o preço”.

³⁷⁶ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 7 jul. 1915. AN, FF-LF 2.0.1.2 19-2.

³⁷⁷ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 21 jul. 1915. AN, FF-LF 2.0.1.2 22-1.

et j'espere le recevoir...³⁷⁸ ". Apesar dos preços caros que seriam cobrados para a realização dos trabalhos, Ferrez não hesitou: "car le tombeau va me coûter plus cher que je le pensais – on ne m'a pas donné le devis au juste mais il faut compter 6.000 le buste en plus – C'est un devoir !"³⁷⁹ .

As cartas mostram também quem eram os melhores amigos de Ferrez naquela altura de sua vida. São raras as vezes em que ele esquece de mandar lembranças ao casal Imbert. No final das missivas ele dizia: "Amitiés à M. et Mme. Imbert"³⁸⁰, em algumas ele acrescentava: "Amitiés à Mme. Imbert Ma. Antonia et connaissances"³⁸¹; "Bien des amitiés À M. e Mmme. Imbert et aux amis et connaissances – Martins e consorte"³⁸² .

Na França, Nevière se mostra um amigo fiel, embora eles tenham passado momentos delicados devido a um mau negócio feito com Serrador no Brasil. Ferrez era recebido pela família de Nevière para almoços e jantares. Quando viajou para Vichy e para a Suíça Ferrez se lembrava de levar caixas de bombons e chocolates aos familiares do amigo³⁸³ .

Além de Nevière, Ferrez tinha uma amizade de longa data com uma moradora de Paris. "Ma comadre Mme Tavano est tombée malade – une hémorragie à son age ce n'est pas bon – violà 8 jours qu'elle est au lit, elle va mieux mais est faible – depuis mon retour j'y vais la voir tous les soirs..."³⁸⁴ . Luzia Tavano era madrinha de batismo de Luciano, como se pode verificar na certidão da cerimônia realizada na Matriz do Santíssimo Sacramento em

³⁷⁸ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 11 ago. 1915. AN, FF-LF 2.0.1.2 42. "Eu te escrevi, me parece, para me enviases fundos particulares para pagar a encomenda do túmulo de mamãe – que ainda não foi começada – eu espero recebê-lo..."

³⁷⁹ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Genebra, 31 ago. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF2.0.1.2 31. "pois o túmulo vai me custar mais caro do que pensei, não me deram o orçamento, mas é preciso contar 6 mil o busto incluído. É um dever."

³⁸⁰ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 7 jul. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.2 19-2. "Cumprimentos ao Senhor e Senhora Imbert".

³⁸¹ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. AN, FF-LF 2.0.1.2 15-1. "Cumprimentos a Senhora Imbert a Ma. Antonia e conhecidos."

³⁸² FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Vichy, 25 jun. 1915. AN, FF-LF 2.0.1.2.16. "Muitos cumprimentos ao Senhor e Senhora Imbert, aos amigos e conhecidos, Martin e esposa."

³⁸³ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 7 jul. 1915. FF-LF 2.0.1.2 19-2. "...*Quand je suis revenu de Genève – j'ai apporté boîtes de chocolat pour tous – enfants etc. De Vichy aussi boîtes de bombons – fruits confits – ils aiment cela....*"

³⁸⁴ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 7 jul. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.2.19.

primeiro de novembro de 1884³⁸⁵. No período em que Ferrez permaneceu em Paris ela foi uma das pessoas com a qual ele mais se importou, sempre enviando notícias ao afilhado dela: “Madame Tavano va mieux elle se lève mais n’est pas très forte”³⁸⁶.

Nas cartas escritas ao filho desde a partida no navio Frísia em abril de 1915 até outubro do mesmo ano, a fotografia aparece apenas como um passatempo na vida de Ferrez. Na ida, a bordo do navio, houve um encontro com um cruzador inglês e Ferrez observa: “plus de 15 appareils kodak de toute sorte ont travaillé – j’ai calculé que on a bien tiré 100 negatives – voilà comme on dépense des plaques et pellicules – pour ma part j’en ai pris 6 dont 2 rattées d’avance – on verra à Paris”³⁸⁷. Essa observação é cabível como explicação para o esfriamento do negócio fotográfico. Ferrez não lamenta, senão pelo aspecto do desperdício. Assim como a fotografia, também ele se renovava. Sem nostalgias, Ferrez seguia em frente arriscando-se em novos empreendimentos.

A prática da fotografia ao longo da viagem aconteceu quando Ferrez esteve na Suíça. Ao se hospedar em um hotel em Les Marecottes, pequena cidade nas montanhas nos arredores de Genebra, ele fez uma “cozinha fotográfica” como definiu Júlio em uma de suas cartas para o irmão. “Aux Marecottes tout le monde se porte bien. Papa est venu ns. rejoindre et il a déjà une semaine qu’il est avec nous. Il a une bonne chambre, où il peut faire sa cuisine photo – en couleurs et déjà tiré pas mal de vues”³⁸⁸. Em outra missiva Júlio conta a Luciano: “A l’hotel il a une belle chambre et comme je

³⁸⁵ Arquivo Família Ferrez, FF-LF 3.0.1.1.1.

³⁸⁶ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 21 jul. 1915. AN, FF-LF 2.0.1.2 22-1. “A senhora Tavano está melhor, ela se levanta, mas não está muito forte.”

³⁸⁷ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. A bordo do Frísia, 8 mai. 1915. AN, FF-LF 2.0.1.2 3-1. “Mais de quinze aparelhos *Kodak* de todo o tipo trabalharam- eu calculo que se tenha feito por volta de 100 negativos – eis como se desperdiça placas e película, de minha parte eu tirei 6, das quais 2 falharam – veremos em Paris.”

³⁸⁸ FERREZ, J. Carta para Luciano Ferrez. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.1. 65. “Em Marecottes todos vão bem. Papai veio se juntar a nós e já faz uma semana que ele está conosco. Ele está em um bom quarto, no qual ele pode fazer sua *cuisine photo* – em cores e já tirou muitas vistas.”

connais biens le pays, je le pillote assez bien et aux bons endroits. Il fait quelques photos en couleurs”³⁸⁹

A fotografia em cores foi mais uma inovação à qual Ferrez aderiu, e não apenas temporariamente, como mostram outras cartas recebidas posteriormente por ele. Em uma delas Nevière fala do cunhado Louis “...et je ne vois pas bien votre élève en photo couleurs supporter cette température...”³⁹⁰. O próprio Ferrez relata:

“Inable de dire que je m’en suis donné de la photo en couleur cela m’occupe – le soir je développe le travail de la journée on m’a preté 2 cavettes – j’ai acheté une lanterne électrique et avec les fils supplémentaires j’ai mon installation faite – je fais mes cochoneries dans ma chambre – et n’embête personne”³⁹¹.

Infelizmente, a produção de fotografias coloridas de Ferrez é praticamente ignorada. Mesmo que tenhamos identificado essas passagens, o espaço dedicado ao assunto fotografia, nas mais de 30 cartas que escreveu ao filho entre maio e outubro de 1915, é mínimo.

O cinema tomava o seu tempo e aos negócios relacionados à sétima arte ele se fazia devoto. Dedicava-se com afinco para resolver os impasses, quitar dívidas, garantir a continuidade e exclusividade da representação dos filmes Pathé. Os obstáculos não o faziam desistir: Ferrez era persistente. Dizia ao filho frases encorajadoras que mostram a disposição de Marc para o trabalho:

“Je pense que tu auras dû comprendre, que – Serrador ne se décidant pas – il faudra pour avoir la représentation faire un sacrifice, payer ces 64.000 qui font un mal au coeur...”³⁹²

“Il faudra faire le sacrifice de vendre des apolices sur lesquels on perd – mais nous les rattrapperons avec le temps ces apolices (...)

³⁸⁹ FERREZ, J. Carta para Luciano Ferrez. Genebra, 29 mai. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.1 40-1. “No hotel ele tem um belo quarto e como eu conheço bem a região, eu o conduzo bem aos bons lugares. Ele tira algumas fotos coloridas.”

³⁹⁰ NEVIÈRE, A. Carta para Marc Ferrez. Paris, 22 out. 1922. FF-MF 1.0.1.11 14. “E eu não vejo o seu aluno de fotografia colorida suportar essa temperatura...”

³⁹¹ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 4 ago. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.2 27. “inútil dizer que eu me dediquei à fotografia a cores, isso me ocupa, à noite eu revelo o trabalho do dia, emprestaram-me duas pequenas *caves*, eu comprei uma lanterna elétrica, e com fios complementares eu tenho a minha instalação feita, eu faço as minhas porcarias dentro do meu quarto e não aborreço ninguém.”

³⁹² FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 7 jul. 1915. FF-LF 2.0.1.2.19-2. “Eu penso que você deve compreender que, Serrador, não se decidindo, será preciso, para ter a representação, fazer um sacrifício, pagar os 64.000 que fazem um mal ao coração”.

eh bien ! pour avoir du film on perdra des apolices – Vous êtes jeunes – je suis bien portant - on travaillera avec plus d’ardeur...”³⁹³

Além disso, investia bastante tempo assistindo as novas *fitas* nos cinemas, discutindo filmes e programas. Antes de Júlio retornar ao Rio de Janeiro em agosto de 1915, Marc conta a Luciano: “Jules fait ses visites d’adieu et je le bourre de films, pour qu’il soie au courant des dernières nouveautés.”³⁹⁴

Durante a temporada na Europa, Marc Ferrez estava absorto nos negócios da empresa familiar. Quanto às observações mais globais em relação aos eventos contemporâneos, a preocupação de Ferrez era sempre ligada à guerra. Com regularidade ele enviava aos amigos e familiares notícias dos acontecimentos, artigos recortados de periódicos europeus, relações de vítimas e suas nacionalidades, previsões de continuidade dos conflitos e situação das cidades pelas quais passava.

Paris era descrita como uma cidade na qual os negócios rareavam; era triste vê-la, especialmente à noite quando tudo fechava cedo, as pessoas se recolhiam aos lares, as luzes se apagavam. Durante o dia ainda havia um pouco de movimento nos bulevares, mas depois das sete da noite ninguém saía de casa³⁹⁵. Com o passar dos dias Ferrez observa:

“...plus que jamais on travaille pour la guerre – hommes et femmes surtout – on ne pense qu’à fabriquer des obus et des munitions – et pourtant Paris reprend peu à peu son animation dans la journée – le soir non – à 10h on boucle tout c’est d’un triste !!”³⁹⁶

Em Vichy, local para qual Ferrez foi tratar de dores nas pernas, ele observa que todos os hotéis tinham se transformados em hospitais. O *Hotel*

³⁹³ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 28 jul. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.2 25-1. “Será preciso fazer o sacrifício de vender as apólices sobre as quais nós perdemos – mas nós as recuperaremos com o tempo essas apólices (...) Bem! para ter filmes se perderá as apólices. Vocês são jovens, eu estou bem de saúde, trabalharemos com mais ardor...”

³⁹⁴ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 5 ago. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.2.41. “Júlio faz suas visitas de despedida e eu o encho de filmes, para que esteja ao corrente das últimas novidades.”

³⁹⁵ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. FF-LF 2.0.1.2 19-2.

³⁹⁶ FERREZ, M. Carta para Luciano. Paris 5 ago. 1915. FF-LF 2.0.1.2.41. “Mais do que nunca se trabalha para a guerra. Homens e mulheres sobretudo. Não se pensa em nada a não ser fabricar obus e munição, no entanto, Paris retoma pouco a pouco sua animação durante o dia, à noite não, às 22:00 fecha-se tudo, é triste !!”

d'Europe no qual esteve hospedado era o 74º de 95. Ferrez afirma que dava pena de ver os feridos de guerra caminhando pelos parques; a cidade estava triste, com muitas lojas fechadas e o comércio paralisado³⁹⁷. Sabia que o conflito ainda custaria a terminar; sensação compartilhada com muitos franceses, descrita em vários momentos.

“Il faut s’attendre que la guerre va continuer, l’hiver passera certainement on se prépare – on ne fait que des obus et des canons – pour se tuer – gaz asphixant – tessons de bouteilles qui sera le plus cruel – arrosage acide sulfurique – pétrole inflamé – Voilà la guerre moderne !!!”³⁹⁸

“On est fatigué de la guerre, et l’on prévoit qu’elle durera encore longtemps – on n’avance pas du tout ”.³⁹⁹

Os períodos passados na Suíça dão outro tom aos relatos de Ferrez. Ali, distante dos negócios e menos próximo da guerra, Ferrez desfrutava de uma paz de espírito que não tinha em Paris. Os momentos de lazer são relatados ao filho:

“Le pays me plait au possible parce que de n’importe quel côté qu’on aille il y a des points de vues ravissants et pittoresques – mais il faut marcher (...) Conclusion je suis enchanté de l’endroit et comme villegiature c’est le rêve – pour celui comme moi qui aime la nature.”⁴⁰⁰

Em um plano geral, os motivos comerciais da viagem à Europa, o clima tenso provocado pela guerra e as breves aventuras exploratórias na Suíça desligaram completamente o pensamento de Ferrez em relação ao Rio de Janeiro. Da cidade, naquele momento, só lhe interessavam as pessoas amigas e os negócios. O orgulho e as preocupações com a terra natal podem

³⁹⁷ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Vichy, 25 jun. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.2 .16.

³⁹⁸ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 7 jul. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.2 19-1. “é preciso esperar que a guerra vai continuar o inverno passará certamente se preparam, não se faz senão projéteis e canhões, para se matar, gás asfixiante, cacos de garrafas que é o mais cruel, chuva de ácido sulfúrico, petróleo inflamado, eis a guerra moderna!!!”

³⁹⁹ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Paris, 16 jul. 1915. FF-LF 2.0.1.2 20-1. “Estão cansados da guerra, prevê-se que ela durará ainda muito tempo, não se avança nada.”

⁴⁰⁰ FERREZ, M. Carta para Luciano Ferrez. Les Marecottes, 12 ago. 1915. Arquivo Família Ferrez, FF-LF 2.0.1.2 28. “O país me agrada o máximo possível, pois não importa de que lado se vá encontra-se pontos de vista encantadores e pitorescos, mas é preciso caminhar (...) Conclusão eu estou encantado com os lugares e como lugar de férias é o sonho, para aqueles que, como eu, amam a natureza.”

ser avaliados anos depois, precisamente em 1922, quando Ferrez encontrava-se restabelecido no Rio.

No final do ano de 1922 Nevière escreveu diversas cartas a Ferrez, nas quais agradecia todos os detalhes, muito interessantes, que ele fornecera da Exposição Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil. Nevière agradecia também as informações mandadas por Ferrez sobre a demolição do Morro do Castelo:

“Très intéressants, tous ces détails que vous me donnez sur la demolition du Castello, c’est un travail magnifique qui, lorsqu’il será terminé, amènera une période de prospérité splendide à cette extraordinaire ville de Rio de Janeiro qui est devenue une des plus belle du monde sans aucune doute”⁴⁰¹.

“C’est un bon travail qu’ont entrepris les Americains et pour l’avenir de Rio la disparition de cette montagne du mal placée, qui empaichait l’air de la mer de pénétrer franchement, será une chose admirable”⁴⁰².

A idade avançada deixou Marc Ferrez fora de ação para registrar com as suas câmeras os dois eventos descritos ao amigo. Coube aos descendentes a continuidade de uma produção imagética que reforçava a posição do pai, engajado durante grande parte da vida em produzir uma memória material da cidade. Tanto a Exposição do Centenário da Independência quanto o desmonte do Morro do Castelo foram cuidadosamente fotografados por Júlio e Luciano. O objetivo dos filhos, no entanto, era de cunho do interesse pessoal e não do comercial. Assim, essas fotografias permaneceram por muito tempo na coleção da própria família, vindo ao conhecimento público somente no ano de 2008⁴⁰³.

As últimas cartas enviadas por Nevière chegaram ao endereço de Marc Ferrez após a sua morte no dia 12 de janeiro de 1923. Ferrez manteve-se

⁴⁰¹ NEVIÈRE, A. Carta para Marc Ferrez. Paris, 3 nov. 1922. FF-MF 1.0.1.11 15. “Muito interessantes todos esses detalhes que o senhor me dá sobre a demolição do Castelo, é um trabalho magnífico que, uma vez terminado, trará um período de prosperidade esplêndido a esta extraordinária cidade do Rio de Janeiro que se tornou uma das mais belas do mundo sem dúvida alguma”.

⁴⁰² NEVIÈRE, A. Carta para Marc Ferrez. Paris, 22 nov. 1922. AN, FF-MF 1.0.1.11-17. É um bom trabalho o que os americanos fizeram para que o Rio alcance a destruição dessa montanha do mal [sic] localizada que impede o ar do mar de penetrar realmente, será uma coisa admirável.

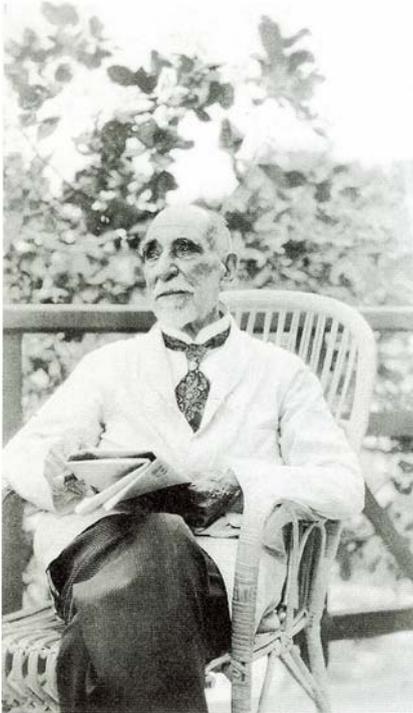
⁴⁰³ A faceta de fotógrafo dos filhos de Ferrez foi apresentada ao público em exposição inaugurada em fevereiro de 2008 no Centro Cultural do Banco do Brasil. Ver a referência do catálogo na bibliografia.

atento e entusiasmado com as transformações que a cidade sofria até os dias que antecederam a sua morte; agradava-lhe a idéia de que a cidade recebesse investimentos, que fosse palco de eventos prestigiados. Percebe-se através das respostas do amigo, a satisfação com que Ferrez narrava os acontecimentos importantes para a cidade.

Uma das revistas mais influentes da cidade na época, a *Fon-Fon!* noticiou o falecimento de Ferrez. O artigo traz uma pequena trajetória, na qual são destacados fatos como a vinda dos irmãos franceses Zeferino e Marc (sênior) Ferrez para o Rio; o envio dos filhos de Zeferino para estudo na França, o falecimento dele e de sua esposa quando Marc ainda era ainda um menino; a vivência dele na França entre os oito e os vinte anos de idade. É citado o prestígio que Ferrez adquiriu como fotógrafo junto a D. Pedro II e o pioneirismo no comércio de materiais fotográficos, cinematográficos e na exibição de filmes. É observado ainda que devido ao estado de saúde e idade de Marc, os filhos assumiram com competências os negócios do pai, no escritório da Rua da Quitanda, sede da Firma Marc Ferrez & Filhos, que se tornara importadora em grande escala. O retrato de Ferrez acompanha o texto, do qual destacamos as primeiras linhas:

“A cinematographia, e muito mais do que esta a arte photographica, perderam um dos melhores elementos aqui no Rio, com o falecimento de Marc Ferrer [sic]. Finou-se na avançada idade de 80 annos, e nesses dilatados annos somente se poderá dizer que foi como que a encarnação da arte a que se dedicou. (...)”⁴⁰⁴.

⁴⁰⁴ Marc Ferrer [sic]. *Fon-Fon!*, ano XVII, n. 3, Rio de Janeiro, 20 jan. 1923.



Muitos outros periódicos noticiaram o falecimento de Ferrez dentre os quais: *Correio da Manhã*⁴⁰⁵, de *O Paiz*⁴⁰⁶, de *A Noite*⁴⁰⁷, *A Scena Muda*⁴⁰⁸, *La Pelicula*⁴⁰⁹.

Neles pode-se ler manchetes como “o desaparecimento de um grande vulto da cinematografia no Brasil”⁴¹⁰, “Morreu o fundador de nosso cinema Pathé”⁴¹¹. A revista *A Scena Muda* o definia como um homem venerável e conceituado, “um dos mais antigos e eminentes membros da colônia francesa no Brasil” que tendo vivido quase a vida inteira no país:

“deixou seu nome ligado às tradições do Rio de Janeiro, não somente por sua carreira comercial, que foi um exemplo de honestidade, trabalho e inteligência como pelo muito que concorreu, com seu esforço pessoal e suas iniciativas corajosas para o desenvolvimento da fotografia e cinematografia”⁴¹².

Os artigos descreviam sucintamente a carreira de Ferrez, citavam a morte precoce dos pais, a ida para Paris, o retorno ao Brasil e o primeiro

⁴⁰⁵ *Correio da Manhã*, 14 jan. 1923.

⁴⁰⁶ *O Paiz*, 14 jan. 1923.

⁴⁰⁷ *A Noite*, 13 jan. 1923.

⁴⁰⁸ *A Scena Muda*, ano 2, n. 96, Rio de Janeiro, 25 jan. 1923.

⁴⁰⁹ *La Pelicula*, Buenos Aires, v.7, n. 332, 2 fev. 1923

⁴¹⁰ *A Scena Muda*, ano 2, n. 96, Rio de Janeiro, 25 jan. 1923.

⁴¹¹ *A Noite*, 13 jan. 1923.

⁴¹² *A Scena Muda*, ano 2, n. 96, Rio de Janeiro, 25 jan. 1923.

emprego na Casa Leuzinger, o trabalho para a Comissão Geológica, os muitos prêmios em Exposições, e nos últimos doze anos, destaca-se que Ferrez passou a trabalhar em prol da cinematografia. Em um dos periódicos lê-se que o enterro de Marc Ferrez, realizado no cemitério São João Batista, teve “enorme acompanhamento”, no qual “esteve representado todo o comércio cinematográfico carioca e a Aliança de Exibidores”⁴¹³. O *Correio da Manhã* publicou alguns dias depois a relação das assinaturas dos presentes na Missa de Sétimo dia de Ferrez, que teve lugar na Igreja São Francisco de Paula, a lista ocupava uma coluna e meia do jornal⁴¹⁴. Os filhos Júlio e Luciano guardaram as notícias sobre a morte do pai. Em uma pasta do Arquivo da Família Ferrez encontra-se esse conjunto de artigos e notas, assim como um envelope como os dizeres “notícias dos jornais sobre o falecimento do Papai” manuscrito⁴¹⁵.

Os filhos também guardaram as listas de assinaturas do enterro e das missas em homenagem ao pai, assim como as cartas e telegramas recebidos como os sentimentos pêsames. As cartas e telegramas mostram o quanto Ferrez era um homem querido e que, ao falecer, tinha ainda bastante prestígio. Francisco Serrador, o antigo sócio, Charles Pathé, o fotógrafo Augusto Malta, representantes e auxiliares da Paramount, Raul Pederneiras, Gaumont, o amigo Nevière, muitos periódicos e empresas ligadas ao cinema escreviam para Júlio e Luciano. Os telegramas e as cartas chegavam de toda a parte: Bahia, Ceará, São Paulo, muitas vinham da França, de diversas regiões. O jornal *O Malho* solicitava aos filhos que enviassem uma fotografia do pai, para que o jornal pudesse prestar uma “modesta homenagem ao velho batalhador cinematográfico”⁴¹⁶. Marc era um homem conhecido por grandes círculos de pessoas como mostram as mensagens que diziam apenas “meus sentimentos pêsames” ou “condolências” às cartas daqueles mais próximos que se demoravam para narrar as descendentes de Ferrez a tristeza que a perda dele trazia. Algumas dessas cartas são narrativas muito emocionadas, como a de um velho amigo que conheceu Ferrez quando ele trabalhava na Casa Leuzinger, citada em outro momento

⁴¹³ *Correio da Manhã*, 14 jan. 1923.

⁴¹⁴ *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20 jan. 1923.

⁴¹⁵ AN, FF-MF 2.4.3, entrada 2759, envelope: FF-MF 2.4.3.1.7.

⁴¹⁶ Telegrama para Júlio Ferrez. RJ, 13 jan. 1923. AN, FF-MF 2.4.1.4.10

desta tese. Nevière e a esposa expressaram os sentimentos, para eles, Ferrez era considerado um membro da própria família. A. Nevière o descreve não só como o melhor amigo que tinha como também o melhor dos homens. Faz questão de listar os nomes dos amigos e conhecidos de Ferrez que ele se encarregara de dar a notícia na França. Diz ele que contou também aos numerosos freqüentadores que apreciavam as maneiras afáveis e a personalidade feliz de Ferrez. A esposa de Nevière afirma que apesar da idade avançada de Marc, ninguém esperava que ele falecesse naquele momento, pois a velhice, ele a suportava muito alegremente. A família Nevière esperava inclusive um retorno de Ferrez à França em breve⁴¹⁷.

Marie Tellan, uma senhorita que trabalhava no *Consortium Pathé*, escreveu dizendo ter conhecido Marc por intermédio de Nevière no escritório da Pathé em 1906 e que, desde então, não houve uma vez que Ferrez tenha estado na França e não tenha ido fazer-lhe uma visita. Ela diz: “sa dispatition cause une grande peine à tous ceux qui comme moi ont su apprecier le grand couer qu’était M. Marc Ferrez”⁴¹⁸. Uma senhora de nome Bravaix afirma que da última vez que Ferrez estivera em Paris, em julho de 1922, ele parecia muito bem, muito confiante no futuro, mesmo porque tinha agendado um encontro para 1924. Segundo ela, devia servir de consolo para Júlio e Luciano saber que tinham deixado o pai tão satisfeito. Ela relembra que Marc muitas vezes lhe dissera que era muito feliz, que não tinha nada a desejar, que os filhos e suas famílias faziam de tudo para deixá-lo contente e que juntos, o pai, os filhos e as famílias de ambos eram bons companheiros⁴¹⁹. Uma pessoa que assinava como “votre petit ami Nevière” diz ter ficado muito triste com a notícia e apesar da idade avançada não esperava que Marc morresse, pelo contrário, esperava vê-lo em breve “dans notre chère France qu’il aimait tant”⁴²⁰. Uma senhora chamada Marguerite Monet escreve de Bordeaux.

“Comme vous et avec vous, mes chers amis, nous le pleurons.
Tous ici grands et petits on aimait bien « Papa Ferrez » et c’était
une vrai joie pour nous lorsque nous le possédions. Lors de son

⁴¹⁷ NEVIÈRE, A. & P. Carta para Júlio e Luciano Ferrez. Paris, 17 jan. 1923. AN, FF-MF 2.4.1.2.6.

⁴¹⁸ TELLAN. Carta para Júlio e Luciano Ferrez. Paris, 20 jan. 1923. AN, FF-MF 2.4.1.2. 7.

⁴¹⁹ BRAVAIX. Carta para Júlio e Luciano. Paris, 22 jan. 1923. AN, FF-MF 2.4.1.2. 8.

⁴²⁰ NEVIÈRE. Nancy, 23 jan. 1923. AN, FF-MF 2.4.1.2.9.

dernier passage ici, c'est à dire quelques jours avant son départ pour Rio, nous l'avions trouvé un peu fatigué, mais il nous assurait que cela n'était rien, et nous avait promis de venir dans quelques mois faire une petit séjour dans cette France qu'il aimait tant !..."⁴²¹

Pelos telegramas e cartas recebidos pela família, assim como pelas notas e artigos dos periódicos percebe-se a falta que a pessoa de Marc Ferrez faria. O cinema perdia. A arte fotográfica perdia. A cidade perdia. Contudo, as fotografias, os negativos originais, as litografias, fotogravuras, os cartões-postais, enfim, as formas diversas de reprodução e circulação das imagens feitas por Marc Ferrez continuaram a repercutir e contribuíram para consolidar a imagem de uma cidade que, nos anos seguintes, se firmaria como a de uma cidade diferente de todas as outras do mundo. A cidade de natureza luxuriante como a definira Ferrez foi consagrada como a cidade maravilhosa. Uma década após a morte dele a fama do Rio como tal corria o mundo⁴²².

Para uma idéia se tornar consensual, ela precisa de bases materiais que a fundamentem. Durante muito tempo a fotografia e os meios de reprodução da imagem fotográfica exerceram o papel de formar imaginários. As fotografias contribuíram para dar formas à abstrata imaginação social. Não foi em vão que por trás das objetivas, o olhar estudioso de Ferrez se esforçou para captar os encantos, os caprichos e o engenho humano aplicado à cidade. O esforço se traduz na obra deixada pelo fotógrafo, em cada fotografia de cada recanto do Rio, em cada postal a circular por países distantes, em livros de geografia, nos relatos de viajantes, nos livros de arquitetura. Quando uma imagem era incorporada na vida cotidiana, como no caso das cédulas, a autoria perdia a importância, mas o conteúdo de uma cidade de poucos vícios e muitas virtudes era absorvido e acomodava-se no imaginário coletivo.

A perda gradual das funções cotidianas daquelas imagens, com a tirada de circulação dos postais e das cédulas, através esgotamento de edições de

⁴²¹ MONET, M. Carta para Júlio e Luciano Ferrez. Bordeaux, 15 fev. 1923. AN, FF-MF 2.4.1.2.13.

⁴²² FITZPATRICK, James A. Rio de Janeiro: City of Splendour. Travel Talks. The voice of the Globe. Photographed in Technicolor. Metro Goldwyn Mayer, 1936. 7m54s. Disponível em: www.youtube.com. Acesso em 24 mar. 2008.

livros e da deterioração dos suportes de papel acabam por mudar o papel que as fotografias produzidas por Ferrez exerceram na sociedade.

Hoje, graças à preservação de muitos negativos, fotografias, postais e reproduções de imagens produzidas por Ferrez, temos nesses materiais “reliquias tangíveis” capazes de proporcionar conhecimento, levando-se em consideração que “nenhum objeto ou vestígio físico são guias autônomos para épocas remotas”⁴²³. Cabe aos pesquisadores o aproveitamento dos artefatos preservados e a sua incorporação como objetos de estudo da escrita da história.

⁴²³ LOWENTHAL, D. *op. cit.*, p. 149.