

3

Olhar através da alma encantadora das ruas

3.1

Sobre pensar fazer fotografia

Se partirmos do momento de estabelecimento da imagem fotográfica, em meados do século XIX, perceberemos que teóricos e críticos procuram desde então responder à seguinte pergunta: qual é o estatuto da fotografia? Muitos desses teóricos são fotógrafos e buscam responder à questão com suas obras fotográficas, além dos textos. Sendo assim, entende-se que mais do que procurar *dar sentido* à coisa, os contemporâneos ao advento da fotografia queriam *sentir* a coisa. Em linhas gerais, as interpretações em torno da fotografia enfocam ou no sujeito – seja fotógrafo, observador, mediação – ou no aparelho e na técnica – a imagem como índice, e ainda numa relação com a *perspectiva artificialis*.

Brevemente, faremos aqui uma retomada desses debates a partir de sete abordagens que tentaram responder à pergunta acima. A primeira delas olhava para a fotografia como a “secretária e o caderno de notas”. O discurso dos pioneiros da fotografia atribuía ao seu advento a conquista de uma representação fiel do mundo visível, o que significava a obtenção de um aparelho capaz de espelhar de forma neutra a realidade. Tratava-se do surgimento do primeiro ato mecânico de reprodução da realidade, sem a interferência do homem e do seu talento.

Quando depois de cerca de cinco anos de esforços Niepce e Daguerre alcançaram simultaneamente esse resultado [fixar as imagens da câmera escura], o Estado interveio, em vista das dificuldades encontradas pelos inventores para patentear sua descoberta, e, depois de indenizá-los, colocou a invenção no domínio público. Com isso, foram criadas as condições para um desenvolvimento contínuo e acelerado, que por muito tempo excluiu qualquer investigação retrospectiva. É o que explica por que as questões históricas, ou filosóficas, se se quiser, suscitadas pela ascensão e declínio da fotografia, deixaram durante muitas décadas de ser consideradas.¹

¹ BENJAMIN. op.cit. 1994, p. 91

Entre 1844 e 1846, o inglês William Fox Talbot, um dos precursores da fotografia, publica *The Pencil of Nature*, primeiro livro contendo fotografias. Neste livro, o autor reitera o aspecto científico do processo fotográfico, esclarecendo que as pranchas expostas teriam sido impressas pela única ação da luz, sem qualquer ajuda do lápis do artista. Em 1859, Baudelaire declara que o inovador aparelho seria finalmente “a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade, em sua profissão, de uma exatidão absoluta”²; um aparelho capaz de registrar de forma objetiva o mundo real.

A fotografia materializou os anseios de uma época, refletindo o imaginário de um tempo preocupado com a verdade e a ciência. Desta forma, ela esteve intensamente vinculada às tarefas de caráter científico. Talbot, desde 1839, fotografava plantas e flores para os botânicos. Em 1840, foram produzidos os primeiros daguerreótipos com o microscópio solar de Donné. Em 1851, John Adams Whipple realizou, com o telescópio do observatório do Havard College, um magnífico daguerreótipo da lua. Em 1858 Nadar fotografou Paris de seu balão, *Le Géant*, a 520 metros de altura.

A fotografia dava formas à convicção de que tudo podia ser descoberto. Ou melhor, contemplava o desejo de fixar o mundo para estudá-lo. Assim, adquiriu aspectos documentais e acompanhou as incursões dos viajantes pelo mundo, registrando a arquitetura e os modos de vida de lugares exóticos. Desde 1840, os álbuns de imagens etnográficas mostravam aspectos topográficos ou urbanos de lugares longínquos.

Neste capítulo, nosso principal objeto de interesse é o fotógrafo brasileiro Augusto Malta, que permaneceu por mais de trinta anos a serviço da prefeitura carioca. Dentro deste contexto que estamos desenvolvendo sobre pensar e fazer fotografia vale ressaltar que Malta, embora tenha estendido sua produção fotográfica até um século depois do advento da técnica, estava embebido de muitas dessas primeiras convicções. Entretanto, não se pode negar que ele também tenha sido tocado pelas discussões naturalistas e pictorialistas, do final do século XIX na Europa e, sobretudo, das três primeiras décadas do século XX no Brasil. Sabemos que Malta era leitor de revistas francesas sobre fotografia, como a *Revue de la Photographie*, e é bastante possível que ele tenha conhecido as

² BAUDELAIRE, Charles. “O público moderno e a fotografia”. *Crítica salão de 1859*. Traduzido por Antônio Pacca Fatorelli. Texto mimeografado.

experiências surrealistas e as do grupo F64, bem como a gigantesca investida fotográfica da *Farm Security Administration* (FSA). Nesse sentido, é necessário avaliar a produção de Malta dentro do contexto das demandas de seu ofício como fotógrafo-oficial. À prefeitura importava menos o estilo e o impulso criativo, mas a possibilidade de fazer da fotografia um artifício fiel e eficiente de prova. Interessante é observar que quando Malta fazia fotografias para particulares, ainda assim, ele não ousava muito quanto aos expedientes técnicos ou composições. Assim, temos que a obra de Malta se mantém homogênea, embora seja possível encontrar algumas importantes nuances dependendo do motivo das fotos ou de quem o contratasse.

Uma outra abordagem bastante disseminada analisa a fotografia como um sistema de perspectiva. Uma das críticas fundamentais ao estatuto da reprodução fiel referiu-se ao sistema de perspectiva. Autores como Arlindo Machado, em *Ilusão Especular*, identificam a imagem fotográfica como uma imagem que reproduz o discurso renascentista. Esta abordagem se vale da idéia de que a câmera fotográfica seguiria a mesma lógica da câmera escura usada pelos pintores renascentistas, e produziria, portanto, uma imagem baseada no mesmo método pictórico da *perspectiva artificialis* e na mesma maneira de pensar de uma época.

A perspectiva central e unilocular inventada no renascimento introduziu nos sistemas pictóricos ocidentais a estratégia de um efeito de “realidade” e fez com que os seus artífices mobilizassem todos os recursos disponíveis para produzir um código de representação que se aproximasse cada vez mais do “real” visível, que fosse o seu *analogon* mais perfeito e exato. Não se tratava apenas – isso é o mais importante – de buscar recursos para representar o “real”, no sentido de que todo e qualquer sistema de signos busca de alguma forma se referir a algo “real”: a estratégia introduzida pela perspectiva renascentista visava *suprimir* – ou pelo menos *reprimir* – a própria representação, na medida em que esse *analogon* buscado deveria ter espessura e densidade suficientes para se fazer passar pelo próprio “real”.³

Assim, a fotografia ao reproduzir a mesma ilusão de profundidade através da convergência de um ponto único estaria reafirmando também uma ideologia e uma maneira de perceber o mundo. Como sistema de representação, tais métodos pictóricos fariam parte de uma produção discursiva particular e, como técnicas, não significariam apenas meios para criar imagens de um tipo específico, mas também uma forma da sociedade exprimir uma visão particular da realidade.

³ MACHADO. op.cit. 1984, p. 27.

A realidade não é essa coisa que nos é dada pronta e predestinada, impressa de forma imutável nos objetos do mundo: é uma verdade que *advém* e como tal precisa ser intuída, analisada e produzida. Nós seríamos incapazes de *registrar* uma realidade se não pudéssemos ao mesmo tempo criá-la, destruí-la, deformá-la, modificá-la: a ação humana é ativa e por isso as nossas representações tomam a forma ao mesmo tempo de *reflexo* e *refração*. A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente *nela*.⁴

Contrapondo-se a idéia de Arlindo Machado, autores como Jonathan Crary e Peter Galassi questionam se a imagem fotográfica seria apenas um produto ideológico renascentista. Para Crary e Galassi a análise de Arlindo Machado estaria limitada por buscar a origem e a explicação dos fatos exclusivamente na técnica. Para estes autores, o surgimento da fotografia significaria não uma manutenção ideológica do Renascimento, mas uma mudança radical do papel da visão, a partir do amadurecimento de concepções específicas sobre o tempo, o espaço e o posicionamento do observador.

A questão se renovaria a partir da constatação de que tanto a *perspectiva artificialis* quanto as descobertas físicas e químicas, ou seja, os aspectos técnicos já estariam disponíveis pelo menos um século antes do advento da fotografia.

Jonathan Crary, em *Techniques of the observer*, propõe uma diferenciação entre a perspectiva e a câmera escura, levando a questão da visualidade para um lugar epistemológico. A transição para o moderno foi marcada pela ruptura com o modelo da câmera escura e seu pressuposto de uma visão passiva que desconhecia a mediação das impressões sensoriais. Isto porque as décadas em torno de 1800 correspondem a uma espécie de limiar discursivo, momento em que o observador, progressivamente, torna-se capaz de se observar enquanto observa o mundo. Deste modo, a fotografia seria vista por esses autores como uma criação oriunda de um novo modelo de subjetividade próprio da modernidade. Para Crary, visão, máquinas de visão e percepção são construções históricas, lugares de produção de subjetividades, inseparáveis dos sujeitos observadores.

Crary chama a atenção para o fato de que o advento da fotografia não foi gerado imediatamente, apesar das informações técnicas envolvidas no processo fotográfico estarem disponíveis por mais de um século. O que observamos é que

⁴ MACHADO. op.cit. p. 40.

num determinado momento a fotografia surge de maneira coletiva e simultânea. E que justamente este momento apresenta uma forte necessidade de produzir uma imagem fixa, que congelasse o tempo e o mundo de maneira realista. Neste mesmo instante, as imagens produzidas pelos pintores a partir da projeção no interior da câmera escura se tornaram insatisfatórias. Deste modo, a ocasião inaugural da fotografia parece envolver questões para além da técnica, emergindo, sobretudo, a partir de deslocamentos epistemológicos. Apesar de se apoiarem em sistemas ópticos bastante semelhantes, o pintor e o fotógrafo estão inseridos em contextos que envolvem visualidades, conhecimentos e subjetividades próprios.

Podemos observar uma nítida convergência entre as análises de Hans Ulrich Gumbrecht⁵ e de Jonathan Crary: ambos os autores consideram o início do século XIX um limiar discursivo, momento em que o observador passa a se observar enquanto observa a realidade. Haveria nesse período uma crise de representabilidade profundamente atrelada às modernas técnicas, como também à “temporalização” e à “aceleração do tempo”⁶. O desenvolvimento desses argumentos se apresenta como uma chave importante para os objetivos que pretendemos alcançar, sobretudo na relação entre a fotografia e as intensas transformações da cidade moderna.

O que talvez nos separe mais claramente do Início da Modernidade é a sua autoconfiança (...) no conhecimento produzido pelo observador de primeira ordem. Entre o Início da Modernidade e nosso presente epistemológico há um processo de modernização, abrangendo as décadas de 1800, que gerou um papel de observador que é incapaz de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observa o mundo. (...) Além de um aumento de complexidade em relação ao papel institucionalizado – e, somente daqui em diante, auto-reflexivo – de sujeito, a emergência do observador de segunda ordem acarreta três outras transformações epistemológicas importantes.⁷

Ao se observar no ato de observação, em primeiro lugar, um observador de segunda ordem torna-se inevitavelmente consciente de sua constituição corpórea – do corpo humano em geral, do sexo e de seu corpo individual – como uma condição complexa de sua própria percepção do mundo. (...) Se, em segundo lugar, o novo observador, auto-reflexivo, sabe que o conteúdo de toda observação depende de sua posição particular (...), fica claro que (...) cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis. Nenhuma dessas múltiplas representações pode jamais

⁵ Ver GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

⁶ Ver KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Pasado. Para una semántica del tiempo histórico*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

⁷ GUMBRECHT. op.cit. p. 13.

pretender ser mais adequada ou epistemologicamente superior a todas as outras. Este é o problema que Foucault denomina “a crise de representabilidade”. Em terceiro lugar, é possível conectar aquilo que Reinhart Koselleck e outros historiadores têm repetidamente descrito como a “temporalização” ou mesmo como “aceleração do tempo” no século XIX com essa situação de uma crise de representabilidade. Em vez de avaliar essa crise como um novo nível de complexidade epistemológica ou de adequação referencial, podemos ver no gesto do século XIX – e no nosso – de descrever os fenômenos por suas evoluções ou por suas histórias uma estratégia de chegar a um acordo com a infinidade agora potencial de suas representações. Toda representação nova pode assim ser integrada em modelos cada vez mais complexos de evolução ou em relatos historiográficos. Sob essa perspectiva, a historicização e a narrativização aparecerão antes como meios de manipular um problema primordialmente perturbador da percepção do mundo e da experiência do que como “realizações evolutivas”.⁸

A descrição da percepção não estava mais relacionada à imagem produzida dentro da câmera escura, mas imbricada a uma experiência marcada pelo tempo. Não se trata mais de um observador passivo, simples receptor de sensações; trata-se de um produtor de sensações, alguém que religa o interior e o exterior justamente por conseguir olhar para dentro de si e para o mundo. Como afirma Crary:

(...) but as observation is increasingly tied to the body in the early nineteenth century, temporality and vision became inseparable.⁹

Não se trata apenas de uma mudança na concepção da visão, mas de um deslocamento bem mais amplo. Os enunciados sobre visão estiveram profundamente ligados a uma nova significação da subjetividade e aos processos de modernização.

(...) a more adaptable, autonomous, and productive observer was needed in both discourse and practice – to conform to new functions of the body and to a vast proliferation of indifferent and convertible signs and images. Modernization effected a desterritorialization and a revaluation of vision.¹⁰

De acordo com os princípios positivistas contidos em um projeto científico moderno, as máquinas possuem a capacidade de salvar o homem das contingências de sua subjetividade e, portanto, livrá-lo de sua crise de

⁸ Idem. p. 13-14.

⁹ CRARY, Jonathan. *The techniques of the observer: on vision and modernity in the 19th century*. Cambridge: MIT Press, 1990, p.98.

¹⁰ Idem. p.149.

representação. Dentro do contexto científico-industrial específico do século XIX, as novas tecnologias materializam os avanços da ciência, tornando possível o conhecimento – e o controle – racional da natureza. Nesse sentido, a fotografia é emblemática não apenas como mais uma técnica, mas também como um novo domínio sobre o tempo. Através dela, procura-se um modo de contrapor a efemeridade; uma maneira de congelar o tempo acelerado, que os olhos do homem já não conseguem capturar sem suas interferências e contingências subjetivas.

Também entendendo a fotografia como um marco de ruptura em relação a outros sistemas anteriores de representação, mas sob um ponto de vista diferente do colocado por Crary, Vilém Flusser, em seu livro *A filosofia da caixa preta*, afirma que o surgimento da fotografia inaugura o conceito de imagem técnica.

Para Flusser, as imagens técnicas, ou as representações icônicas mediadas por aparelhos, não poderiam corresponder a qualquer duplicação inocente do mundo, porque entre elas e o mundo estariam os conceitos da formalização científica. O aparelho fotográfico seria uma máquina programada para imprimir nas superfícies simbólicas modelos previamente inscritos. Os atos dos fotógrafos estariam programados pelos procedimentos técnicos e sua consciência e sensibilidade teriam um caráter robotizado. O caráter aparentemente não simbólico levaria o leitor a acreditar que está diante de uma janela para o mundo e não de uma representação. Para o autor, a imagem passaria a substituir o próprio mundo.

Aparentemente, ao escolher sua caça e as categorias apropriadas a ela, o fotógrafo pode recorrer a critérios alheios ao aparelho. Por exemplo: ao recorrer a critérios estéticos, políticos, epistemológicos, sua intenção será a de produzir imagens belas, ou politicamente engajadas, ou que tragam conhecimentos. Na realidade, tais critérios estão eles também programados no aparelho. Da seguinte maneira: para fotografar, o fotógrafo precisa, antes de mais nada, conceber sua intenção estética, política, etc., porque necessita saber o que está fazendo ao manipular o lado *output* do aparelho. A manipulação do aparelho é gesto *técnico*, isto é, gesto que articula conceitos. O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens. Em fotografia não pode haver ingenuidade. (...) Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação antes de resultar em imagens. O aparelho foi programado para isto. Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas.¹¹

¹¹ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 31-32.

No percurso da imagem fotográfica desenvolvem-se análises dirigidas contra o discurso da mimese e da transparência, sublinhando que a foto é eminentemente codificada sob todos os tipos de ponto de vista: técnico, cultural, sociológico, estético, portanto, uma mediação da realidade. Desta maneira, deslocam a noção do realismo de sua fixação empírica para, então, entendê-la como um discurso próprio. Trata-se de uma reação contra o ilusionismo da janela para o real, compreendendo o discurso fotográfico como uma interpretação do mundo visível. A imagem, assim, é entendida como uma transformação do real, constituída por formação arbitrária, cultural, ideológica e codificada.

Já foi dito que as imagens são históricas, que dependem das variáveis técnicas e estéticas do contexto histórico que as produziram e das diferentes visões de mundo que concorrem no jogo das relações sociais. Nesse sentido, as fotografias guardam, na sua superfície sensível, a marca indefectível do passado que as produziu e consumiu. Um dia já foram memória presente, próxima àqueles que as possuíam, as guardavam e colecionavam como relíquias, lembranças ou testemunhos. No processo de constante vir a ser recuperam o seu caráter de presença, num novo lugar, num outro contexto e com uma função diferente.¹²

A fotografia seria um sistema de representação que informa e, ao mesmo tempo, dissimula, redefinindo a própria realidade. Revelaria, portanto, um processo, produzindo não um reflexo neutro e objetivo, mas de mediação com o mundo visível. Ao recortar o tempo e o espaço, o fotógrafo estaria construindo um discurso que seria, mais tarde, decodificado pelos leitores.

A fotografia como produto cultural, deve ser estudado no processo de sua produção para que se passe da aparência superficial da imagem à captação de seu sentido social.¹³

Numa outra perspectiva, Philippe Dubois, em seu livro *O Ato Fotográfico*, aponta para um retorno ao elemento empírico e ao referente. A partir de uma historicização das análises sobre o objeto fotográfico, organiza o debate teórico sobre a imagem fotográfica em três etapas: a primeira refere-se à fotografia como espelho do real; a segunda seria o entendimento da fotografia como transformação

¹² MAUAD, Ana Maria. “Através da imagem: fotografia e história. Interfaces”. In: *Tempo*. Rio de Janeiro, vol.1, nº 2, 1996, p. 10.

¹³ CIAVATTA, Maria. *O mundo do trabalho em imagens: a fotografia como fonte histórica: Rio de Janeiro 1900-1930*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 26.

do real e efeito da realidade; e a terceira uma referência à fotografia como traço do real, como índice do mundo visível.

Para Dubois, a fotografia é inseparável da realidade que a sustenta e do ato que a funda, se constituindo primeiramente como índice. Posteriormente, o leitor poderia associar o sentido de semelhança, atribuindo à fotografia o aspecto de ícone. Num terceiro momento, quando a fotografia fizesse sentido, ela adquiriria o aspecto de símbolo.

Dezesseis anos depois d'*O Ato Fotográfico*, Dubois já não se interessa mais em responder a pergunta: qual é o estatuto da fotografia? A questão da relação com o real não seria mais a mesma porque os momentos históricos são diferentes; os fotógrafos, a história e o modo como a sociedade faz uso das imagens não são mais os mesmos. Assim, ele não se interessa mais pela fotografia como modo autônomo, ao contrário, ele acredita que a fotografia não pode ser pensada por ela mesma, é preciso pensá-la em relação à pintura e às novas tecnologias da informática. Deste modo, não se trata mais de perguntar sobre a especificidade da fotografia, sobre seu estatuto, mas de integrá-la às artes como um todo e aos novos meios de interpretação do mundo visual.

3.2

A especificidade moderna do Rio de Janeiro ¹⁴

A cidade deveria se modernizar para que fosse possível adequar o espaço urbano ao tempo, de modo que ela concretizasse em si o ideal de manifestação da modernidade. O objetivo era transformar a cidade em palco, onde as mudanças se sucedessem rapidamente. Como tudo o que compõe um palco, a cidade devia entregar-se às vistas. Assim, as mudanças aconteceriam preponderantemente no âmbito visual, tornando esse santuário carioca digno de adoração.

Se em meados do século XIX, Haussmann implementava as reformas de Paris com fins político-militares; nos primeiros anos do século XX, Pereira Passos orientava o projeto de reformas da capital com os olhos fixos nos fins

¹⁴ Ver RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins. *A modernização carioca: O Rio de Janeiro do início do século XX – Mentalidade e vida literária*. Tese de livre docência apresentada à UERJ. Rio de Janeiro, 1987.

progressistas. De fato, é o ideal de progresso a chave de compreensão da orquestração harmônica em meio ao caos das obras.

No início do século, a implantação do projeto urbanístico de Pereira Passos acabou dando origem a uma dualidade de ordens e valores que iria marcar decisivamente a tradição cultural da cidade. Enquanto capital federal, o Rio de Janeiro devia transformar-se numa “Europa possível” e, ao mesmo tempo, corporificar um modelo de nacionalidade. A construção desse imaginário era problemática.¹⁵

Um outro dado que ajuda a compreender a especificidade da nossa modernidade é o Estado. Quaisquer reformas deveriam estar sob a sua tutela, partindo sempre dele a sua viabilização, tanto no que concerne o planejamento quanto o financiamento. Era o Estado o principal responsável pelo sonho moderno de ordem e progresso do Brasil.

A ação deveria ser bastante segura, portanto, o objetivo de realizar o projeto com controle irrestrito passava necessariamente por um fortalecimento da função do Estado, que submetia a sociedade, sob o argumento da garantia da ordem – via de chegada ao progresso. A obsessão por civilizar-se é que vai permitir o agrupamento de tendências conservadoras e progressistas, uma vez que a mobilização se dava em torno de um bem comum da nação – o título do progresso.

Assistia-se à transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade carioca, segundo padrões totalmente originais; e não havia quem pudesse se opor a ela. Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose, (...): a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.¹⁶

Porém, não bastava um acordo entre os dirigentes do projeto. Fazia-se necessário um amplo e incondicional consenso da sociedade em torno das mudanças, que embarcariam todos no trem do futuro. Além de aceitar e apoiar o

¹⁵ VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 15.

¹⁶ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 43.

projeto, era preciso que a sociedade não interviesse nele, ou seja, ela deveria delegar esse poder ao Estado, legitimamente, uma vez que não se sentisse capaz de implementar tais transformações.

Comprometido com o ideal moderno, o Estado viu seus domínios ampliados, podendo se tornar, com licitude, o dirigente intelectual e moral do projeto de reformas. A consonância entre Estado e sociedade se apresenta, então, num processo aparentemente homogêneo de edificação de uma nação moderna, tendo como base a exemplaridade da cidade-capital.

Essa hegemonia é construída de maneira bastante sensível, de modo que a sociedade é controlada, em geral, através das suas sensações. Criam-se significantes e significados que povoam o imaginário do povo. Essas relações de ilusão imprimem um mesmo norte a toda a massa que se identifica com a cidade, reduzindo as diferenças e gerando uma síntese, uma unidade social, que apóia e, literalmente, se encanta com a regeneração. O apelo à modernidade, gritado em uníssono pela sociedade, religava todos em um, criando, assim, as bases da formação de uma identidade nacional, que se metonimizava ¹⁷ na reforma da cidade-capital.

Com uma aposta no progresso, a modernidade deveria reconhecer os limites da cidade colonial e transpô-los para se conformar num novo tempo. No entanto, nossa modernidade experimentada atendia a alguns requisitos modernos, mas aprisionava os novos valores numa perspectiva antiga. Esse seu caráter provinciano se devia a uma mudança de valores sem uma simultânea mudança nas relações sociais.

Enfim, o cenário do palco se modifica e os sinais da tradição, que devem se conservar, já não possuem o mesmo significado de antes. Essa (re)significação dos antigos ambientes é importante para que eles possam manter – ou, até ganhar – expressividade. A construção da Avenida Central é exemplar para tanto. A artéria, que passou a cortar a cidade de mar a mar, modernizava cada beco ou ruela com o fazer de suas esquinas; tal como a ferrovia Madeira-Mamoré ¹⁸, o

¹⁷ NEVES, Margarida de Souza. “Os cenários da República. O Brasil na virada do século XIX para o século XX.” IN: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. Brasil Republicano. Vol 1: *O Tempo do Liberalismo Excludente: Da Proclamação da República à Revolução de 30*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p.19.

¹⁸ Ver HARDMANN, Francisco Foot. *Trem fantasma – a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

trem do progresso cortava a selva levando a modernidade para aquela paisagem verde.

Os elementos temporais mais heterogêneos se encontram, portanto, na cidade, lado a lado. Quando, saindo de um prédio do século XVIII, entramos em outro século XVI, precipitam-nos numa vertente do tempo. Se logo ao lado está uma igreja da época do gótico, atingimos o abismo; se alguns passos à frente nos achamos numa rua dos anos básicos (da evolução industrial na Alemanha)... subimos a rampa do tempo. Quem entra numa cidade, sente-se como numa tessitura de sonhos, onde o evento de hoje se junta ao mais remoto. Um prédio se associa a outro, independentes das camadas de tempo às quais pertencem; assim surge uma rua. E adiante, no que essa rua, seja ela do período de Goethe, desemboca noutra, seja esta do período do imperador Guilherme, surge o bairro... Os pontos culminantes da cidade são as suas praças, onde desembocam radialmente muitas ruas, mas também as correntes de sua história. mal acorrem e já são cercadas; as bordas da praça são as margens, de modo que já a forma exterior da praça orienta sobre a história que nela se passa... Coisas que, nos eventos políticos, mal, ou nem, chegam a se expressar, se desenrolam nas cidades, um instrumento finíssimo e, malgrado seu peso de pedra, sensível como uma harpa eólica às vivas oscilações atmosféricas da história.¹⁹

A avenida transforma o povo em transeunte, que se extasia boquiaberto com as maravilhas arquitetônicas. Naquela via, tudo que por ali passasse contraía o vírus da transitoriedade em direção ao progresso, evidentemente. Desse modo, a avenida se configurava como mais um elemento da “delícia das ilusões”. Era a fantasia a imagem mais característica da modernidade; era ela a responsável pela manutenção do ideal de progresso.

Caminhar entre os limites e os meandros da imaginação e da realidade; esta era a *aventura* carioca, da população à alta sociedade. Todos alimentados pelos prazeres da novidade da vida moderna, distantes apenas um mar da Europa. Os elementos fantásticos, maravilhosos, ilusórios, delirantes, arrebatadores e irreais da modernidade carioca foram presenças marcantes e fundamentais para que os projetos do Estado fossem implementados com sucesso.

São as coisas representadas que trazem, àquele que as vê, a possibilidade de sonhá-las.²⁰

¹⁹ Apud BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.p.209.

²⁰ Apud BENJAMIN.op.cit. 1989, p. 209.

A ilusão é saborosa porque permite que se crie e recrie quaisquer dados, desde os abstratos até os concretos. Trata-se da possibilidade de remodelar tanto um desejo quanto uma casa. É preciso apenas um esforço: a imaginação. E a imaginação carioca, dessa época, tem uma mesma fé: a crença na modernidade da nação ²¹.

Se insatisfeito, há sempre um delírio urbano arrebatador que dê conta dos sonhos de um indivíduo. Uma vez suspenso nas nuvens, o sujeito deixa de ser sujeito de si e do mundo. Perde sua consciência, sua capacidade de intervir, criar e criticar. Embebido pelas alucinações, resta-lhe apenas admirar e adquirir uma cópia.

A fotografia, por exemplo, pode ser entendida como um artefato de criação de uma realidade outra, em muito, semelhante à realidade original, mas essencialmente diferente dela. O clique do fotógrafo grava, fixa um modo de aparecer de alguém. Esse modo pode não ser espontâneo; é a pose. A graça de uma pose está exatamente na sua artificialidade, no que ela não é – a não ser na pose. A pose seduz a câmera, cria uma possibilidade de ser, empresta à representação o pormenor fugidio do gesto, que existiu apenas em alguns segundos. Mesmo sem a posse da máquina, o povo é capaz de inventar diversas representações suas, posando para o mundo e para o vizinho. Entretanto, podemos apreender desse mesmo tempo outras imagens que se fazia da fotografia:

Inicialmente a fotografia é vista com profunda desconfiança pelos pintores, que criticaram a percepção mecânica da realidade e o excesso de precisão, acusando-os de comprometer fatalmente a obra de arte. A falta de imaginação é considerada um pecado imperdoável na modernidade. Baudelaire, um dos primeiros artistas a vislumbrar a “cultura do modernismo”, destaca a importância inspiradora dos sonhos. Observa que o pintor da vida moderna deve ser inspiradora na subjetividade e jamais na precisão das formas sugerida pela fotografia. ²²

Na Exposição Universal de 1855 em Paris a fotografia foi excluída do salão das artes para integrar o pavilhão dos artefatos industriais, o que deixa claro quanto foi conflituosa a integração tradição-modernidade. ²³

Baudelaire, que se mostrou essencialmente hostil ao advento e à prática fotográfica, foi uma daquelas personagens que se rendeu a magia da fotografia e

²¹ NEVES. op.cit. 2003, p. 13-44.

²² VELLOSO. op.cit. p. 24.

²³ Idem, ibidem.

mais tarde se tornou freqüentador assíduo do ateliê do pintor, caricaturista e fotógrafo Nadar.²⁴

Se a leitura de tais imagens é capaz de causar êxtases suspirados; testemunhá-las – maravilhosas e fantasmagóricas – seria como viajar longe com os pés no chão:

Oh! O Automóvel é o Criador da época vertiginosa em que tudo se faz depressa. Porque tudo se faz depressa, com o relógio na mão, e ganhando vertiginosamente tempo ao tempo. Que idéia fazemos de século passado? Uma idéia correlata à velocidade do cavalo e do carro. (...) O Automóvel fez-nos ter uma apudorada pena do passado. Agora é correr para a frente. Morre-se depressa para ser esquecido dali a momentos; come-se rapidamente em pensar no que se come; arranja-se a vida depressa, escreve-se, ama-se, goza-se como um raio; pensa-se sem pensar, no amanhã que se pode alcançar agora. Por isso o Automóvel é o grande tentador. Não há quem lhe resista.²⁵

O ideal de progresso nessa sociedade é partilhado por todos. Não existe trabalhador cansado, mal pago, adoecido que seja proibido de sonhar. Nos sonhos se encontram os desejos da madame e da quitandeira. O que as diferencia somente é a possibilidade de consumir e exhibir o sonho. Resta manter os sonhos sempre em suspensão, para que o simulacro não deixe cair sua máscara real, expondo o seu falso semblante.

Enquanto na Europa, modelo para a modernização brasileira, a esfera pública se configurava como um espaço político convergente das esferas privadas, onde a cidadania era determinada pela consciência individual; no Brasil, a esfera pública torna-se o espaço do Estado, centralizando a vontade de todos através da autoridade e dificultando a participação política individual.

O poder da autoridade deste Estado uniformizador está na concentração dos projetos nas suas mãos. Como já foi esclarecido, cabia a ele planejar e implementar as reformas. Segurar as rédeas da modernização galopante do Brasil significava garantir uma segurança necessária, de modo que a ordem pudesse se estabelecer, abrindo espaço conseqüentemente para o desenvolvimento. Era preciso proteger o santuário de adoração que comungava toda a população em torno de uma mesma religião leiga: o progresso²⁶.

²⁴ Idem, *ibidem*.

²⁵ RIO, João do. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911, p. 9.

²⁶ Neves. *op.cit.* 2003, p.24.

O homem moderno não se dá conta de que quanto mais é derrubado o muro da vida privada, menor se torna o seu espaço de intervenção no mundo, mais acuado ele fica frente à prática política do Estado. Assim, para se expressar, o indivíduo, apático frente às questões públicas, ocupa outros espaços, mas não o político. A casa, por exemplo, ganha o significado de espaço privado, em oposição à rua. A casa e a família se transformam em lugares de abrigo da tradição e de resistência, como se percebe com a Revolta da Vacina. Nesta situação limite, mostrou-se que a própria vida e honra e o próprio corpo não seriam espaços invadidos pela política pública sanitarista.

A política sanitarista acaba inspirando modinhas populares, que são insistentemente cantadas nas ruas do Rio. Ocorre que os habitantes da cidade não se sentem participantes da comunidade política enquanto cidadãos, conforme expressam tão vividamente as caricaturas da época. Os intelectuais – notadamente o grupo dos humoristas ligados às rodas boêmias – participam desse clima de rebelião expressando seu descontentamento em ações políticas concretas e também através de caricaturas, charges e trovinhas satíricas.²⁷

Entretanto, a modernidade carioca só teria sucesso se os homens se lançassem às ruas, às galerias, aos monumentos, que são expressões visuais da modernização, do rumo para o futuro. Só através das sensações do moderno tangível é que o sujeito poderia se sentir inserido àquele projeto. O espaço da casa, portanto, se opunha à exibição necessária a experiência moderna.

Um dos cronistas da época, João do Rio, dirige a sua crítica aos resultados desse projeto modernizador. O maior prejuízo deixado pelas transformações está na progressiva perda da individualidade, desfigurada tanto no espaço privado quanto no público. Para o cronista, o espaço da vida privada é o espaço da criação do homem. Sem ele, o homem se torna cada vez menos sujeito e cada vez mais homogêneo.

A cidade reformada, do início do século XX, é o palco ideal para o trânsito dos atores dessa recente experiência moderna. Na rua, desfilaram as principais referências da modernidade experimentada. Nela gritaram também as maiores contradições desse tempo.

Nossos intelectuais também se debruçaram sobre o submundo, na tentativa de captar nas ruas um “padrão de sociabilidade alternativo” e uma “ambiência

²⁷ VELLOSO. op.cit. p.25.

organizadora”. É nessa perspectiva que eles se identificam com as camadas populares e com a cidade como parte constitutiva de si mesmos. A cidade se transforma na “casa subjetiva e objetiva” em que a sociabilidade é vivida intensamente no cotidiano.²⁸

Essa relação orgânica dos intelectuais com a cidade é de fundamental importância. Na vida social carioca, as ruas são a arena do confronto, o local do trabalho ambulante, do convívio social, da ajuda mútua e da troca de informações. É nesse espeço que as camadas populares constroem seus canais de participação e de organização.²⁹

É pela rua que circulam os valores e os símbolos da modernização, haja vista o embelezamento da cidade. Por vezes, se materializam nas vitrines, nos carros, nos transeuntes, mas por outras, voam como folhas caídas das árvores, levando consigo a vibração da expectativa fantasiosa moderna. É na rua que as pessoas se encontram, não importa de onde vêm. Também é na rua que se vivem os embates, como o da Revolta da Vacina, que expressou na resistência dos homens simples a violência contra a vida privada. Lá, encontra-se estímulo para a divulgação das ilusões, dos sonhos, que une quem habita esse espaço transformado; sem, entretanto, esconder por completo as diferenças, descobertas pelos artistas de um tempo tenso.

A rua, no Rio de Janeiro, apresenta duas faces: de dia e de noite. De dia ela é segura, resguarda contra o desconhecido. À noite, passa a ser expressão de mistério, como se pode observar a seguir:

São oito horas da noite. A rua está escura, está negra, sob o coruscamento maravilhoso de um turbilhão de estrelas que palpitam, ardem, fulguram, irradiam (...). Saio. É preciso sair. Não é possível deixar de sair (...). Que se fará na rua assim? E eu vou por aí, com uma vontade de descobrir imprevistos, de ver na treva talvez coisas horrendas (...). Correr por uma rua iluminada é ter a sensação de que os nossos passos são vistos, notados, e que após esta rua vem outra. Correr no escuro é positivamente a sensação de estar perdido num vago campo, onde o perigo espreita. Depois desta rua em que corremos que virá? Outra rua? O mar? Um grande muro? O desastre? O campo?³⁰

Como sugeriu Benjamin, “as galerias são um meio termo entre a rua e o interior da casa.”³¹ São, portanto, um meio termo entre a privacidade do lar e a

²⁸ Idem. p. 27.

²⁹ Idem, *ibidem*.

³⁰ Joe. *Cinematographo*. Gazeta de Notícias, 19/04/1908, página 1.

³¹ BENJAMIN, *op.cit.* 1989, p.34-35.

exposição das ruas. Por elas, caminha-se na segurança do lar, mas na companhia de estranhos.

As galerias ganham enorme dimensão nesse mundo moderno porque se apresentam como construções absolutamente derivadas do âmbito visual. Alguns olhares de fetiche, no entanto, não se contentam em apenas ver; é preciso consumir, possuir um exemplar. A escolha do objeto dá a sensação de que a vontade individual está sendo contemplada; e desse modo preenche-se o vazio de consciência do sujeito, que não consegue perceber a si próprio.

As vitrines, constituintes das galerias, também aguçam a sensibilidade visual, configurando-se numa dimensão panorâmica. Elas apresentam tudo o que de “último tipo” existe no mundo. Definem as modas e suas várias atualizações. É na admiração do que os vidros da vitrine contêm que se desenvolve o desejo de consumo, o fetiche.

João do Rio, ao observar “as mariposas do luxo”, captou o instante do sonho, e também do desejo não contemplado por completo, das pobres moças que têm que se contentar em tão somente olhar as vitrines. Sua narrativa demonstra bem como essas imagens do moderno penetram no mundo da miséria, homogeneizando uma experiência cosmopolita e reforçando o domínio pelas hierarquias.

No Rio essa polarização governo versus cidade não se expressava de forma tão aguda como ocorrera na França. Mas é inegável a tendência por parte dos intelectuais de construir uma “cidade ideal”. Frequentemente elaboradas fora da órbita institucional, essas imagens buscariam mais a “cumplicidade da imaginação” do que o desnudamento das contradições sociais. Através de seus escritos, esses intelectuais também esboçavam outra saída fora do controle institucional.³²

Às “mariposas” cabe o exercício de “tirar os moldes” das roupas, dos artigos em geral, para levarem na memória a novidade para a vizinhança. Dessa forma, a imitação invade todos os espaços.

A imagem mais pungente é a das moças vestidas com roupas simples, sem cor ou volume, sapatos resistentes e brutos, e na cabeça nada, além do cabelo preso com grampos. Elas param em frente a uma vitrine e passam dezenas de minutos a observar. De tanto fixarem o olhar no mesmo ponto, já se vêem dentro

³² VELLOSO. op.cit. p. 27.

das roupas chiques. Posam altivas em frente ao vidro para verem nele o reflexo da imagem que levam nos sonhos. Concentradas, vestem a ilusão por alguns instantes.

O homem se converte em espectador da película que passa nos vidros, espelhos da vida burguesa. Por ali, viajam, desvendam o desconhecido, surpreendem-se com o novo, alimentam a curiosidade e saciam o impulso de aquisição, até o próximo desejo.

3.3.

Sobre o ofício de um fotógrafo

Uma consciência do passado mais completa envolve familiaridade (...).³³

A escolha dessa epígrafe tem relação direta com o modo pelo qual pretendo introduzir o estudo das fotografias de Augusto Malta. Para que o estudo se efetivasse foi preciso que eu me familiarizasse com um debate que já existe há quase dois séculos e que se torna cada vez mais atual. Além disso, esta narrativa, em si, guarda a função de familiarizar os leitores com o passado e o presente da produção fotográfica de Malta, através da minha objetiva.

Uma das características necessárias às relíquias é a tangibilidade³⁴:

“Coexistência com o presente é (...) qualidade vital do passado tangível”.³⁵

Não restam dúvidas que as fotografias de Malta, aquelas guardadas em pastas de papel pardo, são matéria plenamente tangível; não apenas pelo tato, prejudicado pelo uso das luvas de tecido, mas pelo olfato, que cheira a amarelidão das fotografias. Lowenthal apresenta vantagens e desvantagens a respeito das relíquias como fonte de conhecimento:

“Uma de suas limitações é o âmbito restrito do passado que descortina. (...) As relíquias nos oferecem apenas conjecturas sobre comportamentos e convicções; para demonstrar reações e motivos do passado, os artefatos precisam ser

³³ LOWENTHAL.op.cit. 1988, p.65.

³⁴ Idem.p.149.

³⁵ Idem.p.163.

ampliados por relatos e reminiscências. (...) As relíquias são mudas; elas requerem interpretação para exprimir sua função de relíquia”.³⁶

Diferente daqueles que pensam a imagem como expressão da realidade, a fotografia tem, simplesmente, a habilidade de descortinar uma restrita parte do passado. Para a fotografia, só é possível apresentar aquilo que couber dentro do retângulo fotográfico. O que a composição oferece e o que as margens limitam deve ser ampliado na seguinte ordem: “a foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo).”³⁷

A coexistência com o presente, permite que uma fotografia de 1905 incorpore, como símbolo, os 100 anos subsequentes à sua ampliação, de modo que ela tenha uma existência simultânea em relação aos vários presentes já vividos. O arquivamento, o desgaste, as pesquisas, as análises somam outros tantos sentidos ao referente suspenso no tempo da foto.

Augusto César Malta de Campos, ou simplesmente Augusto Malta, era alagoano, da cidade de Mata Grande (antiga Paulo Afonso), nascido em 14 de maio de 1864. Com vinte e quatro anos de idade migrou para a capital federal, Rio de Janeiro. Integrou a Guarda Municipal, entre os anos de 1889 e 1893, chegando a major. Em seguida, investiu em outras ocupações, mas sem sucesso.

Eu vinha do commercio, onde exercia a profissão de guarda livros, fui estabelecido à Rua do Ouvidor, canto da Uruguayana (Casa do Ouvidor) onde perdi, em oito mezes, vinte contos, em 1894. Fiquei que nem caboré no ôco do pau em dia de chuva... Tentei, entretanto, novo negócio, à Rua Larga de São Joaquim. Mas a sorte ainda não me ajudou. Foi quando resolvi vender fazendas por amostras usando em vez de cavallo uma bicycleta.³⁸

Ao trocar a bicicleta por uma máquina fotográfica, Malta deu o primeiro passo em direção ao que veio a ser o seu ofício definitivo. A bicicleta, mais do que objeto de troca, foi importante também no auxílio às andanças pelo Rio de Janeiro, ajudando o futuro fotógrafo a conhecer os muitos cantos da cidade. A permuta do veículo pela câmera não livrou Malta de perambular pelas ruas, muito

³⁶ Idem.p.156-157.

³⁷ DUBOIS. op.cit. 1993, p.53.

³⁸ Augusto Malta em entrevista ao *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, de 28/08/1936.

pelo contrário, o atrelou de vez, inclusive por *contigüidade física* ³⁹, a esses lugares.

Antes de se profissionalizar, Augusto Malta, já praticava como amador o hábito e o olhar fotográfico:

(...) aos domingos, em companhia de um amigo, também amador da arte, tirava vistas da cidade... confesso que sentia grande sensação quando via surgirem no papel as belas e surpreendentes imagens que o sal de prata revelava e o hipossulfito fixava.⁴⁰

Foi então que um amigo seu, Antonio Alves da Silva Júnior, o apresentou ao prefeito da cidade, Pereira Passos. Segundo o próprio Malta, Passos principiou na prefeitura com algumas reformas internas. Assim, foi a partir do decreto de número 445, de junho de 1903, que o prefeito criou o cargo até então inexistente na administração da cidade do Rio de Janeiro e que passou a ser ocupado a partir do dia vinte e sete do mesmo mês pelo “fotógrafo documentarista oficial”, Augusto Malta, ligado à Diretoria de Obras.

Vestindo sempre um chapéu panamá e gravata borboleta, empunhando câmeras de grande formato de negativo (24 x 30cm, 18 x 24cm, ou 13 x 18cm), operadas com chapas de vidro à base de gelatina, bastante sensíveis à luz, que permitiam trabalhar com diafragmas bem fechados e velocidades de obturador entre 1 segundo e ¼ de segundo, o fotógrafo ficou responsável por registrar logradouros e suas casas, prédios, quiosques, bem como as festas, carnavais, eventos oficiais, o andamento das obras, e, evidentemente, o sucesso das reformas ⁴¹. Foto a foto, produzia um inventário da cidade-capital, ampliava os argumentos da prefeitura com o apelo fotográfico, revelava imagens de uma sociedade para além do necessário, e fixava um olhar permeado pela alteridade entre a cidade do antes e do depois.

³⁹ Alguns teóricos e críticos da fotografia têm o entendimento de que ela seja indicial, mantendo com o seu referente, por conta da impressão luminosa, uma relação por contigüidade física. Ver: BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986; DUBOIS, Phillipe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papirus, 1990; SCHAEFFER, Jean Marie. *A Imagem Precária*. Campinas: Papirus, 1987.

⁴⁰ Augusto Malta em entrevista à *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, edição natalina de 1945.

⁴¹ OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Ribeiro. *Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta*. Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1994, p.109

A experiência urbana moderna encontrou na fotografia uma expressão apaziguadora e, portanto, apropriada para documentá-la em toda a sua heterogeneidade. Mais do que isso, não se tratava apenas de uma extensa variedade de aspectos, mas de um ritmo intenso, de uma velocidade desconcertante do tempo, consequência tanto dos modernos procedimentos mecânicos quanto de uma moderna maneira de se pensar o sujeito e o sujeito no tempo. Assim, a fotografia se tornou a técnica ideal para estancar o fluxo de tempo presente que escorria rápida e progressivamente em direção ao futuro. A cidade foi simultaneamente palco, sujeito e objeto dessas transformações.

Deste modo, no século XIX foi atribuída aos fotógrafos a função de registradores de um mundo que se dissipava. Segundo Susan Sontag, “(...) fotografar uma coisa tornou-se uma parte rotineira do processo de alterá-la.”⁴² Esses profissionais eram contratados especificamente como os responsáveis por guardarem as imagens que se transformavam rapidamente, especialmente nas cidades. Tratava-se de um desejo de construir um álbum que conservasse a memória do antes, do durante e do depois, e que servisse de registro confiável das mudanças promovidas. A autora corrobora:

(...) desde o início, os fotógrafos não só se atribuíram a tarefa de registrar um mundo em via de desaparecer como foram empregados com esse fim por aqueles mesmos que apressavam o desaparecimento.⁴³

O prefeito Pereira Passos ao convidar Augusto Malta para exercer a função de fotógrafo vislumbrou algumas possibilidades. Naquele momento, o senso comum considerava a fotografia uma expressão da ciência e intérprete fiel da realidade. Ao mesmo tempo, a quantidade de informação que a fotografia transmitia tornava-a um artifício valioso que viabilizava mais conhecimento e segurança na idealização e realização dos projetos urbanísticos.

Inicialmente, as fotografias de Malta serviriam para resolver problemas gerados em torno das indenizações oferecidas aos proprietários de imóveis desapropriados, diante da necessidade de derrubar ou reformar as construções, fossem habitações ou casas comerciais. Vale lembrar que até então o uso das

⁴² SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.79.

⁴³ Idem. p.91.

fotografias com este propósito era inédito, e sem dúvida um argumento muito eficiente de convencimento ou de comprovação de um fato.

Em entrevista, Malta lembra um episódio que ilustra bem o argumento acima:

Assisti certa vez ao ajuste do preço de um prédio à rua do Piolho (hoje, Carioca). O Dr. Passos perguntava ao proprietário quanto queria pelo imóvel, um casebre (...). Indagava Passos quantos andares do prédio:

- Dois, “seu” Dr.!

- Dois? Estranhou Passos, alteando aquelas sobrancelhas de um negrume inalterável.

- Sim, “seu” Dr.!

- Veja se é este! E mostrou-lhe a fotografia.

O homem que não esperava absolutamente por aquilo, olhava embatucado a *prova* e só fazia ruminar mecanicamente.

- É “seu”! Dr.! É “seu” Dr.!

- Então? O senhor quer me enganar com semelhante arapuca, afirmando-a um prédio de dois andares?

Era uma espécie de água furtada que não chegava à linha da rua. Diante da imagem de seu triste imóvel foi mudando de cor, e também, de intenção, de modo que o vendeu finalmente por uma quantia bastante módica.

Esse era um processo infalível. Os espertalhões saíam, em geral, encabulados e arrependidos.⁴⁴

Em seguida, dá sequência ao relato com um esclarecimento e exemplificação a respeito deste procedimento praticado comumente pelo prefeito Pereira Passos:

O produto da venda do excesso de terrenos (...) cobria muitas vezes o valor dos respectivos prédios. A rua Uruguayana, por exemplo, deixou um saldo de setenta e tantos contos, tendo sido a desapropriação geral orçada em mil e duzentos contos. Muita gente não sabe que a Avenida Gomes Freire foi rasgada através dos fundos dos quintaes das ruas do Lavradio e Inválidos. Quanto não se arrecada hoje, nesses trechos, a Prefeitura de imposto predial? Obras semelhantes, com idênticos resultados, podemos apontar as avenidas Mem de Sá, Salvador de Sá, o alargamento das ruas Estácio de Sá, Camerino, Prainha, hoje Acre, Sete de Setembro, Assembléia, Carioca, Treze de Maio e outras.⁴⁵

O depoimento de Augusto Malta nos permite inferir algumas observações. Em primeiro lugar, vê-se que ele estava muito próximo da administração de Passos, convivendo dia-a-dia com o prefeito. Sabe-se que daí nasceu uma amizade e uma relação de compadrio entre os dois⁴⁶. Em segundo lugar, percebemos a

⁴⁴ Augusto Malta em entrevista ao *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, de 28/08/1936.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ O prefeito Pereira Passos batizou uma das filhas de Augusto Malta.

filiação ao projeto da prefeitura, o apoio permanente, e a compreensão por parte do fotógrafo de que as propostas de modernização eram a melhor alternativa para a cidade.

O pesquisador curioso que desejar melhor conhecer a obra gigantesca do prefeito Passos, que foi transformação da velha capital da Monarquia e da República numa linda cidade moderna, cheia de vida, de jardins, asfaltada, limpa, confortável e com a principal orla marítima, do Boqueirão do Passeio ao fim da Praia de Botafogo, valorizada (por) uma avenida que é das maiores do mundo, segundo opinião de gente viajada, basta comparar o mapa topográfico do Rio de Janeiro de 1900 com o de 1906 para ver o que foi a obra de seu grande Prefeito.⁴⁷

Em terceiro lugar, nota-se que o fotógrafo não se questionava a respeito das dificuldades pelas quais poderiam passar os desapropriados, tampouco se perguntava se os valores eram efetivamente justos. Sua crença na remodelação era tão objetiva quanto o uso de suas fotografias como prova.

Entretanto, ao registrar minuciosamente as transformações ocorridas pela cidade, o fotógrafo fixava no mesmo documento as imagens desejadas e indesejadas. Neste sentido, a mesma fotografia que servia ao fortalecimento de um argumento da prefeitura poderia servir de denúncia do descaso com a população mais simples. Ao contratar o fotógrafo, Passos vislumbrou algumas possibilidades, como foi dito anteriormente, mas não a de que o “álbum da remodelação” pudesse fornecer fontes de crítica à sua administração. Cuidou para que as fotografias integrassem apenas as reminiscências panorâmicas de uma cidade que progrediu com as suas intervenções.

Deste modo, a função das fotografias de Malta tem íntima relação com o projeto de mobilização nacional em torno de uma identidade moderna que se forjava naquele tempo. O Brasil, metonimizado na figura da sua capital⁴⁸, também era representado na composição do fotógrafo, que captava instantâneos do antigo e da sua substituição pelo novo. A série de fotografias de Malta sobre a Avenida Central, por exemplo, pode ser considerada uma ode ao movimento pelo progresso que envolvia o poder público e a sociedade. Era preciso que as pessoas acreditassem na necessidade de transformação, e mais, se admirassem com ela:

⁴⁷ Augusto Malta. Apud. CAMPOS, Fernando Ferreira. *Um fotógrafo, uma cidade: Augusto Malta*. Rio de Janeiro: Maison Graphique, 1987, p.13.

⁴⁸ NEVES, op.cit., p.19.

Durante esse primeiro momento republicano, instável e turbulento, governo e intelectuais ligados ao novo regime não descuidaram da difícil tarefa de construção de referências simbólicas para a República. Tanto quanto o controle das cisões e oposições políticas, era importante inscrever a república nos corações e nas mentes dos brasileiros, e o processo de construção de um imaginário republicano mostrou-se tão complexo quanto a formulação da engenharia política necessária à estabilidade do regime implantado.⁴⁹

Nesse sentido, a produção fotográfica de Malta conformava a memória de um tempo presente, mas que permaneceria viva para a construção e dinâmica reconstrução da memória de um determinado passado em relação a outros tempos presentes. De acordo com esta proposta, a imagem fotográfica sempre atuou como um ponto de partida da memória, capaz de sintetizar o sentimento de pertencimento a um grupo e/ou um determinado passado.

Para Susan Sontag, as “fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo.”⁵⁰ De fato, o clique guilhotina o *continuum* de tempo e espaço e suspende para fora deles o vivido. Isto porque, como resume Phillipe Dubois:

“(...) a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma *fatia*, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo*.”⁵¹

O que temos, então, é uma memória-fragmento, que só ganha e dá sentido à identidade de um indivíduo ou de uma coletividade a partir da organização deliberada desses fragmentos. De outro modo, poderia dizer que a organização dessa memória-fragmento deve permitir “uma visão retrospectiva” do passado, de modo a servir para uma antecipação do futuro, ou seja, “uma visão prospectiva” do tempo. Assim, projeto e memória se articulariam contribuindo para situar o indivíduo, suas motivações e o significado de suas ações⁵².

Por ser fotógrafo oficial, Malta se vê compelido a atender as demandas de uma agência produtora bastante específica: o Estado. A marca de “fotógrafo

⁴⁹ NEVES. op.cit. 2003, p.37.

⁵⁰ SONTAG. op.cit. 2004, p.28.

⁵¹ DUBOIS. op.cit. 1993, p.161.

⁵² VELHO, Gilberto. “Memória, identidade, projeto: uma visão antropológica”. In: *Revista Tempo Brasileiro* n°95. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro ed., 1988, p.101.

oficial” vai acompanhar toda interpretação da sua obra. E de certo, não poderia ser de outra forma. Afinal, permaneceu neste cargo por mais de trinta anos, servindo a dezenove prefeitos. O equívoco seria pôr à frente do fotógrafo a idéia de oficial. É notório que Malta atendeu às expectativas de seus empregadores, mas não poderia, mesmo se quisesse, evitar aparecer em suas fotografias. Muitas delas apresentam mais do que o prefeito ou seus assessores precisavam ver. Não entendemos que essa característica seja obra do acaso, mas uma orientação clara dos objetivos do fotógrafo no momento da composição da foto. Entre os vários elementos que completam a composição da fotografia percebemos que, para Malta, o enquadramento deve ser analisado de maneira atenta e, ao mesmo tempo, ampliada.

Para tanto, é preciso apresentar o tratamento dado aqui a este termo enquadramento. Na técnica fotográfica, o *enquadramento*⁵³ é um dos elementos básicos de composição visual de uma fotografia. Em resumo, trata-se de uma ação expressiva do componente da estrutura espacial fotográfica, variando de acordo com o posicionamento do objeto central em relação aos limites da imagem (margens) e com o posicionamento da câmera (angulação) em relação ao objeto. Essas duas variantes expressam o ponto de vista do fotógrafo em relação ao referente. Além disso, o *trabalho de enquadramento*⁵⁴ pode significar, de acordo com Michel Pollack, a contínua reinterpretação do passado, também em função de duas variantes – os debates travados no presente e a identidade dos grupos manipuladores dessa memória. O que se propõe aqui é, através de uma analogia entre os enquadramentos, defender a idéia de que ambos, ao *colocar no quadrado*, promovem atos de lembrar e esquecer, não necessariamente num justo equilíbrio.

Augusto Malta compreendia a fotografia como uma técnica, um instrumento objetivo, capaz de registrar as coisas tal como elas eram. Da mesma forma, compreendia que suas fotos oficiais deveriam apresentar o máximo de realidade possível:

(...) uma obra como aquella, um homem como aquele, não mereciam a falta de respeito de uma ‘tapeação’. (...) Embora em uma função secundária e lateral, eu me orgulhava em dar minha cooperação para a glória da grande obra. Ella

⁵³ OLIVEIRA JUNIOR, op.cit., p.78

⁵⁴ POLLACK, Michel. “Memória, esquecimento, silêncio”. In: *Estudos Históricos*. N°3. *Memória*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1989, p.9.

precisava de uma documentação fiel e indiscutível que só as boas fotografias poderiam proporcionar (...).⁵⁵

O fotógrafo aprendeu a controlar os expedientes fotográficos com a finalidade de fazer suas fotografias absolutamente críveis. Por remeterem imediatamente a situações possíveis, plausíveis, prováveis, Malta banhou suas fotografias em sensação de neutralidade. De impressão de realidade tão consistente, nem parece que foi o fotógrafo quem viu a cena e fez as fotografias, mas sim que o próprio observador da foto esteve lá e a suspendeu do tempo e do espaço.

Deste modo o que se vê nas suas fotografias oficiais não é apenas o olhar do poder público, mas o olhar individual e subjetivo do fotógrafo Malta e, além disso, o olhar de todos os passantes que perceberam a presença da câmera e que se viram dentro da lente de Malta, retribuindo com outros diversos olhares⁵⁶.

Como parte da memória que não se quer guardar, mas substituir, muitas pessoas que foram retratadas nas ruas cariocas são vistas pelo poder público como objeto de uma intervenção saneadora, como se fossem alheias à sociedade moderna, de modo que na memória construída sobre elas durante o século XX, receberam o estigma de um papel subordinado. Patrícia Lavelle nos ajuda a compreender por que as fotografias de Malta causavam estupecato diante da elite carioca, tendo em vista que aquele cenário era, tradicionalmente, parte do cotidiano daquela sociedade. Em alguma medida, o que provocavam era um estranhamento, que deveria ter como consequência a garantia do projeto modernizador.

Retirada do seu ambiente cotidiano e representada sob o comando do fotógrafo, a personagem suscita um certo estranhamento que possibilita uma apreciação tranqüila do pitoresco.⁵⁷

O curioso é que o fotógrafo Augusto Malta, operador de uma memória oficial de cunho excludente, permitiu que essas pessoas aparecessem nas suas fotografias como sujeitos de suas próprias imagens. Justamente por compor

⁵⁵ Augusto Malta em entrevista ao jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 01/08/1983.

⁵⁶ Ver ARAÚJO, Viviane da Silva. “Retratos das ruas do Rio: comércio ambulante, civilização e imagem”. Monografia apresentada ao Departamento de História da UERJ, 2004.

⁵⁷ LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: UFMG, 2003, p.98-99.

fotografias que oferecessem a impressão de neutralidade e, assim, interferir adequadamente na composição – escolhendo luz, planos, angulação, enquadramento –, é que ele possibilitou a essas pessoas se apresentarem com liberdade, ou seja, serem atores da sua *outra* realidade possível – a realidade em preto e branco, em tamanho reduzido, impressa em papel.

Para Ricardo de Hollanda, Augusto Malta era uma “versão mecânica do *flâneur*”⁵⁸. Entretanto, o autor toma o *flâneur* por uma figura deslumbrada diante do espetáculo da modernidade. Diante das nossas convicções, melhor seria entender o *flâneur* como aquele que “perambula com inteligência”⁵⁹. Malta era um estudioso. Do nada que conhecia de fotografia passou a uma das personagens mais importantes da história da fotografia no Brasil. No princípio de sua carreira, Malta indicava em todas as fotografias que fazia suas opções técnicas quanto à abertura de diafragma e velocidade do obturador, assim como informações quanto à data e condições de luz. Esse procedimento é típico de quem está aprendendo e precisa – naquela época, sem o auxílio do fotômetro – lidar com todos os elementos que constroem a imagem. Depois de revelar e ampliar, o fotógrafo poderia efetuar uma comparação entre as opções e, pouco a pouco, compreender o fazer de uma boa ou má fotografia. Essa experiência, na mesma medida, o ajudou a criar um estilo e um método.

Esse movimento pode ser percebido na comparação entre as fotografias oficiais e as outras, encomendadas por um particular que o contratasse. O olhar do fotógrafo oficial pretende, como já foi dito, criar a sensação de neutralidade, chegar mais perto da impressão de realidade. Por outro lado, quando as fotografias são para si ou para um particular que o contrate, recebem um tratamento expressivo que estrutura e acentua suas intenções estéticas e sua intencionalidade criadora.

Muitas de suas fotografias oficiais ganhavam forte carga conotativa com o acréscimo de legendas. Apesar de ser um elemento extra-fotográfico, a legenda compõe a imagem como um pormenor bastante significativa. Sobretudo se

⁵⁸ HOLLANDA, Ricardo de. *Estratégias e Percepções Informacionais na Produção de Imagens em Fotografia Documental Urbana*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação - UFRJ/ECO, 2003, p.70-71.

⁵⁹ RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995, p.06.

considerarmos a maneira como era feita: superposta à imagem, presa a ela para sempre. Malta relembra:

(...) guardo, nesta minha velhice ainda atribulada, uma recordação intangível. Ainda o vejo quando, com bonhomia, lia as indicações e sugestões com que me atrevia marginalizar as fotografias que lhe enviava, escrevendo ao pé dos pardieiros: “Está pedindo picareta!”
- “Malta, você tem razão! Amanhã teremos picareta!”⁶⁰

Trata-se, portanto, de perceber as fotografias dentro do conjunto de uma série de imagens, procurando entender sua lógica de criação a partir de seus aspectos técnicos e de composição formal, relacionando-as ao contexto no qual foram produzidas. Assim, estabelecemos um método de interpretação das fotografias de acordo com a regularidade do aparecimento ou não desses elementos.

Deste modo, é preciso estar atento ao posicionamento de sua câmera e à escolha do ângulo de tomada, do campo visual abrangido, da disposição dos planos, da distribuição no espaço fotográfico de personagens e objetos, bem como observar os assuntos, as poses, as situações, gestos e expressões que ele registrou.

3.4 **Kiosques**

A característica principal, e uma das mais instigantes, apresentada pela documentação fotográfica de Augusto Malta é o aspecto seqüencial que imprimiu em seus negativos, não importando a natureza do trabalho – fosse oficial ou particular – conferindo um forte senso informativo as suas imagens. No início, anotava dados técnicos nas cópias positivas, deixando o negativo apenas com a imagem, livre das letras. Mais tarde escolheu seu método definitivo. Primeiro, Malta revelava as chapas de vidro, depois, utilizando nanquim japonês e uma pena escrevia no negativo de trás para frente, para sair de maneira correta no positivo final: “Malta Photo”, o número da chapa, a data, uma identificação específica ou até mesmo comentários críticos.

É oportuno ressaltar que o conjunto de fotografias de Augusto Malta encontra-se fragmentado e preservado em diversos arquivos públicos e

⁶⁰ Augusto Malta em entrevista ao *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, de 28/08/1936.

particulares na cidade do Rio de Janeiro, entre eles: o Centro Cultural da Light, o Instituto Cultural Moreira Salles, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o Museu da República, o Museu Histórico Nacional, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu Histórico da Cidade, a Biblioteca Nacional, o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e o Museu da Imagem e do Som.

No caso particular da pesquisa realizada aqui, os acervos consultados foram os da Biblioteca Nacional e do Arquivo da Cidade. No caso da Biblioteca Nacional o montão mais importante para esta pesquisa é a série de fotografias sobre os quiosques. A série é originalmente composta por setenta e cinco fotografias em preto e branco, feitas entre os anos de 1906 e 1926, na cidade do Rio de Janeiro. Infelizmente, apenas quarenta e quatro fotografias encontram-se disponíveis para consulta. O restante foi, recentemente, extraviado. O mesmo aconteceu, com poucos meses de diferença, no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, que teve dezenove álbuns da Coleção Pereira Passos/Malta furtados. De todo modo, é provável que ainda seja possível completar a série original de setenta e cinco fotografias buscando as faltas nos acervos das instituições aqui citadas.

Logo depois de ter assumido a prefeitura, Pereira Passos iniciou uma campanha contra os quiosques, ordenando o levantamento de todos aqueles existentes na cidade e a mudança de local de alguns deles.⁶¹ Outras medidas foram tomadas com o objetivo de disciplinar hábitos e costumes antigos da população carioca.⁶²

Surgindo por volta de 1872, os quiosques multiplicaram-se pelas ruas. Ali se vendia de tudo um pouco: café, broas de milho, refresco, pão e manteiga,

⁶¹ Circular do Prefeito de 04/02/1903.

⁶² Reprime o uso dos trilhos das companhias de bondes pelos carrinhos de mão (Circular do prefeito de 03/01/1903); proíbe que os mercadores ambulantes conduzam vacas pelas ruas para a venda de leite, a venda ambulante de miúdos de reses e a venda ambulante de bilhetes de loteria (Decretos do Prefeito, n° 370, 371, 372, de 09/01/1903); regula a construção, reconstrução, acréscimos e consertos de prédios (Decreto do Prefeito, n° 391, de 10/02/1903); obriga a pintura, caiação, consertos e limpeza de imóveis nas partes expostas ao público (Decreto do Prefeito, n°397, de 28/02/1903); organiza um serviço de inspeção sanitária das habitações (Decreto do Prefeito, n°400, de 09/03/1903); dispõe sobre o recolhimento de mendigos (Decreto do Prefeito, n°403, de 14/03/1903); cria matrícula e imposto de cães e a extinção dos vadios (Decreto do Prefeito, n°414, de 11/04/1903); apresenta o plano de melhoramentos da cidade (Em 13/04/1903); determina o uso de escarradeiras nos estabelecimentos públicos e proíbe cuspir e escarrar nos veículos de transporte de passageiros (Decreto do Prefeito, n°422, de 15/05/1903); proíbe fogueiras e fogos de artifício e balões nas ruas e praças (Decreto do Prefeito, n° 430, de 08/06/1903); aprova novo regulamento para a arrecadação de imposto predial (Decreto do Prefeito, n° 432, de 10/06/1903).

livros, pedaços de bacalhau, frituras, cigarros, fumo em corda, jornais, bilhetes de loteria, jogo do bicho, etc. Eram construções de madeira, de formato hexagonal, postas em plena calçada, nos mais variados endereços.⁶³ Os freqüentadores dos quiosques eram em sua maioria pessoas simples, trabalhadores, homens ou crianças. Ao redor de alguns quiosques havia poças, ou de cusparadas ou porque “a primeira é do santo”.

“Cada quiosque mostra, em torno, um tapete de terra úmida, um círculo de lama. Tudo aquilo é saliva. Antes do trago, o pé-rapado cospe. Depois, vira nas goelas o copázio e suspira um ah! Que diz satisfação, gozo, conforto. Nova cusparada. E da grossa, da boa...”⁶⁴

“Toda essa gente precisa comer e tomar um gole para esquecer as próprias fadigas. E a par dos já numerosos bares e botequins, surgem os quiosques, armações frágeis de madeira erguidas em plena calçada. Vendem café, cachaça, broas de milho, lascas de bacalhau, além de frituras, fumo e outras miudezas. Seus proprietários logo formam uma poderosa e truculenta confraria. Não pagam impostos e subornam fiscais, mantendo sempre a arma de fogo sob o balcão para intimidar fregueses zangados ou fiscais zelosos em excesso. A higiene é nenhuma, os insetos infestam o lugar. E, nas proximidades, os restos de comida atraem cães vadios. A sujeira dos quiosques emporcalha a cidade, transmite doenças. Mas é neles que o povo come”.⁶⁵

Definitivamente, não era um lugar de “mulheres de família”. Em muitas fotos é possível observar que elas, inclusive, preferiam o outro lado da calçada.

Pelas calçadas, paradas às esquinas, à beira do quiosque, meretrizes de galho de arruda atrás da orelha e chinelinho na ponta do pé, carregadores espapaçados, rapazes de camisa de meia e calça branca bombacha com o corpo flexível dos birbantes, marinheiros, bombeiros, túnicas vermelhas e fuzileiros – uma confusão, uma mistura de cores, de tipos, de vozes, onde a luxúria crescia.⁶⁶

Moleques, adultos ou idosos, ambulantes ou não, aquele era o lugar da pausa – que até poderia ser curta devido ao desconforto, afinal, todos ficavam em pé no balcão – da breve conversa, de pequenas compras, das miudezas do cotidiano dessa gente que dividia com toda a gente o espaço das ruas, e que por ali circulava e experimentava os diferentes espaços, sob diferentes aspectos, modernizados ou não. Nesse sentido, a rua era o lugar do encontro, da comunhão.

⁶³ Há uma réplica de um quiosque na Rua da Candelária, no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

⁶⁴ *Nosso Século*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (vol.1). p.22.

⁶⁵ *Nosso Século*. op.cit. 1980, p.23.

⁶⁶ RIO, João do. op.cit. 1995, p.27.

Numa análise do conjunto de fotos sobre os quiosques, o que se percebe é a escolha de Malta por um plano médio, enquadramento na maioria das vezes descentralizado, ângulo de câmera ao nível dos olhos e iluminação natural. Aliás, muitas vezes sequer se preocupa em equilibrar as grandes diferenças de luminosidade que existem entre os quiosques na sombra e o ambiente em sua volta, fortemente iluminado. Neste sentido, Malta abandona a chance de usar a luz como um elemento expressivo, pois o que deseja é uma iluminação que represente as formas da maneira mais comum possível ⁶⁷.

As imagens apresentam planos nítidos e definidos. Para tanto, fez a opção por diafragmas fechados, mesmo influenciando na velocidade do obturador e comprometendo o congelamento do movimento das pessoas. De todo modo, esta não é a maior preocupação de Malta nessas fotos. Seu objetivo é o de registrar os pequenos estabelecimentos e o seu entorno no espaço da rua. Essas personagens aparecem como figurantes, que dão vida aquele espaço, fazendo dele um organismo dinâmico.

O enquadramento varia entre o centralizado e o descentralizado. Muito provavelmente isto se deve a presença de outras imagens que mereçam ser incluídas nas fotos como referências ou apenas numa abrangência do quadro. A composição é feita de maneira simples, sem explorar expedientes estéticos. O tema principal fica no primeiro plano, enquanto as outras informações são dispostas de modo que não entrem em disputa.

As pessoas retratadas em torno dos quiosques fazem parte de uma memória da cidade que não se coaduna à proposta de modernização do prefeito. Elas fazem parte, portanto, daquele grupo que deve ser afastado do Centro, como se estivessem absolutamente alheias à sociedade moderna. Na sua relação com o Estado, as pessoas comuns só recebem o estigma da subordinação e da sanitização. Elas são o que não se quer ver, mas que nas fotos do Malta, aparecem.

Em dezesseis de novembro de 1906, Malta fez duas fotografias bastante especiais. Ambas apresentam cenas de vandalismo que envolvem um quiosque localizado no Largo de São Francisco de Paula, em frente à *Charutaria Havaneza*, e distante apenas poucos metros do *Café Java*.

⁶⁷ Ver OLIVEIRA JUNIOR, op.cit, p.174.

Em minha pesquisa, encontrei algumas notícias de jornais da época que, apesar da extensão, são de válida leitura, uma vez que circularam no mesmo momento do ocorrido. Como fontes, apresentam o mesmo valor que se procura nas fotografias. Esta primeira, “Os vandalismo de hontem”, explica o evento e não deixa de fazer sutis críticas à condução da ordem pela polícia.

O Sr. José Gonçalves Machado, arrendatario de alguns kiosques nesta Capital, pretendeu prestar ante-hontem uma homenagem ao Sr. Dr. Francisco Pereira Passos, que nesse dia deixava o cargo de Prefeito do Districto Federal. Para bem realizal-a, o Sr. Machado encomendou a casa Rosenwald de ornamentar o kiosque no. 124 do largo de São Francisco de Paula.

Em ambas as encomendas, o Sr. Machado não procurou fazer economias; queria que ao seu amigo Dr. Pereira Passos, a quem deve gratidão, fosse dada significativa, brilhante e publica prova de admiração e estima. (...)Effectivamente, pela manhã, o kiosque no. 124 estava lindo e odoramente ornado, ostentando em uma das fachadas, entre flores e festões, e sob um docel de bandeiras novas que fluctuavam ao vento, o retrato do Sr. Dr. Passos.

Alguém, que não se sabe quem é, pendurou ao quadro uma lata velha, atrás da qual havia inscrições desrespeitosas em relação ao Sr. Dr. Passos.

O kiosque, tão fresca e vistosamente engalanado, desde cedo attrahio a atenção publica e mais ainda quando se divulgou que aquilo era uma pilheria acintosa ao ex-prefeito.

Houve um momento, às 10 horas da manhã que duas ou três pessoas intimaram o empregado que se achava no kiosque a desmanchar a pretendida má brincadeira. O intimado, porém, que, parece, ignorava a existência da lata insinuosa, mostrou aos intimantes uma bengala e ficou tranqüilo em seu lugar.

Minutos depois, uma onda de populares, ajudados por alguns moleques, desembocou da rua do Ouvidor no largo e arremeteu contra o 124, que foi promptamente derrubado e quebrado, sendo d'elle arrancados as flores, os festões, as bandeiras e os retratos.

Este foi dalli a pouco encontrado pela policia na Havaneza, onde o haviam deposto os entusiastas do Dr. Passos, e levado para o cartório da 4^a. Delegacia Urbana.

Apenas estava reduzido a ruínas o kiosque no. 124, os quebradores correram para o de no. 13, do mesmo proprietário, e que não tinha retratos nem bandeiras. Puzeram o kiosque no chão, espatifaram-no e o reduziram a cinzas. Nessa ocasião foram tão vivas as chammas que fizeram alguém communicar signal de alarme ao corpo de bombeiros que acudio depressa, mal refeito ainda das forças empregadas na extincção do incêndio da Central.

Quando a policia da 4^a. Urbana chegou no local, era tarde e não foi possível fazer cousa alguma para impedir que o fogo consumisse todo o kiosque. O mesmo que aconteceu ao Corpo de Bombeiros. Estes voltaram para o quartel e a policia limitou-se a arrecadar das ruínas do 124 duas gavetas com bilhetes de varias loterias, duas bandeiras e uma lata de folha, e das cinzas do 13 um cofre, uma lata de folha, 7\$900 em níquel, cento e poucos réis de cobre...

Depois pareceram duas carroças de limpeza Publica, que levaram para caminho da Sapucaia aquelles restos de uma homenagem sincera, mas alterada e barbaramente comprehendida. As carroças desceram a rua do Ouvidor com grande acompanhamento em que figuravam estudantes em tilburys e garotos a pé. A passeata cômica foi feita a contra-mão e em hora que não é permitido o transito de vehiculos pela rua do Ouvidor. Nenhum policial viu isso.

Em seguida a essa procissão de troça espalhou-se pela cidade, entre os arruaceiros de todas as ocasiões, o selvagem desejo de derrubar kiosques e inutilizar a propriedade alheia.(...) A ordem foi mantida durante o resto de dia e noite. O que a policia não impedio foi que se dessem os vergonhosos prejuízos que deixamos assinalados.⁶⁸

A primeira fotografia [Figura 1] traz uma legenda indignada de Malta; à esquerda lê-se: “O Cadáver do kiosque 124 que teve a infeliz idéia de tentar ridicularizar o Dr. Passos. O povo deu uma lição de mestre”. Malta enquadra o quiosque derrubado no centro e ocupa as margens da imagem com os homens que parecem tomar conta de todo o ambiente, sendo gentis apenas com o fotógrafo, afinal, abriram um pequeno espaço para que ele fizesse o seu instantâneo.

⁶⁸ DEL BRENNNA, Giovanna. *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II*. Rio de Janeiro: Index, 1985.pp.551-553.



[Figura 1] Augusto Malta, 16.11.1906, Quiosque, Largo de São Francisco de Paula, Arquivo da Cidade.

O dia dezessete foi caótico para a cidade. Como dizia a citação anterior, arruaceiros aproveitaram o pretexto e saíram espalhando o terror por outros tantos quiosques nas ruas; os da Praça da República, por exemplo, todos sofreram prejuízos. Esta manifestação, entretanto, não nos interessa mais do que a da manhã. Gostaria de conseguir segurar nas mãos a razão que levou um grupo de pessoas simples a posar vitoriosa ao lado do quiosque suicida de número 124. É muito raro conseguir ver os dentes das pessoas nessas fotografias e, no entanto, abundam os sorrisos brancos de contentamento, entre os jovens e adultos. Ousaria dizer que se deve à fascinação pelo registro eternizado do heroísmo, através da fotografia.

Na segunda fotografia [Figura 2], distante mais um pouco do caos, Malta registra o que sobrou do quiosque aos pés da Charutaria: apenas cinzas e fumaça. Nela, também escreve uma curta legenda: “transeuntes observam restos de um quiosque incendiado, 1906”. Diferente da maioria das suas fotografias, nesta, praticamente todas as pessoas estão de costas para o fotógrafo; o alvoroço ainda era mais interessante do que aquela estranha técnica de captação de auras ⁶⁹.

Depois de toda a desordem provocada pela homenagem, transformada em zombaria, o arrendatário dos quiosques de número 124 e 13 do Largo de São Francisco de Paula, José Gonçalves Machado, publicou no Jornal do Commercio uma carta de esclarecimento:

Ao publico

Tenho o dever de vir explicar o acto da exposição do retrato do ex-Prefeito deste Districto, no kiosque n.124, do largo de São Francisco de Paula.

Deploro profundamente que interpretações malévolas e descabidas tenham adulterado por completo a intenção com que o pratiquei; ocasionando deploráveis conseqüências para a ordem publica e para a propriedade particular, seriamente damnificada.

Para firmar a verdadeira significação do caso, e para que não continue a servir elle de pretexto para explorações, cumpre-se declarar que moveu-me sentimento de gratidão ao Sr. Dr. Francisco Pereira Passos, por ter conservado, em seguida a pedidos e instancias minhas, a localização dos kiosques, de que sou arrendatário, no largo de São Francisco de Paula, apesar da guerra sem tréguas, que me foi movida por outros interessados. Entre estes merece especial menção o proprietário da charutaria fronteira ao referido kiosque, situada no canto da rua do Ouvidor.

Para isso, e como demonstração do meu reconhecimento, aceitei bem a idéia de expor o retrato do ex-Prefeito, rodeando-o de ornamentação condigna, preparada por uma das casas mais conceituadas desta capital, a casa Rosenwald.

⁶⁹ BENJAMIN.op.cit. 1994, p.101.

Asseguro com todas as forças que não houve de minha parte nenhuma demonstração menos respeitosa, sendo calumniosa e falsa quaesquer asseveração em contrario.

Affirmo mais que não tive co-participação directa ou indirectamente numa publicação que se leu nos *A pedido* do Jornal do Commercio de hoje, em que há referencias ao malsinado retrato. Só posso atribuir sua autoria, envolvendo-me no seu assumpto, a inimigo meu que intentasse prejudicar-me.⁷⁰



[Figura 2] Augusto Malta, 16.11.1906, Quiosque, Largo de São Francisco de Paula, Arquivo da Cidade

⁷⁰ DEL BRENNNA.op.cit. 1985, p.549-550.

Não me cabe duvidar da boa intenção e da sinceridade do senhor José Gonçalves Machado. Não imagino também que fosse aguerrido o bastante para ir aos jornais protestar contra o prefeito e assumir a autoria ou a participação na mofa contra Passos. No mais, posso apenas estranhar uma manifestação em louvor depois das seguintes notícias:

4 de fevereiro 1903 - Circular do Prefeito aos agentes da Prefeitura ordena o levantamento dos quiosques existentes na cidade, e dos que funcionam sem licença”. (Boletim I.M., 1903, I, p.137)⁷¹

“Consta-nos que o Dr. Passos, no seu louvável empenho de aformosear a nossa cidade, está muito empenhado em dar um golpe de morte nos Kiosques que por ahi pullulam (...) Os directores pedem uma indenização de 1500 contos, enquanto que o Dr. Passos apenas offerece 300 contos... (“Os Kiosques”, Gazeta de Notícias, 2.2.1903)”⁷²

“Vendo o Senhor Prefeito que os proprietários de três kiosques próximos ao largo do Paço do lado do Hotel de França estavam a protelar a mudança de suas caranguejolas ordenada por S.Ex. para conclusão de alargamento do passeio, tomou a resolução efficaz e rápida de os mandar remover durante a noite de hontem para o largo do Mouro.” (“Os Kiosques”, O Paiz, 14.2.1903)⁷³

Não fico confortável em dizer que se tratava de um período de conflitos generalizados entre os populares e o poder público, mas também não posso afirmar contundentemente que a população aceitava resignada todo o tipo de movimento de opressão. Decerto, a memória oficial que se construiu, na época e posteriormente, a respeito da nossa *belle époque* não pondera essa questão; toma o projeto modernizador como um benefício inequívoco ao povo e à nação brasileira, representada pela sua capital. Notícias como a próxima, divulgada no jornal do Commercio em 1906, não conformam o imaginário social que admira o Teatro Municipal e se vangloria da Avenida Central:

A Epidemia dos Kiosques

Deixa hoje o exercido do cargo de Prefeito, no qual durante quatro annos derramou as exuberâncias dos seu gênio arbitrário e de sua índole despotica, o illustre Sr.Dr. Pereira Passos, a quem a cidade, inquestionavelmente, deve grandes melhoramentos materiaes e notáveis commodidades.

As obras realizadas pelo Sr. D. Passos durante o seu quatriennio dictatorial são enormes; os meios que S. Ex. se serviu para leval-as a effeito foram formidáveis. Só ficou com vida quem tinha excessiva resistência vital; porque a todos S. Ex.

⁷¹ Idem. p.26

⁷² Idem. p.26.

⁷³ Idem. p.29.

inquietou com seus processos de violência, rudeza, de falta de polidez. Na Prefeitura, o Sr. Dr. Passos gritava; fora da Prefeitura seus empregados, com raras exceções, gritava; e a população, amofinada e perseguida, para não destoar, gritava também, mas gritava de dores.

Foi um vendaval que custou a passar; uma nuvem de gafanhotos que escureceu o céu e cahio na superfície, devastando as plantações, e deixando, por toda a parte, as bolsinhas de ovos, que o novo Prefeito terá de mandar destruir, se dos futuros gafanhotos não quizer ser victima.

Armado com uma lei quase marcial, adrede organizada para seu exclusivo uso e gozo, o Sr. Dr. Passos começou o seu Governo como autocrata, enfeixando em suas mãos autoridades, que deviam estar separados, por amor da ordem. Confiada a um homem prudente, respeitador dos direitos alheios, amigo da paz, sociável, - humano – enfim essa lei teria sido simplesmente tenebrosa. Entregue ao Sr. Dr. Passos ella foi explosiva.

Os impostos municipaes cresceram espantosamente; as extorsões multiplicaram-se; os abusos floresceram, e as irregularidades campearam impávidas, - porque o Prefeito dispunha de poderes discricionários e nunca hesitou em pol-os em exercício, com estrepitoso alarde.

A somma dos créditos extraordinários abertos por S.Ex. attinge quantia fabulosa; o município ficou endividado e nos cofres da Prefeitura o Sr. General Souza Aguiar vai provavelmente encontrar um monstruoso zero, com o ventre cheio de outros zeros, em estado de desenvolvimento pujante.

O eminente Sr. Dr. Affonso Penna cometteu um grave erro, abstendo-se de convidar o Sr. Dr. Passos a permanecer na Prefeitura, até dar parte de fraco o que succederia em breve. Era preciso que a fractura do ídolo de barro permitisse ver bem o vasio do interior, - para que toda a gente soubesse quanto tempo a pagar, ainda e durante que tempo, pelas cousas que o Prefeito andou fazendo.

Enfim: S. Ex. vai embora. A população expreme os bolsos e dá um suspiro de allivio. O monumento da Lapa ahi esta, com suas cobras e lagartos a saírem de dentro das armas municipaes, para atestar as gerações vindouras a era de um cataclisma, de uma metralhadora transformada em Prefeito.

Que bons ventos o conduzam ao remanso da vida privada e nunca mais outros ventos arredem dessa bastitude.⁷⁴

Os quiosques e o antigo Rio de Janeiro, de um modo geral, sobreviveram ao prefeito Pereira Passos. Não por isso deixaram de ser estigmatizados e combatidos como demonstrações do atraso, de um passado negro e subordinado.

Na fotografia do Largo da Sé (1909) [Figura 3], o que vemos é uma rua de paralelepípedo, com casas comerciais nas calçadas. Aí, é possível observar a presença de três quiosques, além de uma feira de rua, que toma a fotografia de um verdadeiro caos. A movimentação de pessoas simples e do comércio ambulante é intensa. A sujeira do chão, causada pelos restos, está em primeiro plano, numa posição de evidência. Malta centralizou esse enquadramento e o tomou de frente, o que, além de naturalizar, estende a cena a uma grande profundidade, prolongando a sensação de desordem.

⁷⁴ Idem.op.cit.p.550-551.

Quando Malta retrata pessoas humildes que circulam nas ruas, a penúria brota como uma das características da cidade. A análise da plasticidade da sua obra permite dizer que não se busca interferir na composição visual de modo a apresentar os populares como heróis, ou seja, não se trata, evidentemente de denúncia social, como é o caso dos fotógrafos norte-americanos Lewis Hine e Jacob Riis, contemporâneos de Malta.



[Figura 3] Augusto Malta, 15.03.1909, Largo da Sé, Arquivo da Cidade.

O arranjo das suas fotografias demonstra ações de expressão e composição fotográficas dispostas de maneira a realçar a naturalidade do vivido, gerando um forte efeito *de* realidade gravado em *outra* realidade a partir do clique. Essa técnica, entretanto, não desperta qualquer sentimento de consternação em quem observa suas fotos.

O movimento de Malta em busca dessa “naturalidade”, dessa “essência de verdade”, desdobrada nas poucas intervenções que fazia na composição, permitiu que se expressasse mais de uma realidade nas suas fotografias. Temos na sujeira, na desorganização, nos pés descalços, nos bebericos a representação da barbárie explorada pela oficialidade; e que, portanto, legitimava a necessidade do projeto reformador, que tinha por função o objetivo de religar a sociedade em uma nação moderna. Ao mesmo tempo, temos nas fotografias as fisionomias e os olhares dos sujeitos que encaravam a objetiva do fotógrafo oficial, numa posição afirmativa da sua presença na imagem e na memória que se constituía a partir delas.

Na fotografia de primeiro de novembro de 1911 do Largo de Santo Cristo [Figura 4], temos uma tomada frontal em relação ao quiosque, mas lateral em relação à Igreja. Paradoxalmente, a Igreja está centralizada, enquanto o quiosque se encontra à margem esquerda da composição. Nesta fotografia, os limites da imagem apresentam os opostos, interpretados pelo sagrado e o profano. Em frente ao quiosque é possível ver seis pessoas claramente – entre elas crianças – e duas rejeitadas pelo enquadramento do retângulo fotográfico. O senhor apoiado pelo braço ao balcão do quiosque é, provavelmente, o responsável por ele. Assim o vejo, pois, dentre todos, é o único que não se desliga fisicamente da pequena construção, estabelecendo entre esses dois corpos uma união. O que me punge especialmente nesta fotografia é a proximidade entre o quiosque e a igreja; talvez essas pessoas bebessem para esquecer e rezassem para ter seus pecados esquecidos, ou melhor, perdoados ⁷⁵.

⁷⁵ WEINRICH.op.cit.p.233.



[Figura 4] Augusto Malta, 01.11.1911, Igreja de Santo Christo, Arquivo da Cidade.

Assim, o que desejo apresentar é que a memória fotográfica que Augusto Malta construiu serviu, certamente, aos objetivos oficiais, mas não está presa nem restrita a eles. As imagens que ele nos apresenta estão para além dos limites do Estado, podendo servir também a tantos outros olhares que queiram perceber a heterogeneidade da cidade do Rio de Janeiro. Entre o que o operador, o espectador e o referente pretenderam não há de se encontrar jamais um equilíbrio perfeito, o que vem demonstrar a mobilidade da história dessa foto-memória, e que nem por isso a torna menos fiel.