

Paisagens em trânsito

Historicidade e apropriações da paisagem carioca

Landscapes in transit: the *Carioca landscape* historicity and appropriations / Paisajes en tránsito: historicidad y apropiaciones del *paisaje carioca*

Maria Inez Turazzi

Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisadora associada do Laboratório de História Oral e Imagem do Instituto de História da Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e do Conselho Internacional de Museus (Icom Brasil).

mi.turazzi@gmail.com

RESUMO

Este artigo analisa a construção da *paisagem carioca* como experiência urbana, identidade estética e emblema visual. As visões da natureza e da cidade do Rio de Janeiro projetadas pela obra de Marc Ferrez e sua difusão nos meios analógicos e digitais convivem hoje com outras imagens distintivas do lugar que subvertem imaginários estabelecidos e redimensionam as apropriações dessa paisagem.

Palavras-chave: paisagem; fotografia; Rio de Janeiro; Marc Ferrez.

ABSTRACT

This article analyzes the construction of the *Carioca landscape* as an urban experience, aesthetic identity, and visual emblem. The visions of nature and the city of Rio de Janeiro projected by the work of Marc Ferrez and its diffusion in analogical and digital media coexist today with other distinctive images of the place that subvert established imaginaries and resize the appropriations of this landscape.

Keywords: landscape; photography; Rio de Janeiro; Marc Ferrez.

RESUMEN

Este artículo analiza la construcción del *paisaje carioca* como experiencia urbana, identidad estética y emblema visual. Las visiones de la naturaleza y de la ciudad de Río de Janeiro proyectadas por la obra de Marc Ferrez y su difusión en los medios analógicos y digitales conviven hoy con otras imágenes distintivas del lugar que subvierten los imaginarios establecidos y redimensionan las apropiaciones de este paisaje.

Palabras clave: paisaje; fotografía; Rio de Janeiro; Marc Ferrez.

Quando lemos um livro, tal qual quando percorremos uma paisagem com o olhar, somos alcançados por outras leituras: “cada novo leitor é afetado pelo que imagina que o livro foi em mãos anteriores”, lembra-nos Alberto Manguel, em *Uma história da leitura* (1997, p. 29). O autor refere-se aos livros que se apresentam aos nossos olhos pela primeira vez, mas a observação também se aplica àqueles que já estiveram diante de nós, em outras épocas. Penso que ela também poderia ser estendida à leitura das paisagens que revisitamos com “outros” olhos. A ideia, por sinal, não é nova: “um livro, como uma paisagem, é um estado de consciência que varia de acordo com os leitores”, escreveu Ernest Dimnet (1866-1954), em *The art of thinking* (1928).¹

Folheando o catálogo da exposição *A paisagem carioca* (Martins; Caleffi, 2000), realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e o volume dedicado a Marc Ferrez (Turazzi, 2000) publicado na coleção Espaços da Arte Brasileira, ambos da virada do século XX ao XXI, pareceu-me oportuna uma reflexão sobre as mutações na apreensão da paisagem do Rio de Janeiro, observada de onde estamos, isto é, quando as imagens ali reunidas e aquelas criadas por outras visões da cidade passaram a circular amplamente através das mídias digitais.

Vinte anos mais tarde, a construção da identidade estética desse lugar geográfico tem sido profundamente alterada pelos modos de produção e circulação das imagens que conformam a chamada *paisagem carioca*, assim como por outras concepções da própria noção de paisagem, palavra polissêmica e conceito pluridisciplinar. Adauto Novaes, filósofo e curador de debates memoráveis realizados no país desde a década de 1980, ao apresentar o seminário que acompanhou a mostra no Museu de Arte Moderna, indicou-nos um percurso de leitura para aquelas visões da *paisagem carioca*:

A história decompõe-se em imagens e não em histórias, escreve Walter Benjamin. Essa ideia torna-se evidente se pensarmos que cada transição, cada passagem de uma paisagem a outra, de um estilo de vida a outro, de um modo de produção a outro, é acompanhada de perdas que só são compensadas por imagens que guardam vestígios do passado. Quando uma imagem aparece como emblema da passagem entre o velho e o novo, no lugar de ser apenas uma sombra da tradição, esquece seu lado ingênuo e parcial, concentra nela mesma os signos da ruptura, o que há de perene, e passa a nos dar a pensar a História. (Novaes, 2000, p. 170)

¹ “A book, like a landscape, is a state of consciousness varying with readers”. Ernest Dimnet, padre e pensador francês, publicou diversas obras bastante populares nos anos 1920-1930, entre as quais *The art of thinking* (New York, 1928), lançada originalmente em inglês e depois publicada em francês (Paris, 1930).

A expressão que deu título à mostra não deixa de ser uma síntese emblemática dessa passagem entre o velho e o novo na representação da natureza, da cidade e da história no Rio de Janeiro. A *paisagem carioca* condensa, em si mesma, um dos lugares de memória da cidade e uma das expressões de uma dada visualidade urbana. Como construção material e simbólica, ela se decompõe em imagens do lugar que guardam vestígios do passado e naturalizam tradições, mas também apontam outras visões da cidade que nos instigam a (re)pensar sua história e imaginar outros futuros possíveis para essa paisagem, como lugar natural, espaço da vida humana e forma de apreensão do mundo (Simmel, 2013).²

Uma história visual do Rio de Janeiro pode ser vista através da relação da cidade com o mar e do entrelaçamento de personagens aos lugares materiais e simbólicos, tendo como perspectiva a noção de “fotografia pública”, isto é, quando a fotografia ingressa na conformação da esfera de opinião pública, no espaço público de expressão coletiva e nas instâncias de exercício e controle do poder público (Mauad, 2015). Este artigo,³ valendo-se também das reflexões apresentadas por tais estudos, integra uma pesquisa sobre a historicidade da *paisagem carioca*, ou seja, da paisagem natural, construída e representada, que singulariza a experiência urbana, a identidade estética e os emblemas visuais do Rio de Janeiro, observando as interações e mutações nos modos de apropriação dessa paisagem, no passado e no presente.⁴

O ponto aqui focalizado são as visões da natureza e da cidade (re)elaboradas pela obra de Marc Ferrez (1846-1923) e a conversão desse legado em patrimônio cultural, entendendo-se a produção e a difusão das imagens do fotógrafo como componentes ativos da apropriação estética da paisagem do Rio de Janeiro. Por outro lado, essas fotografias e sua ampla circulação nos meios analógicos e digitais convivem hoje com outras experiências urbanas e imagens distintivas da cidade, que não apenas subvertem o imaginário edênico associado ao lugar, profundamente enraizado na cultura brasileira e nos meios internacionais, como redimensionam as formas de apropriação da *paisagem carioca* como patrimônio cultural.

2 George Simmel (1858-1918) publicou *Die Philosophie der Landschaft* em 1913.

3 O presente artigo desenvolve o tema da comunicação originalmente apresentada na mesa-redonda “A cidade capturada: fotografia e história no Rio de Janeiro”, coordenada pela professora Ana Maria Mauad, no Seminário Rio 450 anos de História, na Fundação Casa de Rui Barbosa, realizado de 14 a 19 de setembro de 2015.

4 O projeto “Paisagens do Rio: modos de ver e ler a cidade (2016-2019)” contou com o apoio do CNPq, integrando-se à linha de pesquisa Memória, Arte, Mídias do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense.

Por essa razão, “paisagens em trânsito”, isto é, concepções da paisagem e visões da *paisagem carioca* que se movem não apenas no tempo e no espaço, mas também em nosso imaginário.

Paisagem, paisagens

A polissemia da palavra paisagem costuma ser apontada pelos que se debruçam sobre o tema, qualquer que seja o recorte pretendido para uma noção tradicionalmente atravessada pela ambiguidade. Entre as acepções mais frequentes, a paisagem ora é referida como lugar natural e realidade empírica, ora como porção do território alcançado pela visão, ora como espaço da vida humana e das interações sociais, no campo ou na cidade, ora como gênero de pintura historicamente relacionado à arte europeia no Renascimento, ora como representação por meio de imagens (textuais, visuais, sonoras ou mentais) que não se circunscrevem a essa temporalidade e, muito menos, à cultura ocidental. As ambiguidades parecem inevitáveis e os qualificativos “natural”, “urbana”, “cultural”, “humana” etc. iluminam outros sentidos atribuídos à palavra. Por isso mesmo, as flutuações semânticas da noção de paisagem e as reflexões em torno do conceito em diferentes disciplinas são acompanhadas por tentativas de sistematização dos pontos de convergência e diferenciação das perspectivas contempladas (Bulhões; Kern, 2010; Cauquelin, 2007; Corrêa; Rosendahl, 2004; Salgueiro, 2000; Schama, 1996; Serrão, 2011; Simmel, 2013).

No Brasil, o I Colóquio Internacional de História da Arte, realizado em São Paulo, em 1999, pelo Comitê Brasileiro de História da Arte, com o tema “Paisagem e arte: invenção da natureza e evolução do olhar” foi um marco importante na evolução dos estudos sobre a paisagem, dentre outras iniciativas acadêmicas e culturais ligadas à questão. Além de reunir alguns dos principais teóricos da paisagem, como Augustin Berque e Alain Roger, o encontro promoveu o intercâmbio de temáticas, abordagens e práticas de pesquisa entre dezenas de estudiosos nacionais e estrangeiros (Salgueiro, 2000). Ulpiano Bezerra de Meneses, ao fazer um balanço crítico dos trabalhos apresentados, apontou a dificuldade para se estabelecer pontos de convergência diante da multiplicidade de perspectivas sobre a própria noção de paisagem (Meneses, 2002). Em outro artigo, ele aprofundou a reflexão, sistematizando a historicidade, os fundamentos, os usos e as correlações da paisagem com o conceito de patrimônio cultural e sua exploração como mercadoria. Diz o autor:

A historicidade da paisagem diz respeito, também, ao uso que dela fizeram as sociedades ou segmentos sociais [pois] nos usos é que se concentram os significados mais profundos da paisagem. Seria impossível mapear aqui, historicamente referenciados, os principais usos e funções a que se prestaram às paisagens. Com efeito, a capacidade de mobilização cognitiva, estética e afetiva da paisagem faz com que ela possa ser explorada nas mais variadas direções, nas quais sempre se introduz a dimensão de poder. Ela serve de vetor para tornar concretos conceitos abstratos, como o jardim do Éden, as paisagens pastoris, de fuga ou alegóricas, os espaços utópicos (a terra de Cocanha); os perigos, barbárie ou degenerescência dos trópicos (tão úteis aos propósitos dos projetos coloniais) ou, ao inverso, suas maravilhas e pureza original. O olhar do colonizador, do naturalista ou viajante constrói múltiplas paisagens. As mais variadas concepções de natureza domesticada pela razão ou, ao inverso, como modelo para guiar a razão insuficiente se expressam nos jardins, cuja história está imbricada na história do todo social — e impõem códigos de leituras determinadas. (Meneses, 2002, p. 40-41)

Em época mais recente, a coletânea organizada por Adriana Serrão (2011) reuniu algumas das teorias mais relevantes sobre o tema, a começar pelo célebre ensaio “Filosofia da paisagem” (1913), de Georg Simmel, considerado o primeiro texto filosófico dedicado à paisagem. Em linhas gerais, os enfoques dessa antologia se subdividem em três vertentes: “a ontologia, na determinação da essência e das qualidades intrínsecas da paisagem; a estética, quando atende aos diferentes modos de apreciação e valoração; e a ética, ao tomar posição sobre o sentido, as possibilidades e os limites do agir humano” (Serrão, 2011, p. 10). Além de identificar a evolução semântica da palavra e a historicidade das noções de paisagem nas ciências da natureza e nas ciências humanas, a abordagem filosófica inaugurada por Simmel e seguida por Serrão prioriza os cruzamentos de uma categoria sintética entre natureza e cultura, com outras dimensões éticas da existência humana e das formas de apreensão do mundo:

Trata-se de uma peculiar forma de apreender as coisas naturais que, justamente enquanto forma, reside no espírito e não nas coisas; não é um dado em-si, mas implica um para-si. É esta forma que permite converter uma multiplicidade de elementos separados num todo homogêneo, que resulta deles, mas não se reduz à sua mera soma. Com esta posição, a paisagem deixa de ser um dado inquestionável para se apresentar como um problema que deve ser esclarecido enquanto formação anímica e compreendido nas principais configurações em que histórica e culturalmente se encarnou. [...]

A tese tantas vezes repetida pelas teorias culturalistas de que o homem modela as paisagens fez esquecer que as paisagens também nos modelam. Salubre ou poluídas, plenas ou pobres de estímulos, não se veem “da janela”, mas percorrem-se e atuam positiva ou negativamente sobre nós. (Serrão, 2011, p. 17; p. 29)

Para os objetivos deste artigo, importa reter essa compreensão holística do conceito e a premissa de que “a paisagem tem história” e que “as estruturas perceptivas [também] são históricas” (Meneses, 2002), dois eixos da sistematização referida que fundamentam essa reflexão sobre a historicidade e as apropriações da noção de *paisagem carioca*. Paisagem que é, ao mesmo tempo, natureza e cidade, posto que essa relação simbiótica está indissoluvelmente ligada à identidade estética do Rio de Janeiro, com a ressalva de que tal identidade não se reduz à visão pitoresca e sublime do lugar, consagrada pelo traço de quase todos os viajantes do passado. Antes, ela significa uma forma mais abrangente e plural de pensar as experiências individuais e coletivas que tomam o aspecto estético como traço saliente da identidade local, alcançando igualmente as mudanças históricas e culturais na construção e na apropriação dessa paisagem (D’Angelo, 2001).

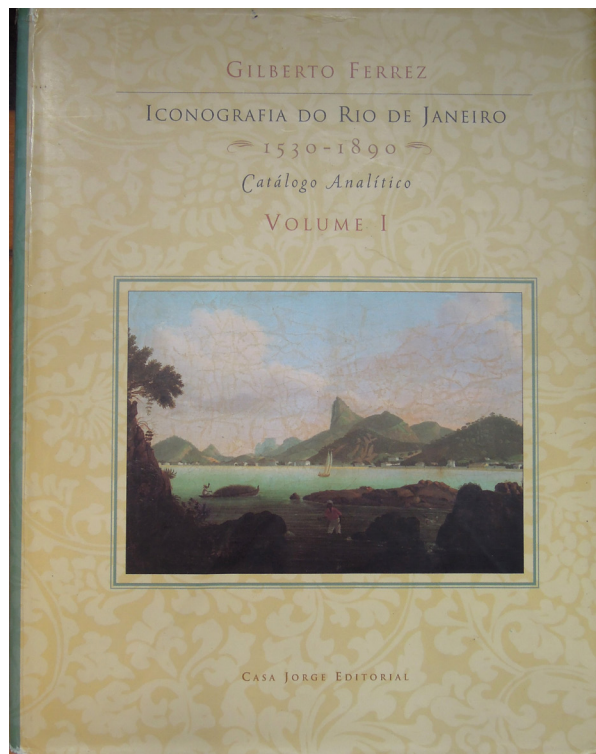


Figura 1 – *Catálogo Iconografia do Rio de Janeiro, 1530-1890* (2000), elaborado por Gilberto Ferrez ao longo de toda a sua vida

Durante boa parte de sua vida, o colecionador e historiador Gilberto Ferrez realizou, em acervos nacionais e estrangeiros, o mais completo inventário da iconografia do Rio de Janeiro entre os séculos XVI e XIX, trabalho que só seria publicado no ano do falecimento desse incansável estudioso do patrimônio cultural, neto de Marc Ferrez (Ferrez, 2000). Na mesma ocasião, a mostra Paisagem Carioca apresentou ao público da cidade o mais expressivo repertório de representações visuais, literárias e sonoras que fizeram dessa paisagem marca identitária da cidade e um dos emblemas distintivos do Brasil (Martins; Caleffi, 2000). Com a participação de pesquisadores de áreas diversas, o projeto reuniu mais de mil pinturas, gravuras, mapas, fotografias, esculturas, discos e objetos decorativos, entre outros itens de coleções públicas e privadas, a partir dos quais foram reproduzidas 752 obras. Esse banco de imagens foi disponibilizado em CD-ROM, àquela altura um meio inovador para a pesquisa e a difusão de fontes históricas. Nesse amplo acervo documental, a trama de imaginários dada a ver pela *paisagem carioca* colocou em realce não apenas as imagens edênicas e harmoniosas da natureza e da cidade do Rio de Janeiro, como sua função metonímica de representar o Brasil:

A paisagem, moldura imprecisa da cidade colonial na percepção de Leandro Joaquim, marca da identidade da cidade e do país, cuidadosamente estudada e esculpulosamente fixada pelas artes enquanto o Estado consolidava a unidade no Império, assumiu nas primeiras décadas do século XX a função de suporte deslumbrante da ordem com progresso, e foi mil vezes reproduzida em fotografias, postais, selos, gravuras, bandejas de asas de borboleta, caixas, broches, relógios, e uma miríade de objetos os mais variados que através dela representavam a cidade-capital e, portanto, o país. (Neves, 2000, p. 30)

As imagens paisagísticas do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX dialogam, naturalmente, com a multiplicidade de paisagens que povoavam o cotidiano e a imaginação de brasileiros e estrangeiros. O desenho, a pintura e a gravura, por sua vez, sugerem aos primeiros fotógrafos convenções e temáticas já familiares ao meio europeu, referência inevitável para a exploração de um repertório estético com os recursos inerentes à prática fotográfica. Os novos métodos de reprodução fotomecânica, dinamizando a economia visual, estimulam reapropriações de emblemas paisagísticos pelas imagens técnicas, favorecendo a intermedialidade nos modos de ver e representar a natureza e a cidade e, conseqüentemente, as interações e os cruzamentos de diferentes meios na projeção e circulação da *paisagem carioca* na cultura visual da época.



Figura 2 – View of the Corcovado (vista do Corcovado), litogravura. Maria Graham (desenhou), Edward Finden (litografou), 1822. Coleção Geyer, Acervo Museu Imperial

A invenção fotográfica da paisagem

Cidade “espremida entre o mar e a montanha”, a chegada ao Rio de Janeiro sempre inspirou nos viajantes um tipo de reflexão marcada pelos paroxismos. No passado, aqueles que vinham pelo Atlântico e atravessavam a estreita passagem na entrada da baía de Guanabara não apenas avistavam dali um cenário majestoso, como tinham diante de si um ponto de vista privilegiado para o primeiro juízo crítico da cidade. As elevações sinuosas, então despovoadas e ainda cobertas pela mata virgem, rodeavam um aglomerado urbano de feições modestas confrontado à exaustão com a exuberância da natureza. A *paisagem carioca* delineada em boa parte dessas vistas e panoramas foi bastante marcada pelo “sentimento da natureza”, pela “imaginação geográfica” dos artistas viajantes e sua releitura em ateliês de gravura e litografia europeus (Simmel, 2013; Martins, 2001).

Em um país com vegetação abundante e diversificada, o estudo da paisagem como gênero pictórico transcorria, então, “entre as quatro paredes de uma sala, com vidraças cheias de pó”, como salientou Lilian Schwarcz ao destacar o que parecia ser um contrassenso na formação artística promovida pela Academia Imperial de Belas Artes (1822-1889). Esse aparente paradoxo no processo de invenção, reelaboração e adaptação entre nós da representação romântica da paisagem é atribuído pela autora ao distanciamento da renovação estética que

despontava na Europa, como também ao apego das primeiras gerações de artistas brasileiros à tradição acadêmica e sua vinculação “a uma corte que via a arte como um recurso ilustrativo de sua existência e não como um diálogo com a realidade social ou mesmo natural” (Schwarcz, 2003).

A construção da *paisagem carioca* pelo dispositivo fotográfico, como se pode imaginar, não ocorreria “entre quatro paredes”, mas no contato direto com o mundo lá fora, desde as primeiras demonstrações da daguerreotipia no Rio de Janeiro e na América do Sul, pelos viajantes do Oriental-Hydrographe (Turazzi, 2019). Por outro lado, paisagens idealizadas e imaginativas não demoraram a ser incorporadas aos estúdios fotográficos da época, como fundo pintado para os salões de pose ou mesmo como decoração *in natura* e exótica em fotografias de toda sorte, destacando-se o célebre retrato do imperador d. Pedro II, realizado por Insley Pacheco, em 1883.⁵ As mostras nacionais e internacionais, desde o sucesso da fotografia na Exposição de Londres, em 1851, ampliariam a circulação e o caráter ilustrativo dessas imagens, potencializando seus efeitos psíquicos na apreensão e valoração de paisagens familiares e distantes, a maioria das quais só alcançada por uns poucos viajantes.

Os valores estéticos foram convocados pelos entusiastas da fotografia desde o seu surgimento, quando a daguerreotipia foi anunciada como uma arte “sem arte” e “ao alcance de todos”, posto que desenhada pela própria natureza. Apoiando-se na fidelidade do registro e na exatidão da forma, ela ganharia notabilidade por seu valor descritivo e informativo quando comparada aos demais recursos disponíveis. Mas, a exemplo do desenho e outras artes ilustrativas, a prática fotográfica também ambiciona valorações estéticas, seja quando seus adeptos evocam as convenções artísticas, seja quando transpõem os desafios encontrados, criando soluções próprias para o meio (Soulages, 1998, p. 137-168).

As peculiaridades na percepção e elaboração da paisagem pela pintura e pela fotografia, ou, mais especificamente, a historicidade da experiência cultural informada pelo dispositivo fotográfico e o deslocamento de sentidos entre a “invenção da paisagem fotográfica” e as “invenções fotográficas da paisagem”, são discutidas na obra *Les inventions photographiques du paysage* (Frangne; Limido, 2016). Os autores demarcam em textos e imagens as continuidades e rupturas da fotografia de paisagem em relação às formas de totalização, ordenamento, unificação e composição desse gênero de pintura. Pierre-Henry Frangne e Patricia Limido localizam no contexto europeu, contemplado pela

⁵ O retrato de d. Pedro II, impresso em platinotipia e exibido nas exposições da época, está reproduzido no portal da Brasileira Fotográfica, disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=4400>.

obra, e nos anos 1850-1860, analisados pelos dois autores, a autonomização do fotográfico com a invenção da fotografia de paisagem de montanha pelos irmãos Bisson, na região dos Alpes. Ao inaugurar uma experiência estética nova e heterogênea na relação com o mundo, a paisagem fotográfica teria alcançado outras dimensões na percepção da paisagem natural e sua inscrição na subjetividade humana:

Tal é a invenção fotográfica da paisagem: uma paisagem que não reduz a exterioridade do mundo representado à interioridade, espiritualidade e virtuosismo do artista; uma paisagem, ao contrário, que mostra e explora a exterioridade da natureza e que a mostra como ela é, sem idealização ou transfiguração, como lugar de uma infinidade de imagens, pontos de vista e experiências possíveis; imagens, pontos de vista e experiências sempre corporalmente determinadas e válidas por si mesmas. (Fragne; Limido, 2016, p. 17-18, tradução nossa)⁶

A “invenção” da fotografia de paisagem institui um novo olhar sobre a natureza, olhar que reposiciona o papel do observador e o alcance da visão, promovendo novas formas de recepção e circulação para esse tipo de imagem visual. O cenário montanhoso do Rio de Janeiro, que tanta atração exerceu sobre artistas e viajantes do passado, seria agora explorado com outros contornos pelas lentes dos fotógrafos, álbuns de *souvenirs* e guias de viagem endereçados aos novos “touristas” que chegavam à cidade (Perrotta, 2015).

A invenção da “luxuriante” e “risonha” natureza carioca

A vida e as atividades de Marc Ferrez como fotógrafo prolixo e polivalente, comerciante de equipamentos e materiais fotográficos, editor de publicações ilustradas e empresário do cinema, entre outras facetas pessoais e profissionais, estão bem documentadas e são cada vez mais conhecidas (Turazzi, 2005; Ceron, 2019).⁷ Por outro lado, as imagens de sua casa fotográfica ajudaram a conformar uma certa imagem do Brasil e dos brasileiros no Segundo Reinado e nos

6 “Telle est l’invention photographique du paysage: un paysage qui ne ramène pas l’extériorité du monde représenté à l’intériorité, à la spiritualité et à la virtuosité de l’artiste; un paysage au contraire qui montre et explore l’extériorité de la nature et qui nous la montre comme elle est, sans idéalisation ni transfiguration, comme le lieu d’une infinité d’images, de points de vues et d’expériences possibles; images, points de vue et expériences toujours corporellement déterminés et qui valent pour eux-mêmes” (Fragne; Limido, 2016, p. 17-18).

7 O arquivo da família Ferrez encontra-se no acervo do Arquivo Nacional.

primeiros anos da República, para consumo interno e externo, fonte de investigação recorrente em estudos históricos sobre diversos temas.

Desde o oitocentos, Ferrez foi aclamado no meio fotográfico internacional, como a Société Française de Photographie e o júri de diversas exposições, pela singularidade e excelência de suas fotografias, sendo reconhecido atualmente como um dos maiores nomes do seu tempo. Entre a segunda metade do século XIX e primeiros anos do século XX, ele respondeu pela criação e difusão de centenas de paisagens fotográficas do país e, em especial, do Rio de Janeiro. Os anúncios publicados por Ferrez no *Almanak Laemmert*, ao longo de vários anos, explicitavam sua adesão à fotografia de paisagem, tanto na “especialidade de vistas do Brasil” (1872) como na “especialidade de vistas do Rio de Janeiro” (1878). Essas paisagens, tendo circulado no Brasil e no exterior como imagens avulsas, reunidas em álbuns ou ilustrando impressos de todo tipo, estão hoje desprovidas de qualquer barreira física e geográfica, graças à preservação e à digitalização de seu imenso legado.⁸

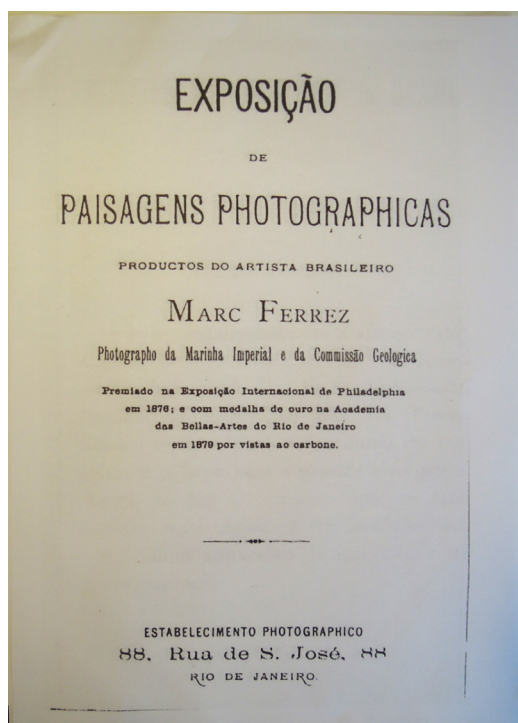


Figura 3 – Marc Ferrez. Exposição de paisagens fotográficas produtos do artista brasileiro. Rio de Janeiro: [Casa Marc Ferrez], 1881. Brochura publicada pelo fotógrafo para a Exposição de Industria Nacional, realizada no Rio de Janeiro (1881)

⁸ O acervo de negativos de vidro e demais materiais fotográficos de Marc Ferrez, bem como outras fotografias e álbuns da Coleção Gilberto Ferrez encontram-se no Instituto Moreira Salles, responsável pela catalogação e digitalização desse acervo, a exemplo de outras imagens do fotógrafo localizadas em instituições nacionais e estrangeiras.

Entre as décadas de 1880 e 1890, Ferrez realizou experiências inovadoras na fotografia de paisagem, como a adaptação de câmeras para a realização de panoramas de grande formato e instantâneos marinhos obtidos de dentro de uma embarcação, dois exemplos dentre muitos outros de sua intimidade com as tecnologias de ponta no meio fotográfico. Participando de exposições nacionais e internacionais, estudou formatos, processos e equipamentos com os quais explorou por caminhos próprios os diferentes recursos plásticos oferecidos pela fotografia paisagística, já valorizada pelos desafios, usos e funções que associava à representação da natureza e seu estudo científico, econômico e artístico, entre outras possibilidades (Turazzi, 2000; 2005).

Em 1881, Ferrez lançou o catálogo *Exposição de paisagens photographicas productos do artista brasileiro Marc Ferrez, photographo da Marinha Imperial e da Comissão Geologica*, obra que trazia no título uma referência explícita a essa nova modalidade de representação paisagística e as principais informações que o credenciavam como “artista brasileiro” e fotógrafo comissionado pelo Estado. Em seu interior, reuniu as explicações e as imagens que ilustrassem ainda melhor a reputação de sua casa fotográfica. A publicação da brochura, em pequeno formato, destinava-se à Exposição da Indústria Nacional, realizada no Rio de Janeiro, no mesmo ano, por iniciativa da Associação Industrial.

A adaptação de uma câmara panorâmica giratória para uso na cidade foi concretizada depois de sua visita à França, em 1878, e da aquisição de um modelo lá encontrado, motivo pelo qual foi chamada de “câmera Brandon”, embora tenha contado também com a engenhosidade de Ferrez. As explicações dadas no folheto procuravam ser convincentes: “todos os melhoramentos e progressos que a arte fotográfica conquistou até hoje têm sido estudados e empregados neste estabelecimento, não se poupando despesas nem labores para elevá-lo ao lugar de primeiro no ramo industrial a que se dedicou e explora”; e conclusivas: “garante-se a perfeição dos trabalhos saídos deste estabelecimento fotográfico” (Ferrez, 1881, p. 5). No texto, ele proclama seu fascínio pela paisagem do Rio de Janeiro, sentimento determinante para as escolhas pessoais do fotógrafo e tema inspirador de sua obra:

O grande aparelho panorâmico, aperfeiçoado pelo artista dono deste estabelecimento, foi mandado construir expressamente para obterem-se vistas do Rio de Janeiro que fossem tão importantes e belas como as esplêndidas paisagens que se ostentam nesta luxuriante e risonha natureza. (Ferrez, 1881, p. 6)



Figura 4 – Marc Ferrez. [Corcovado], c. 1886. Fotografia (albumina e prata) em reprodução digital, 21,7 x 15,6 cm. Coleção Jennings Hoffenberg, atualmente Acervo Instituto Moreira Salles

A imagem do Corcovado, tomada de dentro da mata, na Floresta da Tijuca, aqui reproduzida em duas versões (Figuras 4 e 5),⁹ representa uma das mais belas paisagens fotográficas da paisagem natural do Rio de Janeiro. Por outro lado, essa fotografia também pode ser lida como uma espécie de esboço biográfico da própria personalidade do fotógrafo. A cena evoca toda a paixão de um andarilho incansável pela contemplação e apropriação da natureza através das lentes de sua câmera até o final de seus dias. No pequeno detalhe ao centro da imagem, o registro fotográfico do novo mirante da cidade e a acurada percepção da evolução urbana. Entre a contemplação passiva e a observação estudada, diante de um dos marcos simbólicos da cidade, a fotografia do Corcovado exemplifica um dos momentos mais poéticos da relação intrínseca de Ferrez com a construção da *paisagem carioca* pelo olhar do fotógrafo.

Diante da montanha imponente, emoldurada pela vegetação, o observador é investido da condição de coadjuvante do ato fotográfico. Onde estaria Marc Ferrez? Junto à câmera que ocupa o primeiro plano da imagem ou atrás do equipamento que, de fato, registra a cena? Enquadrando a todos, pessoas e

9 A impressão digital desta imagem foi disponibilizada para venda pelo Instituto Moreira Salles.

maquinismos, na observação da natureza e da história que se desenrola e se projeta sobre as águas da Guanabara, essa fotografia tem a particularidade de nos transmitir toda a cumplicidade do fotógrafo com o lugar onde nasceu e viveu seus últimos dias.

Como qualquer paisagem, ela também tem o poder de ativar a nossa imaginação, estabelecendo correspondências e parentescos, lógicos ou inusitados, entre os tempos, os espaços e os personagens ali representados. Por isso mesmo, quando se observa o enquadramento das árvores no primeiro plano da composição, a fotografia nos reporta (e transporta) ao descanso aprazível de um imenso caramanchão, construção típica dos jardins bem ornamentados. Enquanto o espectador repousa à sombra, o olhar do observador vai sendo levado para bem longe, como fazem os personagens que acompanham o fotógrafo nesse deslocamento que é trabalho, passeio e experiência. São esses olhares do passado e do presente que cruzam os planos e as montanhas que se perdem no horizonte, em meio à vegetação exuberante, sob o sol intenso que ilumina a natureza tropical. Várias temporalidades vão se superpondo nesse percurso: os momentos vividos pelo próprio fotógrafo e seus acompanhantes (um deles, provavelmente, o filho Jules Ferrez, nascido em 1881), os tempos de captação, produção e circulação dessa e demais fotografias do Corcovado, bem como todos os tempos subsequentes de uma experiência visual e sensorial da paisagem do Rio de Janeiro compartilhada com outros olhos.

Na figuração desses momentos de contemplação amorosa e trabalho árduo diante da paisagem, Ferrez explorou não apenas os efeitos de luz, como novas possibilidades de composição, empregando recursos estetizantes que concedem a essa natureza efeitos especiais que a tornam ainda mais comovente e exuberante. Nesta, como em outras fotografias, a excursão pela mata envolveu o uso de mais de um equipamento, evidenciando a intenção inequívoca de Ferrez em fixar para a posteridade suas escolhas e o próprio ato fotográfico no processo de construção da *paisagem carioca*. Além de dominar a correta exposição das chapas no contato com a umidade e a elevada temperatura dos trópicos, ele tinha absoluto domínio dos resultados que desejava alcançar, na floresta ou em laboratório, exercendo ou supervisionando a manipulação dos processos técnicos de obtenção da fotografia de paisagem. A revelação, a fixação e a impressão da imagem com valores cromáticos apurados, legendada e montada em *passer-partout* decorado, recebe ainda a marca da Casa Marc Ferrez e, com frequência, a sua própria assinatura na *paisagem carioca*.



Figura 5 – Marc Ferrez. Corcovado - Vue prise du Chemin de l'Aqueduc, c. 1886. Fotografia (albumina e prata), 21,0 x 25,5 cm, disposta em álbum de vistas da cidade do Rio de Janeiro. Coleção João Hermes de Araújo, à época da reprodução e publicação em Turazzi (2000)

(Re)apropriações da paisagem carioca

As fotografias de Ferrez e suas interações com a *paisagem carioca* iluminam a materialidade, a historicidade e os significados de uma dada “construção” da paisagem do Rio de Janeiro como patrimônio cultural. Em 2004, as imagens do Corcovado incluídas neste artigo fizeram parte do levantamento iconográfico para a candidatura do Rio de Janeiro, apresentada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), à recém-criada categoria de “paisagem cultural”, cuja nomeação como patrimônio mundial foi concedida pela Unesco, em 2012. Outras intervenções e apropriações dessa mesma paisagem, como lugar material e simbólico das relações de poder na cidade e na história, passaram a apontar a dimensão ideológica desses emblemas visuais.

A proposta de W.J.T. Mitchel para se pensar a paisagem é, justamente, concebê-la não como um objeto a ser visto ou como um texto a ser lido, não o que ela “é” ou o que “significa”, mas o que a paisagem “faz” como prática social, na qual subjetividades e identidades são construídas como relações de poder:

A paisagem como meio cultural tem, portanto, um duplo papel em relação a algo, como a ideologia; ela naturaliza uma construção cultural e social, representando

um mundo artificial como se ele fosse simplesmente dado e inevitável; e ela também torna essa representação operacional ao interpelar seu observador em uma relação mais ou menos determinada para com a sua existência, como vista e como lugar. (Mitchell, 2002, p. 2, tradução nossa)¹⁰

A *paisagem carioca*, além de representar uma figuração metonímica do Brasil, transformou-se ao longo do século XX em uma “geografia particular” dos lugares da cidade, valorizando material e simbolicamente alguns, em detrimento de todos os outros onde habitam os modos de ser e viver atravessados pela pobreza e exclusão social. O aparecimento da expressão *cidade maravilhosa* nos primeiros anos da República, e sua imediata associação com a *paisagem carioca*, significariam uma forma de dominação e uma promessa civilizatória, identificadas com a “hegemonia cultural das representações de mundo de determinadas classes sociais” (Barbosa, 2010). Focalizando a construção imaginária do Rio de Janeiro como *cidade maravilhosa*, Jorge Luiz Barbosa aponta que

essa imagem urbana muitas vezes serviu de aparato ideológico para processos brutais de deslocamento e destruição de formas e modos de vida não condizentes aos valores e tradições espelhadas na *paisagem natural* do maravilhoso. A tessitura da beleza da natureza e o sentido sociocultural da cidade nos conduzem, contraditoriamente, a aceitar a utopia compulsória do maravilhoso como nosso devir e, ao mesmo tempo, negar tudo e todos que fogem ao padrão estético do que se considera como civilizado. A paisagem nos revela e nos denuncia naquilo que escondemos? (Barbosa, 2010)

Como prometido desde o anúncio da invenção, o século XXI tornou a fotografia (ou o que ainda teimamos em chamar como tal) acessível a todos. O advento das imagens digitais, escancarando o que fazemos com as paisagens e o que elas “fazem” conosco, provocou uma mudança radical no panorama examinado até aqui. As mídias digitais aumentaram, em escala sem precedentes, a produção e a circulação de apropriações antigas e recentes de todos os espaços e personagens da cidade, reconfigurando escolhas e suas contradições. Também promoveram uma ampla interação entre os novos produtores visuais,

¹⁰ “Landscape as a cultural medium thus has a double role with respect to something like ideology; it naturalizes a cultural and social construction, representing an artificial world as if it were simply given and inevitable, and it also makes that representation operational by interpellating its beholder in some more or less determinate relation to its givenness as sight and site” (Mitchell, 2002, p. 2).

fomentando o diálogo entre interlocutores de megacidades nacionais e estrangeiras, o que ampliou ainda mais o alcance do debate sobre a(s) paisagem(ns).

Áreas degradadas, subúrbios e, especialmente, as favelas do Rio de Janeiro, onde a singularidade das formas urbanas, artísticas e culturais é evidenciada por novas experiências e interações, ganham projeção cada vez maior, reconfigurando o que vem a ser a *paisagem carioca*. Essas práticas diversificam estratégias, subvertem hierarquias e desnudam estereótipos, combinando mídias e linguagens para reposicionar personagens e lugares da cidade, de sujeitos excluídos a produtores de suas próprias narrativas visuais. Esse questionamento hoje alcança pesquisadores, fotógrafos, artistas, ativistas e cidadãos que, juntos, vêm construindo uma outra concepção da paisagem do Rio de Janeiro. Exercício que coloca a(s) fotografia(s) “em perspectiva crítica e confronto a imagem-mercadoria com a imagem-vivência” (Mauad, 2015, p. 8).

Conclusão

A apreciação dos modos de “ver” e “ler” a paisagem do Rio de Janeiro tomou como premissa uma visão integrada e transdisciplinar da paisagem. Distante, portanto, das dicotomias que atrelam sua compreensão às oposições entre natureza e cultura, objetividade e subjetividade, e assim por diante. Nessa perspectiva, procurou-se entrelaçar a construção da *paisagem carioca* a uma visão holística da paisagem, tendo como pano de fundo a historicidade de um conceito multidimensional e sua importância para a existência humana e a sobrevivência planetária. Com essa abordagem, a *paisagem carioca* foi identificada como uma criação material e simbólica resultante das práticas e representações que constituem a experiência urbana, a identidade estética e os emblemas visuais do Rio de Janeiro, ao longo de sua história.

Construída no passado por imagens plásticas, hoje conjugadas a outras imagens conformadas pelos meios digitais, a *paisagem carioca* condensa experiências sobre a natureza e a cidade moldadas pela memória do passado, as relações de poder e o olhar contemporâneo. De modo que ela pode ser tomada como uma paisagem “modelar”, não por servir de exemplo ou modelo para qualquer coisa, mas por intervir na dinâmica da história social como uma experiência coletiva em constante mutação.

Referências

- BARBOSA, Jorge Luiz. Paisagens da natureza, lugares da sociedade: a construção imaginária do Rio de Janeiro como “cidade maravilhosa”. *Biblio 3W: Revista Bibliográfica de Geografia y Ciencias Sociales*, Barcelona, v. 15, n. 865, 25 mar. 2010. Disponível em: <http://www.ub.es/geocrit/b3w-865.htm>. Acesso em: 2 nov. 2022.
- BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lucia Bastos (org.). *Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas*. Porto Alegre: UFRGS, 2010.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CERON, Ileana Pradilla. *Marc Ferrez: uma cronologia da vida e da obra*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2019.
- CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: Uerj, 2004.
- D'ANGELO, Paolo. I limiti delle teorie correnti del paesaggio e il paesaggio come identità estetica dei luoghi. In: D'ANGELO, Paolo. *Estetica della natura: bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*. Roma: Laterza, 2001. p. 146-168.
- DIMNET, Ernest. *The art of thinking*. New York: Simon and Schuster, 1928. Disponível em: <https://gutenberg.net.au/ebooks14/1400451h.html>. Acesso em: 10 out. 2022.
- FERREZ, Gilberto. *Iconografia do Rio de Janeiro: 1530-1890*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2000.
- FERREZ, Marc. *Exposição de paisagens fotográficas produtos do artista brasileiro*. Rio de Janeiro: [Casa Marc Ferrez], 1881.
- FRANGNE, Pierre-Henry; LIMIDO, Patricia (org.). *Les inventions photographiques du paysage*. Rennes, France: Presses Universitaires de Rennes, 2016.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MARTINS, Carlos; CALEFFI, Sandra Regina (org.). *A paisagem carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000. Catálogo da exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800-1850)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- MAUAD, Ana Maria (org.). *Fotograficamente Rio: a cidade e seus temas*. Niterói: Universidade Federal Fluminense; Faperj, 2015. Disponível em: <http://www.labhoi.uff.br/fotograficamente-rio>. Acesso em: 12 out. 2022.
- MENESES, Ulpiano Bezerra. A paisagem como fato cultural. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). *Turismo e paisagem*. São Paulo: Contexto, 2002. p. 29-64.
- MITCHELL, W. J. T. (ed.). *Landscape and power*. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- NEVES, Margarida de Souza. A cidade e a paisagem. In: MARTINS, Carlos (org.). *A paisagem carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000. p. 20-31.
- NOVAES, Adauto. Seminário Paisagem Passagem [Apresentação]. In: MARTINS, Carlos (org.). *A paisagem carioca*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000.
- PERROTTA, Isabella. *Promenades do Rio: a turistificação pelos guias de viagem de 1873 a 1939*. Rio de Janeiro: Hybris Design, 2015.
- SALGUEIRO, Heliana Angotti (coord.). *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*. São Paulo: CBHA; CNPq; Fapesp, 2000.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SCHWARCZ, Lilian Moritz. Estado sem nação: a criação de uma memória oficial no Brasil do Segundo Reinado. *Artepensamento IMS*, 2003. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/estado-sem-nacao-a-criacao-de-uma-memoria-oficial-no-brasil-do-segundo-reinado>. Acesso em: 31 out. 2022.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo (org.). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- SIMMEL, George. *Filosofia del paisaje*. Madrid: Casimiro, 2013 (*Die Philosophie der Landschaft*, 1913).
- SOULAGES, François. *Esthétique de la photographie: la perte et le reste*. Paris: Nathan, 1998.
- TURAZZI, Maria Inez. *O Oriental-Hydrographe e a fotografia: a primeira expedição ao redor do mundo com “uma arte ao alcance de todos”*. Montevideu: Centro de Fotografia de

Montevideo, 2019. Disponível em: <https://issuu.com/cmdf/docs>. Acesso em: 12 out. 2022.

TURAZZI, Maria Inez. A vontade panorâmica: Cronologia. In: TURAZZI, Maria Inez. *O Brasil de Marc Ferrez*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005. p. 14-55; 305-314.

TURAZZI, Maria Inez. *Marc Ferrez*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. Coleção Espaços da Arte Brasileira.

Recebido em 4/11/2022

Aprovado em 3/2/2023