

Da albumina ao autocromo

A experiência estereoscópica de Marc Ferrez

De la albúmina al autocromo: La experiencia estereoscópica de Marc Ferrez / From albumin to autochrome: Marc Ferrez's stereoscopic experience

Maria Isabela Mendonça dos Santos

Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora substituta de História na Fundação de Apoio à Escola Técnica do Rio de Janeiro (Faetec-RJ), Brasil.
misabelams@gmail.com

RESUMO:

O artigo aborda as diferentes fases da trajetória profissional de Marc Ferrez, tomando como ponto de partida a sua produção de vistas estereoscópicas. Ao relacionar a estereoscopia com os variados processos fotomecânicos, procedimentos e fórmulas químicas utilizados pelo fotógrafo, bem como as diversas técnicas de difusão de imagens do século XIX, busca-se compreender a formação de Ferrez como um típico observador da modernidade.

Palavras-chave: Marc Ferrez; fotografia estereoscópica; cultura visual; século XIX.

ABSTRACT:

This article addresses Marc Ferrez's career and his different professional phases, taking as starting point his production of stereoscopic views. By relating stereoscopy with the various photomechanical processes, procedures and chemical formulas used by the photographer, as well as his many distinct techniques in disseminating images from the 19th century, we seek to understand Ferrez's formation as a typical modernity observer.

Keywords: Marc Ferrez; stereoscopic photography; visual culture; XIX century.

RESUMEN:

El texto aborda las diferentes etapas de la carrera profesional de Marc Ferrez, tomando como punto de partida su producción de visiones estereoscópicas. Relacionando la estereoscopia con los varios procesos fotomecánicos, procedimientos y fórmulas químicas que el fotógrafo utilizaba, así como con las distintas técnicas de difusión de imágenes del siglo XIX, buscamos comprender la formación de Ferrez como observador típico de la modernidad.

Palabras clave: Marc Ferrez; fotografía estereoscópica; cultura visual; siglo XIX.

Brilhante cronista visual e autor de uma obra prodigiosa, o carioca descendente de franceses Marc Ferrez fotografou, nas palavras de Pedro Vasquez, “absolutamente todos os aspectos paisagísticos, urbanísticos e humanos do Rio de Janeiro” (Vasquez, 2002, p. 19). Não se limitou, no entanto, à produção de registros da corte imperial e seus arredores, tendo sido o fotógrafo oitocentista que mais circulou pelo território brasileiro.

Nascido em 1843 no Rio de Janeiro, Marc Ferrez era filho de pais franceses. Seu pai e seu tio migraram para o Brasil entre 1816 e 1817, como integrantes da famosa Missão Artística Francesa, promovida por d. João VI. Marc iniciou-se no ramo da fotografia ao trabalhar como aprendiz de litografia na Casa Leuzinger, por volta de 1860. Nessa época, o famoso editor estava criando em seu estabelecimento uma seção de fotografia. Acredita-se que, na ocasião, Ferrez aprendeu com o alemão Franz Keller (1835-1890) este ofício e, em pouco tempo, acabou por substituir o próprio mestre (Ferrez, 1989, p. 15). Já em 1865, aos 21 anos, consegue se estabelecer por conta própria, e, em 1867, anuncia no *Almanak Laemmert* a firma Marc Ferrez & Cia, na rua São José, 96, rapidamente se tornando o mais importante profissional da área no Rio de Janeiro.

Um dos raros fotógrafos oitocentistas a se afastar voluntariamente do retrato como fonte básica de renda, Ferrez vai trilhar cedo um caminho diverso ao de seus concorrentes, aventurando-se nos serviços de documentação ao ar livre e reproduzindo vistas das mais diversas paisagens do Brasil. Na província de Minas Gerais, foi o primeiro profissional a fotografar os trabalhos de siderurgia da usina de Boa Esperança e a extração aurífera. Na Comissão Geológica do Império, conheceu as mais distintas regiões do país, fotografando com curiosidade arqueológica aspectos pouco conhecidos do Brasil profundo. Na década de 1890, tornou-se o único profissional a merecer o título de “fotógrafo da Marinha Imperial”, registrando todas as embarcações que viriam a tomar parte da Revolta da Armada (Vasquez, 2002).

Ao longo de sua carreira, interessou-se não só pelo ato de fotografar, mas por todo o processo de produção da fotografia, do registro à impressão. Chegou a produzir ele mesmo uma câmera de varredura especialmente adaptada para grandes formatos, a fim de fotografar seus famosos panoramas. Tornou-se um empresário de sucesso comercializando, além de fotografias, equipamentos fotográficos em geral. Com o advento do cinema, foi representante de equipamentos de empresas francesas como Pathé e Lumière, além de ter sido um dos proprietários do cinematógrafo Pathé, no alvorecer do século XX.

Em seus últimos anos de vida, os compromissos como empresário levam Marc Ferrez a viver na França. Lá, vai experimentar mais uma novidade: o

autocromo, um processo de revelação de fotografia em cores, patenteado em 1903 pelos irmãos Lumière (marca registrada: *autochrome Lumière*), na França, e comercializado pela primeira vez em 1907. Trata-se de um método aditivo, baseado em um mosaico de grãos microscópicos de fécula de batata tingidos em três cores primárias (vermelho alaranjado, verde e azul violeta) sobre uma placa de vidro, coberta por uma emulsão pancromática. Os vãos entre os grãos são preenchidos com carvão e agem como filtros. O autocromo foi o primeiro método de fotografia em cores comercialmente viável e o mais utilizado até a década de 1930, quando foi substituído pelo Kodachrome. Em toda sua trajetória, portanto, Ferrez desbravou novos horizontes geográficos e fotográficos, lançando mão das mais variadas técnicas de reprodução de imagens, sempre atento às novas tecnologias.

Neste artigo pretendemos explorar a relação do fotógrafo com a estereoscopia, uma técnica usada para obter informações do espaço tridimensional, por meio da análise de duas imagens obtidas de um ponto diferente. Inventada em 1833 pelo cientista Charles Wheatstone, no âmbito das pesquisas sobre a binocularidade visual, foi aperfeiçoada por David Brewster na década de 1850, quando passou a ser utilizada em conjunto com a fotografia. É conhecida como fotografia tridimensional (3D) e foi muito popular entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX. Trata-se de uma das mais disseminadas tecnologias de produção de efeitos “realistas” na cultura visual de massas, baseada em uma abstração e reconstrução radical da experiência óptica, exigindo uma reconsideração do significado do “realismo” no oitocentos (Crary, 2012). Como a estereoscopia perpassa a trajetória de Marc Ferrez? Como ela se relaciona com os diferentes processos fotomecânicos, procedimentos e fórmulas químicas também experimentados pelo fotógrafo-empresário? Começando pela produção de estereoscopias em papel albuminado,¹ muito utilizado no século XIX, passando pelas placas de vidro em preto e branco e coloridas, nossa intenção é revelar as múltiplas facetas desse gênio da fotografia, identificando-o como um típico “observador da modernidade”, conforme a conceituação elaborada por Jonathan Crary (2012):

1 Papel albuminado: inventado pelo francês Louis-Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872) em 1850, é uma técnica de revelação fotográfica que emprega o albúmen (extraído da clara de ovos de galinha) como camada adesiva transparente que possibilita que os sais de prata fotossensíveis adiram à base de papel. Foi a técnica mais utilizada para a execução de cópias fotográficas até a última década do século XIX, quando passa a ser substituída pelos papéis de gelatina de prata.

Interessa-me o modo como os conceitos de visão subjetiva e a produtividade do observador impregnaram não apenas os campos da arte e da literatura, penetrando também nos discursos filosóficos, científicos e tecnológicos. Em vez de enfatizar a separação entre arte e ciência, no século XIX, o importante é ver como ambas integravam um único campo entrelaçado de saberes e práticas. O mesmo saber que permitiu a crescente racionalização e o controle do sujeito humano, em função de novas exigências institucionais e econômicas, foi também uma condição de possibilidade para novos experimentos no campo da representação visual. Desejo, portanto, delinear um sujeito observador que é a um só tempo causa e consequência da modernidade no século XIX. Em linhas muito gerais, o observador sofre um processo de modernização no século XIX, ajustando-se a uma constelação de novos acontecimentos, forças e instituições que, juntos, podem ser definidos, de modo vago e talvez tautológico, como “modernidade”. (Crary, 2012, p. 18)

Apesar de existirem pelo menos desde o início da era moderna, os debates acerca da visão binocular tomam força na primeira metade do século XIX. Esses debates estavam incluídos nos estudos sobre a visão subjetiva, que, por sua vez, faziam parte de uma ciência que emergia naquele momento, a fisiologia. Os estudos acerca da visão subjetiva vão resultar, entre outras coisas, na invenção do aparelho estereoscópico e, conseqüentemente, numa modernização do regime visual em vigor. Nossa proposta, portanto, pressupõe que a visão é uma construção cultural, apreendida e cultivada, e não dada simplesmente pela natureza (Mitchell, 2005).

Apostando que o surgimento da estereoscopia se dá no cerne das pesquisas sobre a pós-imagem retiniana, Crary separa a criação do aparelho estereoscópico de uma história tradicional da fotografia, uma vez que ele surgiria dos “defeitos da visão” e não da busca por um realismo fotográfico. Ainda que seja possível concordar com a visão de Crary, a história da estereoscopia tem mostrado, entretanto, que seu desenvolvimento, seu sucesso, e mesmo seu declínio, estão inexoravelmente atrelados ao desenvolvimento da fotografia. É isso que pretendemos mostrar por meio da trajetória de Marc Ferrez, que experimentou todos os expedientes disponíveis em seu tempo para a produção e execução de imagens técnicas.

Assim, tal como o estereoscópio nos convida a um percurso no interior das imagens, convidamos o leitor, a partir de agora, a contemplar uma visualização imersiva na experiência fotográfica deste profissional tão versátil que, ao longo de toda sua trajetória, não abriu mão da “fotografia como espetáculo” (Lissovsky, 2020, p. 4).

A fotografia estereoscópica e a produção de estereoscopias no Brasil

Imagens duplas que, vistas simultaneamente através de um visor, produzem no observador a sensação de tridimensionalidade, a fotografia estereoscópica, acredita-se, foi introduzida no Brasil por meio do fotógrafo alemão Revert Henrique Klumb, em meados da década de 1850 (Santos, 2019). Apresentado à rainha Vitória da Inglaterra pela primeira vez na Exposição Universal de Londres de 1851, munido de um daguerreótipo binocular, o estereoscópio logo começou a ser produzido para comercialização e se tornou uma verdadeira febre na Europa.

Seu surgimento, entretanto, é anterior ao advento da fotografia, e está diretamente relacionado aos estudos acerca da binocularidade visual e da visão subjetiva das décadas de 1820 e 1830 e do campo da fisiologia do século XIX, de maneira mais geral. Desse modo, a estereoscopia estaria mais ligada a aparelhos de fantasmagoria e ilusão de ótica, muito populares no início do oitocentos,² do que propriamente à fotografia. Tais dispositivos ópticos, seriam, na visão de Crary (2012), meios úteis para especificar as transformações no estatuto do observador, atuando como pontos de interseção nos quais os discursos filosóficos, científicos e estéticos imbricam-se nas técnicas mecânicas, exigências institucionais e forças socioeconômicas. O grande sucesso da estereoscopia se deu, no entanto, pelo seu casamento com o daguerreótipo e pela crença na racionalidade total de suas representações. As imagens estereoscópicas constituíam, para seus entusiastas, as representações realistas mais convincentes, a ponto de sugerirem que os objetos originais perdiam seu valor diante delas: “A estereografia, como temos chamado a imagem dupla concebida para o estereoscópio, deve ser o cartão de apresentação para fazer todos os conhecimentos da humanidade” (Holmes, 1859, p. 90).

Nesse sentido, a fotografia estereoscópica deu grande impulso às expedições fotográficas e aos trabalhos de documentação. O enorme consumo de vistas alimentava os desejos dos observadores por paisagens longínquas, cenas urbanas e construções famosas (Turazzi, 1995). O uso da estereoscopia na ciência, aliás, acompanha a trajetória do aparelho. Ao ser utilizada como suporte instrumental, a fotografia estereoscópica passou a ser uma prática a serviço dos químicos, dos físicos, dos astrônomos, dos cartógrafos, dos médicos e dos antropólogos, sofrendo em cada uma dessas vias diferentes desenvolvimentos.

² Aparelhos como o taumatrópio, o fenacistoscópio, o estroboscópio, o diorama, o caleidoscópio e a lanterna mágica. Ver: Crary (2012).

No Brasil, a fotografia estereoscópica chegou com uma certa brevidade, muito por conta do mecenato realizado pelo próprio imperador d. Pedro II, grande entusiasta da invenção de Daguerre. Pesquisas realizadas em reclames de jornais da corte apontam que a produção estereoscópica no Brasil entre 1850 e 1890 era majoritariamente realizada por fotógrafos profissionais, enquanto a prática amadora era quase inexistente. Os profissionais que produziam vistas estereoscópicas, por sua vez, não se dedicavam exclusivamente à técnica, utilizando-a como mais uma dentre as várias possibilidades de métodos fotográficos disponíveis à época.

Fotógrafos reconhecidos atuaram na produção de estereoscopias destacando-se, entre eles, os já citados Revert Henry Klumb e George Leuzinger, ambos estrangeiros radicados no Brasil e premiados em exposições internacionais (Santos, 2019, p. 107). Importante frisar também a participação desses dois fotógrafos pioneiros na trajetória profissional de Marc Ferrez. Se foi no ateliê de Leuzinger que Ferrez aprendeu seu ofício, evidências levam a crer que com Klumb ele desenvolveu uma espécie de parceria entre os anos de 1865 e 1875.³ Essa parceria nos parece ainda mais provável quando comparamos as vistas estereoscópicas produzidas por ambos, como veremos mais adiante. Por ora, falando mais especificamente sobre a produção de Klumb, suas fotografias inserem-se nas novas exigências colocadas pela visualidade moderna, o que foi seguido pelos demais fotógrafos daquele período. Sem desconsiderar os códigos de representação da pintura, Klumb apoiava-se na exatidão da forma e na fidelidade do registro, colaborando para a instituição de uma nova maneira de olhar para a natureza, indo ao encontro de um movimento que tirou o observador do papel de contemplador passivo e colocou-o como interventor da cena. De acordo com Turazzi, esse novo olhar envolve uma mudança de perspectiva em relação à história.

No Brasil, o esquadramento do território pela fotografia, assim como pela geografia, geologia ou botânica, além de ser matéria de interesse científico, é também uma necessidade política de consolidação do Estado imperial: vistas e panoramas fotográficos são reconhecidos como enquadramentos do país que tipificam cenários, costumes e gentes da terra, elegendo-os como atributos singulares de uma

3 “A suposição existe devido a exames comparativos dos negativos originais dos fotógrafos que revelam semelhanças de procedimentos e de técnica”. Além disso, no ano de 1867, “em 12 de março, Marc Ferrez enviou requerimento à Câmara Municipal do Rio de Janeiro para obter licença para que seu estabelecimento fotográfico funcionasse na rua São José, 96, sob a razão comercial Marc Ferrez & Cia. Nesse ano, o fotógrafo Oscar Delaporte e o artista gráfico Paul Théodore Robin (?-1897) anunciavam seus estabelecimentos nesse mesmo endereço. Este último era dirigido pelo fotógrafo Revert Henrique Klumb. Durante o século XIX, era comum fotógrafos utilizarem os mesmos espaços anteriormente usados por outros fotógrafos para aproveitar a infraestrutura e o laboratório fotográfico já existente. Segundo Gilberto Ferrez, Marc já teria sua loja desde 1865” (Wanderley, s.d.).

identidade nacional em construção, consubstanciada na variedade e exuberância dessas imagens. (Turazzi, 2000, p. 14)

Na obra de Klumb, esse esquadrinhamento do território, apontado por Turazzi, passa obrigatoriamente por sua “mirada estereoscópica”, ou seja, a “operação visual, que envolve o alinhamento de um corpo observador em relação a um aparato de visualização e um tipo particular de concentração para a produção da sensação de volume a partir de duas imagens díspares” (Adams, 2004, p. 3).

As estereoscopias de Klumb presentes na coleção Thereza Christina Maria da Fundação Biblioteca Nacional (Coleção do Imperador) respondem definitivamente ao questionamento em relação à participação do Brasil na febre mundial da estereoscopia. Elas atestam que houve não só uma produção local, mas uma produção precursora, totalmente antenada com os cânones utilizados pela fotografia estereoscópica mundo afora (Santos, 2020). Seria injusto, no entanto, compararmos a produção em massa realizada na Europa e nos Estados Unidos com a brasileira. Enquanto naquelas nações grandes empresas produziam estereogramas, no Brasil temos uma produção artesanal, feita pelos fotógrafos, sob encomenda.

Mas, se no Brasil a produção de vistas estereoscópicas era tímida, não podemos dizer o mesmo sobre seu consumo. Pesquisas recentes mostram que pelo menos 23 endereços da corte comercializavam vistas e/ou aparelhos estereoscópicos entre os anos de 1854 e 1889 (Santos, 2019). O comércio de vistas estereoscópicas em lojas especializadas da corte teve início provavelmente em 1854. Excetuando-se as casas dirigidas por fotógrafos, a maioria dos estabelecimentos que comercializava essas vistas trabalhava com estereogramas importados. Em alguns anúncios publicados no *Jornal do Commercio* e no *Almanak Laemmert* entre os anos de 1854 e 1888, podemos encontrar diversas referências que apontam essa tendência.

José Maria dos Reis, óptico reconhecido na cidade, e provavelmente o primeiro a comercializar vistas estereoscópicas na corte, recebia encomendas do imperador, que mencionou uma das visitas ao estabelecimento em seu diário.⁴ A comercialização dos aparelhos em casas especializadas em utensílios científicos confirma que a estereoscopia esteve profundamente ligada às mais diversas ciências da natureza em seus primeiros anos de existência, principalmente por conta de sua suposta objetividade. Além disso, podemos perceber que o estereoscópio geralmente é citado entre os instrumentos do campo científico da óptica, junto a instrumentos como o telescópio,

4 Diário do imperador d. Pedro II (1840-1891). Museu Imperial/Iphan/MinC, v. 9, 22 dez. 1862.

o microscópio, o caleidoscópio, além dos binóculos e demais variedades de óculos. Além dos estabelecimentos identificados com a venda de instrumentos científicos, as casas que anunciavam estereoscópios e vistas estereoscópicas, em geral, eram aquelas que vendiam produtos fotográficos. Os estereogramas também podiam ser encontrados em lojas que comercializavam os chamados “objetos de fantasia”, o que atualmente chamaríamos de “papeleria”. A presença de aparelhos e vistas em casas que comercializavam produtos mais genéricos, vinculados ao cotidiano doméstico, de trabalho ou de lazer, aponta para uma capilarização da estereoscopia que ia além do público especializado em óptica ou fotografia. Desse modo, confirma a presença de vistas estereoscópicas no âmbito doméstico como uma entre várias formas de divertimento das famílias abastadas da corte (Silva, 2006).

Voltando aos estabelecimentos especializados em artigos fotográficos, as casas dos fotógrafos R. H. Klumb e George Leuzinger também podem ser inseridas nesse universo. O primeiro anunciava que sua oficina *Photographia Brasileira R. H. Klumb* oferecia “grande sortimento de vistas para estereoscópios”.⁵ Já Leuzinger anunciava “oficina especial e os melhores instrumentos ingleses para paisagens, panoramas, vistas diversas, estereoscópios e costumes...”.⁶ Não temos meios de afirmar a procedência exata das vistas comercializadas em todas as casas do ramo, porém é muito provável que as oficinas de Klumb e Leuzinger comercializassem principalmente vistas produzidas pelos próprios fotógrafos. Nos dois casos, os estereogramas eram vendidos num universo de diversos outros aparatos fotográficos, o que revela que a técnica era tida como uma possibilidade entre várias outras que existiam à época, seguindo a lógica de produção dos próprios proprietários das casas. Ambos se dedicavam à estereoscopia, mas não somente a ela. O mesmo pode ser confirmado nos reclames da dupla de fotógrafos Biranyi & Kornis:

Biranyi e Kornis, artistas em daguerreótipo. Rua de São Pedro, 43. Tiram retratos segundo todos os sistemas nesta arte até hoje conhecidos, especialmente em estereoscópio, em miniatura etc., de diferentes tamanhos, tanto de pessoas adultas como de crianças, vivas ou mortas; fazem-se também reproduções de vistas, estátuas, de daguerreótipo e de quaisquer outros retratos. Encarregam-se igualmente de ensinar esta arte, tanto em teoria como em prática.⁷

5 *Jornal do Commercio*, 9 ago. 1964, p. 3. Hemeroteca Digital, Fundação Biblioteca Nacional.

6 *Almanak Laemmert*, 1868. Hemeroteca Digital, Fundação Biblioteca Nacional.

7 *Jornal do Commercio*, 2 set. 1855, p. 3. Hemeroteca Digital, Fundação Biblioteca Nacional.

Assim como seus contemporâneos que atuaram na corte, Marc Ferrez não vai se furtar ao uso da fotografia estereoscópica ao longo de sua longa atuação. A produção de estereoscopias atravessou quase toda a sua trajetória, indo pelo menos da década de 1870 até a de 1920. Além da presença irrefutável de vistas estereoscópicas de sua autoria em acervos como o do Getty Museum, do Instituto Moreira Salles e do Arquivo Nacional, seu interesse pelas estereoscopias está indicado no caderno “Processos e materiais”,⁸ no qual encontram-se anúncios das câmeras Sténo-Jumelle (duas delas estereoscópicas), fabricadas por L. Joux. No caderno podemos encontrar ainda outras evidências, como notações referentes aos procedimentos que envolviam a produção de estereoscopias sobre vidro e listas de itens a serem encomendados, como os chassis estereoscópicos da empresa de Charles Mendel, entre outros. A aventura de Ferrez com a estereoscopia, no entanto, tem início muito antes do advento dos sistemas com chapas de vidro no mercado. Um dos procedimentos de impressão mais utilizado pelo fotógrafo até a década de 1880 foi a albumina, que consiste em um papel sensibilizado com uma solução de clara de ovo com nitrato de prata. As albuminas formam boa parte das tiragens originais realizadas pelo fotógrafo e estão presentes em álbuns, *cartes de visite*, *cartes cabinet* e em cartões estereoscópicos. A série de estereoscopias albuminadas produzidas para a Comissão Geológica do Império consiste em um dos capítulos mais interessantes desse processo, como veremos a seguir.

As albuminas estereoscópicas de Marc Ferrez

Em maio de 1875, Ferrez é convidado a participar como fotógrafo da famosa expedição chefiada pelo geólogo canadense Charles Frederick Hartt (1840-1878). Maior expedição científica realizada no Brasil até então, a comissão, criada em abril daquele ano, iniciou seus trabalhos ativos em 10 de junho e percorreu Alagoas, Bahia, Fernando de Noronha, Paraná, Pernambuco, Rio Grande do Norte, São Paulo, Santa Catarina, Sergipe, e parte da região amazônica. Nessa importante missão científica, realizada sob os auspícios do governo imperial, foi gerada a primeira grande representação fotográfica de diversas regiões do território brasileiro.

É na ocasião da Comissão Geológica do Império que Marc Ferrez vai realizar uma de suas mais relevantes séries de vistas estereoscópicas sobre papel

⁸ Caderno “Processos e materiais”. Arquivo Nacional, fundo Família Ferrez. Disponível em: <https://ims.com.br/cadernos-de-marc-ferrez/processos-e-materiais/>.

albuminado, que atualmente pertencem ao acervo do J. Getty Museum.⁹ Trata-se de dois álbuns, ambos contendo 84 fotografias em papel albuminado. O primeiro álbum possui 24 estereoscopias e o segundo, 15. As 39 vistas estereoscópicas presentes nos álbuns nos dão pistas interessantes acerca dos usos e das funções atribuídos a esse tipo de fotografia em suas primeiras décadas de existência.

Na modernidade da metade do século XIX, a “máquina-fotografia” passa a ter o importantíssimo papel de “produzir as visibilidades adaptadas à nova época”, as quais referem-se às novas necessidades da sociedade industrial, que não pode mais confiar na subjetividade do desenho humano. A obra do desenhista representa apenas um aspecto restrito daquilo que consegue perceber, do que pode compreender, do que quer reter, de modo que o seu desenho pode ser acometido por uma espécie de cegueira, em razão de seus próprios limites humanos. A fotografia, por outro lado, seria capaz de reproduzir todo o visível, sem seleção e sem perda, captando não somente o que o autor viu e quis representar (Rouillé, 2009).

A objetividade e precisão creditadas à imagem fotográfica possibilitam, portanto, o registro minucioso dos diversos aspectos que abrangem a sociedade industrial: a expressão cultural dos povos exteriorizada por meio de costumes como habitação, monumentos, mitos e religião, além dos fatos sociais e políticos. Do mesmo modo, o registro das paisagens urbana e rural, da arquitetura das cidades, das obras de implantação das estradas de ferro, dos conflitos armados, das expedições científicas e dos retratos de estúdio, o mais popular tipo de fotografia da época. Viu-se assim, com muita rapidez, a fotografia ser investida de tarefas de caráter científico e documental.

A crença na objetividade da fotografia tornou a alteridade cultural e social um tema fotográfico recorrente ao longo dos séculos XIX e XX. O registro fotográfico atuava como um grande inventário do mundo, possibilitando a visualização do “outro”, numa época marcada por questões históricas como o colonialismo e o imperialismo, bem como por questões identitárias nacionais e por teorias racistas. A fotografia começa então a servir aos Estados liberais e capitalistas no controle social dos indivíduos sob sua autoridade. Teorias racialistas e criminológicas do século XIX dependiam dos dados visuais informados pela fotografia para indicar condições médicas e psicológicas dos indivíduos. Assim, articulando o visual com o verbal, texto e fotografia serão utilizados por policiais, médicos, geógrafos e etnólogos em contextos discursivos de poder e controle social mais amplos (Mauad; Lopes, 2012).

9 Ver Brasileira Fotográfica – <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=album-da-comissao-geologica-do-imperio> – e Getty Museum, álbuns 1 e 2: <https://www.getty.edu/art/collection/object/104HTF>; <https://www.getty.edu/art/collection/object/108JCH>.

Desde finais do século XVIII foram criados os museus etnográficos, cuja tarefa seria a de, além de colecionar e preservar os objetos de uma cultura exótica, exibir à curiosidade pública os resultados da pesquisa antropológica, que buscava seu reconhecimento no panteão das ciências. Como avalia Pedro Vasquez, a disseminação dos museus etnográficos abriu terreno para a produção de álbuns e livros fotográficos dedicados a países e sociedades distantes e exóticas segundo os padrões europeus. (Mauad, 2010)

Investida de discursos científicos típicos da modernidade do século XIX, a crença no verdadeiro fotográfico vai se ampliando cada vez mais. “Nesses contextos, a fotografia era a prova contra a qual qualquer manifestação visual do mundo real poderia ser medida” (Mauad; Lopes, 2012, p. 263-281). O significado das imagens ficava, desse modo, produzido e garantido pela articulação entre ciência e Estado, não havendo espaço para outras manifestações fora daquelas elaboradas no campo discursivo de poder. A fotografia estereoscópica não ficaria imune a esse movimento. As empresas especializadas enviavam fotógrafos para diversas partes do mundo a fim de produzir verdadeiros inventários estereográficos, que serviriam para o divertimento da burguesia em ascensão, mas, sobretudo, para a educação de seus filhos. É o que vamos chamar de “verdadeiro estereoscópico”.

A Comissão Geológica do Império foi, nesse sentido, um exemplo típico dessa articulação entre ciência e Estado, característica da modernidade oitocentista. Primeira iniciativa institucional, de âmbito nacional, no campo específico das ciências geológicas no Brasil, a criação da comissão significou um marco, na medida em que seu campo de atuação não mais abrangia toda a história natural, mas restringia-se às ciências geológicas. Criada como um órgão subordinado ao Ministério da Agricultura, acredita-se que o Império e as elites nacionais enxergaram na comissão uma oportunidade de estabelecer no Brasil uma exploração sistemática e regular do território (Figueirôa, 2001).

Ao contrário do que se costuma divulgar, no entanto, o projeto da comissão não partiu do governo imperial, mas do próprio chefe da expedição. Hartt conseguiu vender sua ideia num momento em que demandas econômicas impunham desafios ao desenvolvimento da nação, e que uma ideologia cientificista era hegemônica tanto no Ministério da Agricultura quanto no gabinete do imperador.

Cunhava-se então a representação do sábio mecenas. Era d. Pedro II quem patrocinava, particularmente, projetos de pesquisa de documentos relevantes à história do Brasil, no país e no estrangeiro. Ele também se interessou pelas pesquisas de

etnografia e linguística americana. Ajudou, de diferentes maneiras, o trabalho de cientistas como Martius, as pesquisas de Lund, de Gorceix, dos naturalistas Couty, Goeldi e Agassiz, dos geólogos O. Derby, Charles Frederick Hartt, do botânico Glaziou, do cartógrafo Seybold, além de vários outros naturalistas que estiveram no país. D. Pedro financiou ainda profissionais de áreas diversas, como advogados, agrônomos, arquitetos, um aviador, professores de escolas primárias e secundárias, engenheiros, farmacêuticos, médicos, militares, músicos, padres e muitos pintores. Não é à toa que nessa época tenha ficado famosa a frase proferida pelo jovem monarca brasileiro nos recintos do IHGB: “A ciência sou eu”. Sem dúvida, uma clara alusão ao dito de Luís XIV; uma referência ao momento em que d. Pedro passa a ser artífice de um projeto que visava, por meio da cultura, alcançar todo o Império. (Schwarcz, 1998, p. 312)

Desse modo, o governo imperial acabou aprovando um projeto bem menos ambicioso do que aquele que Hartt idealizava, mas que ainda assim possibilitou a realização de investigações etnográficas e arqueológicas da versão inicial. Assim, eram os objetivos da Comissão Geológica do Império

realizar estudos preparatórios para o levantamento de uma carta geológica do Império; dirigir estes estudos de modo a conhecer a estrutura geológica do país, sua paleontologia, riquezas minerais e meio de explorá-las; completar estes trabalhos com a análise das rochas, minerais, terrenos e águas que puderem ser aproveitadas; finalmente, estudar a arqueologia e etnologia das tribos existentes, colhendo e classificando amostras que as ilustrem convenientemente. (Menezes, 1878, p. 39-40 apud Figueirôa, 2001, p. 158)

Ora, se era objetivo da comissão realizar uma verdadeira catalogação geológica, arqueológica e etnográfica do território, a presença de um fotógrafo era condição *sine qua non* para o sucesso de tal empreitada. A parceria entre o olhar viajante e a fotografia era já uma realidade intrínseca das expedições etnográficas do século XIX, sendo observada no Brasil em ocasiões anteriores à Comissão Geológica do Império. Em 1868, uma expedição chefiada pelos alemães Wilhelm Reiss e Alphons Stübel – com formação em geologia, física, química e ampla experiência em expedições científicas por diversas partes do mundo e no estudo dos vulcões – percorreu a América do Sul e deixou como legado, além das amostras e peças coletadas, um conjunto de duas mil fotografias adquiridas em todos os locais pelos quais passou. Um outro exemplo é constatado pela presença do fotógrafo Walter Hunnewell na expedição do casal Agassiz, pelo Brasil, entre 1865-1866 (Mauad, 2010).



Figura 1 - Vista geral estereoscópica das principais cachoeiras superiores de Paulo Afonso. Comissão Geológica do Império do Brasil, [1875-1876]. Foto: Marc Ferrez. Fonte: Getty Museum. Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/object/1099Bo>

Nada mais condizente com as intenções de uma expedição geológica do que o uso da estereoscopia para o registro das descobertas mineralógicas, agrícolas e geográficas de um território ainda pouco explorado. Se nos álbuns da comissão a estereoscopia não é a técnica hegemônica, estando inclusive em menor número que as fotografias planas, Ferrez fez uso desse expediente de maneira bastante adequada aos cânones estereoscópicos em voga naquele momento. Na Figura 1 podemos observar que o fotógrafo se utiliza de uma regra básica da fotografia imersiva: a colocação de algum elemento no primeiro plano, à margem da fotografia, para destacar o efeito de profundidade. O mais importante, porém, é perceber as fotografias estereoscópicas no contexto geral da série fotográfica.

Nos dois álbuns analisados percebemos que, além da estereoscopia, Ferrez produz uma quantidade relevante de fotografias panorâmicas. A presença de tais técnicas aponta os esforços do fotógrafo em produzir imagens com a precisão e objetividade esperadas pela “máquina-fotografia”. Estereoscopia e panorama são igualmente produzidos com a intenção de gerar uma viagem no interior da imagem, ou seja, técnicas de visualização imersiva.

É interessante notar também a presença de estereoscopias idênticas a fotografias planas. Essa era uma prática bastante comum entre os fotógrafos contemporâneos a Ferrez que atuavam com estereoscopia, como foi observado na obra de Klumb, que a partir de uma das imagens duplas produzia fotografias bidimensionais (Santos, 2020).

Com a conclusão dos trabalhos da comissão, as fotografias foram projetadas com o uso de lanterna mágica, a fim de ilustrar a conferência que Charles Frederick Hartt proferiu em novembro de 1875, no Recife. Ao longo dos anos, muitas outras aulas e apresentações foram acompanhadas das imagens de Ferrez. A presença, no arquivo do fotógrafo, de diversos conjuntos produzidos

para exibição por lanterna mágica aponta algumas evidências. Primeiramente, que a projeção foi um meio corrente de difusão de suas imagens. Em segundo lugar, o caráter pedagógico e instrucional das fotografias produzidas para a comissão geológica. E, por fim, o quanto Ferrez participou da chamada reorganização da visão, apontada por Crary, utilizando-se de técnicas de visualização de imagens que precederam a invenção da fotografia para difundir-las.

As albuminas estereoscópicas de Ferrez não se limitam ao trabalho realizado para a Comissão Geológica do Império. No fundo Duque de Caxias, do Arquivo Nacional, constam dez vistas estereoscópicas em albumina produzidas por Ferrez na década de 1880. Trata-se da série de fotografias da fazenda Santa Mônica, no município de Valença (RJ). A fazenda, fundada pelo marquês de Baependi, era naquele momento propriedade de seu filho, o futuro barão de Santa Mônica (genro do duque de Caxias), que, na ocasião da inauguração da igreja local, convidou o imperador e sua família para a cerimônia festiva. Marc Ferrez produziu fotografias estereoscópicas do interior do templo, da fachada da casa-grande e de seus cômodos.

Especialmente nas fotografias do interior da casa-grande, é inevitável não relacionar mais uma vez a produção de Ferrez com a de Klumb, que realizou vistas muito similares dos palácios imperiais. A presença das vistas tomadas nas residências do imperador corrobora o que defende Schwarcz (1998), ao afirmar que, na construção simbólica da sua figura pública, a representação de seus suntuosos palácios é uma constante. É o que podemos identificar especialmente nas vistas que representam os interiores do palácio de São Cristóvão e seu mobiliário, mas também naquelas que contemplam seus aspectos exteriores.



Figura 2 - Sala de visitas. Fazenda Santa Mônica, Valença, Rio de Janeiro, 1881. Foto: Marc Ferrez. Fonte: Arquivo Nacional, fundo Duque de Caxias

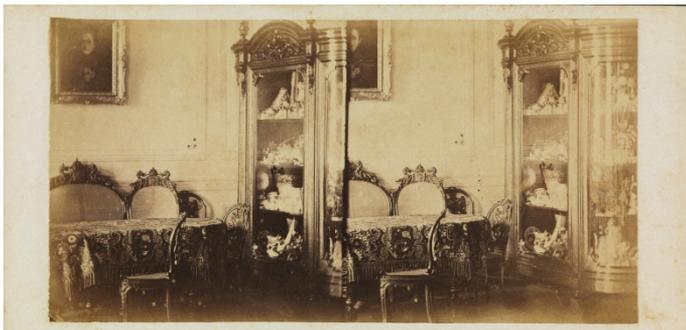


Figura 3 - [Mobiliário de uma residência da família imperial: mesa, cadeiras e cristaleira], [1860]. Foto: Revert Henrique Klumb. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional

As vistas estereoscópicas de Klumb nos mostram a suntuosidade do estilo de vida do imperador. Aqui não encontramos imagens dos espaços ligados aos seus gostos eruditos, mas sim de mobiliários da sala de jantar e de outros ambientes, com foco em móveis como cristaleira, cadeiras, penteadeira, piano etc. Do mesmo modo, percebemos nas vistas de Ferrez a suntuosidade dos cômodos e do mobiliário da fazenda Santa Mônica. Observa-se, nos registros fotográficos da sala de visita, os retratos pintados da duquesa de Caxias e dos marqueses de Baependi, e também os retratos dos imperadores na sala destinada à imperatriz, demonstrando a relação de intimidade e admiração entre as famílias.

Se era pelas mãos de d. Pedro II que se enraizava a “corte tropical” e ela, por sua vez, aproximava-se da representação da monarquia, é na imagem do monarca e de sua família que a corte irá se espelhar. Assim, seus hábitos e seus costumes serão amplamente imitados pela burguesia local, em busca do enobrecimento, mas também pela classe senhorial agrária que vivia afastada dos centros urbanos.

Cidades do Vale do Paraíba, no auge da produção cafeeicultora, concorriam com a própria corte como mercado consumidor de produtos importados, contratador de serviços fotográficos e de eventos. Além dos fotógrafos itinerantes, companhias de espetáculos frequentaram a região, indicando que também na província o cotidiano se movimentava com base no consumo de bens simbólicos, ligados a um *habitus* de classe que se formulava. (Mauad, 1997, p. 211)

Assim, o hábito do imperador de fotografar e ser fotografado serviu de modelo para a constituição de outras coleções fotográficas brasileiras no século XIX. A similaridade das vistas estereoscópicas de Ferrez na fazenda Santa Mônica com as de Klumb no palácio da Quinta da Boa Vista não é por

acaso. Para a elite cafeeicultora, a marca de um fotógrafo famoso da corte nas fotografias – geralmente no verso da imagem – atuava como emblema de distinção social (Mauad, 1997).

No caso das imagens da fazenda Santa Mônica, a “marca” Marc Ferrez encontra-se no próprio cartão estereoscópico, que além do endereço do estabelecimento do fotógrafo na corte, possui a legenda “Brésil au stéréoscope” (Brasil em estereoscopia). Ao contratar Marc Ferrez para realizar fotografias de sua propriedade, o barão de Santa Mônica demonstrava compartilhar com o imperador seus gostos e costumes, tanto quanto seu falecido pai, o barão de Baependi, um dos mais ilustrados homens do ciclo do café, doutor em matemática e filosofia pela Universidade de Coimbra.¹⁰ A existência das albuminas estereoscópicas de Ferrez no fundo Duque de Caxias nos dão novas pistas acerca da capilarização desse tipo de fotografia no Brasil oitocentista. Até o momento, estudos apontam uma intensa difusão de vistas estereoscópicas somente no âmbito da corte e nos principais centros urbanos do país. As estereoscopias da fazenda Santa Mônica abrem uma fresta de possibilidades de investigação acerca da existência de uma difusão significativa também entre as famílias da elite senhorial agrária e, portanto, em outras províncias brasileiras para além da corte.

O século XX e as estereoscopias em vidro: uma nova era para a fotografia estereoscópica

Se os cartões estereoscópicos em papel albuminado foram uma verdadeira febre mundial na segunda metade do século XIX, no alvorecer do século XX a fotografia estereoscópica conhece uma nova era. Mais precisamente a partir de 1893, com o surgimento de um sistema padronizado que integrava câmera e visor, o sistema Verascope. Produzido pela fábrica francesa Maison Jules Richard, rapidamente se tornou um sucesso, impondo-se no mercado fotográfico como um padrão por sua praticidade e pela fácil integração de filme e chapas de vidro, câmera e visor estereoscópico.

O surgimento do Verascope no mercado propiciou o advento de uma nova era na fotografia estereoscópica por estimular a prática amadora da atividade, fenômeno que teve adeptos inclusive no Brasil (Adams, 2004). Nas primeiras décadas do século XX, fotógrafos amadores como Guilherme Antônio dos Santos e Otávio Mendes de Castro produziram vastas coleções de vistas

¹⁰ Ver: <http://www.ipatrimonio.org/valenca-fazenda-santa-monica-casa/#!/map=38329&loc=-22.395981000000006,-43.74011800000001,17>.

estereoscópicas, para citar somente os exemplos cariocas (Santos, 2019). Mas não foram apenas os amadores que se beneficiaram da nova tecnologia. Marc Ferrez também vai fazer amplo uso das placas de vidro estereoscópicas, tendo iniciado essa nova aventura utilizando-se provavelmente das câmeras Sténeo-Juméle, similares à Verascope.

No alvorecer do século XX muita coisa havia mudado no Brasil, especialmente no campo político. O sistema monárquico escravagista tinha dado lugar à novíssima República, que ia aos poucos estabelecendo sua legitimidade. Marc Ferrez era já um fotógrafo estabelecido na cidade do Rio de Janeiro e grande parte de seu prestígio foi conquistado graças às láureas concedidas pelo imperador. Em 1881, Ferrez acompanhou d. Pedro II em sua visita à província de Minas Gerais e, em 1885, recebeu do monarca a condecoração de cavaleiro da Ordem da Rosa. Assim, na década de 1890, ainda que o Império tivesse sucumbido, Ferrez se firmou como um próspero comerciante representante dos principais fabricantes mundiais de equipamentos fotográficos e introdutor, no Brasil, das últimas novidades nessa área.

Na primeira década do século XX, o prestígio de Ferrez leva-o a realizar o registro fotográfico de um dos maiores empreendimentos do regime republicano até então: a construção da Avenida Central.

Contratado pela comissão encarregada da construção em 1905, Ferrez iniciou a produção do projeto editorial mais ambicioso de sua trajetória, consistente na documentação fotográfica de todos os prédios construídos na nova via, e desenhos dos projetos das fachadas.

Em fins de abril de 1904, fotografias de ferrovias e escolas de Ferrez foram mostradas por expositores brasileiros na Exposição Mundial de Saint Louis. O pavilhão nacional, batizado de Palácio Monroe, especialmente erguido para a ocasião, será transferido para o Rio de Janeiro em 1906 para coroar a Avenida Central.¹¹

O sucesso de Marc Ferrez como representante de fabricantes internacionais estimulou o empresário a investir em um novo ramo: o cinema. Por intermédio de seu filho Júlio Ferrez, a família passa a representar a distribuição de filmes Pathé e Lumière no Brasil. Assim, em 1907, Ferrez e seus filhos inauguraram,

¹¹ Ver Marc Ferrez: cronologia, em Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/07/24/cronologia-marc-ferrez/>.

em sociedade com Arnaldo Gomes de Souza, o Cinema Pathé, terceira casa de cinema fixo no Rio de Janeiro. Mais tarde foi criada a firma Marc Ferrez & Filhos, exclusivamente para os negócios de cinema.

A necessidade de viagens constantes para a Europa por conta dos negócios fará com que Ferrez se mude para a França após o falecimento de sua esposa, em 1914. Apresentado aos autocromos Lumière em 1912, durante os sete anos que vive na França o fotógrafo vai produzir vistas estereoscópicas coloridas que se diferenciam radicalmente de tudo o que havia realizado até então. As estereoscopias coloridas de Ferrez mostram seu afastamento da fotografia como profissão, conduzindo-o para uma estética muito mais próxima do que os amadores realizavam naquele momento. Maurício Lissovsky (2020) associa essa mudança à influência que o cinema passa a exercer em sua visão de mundo.

Marc Ferrez começa a vender equipamentos de cinema em sua loja em 1905. Mas não foi apenas o tino comercial do empresário que se deixou afetar por esse novo estado da imagem, o olhar do fotógrafo também foi atravessado por ele. Afinal, a fotografia como espetáculo – lanterna mágica, estereoscopia, grandes álbuns, panoramas, exposições – sempre havia lhe interessado mais que o retratismo miúdo do estúdio burguês. (Lissovsky, 2020, p. 4)

Se nas albuminas estereoscópicas observamos a busca pela objetividade e verossimilhança total dos objetos retratados com a realidade, os estereogramas produzidos a partir de 1912 “aspiram ao fotograma”. Experimentando a liberdade de fotografar sem estar a serviço de um cliente, Ferrez faz da atividade fotográfica um verdadeiro passatempo, criando narrativas cinematográficas. Nessas imagens, o fotógrafo usa e abusa de “modelos”, homens e mulheres que mais parecem atores em cena. Não posam com a dureza dos retratos encomendados do século anterior, mas parecem engajados em uma ação. “O jardim é o ambiente privilegiado dos autocromos europeus de Marc Ferrez. Neles, o percurso estereoscópico incorpora uma narrativa” (Lissovsky, 2020). Aqui a fruição estereoscópica nos sugere uma história mágica, deixando de lado a dureza do realismo objetivo das albuminas documentais (Figura 4).



Figura 4 - Uma suíça. Marecottes, Suíça, 1915. Foto: Marc Ferrez. Fonte: Instituto Moreira Salles, coleção Gilberto Ferrez. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/23405>

No Brasil, os autocromos de Marc Ferrez afastam-se um pouco da ludicidade da produção europeia e remetem diretamente à produção do “turismo estereoscópico” (Figura 5). Entre variados temas da estereoscopia, essa foi, sem dúvidas, uma das temáticas mais usadas, não só pelas empresas especializadas, mas também pelos fotógrafos amadores (Santos, 2019). Em termos estéticos, era possível detectar uma linguagem “profissional”, ou seja, as imagens apresentavam claramente o objeto fotografado, através de composições cuidadosas e iluminação homogênea. Na produção de profissionais ou amadores, a fotografia de turismo estereoscópico concorria para reforçar os efeitos do majestoso, do opulento ou do monumental nas arquiteturas dos edifícios religiosos e seculares (Adams, 2004).



Figura 5 - Avenida Rio Branco, [1920]. Foto: Marc Ferrez. Fonte: Instituto Moreira Salles, coleção Gilberto Ferrez

Assim, se é inevitável a comparação com Klumb quando analisamos as albuminas, no caso das placas de vidro a produção de Ferrez está muito mais próxima à de fotógrafos amadores como Guilherme Santos.¹² Tendo produzido mais de vinte mil vistas estereoscópicas, ao longo de mais de cinquenta anos, a obra de Guilherme Santos é extremamente variada, sendo possível identificar nela múltiplas formas de fotografar. Santos dialogava com a produção fotográfica amadora e mesmo profissional de seus contemporâneos, ora produzindo vistas de caráter estritamente documental, ora experimentando como um verdadeiro artista. Quando fotografava a cidade do Rio de Janeiro, assemelhava-se a um profissional, documentando o seu processo de urbanização da maneira mais fiel possível, produzindo o que ele mesmo chamou de “arquivo histórico-estereoscópico”. Por outro lado, em momentos de descontração com a família, produzia vistas em jardins muitos parecidos com os de Ferrez na Europa, deixando seu lado lúdico aflorar. E, ainda que não utilizasse os autocromos, não abria mão dos banhos de anilina para colorir as fotografias após a revelação (Santos, 2019).

As comparações não terminam aí. Retornando ao Brasil depois de sete anos na Europa, acredita-se que o último trabalho realizado por Ferrez antes de sua morte foi a série de estereoscopias em vidro das comemorações do Centenário da Independência do Brasil, em 1922. Esse evento também é um dos grandes destaques na obra de Guilherme Santos, que tratou de registrá-lo de forma independente, produzindo sobre ele mais de 250 vistas estereoscópicas (Santos, 2019). Ambos estavam preocupados com a documentação de um dos mais importantes eventos do período republicano até então e contemplaram diversos aspectos dos “deslumbrantes monumentos arquitetônicos” da mostra, desde sua fase de construção até o momento da inauguração, numa clara produção de vistas de “turismo estereoscópico”. Na série de Ferrez, encontramos placas de vidro em preto e branco e coloridas que representam as fachadas dos pavilhões construídos por ocasião da “Exposição de 1922”.

As estereoscopias em placas de vidro que Ferrez produziu nas primeiras décadas do século XX encontram-se atualmente no acervo do Instituto Moreira Salles, somando um número aproximado de 1.200 imagens.

12 Fotógrafo amador que nasceu e viveu na cidade do Rio de Janeiro entre 1871 e 1966. Dedicou-se exclusivamente à prática da fotografia estereoscópica a partir do ano de 1905 até a década de 1950. Sua extensa obra de mais de vinte mil itens encontra-se atualmente no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e no Instituto Moreira Salles. Santos fotografou especialmente os logradouros de cidades como Rio de Janeiro, Petrópolis e Teresópolis, além dos hábitos e costumes de seus habitantes. Seu acervo de fotografias é provavelmente o maior e mais representativo da tradição estereoscópica no Brasil. Para mais informações sobre o assunto, ver Santos (2019).

Conclusão

O daguerreótipo foi apresentado ao mundo em 1839. Marc Ferrez nasceu no Rio de Janeiro em 1843. A história de sua vida está atrelada à história da fotografia de tal modo que acompanhar sua trajetória profissional nos possibilita compreender o desenvolvimento e aperfeiçoamento da técnica em seu primeiro século de existência. Mas Ferrez não foi entusiasta apenas da fotografia, produzindo registros para todo um universo de técnicas e aparelhos de difusão de imagens típicos do século XIX.

As condições para que Ferrez desenvolvesse seu tino comercial e artístico já estavam colocadas, uma vez que nasceu em uma família de escultores/gravadores e cresceu sob forte influência desse meio. Assim, trabalhou com litografia, produziu placas de vidro para lanterna mágica, fez reproduções em fototipia para cartões-postais, utilizou heliografia para a reprodução de plantas de engenharia. Envolveu-se no nascente setor cinematográfico, e até mesmo as cédulas emitidas pelo Tesouro Nacional entre 1890 e 1900 receberam suas vistas e panoramas. Em meio a todo esse universo de possibilidades, a estereoscopia não poderia ficar de fora.

As séries estereoscópicas aqui analisadas são apenas gotas no oceano da obra genial desse artista, mas possibilitam perceber tanto a “evolução” da “fotografia como espetáculo” quanto as múltiplas faces de um mesmo fotógrafo. Assim, enquanto atuava para a Comissão Geológica do Império ou para a família do duque de Caxias, produzia estereoscopias com a finalidade documental bastante clara, utilizando-se da técnica de impressão mais adequada à época, o papel albuminado. Com a substituição do colódio pela emulsão em gelatina com brometo de prata e a popularização das chapas de vidro, estas passam a substituir as albuminas também nos trabalhos comissionados. Mas em sua última década de vida, já liberto da prática fotográfica como meio de subsistência, Ferrez experimenta a utilização das placas de vidro de forma bem mais criativa. “Ferrez experimentou com os autocromos uma liberdade que não se permitia quando a fotografia era seu principal ganha-pão” (Ceron, 2019).

Ora, como sugere Crary, é fundamental ver os fenômenos das vanguardas artísticas e literárias do final do século XIX e o “realismo” e o positivismo concorrentes da cultura popular e científica não como antagônicos, mas como componentes superpostos de uma única superfície social, na qual a modernização da visão tinha começado décadas antes. A análise da prática estereoscópica de Ferrez deixa clara sua vasta experiência como artista, empreendedor,

empresário e, sobretudo, homem ligado à ciência e à técnica, o que nos leva a concluir que, mais que fotógrafo, Ferrez foi um típico observador oitocentista.

Na trajetória de Marc Ferrez, ciência e arte caminharam de mãos dadas, tanto o “realismo” do estereoscópio como os “experimentos” de certos pintores eram inseparáveis de uma transformação muito mais ampla do observador. Capaz de manejar a estereoscopia com maestria, ainda que não se dedicasse exclusivamente a ela, Ferrez foi mestre em tudo o que se propôs. Mais do que espreitar passivamente o espetáculo do século XIX, observou. Ou seja, viu e conformou suas próprias ações a partir do que viu, construindo um verdadeiro legado visual para as gerações seguintes e tornando-se o mais importante fotógrafo brasileiro de seu tempo.

Referências

- ADAMS, Gavin. *A mirada estereoscópica e a sua expressão no Brasil*. Tese (Doutorado em Comunicação e Estética do Audiovisual) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- CERON, Ileana Pradilla. *Marc Ferrez, uma cronologia da vida e da obra*. São Paulo: IMS, 2019.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- FERREZ, Gilberto. *O Rio antigo do fotógrafo Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos do Rio de Janeiro, 1865-1918*. São Paulo: Ex Libris, 1989.
- FIGUEIRÔA, Sílvia Fernanda de Mendonça. A comissão geológica do Império do Brasil. In: DANTES, Maria Amélia M. (ed.). *Espaços da ciência no Brasil: 1800-1930*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001. p. 111-129. (Coleção História e Saúde). ISBN: 978-65-5708-157-0. DOI: <https://doi.org/10.7476/9786557081570.0006>.
- HOLMES, Oliver Wendell. O estereoscópio e o estereógrafo. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). *Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.
- LISSOVSKY, Mauricio. *Ócio e cinema na fotografia de Marc Ferrez*. Galáxia: São Paulo, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-25532020347859>.
- MAUAD, Ana Maria; LOPES, Marcos Felipe de Brum. História e fotografia. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 263-281.
- MAUAD, Ana Maria. *Imagens de um outro Brasil: o patrimônio fotográfico da Amazônia oitocentista*. *Locus: Revista de História, Oit de Fora*, v. 16, n. 2, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrf.br/index.php/locus/article/view/20153>. Acesso em: 1 nov. 2022.
- MAUAD, Ana Maria. *Imagem e autoimagem do Segundo Reinado*. In: ALENCASTRO, Luís Felipe de; NOVAIS, Fernando A. *História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional*. v. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 181-231.
- MITCHELL, William John Thomas. *What do pictures want?* Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- ROUILLÉ, Andre. *Fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.
- SANTOS, Maria Isabela M. dos. *Revert Henry Klumb, a Coleção do Imperador e a fotografia estereoscópica no Brasil do século XIX*. *International Journal on Stereo & Immersive Media*, Lisboa, 2021. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/stereo/article/view/7960>. Acesso em: 1 nov. 2022.
- SANTOS, Maria Isabela M. dos. *A mirada estereoscópica de Guilherme Santos: cultura visual no Rio de Janeiro (séculos XIX e XX)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em História, Niterói, 2019.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do imperador:*

- d. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SILVA, Maria Cristina Miranda da. *A presença dos aparelhos e dispositivos ópticos no Rio de Janeiro do século XIX*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.
- TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. Cosac Naify: São Paulo, 2000.
- TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo*. Rio de Janeiro: Funarte; Rocco, 1995.
- VASQUEZ, Pedro. *Fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- WANDERLEY, Andrea C. T. *Cronologia de Marc Ferrez*. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=20796>. Acesso em: 1 nov. 2022.

Recebido em 31/10/2022

Aprovado em 16/3/2023