

Violência apaziguada: escravidão e cultivo do café nas fotografias de Marc Ferrez (1882-1885)¹

Violence appeased: Slavery and coffee raising in the photography of Marc Ferrez (1882-1885)

Mariana de Aguiar Ferreira Muaze*

RESUMO

O artigo analisa a série visual composta por 65 fotografias das fazendas de café do Vale do Paraíba produzidas por Marc Ferrez entre 1882 e 1885. Por meio do estudo de seus circuitos sociais percebe-se que o discurso visual composto por elas valorizava os complexos cafeeiros como espaços modernos de produção e silenciava as marcas da escravização dos indivíduos registrados. Mediante escolhas técnicas, culturais e sociais, construiu-se no espaço de figuração da foto uma “escravidão apaziguada”, protegida dos conflitos sociais, das ideias abolicionistas e das resistências escravas. Dessa forma, as imagens de Marc Ferrez cumpriram fortemente a função política de formar e conformar uma dada memória sobre a escravidão que, ao pacificar aquele mundo extremamente violento, interessava diretamente à classe senhorial do Império. Palavras-chave: escravidão; fotografia; Vale do Paraíba.

ABSTRACT

The article analyses the visual series consisting of 65 photographs of coffee plantations in the Paraíba Valley taken by Marc Ferrez between 1882 and 1885. By studying his social circuits, it can be seen that the visual discourse composed by these photos valorized coffee complexes as modern spaces of production and remains silent about the marks of slavery on the individuals registered. As a result of technical, cultural, and social choices, a ‘pacified slave’ is constructed in the figuration space of the photo, protected from social conflicts, abolitionist ideas, and slave resistance. In this way, Marc Ferrez’s images strongly fulfill the political function of forming and shaping a given memory about slavery, which by pacifying that extremely violent world, directly interested the ruling class of the Empire.

Keywords: slavery; photography; Paraíba Valley.

* Departamento de História e Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Rio de Janeiro, RJ, Brasil. mamuaze@gmail.com



Figura 1 (tema 1) – Fazenda Cachoeira Grande, Rio das Flores.
Marc Ferrez, década de 1880. Col. Gilberto Ferrez, IMS.

A cultura do café chegou à região do Vale do Paraíba Fluminense entre 1800 e 1820. Seu rápido florescimento pode ser explicado por vários aspectos: mercado consumidor externo em expansão, grande disponibilidade de terras livres e férteis, estrutura de tráfico negreiro eficaz e com reserva de capitais privados para novos investimentos, *know-how* de transporte por mulas desenvolvido durante a mineração e uma rede de estradas e vias de escoamento (estradas do Comércio e da Polícia) que ligavam o interior aos portos fluviais de Iguazu, Estrela e Porto das Caixas, de onde o café seguia para as casas comissárias da Corte e, posteriormente, para seus diferentes destinos nos Estados Unidos e Europa (Marquese; Tomich, 2015, p.22). Todo esse processo de montagem da estrutura cafeeira e escravista se deu concomitantemente com a construção do Estado Imperial e da própria classe senhorial na década de 1840 (Mattos, 1986, p.50), durante a chamada segunda escravidão (Tomich, 2011). Posteriormente, com a base de sustentação social ampliada e consolidada, foi possível aos governantes Saquaremas manterem uma política pró-escravista que favoreceu os senhores de escravos até, seguramente, a lei do Ventre Livre, em 1871. Desde então, o Estado Imperial passou a viver uma crise de hegemonia que se aprofundou na década de 1880, com o avanço da campanha abolicionista, do movimento republicano, das pressões internacionais antiescravistas e das fugas e ações diretas dos escravos (Salles, 2008). Ao tentar responder a essas demandas por meio das leis do Sexagenário (1885) e Áurea (1888), o

governo imperial se afastou definitivamente daqueles que lhe garantiam sustentação política, sem tampouco conquistar nova base social.

A fotografia que abre este artigo foi tirada pelo franco-brasileiro Marc Ferrez (1843-1923) entre 1882 e 1885, ou seja, durante a crise da escravidão. Ela faz parte de uma série visual extensa que retrata a produção do café no Vale do Paraíba. Mantendo-se as duplicatas, o conjunto possui 65 negativos em vidro pertencentes à coleção Gilberto Ferrez, salvaguardada no Instituto Moreira Salles (IMS). Desses originais, sabe-se que, pelo menos, dez foram impressos pela Marc Ferrez & Cia. em edição especial contendo autoria, carimbo com o endereço do estúdio, assinatura e títulos em francês. Atualmente, seis desses exemplares integram a coleção Thereza Christina Maria, da Biblioteca Nacional, e quatro a coleção Wiener, da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores da França (Lago, 2001). Além disso, outras imagens da série tornaram-se cartões-postais e circularam a partir da primeira década do século XX (Muaze, 2014). Portanto, a grande quantidade de fotografias produzidas, bem como a diversidade de suportes, arquivos e coleções onde são encontradas, demonstram a farta distribuição, circulação, agenciamento e consumo que tiveram em diferentes espaços públicos e privados, tanto no Brasil quanto no exterior.

Neste artigo, defendo que o lugar de enunciação da mensagem fotográfica de Ferrez era o mundo dos grandes proprietários escravistas, que vivia entre a nostalgia de um passado em que a escravidão era um sistema incontestável do ponto de vista econômico e humanitário, e a perspectiva da construção de uma sociedade moderna a exemplo das nações europeias. Nesse aspecto, havia um paradoxo entre o mundo almejado, baseado na racionalidade industrial e exploração da mão de obra livre, e a realidade escravista constituída. Como solução para tal, a estética encontrada por Ferrez para o registro das fazendas do Vale associava-se tanto à tradição da fotografia de vistas quanto à de “tipos humanos”, presente na cultura visual oitocentista. Assim, as imagens analisadas ao mesmo tempo em que representavam a visão de Marc Ferrez sobre as *plantations* cafeeiras em fins do Oitocentos, também falavam sobre uma determinada maneira, compartilhada socialmente, de ver e dar a ver a escravidão e o mundo agrário do Vale do Paraíba. Contudo, a perspectiva telescópica, panorâmica e socialmente distante escolhida não conseguiu evitar de todo o “olhar retornado” do fotografado, no caso os escravos, cabendo ao historiador buscar os rastros de humanidade daqueles homens e mulheres que no momento da foto instituíram sua autorrepresentação (Mauad, 2000; Koutsoukos, 2010).

Dito isso, cabe questionar: por que produzir um conjunto fotográfico tão extenso sobre as *plantations* escravistas justamente nos anos 1880, quando esse mundo tendia ao declínio? O que essas imagens pretendiam comunicar a respeito da escravidão rural em fins do Império? A que público e espaços sociais estavam endereçadas? O que elas informam sobre a sociedade que as produziu? Para responder a essas perguntas, no limite deste artigo, proponho uma reflexão que considere o conjunto visual descrito quanto a sua produção, circulação, consumo e ação. Por esse prisma investigativo, a imagem deixa de ser um mero repositório de mensagem em si para se tornar o suporte das relações sociais que estabelece. Portanto, a fotografia educa o olhar e institui um tempo próprio não só como registro (aleatório e/ou fiel) do referente no momento em que a foto foi tomada, mas também como representação que opera com os elementos constitutivos da cultura visual em questão (Mauad, 2004; Meneses, s.d.).

MARC FERREZ E O CIRCUITO SOCIAL DA FOTOGRAFIA NO OITOCENTOS

A invenção da fotografia na França, no fim da década de 1830, esteve diretamente relacionada à ampliação do capitalismo moderno, à crescente demanda social por imagens e à necessidade do homem de dar expressão a sua individualidade num mundo em transformação. Esse artefato já nasceu, portanto, como uma imagem voltada para o consumo e envolvida num circuito comercial ditado pela lógica do mercado (Fabris, 1998; Sontag, 2004). Ao chegar ao Brasil, a fotografia se difundiu essencialmente em duas modalidades: os retratos, utilizados como meio de distinção social pelos membros da classe dominante, e as vistas ou paisagens que auxiliavam na elaboração de uma imagem da nação brasileira a ser projetada nos quadros da cultura ocidental. Os retratos eram confeccionados nos formatos *carte de visite* (foto de 6 x 9,5 cm, colada sobre cartão de 6,5 x 10,5 cm) e *cabinet size* (foto de 10 x 14 cm, colada em cartão de 16,5 cm) e circulavam entre as classes abastadas que os trocavam, enviavam por cartas, depositavam em álbuns de família ou coleções e faziam questão dos ateliês mais prestigiados como diferencial social (Vasquez, 2003; Fabris, 1998; Turazzi, 1995).

As vistas ou paisagens eram geralmente reveladas no tamanho 18 x 24 cm, sua visualização envolvia um público amplo, e circulavam tanto como fotos suvenires, oferecidas em lojas especializadas, quanto nas exposições nacionais e internacionais onde concorriam a premiações ou figuravam nos pavilhões

dos países participantes. No primeiro caso, a fotografia era objeto de coleção, lembrança de viagem ou artefato turístico, podendo ser enviada para diferentes locais. No segundo caso, cumpria a função de divulgação dos atributos de modernidade ou do exotismo dos lugares e pessoas registrados. Em termos estéticos, apesar das similitudes com os cânones do paisagismo e da pintura romântica (espaço bidimensional e retangular, busca da simetria e beleza, proporcionalidade), as vistas possuíam uma linguagem própria desenvolvida em consonância com as práticas da cultura visual vigente.

A representação fotográfica de escravos e libertos no século XIX se apresentou majoritariamente nas duas modalidades especificadas. No caso dos retratos, percebe-se uma diferença fulcral no que compete aos fotografados. Primeiro, havia aqueles que compareciam ao estúdio na condição de clientes. Eram libertos, descendentes de escravos ou escravos domésticos, que pagavam diretamente pela fotografia ou a tinham custeada pelas famílias da classe senhorial para quem trabalhavam. A circulação dessas imagens era restrita à esfera familiar e privada (Koutsoukos, 2010). O acesso desses grupos sociais à fotografia foi possibilitado depois da invenção e popularização do *carte de visite* que, ao produzir seis imagens em um só clique, barateou a produção e fomentou a abertura de estúdios com preços mais acessíveis. Nesses casos, o artifício da pose e a *mise-en-scène* não se distinguiam muito daqueles da classe senhorial (Fabris, 1998).

Segundo, havia as fotografias de escravos e libertos como “tipos humanos” (ligados ao trabalho: vendedora, carpinteiro, leiteiro, cesteiro etc.) ou exóticos (ênfasis nos trajes e adereços africanos, os corpos nus, as escarificações tribais etc.), que foram as mais comuns. Tais imagens enfocavam a alteridade humana, os tipos sociais, o exotismo das sociedades escravistas (Cunha, 2000). Suas reproduções eram comercializadas em grandes quantidades em ateliês fotográficos e livrarias, além de anunciadas em jornais e hebdomadários, conforme aparece publicado no Almanack Laemmert, em 1867, pelo fotógrafo Christiano Jr: “variada coleção de costumes e tipos pretos, coisa muito própria para quem se retira para a Europa” (Mauad, 2000, p.89). Alberto Henschel, Rodolpho Lindemann, Felipe Augusto Findanza, João Goston, João Ferreira Villela, Auguste Stahl, Christiano Jr. e o próprio Marc Ferrez produziram imagens de “tipos pretos” e exóticos que atendiam fortemente ao mercado consumidor estrangeiro e tinham grande circulação e consumo garantidos. Nesses casos, interessava a representação dos negros como escravos e dos costumes vividos em terras distantes. Aos protagonistas das fotografias não cabia mais a condição de clientes, consumidores de imagens com circulação familiar e

privada, como anteriormente explicitado. Tratava-se de um “retrato do negro para o branco”, como bem definiu Ana Maria Mauad (2000, p.97). Nas imagens dos “tipos humanos”, os registros dos corpos negros tinham valor de venda, eram mercadorias passíveis de consumo público em razão de sua peculiaridade, particularidade e exotismo. As diferenças entre as imagens que colocam o negro como tipo exótico e aquelas onde ele figura como cliente, consumidor de fotografias, buscando adequar-se a um dado *habitus* social vigente, podem ser notadas nas Figuras 2 e 3.

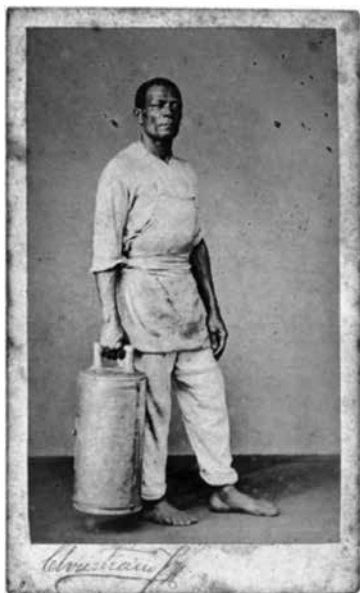


Figura 2 – Escravo leiteiro. Christiano Jr., 1865. Museu Histórico Nacional (MHN).



Figura 3 – Militão Augusto de Azevedo, 1879. Museu Paulista (MP).

Nesse sentido, apesar de apresentarem recorte, ângulo, direcionamento, distância e iluminação diferenciados entre si, os retratos de “tipos humanos” e as vistas e paisagens se assemelham por buscarem atender a nova modalidade de consumo inerente à sociedade moderna: o turismo (Brizuela, 2012). Considerada como um *analogon* da realidade no Oitocentos, a fotografia possibilitou o conhecimento visual de lugares, pessoas e culturas distantes, anteriormente inacessíveis à maioria da população, dando uma sensação de “aproximação do mundo” (Süssekind, 1990). Com o avanço da indústria do

turismo na segunda metade do século XIX, muitos profissionais buscaram contemplar o novo nicho de mercado das chamadas fotos *souvenires*, e Marc Ferrez não ficaria para trás. Os temas por ele abordados eram variados. Mas, sem dúvida, a cidade do Rio de Janeiro foi seu objeto mais fotografado (Ferrez, 1985). Para representá-lo Ferrez elegeu marcos simbólicos da paisagem carioca e construiu, nacional e internacionalmente, uma imagem do lugar onde *urbes* e natureza estavam integradas, transparecendo harmonia e pouquíssimos contrastes sociais (Turazzi, 2000, p.43).

Os estudiosos da fotografia oitocentista são unânimes em afirmar que Marc Ferrez foi o profissional que mais se dedicou às vistas e paisagens no Brasil do século XIX. Em 1859, começou a vida na renomada Casa Leuzinger (pertencente ao fotógrafo George Leuzinger); 6 anos mais tarde abriu a Casa Marc Ferrez e Cia., seu próprio ateliê, e logo passou a anunciar: “Photographia Brasileira – specialty of views of Rio and surrounding of all dimensions. Views taken of chacras [sic], ships, monuments, etc. etc. of all sizes at resoable [sic] rates” (Jornal do Commercio, 6 jun. 1869). Com essa propaganda veiculada em inglês, tinha a dupla intenção de atrair compradores estrangeiros, principais interessados nas fotografias de vistas e paisagens do Rio de Janeiro, mas também a classe senhorial da Corte e das províncias que quisesse registrar suas casas, palacetes, fazendas e outros lugares de memória.

Para conquistar uma clientela e concorrer com outros profissionais da área, Ferrez desenvolveu uma técnica própria. Ao longo da carreira, investiu no aperfeiçoamento de químicos e equipamentos como a máquina fotográfica para realizar panorâmicas que idealizou e encomendou ao francês M. Bandom, e as primeiras chapas fotossensíveis secas fabricadas pelos irmãos Lumière, que introduziu no mercado brasileiro. Já na década de 1870 Ferrez alcançou o reconhecimento internacional como profissional e pesquisador de materiais fotográficos em ambiente tropical. Sua *expertise* lhe rendeu diversos trabalhos e títulos importantes: fotógrafo da Marinha Imperial (1877), fotógrafo da Comissão Geológica do Império, chefiada por Charles Frederick Hartt (1880), fotógrafo da Estrada de Ferro d. Pedro II e da Estrada de Ferro de Corcovado (1882), fotógrafo da ferrovia Paranaguá-Curitiba (1886, cujo álbum foi incorporado à coleção da Société de Géographie de Paris) e fotógrafo das obras de abastecimento de água do Rio de Janeiro (1889). A experiência acumulada garantiu-lhe contratos por temporada e, conseqüentemente, maior remuneração e prestígio em comparação aos fotógrafos, majoritariamente, retratistas (Turazzi, 2000; Kossoy, 2002).

Na década de 1880, quando produziu a série analisada neste artigo, Ferrez já era reconhecidamente o maior fotógrafo de vistas e paisagens do país. O convite para a execução do trabalho veio do Centro da Lavoura e do Comércio (CLC), fundado em 1881 por importantes comissários e produtores de café do Sudeste² ligados à classe senhorial escravista e dispostos a defender seus interesses políticos e econômicos. Um dos objetivos da instituição era proporcionar ao público visitante das exposições internacionais uma visualização do processo produtivo do café brasileiro para divulgar o produto e expandir os negócios. Para Ferrez, o projeto interessava muito, pois lhe garantia remuneração, reconhecimento profissional e oportunidades de concorrer a prêmios de fotografia, além da comercialização como souvenirs das vistas e paisagens que tivessem maior apelo nacional e estrangeiro.

As chamadas exposições universais tiveram grande projeção durante a segunda metade do século XIX e atuaram como verdadeiras “vitrines do progresso” (Neves, 1986). Sua principal tônica era difundir as maravilhas da modernidade desenvolvidas pelas principais nações capitalistas ocidentais (Hardman, 2005; Pesavento, 1997). A primeira delas foi inaugurada no Palácio de Cristal de Londres em 1º de maio de 1851 com a presença da rainha Vitória e contou com um público total estimado em 6 milhões de pessoas. Definitivamente, um evento de massa para a época. Foi em 1862, durante a segunda exposição de Londres, que o Brasil realizou sua estreia em tais eventos. Todavia, já em 1878, na exposição de Paris, o governo imperial cancelou novas participações alegando cortes orçamentários devidos à Guerra do Paraguai. Desde então, a organização do pavilhão brasileiro foi capitaneada pelo Centro da Lavoura e do Comércio (CLC) que estreou na organização do pavilhão brasileiro em 1882.

Ao assumir os custos dos estandes brasileiros nas exposições universais, o CLC priorizou o café frente aos outros gêneros agrícolas nacionais com a clara intenção de divulgar a qualidade do grão brasileiro, incrementar a demanda do produto e conquistar novos mercados. A preparação para as mostras internacionais passou a ser realizada com antecedência mediante eventos anuais na Corte. Participavam das preliminares nacionais os maiores produtores de café do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo, que tinham seus grãos avaliados quanto à qualidade e variedade, os comerciantes de aparelhos de agricultura e alguns conferencistas convidados para dissertarem sobre a importância do café brasileiro. Tais eventos eram ótima oportunidade para reunir a nata dos agricultores escravistas e comerciantes envolvidos com a exportação do café. Em termos de ornamentação, a amostra contava com

ramos de café *in natura*, vitrines de exposição e fotografias ampliadas presas às paredes. Tantos investimentos sofisticaram os mecanismos de propaganda utilizados. Em 1884, durante a exposição de São Petersburgo, por exemplo, foram veiculadas imagens da produção do grão, catálogos e livretos informativos, e houve até a montagem de um jardim de inverno para degustação gratuita dos melhores tipos de café brasileiro. Os esforços foram recompensados com a visita do Czar Alexandre III e da família imperial russa ao estande do Brasil (Muaze, 2014).

A escolha de Marc Ferrez para registrar a produção cafeeira no Vale do Paraíba deve ser entendida como mais um desses esforços propagandísticos do CLC para incrementar as exportações e evidenciar que o Brasil se inseria na “marcha civilizatória” ocidental por meio do cultivo da rubiácea. O reconhecimento e a projeção internacional do fotógrafo, bem como as imagens expostas em grandes formatos, pretendiam chamar a atenção do público visitante e agregar valor ao produto nacional que buscava se destacar frente à concorrência. Sendo assim, a forma pela qual as fazendas cafeeiras e seus trabalhadores apareciam representados nas imagens era fundamental para que os contratantes alcançassem os resultados positivos esperados junto ao grande público.

Durante a gestão do CLC na organização do pavilhão brasileiro, Ferrez ganhou diversos prêmios representando a jovem nação: Exposição Continental de Buenos Aires (1882, medalha de prata e prêmio ao mérito); Exposição Internacional de Amsterdã (1883, medalha de bronze com o “álbum de fotografias das principais pontes e obras da estrada de Ferro D. Pedro II”); Exposição Internacional de São Petersburgo (1884, premiado com 24 fotografias de pontos do Rio de Janeiro, Santos, Petrópolis e lugares do interior do Brasil); Exposição Universal de Antuérpia (1885, medalha de bronze por 31 vistas do Rio de Janeiro) e Exposição Internacional de Beauvais (1885). Todas essas conquistas aumentavam o prestígio de Ferrez que também recebeu o título de Cavaleiro da Ordem da Rosa, concedido pelo Imperador em 7 de março de 1885, e a homenagem de José Maria da Silva Paranhos, barão do Rio Branco, durante a Exposição Universal de Paris de 1889, quando foi condecorado com a medalha de ouro e publicou o *Album de Vues de Brésil*.

No *Catálogo das Obras Expostas no Palácio da Academia Imperial de Bellas Artes* é possível saber que Marc Ferrez expôs as fotos – “vista de um cafeeiro, casa de colonos, fazenda, rancho, pátio de secagem do café, seleção de cafés, transporte de cafés” – na exposição de Beauvais, na França, em 1885. Além de expostas, tais imagens foram projetadas pelo sistema Alfred Molteni,

conhecido como lanterna mágica, para o grande público. Esse tipo de entretenimento era popular na Europa, reunia uma grande concentração de pessoas e permitia a visualização das imagens numa grande tela plana em local escuro. A aceitação e circulação do trabalho de Ferrez indicam, portanto, que ele não só cumpria as prerrogativas da cultura visual vigente, mas também a produzia, construindo e conformando interpretações acerca do Brasil e suas gentes com amplo espectro de ação.

Da série trabalhada, tanto as imagens enviadas para representarem o Brasil nas grandes exposições (exibidas no estande brasileiro, nos concursos de fotografia ou nas sessões de lanterna mágica), quanto aquelas que circularam como fotos souvenirs para colecionadores e curiosos, expressam o olhar de Ferrez construído a partir do “mundo branco”. Nas imagens divulgadas, a exacerbação do papel do Vale do Paraíba como produtor agrícola, fornecedor de gêneros, além de possuidor de uma natureza privilegiada, vasta, exuberante e exótica condizia com o discurso dos senhores e do Estado Imperial sobre si mesmos. Como linguagem visual própria, Ferrez valorizava a harmonia entre natureza (cafezais, morros e geografia) e civilização (construções, maquinários, terreiros de café), e apresentava um ambiente sem conflitos sociais. Por uma relação dialética, as fotos de Ferrez ajudavam a forjar interna e externamente uma representação do Brasil como país agrícola, orgulhoso do papel que lhe cabia na relação de forças estabelecida com a civilização europeia, colocando-se, assim, como integrante do mundo capitalista industrializado em ascensão por meio do título de maior produtor mundial de café. Tal interpretação do Brasil não se restringe à série trabalhada e está presente em outros ambientes rurais registrados por Ferrez nos anos 1880, a exemplo das fotos intituladas “lavagem de diamantes em Minas Gerais”, “garimpeiros à procura de ouro em Minas Gerais”, “lavagem e extração de diamantes em Minas Gerais” (1880), “lavoura de cana”, “locomotiva escoando a produção de cana”, “trabalho no interior da mina”, “garimpo em Minas Gerais”, “mina da Passagem em Mariana” e “roda d’água” (1885) (Ermakoff, 2004). Mais uma vez, a temática é a produção de gêneros primários e o trabalho escravo em meio a uma “natureza que tudo provém”, corroborando nossa especificidade agrícola e extrativista, bem como reforçando a definição vigente da tríade das riquezas econômicas do país: cana, ouro e café. Nas imagens urbanas, a forma como Ferrez retratou o Rio de Janeiro, traçando um intenso diálogo entre as construções e a natureza exuberante e tropical, ajudou a tecer uma representação visual marcante para a sede da monarquia (Turazzi, 2000). Portanto, é possível

afirmar que Ferrez valorizava a natureza e a geografia do lugar como símbolos e especificidades da jovem nação.

As fotografias das fazendas de café almejavam compor uma imagem para o Brasil que pudesse ser agenciada nas esferas nacional e internacional. No primeiro caso, falava à classe dominante, aos senhores de escravos do Vale do Paraíba, região com a maior concentração de cativos do Império em 1880. Para eles, o registro deixado monumentalizava o sistema escravista mediante uma leitura saudosista, nostálgica e romântica no sentido da relação com um tempo que não voltaria mais. Um tempo ameaçado pelo movimento abolicionista, os caifazes de São Paulo, as fugas em massa de escravos e a abolição já conquistada no Ceará, no Amazonas e em partes do Rio Grande do Sul (Machado, 2010). No segundo caso, dirigia-se a um público mais amplo e diverso que englobava setores médios urbanos que condenavam fortemente a escravidão. Após a Guerra de Secessão Americana, com o aumento dos movimentos abolicionistas e das pressões escravas, a contestação econômica, política e humanitária da escravidão cresceu nacional e internacionalmente. O binômio escravidão e civilização não se sustentava mais. Nesse deslocamento de sentido, era necessário exercer uma linguagem visual que apontasse uma perspectiva futura de modernidade.

Como se vê, as imagens em questão foram produzidas no seio de um mundo escravista com limites essenciais em relação a sua reprodução. Elas apresentam uma forte tensão entre a experiência escravista, interpretada como bem-sucedida pelos senhores, mas fadada a acabar em meados da década de 1880, e um horizonte de expectativa no qual a mão de obra escrava desapareceria por uma série de fatores internos e externos (Koselleck, 2006). Contudo, vislumbrava-se manter a ordem econômica rural. Para tanto, as imagens produzidas apontavam a monumentalidade das construções, novas tecnologias, bem como a importância do Brasil como país exportador agrícola, sendo esta a perspectiva de inserção no mundo moderno. Essa tensão entre o passado e o futuro aparece na vontade de registrar a escravidão, o mundo dos escravos e seus senhores. Ferrez imortalizava a escravidão por meio da fotografia e eternizava a memória de um passado visto como glorioso. Contudo, no discurso visual produzido, camuflava as marcas da violência, da sujeição do homem pelo homem, condições de existência do próprio sistema escravista.

Como representação conciliatória, Ferrez construiu imagens de uma escravidão “sem coerção”, “apaziguada”, “ordenada”, ou mesmo mimetizada com outros tipos de relações de trabalho livre como a parceria e o colonato,

vivenciadas por imigrantes europeus em diversas áreas rurais do país. No último caso, há a imagem descrita como “casa de colonos” na projeção realizada em 1885 e outras quatro fotos relativas ao tema “colheita do café”, onde homens e mulheres imigrantes aparecem trabalhando. Em nenhuma das imagens existem escravos. Nelas, a opção de Ferrez foi valorizar os poucos trabalhadores livres encarregados do café no Vale do Paraíba Fluminense e silenciar o uso extensivo da mão de obra escrava como alternativa hegemônica utilizada entre os grandes senhores na maioria das propriedades do Vale fluminense. Ao fim e ao cabo, suas imagens projetavam um futuro, um horizonte de expectativa, em que as tensões próprias da sociedade escravista estavam ausentes das fotos.

QUE ESCRAVIDÃO É ESSA?

A análise serial das 65 imagens permite verificar como Marc Ferrez compôs sua narrativa visual acerca da escravidão e da produção cafeeira no Vale do Paraíba. Não há uma organização prévia das imagens imposta pelo fotógrafo ou quaisquer inscrições nos versos que indiquem os arranjos para elas. O que se sabe é que essas imagens foram arquivadas contendo as datas 1882, 1884 e 1885, além de pouquíssimas informações que identificassem fazendas, pessoas e locais registrados. Contudo, é marcante a escolha de Ferrez pelo espaço agrário como seu referente. Também salta aos olhos sua preferência por quatro temas norteadores: (1) *quadrilátero funcional*: 37% das imagens, ênfase nas construções ligadas à produção do café; (2) *colheita do café / cafezal*: 32% das imagens, priorização dos espaços de plantio e trabalho; (3) *partida para o trabalho*: 13% das imagens, registro da saída dos escravos para o eito; (4) *carro de boi / transporte*: 18% das imagens, destaque para o principal transporte de carga usado nas fazendas.

Equacionando os números aqui apresentados acerca dos temas norteadores, percebe-se que 69% das fotografias (temas 1 + 2) qualificam a fazenda de café como um grande complexo composto não somente pelas construções integrantes do chamado *quadrilátero funcional*, mas também pelas matas virgens, cafezais e outros terrenos já desgastados pelo plantio intenso. A justaposição dessas imagens compõe um quadro com os diferentes espaços da fazenda (casa de morada, senzala, tulha, engenho, terreiro, cafezal, matas virgens, vias de circulação) e os qualifica como complementares, integrados e fundamentais para o funcionamento das modernas empresas agrícolas cafeeiras, valorizando seu grande potencial econômico no presente e no futuro

(Muaze, 2015). Para tanto, Marc Ferrez privilegiou as tomadas de longas distâncias, os enquadramentos horizontais e centralizados, os planos inferior e médio que destacavam os amplos limites e a topografia da paisagem, como se verifica nos exemplos das Figuras 4 e 6. A solução encontrada era própria das vistas, onde aciona um recurso de representação já testado em outras obras que permite uma visão de conjunto com destaque para o objeto central: a fazenda de café e seu entorno (Carvalho, 1998). Como resultado, a fazenda como paisagem construída torna-se objeto de apreciação estética.



Figura 4 (tema 1) – Fazenda Campo Alegre, Valença.
Marc Ferrez, década de 1880. Col. Gilberto Ferrez, IMS.

No que concerne ao tema “quadrilátero funcional”, a representação visual das fazendas apresentada por Ferrez estava em harmonia com outras inscrições artísticas do período, a exemplo das pinturas a óleo de Georg Grimm, Nicolau Fachinetti e José de Lima e dos escritos de viajantes estrangeiros que deixaram registros sobre a região (Marquese, 2007). O quadro da fazenda Antinhas, localizada em Bananal, pintado por José de Lima, e a narrativa que o escritor português Augusto Emílio Zaluar fez da fazenda Ribeirão do Frio, pertencente ao comendador José de Souza Breves, em Piraí, são ótimos exemplos de como a composição visual elaborada por Ferrez estava sintonizada com a produção visual da época e enfocava as fazendas como locais de produção, ordem e riqueza:



Figura 5 – Fazenda das Antinhas, Bananal. José de Lima, óleo sobre tela, século XIX. Coleção particular Família Almeida/Vallim. Disponível no *site* do Lahoi/UFF.

circundada por um horizonte de montanhas cujo recorte se desenha com facilidade, a casa espaçosa e branca avulta dentro de um terreiro de trezentas e onze braças de circunferência! É o maior que tenho visto. Esta imensa praça é fechada em torno pelas senzalas, engenho e mais oficinas, de modo que forma uma larga cidadela para onde se entra por dois grandes portões laterais. As senzalas, caiadas todas e construídas uniformemente, destacam-se, bem como a casa, do verde graduado das florestas, e dão a esta propriedade um aspecto novo e agradável ... É uma cidade em ponto pequeno, onde se cultivam muitos ramos de indústria e se põem em movimento todas as gradações do trabalho. (Zaluar, 1859, p.29)

Como se pode observar, nas imagens de Ferrez elencadas para o tema “quadrilátero funcional” o terreiro de secagem do café aparece como elemento agregador do grande complexo cafeeiro. Inicialmente construídos em terra batida, os terreiros receberam calçamento (pedra ou macadame) na segunda metade do século XIX. No seu entorno estavam os edifícios destinados ao maquinário cafeeiro (carretões, despulpadores, engenhos de pilões e ventiladores, dentre outros), as tulhas de armazenamento, a casa senhorial e a senzala. As moradias escravas no Vale do Paraíba foram construídas em linha ou em quadra, sendo esta última cada vez mais frequente a partir da década de 1840, para maior controle sobre a escravaria (Marquese, 2005, p.168). De frente para o terreiro, a senzala em quadra era fundamental para dar a conotação de “larga

cidadela” citada por Zaluar, reforçada nas pinturas e recorrente nas fotografias de Ferrez.

Em termos técnicos, a imensidão com que as construções foram representadas por Ferrez para o tema 1 valorizava a capacidade produtiva, tecnológica e de expansão territorial das propriedades elencadas, demonstrando todas as suas potencialidades econômicas no presente e no futuro. Para dar o mesmo efeito, quando possível, Ferrez também enquadrava o maquinário externo disponível, a exemplo dos vagões sobre trilhos para o transporte interno do produto (Figura 1) ou do sistema de canaletas suspensas para remoção e lavagem dos grãos. Assim, o Vale do Paraíba era representado como uma região portadora de estrutura agrícola sólida e duradoura, reforçando sua identidade como maior exportador mundial de café e demarcando seu meio de inserção na sociedade moderna.



Figura 6 (tema 1) – Fazenda Santo Antônio do Paiol, Valença.
Marc Ferrez, década de 1880. Col. Gilberto Ferrez, IMS.

Para o tema 2, “colheita do café”, a representação visual foi construída de duas formas distintas. Na primeira, a intenção era dar conta da vastidão da plantação, da quantidade de trabalhadores, mostrando o cafezal como espaço de produção e trabalho abundante (Figura 7). Na imagem, assim como nas

relacionadas ao tema “quadrilátero funcional”, a linguagem fotográfica foi a das vistas e panorâmicas, especialidade de Ferrez. Para tanto, usou tomadas de longa distância, apresentando um registro telescópico de seus referentes. O efeito obtido espraiava a presença humana, esvaziava a importância das vivências individuais e mimetizava os cativos no ambiente retratado. Privilegiava-se a paisagem (natural ou construída) ao invés do homem, com a clara intenção de mostrar a grandiosidade das edificações e da paisagem com base na pequenez da escala humana.



Figura 7 (tema 2) – *Colheita do café*. Marc Ferrez, década de 1880.
Col. Thereza Christina Maria, BN.

Todavia, o tema “colheita do café / cafezal” também foi retratado de outra forma, bastante diferente do olhar panorâmico já explicitado. Nela, ao contrário, o foco da imagem estava nos sujeitos históricos que executavam a colheita. O plano médio foi o mais valorizado e os agentes aparecem, na sua maioria, portando instrumentos de trabalho, comumente cestos, peneiras e escadas. A linguagem visual utilizada era notadamente a dos “tipos pretos”, velha conhecida dos fotógrafos oitocentistas, inclusive de Marc Ferrez, e que atendia os gostos de uma clientela nacional e internacional.



Figuras 8 e 9 (tema 2) – Marc Ferrez, década de 1880.
Col. Gilberto Ferrez, IMS.

Nas Figuras 8 e 9 Ferrez fez escolhas técnicas semelhantes em termos de plano, distanciamento, enquadramento e iluminação. A temática da colheita do café também é a mesma, bem como a vontade de registrar uma forma de trabalho que em pouco tempo se esgotaria: o trabalho escravo. O “tipo humano” construído em ambas as imagens é o do escravo do eito. O que fortemente diferencia os dois retratos são os sujeitos históricos que posam para a cena. Eles exibem posturas, olhares e atitudes bastante distintos, o que dá especificidade a cada uma das imagens e atores. Na Figura 8, os dois escravos não encaram a lente do fotógrafo e fingem serem flagrados no ato de seu trabalho, como se não percebessem a presença de Ferrez, tão estranha àquele ambiente de labuta diária. Na Figura 9, oito entre os dez sujeitos retratados olham para a câmera. Juntos dão a impressão de terem parado o trabalho para fazerem o registro fotográfico. Trata-se de duas mulheres e oito homens, alguns com turbantes africanizados, que formam uma turma de escravos acompanhada de seu capataz/feitor, único pardo da foto a se localizar na fila de trás, de forma a ser pouco notado. Intencionalmente ou não, Ferrez imortalizava nessa e em outras imagens da série o sistema de trabalho denominado *gang system*, em que os escravos pertenciam a um pequeno grupo supervisionado pelo capataz que ditava os ritmos e cadências do trabalho diário de modo a alcançar as metas de produtividade.³

Da tensão entre a nostalgia de um passado escravista a ser imortalizado e um futuro que apontasse para a perspectiva de pertencimento às nações modernas, Ferrez optou por uma “escravidão apaziguada”, na qual as marcas de coerção e violência que insidiam sobre os corpos dos indivíduos escravizados estivessem propositadamente fora ou imperceptíveis no espaço de figuração das fotos (Figuras 8 e 9). As evidências da violência – tais como cicatrizes, queimaduras, membros avariados, marcas de ferro quente e problemas de saúde –, tão comuns nas descrições dos anúncios de jornal e inventários, não eram evidenciadas nas imagens. Ao contrário, a representação visual construída denotava uma “escravidão apaziguada”, que atravessava todas as imagens da série e era central na narrativa de Ferrez, enunciada na perspectiva do mundo senhorial. Um dos artifícios no fabrico de tal representação do real foi a ausência de todo e qualquer objeto – tais como gargalhetes, chicotes, troncos, vira-mundos, máscaras, ferros – que indicasse as agressões e abusos vivenciados pelos cativos no cotidiano. Assim, construiu-se uma realidade extemporânea, um mundo fora do mundo, onde os escravos apareciam desprovidos dos signos de sua escravização e das formas de resistência a ela.

Tiradas com maestria técnica, as imagens estudadas estavam em consonância com o discurso da classe dominante do Império a quem se destinavam. Sua grande capacidade de circulação, consumo e agenciamento se baseava no duplo efeito que produziam. De um lado, encantavam os observadores estrangeiros, acostumados com a linguagem das *fotos suvenires*, ávidos em conhecer uma realidade longínqua que, expropriada de suas marcas de violência, ressaltava o exotismo daquelas gentes, a grandeza do território e a exuberância da natureza. De outro, procurava manter tudo no seu lugar, preservando a hierarquia senhores-escravos e buscando representar a realidade escravista do Vale do Paraíba de forma harmônica, ordenada, protegida dos conflitos políticos e sociais em torno da questão servil que explodiam em todo o Império nos anos 1880 (Machado, 2010). Para tanto, Ferrez produziu uma representação de escravidão sem violência, “um retrato de negro para consumo de branco”, bastante confortável aos donos do poder.

Contudo, o ato fotográfico envolve múltiplos atores e intenções. Ele “presupõe um consentimento, uma aceitação tácita do fotografado das regras do jogo da representação. Ao mesmo tempo que é visto, o fotografado também se mostra, assume uma pose resultante de uma negociação” (Mauad, 2000, p.97). Nesse “olhar retornado” dos escravos fotografados aparecem os indícios de sua dor, trabalho, expropriação, tristeza – enfim, sua humanidade. Seus olhos e corpos falam sobre sua escravização e nos fazem pensar sobre as histórias pessoais e coletivas vivenciadas no seio da segunda escravidão que, em pouco tempo, ruiria (Tomich, 2011). Portanto, se a solução de Ferrez para as tensões entre passado e futuro, entre espaço de experiência e horizonte de expectativa (Koselleck, 2006), foi a construção da narrativa visual da “violência apaziguada”, ela não contou com a convivência daqueles homens e mulheres que, ao se fazerem representar, não podiam se despir do que os identificava desde o nascimento, a condição de cativo.

Os temas “partida para o trabalho” e “carro de boi / transporte” são bastante significativos para analisarmos o “olhar retornado” dos sujeitos escravizados, já que a presença humana compunha 100% dessas imagens.



Figura 10 (tema 3) – *Partida para a colheita do café.*
Marc Ferrez, década de 1880. Col. Thereza Christina Maria, BN.

A imagem evidenciada se constrói a partir da hierarquia feitor/capataz (primeiro da esquerda para a direita) e escravos. Levemente à frente, esse era o único homem a usar sapatos, símbolo de liberdade na sociedade imperial. Na arte, assim como na vida dos indivíduos ali representados, as relações escravistas cumpriam o papel de apartar e manter a hierarquia. O terreiro de macadame para a secagem do café e a senzala em linha coberta com telhas dirigiam os olhares para os avanços tecnológicos introduzidos na região do Vale e a solidez daquele complexo rural. Por sua vez, as condições da moradia escrava, arranjada em cubículos, com somente um portão e voltada para o terreiro, ficavam minimizadas pelo grande volume de pessoas em frente à construção. No plano superior, os morros mostravam um solo desgastado, erodido, que necessitava novas terras férteis, de tempos em tempos, para manter a produção em alta (Stein, 1961).

Perfilados à frente da senzala, homens, mulheres e crianças de diferentes idades marcavam seus lugares no espaço representacional com base no que lhes era mais caro: suas famílias. As crianças se posicionam ao lado de suas mães, pais e avós. Nesse caso, a narrativa visual e as posições escolhidas confirmam a existência de múltiplas relações familiares e afetivas nas comunidades escravas, como já comprovou fartamente a historiografia (Florentino; Góes,

1997; Slenes, 1999; Salles, 2008). Nas cenas retratadas (Figuras 10 e 11) é possível ver bebês no colo de suas mães escravas, em cestas de palha, amarrados aos corpos à moda africana, ou crianças agarradas na barra das saias de suas genitoras, gesto esse que talvez indicasse apreensão diante de um ato muito pouco comum no cotidiano das fazendas: posar para uma foto. Os homens eram a maioria dos trabalhadores retratados. Muitos portavam cestas, ceifadoras, enxadas, peneiras, varas e outros instrumentos de roça. As idades dos escravos eram bem variadas, aparecendo um número considerável de crianças e idosos legitimando o que o historiador Ricardo Salles chamou de “escravidão madura”, já que o Vale do Paraíba Fluminense teria conquistado estabilidade na taxa de natalidade escrava na década de 1860, o que lhe garantia mão de obra mesmo após o fim do tráfico, em 1850 (Salles, 2008).



Figura 11 – Marc Ferrez, década de 1880.
Col. Gilberto Ferrez, IMS.

Nas Figuras 10 e 11 o comando parece ter sido para que os escravos encarassem a lente do fotógrafo, apesar de ser possível perceber que nem todos os retratados optaram por segui-lo. Para o tema “partida para o trabalho” há a preferência por tomadas de médias e de curtas distâncias, além da ênfase na representação dos escravos em grupo, profusão de instrumentos de trabalho em posse dos cativos e o destaque dado aos senhores ou feitores quando

presentes no espaço representacional. No que compete aos senhores e feitores, a análise serial demonstrou que aparecem em 12 das 65 imagens (18% do total), sempre nos temas “quadrilátero funcional” e “partida para o trabalho”. A pose assumida os colocava em lugar de destaque, como também ocorria com os artefatos portados. No caso dos senhores, eram botas de montaria, guarda-chuvas, relógios de bolso, chapéus panamá, cartolas, bengalas e vestimentas bem cortadas, que atuavam como signos de poder que os diferenciavam da massa de escravos e de eventuais trabalhadores livres e pobres registrados. Ao contrário dos escravos, para os senhores, o ato de fotografar era costumeiro e fazia parte do *habitus* da classe senhorial do Império, ou seja, tratava-se de uma segunda natureza, compartilhada pelos indivíduos que compunham as “melhores famílias” (Elias, 1993; Muaze, 2008). Nota-se, ainda, que as senhoras não aparecem nas fotografias analisadas. Tal escolha silenciava o papel das mulheres no funcionamento das fazendas, reforçava a geração da riqueza como tarefa masculina e patriarcal, e afirmava ser este um projeto visual que enfatizava o universo produtivo e não a esfera doméstica ou familiar na qual essas personagens tinham maior autonomia (Mauad; Muaze, 2004).

Ao escolher a “partida para o trabalho” como um dos quatro temas de sua série sobre o Vale do Paraíba, Marc Ferrez imortalizou um ato cotidiano também descrito por inúmeros viajantes estrangeiros, no qual todas as manhãs, ao soar do sino, em frente às senzalas, homens e mulheres escravos eram perfilados para serem contados (Figura 10), recebessem refeição composta majoritariamente de café, mandioca e milho, pegassem os instrumentos de trabalho e formassem as chamadas “turmas” que partiam acompanhadas de seus respectivos capatazes para a extenuante labuta. Como as terras mais próximas do quadrilátero funcional já estavam, na sua maioria, erodidas e com produtividade diminuta na década de 1880, as turmas de escravos se deslocavam para os cafezais produtivos a pé ou em carros de boi, como mostra a Figura 11. Ambos os registros também tinham um tom saudosista que buscava materializar em imagens um tempo que – já se sabia – em pouco tempo iria ruir.

A chave representacional dos “tipos humanos” também está presente nas imagens do tema “carro de boi / transporte”, no qual seus agentes aparecem envolvidos com a atividade produtiva da sua condução. O referente é tanto o escravo que dirige os animais quanto o meio de transporte. Todos os tipos retratados são homens, o que evidencia uma dada divisão de gênero no que competia à execução de certas atividades nas fazendas, como corrobora a análise dos inventários de megaproprietários da região. Em ambos os casos, a pose escolhida aponta a importância dos escravos na tarefa executada. Interessante



Figura 12 (tema 4) – *Carro de boi em Minas*. Marc Ferrez, década de 1880.
Col. Thereza Christina Maria, BN.



Figura 13 (tema 4) – Marc Ferrez, década de 1880.
Col. Gilberto Ferrez, IMS.

atentar para o fato de que a Figura 12 é a melhor de um microconjunto de três imagens e, por isso, foi a escolhida para reprodução com assinatura do fotógrafo, venda e maior veiculação pela Marc Ferrez & Cia. Nas duas outras fotos, alguém sempre virava a cabeça, esquivando-se da representação ideal. Portanto, assim como nos retratos de estúdios urbanos ou de profissionais volantes que circulavam pelo Vale do Paraíba no século XIX, a pose e os diferentes posicionamentos no espaço de figuração eram essenciais para a construção da representação desejada tanto pelo fotógrafo quanto pelo fotografado, a despeito da hierarquia de poder existente entre eles.



Figura 14 – Fazenda não identificada. Marc Ferrez, década de 1880.
Col. Gilberto Ferrez, IMS.

A Figura 14 pertence a outro microconjunto de quatro negativos de vidro. Nele, duas fotografias do tema “quadrilátero funcional” possuem ângulo, distanciamento, iluminação e direcionamento da câmera muito próximos e, apesar de dialogarem fortemente com a estética das vistas e paisagens oitocentistas, permitem a visualização dos tipos humanos referenciados. Trata-se praticamente da mesma cena, da mesma intenção fotográfica. Nela, o imenso terreiro de café foi destacado tendo ao fundo a casa-grande, as palmeiras imperiais, a natureza e a topografia da fazenda. Havia inúmeros escravos distribuídos por

gênero: mulheres e crianças com cestas de palha e homens com pás e enxadas. Suas poses variadas buscavam passar uma atmosfera de tranquilidade, com crianças ao lado de suas mães e duplas conversando, mas também de trabalho, com cativos carregando sacos e cestas com café. Contudo, a artificialidade de ambos os registros é denunciada por detalhes: as melhores roupas vestidas pelos escravos (uso de juponas e paletós usados em dias de festa e frio), a rigidez dos corpos, o gesto de vergonha das crianças e o estranhamento nos olhares de alguns que, ao se voltarem direto para a câmera, deixavam transparecer o quanto o ato de posar para foto era alheio ao seu cotidiano de trabalho extenuante.

As poucas alterações entre as duas imagens provam a força da pose na cultura visual oitocentista. Uma foto é quase a repetição da outra, salvo a cabeça abaixada do senhor no exato momento do primeiro registro. Como uma brincadeira do “jogo das diferenças”, é possível perceber que não é só isso. Há outras alterações entre as cenas construídas. Vários escravos mudaram o direcionamento de suas cabeças, de seus olhares, de seus corpos. Uns viraram-se de costas, outros deram pequenos passos à frente ou trocaram de lugar, tal como a escrava com bebê que aparece em primeiro plano, no limite do terreiro, olhando para a lente na primeira foto, e que se põe de costas, em primeiro plano, escondendo o rosto, na imagem aqui reproduzida. Tais atos explicitam que nem tudo era passível de controle por parte do fotógrafo e os escravos aproveitavam esses limites intrínsecos ao ato fotográfico para buscarem uma expressão própria.⁴

A título de conclusão, pode-se dizer que a escravidão pelo viés da representação fotográfica aparece nas imagens de Ferrez como um “mundo fora do mundo”, uma criação artificial, extemporânea à realidade de violência e coerção necessária à sua própria existência. O que define essa artificialidade é o uso do recurso estético dos “tipos humanos” e das vistas/paisagens para a construção visual de uma escravidão ordenada, sem violência, “apaziguada” e alheia a todas as pressões sociais existentes em torno da questão escrava no Vale do Paraíba e em outras partes do Império. Seja mimetizando a presença escrava na paisagem natural ou no complexo cafeeiro, seja retratando os “tipos pretos” em cenas cotidianas onde aparecem executando tarefas – colheita, plantio, partida para o eito, condução do carro de boi –, valorizando a integração natureza-civilização, o que se pretendia era eternizar um mundo escravista e uma forma de trabalho que, em pouco tempo, já não mais existiria. Mas não era só isso. Essa relação com o passado tensionava com o futuro na medida em que, até pouco tempo antes, a escravidão havia sido a mola mestra que impulsionava a entrada no Brasil na sociedade moderna. Uma vez abolida, outras

possibilidades deveriam ser evidenciadas. No caso das imagens analisadas, o olhar se voltou para o espaço produtivo do complexo cafeeiro, para suas edificações e paisagem natural que, uma vez monumentalizadas, justificariam a continuidade do Brasil no mundo civilizado mediante seu papel de agroexportador de gêneros primários.

A artificialidade do discurso visual de uma “escravidão apaziguada” para a década de 1880 fica mais evidente quando contextualizada com outras fontes impressas e as pesquisas de historiadores da abolição que apontam a forte luta dos abolicionistas e a radicalização das ações escravas naquele momento, sendo comuns as insubordinações às regras de trabalho, o abandono das fazendas, as ocupações de terras devolutas, as fugas individuais e em massa (Machado, 2010). Portanto, a despeito do contexto das lutas pela abolição no qual as imagens se inserem, as fotografias de Ferrez silenciam todo e qualquer conflito iminente. Assim, o fotógrafo dialogava fortemente com o discurso senhorial, avesso às mudanças drásticas na organização social constituída, e não reconhecia outros agentes sociais em disputa que visavam a construção de uma nova realidade a partir do fim da escravidão.

Mas nem tudo é passível de controle no ato fotográfico. Ao se deixarem fotografar, os escravos também deixavam suas marcas no espaço de figuração da foto por construírem sua autoimagem por meio dos gestos, objetos portados, roupas, posicionamentos e olhares sutis. São eles que falam sobre a família escrava, a divisão de tarefas por gênero, a influência da cultura africana, a convivência com os filhos no espaço de trabalho e a maternidade no espaço do cativo, temas jamais enunciados por Ferrez, mas que podem ser rastreados pelo historiador. Dessa forma, se as imagens de Marc Ferrez cumpriram fortemente a função política de formar e conformar uma dada memória sobre a escravidão que interessava à classe senhorial do Império, elas também informam sobre experiências cativas importantes quando se analisa o “olhar retornado” dos escravos registrados.

Este artigo também demonstrou que o circuito social das imagens produzidas por Marc Ferrez foi o das exposições universais e das fotos souvenirs. Contudo, muitas delas foram agenciadas como cartões-postais nas primeiras décadas da República, e outras ainda hoje são exibidas em livros de fotografia e materiais didáticos. Agora, entendidos no seu contexto de produção, circulação e consumo, esses registros ganham o sentido de discurso visual senhorial sobre a escravidão, o que minimiza seu poder de descrever como ordenado e pacífico um mundo extremamente violento, autoritário, desigual e hierárquico,

o qual os escravos e outros agentes sociais tanto lutaram para colocar de ponta-cabeça. E colocaram.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Paulo César; LISSOVSKY, Maurício. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Libris, 1988.
- BRIZUELA, Natalia. *Fotografia e Império: paisagens de um Brasil moderno.* São Paulo: Companhia das Letras; IMS, 2012.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. A representação da Natureza na pintura e na Fotografia Brasileiras do Século XIX. In: FABRIS, Annateresa (Org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX.* São Paulo: Edusp, 1998. p.199-231.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Olhar escravo, ser escravo. In: NEGRO de corpo e alma. (Catálogo, “Mostra do Redescobrimento”, org. Emanuel Araujo). São Paulo: Fundação Bial de São Paulo; Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- ELIAS, Norbert. *Processo civilizador.* São Paulo: JZE, 1993. v.I e II.
- ERMAKOFF, George. *O negro da Fotografia Brasileira do século XIX.* Rio de Janeiro: Casa Editorial G. Ermakoff, 2004.
- FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: _____. *Fotografia: usos e funções no século XIX.* São Paulo: Edusp, 1998.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. *A crise dos comissários de café do Rio de Janeiro.* Niterói: ICHF/UFF, 1977.
- FERREZ, Gilberto. *O Rio de Janeiro do fotógrafo Marc Ferrez.* 2.ed. São Paulo: Libris, 1985.
- FLORENTINO, Manolo; GÓES, José Roberto. *A paz das senzalas.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- KOSSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.* Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-RJ, 2006.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910).* São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX.* Campinas: Ed. Unicamp, 2010.
- LAGO, Pedro Corrêa do. *Marc Ferrez nas coleções do Quai d’Orsay.* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.
- LOURENÇO, Thiago C. P. *O Império dos Souza Breves nos Oitocentos: política e escravidão nas trajetórias dos Comendadores José e Joaquim de Souza Breves.* Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010.

- MACHADO, Maria H. *O Plano e o Pânico: os movimentos sociais na década da Abolição*. São Paulo: Edusp, 2010.
- MARQUESE, Rafael de Bivar. Moradia escrava na era do tráfico ilegal: senzalas rurais no Brasil e em Cuba, 1830-1860. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.13, n.2, p.165-188, jul.-dez. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142005000200006.
- _____. A paisagem da cafeicultura na crise da escravidão: as pinturas de Nicolau Facchinetti e Georg Grimm. *Revista do IEB*, São Paulo, n.44, p.55-76, fev. 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/viewFile/34562/37300>.
- _____.; TOMICH, Dale. O Vale do Paraíba escravista e a formação do mercado mundial do café no século XIX. In: MUAZE, Mariana; SALLES, Ricardo. *O Vale do Paraíba e o Império do Brasil nos quadros da segunda escravidão*. Rio de Janeiro: 7Letras; Faperj, 2015.
- MATTOS, Ilmar. *O Tempo Saquarema*. Rio de Janeiro: Access, 1986.
- MAUAD, Ana Maria. As fronteiras da cor: imagem e representação fotográfica na sociedade escravista imperial. *Locus, Revista de História*, Juiz de Fora, v.6, n.2, p.83-98, 2000. Disponível em: <https://locus.ufjf.emnuvens.com.br/locus/article/view/2363>.
- _____. *Poses e flagrantes*. Niterói: Eduff, 2008.
- _____. Ver e conhecer: o uso da fotografia nos *Anais do MHN. Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v.36, p.117-142, 2004.
- _____.; MUAZE, Mariana. A escrita da intimidade: história e memória no diário da viscondessa do Arcozelo. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.) *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2004.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A fotografia como documento: Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Tempo*, Rio de Janeiro, n.14, p.131-151, s.d.
- MUAZE, Mariana. A escravidão no Vale do Paraíba pelas lentes do fotógrafo Marc Ferrez. In: CARVALHO, José Murilo de; BASTO, Lúcia. *Dimensões e fronteiras do Estado Brasileiro no Oitocentos*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2014.
- _____. *As memórias da Viscondessa: família e poder no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- _____. Novas considerações sobre o Vale do Paraíba e a dinâmica Imperial. In: MUAZE, Mariana; SALLES, Ricardo (Org.) *O Vale do Paraíba e o Império do Brasil nos quadros da segunda escravidão*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- NEVES, Margarida de Souza. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro: Ed. PUC, 1986.
- PESAVENTO, Sandra J. *Exposições universais, espetáculo da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- SALLES, Ricardo. *E o Vale era escravo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- SLENES, Robert. *Na senzala uma flor*. Campinas: Ed. Unicamp, 1999.

- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STEIN, Stanley. *Grandeza e decadência do café no vale do Paraíba*. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- SÚSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SWEIGART, Joseph Earl. *Financing and making Brazilian exportation agriculture: the coffee factors of Rio de Janeiro, 1850-1888*. Dissertation (Ph.D. in History) – University of Texas. Texas, USA, 1980.
- TOMICH, Dale. *Sob o prisma da escravidão: trabalho, capitalismo e economia mundial*. São Paulo: Edusp, 2011.
- TURAZZI, Maria Inês. *Marc Ferrez*. São Paulo: CosacNaify, 2000.
- _____. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo*. Rio de Janeiro: Funarte; Rocco, 1995.
- VASQUEZ, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo: Metalivros, 2003.
- ZALUAR, Augusto E. *Peregrinações pela província de São Paulo (1860-1861)*. São Paulo: Edusp; Itatiaia, 1975.

Documentos

- Breve notícia sobre a primeira exposição do Café do Brasil*. Rio de Janeiro: Clube da Lavoura e do Comércio, 1882 (documento pertencente ao Arquivo do IHGB).
- Le Brésil à l'Exposition Internationale de St. Petersbourg*. St. Petersbourg: Imprimerie Trenké et Fusnot, 1884 (documento pertencente ao Arquivo do IHGB).
- Folha Nova*, 1 jun. 1884. Disponível em: <http://www.hemerotecadigital.bn.br>; Acesso em: 1 maio 2013.

NOTAS

¹ Esta pesquisa recebeu apoio do edital Jovem Cientista do Nosso Estado Faperj e Ciências Humanas do CNPq. Agradeço a Instituto Moreira Salles, à Biblioteca Nacional, ao Museu Paulista e ao Museu Histórico Nacional a cessão gratuita das imagens veiculadas neste artigo.

² O Centro da Lavoura e do Comércio foi fundado para “resistir a esta anarquia que se levanta, determinar exatamente o curso mais útil à economia nacional, fundar em bases sólidas a sua indústria, alargar o círculo das relações comerciais, concitar a estima de outros países, afirmando-a nas conveniências da permuta, constituir enfim um estado rico, próspero e respeitado tal é a aspiração e o empenho primordial de nossa associação” (CLC, 1882). Entre seus principais membros estavam comissários e fazendeiros de café, tais como: Honório Ribeiro; Hermano Jopert; o barão de Quartim; o

barão de Araújo Ferraz; Eduardo Rodrigues Cardoso Lemos; Carlos Augusto Miranda Jordão; Joaquim de Mello Franco; Honório de Araújo Maia; Bruno Ribeiro; João Valverde de Miranda; o barão de São Clemente e Joaquim da Costa Ramalho Ortigão. Sua principal base de apoio político e econômico eram os Clubes da Lavoura municipais que, por meio de uma rede organizacional estruturada nas diferentes localidades, atuavam em prol da manutenção da ordem escravista constituída. Contudo, com o crescimento do movimento abolicionista nos anos 1880, houve uma radicalização dos Clubes da Lavoura locais e muitos passaram a atuar por meio de milícias armadas para proteger fazendas, destruir quilombos e intimidar abolicionistas (FERREIRA, 1977; SWEIGART, 1980; MACHADO, 2010).

³ O *gang system*, sistema de organização do trabalho escravo por turmas, majoritariamente usado no Vale do Paraíba, diferenciava-se do *task system* implementado no sul dos Estados Unidos, no qual o trabalhador tinha metas individuais a serem cumpridas em determinado período.

⁴ Infelizmente, não foi possível reproduzir a outra imagem descrita pois estava em conservação. Algumas das fotos analisadas nesta série compuseram a exposição *Emancipação, inclusão e exclusão. Desafios do Passado e do Presente – fotografias do acervo Instituto Moreira Salles*, sob curadoria de Maria Helena Machado, Lília Moritz Schwarcz e Sergio Burgi.