

A Fotografia Romântica de Marc Ferrez

The Marc Ferrez romantic photograph

Sheila Cabo Geraldo

Professora do Departamento de História da PUC-Rio

Doutoranda em História: Universidade Federal Fluminense

Resumo

Marc Ferrez (1843-1923) selecionou imagens que correspondem à visão oitocentista da cidade, segundo uma concepção pictórica romântica. Suas fotografias, em especial as paisagens e panoramas do Rio de Janeiro, concentram o seu foco na liricidade que os pintores, especialmente os paisagistas estrangeiros do século XIX, difundem da cidade.

Abstract

Marc Ferrez (1843-1923) selected images which had correspondence with the romantical eighteen-century vision of the city. His photographs, in special the Rio de Janeiro landscapes, had the same lyrical sense that the foreing nineteen century painters spread of the city.

Palavras-chaves: Fotografia; romantismo; arte

Key-words: Photograph; romantism; art

O apelo da máquina.

Fotografar, como ato corriqueiro e mundano que conhecemos, é decorrente das facilidades das engrenagens modernas, hoje até um pouco ultrapassadas, já que fotografar neste final de século XX corresponde a uma maior massificação pois envolve focos por foto-sensores, regulação de diafragma e velocidade não mais automatizados, mas informatizados.

Mas se o desejo de fotografar é contemporâneo do choque da automatização moderna, mesmo sem se poder falar sobre as imagens das primeiras experiências como instantâneas, já que os procedimentos das reproduções em daguerreótipos chegavam a requerer vários minutos de exposição, é fato que este desejo está ligado a um apelo de apreensão do instante, uma atração pela fração de segundo, que tem sido crescente desde que a fotografia passou a utilizar as modernas máquinas portáteis e automáticas, ainda no século XIX, o que tornou o ato fotográfico mais amplamente acessível, dispensando conhecimentos técnicos específicos (1888). Sem dúvida, antes mesmo da automatização, impõe-se ao homem, junto com a fotografia, a noção de tempo como velocidade. O apelo que a nova técnica de reprodução exerceu desde sua criação diz respeito, enfim, à vontade deste homem do tempo fugaz de perpetuar o efêmero, já que por si o instante se perde. Assim é que, podemos concordar com a ideia de que o click da máquina fotográfica, porque correspondente à permanência do que necessariamente é transitório, esteja

impregnado de um outro desejo; o de colecionar a realidade enquanto imagem: ainda uma tentativa de domínio do tempo.

Como imagem, a fotografia inexoravelmente carrega de sua gênese algo de novo, ou seja, a reprodução automática do real. Tem, por outro lado, algo de reacionário, no sentido de apegado à uma tradição autoritária, que é a maneira como é percebida. A imagem fotográfica, porque derivada da máquina, em sua aderência ao mundo mecânico, e portanto ao mundo do progresso científico, foi recebida como aquela que seria capaz de transmitir de maneira simples e direta, com informações fidedignas e pormenorizadas, o que se pretendia guardar. Esta percepção está ligada à idéia de que a realidade possa dar origem à uma imagem que lhe seja fiel, quando, modernamente, sabe-se que tanto o conceito de real, quanto de imagem, incluem aqueles que os produzem, seja como conceito, seja como fato. A fotografia, portanto, não dispensa a mente humana em sua formação. Se a imagem fotográfica é um registro, e como tal capaz de se transformar num comprovante das variações e mudanças no espaço e no tempo, por mais que o fotógrafo tenha em mente fazer uma imagem-espelho da realidade, o objeto fotografia não pode prescindir do olho que está por trás da câmera. Desta maneira, paralelamente à discussão sobre a pertinência de um olho individual, de um olho de fotógrafo-artista no século XIX, há sempre que se pensar a imagem fotográfica como uma experiência de mundo, o que remete, sem submeter, o olhar fotográfico à cultura de uma época

e lugar; e como novíssima possibilidade de ordem plástica, aos fatos artísticos compreendidos como fenômenos de cultura. Assim é que a fotografia de Marc Ferrez, que se destaca na passagem do século XIX como fotógrafo-paisagista, direciona a reflexão para a relação automatização/imagem, no que esta envolve necessariamente a cidade do Rio de Janeiro como campo geográfico e de experiências estético-culturais.

Fig. 1. Foto 1. Marc Ferrez: Pão de Açúcar. 1880.

Romantismo , natureza e paisagem

Sabemos que a compreensão de natureza a partir da cultura do iluminismo já não é senão aquela que diz respeito a uma imagem da natureza. A imagem corresponde à natureza como se pensa que ela é, ou como se deseja que ela seja; portanto, uma formação humana de natureza como conceito¹.

A pintura - e posteriormente a fotografia de paisagem -, imagens-conceito da natureza, como se conhece a partir do século XVIII, está essencialmente associada ao conceito de "pitoresco", e se é certo que o termo, enquanto denominação de lugar que remete à pintura, foi empregado já desde os meados do século XVII para denominar os jardins ingleses²- fazendo uma referência à

¹ Ver ARGAN, 1992: p. 12.

²Idem.

"arte" que não imita, mas modifica a natureza, adaptando-a aos sentimentos humanos -, "pitoresco" passa a referir-se, no setecentos, à uma "poética da paisagem". As pinturas dos paisagistas do século XVIII, então, teorizadas por Alexander Cozens, correspondem, assim, à uma aproximação da natureza que envolve algo que ultrapassa o sentido do que nos é dado pelo olhar especulativo, ou seja, algo que supera o olhar como fonte de registro clássico. Correspondem, desta maneira, aos princípios que apontam para a noção de natureza como fonte de estímulos, desencadeando sensações. Assim, a "poética da paisagem", paralelamente à concepção neoclássica de arte como modelo ético concebido na antiguidade, anuncia a concepção de natureza apregoada pelos românticos, revelando-a como imagem de explosão subjetiva, uma imagem resultante do "exercício sincero da emoção"³, e desvelando, concomitantemente, a idéia do artista como artista de gênio, ou seja, aquele que elabora o dado sensorial, comum a todos, conduzindo à uma clarificação da experiência; uma tarefa educativa, que tem como fim descobrir, na relação com a interioridade, o significado e o valor da sensação enquanto experiência do real, como define Jean Jacques Rousseau, para quem não havia distinção entre os sentidos de humanidade e natureza, e com quem se estabelece os princípios do Romantismo⁴. Para os românticos, então, a natureza já não é mais objeto de

³ Ver Rosenthal, 1987.

⁴ Ver Bornheim, 1993.

linguagem universal (racionalista), mas um equivalente ao SER, que requer, para quem deseja conhecê-la, que se integre por completo, vivenciando-a⁵.

A pintura de paisagem, coerente com a poética romântica, desencadeara reações diversas. Da mesma maneira que a pintura "pitoresca" revela uma certa harmonia na relação do artista com o mundo natural, tem-se conhecimento de outra relação menos harmônica, de maior ansiedade pelo desconhecido, permeada por maior desejo de alcançar o invisível, de alcançar o terreno em que se encontram as "obscuras forças cósmicas" que produzem os fenômenos observáveis. A natureza aí teria a imagem do inalcançável, que se pode identificar na poética do "sublime", mesma compreensão de natureza que farão os membros do *Sturn und Drang*, origem do romantismo alemão, como o de Caspar Friedrich exemplificado em **O viajante acima do mar de nuvens** de 1818.

Fig. 2. FOTO 2. Caspar David Friedriche. O viajante acima do mar de nuvens. 1818.

Mas, interessa-nos aqui, sobretudo, as pinturas dos paisagistas ingleses, especialmente as de John Constable (1776-1837), e W. Turner (1775-1851) ,já que são resultantes de uma aproximação ótica de modelos, origem de imagens pictóricas de contornos evanescentes e efeitos espaciais atmosféricos,

⁵ Ver Falcon, 1997: p. 16.

resultantes, enfim, do sujeito-pintor, já que a impressão que recebem não é separável da reação afetiva do artista. Tanto para Constable, como para Turner, a imagem da natureza expressa na pintura de paisagem é, pois, a imagem resultante da relação vivenciada entre homem e natureza. Além disso, os paisagistas ingleses serão uma das principais referências para a futura formação da escola francesa romântica de Barbizon (1830), um grupo de pintores que se reúne numa aldeia para registrar a vida camponesa. Apesar de instaurar-se com esses paisagistas uma visão mais realista, tanto com Theodore Rousseau (1816-1867), como com Jean-Batiste Camille Corot (1796-1875), o entendimento do sentido de natureza, passa a ser, sobretudo, o do sentimento, e a pintura de paisagem, o lugar de comunhão das qualidades interiores do sujeito com o mundo natural. A comunhão do mundo interior com o mundo exterior faz com que T. Rousseau pense em eliminar todos os pressupostos de representação da natureza, o que coloca, enfim, o fundamento da mudança no conceito de representação na pintura, que se estende à fotografia oitocentista, especialmente para as de paisagem.

O fotógrafo-paisagista

Como fotógrafo profissional, Ferrez foi um dos pesquisadores e divulgadores da nova técnica de registro e impressão, tendo recebido o título de Fotógrafo da Marinha Imperial por ter desenvolvido um dispositivo que o permitia fotografar a

costa de um ponto de vista marítimo, do alto mar, anulando o efeito do balanço das ondas durante o período de exposição. Suas primeiras experiências com a fotografia foram feitas já partir de 1861, quando George Leuzinger, dono da Casa Leuzinger de gravura e impressão, onde trabalhava, passa a oferecer serviços de fotografia. Em 1865, o jovem fotógrafo abre sua própria casa, especializando-se em paisagens, cujos *panoramas* de uma só chapa de cristal chegavam a medir 40 x 110cm e pesar até 8 quilos cada. Ferrez, na sua busca de imagens “pitorescas”⁶, carregava, então, essas chapas junto com a câmera panorâmica de 110 quilos, que havia sido feita sob encomenda em Paris, para lugares de difícil acesso, como no caso das tomadas de visada semelhante ao *vol d’oiseau* na pintura. A atitude do fotógrafo, neste caso, nos aponta, sem dúvida, para a fotografia de paisagem que no Brasil está associada às experiências de conhecimento da diversidade da flora tropical, conforme faziam desenhistas e gravadores que viajavam com as expedições naturalistas.

Fig. 3. Foto 3. Marc Ferrez: Panorama do Rio de Janeiro. 1880.

Como fotógrafo-paisagista experimentou e disseminou uma concepção de paisagem e natureza que na história da arte brasileira corresponderia às mais ousadas experiências pictóricas, sem dúvida permeadas pela relação entre ser

⁶ O uso do termo aqui corresponde ao sentido instituído pela paisagem seiscentista holandesa, que chama a atenção para o “pitoresco”, ou seja, para o “semelhante à uma pintura”, como sentimentos que as paisagens campestres ou os panoramas naturais podem despertar, apesar de não corresponderem ao sentimento de harmonia clássica. Ver Gombrich, 1986.

e mundo onde é preponderante o indivíduo, e onde a emoção e o sentimento têm papéis relevantes. A pintura e a fotografia de paisagem, conforme nos propomos analisar, serão, neste contexto, uma oportunidade de afirmar a condição de artistas como demiurgos, que criam com e como a própria natureza (Foto 4)⁷.

Fig. 4. Foto 4. Marc Ferrez: Glória e Catete - panorama tirado de Santa Tereza. 1885.

No confronto entre suas fotos, especialmente as das décadas de oitenta e noventa, e a produção dos mais importantes pintores paisagistas de então, como a de Giovanni Battista Castagneto (1852 - 1900), assim como a de Nicola Antonio Facchinetti (1824-1900) e Antônio Parreiras (1860 - 1937), que inclusive foram seus amigos, é que fica evidente de que maneira a fotografia de Ferrez participa de uma nova ordem estética que se imprime no Brasil do Segundo Império. A fotografia "Paisagem da Ilha"(1885) de Ferrez, assim como a pintura "Trecho de Praia na baía do Rio de Janeiro" (1887) de Castagneto (FOTOS 5 e 6). possuem além da mesmo impressionante enquadramento, a mesma concepção de espaço, o que pressupõe o abandono da concepção de paisagem formalmente apoiada na tradição dos planos distintos e sucessivos,

⁷Na foto que se intitula Glória e Catete, de 1885, Marc Ferrez aparece reproduzido na própria fotografia, aproveitando-se do tempo de exposição para fazer uma incursão na paisagem, o que faz com que possamos atestar uma superação da concepção de fotografia de paisagem como registro sulime, ou até mesmo pitoresco.

correspondentes a um primeiro plano mais escuro, como o da paisagem holandesa do século XVIII.

Fig. 5. FOTO 5: Marc Ferrez: Paisagem da ilha. c. 1885.

Fig. 6. FOTO 6: Castagneto: Trecho de praia na Baía do Rio de Janeiro. 1887.

Parece-nos, então, que a verificação da fotografia de Ferrez, passa, necessariamente pela avaliação da relação indissociável entre a fotografia do século XIX, a noção romântica de natureza e a disseminação da “pintura de paisagem” no Brasil.

Fotografia é arte?

O confronto entre a fotografia de Ferrez e a pintura de paisagem leva a mais um problema, na já tão complicada relação entre sujeito e natureza, uma vez que a segunda metade do século XIX desencadeia o debate, talvez inconseqüente até mesmo para a época, que diz respeito à identificação da fotografia com os objetos artísticos. Se inicialmente fotografar era um meio de registrar e divulgar, como aconteceu com o retrato e as fotografia de reportagens militares de Timothy H. O. Sullivan.(**Batalha de Gettysburg-1863**)⁸, que darão origem ao foto-retrato e à fotografia jornalística, ainda do século XIX conhecemos o grande interesse dos fotógrafos pelo registro de paisagens exóticas, especialmente nas

⁸ Reproduzida em Fotografia. Ver Fabris, 1991: p. 27.

décadas de 50 e 60, como é o caso da fotografia de Du Camp, (**Templo de Ramsés** de 1851), que reproduz, entre outros, aspectos de uma civilização diversa da europeia, da mesma maneira como acontecera com a pintura altamente intelectualizada do final do século XVIII e primeira metade do XIX. Os fotógrafos, na década de 50, na sua tarefa de registrar e formar imagens, procuram, como os pintores, aspectos inusitados de outras culturas. Contrariando a busca dos pintores, os fotógrafos desprezam aspectos inéditos de paisagem natural. Identificam cenas e lugares, ou eventualmente paisagens "pitorescas", seguindo dos artistas as escolhas. Para o público de arte que se forma na segunda metade do século, essa fotografia tem uma recepção absolutamente ambígua; se por um lado é reconhecida por sua capacidade de criar imagens fidedignas, e assim, associada com a representação pictórica clássico-acadêmica, passando a ser alçada, por isto, à categoria de arte, por outro lado, para os consumidores mais exigentes de arte, o fato dos fotógrafos desdenharem enquadramentos inéditos, copiando temas já consagrados pela pintura, será mais um dado para que rejeitem a fotografia de paisagem, como "vulgarização" da pintura. Conhecemos sobre esse assunto a opinião de Charles Baudelaire⁹. Para o poeta e crítico, o fato de a fotografia ser um instrumento preciso, não a aproximava da arte, muito ao contrário, a distanciava, já que compreendia perfeitamente que a imagem artística não podia ser afirmada como uma representação ilusionista regida por ideais apriorísticos,

⁹ Ver BAUDELAIRE, 1988.

mas como uma formação resultante da relação sujeito-mundo.

Baudelaire, escrevendo sobre o Salão de 1859, destaca em O Público Moderno e a Fotografia, o que chamou os “artifícios”, estranhos à arte, identificados por ele com o “naturalismo” que estariam instigando a curiosidade do público, mas de um público cujas necessidades estariam enrijecidas pela repetição, impedidos para a fantasia. O crítico francês atribui a este público a crença de que a arte reproduzia com exatidão a natureza; o que possibilitaria, então, que a primitiva fotografia pudesse ser identificada com a arte. “ Já que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos), a arte é a fotografia” ¹⁰.

Por outro lado, a aproximação da natureza, tal qual alardearam os pintores da Escola de Barbizon, acreditando na possibilidade da pintura ser não uma representação idealizada , mas o resultado da relação natureza - sujeito, é que vai levar William Fox Talbot, o inventor do calótipo - o negativo sobre papel - a escrever em 1844 um ensaio denominando a fotografia “ O Lápis da Natureza”; uma tentativa mais “contemporânea” de alçar a fotografia à categoria de arte. Para este fotógrafo, a ação da luz no suporte de papel era uma relação direta entre a natureza e a imagem. A fotografia, então, seria capaz de produzir não só imagens fiéis, mas sobretudo dava conta do acesso mais direto a lugares e

¹⁰Idem.

objetos anteriormente alcançáveis apenas através do crivo da treinada mão do desenhista.

Se mediaticidade, colada no exemplo de Barbizon, era a garantia que Talbot dava de “artisticidade”, a fotografia tinha, para arrefecer uma afirmativa nesse nível, não só a vulgaridade da mimetização dos temas da pintura, que incorria numa visão pré definida de aproximação da realidade, como também, o fato de ser uma produção de imagem baseada na instantaneidade, possibilitando a associação da fotografia com os registros memoriais ligados à repetição e ao poder, o que abre uma concepção utilitária para a sua produção, contrária ao conceito de arte como expressão desinteressada.

Como afirma Susan Sontag ¹¹, é como reação ao fato dos fotógrafos terem assumido compromissos profissionais de registro, muitas vezes com fins de controle social, que passa a surgir a figura do *artista-fotógrafo*. Mas é especialmente com a descoberta de Disdéri de um truque técnico de tomada simultânea de oito clichês numa mesma chapa (1854), o chamado “carte de visite”, quando a fotografia começa a ser amplamente usada - porque mais barata -, por uma gama maior de usuários que a alta burguesia, reafirmará sua preferência pelo daguerreótipo. Negam a multiplicidade e fazem com que permaneça a relação de dependência entre arte e fotografia.

¹¹ SONTAG, 1981.

Preservar a fotografia como arte é também a lógica que faz com que fotógrafos paisagistas continuem perseguindo aspectos da natureza para preservarem em suas tomadas fotográficas.

Como ficou dito por Baudelaire, foi por ser possuidora de um caráter mecânico que a fotografia encantara a opinião pública que a via como meio preciso de registro. Os fotógrafos, muitos deles também desenhistas, gravadores ou litógrafos, aproveitam-se de sua intimidade com o acervo signífico das artes visuais para usá-los como estratégia de elevação da fotografia ao nível da categoria artística, o que os faz adotar, como é o caso de Marc Ferrez, enquadramentos e pontos de vista coerentes com o olhar pictórico-no que diz respeito à paisagem brasileira.

A paisagem nos trópicos

No Brasil, a pintura de paisagem, enquanto imagem correspondente a uma concepção romântica de história, e portanto de natureza, deve-se em grande parte aos registros artístico-étnico-antropológicos dos chamados “pintores viajantes”. Podemos pensar nesses pintores como representantes do pensamento que admite as “terras estrangeiras” como lugar da diversidade e, portanto, da investigação; um pensamento que traz a curiosidade científica pelo

exótico Mundo Novo difundido, entre outros, por Alexander von Humboldt. Esses europeus itinerantes serão, aqui, os difusores de um pensamento rousseauniano que facilitará a ação dos pintores. Dentre as expedições, além da de von Martius, da qual participou Thomas Ender, entre 1817 e 1821, importa também a de George Henrique von Langsdorff, entre 1822 e 1829, de que participaram Rugendas e Hércule Florence, considerado, este último, um dos inventores da fotografia, além de exímio desenhista.

É neste sentido que podemos observar o álbum *Views of Rio de Janeiro*, publicado em 1857, de George Lothian Hall (1825-1882), um pintor de paisagens inglês que passou pelo Brasil entre 1848 e 1854. Sua **Vista da serra dos Órgãos e ilhas na baía do Rio de Janeiro tomada da ponta da Armação** deixa transparecer uma relação pintor-natureza que em termos de mirada e corte da cena, assemelha-se muito com as fotografias da baía feitas por Ferrez nas décadas seguintes, de que **Vista a Partir do Corcovado (1890)** é um exemplo.

Fig. 7. FOTO 7. Lothian Hall: Vista da Serra dos Órgãos e ilhas na baía do Rio de Janeiro tomada da ponta da armação. c. 1885.

Fig. 8. FOTO 8. Marc Ferrez: Vista a partir do Corcovado. 1890.

Nessa foto fica evidenciada uma tomada, não no sentido da proximidade e envolvimento que permeia as telas de Theodore Rousseau, mais naturalista que romântico, mas um distanciamento que aponta pra a noção de sublime, algo em torno do inalcançável que desencadeia o sentimento de nostalgia presente sobretudo nos ingleses e nos alemães.

Os pintores viajantes funcionaram na história da cultura artística brasileira como uma espécie de “respiradouro” para a “filosofia” universalista neoclássica que se estabelecera entre nós através da constituição de uma academia de ensino de arte nestes moldes. Sabe-se com clareza como foi problemática a constituição de uma “cadeira” de paisagem no ensino oficial de pintura, como o da Academia Imperial de Belas Artes.¹² Se podemos falar de uma primeira aproximação da poética romântica a partir da identificação das pinturas de Araújo Porto Alegre, especialmente **Grota**, do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, estaremos falando, entretanto, de um entendimento do romantismo enquanto retomada “sublime” do passado, como alternativa ao

¹²A paisagem, como “cadeira” específica de pintura, embora definida desde a chegada da Missão Artística Francesa em 1816, não será decisiva para a implantação do sentido de pintura de paisagem que se deseja abordar, a não ser quando o paisagista alemão George Grimm, que aqui chega na década de setenta, arrebatou discípulos para sua “didática”, como é o caso de Castagneto e Antônio Parreiras, que seguem do mestre uma teoria de “pintura de paisagem pintada ao ar livre”, sem correções de atelier, o que significa a admissão do gesto do artista e que, sobretudo, pressupõe a proximidade entre o sujeito e o real. Sabe-se que Nicolas Antoine Taunay foi designado para o cargo já quando de sua chegada, mas este artista, um sensível paisagista, praticamente não a ocupará, deixando seu filho Felix Taunay em seu lugar, quando volta para a França em 1821. Ver GALVÃO, 1954.

internacionalismo da razão. É fato que Porto Alegre pintou **Grota** após sua viagem à Paris, em 1831, quando teve contato com a pintura do romantismo francês através de Gonçalves de Magalhães, que editou naquela cidade a revista *Nitheroy*, apostando no indianismo, como um correlato da defesa do passado, já que entre nós não era possível remeter ao passado gótico, como fizeram ingleses e alemães. Entretanto, é fato também que sua postura romântica praticamente se esgota diante da pressão acadêmica.

No que diz respeito à pintura, há que se contar, sem dúvida, com a visão da natureza tropical difundida por Rugendas em seu álbum de 1833, *Viagem Pitoresca no Brasil*, mas, sobretudo, interessa-nos a obra de Henri-Nicolas Vinet que estudara com o paisagista francês Jean-Batiste Corot (1795-1875) e que chega aqui em 1856, pintando inúmeras paisagens sob a força de um romantismo naturalista, como o de seu mestre (Foto 9). Também Nicolau Antônio Facchinetti (1824-1900), um italiano que a partir de 1849 registra, sobretudo, paisagens do Rio de Janeiro, e, possuindo uma pintura detalhista, entusiasma-se pela cor exuberante e pela luz intensa dos trópicos(Foto 10).

Fig. 9. FOTO 9. Vinet: Vista da baía de Guanabara - entrada da Barra. 1958.

Fig. 10. FOTO 10. Facchinetti: Vista do Rio de Janeiro do Alto da Boa Vista. 1882.

No que diz respeito à constituição de uma visualidade romântico-naturalista, que passa a vigorar nas paisagens fotográficas, há que se mencionar a contribuição da implantação de uma numerosa quantidade de oficinas gráficas, especialmente as de litografia que aqui floresceram no meado do século. A litografia no Brasil assume a disseminação não só de retratos, como de imagens panorâmicas ou vistas urbanas. Se os retratos litografados de L.A. Boulanger (1800-1873), no Brasil desde 1829, são de linearidade neoclássica, paisagens como as do famoso litógrafo e retratista Sebastien Auguste Sisson (1824-1898), publicadas no **Álbum do Rio de Janeiro**¹³, da década de 50, admite um traço mais imediato, um tanto liberto, identificáveis com as premissas de Theodore Rousseau.

Ferrez paisagista

A fotografia de paisagem de Marc Ferrez, sobretudo a executada a partir do fim da década de setenta, apresenta-se entre nós como elemento constitutivo de uma poética que carrega da pintura a possibilidade de um paisagismo romântico-naturalista, portanto, de uma imagem que, muitas vezes construída no sentido da divulgação, como de resto o eram as gravuras, especialmente a litogravura, constitui-se, sobretudo, como interpretação subjetiva (Foto 11). Aponta, entretanto para uma experiência da realidade que, devido à capacidade

¹³ Reproduzido FERREIRA, 1994.

técnica, revela-nos mais. As fotografias de Ferrez dariam conta, na ordem do imaginário, acima de tudo, das características do Brasil do segundo reinado que se deseja moderno. Mas não é só diante das fotos que Ferrez fez para a Marinha Imperial ou para as Companhias de Estrada de Ferro que estaremos falando de sua adequação ao desejo de D. Pedro II de prosperidade e modernização tecnológica (Foto 12).

Fig. 11. FOTO 11. Marc Ferrez: Jardim Botânico. 1890.

Fig. 12. FOTO 12. Marc Ferrez: Viaduto do Silvestre. 1896.

Enquanto paisagista, Ferrez fotografou o Rio de Janeiro selecionando “visões” do real natural carioca que correspondem, por seu recorte de montanhas, cercadas de vegetação e à beira d’água, às imagens-paisagens, que, se é verdade não remetem ao tumulto das marinhas de Turner, fazem-nos pensar na contemplação emocionada de Constable e na visão amorosa de natureza impressa em Theodore Rousseau.

No que diz respeito ao enquadramento, entretanto, Ferrez, a exemplo dos paisagistas holandeses do século XVII, como Ruisdael, referência dos paisagistas pitorescos ingleses, eventualmente, selecionou tomadas privilegiando planos sucessivos, onde a presença de um primeiro plano muito nítido, composto de elementos simétricos, reforça o sentido de paisagem

identificada com o sentimento de equilíbrio, calma e harmonia, mesmo que esse equilíbrio aponte, por outro lado, para uma certa melancolia, sobretudo nas fotos da Baía de Guanabara, onde o ponto de tomada de cena, quase sempre do alto de um morro, faz com que essas fotografias correspondam à imagem da baía como lugar do inatingível, que evoca, pela distância a que a paisagem natural é submetida, a poesia lírica do lugar perdido.

Nas paisagens litorâneas, sobretudo naquelas feitas nas praias de Niterói (Foto 13), a seleção da imagem por relação proporcional de equivalência entre céu e terra, faz com que essas fotos, mais do que quaisquer outras, passem a ser cenas dúbias que revelam ao mesmo tempo a impressão subjetiva de uma atmosfera idílica, e o sentido de paraíso impossível. Se tem o olhar curioso dos naturalistas cientistas e artistas, tem também o sentido desértico que o plano imprime.

Fig. 13. FOTO 13. Marc Ferrez: Ilha de Boa Viagem. 1880.

Nas escolhas de enquadramento é que ficam mais evidentemente impressas suas imagens de mundo, ou seja, seus esquemas de percepção e articulação de categorias, como espaço e tempo; que são pessoais, mas são também universais, portanto, compatíveis e contemporâneas de paisagistas como Vinet, como Facchinetti e Castagneto, mas também de Antônio Parreiras, como fica

evidenciado nas fotos no interior das florestas tropicais, uma inequívoca presença do pensamento de George Grimm que Parreiras (Fotos 14 e 15) desenvolve. Ali a relação de Ferrez com o mundo, pela fotografia, passa, além da proximidade física intensa, também, e especialmente, pela percepção, seleção e captação da luz.

Fig. 14. FOTO 14. Antonio Parreiras: Interior da Floresta em Teresópolis. 1896.

Fig. 15. FOTO 15. Marc Ferrez: Floresta Carioca. 1889.

A Luz

Há no contexto do século XIX, sem dúvida, uma visão da natureza como campo de experimentações. Neste sentido, os elementos da cena, em pintura, muitas vezes já não interessariam em si, pelo que podem significar, mas como suportes de experimentações de formas, cor e luz. No entanto, no que se refere à luz, especialmente nas paisagens marítimas, há, possivelmente com exceção única de Castagneto e algumas pinturas de Parreiras, uma preponderância de iluminação vinda das nuvens, com ponto gerador único, que se espalha a partir desse foco, deixando o primeiro plano no escuro, como muitas vezes acontece com Vinet, com Facchinetti e mesmo com Grimm.

Partindo da premissa de que a fotografia, por ter começado a duplicar o mundo no momento em que a paisagem passou a ter o sentido de cultura, ou seja, quando passou a incorporar o sentido do olhar, é que pode-se pensar ainda que, embora impregnado da concepção de paisagem no sentido dado pelo romantismo, seja na sua concepção de belo pitoresco, ou belo sublime, identificado aí na escolha do enquadramento, a fotografia de Ferrez tem um código inalienável de produção de imagem, que cria uma visão de mundo a partir do mundo.

Ferrez é o artista-fotógrafo da passagem do século cuja placa sensibilizada mais se vira para a nostalgia despertada pela urbe, percebida no confronto registrado entre a cidade do Rio de Janeiro e a Baía de Guanabara contornada pelas montanhas que refletem a intensa luz tropical. A luz na fotografia de paisagem de Ferrez, entretanto, concentra significados que remetem a uma relação do artista com a cidade que ultrapassa a dos pintores românticos. Sua paisagem, na medida em que derivada da máquina, revela uma luminosidade mais no nível do realismo natural, já que não deixa de registrar a luz que se espraia em todos os elementos da paisagem. Nesta moderna paisagem, por mais que artista-fotógrafo selecione a luz, escolhendo hora e estação do ano, a impressão luminosa que a placa sensível retém, escapa, muitas vezes, à interação com o olhar.

Assim, se o que se vê nesta irreverente maneira de captar imagens, que é a maneira fotográfica, aponta para uma certa amplitude temática - sem dúvida, os fotógrafos são responsáveis pela ampliação do sentido de *pictórico* - a fotografia, antes de tudo, lança um imaginário que pode absorver, como no caso do panorama de Ferrez (Foto 1), até mesmo a presença do próprio fotógrafo. Um imaginário que aponta para a cena moderna, não apenas pela técnica mecânica, mas porque o instantâneo, como se vê no panorama, possui a faculdade do mundano que borra a pictorialidade da paisagem. É à esta paisagem, que admite a presença do homem na sua condição casual, que corresponde, sem sombra de dúvida, a nova luz, que não parte do céu longínquo, mas dissipa-se sobre todas as coisas, iluminando o tradicionalmente escuro primeiro plano, como Cézanne nos ensinará a ver, cuja pintura de paisagem, sobretudo a dos últimos anos, construída no rigor da observação, ordena-se, enquanto luz, como percepção do sol que se reflete e ilumina em todos as direções e sentidos.

A luz fotográfica de Ferrez, que parece ter influenciado entre nós vários pintores, impressiona, sobretudo, por sua pluralidade e dispersão, um dos nossos mais palpáveis índices de mudança na história da imagem da passagem do século.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FOTO 1 - Marc Ferrez: **Pão de Açúcar**. 1880.

FOTOS 2 -Caspar David Friedriche: **O Viajante Acima do Mar de Nuvens**.
1818.

FOTO 3 - Marc Ferrez: **Panorama do Rio de Janeiro**.1880.

FOTO 4 - Marc Ferrez: **Glória e Catete. Panorama tirado de Santa
Teresa**.1885.

FOTO 5 - Marc Ferrez: **Paisagem de ilha**. c.1885.

Foto 6 - Castagneto: **Trecho de Praia na Baía do Rio de Janeiro**. 1887.

Foto 7 - Lothian Hall: **Vista da serra dos Órgãos e ilhas na baía do Rio de
Janeiro tomada da ponta da Armação**. C.1885.

Foto 8 - Marc Ferrez: **Vista a Partir do Corcovado**. 1890.

Foto 9 - Vinet: **Vista da Baía de Guanabara. Entrada da Barra**. 1958.

Foto 10 - Facchinetti: **Vista do Rio de Janeiro do alto da Boa Vista**. 1882.

Foto 11 - Marc Ferrez: **Jardim Botânico**. 1890.

Foto 12 - Marc Ferrez : **Viaduto do Silvestre**. 1896.

Foto 13 - Marc Ferrez: **Ilha de Boa Viagem**. 1880.

Foto 14 - Antônio Parreiras: **Interior da Floresta em Teresópolis**. 1896.

Foto 15- Marc Ferrez: **Floresta Carioca**- 1889.

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AZEVEDO, Moreira de. *O Rio de Janeiro, sua História, Monumentos, Homens Notáveis, Usos e Curiosidades*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1969.
- BAUDELAIRE, Charles. O Salão de 1859. In: *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, pp. 67-73.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução. In: *Textos Escolhidos*. W. Benjamin, M. Horkheimer, T. Adorno, J. Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- BERNARDES, L. & SOARES, Ma. T. Segadas. *Rio de Janeiro: Cidade e Região*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (Biblioteca Carioca), 1995.
- BORNHEIM, Gerd. A filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG (org.). *O Romantismo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1993.
- CARVALHO, Maria Alice Rezende. *Quatro Vezes Cidade*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem Médica e Norma Familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- EDMUNDO, Luis. *O Rio de Janeiro do Meu Tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Imprensa Nacional, 1938.

- Falcon, Francisco J. C. Historicismo: a atualidade de uma questão aparentemente inatual. In: *Tempo 4*. Revista do Departamento de História da UFF, dez. 1997, p. 16.
- FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- FERREZ, Gilberto. *O Rio Antigo do Fotógrafo Marc Ferrez. Paisagens e Tipos Humanos do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro-1865/1918*. São Paulo: Ed. Ex Libris, s.d.
- GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a História da Academia e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: M.N.B.A., 1954.
- GOMBRICH, Ernest. *Arte e Ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- KOSSOY, Boris. *Origem e Expansão da Fotografia no Brasil: Séc XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.
- KRAUSS, Rosalind. *Le Photographique*. Paris: Macula, 1992.
- LAMARÃO, Sérgio T. de N. *Dos Trapiches ao Porto*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (Biblioteca Carioca), 1991.
- LAMEGO, Alberto Ribeiro. *O Homem e a Guanabara*. Rio de Janeiro: IBGE, 1964.
- MACHADO, LOUREIRO, LUZ, MURICY. *Danação da Norma*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

- MALTA, Augusto. Rio de Janeiro, Prefeitura do Rio de Janeiro, Catálogo de Exposição.
- MATHIAS, Herculano Gomes. *Viagem ao Velho e ao Novo Rio*. Rio de Janeiro: Biblioteca da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 1965.
- MELLO Jr, Donato. *Rio de Janeiro, Planos, Plantas e Aparências*. Rio de Janeiro: Ed. João Fortes Engenharia, março 1988. Catálogo Exposição Centro Empresarial Rio.
- MURICY, Katia. *A Razão Cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- O Rio de Janeiro de Lima Barreto. Rio de Janeiro, Secretaria de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro, 1983, vol.2.
- PUB-Rio - Plano Urbanístico Básico da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, junho 1977.
- Rio de Janeiro, Uma Cidade no Tempo. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, s.d.
- Rosenthal, Leon. *Du Romantisme au Realisme: La peinture en France - 1830 a 1848*. Paris: Macula, 1987.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- TURAZZI, Ma. Inez. *Poses e Trejeitos*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Rocco, 1995.
- VASQUEZ, Pedro. *D. Pedro II e a Fotografia no Brasil*. S.l.: Fundação Roberto Marinho, s.d.