

3.

Quiosques e pés rapados entre o espaço urbano e o espaço fotográfico

Augusto Malta atuou como fotógrafo no Rio de Janeiro num momento peculiar da história da cidade, da história da fotografia, e da sua própria história profissional e de vida. Ao longo das três primeiras décadas do século XX, o Rio de Janeiro em transformação foi não apenas o cenário de suas tomadas, mas o seu principal modelo¹. O desenvolvimento do conhecimento técnico de Malta caminhou simultaneamente ao conhecimento espacial da cidade de São Sebastião, a qual este alagoano adotou como sua. Foi percorrendo a urbe que aprendeu o ofício, foi fotografando-a que destrinchou suas ruas e personagens. Suas tomadas captavam o movimento da cidade num período crucial de sua transformação em metrópole moderna. O Rio de Janeiro, cidade cosmopolita, capital e vitrine da nação, proclamava sua independência em relação a um passado visto agora como bárbaro, marcado pela herança colonial e escravista, proclamava seu desejo de civilização. Ao mesmo tempo, a fotografia, aparato técnico criado e abraçado por uma sociedade cada vez mais ávida de progressos científicos e tecnológicos, tornar-se-ia um instrumento privilegiado de registro e apreensão do avanço desta sociedade rumo ao futuro.

Mas esta marcha da sociedade em direção ao futuro não seria construída somente através do novo que ela criava, como seus avanços nos campos da ciência e tecnologia, e de seus mais recentes modos de circulação da informação, de diversão e comportamento; seria construída também por aquilo se colocava abaixo. Vale lembrar a forte ligação entre destruição do antigo e construção do novo apontada por Walter Benjamin em relação à reforma de Haussmann, já citada aqui, “e como cresceram desde então com as grandes cidades os meios que

¹ A palavra *cenário* será utilizada no presente texto com o propósito de qualificar o ambiente físico e virtual no qual ocorrem as ações no espaço da cidade e no espaço da fotografia. No espaço urbano, o cenário é o próprio ambiente físico da cidade, suas ruas, calçadas, arquitetura, vegetação, clima, etc. No espaço fotográfico, o cenário será entendido como tudo aquilo que o fotógrafo seleciona para incluir no retângulo fotográfico com o objetivo de compor uma imagem, conformando uma ambiência que sirva como uma espécie de pano de fundo para o *modelo* retratado, ampliando a compreensão visual sobre este: fragmentos de ruas, de calçadas, de vegetação, de clima. A palavra *modelo* será usada para designar o elemento principal da imagem fotográfica, seu motivo.

a podem destruir! Que imagens do futuro provocam!”². O arrasamento do que anteriormente estava posto parece se apresentar como condição necessária para a construção do futuro: a metrópole cresce na mesma medida em que se desenvolvem os meios de destruição e, assim, faz extinguir o que não mais convém num espaço urbano modernizado. Isto quer dizer que, nesse caminho em direção à modernidade, seria tão importante erguer quanto pôr abaixo. No Rio de Janeiro de princípios do século passado, tudo aquilo que passou a ser associado à barbárie, ao velho e retrógrado passado colonial e imperial possuía um lugar tão importante para o imaginário de civilização, quanto as novidades que se impunham, e o lugar do velho pode ser visto como altamente significativo inclusive por ser o lugar do contraste. A edificação da civilização dava-se sobre um contraponto de barbárie e, assim, pode-se dizer que a criação da necessidade de civilização carregava consigo uma também necessária barbárie. Para se edificar a *civilização* seria necessário simultaneamente construir, ao menos idealmente, a *barbárie*, que então seria destruída, e não apenas idealmente, como veremos através da análise do caso específico da remoção dos quiosques do espaço urbano do Rio de Janeiro em renovação.

A palavra *civilização* advém da congênere francesa *civilisation*, que surgiu no século XVIII, de acordo com Jean Starobinski³, como um vocábulo sintético que reuniu uma série de idéias preexistentes: abrandamento dos costumes, desenvolvimento da polidez, crescimento do comércio e da indústria e aquisição de comodidades materiais – noções ligadas ao adjetivo *civilizado* – às quais se soma a própria idéia de *ação*. Civilização passa a designar, ao mesmo tempo, o processo de se tornar civilizado e o próprio resultado cumulativo desse processo. Para Norbert Elias⁴, o termo civilização expressa a autoconsciência do Ocidente, sua maneira de ver a si mesmo como agente do desenvolvimento histórico, guiado pela razão, num processo de constante superação, característica que viria a aproximar a idéia de civilização à de progresso, suscitando uma imbricação que se estenderia ao longo do século XIX. Esta aproximação entre civilização e progresso é defendida tanto pelo autor alemão quanto para o suíço.

² BENJAMIN. *A modernidade e os modernos*, p. 20.

³ STAROBINSKI. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

⁴ ELIAS. *O Processo Civilizador. Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

Para os objetivos deste capítulo da dissertação, interessa pontualmente compreender ainda uma outra característica do conceito civilização: a de constituir conceitos que lhe são opostos. “Civilização”, diz Starobinski, “faz parte da família de conceitos a partir dos quais um oposto pode ser nomeado, ou que começam a existir, eles próprios, a fim de se constituir como opostos”⁵. O *novo* adquire pleno sentido quando contraposto ao *velho*, do mesmo modo que a idéia de *civilização* pressupõe a de *barbárie*, que lhe complementa, por oposição, o significado. Isso porque, ao denominar de civilização o processo fundamental da história e ao designar com este mesmo termo o resultado final de tal processo, cria-se um termo que contrasta com uma condição supostamente primeira, que é a da natureza, da selvageria, da barbárie. A idéia de civilização aponta seu vetor para o futuro e, antiteticamente, são lançadas para o passado as idéias de selvageria e barbárie. E, mesmo que elementos pertencentes às duas realidades opostas ainda coexistam numa mesma época, a crença é a de que este anacronismo tenda a ir desaparecendo.

Ao ser contratado para o cargo de fotógrafo oficial da prefeitura, em 27 de junho de 1903⁶, uma das funções de Augusto Malta seria justamente a de registrar a situação de atraso em que se encontrava a cidade do Rio de Janeiro, antes que aquela configuração urbana se modificasse radicalmente – processo que já se iniciava desde o princípio da gestão de Francisco Pereira Passos, em 30 de dezembro de 1902. A documentação fotográfica da condição de ruas, estalagens, cortiços e diversos prédios da cidade serviria como uma espécie de *comprovação* da situação de degradação de edifícios que estavam “pedindo picareta”. Através de obras literárias tais como *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, e crônicas de Olavo Bilac e de Luis Edmundo em diversos jornais, encontramos sinais da construção da idéia de barbárie como um elemento compartilhado por aquela sociedade. E, a documentação daquela suposta degradação da cidade, através do registro fotográfico, oferecia benefícios, afinal, o forte valor de autenticidade a que a sociedade em geral atribuía à fotografia – e que apenas recentemente, graças ao photoshop, vem perdendo força – é o que garantia seu apelo não apenas como imagem-objeto, como fragmento colecionável do mundo, mas também por ela se

⁵ STAROBINSKI. *As máscaras da civilização*, p. 20

⁶ CAMPOS. *Um fotógrafo, uma cidade*. p. 14, ver nota 2.

apresentar como uma espécie de prova incontestável daquilo que mostra em seu retângulo.

A criação do cargo de fotógrafo oficial da prefeitura do Rio de Janeiro, por Francisco Pereira Passos, está profundamente relacionada a esta crença depositada na fotografia como registro fiel de uma dada realidade. A autenticidade e neutralidade conferidas à representação fotográfica a tornariam um valioso instrumento para o conhecimento, registro e divulgação do aspecto da cidade antes, durante e depois das obras e planos de remodelação. Portanto, o trabalho de Malta a serviço da Prefeitura não pode simplesmente ser avaliado como propaganda deliberada de suas realizações, afinal, era porque vista socialmente como reflexo da realidade que a fotografia servia aos propósitos políticos do poder público e não o contrário. Além do mais, a fotografia de Augusto Malta como um todo apresentava essa busca pela autenticidade, não apenas aquelas encomendadas pela Prefeitura. Ao observar fotografias que captavam obras de saneamento, marinheiros tratando com prostitutas ou o carnaval na Avenida Rio Branco, é possível notar que Malta buscava o autêntico e via a boa fotografia como uma fotografia fiel e indiscutível, conforme podemos observar em suas próprias palavras, em entrevista de 1936 “*Ela [a reforma urbana de Pereira Passos] precisava de uma documentação fiel e indiscutível que só as boas fotografias poderiam proporcionar*”⁷

Tendo em vista a fotografia, ou pelo menos a “boa fotografia”, como documento fiel e indiscutível, Augusto Malta produziu imagens da situação de antigos edifícios que foram usadas por Pereira Passos para estabelecer o valor das indenizações a serem pagas aos proprietários desses imóveis condenados. Malta recorda e descreve uma dessas situações:

Assisti certa vez ao ajuste do preço de um prédio a rua do Piolho (hoje Carioca). O Dr. Passos perguntava ao proprietário quanto queria pelo imóvel um casebre, irmão gêmeo, talvez de um que se ostenta, com um comércio de jóias, ali a rua Visconde do Rio Branco, desafiando com uma insistência provocadora, os prefeitos cariocas. Indagava Passos quantos andares o prédio.

- Dois “seu” Dr!

- Dois ? Estranhou Passos salteando aquelas sobranceiras de uma negritude inalterável.

- Sim “seu” Dr.

⁷ “Valiosa contribuição para o centenário de Pereira Passos: a obra do embelezador da cidade, documentada e contrastada pela fotografia”. *O Globo*, 01/08/1936

- *Veja se é este!*

E mostrou-me a fotografia.

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

- *É seu doutor, é seu doutor ...*

- *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 a linha da rua

Diante da imagem de seu triste imóvel foi mudando de cor e também de intenção de modo que o vendeu imediatamente por uma quantia bastante módica.

Este era um processo infalível. Os espertalhões saíam, em geral, encabulados, arrependidos.⁸

Para além dessa função prática – e fundamental – de contribuir com o processo de desapropriações e indenizações, as fotografias de Malta acerca da situação de cada ponto da cidade antes da intervenção urbanística podem ser vistas também como uma maneira de comparar a cidade velha com a cidade nova, criando um contraste que reafirmaria a grandiosidade da Reforma Urbana implementada. Esta possível função da fotografia pode ser verificada através das palavras de um cronista d’ *O Commentario*, em 1904:

A cidade está se transformando. Pode-se dizer que já desapareceram três ruas, e vários monstregos foram demolidos. Quem se lembrará d’aqui a anos do que agora cessou de existir? Como se poderá comparar a cidade de 1900 com a de 1910, com a cidade de 2000? É preciso conhecer-se o delicioso prazer de mirar as antigas e defeituosas gravuras que ilustram o **Ostensor Brasileiro**, o **Passeio pela Cidade do Rio de Janeiro**, e outras obras (...) é preciso ter gozado a satisfação de ver o largo do Rocio em 1850, o Largo do Paço em 1830, e outros pontos que sofreram radicais modificações para se poder avaliar a importância que terá no futuro um álbum onde esteja em nítida a fotografia ou fotogravura tudo o que desapareceu, tudo que se transformou. *A comparação do passado com o presente constitui um soberbo divertimento, e muito instrutivo e proveitoso.* Estimariamos que o fotógrafo municipal dispusesse de tempo, ou de recursos para também andar surpreendendo os nossos maus costumes: indivíduos deitados pelo chão, caídos, bêbados, meretrizes indolentes debruçadas, à mostra, às portas e janelas de suas casas; o barracão da Lapa; o mictório do Largo do mesmo nome; as ruínas do Mercado da Glória; um frade; e tantas outras *coisas ridículas que infestam esta capital e que o tempo e a vontade enérgica do Prefeito se incumbiram de destruir e de aperfeiçoar.* [Grifos meus]⁹

As imagens de “coisas ridículas” que ainda infestavam a Capital Federal no momento em que o cronista escrevia, se retidas na forma de fotografias, seriam

⁸ “O Photographo de Passos: Augusto Malta, o decano de nossos repórteres photographicos evocamos a sua amizade e convivência com o maior prefeito carioca”, *Diário de Notícias*, 29/08/1936.

⁹ “Fotografia Municipal”, *O Commentario*, janeiro de 1904. *Apud* BRENNA. *O Rio de Janeiro de Pereira Passos*, p. 144.

no futuro uma instrutiva e divertida forma de comparar o presente com o passado, e dessa maneira, valorizar os feitos do prefeito que, com sua vontade enérgica, destruiu e aperfeiçoou estas tais coisas ridículas que infestavam a cidade. A crença no poder das atitudes individuais de Pereira Passos, como vimos no capítulo anterior, se mostrava como uma chave de compreensão para muitos contemporâneos da reforma urbana empreendida entre 1902 e 1906, e é dentro desse universo de concepções e expectativas que o fotógrafo municipal estaria conectado, na opinião do cronista d' *O Commentario*: “Estimaríamos que o fotógrafo municipal dispusesse de tempo, ou de recursos para também andar surpreendendo nossos maus costumes”, e complementa, “coisas ridículas que infestam esta capital e que o tempo e a vontade enérgica do Prefeito se incumbiram de destruir e de aperfeiçoar”.

Mas as fotografias do velho e do decadente em Augusto Malta poderiam ser analisadas ainda de um outro ângulo: como uma maneira de guardar, de modo um tanto saudoso, a memória da cidade, ao captar um cenário que dentro de alguns anos estaria inteiramente modificado. Vista por este lado, a fotografia poderia servir como um suporte material capaz de reter em si um fragmento do passado tendo em vista o benefício das gerações futuras, salvando do esquecimento as feições de uma cidade que um dia o Rio de Janeiro foi, e não mais voltará a ser. De acordo com as palavras de Carlos Drummond de Andrade:

Esse foi o grande serviço que o alagoano Malta ofereceu à cidade que acabou se entendendo com ele. Tornou-se o coletor da fisionomia urbana, em perpétua transformação, *salvando através das imagens formas extintas*. [grifos meus]¹⁰

Estas são apenas algumas das possibilidades de interpretação das fotografias em que Malta retrata lugares e pessoas associadas ao velho e ao decadente no Rio de Janeiro em processo de modernização: o objetivo de registrar o máximo de informações sobre a cidade para uso presente ou futuro, a vontade de documentar, de comparar, e até mesmo a curiosidade, de Malta, do empregador ou da sociedade em geral, sobre os lugares e pessoas retratadas podem se configurar como possibilidades interpretativas para o historiador. Neste capítulo intitulado “Quiosques e pés rapados entre o espaço urbano e o espaço fotográfico”, tenho

¹⁰ Carlos Drummond de Andrade. “O Malta viu tudo”. In: *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 01/03/1979. *Apud.* OLIVEIRA JR “visível e o invisível”, p. 70.

como objetivo ensaiar ainda uma outra possibilidade de compreender essas imagens do atraso e do decadente na obra do fotógrafo alagoano: como um lugar possível para a barbárie em meio à civilização. Se a fotografia era um dos elementos característicos daquela modernidade que se implantava, e servia simultaneamente como exemplo e como registro do progresso alcançado pela sociedade, era também o espaço onde uma *pulsão escópica* poderia encontrar satisfação, e não apenas referente ao desejo de olhar imagens belas; o exótico, o estranho, e até mesmo o bizarro despertavam o interesse de fotógrafos – e de consumidores de fotografia, logicamente – e foram mais alguns dos vastos domínios aos que a fotografia se debruçou.

A pulsão escópica, de acordo com Jacques Aumont¹¹, é um dos casos particulares da noção freudiana de pulsão, que se apresenta como o lugar do encontro entre uma excitação corporal e sua expressão em um aparelho psíquico que visa dominar essa excitação, um tipo de remodelagem da conhecida noção de instinto. A pulsão escópica implica a *necessidade de ver* e o *desejo de olhar* e pode encontrar uma aplicação do domínio da imagem. Considerando-se que a imagem existe precisamente para ser olhada, para satisfazer ao menos em parte a pulsão escópica, esta deve proporcionar um tipo de prazer no espectador.

Por que fotografar os quiosques existentes na cidade, se o poder público, parte da imprensa e da população os viam como degradantes? Por que registrar esse elemento representativo da desordem urbana numa fotografia, retendo-o para a posteridade? As respostas para estas perguntas são múltiplas, como vimos acima, mas a partir de agora se trata de tentar desenvolver a hipótese de que elementos marginalizados socialmente, no caso os quiosques e seus freqüentadores, num outro lugar daquela mesma modernidade que os marginalizava e destruía, poderiam estar presentes, até mesmo como elemento central, na forma de modelo fotográfico. Aquilo que era considerado inadmissível no convívio urbano seria, contudo, aceitável e desejável preso à imagem fotográfica, por uma sociedade ávida pelo consumo de imagens das mais diversas situações, inclusive as condenáveis.

Procuró aqui refletir, de maneira geral, sobre a idéia de que a fotografia, entre outros atributos, era vista socialmente como um lugar possível para o *velho*

¹¹ AUMONT. *A Imagem*, pp. 124-131.

em meio ao *novo*, para *barbárie* em meio à *civilização*. No estudo específico da fotografia de Augusto Malta acerca dos quiosques no Rio de Janeiro, trata-se de desenvolver a hipótese de que estes quiosques e seus freqüentadores puderam se tornar *elementos visuais centrais* da imagem fotográfica justamente porque aquele era o momento da sua *exclusão real do espaço urbano*: o que não se desejava ter nas ruas, se desejava olhar na imagem fotográfica. Primeiramente, porém, começemos por uma reflexão sobre as possíveis relações entre fotografia, cidade e modernidade, visto que a fotografia surge na cidade moderna, é produto de seu progresso tecnológico, documenta sua trajetória e constrói as imagens que esta cidade moderna quer olhar.

3.1 Cidade, fotografia e modernidade

A cidade e a fotografia ajustam-se perfeitamente, como se fossem feitas uma para a outra, e é nisso que o espaço discursivo da fotografia se assemelha ao espetáculo moderno da metrópole: uma predileção congênita pelos fragmentos, pelos registros que constituem os ingredientes da experiência ordinária e de suas divergências. É que pela dinâmica moderna da cidade se acolhe uma incontável quantidade de visões rápidas, partes de conversas, retalhos de encontros. A rapidez da vida nas ruas e o seu aspecto contemporâneo, coincidem em seu dispositivo essencial com o atributo da fotografia. Só ela é capaz de registrar, em seu aparato mecânico, a precipitação incessante do novo.¹²

Em sua condição de fotógrafo na e da cidade do Rio de Janeiro, Augusto Malta configurou uma metrópole moderna não somente porque documentou a “precipitação incessante do novo” na cidade, mas porque também documentou aquilo que era tido como velho: as pessoas, as ruas, todo o aspecto e a dinâmica daqueles elementos que não mais poderiam conviver na urbe renovada e, por isso, tornados marginais no espaço urbano. Condenados pelos preceitos da civilização, estes elementos se tornariam imperecíveis pela retenção de suas imagens na fotografia. Com isso é possível afirmar que, além de seu poder de fixar a incessante precipitação do *novo*, a fotografia, como registro do movimento da cidade, é igualmente oportuna e eficaz para a fixação da incessante extinção do *velho*.

¹² HOLLANDA. *Estratégias e percepções informacionais na produção de imagens em fotografia documental urbana*, pp. 70-71

No início do século XX, o Rio de Janeiro, apesar dos melhoramentos efetuados especialmente durante o Segundo Reinado, ainda conservava um antigo traçado colonial marcado por suas ruas estreitas e sinuosas, atravessadas por becos e vielas. Nem mesmo a rua do Ouvidor, com seu comércio luxuoso de forte presença francesa, ou a rua Direita, bem mais ampla e movimentada pelo intenso comércio atacadista, destoavam completamente desse quadro¹³. A falta de planejamento urbano foi observada por Lima Barreto:

Nada mais irregular, mais caprichoso, mais sem plano, podia ser imaginado. As casas surgiram como semeadas ao vento e, conforme as casas, as ruas se fizeram. Há algumas delas que começam largas como bulevares e acabam estreitas como vielas; dão voltas, circuitos inúteis e parecem fugir ao alinhamento reto com um ódio tenaz e sagrado.¹⁴

Até as primeiras décadas do século XX as formas mais comuns de moradia popular eram as habitações coletivas, os cortiços ou estalagens e as casas de cômodos. As habitações coletivas abrigavam várias famílias e geralmente em precárias condições de higiene. Estes cortiços e estalagens eram tidos pelas autoridades públicas como focos de propagação de doenças e, por esta razão, muitos deles foram derrubados no período que ficou conhecido como o “bota-abaixo”.

Na função de fotógrafo oficial da Prefeitura, Augusto Malta teve como uma de suas atribuições percorrer e fotografar o centro da cidade, criando uma espécie de mapa dos problemas urbanos. Embora a decisão de se demolir cortiços, estalagens, quitandas e outros antigos estabelecimentos, pudesse ser tomada independentemente da documentação fotográfica, esta seria uma forma de registrar de modo incontestável a situação dos prédios a serem demolidos, dando credibilidade aos atos de intervenção urbana. A Prefeitura beneficiava-se da documentação fotográfica para acertar o valor das indenizações, como vimos anteriormente, e esta era uma estratégia muito eficiente.

Nas fotografias a seguir, vê-se o interior de estalagens fotografadas por Malta em 1906, antes de suas desapropriações para obras de saneamento nas ruas em que estavam localizadas. Augusto Malta não se limitou a fotografar as fachadas dessas habitações, afinal, o interior também – talvez especialmente –

¹³ KOK. *Rio de Janeiro na época da Avenida Central*, p. 16

¹⁴ *Apud* LIERNUR. *Río de Janeiro y Buenos Aires*, p. 32.

apontava para a situação de degradação do ambiente. De maneira bastante apropriada, Entler e Oliveira Jr fizeram a seguinte observação a este respeito: “a intimidade da camada mais pobre da população passa a ser vista como um problema de interesse público”¹⁵.



[Foto 5]

Augusto Malta

Nesta fotografia, Malta retrata o interior de um cortiço.
Barracão de madeira componente da estalagem existente nos fundos dos prédios números 12 e 44 da rua do Senado, Rio - 27.3.1906

¹⁵ OLIVEIRA JR & ENTLER. “Rio de mão dupla”, p. 10



[Foto 6]

Augusto Malta

Mais uma fotografia que traz o interior de um cortiço no centro da cidade.
Estalagem com entrada pelo número 47 - V do Rio Branco

1906

Nos primeiros anos do século passado, o Rio de Janeiro vivia o seu rito de passagem para uma metrópole moderna. O ritmo acelerado das transformações que se impunham sobre a urbe fazia com que, em espaços curtos de tempo, o carioca desse de encontro com algum aspecto novo: um prédio demolido, uma prática comum de comércio abolida¹⁶, um monumento erguido, uma paisagem modificada. A cidade teve, num espaço de poucas décadas, seu horizonte técnico amplamente estendido: era a ampliação da rede ferroviária, a iluminação elétrica, os balões, o aeroplano, o automóvel, a fotografia, a telefonia, o cinematógrafo, entre outros. E, especialmente a partir dos trabalhos de engenheiros como Paulo de Frontin, Lauro Müller e Pereira Passos, no início do século XX, também a configuração urbana passa por esse ritmo vertiginoso de transformações.

Este contexto de intensas e rápidas modificações por qual passa o Rio de Janeiro daquela época se apresenta como uma das mais fortes características da

¹⁶ Vale a pena mencionar algumas das práticas de comércio ambulante tradicionais que foram proibidas pelo prefeito Pereira Passos já nos primeiros meses de seu mandato: a venda de leite tirado diretamente das tetas da vaca puxada por uma corda pelas ruas, a venda de carnes expostas em caixotes, a venda ambulante de bilhetes de loteria, etc. Ver: BENCHIMOL. *Pereira Passos, um Haussmann tropical*, pp. 277-280

vida cotidiana numa grande cidade. As idéias expostas por Georg Simmel, em *A metrópole e a vida mental*, são úteis para a reflexão sobre a vida metropolitana. Neste texto, o autor alemão defende que a vida na grande cidade é capaz de gerar conseqüências psicológicas nos indivíduos que nela vive, pois estes, evitando o excesso de estímulos nervosos provocados por uma sociedade que promove o distanciamento das relações afetivas e relações primordialmente mecânicas direcionadas para certos fins e realizadas através da moeda, respondem assumindo uma atitude *blasé*, através de contatos superficiais e de uma intelectualização do *self*.

A relação entre esta rapidez, o distanciamento afetivo e o caráter fragmentário da vida na cidade grande e os atributos próprios da fotografia é desenvolvida por Guy Bellavance em “Mentalidade urbana, mentalidade fotográfica”; artigo no qual o autor defende a existência de uma *convergência latente* entre a cidade e a fotografia, dada a partir de uma relação que teria como elo *uma mesma modernidade*. Partindo das reflexões de Georg Simmel em “A metrópole e a vida mental” e de Walter Benjamim em “Pequena história da fotografia”, Bellavance afirma que, para além da presumível relação entre a cidade e a fotografia, que adviria do fato de a fotografia ter uma posição privilegiada entre as inovações tecnológicas surgidas na cidade moderna, como um vetor para novos tipos de experiência e percepção visual, haveria ainda uma espécie de *reciprocidade* e de *equivalência* entre a fotografia e a metrópole através do fenômeno da modernidade:

A relação da fotografia com a cidade resulta de uma convergência latente, ela é o elo de uma mesma modernidade. Da tradição mais estrita, foto-documentária, ao movimento conceptualista atual, passando por certas tensões construtivistas-surrealistas que estruturam as primeiras vanguardas, existe, entre a fotografia e a cidade, qualquer coisa como uma mentalidade comum, moderna e que ultrapassa as clivagens estéticas. Um tipo de reciprocidade, uma equivalência que as destina e se reencontrarem e que as impede de se evitarem.¹⁷

Ao cotejar os argumentos dos dois autores alemães, Bellavance chega à conclusão que ambos objetivam encontrar as condições da identidade moderna, um pela fotografia e outro pela mentalidade urbana, refletindo acerca de um certo jogo entre proximidade e distância, ou melhor, de uma necessidade de administrar

¹⁷ BELLAVANCE. “Mentalidade Urbana, mentalidade fotográfica”, p. 17

proximidades e distâncias por parte do indivíduo moderno. Ao comentar as passagens em que Benjamin reflete sobre as fotografias de Eugène Atget da antiga Paris, Bellavance destaca sua percepção de que estas fotos teriam a característica de “afastar o que está próximo, de aproximar o que está longe”¹⁸. Do mesmo modo que, em Simmel, o estrangeiro reuniria duas facetas geralmente opostas: de um lado a errância e, de outro, o fato de estar fixado num ponto, de ser uma “figura da mobilidade subjetiva ou da mobilidade sem deslocamento”¹⁹.

Mostra-se então uma nova dimensão para as relações entre fotografia, cidade e modernidade. Ao afirmar que a fotografia está interessada no *exotismo próximo* que apenas se pode configurar na grande cidade moderna, Bellavance esboça dois pontos que terão importância fundamental para a análise das fotografias de Augusto Malta acerca dos quiosques existentes no Rio de Janeiro: o primeiro diz respeito ao fato da cidade moderna ser capaz de produzir, em seu próprio terreno, o exótico e, assim, ser estrangeira de si mesma; o segundo coloca a fotografia numa posição privilegiada para a apreensão dessa nova e peculiar maneira de lidar com a proximidade e a distância na grande cidade, “a fotografia”, define o autor, “nos prepara para este novo contexto que é também um processo”²⁰. Ainda em suas palavras:

A fotografia está interessada em explorar este exotismo próximo e algumas vezes arrasador que constitui a grande cidade moderna para, eventualmente, lançá-la a uma nova legibilidade. Como o olhar do estrangeiro sobre o grupo, a fotografia introduz a objetividade desestabilizadora. Lá onde cada um é o intruso potencial do outro, o risco do olhar do outro força a consciência de si.²¹

3.2

A fotografia, o exótico e o discurso do estereótipo

O interesse pelo exótico e a (re)produção de estereótipos sociais e visuais se manifesta na fotografia desde os seus primórdios. Filha da revolução tecnológica europeia do século XIX, do período no qual as inovações técnicas, a ciência, da produção e do consumo em massa começam a dominar a sociedade ocidental, a fotografia também foi utilizada, entre outros atributos, para conferir

¹⁸ Idem, p. 17

¹⁹ Idem, pp. 17-18

²⁰ Idem, p. 19.

²¹ Idem, p. 19

substância material a preconceitos e estereótipos políticos, econômicos e sociais. Ao mesmo tempo em que a nova imagem técnica passa a representar a sociedade burguesa em seus feitos e realizações, sua tecnologia e seu progresso, ela também se interessa por realidades outras, realidades distantes daquela na qual nasceu e para a qual serve.

Vale lembrar que a segunda metade do século XIX foi também uma época de imperialismo e, segundo Fabris, a fotografia, utilizada de modo propagandista, torna-se aliada desse processo de expansão e dominação européia sobre a Ásia e a África. Recorrendo aos estudos de Abigail Solomon-Godeau²² sobre o Oriente Médio, Annateresa Fabris comenta sobre o significado das “conquistas pacíficas” propiciadas pela fotografia para atender aos objetivos imperialistas. Ao observar o registro, por exemplo, de cidades e vilarejos vazios, sem nenhuma presença humana, a autora apresenta a hipótese de que estas imagens de um mundo vazio serviam de reforço e de justificativa aos intuits expansionistas europeus, que estariam dispostos a ocupar produtivamente aqueles espaços.

Ao vazio de certas imagens, contrapunha-se o cheio de outras, tais como as de John Thompson, que, em *Ilustrações da China e de seu povo* (1873)²³, documenta aspectos característicos da vida chinesa, registrando cenas de torturas, de execuções públicas, de consumo de drogas, mostrando um mundo bárbaro e atrasado, que necessitava urgentemente de salvação. Por outro lado, neste mesmo livro ilustrado aparecem caminhos fluviais e povoações, recursos minerais e humanos ainda inexplorados.

Neste sentido, de acordo com Joanna Scherer, a fotografia não apenas copiava antigos estereótipos visuais, mas também os moldava e codificava através de um novo dispositivo. “De fato, o que é tido como fiel à realidade em qualquer época tem de ser um estereótipo, de forma a poder ser reconhecível”, afirma a autora, complementando que

a fotografia transformou o sujeito em objeto, que podia ser possuído individualmente. Como parte dessa revolução tecnológica, foi amplamente usada

²² SOLOMON-GODEAU, “A Photographer in Jerusalem, 1855: Auguste Salzmann and his Times”, October, (18), fall 1981, p. 100. *Apud.* FABRIS. “A invenção da fotografia: repercussões sociais”, p. 32

²³ *Apud.* FABRIS. “A invenção da fotografia: repercussões sociais”, p. 33

no esforço colonial de catequizar, definir, dominar e algumas vezes inventar um Outro, e a representação tornou-se uma forma de poder cultural e legal.²⁴

De acordo com Fabris²⁵, a fotografia, num primeiro momento, voltou-se para a captação daquelas paisagens que já povoavam tantos quadros exóticos, sem terem sido sequer vistas de perto. Em outras palavras, pode-se dizer que a fotografia saía em busca dos mesmos estereótipos já difundidos por outros tipos de imagens, fossem elas pictóricas ou mentais.

O Oriente, de início, representa a concretização de um “grande sonho coletivo”, pois os primeiros temas das fotografias exóticas se concentram nos lugares e nos símbolos privilegiados pela imaginação romântica: Terra Santa, Egito, pirâmides, o cenário das Cruzadas, ruínas greco-romanas. *Os fotógrafos não buscam, em suas expedições, lugares inéditos e desconhecidos. Procuram, ao contrário, reconhecer os “lugares já existentes, como visões imaginárias, nas fantasias inconscientes das massas”, criando arquétipos-estereótipos que confirmariam uma visão já existente e conformariam a visão das gerações futuras.*²⁶ [Grifos meus]

Os fotógrafos que saíram em expedições para lugares distantes, em busca de imagens do distante, não realizaram, contudo, fotografias distantes daquilo que se conhecia e se esperava em seus lugares de origem. O uso da palavra *reconhecer*, por Fabris, é oportuno justamente por reforçar a idéia de que não se tratava de conhecer uma realidade nova, mas de confirmar e reforçar noções preexistentes. As imagens realizadas por estes fotógrafos, portanto, não deveriam ser perturbadoras das noções já construídas socialmente.

Mas este esforço em identificar espaços ainda não explorados produtivamente em benefício da sua conquista, e o uso do documento fotográfico – ligado à crença de seu poder reprodutivo fidedigno – nesta empreitada não foi uma exclusividade dos países imperialistas. Nações de proporções continentais e de território abundante em riquezas minerais tais como os Estados Unidos e o Brasil realizaram expedições de cunho científico na segunda metade do século XIX com o intuito de conhecer, catalogar e enfim utilizar a diversidade mineral e humana dentro do próprio território nacional. Por outro lado, estas expedições e as suas fotografias apresentavam a diversidade e a exuberância da nação aos

²⁴ SCHERER. “Documento fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica”, p. 71.

²⁵ FABRIS. “A invenção da fotografia: repercussões sociais”, p. 29.

²⁶ Idem, p. 29.

habitantes das grandes cidades, dentro e fora do país, especialmente através das exposições nacionais e universais – um forte modismo entre a segunda metade do século XIX e as duas primeiras décadas do XX.

O ainda jovem fotógrafo franco-brasileiro Marc Ferrez, por exemplo, foi fotógrafo-assistente da Comissão Geológica do Império entre 1875 e 1876. Esta comissão, chefiada pelo professor e geólogo canadense Charles Frederick Hartt, percorreu o Nordeste brasileiro durante os anos supracitados com o objetivo de pesquisar sobre os tipos de solos, os fósseis e as formações rochosas desta região do país. Tendo como referência os *surveys* geológicos norte-americanos, a comissão pretendia que, a partir do conhecimento dos solos, pudesse auxiliar no combate à seca e na melhoria de condições para a agricultura. Em junho de 1875 foi dado o início do trabalho de coleta, neste ano percorreram o litoral de Pernambuco e Rio Grande do Norte, depois caminharam em direção ao baixo São Francisco, até a cachoeira de Paulo Afonso. No início de 1876, exploraram os Abrolhos e toda a costa sul da Bahia, ocasião em que Ferrez retratou os índios Botocudos.



[Foto 7]

Marc Ferrez

Arrecifes e porto - Pernambuco

Fotografia produzida por ocasião da Comissão

Geológica do Império

1875



[Foto 8]

Marc Ferrez

Cachoeira de Paulo Afonso – Bahia

Fotografia produzida por ocasião da Comissão Geológica do Império

1876

Ao entrar num pavilhão repleto de fotografias em uma exposição nacional, a visualização das imagens de cenários pitorescos como aquelas de Marc Ferrez na Exposição de Obras Públicas de 1875, o visitante tem a oportunidade de acompanhar o fotógrafo em sua expedição por estes cenários e, ele mesmo, “viajar” através dessas imagens por um Brasil ainda pouco conhecido pelos habitantes da Corte. Sem sair do lugar, esta viagem possibilitava o contato do visitante com a diversidade nacional. Diversidade que, através de todo esse esforço de integração, longe de constituir-se como um problema para a nação, constituía-se, ao contrário, como a grandeza desta.

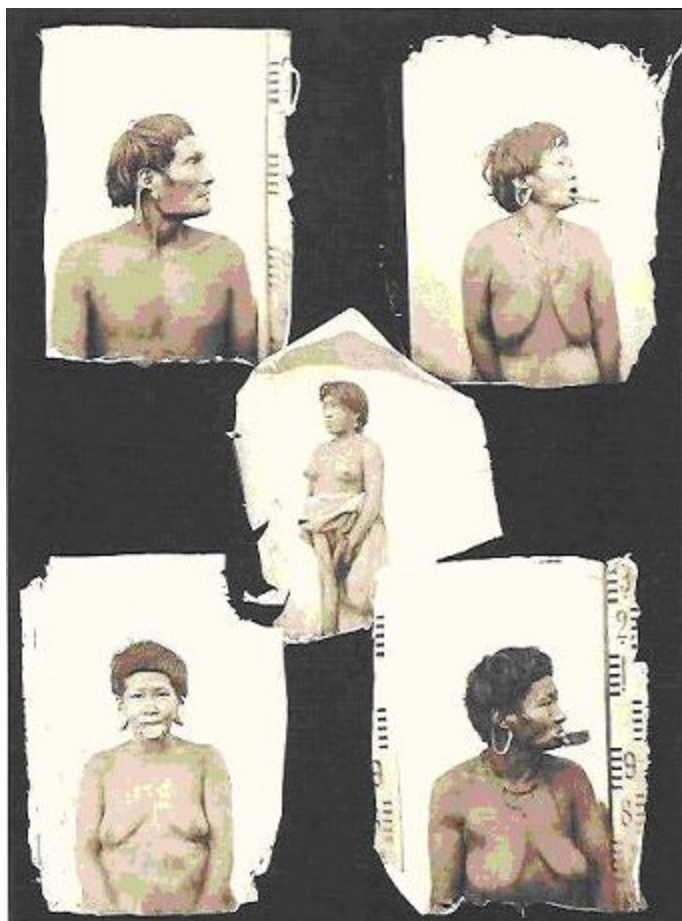
As fotografias que produziu ao longo do período em que trabalhou com a Comissão Geológica do Império, pouco menos de um ano, constituem fontes ricas para o estudo da formação de uma imagem – no duplo sentido que a palavra guarda: imagem visual e imagem mental – da nação brasileira²⁷. Imagem na qual a diversidade agrega ao invés de separar, e na qual a natureza exuberante é representada de maneira dupla: ora como espetáculo ao simples prazer da contemplação, ora como algo a ser domado pela inteligência e pelo engenho humano. O próprio recurso à documentação fotográfica é um exemplo deste

²⁷ A formação de uma imagem da nação brasileira como simultaneamente exótica e moderna é desenvolvida em: BARROS, Mariana Gonçalves de. *Entre o exotismo e o progresso: a construção do Brasil pela fotografia de Marc Ferrez*. [Dissertação de Mestrado]. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

segundo aspecto, afinal, seu poder de captar, fixar e reproduzir, faz da natureza algo apreensível pelo homem e pela técnica. É preciso acrescentar ainda que, em algumas destas fotos, a imagem de uma nação exótica não é quebrada, pelo contrário, parece até mesmo ser reforçada, é o que se evidencia nos retratos dos Botocudos, por exemplo.

Levando em consideração que as fotografias de índios do Brasil faziam sucesso nas exposições nacionais pelo menos desde a Exposição de Paris em 1867, na qual o alemão A. Frish expôs uma pequena série de fotos de indígenas da região amazônica, e que este sucesso aumentaria até o ponto de duas décadas depois, na Exposição Universal de Paris em 1889, haver um pavilhão inteiro dedicado à Amazônia, repleto de utensílios e imagens de tribos indígenas²⁸, é possível observar que esta carga de exotismo se tratava mesmo de uma demanda da curiosidade etnocêntrica do mundo “civilizado”. Por outro lado, seria um equívoco deixar de observar que os índios Botocudos retratados por Ferrez na Bahia, por exemplo, eram provavelmente tão estranhos aos olhos dos europeus quanto a um habitante da Corte.

²⁸ TURAZZI. *Poses e trejeitos*. p. 137



[Foto 9]

Marc FerrezÍndios Botocudos - Bahia
1876

Estas fotografias dos botocudos produzidas por Marc Ferrez no início de 1876 tiveram visibilidade na época por terem sido expostas na Exposição Universal da Filadélfia. Mas é possível que sua circulação tenha ainda mais ampla, afinal, muitas destas foram reproduzida ao longo de vários anos pela Casa Marc Ferrez, vendidas a brasileiros e estrangeiros como *souvenir* do país. Em molduras de papel-cartão, as fotos foram comercializadas na forma de imagens únicas ou em montagens com duas ou mais imagens, como é o caso da fotografia acima.

Nesta imagem, os indígenas são representados em cinco retratos que os captam da cintura para cima. Nas quatro tomadas de perfil e na tomada frontal, o fotógrafo busca captar pessoas de diferentes sexos e idades, explorando nas imagens os detalhes e adornos que caracterizam a tribo, bem como as distinções

entre adereços do homem, das mulheres adultas e da jovem retratada, tais como o botoque nos lábios, nas orelhas e o corte de cabelo. Esta exposição era característica dos estudos etnográficos oitocentistas. Mais próximos à imagem do *bom selvagem*, os gestos contidos e os olhos desviantes destes índios fotografados por Ferrez em nada lembram a antiga fama dos Botocudos como uma tribo de ferozes canibais. A civilização e o progresso nacionais domesticavam os povos nativos – embora ainda presentes, sempre associados ao passado da nação brasileira – através da imagem. O fundo neutro – provavelmente um pano branco estendido atrás dos modelos para criar um estúdio improvisado, que foi procedimento muito utilizado por Ferrez em seus retratos produzidos em ambientes externos – além de facilitar o controle da luz natural sobre os índios retratados, retirava-lhes por alguns instantes da ambiência selvagem e os expunha como objetos de estudo.

Três décadas antes, índios botocudos já haviam sido alvo de lentes fotográficas. Em 1843, dois destes índios brasileiros – um homem e uma mulher – foram levados a Paris e, além de fotografados, foram objetos de debate antropológico em uma sessão do Institut de France, ocorrida naquele mesmo ano. Em 1844 foram fotografados por E. Thiesson, ainda em Paris. Em artigo intitulado “Cinco imagens e múltiplos olhares: ‘descobertas’ sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX”, Marco Morel analisa estes daguerreótipos de modo a relacionar ciência, imagem, guerra e expansão da civilização ocidental. Retirados de seu ambiente para servirem de objeto de estudo na Europa, estes dois indígenas passaram por medições antropométricas, verificação de altura, dimensão das partes do corpo, cor da pele, e também foram fotografados. A fotografia, afirma o historiador, “ligou-se estreitamente à medicina e ao controle da criminalidade”, “tornou-se uma forma de conhecimento, fixação e controle dos corpos através da imagem”²⁹. Interessada pelo exótico e associada à exatidão, a fotografia serviu como instrumento documental de um desejo civilizatório.

O caso desses dois Botocudo em Paris foi exemplar e interdisciplinar: além de fotografados e alvo de debates na Academia de Ciências, viram-se medidos, apalpados e tornados objetos de outros ramos das ciências. O clima de

²⁹ MOREL. “Cinco imagens e múltiplos olhares: ‘descobertas’ sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX”, p. 1041.

curiosidade em torno desses índios expressava significativa mistura de espetáculo atraente e seriedade científica: a tênue fronteira entre o exato e o exótico.³⁰



[Fotos 10 e 11]

E. Thiesson

Musée de L'Homme, Paris

1844

3.2.1

Estereótipo e fotografia

De acordo com a enciclopédia Larousse Cultural, a palavra estereótipo é formada pela junção de *stereos*, termo grego que quer dizer sólido, com *tipo*. Na enciclopédia, estereótipo é definido como uma “caracterização simbólica e esquemática de pessoas ou grupos cujo comportamento se adapta às expectativas e julgamentos sociais de rotina”, ou ainda como um “conceito padronizado sobre pessoas, povos, raças, escolas de arte, ideologias, que serve de base à formação de preconceitos”³¹.

Quando, no senso comum, se diz que a noção que se tem sobre uma determinada coisa ou pessoa é estereotipada, afirma-se que ela obedece a um modelo de percepção e julgamento em relação a esta coisa ou pessoa que é

³⁰ Idem, p. 1044.

³¹ *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. Verbetes estereótipo, p. 2309

preconcebido. Mas os estereótipos não são apenas preconceitos tirados do nada, sem que tenham algum referencial na realidade empírica. Eles funcionam em nossas imagens mentais como padrões, e é importante destacar que tal modelo de julgamento e percepção está profundamente articulado à experiência social. Um exemplo tolo, mas útil: quando vamos a um restaurante português, esperamos comer bacalhau, a um japonês, sushi; quando nos apresentam a um jamaicano esperamos que ele goste de Bob Marley, a um morador de uma favela do Rio, funk. Dessa maneira, o estereótipo se apresenta como uma espécie de mediador entre duas experiências: uma localizada no passado, que consagrou uma determinada compreensão; outra num futuro, que se espera viver a partir dessas compreensões anteriores. Mas o que significa estereótipo em termos de representação visual?

A maneira como o conceito de estereótipo é abordado por Peter Burke, em *Testemunha Ocular*, e Ronald Raminelli, em *Imagens da Colonização*, por exemplo, mostra o estereótipo como uma representação deturpada, que exagera certos aspectos de uma dada realidade em detrimento de outros, ou até mesmo como interpretações mais ou menos falsas de pessoas ou coisas que são *outros* em relação àqueles que construíram, difundiram e/ou perpetuaram tais interpretações. Em geral, seja positiva, seja negativamente, destacam a apropriação do universo do *outro* no universo do *eu* a partir das pré-concepções deste *eu*. Vistas dessa forma, imagens estereotípicas seriam imagens que possuem um significado fixo, mas dotado de uma enorme capacidade de migrar ou se adaptar a novas situações³². As abordagens dos dois autores ficam mais bem compreendidas se recorrermos aos estudos do historiador da arte Ernest Gombrich.

Gombrich dedica o segundo capítulo de seu livro *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica* à relação entre estereótipo e verdade no que tange à representação pictórica. No texto, o autor emprega o conceito de

³² Para Raminelli, a representação que os gravuristas e ilustradores de mapas – o autor cita alguns nomes, como André Thevet, Hans Holbein, Etienne Delauane, entre outros – faziam da guerra indígena, da antropofagia e do papel da mulher eram influenciados não pela experiência e conhecimento da realidade indígena, e sim numa espécie de migração de estereótipos já consagrados, como a visão que tinham sobre os turcos e as bruxas européias, por exemplo. RAMINELLI. *Imagens da colonização. A representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. Peter Burke faz afirmações semelhantes ao analisar representações pictóricas tanto de culturas distantes daquela de quem a construiu, como europeus retratando asiáticos; quanto próximas, como homens retratando mulheres, cidadãos retratando camponeses... todas são imagens do *outro*. BURKE. *Testemunha Ocular. História e imagem*. Bauru: Edusc, 2004

estereótipo como sinônimo de esquema, fórmula, modelo; ou seja, uma idéia básica anteriormente formada para servir de suporte ao seu trabalho, base sobre a qual o artista acrescentará elementos informativos definidores daquela cena singular que deseja retratar. Os estereótipos serviriam, assim, como uma espécie de formulário, um modelo básico dotado de alguns espaços em branco que precisariam ser preenchidos pelo artista para que pudesse ser completo e verossímil. Em suas palavras:

Ele [o artista] começa não com a sua própria impressão visual, mas com a idéia, ou conceito, que tem: o artista alemão, com seu conceito de castelo, que ele aplica o melhor possível àquele castelo determinado; Merian, com sua idéia de igreja; o litógrafo, com seu estereótipo de catedral. A informação visual individual, as características distintivas que mencionei, é acrescentada *a posteriori*, como se o artista preenchesse os espaços em branco de um formulário.³³

Gombrich enfatiza ainda que a maneira como o artista irá preencher os espaços em branco não é inteiramente livre, pois ele sempre estará constrangido pela técnica, pelo estilo e até mesmo pelos instrumentos que emprega, afinal, “as características que o lápis é capaz de captar diferem das que o pincel reproduz”³⁴.

E, embora o historiador não se debruce sobre a fotografia neste estudo – e até mesmo incorra em sérios equívocos nos poucos momentos em que refere a ela³⁵ –, tanto a sua interpretação do conceito de estereótipo no contexto da arte

³³ GOMBRICH. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. p. 75

³⁴ Idem. p. 70

³⁵ Gombrich enfatiza apenas a opção técnica como distinção entre duas fotografias de uma mesma paisagem, como se não houvesse toda uma gama de questões subjetivas e sócio-culturais que também influenciariam na construção de imagens fotográficas: o autor apresenta como exemplo duas fotografias do *Wivenhoe Park* reproduzidas a partir do mesmo negativo, uma cópia clara e uma cópia com fortes contrastes de preto e branco, mostrando que estas opções técnicas influenciam a percepção de uma mesma imagem. É no decorrer da análise destas duas fotos que o autor define o fotógrafo como um “humilde profissional”, ao contrário do “artista” propriamente dito. Em suas palavras: *O fotógrafo que quiser o melhor resultado possível de um instantâneo tirado num dia de chuva terá de experimentar com diferentes exposições e diferentes qualidades de papel. Se isso é exato no que diz respeito a essa humilde atividade, com muito mais razão se aplica a do artista*. p. 39.

Num outro momento, Gombrich utiliza uma fotografia como base para a comparação da “realidade” de uma gravura representando a catedral de Notre Dame. Segundo seus termos: *O exemplo, que é do século XVII, tirado das vistas de Paris por um conhecido e hábil artista topográfico, Matthäus Merian, representa Notre Dame e dá, de início, uma idéia convincente daquela famosa igreja. A comparação com o verdadeiro edifício, porém, mostra que Merian procedeu exatamente como o anônimo artista alemão da xilogravura*. p. 75. Nesta segunda abordagem o equívoco em relação à representação fotográfica é ainda maior, pois ao falar em “o verdadeiro edifício”, Gombrich está se referindo a uma fotografia daquele edifício, como se não existisse distinção entre a imagem e o seu referente.

quanto a observação que faz sobre as limitações do artista no momento de realizar a representação pictórica de uma certa paisagem, parecem-me interessantes também no que tange à imagem fotográfica. Possui igualmente o fotógrafo certos esquemas que o amparam, que lhe servem de modelo para a realização de uma tomada? E quais seriam os seus constrangimentos técnicos e sócio-culturais?

Susan Sontag, em seu livro *Sobre Fotografia*, preocupa-se em discutir diversos aspectos ligados à produção e ao consumo de imagens fotográficas, desde a necessidade do turista de fotografar sua viagem como meio de comprovação e memória desta, até questões éticas polêmicas ligadas à fotografia, como a banalização de imagens de horror e sofrimento pelos meios de comunicação de massa. Embora não utilize em seus ensaios exatamente o termo estereótipo associado à representação fotográfica, nem em relação à técnica nem em relação aos seus problemas éticos, é possível notar em determinadas passagens do texto que, para a autora, os estereótipos – entendidos aqui também como espécies de modelos – influenciam a composição de imagens fotográficas. No fragmento abaixo, fica evidente a sua crença na existência de alguma anterioridade, de algum modelo de interpretação que influencia as escolhas dos fotógrafos na hora de mirar seus modelos:

Mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar e realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência. Os componentes imensamente talentosos do projeto fotográfico do final da década de 1930 chamado Contribuição para a Segurança no Trabalho nas fazendas (entre os quais estavam Walker Evans, Dorothea Lange, Bem Shahn, Russel Lee) tiravam inúmeras fotos frontais de um de seus meeiros até se convencerem de que haviam captado no filme a feição exata – a expressão precisa do rosto da figura fotografada, capaz de amparar suas próprias idéias sobre pobreza, luz, dignidade, textura, exploração e geometria. Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição à outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas.³⁶

O exemplo que Sontag oferece, destaca que aqueles fotógrafos realizaram uma série de cliques até que enfim encontrassem aquilo que desejavam transmitir. A imagem de “seus” meeiros deveria corresponder à idéia que tinham do que era ser um meeiro. A pobreza, a exploração e a dignidade eram imagens idealizadas na mente, servindo como modelo de uma busca de encontrá-la – ou construí-la – como imagem fotográfica. Ou seja, uma transposição de uma imagem mental para

³⁶ SONTAG. *Sobre Fotografia*. p. 17

uma imagem visual. O pronome possessivo usado pela autora não é à toa: o que buscavam fotografar eram os *seus* meeiros, e não necessariamente os meeiros que estavam ali posando, pessoas que, por sua vez, tinham lá as suas noções sobre si mesmos.

Nas palavras da fotógrafa e ensaísta:

Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento e, portanto, ao poder.³⁷

E mais:

Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se vêem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos.³⁸

Estas observações nos levam a refletir sobre o poder do sujeito fotógrafo frente ao sujeito fotografado. O fotógrafo manipula a técnica, conhece os elementos da composição visual que estão em jogo e pode usá-los a favor da construção da imagem de *seus* modelos.

3.3

Quiosques e pés rapados no espaço urbano

Entre as coisas que enfeiam, mancham e desagradam neste asqueroso logradouro público está o quiosque. Em qualquer parte do mundo o quiosque é uma ligeira construção de estrutura graciosa e gentil. Ornamento. Toque de graça e cor no quadro da paisagem. (...) Entre nós o quiosque é uma improvisação achamboada e vulgar de madeira e zinco, espelunca fecal, empestando à distância e em cujo bojo vil um homem se engaiola, vendendo ao pé rapado vinhos, broas, café, sardinha frita, rodela de pão dormido, fumo, lascas de porco, queijo e bacalhau.³⁹

Foi com as palavras acima que, em 1938, Luiz Edmundo descreveu – a partir de suas memórias sobre os acontecimentos, os costumes e os personagens do Rio de Janeiro do início do século XX – os quiosques presentes nas ruas da então Capital Federal. O repúdio do cronista pelos quiosques e pela freguesia que

³⁷ Idem. p. 14

³⁸ Idem. p. 25

³⁹ EDMUNDO. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. p. 117

atraíam era compartilhado pelas autoridades públicas que, desejando pôr fim a esta “espelunca” destinada a oferecer bebidas e petiscos ao “pé rapado”, decidiram implementar um projeto para sua remoção das ruas da cidade.

A tentativa de impor normas civilizadas de convívio urbano encontrou obstáculos nos costumes tradicionais das camadas citadinas mais pobres. Este é também o caso da luta contra os quiosques, representados como uma triste marca de um passado escravista e colonial ainda presente nas ruas da Capital Federal, no início do século XX. Novamente nas palavras de Luiz Edmundo:

Contra o monstro do quiosque e a sua freguesia reclamam as famílias, reclamam os homens de negócios, reclamam até as gazetas, por vezes, embora timidamente... Dizem todos: é uma vergonha! A cidade ainda é um povoado africano! Precisamos acabar com essa miséria!⁴⁰

A cidade ainda é um povoado africano! Era isto que os quiosques pareciam insistentemente gritar às autoridades públicas, às elites urbanas, às famílias, aos homens de negócios... A perseguição aos quiosques justificava-se pelo tipo de freguesia que tais estabelecimentos reuniam: vadios e desocupados, vários deles negros e mulatos vestidos apenas com calças e camisas surradas, às vezes até descalços, moleques vendedores ambulantes, burros-sem-rabo que fumavam ou bebiam uma “branquinha” enquanto esperavam algum serviço. Contudo, vale ressaltar que não era a bebida alcoólica ou o fumo que tornavam aquele lugar um “povoado africano”, afinal, os “homens de negócio” também se reuniam para beber e fumar, o que os distingue portanto é *o que* beber, *onde* beber e *com que postura* fumar e não a bebida ou o fumo em si. Ou seja, os pés rapados freqüentadores dos quiosques são tornados marginais em um cenário urbano que se modernizava por seus modos, hábitos e costumes, vistos como incompatíveis com a imagem civilizada almejada para a cidade pelas autoridades públicas e elites locais.

Os quiosques existiam na cidade desde a década de 1870 e, mesmo antes do início das obras de remodelação urbana implementadas a partir de 1906, já são encontrados relatos do incômodo que estes estabelecimentos causavam a determinadas famílias cariocas.

⁴⁰ Idem, p. 119

No Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro há uma série de pastas que trazem pedidos de concessão de licença para o funcionamento de quiosques, mapas da sua localização na cidade, contratos e medidas municipais para o funcionamento desses estabelecimentos, mas há também de boletins de ocorrência, cartas de reclamação à Prefeitura e pedidos de remoção de quiosques. Numa carta remetida pela Companhia Industrial Fluminense, datada de 1880, pede-se a mudança de um quiosque de lugar, pois este estaria perturbando a ordem e atrapalhando o trânsito de pedestres e veículos.

Em 1893, Machado de Assis escrevia sobre a inevitável remoção dos quiosques das ruas do Rio de Janeiro:

Que metro é preciso para contar que vamos perder os quiosques? Dizem que o conselho municipal trata de acabar com eles. Não quero que morram, sem que eu explique cientificamente sua existência. Logo que os quiosques penetraram aqui, foi nosso cuidado perguntar às pessoas viajadas a que é que os destinavam em Paris, donde vinha a imitação; responderam-me que lá eram ocupados por uma mulher, que vendia jornais. Ora, sendo o nosso quiosque um lugar em que um homem vende charutos, café, licor e bilhetes de loteria, não há nesta diferença de aplicação um saldo a nosso favor? [...] Não obstante, lá vão os quiosques embora. Assim foram as quitandeiras crioulas, as turcas e árabes, os engraxadores de botas, uma porção de negócios de rua, que nos davam certa feição de grande cidade levantina.⁴¹

Na documentação encontrada no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, a primeira vez em que aparece uma referência aos quiosques é em uma carta, datada de 26 de agosto de 1868, de Nico Compagnani e Augusto Verga para o Presidente da Câmara Municipal pedindo a concessão de uma licença para a colocação de quiosques – que também eram chamados de *challets* ou *columnas* – nas ruas e largos da Corte. A justificativa é a de que o uso comercial destes quiosques trariam vantagens para a cidade, embelezando-a, como já vinha acontecendo na Europa. Mas no arquivo não foi encontrado algum documento negando ou aceitando o pedido.

Porém, há uma outra proposta para a instalação de quiosques no Rio de Janeiro, feita por Freitas Guimarães e Companhia à Câmara Municipal em 01 de agosto de 1871, na qual se submete ao pagamento de um aluguel anual, além de impostos sobre os objetos que estiverem sendo vendidos nos quiosques. Como

⁴¹ Machado de Assis. In: *A Semana*, 16 de abril de 1893. Apud KOK. *Rio de Janeiro na época da Avenida Central*, p. 49.

resposta a essa proposta, há uma carta da Secção Ministério dos Negócios do Império, de 2 de outubro de 1871, aceitando o pedido da Freitas Guimarães e Cia, assinada por João Alfredo Correa d'Oliveira. O Termo de Contrato para o funcionamento dos quiosques estabelece uma série de condições, entre as quais se destacam as seguintes:

Os quiosques terão a forma e dimensões constantes do desenho remetido pela Ilustríssima Câmara do Governo Imperial e serão colocadas nos lugares indicados pela Diretoria de Obras Municipais;

Dentro de cada quiosque se poderá vender jornais, livros, impressos, flores, doces, queijos, frutas, charutos e cigarros, miudezas, cafés e refrescos, devendo o vendedor de tais objetos pagar em seus devidos tempos as competentes em alimentos da licença para a venda das mesmas;

É expressamente proibida a venda de qualquer bebida alcoólica ou fermentada;

O quiosque não pode ser ocupado de noite sem estar iluminado, nem poderá conservar-se aberto depois das dez horas da noite até o amanhecer, excetuando-se os que estiverem colocados perto dos Teatros e casas de divertimentos públicos, os quais podem ficar abertos até findar o espetáculo e os que estiverem perto das estações das barcas para Niterói que podem ficar abertos até chegar ou partir da última barca, digo até chegar ou partir a última barca;

Exigir para a comodidade pública a retirada dos quiosques para qualquer outro ponto; Receber 15 mil reis por semestre de cada quiosque; Os concessionários são obrigados a conservar e consertar os quiosques.⁴²

Mas, com o passar dos anos, os quiosques passaram a vender bebidas alcoólicas e a funcionar até altas horas da noite e, diferentemente de Machado de Assis, as autoridades públicas não viram isto como um “saldo positivo”. Sobretudo, era a clientela reunida em torno dos quiosques que fazia desses estabelecimentos alvos das medidas modernizadoras da municipalidade.

Embora os relatos de reclamações sobre a presença dos quiosques nas ruas do Rio de Janeiro já apareçam desde o século XIX e a administração de Francisco Pereira Passos tenha ordenado a remoção ou a transferência de logradouro de vários quiosques, a retirada definitiva destes pequenos estabelecimentos comerciais das ruas da cidade foi decretada apenas em novembro de 1911. Houve até mesmo severas críticas a Passos por sua falta de veemência contra os quiosques por parte da sociedade, como se pode observar no seguinte artigo do *Correio da Manhã*, publicado em 23 de fevereiro de 1905:

⁴² Termo de Contrato assinado pelo Engenheiro Director das Obras Municipais Doutor José Antonio Fonseca Lessa. Arquivo Geral da Cidade, Pasta (1801) 45-4-19.

Logo que o Dr. Pereira Passos assumiu o cargo de Prefeito Municipal abriu tenacíssima campanha contra os quiosques existentes nesta capital, chegando a perfeição de ir pessoalmente assistir à retirada de vários desses trambolhos da via pública. Os que enxergaram nessa medida a execução de um plano geral de melhoramentos da cidade, aplaudiram com calor a obra demolidora, cujo resultado seria, pelo menos, o desfeimento de várias ruas. Agora, porém, os quiosques surgem livres e desembaraçadamente em pontos diversos. E as condições em que aparecem são muito outras: levantam-se sobre as calçadas, deixando uma passagem estreitíssima junto aos prédios, de sorte a não permitir que por ali passe um transeunte de guarda-chuva aberto. (...) Ora, quem se lembra da fúria do prefeito contra os quiosques e o vê agora com essa condescendência prejudicial ao público, não pode achar sério esse procedimento agora.⁴³

A extinção dos quiosques do logradouro público não foi, portanto, um processo simples. Muitos deles eram de propriedade de ricos comerciantes, além do mais, o contrato firmado em 1898⁴⁴ entre a Prefeitura e a Companhia Kiosques do Rio de Janeiro para o seu funcionamento findava apenas em 1911, ou seja, os quiosques ainda possuíam amparo legal para existir.

A entrega de todos os quiosques por ocasião do fim deste contrato de funcionamento foi marcada para o dia 7 de novembro de 1911, às 10 horas da noite, no dia seguinte eles seriam derrubados. Augusto Malta, naquele mesmo dia 7 de novembro, percorreu a zona norte, o centro e a zona sul para fotografar os quiosques na véspera de seu fim. Estas fotografias constituem a série dos quiosques, que hoje se encontra dispersa em acervos de várias instituições do Rio de Janeiro. A maioria das imagens positivas e dos negativos de vidro encontram-se no setor iconográfico da Biblioteca Nacional – infelizmente, das setenta e cinco imagens positivas que a instituição dispunha, vinte e sete foram furtadas há alguns anos – e no Museu da Imagem e do Som, mas há também exemplares avulsos no Arquivo Geral da Cidade e na Casa de Rui Barbosa.

⁴³ Correio da Manhã, 23 de fevereiro de 1905. *Apud* BRENNA, *O Rio de Janeiro de Pereira Passos*, p. 324-325.

⁴⁴ Em carta assinada por Manoel Barreto, diretor da Companhia Kiosques do Rio de Janeiro, endereçada à Prefeitura do Distrito Federal em 1911, por ocasião da retirada dos quiosques das ruas da cidade, há referência a uma renovação de contrato firmada em 1898; esta renovação do alvará de funcionamento apenas findava em 1911. Arquivo Geral da Cidade, pasta (1815) 45-4-33.

3.4

Quiosques e pés rapados na fotografia de Augusto Malta

Vem, ó velho Malta
saca-me uma foto
pulvicinza efialta
desse pouso ignoto.

Junta-lhe uns quiosques
mil e novecentos,
nem iaras nem bosques
mas pobres piolhentos.

Põe como legenda
Queijo Itatiaia
e o mais que compreenda
condição lacaia.

Que estas vias feias
muito mais que sujas
são tortas cadeias
conchas caramujas
do burro sem rabo
servo que se ignora
e de pobre-diabo
dentro, fome fora.

Carlos Drummond de Andrade
*A um hotel em demolição*⁴⁵

A série dos quiosques produzida em novembro de 1911 por Augusto Malta fez desses estabelecimentos e de seus freqüentadores o modelo principal da imagem fotográfica. Nesta série, portanto, os quiosques e a sua clientela foram construídos como elementos visuais centrais da imagem fotográfica, e isto ocorreu justamente às vésperas da sua retirada do logradouro público; em outras palavras, ocorreu no momento da sua exclusão real do espaço urbano. É de se imaginar que tenha sido um trabalho bastante árduo ir de um canto ao outro da cidade carregando uma parafernália de equipamentos fotográficos – Malta utilizava câmeras de grande formato, postas sobre tripés, e as chapas de vidro, além de pesadas, eram muito sensíveis – para registrar os quiosques no último dia de sua existência. Esta disposição em retratar aqueles quiosques que já haviam sido condenados e que apenas aguardavam a sua definitiva destruição pode ser avaliada como uma vontade de manter retido, fixado, controlado através da

⁴⁵ ANDRADE. *Reunião*, p. 245.

imagem técnica aquilo que por vários anos tanto incomodou autoridades públicas e parcelas da sociedade. Fotografar estes quiosques seria como registrar a vitória da civilização contra a barbárie. A guerra foi vencida no espaço urbano e também foi no espaço fotográfico: os quiosques cercados de pés-rapados tornavam-se apenas imagens em preto e branco entre as margens retangulares de uma fotografia.

É importante salientar, contudo, que mesmo antes da construção desta série, os quiosques já apareciam freqüentemente nas fotografias de Augusto Malta, mas até então ainda não tinham sido focalizados como o elemento central da foto, aparecendo como um item periférico – com exceção do episódio da queima de quiosques ocorrida em 1906, quando os quiosques incendiados e derrubados pela população ganharam também o centro da fotografia. Retratados por Malta geralmente junto a outros elementos associados ao atraso e à barbárie, o quiosque é focalizado como mais um dos elementos que compõem um ambiente retrógrado e indesejável para uma cidade que pretende se configurar civilizada. Na verdade, a comparação entre a série dos quiosques produzidas em 1911, a documentação sobre a queima de quiosques em 1906 e as fotografias realizadas em momentos diversos, que traziam estes estabelecimentos como mais um dos componentes dos cenários do atraso, pode confirmar a idéia de que foi apenas a partir do extermínio real dos quiosques da vida urbana que pôde haver um desejo de torná-los modelos centrais da fotografia: o que não se queria *ter* no espaço da cidade se queria *ver* no interior de uma fotografia.

Este estudo conta, portanto, com imagens de períodos diferentes e realizadas por razões diversas. Como veremos, as diferenças e as semelhanças na representação dos quiosques no interior do retângulo fotográfico – quer dizer, nas questões relativas a elementos próprios da imagem, na qual o enquadramento e a disposição dos elementos inseridos no campo visual se apresentam também como subsídios da análise – apontam para a corroboração da idéia de que os quiosques se tornaram o motivo central da fotografia no momento em que eles passavam a não ser mais um motivo de preocupação política e cultural.

Em relação às fotografias que trazem o quiosque como item periférico, é a disposição de uma série de elementos indicadores do atraso que torna o quiosque mais um desses elementos. O quiosque, assim como os edifícios em péssimo estado de conservação, as crianças descalças, as pessoas mal vestidas, o comércio

de gêneros alimentícios sem as devidas condições de higiene, entre outros, era tratado como um problema real e atual, e em conjunto. Já as fotografias que trazem os quiosques como o modelo da imagem, são produzidas visando quiosques “mortos” ou moribundos; não são mais um problema, e a partir da realização das fotos, meras imagens. Vejamos algumas fotografias:



[Foto 12]

Augusto Malta

Vista geral do comércio de rua e quiosques do Largo da Sé.

Largo da Sé, Rio-15-8-09



[Foto 13]

Augusto Malta

Vista geral do comércio de rua e quiosque na Praça General Osório,
antes da construção do mercado
Praça General Osório – tomada da r. G. Câmara - Rio-15-3-09

Na fotografia em que é retratado o Largo da Sé (foto 12), Malta capta no campo visual uma série de elementos constitutivos do atraso urbano: além da má aparência dos próprios prédios e casarios antigos, a presença da feira livre e dos três quiosques que ali se instalavam configuram o cenário da fotografia. Uma grande quantidade de habitantes pobres da cidade, homens, mulheres e crianças, identificados pelas roupas que trajam, pelas trouxas, sacolas e cestas que carregam nas mãos e na cabeça, confere à cena movimentação intensa. Pessoas que compram e vendem mercadorias, caminham, conversam, sem ter o conhecimento de que servem de modelos para uma fotografia que está sendo produzida. Localizado provavelmente na sacada de algum prédio, Malta faz a tomada de cima, conservando uma razoável distância em relação às pessoas retratadas, que assim prosseguem sua vida.

A partir deste ponto de vista, a possibilidade de interferência do sujeito fotografado tende a ser minimizada. A espontaneidade de suas ações garante um certo mascaramento do jogo de poder. Ao apresentar esta população pobre como uma realidade social que é ao mesmo tempo um *outro* e ainda assim inteiramente apreensível e visível, a fotografia emprega um efeito de verdade que é processado

como natural. Alvos na mira das lentes, tornam-se comprovações daquele indesejável e ainda presente atraso nacional.

Na fotografia da Praça General Osório (foto 13), o quiosque, focalizado em primeiro plano, descentralizado, aparece também como apenas mais um dos elementos que compõem aquela paisagem repleta de barraquinhas de vendedores de produtos alimentícios, numa espécie de feira sem qualquer organização sistemática. Ali se amontoam carroças puxadas a cavalo e carrinhos de mão carregados pelo próprio dono, apelidado burros-sem-rabo, pessoas com pequenas caixas e cestos, possivelmente vendedores ambulantes se abastecendo de mercadorias que venderiam de porta em porta, além do quiosque que reunia em torno de si, sobre a calçada, homens vestidos de maneira simples, recostados no balcão ou de mãos na cintura, um deles trajando um avental branco um bocado sujo, parado ali para comer ou beber algo numa pausa do trabalho naquele fim de verão. O quiosque era um local privilegiado para que estes homens que viviam de alguma maneira dos recursos da rua fazerem uma parada para descansar ou apenas para passar o tempo.

Certamente sem ter plena consciência de que aquele cenário da Praça General Osório captado estaria, dentro de poucos anos, inteiramente modificado⁴⁶, Malta retratava aquele espaço ainda não contemplado pela reforma urbana como um *espaço do passado*. Na fotografia de 15 de março de 1909 o quiosque focalizado na Praça General Osório era retratado junto a um cenário associado ao velho: a pequena feira e o quiosque teriam de desaparecer. Pensando de maneira prospectiva em relação aos possíveis projetos do passado, é possível afirmar que retratar os cenários moribundos era de fato uma das mais importantes atribuições de Malta, como o fez Carlos Drummond de Andrade, em fragmento já aqui citado, mas que merece mais uma vez ser lembrado:

⁴⁶ Em 07 de fevereiro de 1913 foi confiada à Cia. Federal de Fundação a construção de um mercado ali na praça, pondo fim às pequenas barraquinhas desordenadas e ao quiosque ali alocado. Iniciando suas atividades em 10 de setembro daquele mesmo ano, os locatários do mercado construído deveriam obedecer a uma série de normas de higiene tais como a de “não exceder os limites dos espaços concedidos, sendo os respectivos ocupantes obrigados a mantê-los em completo asseio”, “no comércio de ovos, aves e animais os depósitos de lixo deverão estanques e hermeticamente fechados”, “na venda de produtos de pequena lavoura é expressamente proibida a exposição dos mesmos produtos no solo, só podendo ser feita em mesas de mármore ou madeira, forradas de zinco, com o respectivo declive e calha para o ralo”, entre outras. GOBERG & FRIDMAN. *Mercados no Rio de Janeiro*, pp. 130-131.

Esse foi o grande serviço que o alagoano Malta ofereceu à cidade que acabou se entendendo com ele. Tornou-se o coletor da fisionomia urbana, em perpétua transformação, *salvando através das imagens formas extintas*. [grifos meus]⁴⁷

A partir das palavras do poeta é possível fazer algumas indagações pertinentes para o presente estudo: Malta estaria mesmo *salvando* estas formas em extinção ao fotografá-las? Sua fotografia transformaria, portanto, formas existentes no cotidiano da cidade por formas meramente visuais?

Partindo da hipótese de que as fotografias dos quiosques se apresentam como parte integrante significativa do discurso modernizante e discriminatório que refletiu práticas de hierarquização racial, social e cultural no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, é possível afirmar que a presença dos quiosques nas fotografias produzidas por Augusto Malta destinadas a “salvar através das imagens formas extintas” era bem mais conveniente do que a presença destes nas ruas da cidade capital. Em outras palavras, fixados, emoldurados, retidos, fotografados, enfim, os quiosques e a sua clientela poderiam ocupar o papel que lhes fora conferido naquele contexto de implantação da modernidade: o papel de passado, guardado para servir de contraste ao novo que nascia.

Embora estivessem fisicamente próximos da metrópole moderna e civilizada que se erguia, estes elementos pareciam estar temporalmente distantes. Embora os quiosques tenham sido erguidos no Rio de Janeiro enquanto Corte Imperial e como sugestão de semelhança às grandes cidades européias, como vimos, para as autoridades republicanas de princípios do século XX, os quiosques sugeriam um anacronismo que apontava ainda para um Rio de Janeiro colonial – visto como indistinto do imperial – e escravista que não combinava com os preceitos da capital de uma República moderna.

Contudo, enquanto o quiosque ainda era uma realidade presente e próxima espacialmente – afinal, ocupava as praças, ruas e calçadas da cidade – ele apenas aparecia na fotografia de Augusto Malta de maneira marginal, junto a feiras imundas e prédios em vias de desapropriação e arrasamento, foi apenas com a sua extinção que ganharam o centro do retângulo e do evento fotográfico.

⁴⁷ Carlos Drummond de Andrade. “O Malta viu tudo”. In: *Jornal do Brasil*. Caderno B. Rio de Janeiro, 01/03/1979. Apud OLIVEIRA JR. “O visível e o invisível”, p. 70



[Foto 14]
Augusto Malta
 Quiosque na rua Frei Caneca
 1911



[Foto 15]
Augusto Malta
 136 – O kiosque da ladeira de S. Theresa – Rio-7-11-911



[Foto 16]

Augusto Malta

142 – Praça da República – Rio-7-11-11

Nas fotografias acima, Malta posiciona o quiosque no centro da imagem (fotos 14 e 16) ou levemente na lateral do retângulo fotográfico (foto 15). Nestas imagens, a relação do pequeno comércio com a rua onde se encontra é explorada pelo enquadramento horizontal, que permite inserir no campo visual alguns outros elementos presentes ali naquele espaço, embora o quiosque se mantivesse como o tema principal. Não apenas o pequeno estabelecimento comercial, com seus detalhes de madeira, suas bebidas expostas atrás de uma placa de vidro, seu caixeiro aparecendo da cintura para cima através de uma janela lateral, e sua provável freguesia em torno, é apresentada na fotografia. Nela também podemos visualizar o estilo das fachadas, as condições do calçamento e da iluminação pública, além dos transeuntes que por ali passavam no momento da tomada. No visor do fotógrafo, o posicionamento dos elementos da paisagem e dos personagens humanos compõe a naturalidade de uma cena cotidiana.

Os quiosques e sua freguesia estavam, de fato, ali nas ruas da cidade para fazer, ainda, parte do cotidiano e da ocupação dos espaços públicos da cidade. E, a partir das fotografias de Augusto Malta, vistos na forma de imagens visuais. Estes

lugares e personagens marginais se configuraram de forma estereotipada nas fotografias porque mirados com o objetivo de reafirmar e comprovar a sua sujeira e sua miséria, repetindo os sinais já reconhecidos como indicadores do atraso nacional.

Até aqui venho tratando sobre as diferenças entre as fotografias que apresentam o quiosque como objeto central da cena e as que o mostram como objeto periférico, mas é preciso salientar que também existem algumas paridades entre estas fotografias. O fato de todas elas terem populares inseridos no campo visual e a apresentação de um cenário de sujeira e pobreza são exemplos de semelhanças.

Nas imagens em que Malta fotografa os quiosques e os seus freqüentadores, as diferenças de objetivos teriam feito o fotógrafo mostrá-los também sob noções diversas? Ao fotografar a Praça General Osório em 1909 (foto 13), aquele quiosque localizado junto à margem inferior da foto – sequer incluído por completo no interior da imagem – estava sendo mostrado por Malta de uma maneira muito diferente daquela da fotografia da rua Frei Caneca (foto 14) ou da Praça da República (foto 16)? Minha hipótese é que do ponto de vista da composição da imagem sim, pois enquanto na primeira foto o quiosque é um elemento marginal, quase excluído do cenário fotografado, nas outras duas o quiosque é o próprio motivo da tomada, é o centro da imagem, fazendo com que os demais elementos presentes girem em torno dele. Contudo, do ponto de vista da reprodução de estereótipos sociais ligados aos quiosques, seus freqüentadores e seu lugar naquela sociedade, creio que as imagens tragam cargas simbólicas bastante semelhantes.

Nestas fotografias, Malta insistentemente retoma os mesmos elementos já conhecidos e reconhecidos como símbolos do atraso e da imundície: estão lá sempre aqueles personagens dotados dos visíveis sinais que os identificam ao passado colonial e escravista: são homens sem paletó e sem postura, em “mangas de camisa” e, por vezes, descalços, com as mãos na cintura ou recostados no balcão dos quiosques retratados. Quero dizer, havia um estereótipo para a representação do quiosque na fotografia de Malta, uma espécie de esquema mental que amparava a noção sobre o quiosque mesmo antes da realização da tomada: a sua ligação às idéias de atraso e imundície.

Enquanto representações estereotipadas da permanência de um passado indesejado, as fotografias dos quiosques e seus frequentadores antes da decretação da sua derrubada reforçam e ampliam o caráter anacrônico de tais espaços do lazer popular ao mesmo tempo em que reafirmam, a cada tomada, a sua presença. Já nas fotografias do dia 7 de novembro de 1911, Malta fotografa um futuro passado, documentado para os contemporâneos e para as gerações vindouras. Através de charges e de relatos escritos seria possível construir descrições e informações talvez até mais completas do que numa fotografia, no entanto, é a presença, de fato, dos quiosques e dos homens que ali passavam o seu tempo, retida na própria imagem, que confere à fotografia um caráter singular como documentação. Como define Philippe Dubois.

Algo de singular, que a diferencia dos outros modos de representação, subsiste apesar de tudo na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração.⁴⁸

Dessa forma, a fotografia oferecia meios capazes de potencializar o ar de naturalidade daquelas cenas retratadas e, com isso, a eficácia das noções de civilização e barbárie difundidos no espaço urbano, entre os quais se insere a associação quiosque/sujeira/atraso, que tornavam estes quiosques e sua clientela elementos marginais numa cidade que se fazia moderna. Contudo, não podemos deixar de observar que a posição marginal é sempre relativa e, como a própria noção de centralidade, depende de uma legitimação que não é estável, mas que está constantemente sendo construída e reconstruída. A fotografia de Augusto Malta, para além de uma espécie de comprovação e de propaganda dos feitos da Prefeitura do Rio de Janeiro, deve ser vista como uma das estratégias utilizadas para a definição de centros e margens naquele momento histórico.

Como destaca João Pina Cabral, o conceito de marginalidade não pode ser definido por referência às fronteiras de uma cultura ou de uma sociedade, afinal, as idéias de “bom” ou “mau”, de “certo” ou “errado” – no caso dos quiosques do Rio de Janeiro do início do século passado, de “higiene” ou “imundície”, de “progresso” ou “atraso” – assim como a relativa centralidade de um indivíduo ou de um processo sociocultural depende de uma certa legitimação, capaz de validar

⁴⁸ DUBOIS. *O ato fotográfico e outros ensaios*. p. 26

algumas práticas e silenciar outras. A marginalidade, assim, deve ser encarada como a condição de pessoas, objetos, práticas e significações que são menos legitimados pela operação dos processos de poder simbólico. Como sujeitos históricos marginais, estes personagens sofrem um abafamento, mas é sempre um abafamento relativo. “Só é possível reprimir as coisas que estão lá para serem ditas, feitas ou vistas”⁴⁹.

Os quiosques e sua freguesia estavam, de fato, ali nas ruas da cidade para serem vistos e fotografados. Embora estes lugares e personagens marginais tenham se configurado como estereótipos nas fotografias, embora tenham sido mirados com o objetivo de *comprovar* a sua sujeira e sua miséria, ou seja, sua inadequação ao *novo* que se construía, no instante das tomadas estes lugares e personagens tornam-se o centro de um evento: eram o próprio tema da fotografia.

Por isto, afirmar a construção do estereótipo quiosque/sujeira/atraso de maneira visível e natural nas fotografias de Augusto Malta não significa identificá-las com um modo de representação já estabelecido e devidamente seguro em sua posição de verdade inabalável. Compreender sua produção e sua eficácia significa deslocar o olhar do imediato reconhecimento das imagens como positivas ou negativas para uma compreensão dos *processos de subjetificação* tornados possíveis através do discurso do estereótipo.⁵⁰ Para efetuar este deslocamento é preciso lidar com a complexidade de posições de poder e resistência, de dominação e dependência, que constrói não somente a imagem do *sujeitado*, como também a do *sujeito* do processo de civilização cosmopolita.

Isto quer dizer que os estereótipos fotográficos de Augusto Malta não são tão fechados como pode parecer. Neste sentido, o episódio da destruição de quiosques no centro da cidade por grupos populares merece atenção. Na madrugada do dia 16 de novembro de 1906, dia seguinte à saída de Pereira Passos do cargo de Prefeito da Capital Federal, foi afixado no quiosque nº. 124, no Largo de São Francisco, um retrato do ex-prefeito ornamentado com fitas e flores como uma homenagem à sua administração e à sua pessoa. A homenagem foi realizada pelo Sr. José Gonçalves Machado, arrendatário de alguns quiosques da cidade, inclusive do quiosque em questão, que, após receber uma série de ameaças de

⁴⁹ CABRAL. *A difusão do limiar: margens, hegemonias e contradições na antropologia contemporânea*. p. 35-36

⁵⁰ BHABHA. *O local da cultura*. p. 124

remoção havia obtido recentemente a permissão de permanecer no Largo. O episódio é narrado no *Jornal do Comércio*:

Efetivamente, pela manhã, o quiosque nº. 124 estava linda e odoramente ornado, ostentando em uma das fachadas, entre flores e festões, e sob um dossel de bandeiras novas que flutuavam 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 quiosque, tão fresca e vistosamente engalanado, desde cedo atraiu a atenção pública 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 quiosque a desmanchar a pretendida má brincadeira. O intimado, porém, que, parece, ignorava a existência da lata insinuada, 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 prontamente derrubado e quebrado, sendo dele arrancados as flores, os festões, as bandeiras e os retratos.⁵¹

Dali a pouco, o movimento se espalhou para vários outros quiosques do centro da cidade; e o que foi visto como um ato de vandalismo pelo referido jornal – como já fica exposto na manchete da matéria –, na fotografia de Augusto Malta (foto 17) é interpretado como uma “lição de mestre” dada àquele que teve a “infeliz idéia de ridicularizar o Dr. Passos”. A legenda-comentário de Malta – lembre-se, escrita cuidadosamente no próprio negativo de vidro à nanquim, de trás para frente – completa diz: “O cadáver do quiosque 124 que teve a infeliz idéia de ridicularizar o Dr. Passos. O povo deu uma lição de mestre. Rio, 16-11-06”. Esta inscrição no próprio negativo evidencia o desejo de Malta de marcar seu ponto de vista sobre o acontecimento, completando com as palavras escritas o sentido da foto.

⁵¹ “Os vandalismos de ontem”, *Jornal do Comércio*, 17/11/1906, *apud* BRENNA. *O Rio de Janeiro de Pereira Passos*. p. 551



[Foto 17]

Augusto Malta

Quiosque incendiado em 1906 por populares no Largo São Francisco de Paula.
O cadáver do kiosque 124 que teve a infeliz idéia de ridicularizar o Dr. Passos. O povo deu uma lição de mestre. Rio-16-11-06

Buscar remontar as reais motivações que levaram estas pessoas a derrubar, quebrar e apedrejar este e outros quiosques da cidade não cabe nos objetivos do presente trabalho. O que importa é avaliar como, através da fotografia de Malta, um evento que poderia ser visto como um vandalismo, como uma demonstração de incivilidade – afinal, atacava propriedades privadas – como um problema político, entre tantas outras possibilidades, configurou-se como uma demonstração da honra e do caráter do povo. Os ares de satisfação dos homens e moleques sorridentes que participaram do evento e agora posam para a câmera de Malta é captado e revelado na fotografia. Alguns meninos localizados entre o centro e a direita da foto apóiam as mãos no quiosque derrubado como se segurassem um troféu. As pessoas retratadas aparecem como conscientes e vitoriosas, dotadas da dignidade de quem não admitiu uma ridicularização injusta e infame ao grande regenerador da cidade.

A própria dinâmica da cidade em seus acontecimentos mais banais ou em situações inusitadas é capaz de desestabilizar a pretensa fixidez do estereótipo. O estereótipo, visto como um modo ambivalente de conhecimento e poder

configura-se como um jogo e um processo e, dessa forma, carrega em si algum caráter dinâmico, histórico.

Na referida imagem, Malta posiciona o quiosque, já derrubado no chão, no centro da cena. A relação do quiosque com os populares que se dispõe em torno dele é explorada pelo enquadramento horizontal que, além de permitir a inserção no campo visual do maior número de homens presentes ali naquele espaço, enfatiza a impressão de naturalidade e veracidade da cena. Num enquadramento centralizado, horizontal e em médio plano, a fotografia apresenta os elementos da cena selecionada da maneira mais próxima possível daquela como observaríamos esta mesma cena se estivéssemos de pé em frente a ela. Com isso, o número de interpretações do episódio tende a ser minimizado. Não é à toa que a maior parte das fotos publicadas em ilustrações de notícias nos jornais costuma ter esse tipo de enquadramento.

Desejos, posturas e possibilidades diversas se entrecruzam na construção das imagens. Por isso, a fixação dos quiosques e sua freguesia como estereótipos deve ser vista de modo complexo. Ora entendida como um cristalino espelho *do* real, ora como uma interpretação/transformação *do* real, ou ainda como índice de *um* real, a fotografia é um modo de representação bastante singular. Vista aqui como uma representação estereotípica, mostra-se complexa, ambivalente e contraditória, ansiosa na mesma proporção em que é afirmativa.

Ambivalente porque vacilante entre o ansioso e o taxativo⁵², o estereótipo, para ser eficaz, necessita de constante reafirmação. Através do estereótipo, o efeito de uma verdade estatística é produzido e frequentemente apresentado em excesso em relação àquilo que pode ser verificado empiricamente ou explicado logicamente. A necessidade de reafirmação do estereótipo construído é constante, afinal, a não-equivalência entre o estereótipo fixado e a experiência vivida mantém a ansiedade e, portanto, a instabilidade deste modo de representação da alteridade. A história, com sua diacronia, mostra-se uma freqüente ameaça a este “sistema estático de essencialismo sincrônico”⁵³ que é o estereótipo.

Por esta razão, não é possível deixar de assinalar que ao fato de que naquele instante o fotógrafo está construindo uma imagem estereotípica do quiosque, soma-se ali um segundo acontecimento. Para as pessoas retratadas, ao

⁵² BHABHA. *O local da cultura*, p. 110

⁵³ Idem, p. 112.

evento bebericar uma aguardente ou um cafezinho recostado num quiosque de calçada, soma-se um segundo evento: sair na foto.

Uma foto não é apenas o resultado de um encontro entre um evento e um fotógrafo; tirar fotos é um evento em si mesmo, e dotado dos direitos mais categóricos – interferir, invadir ou ignorar, não importa o que estiver acontecendo. Nosso próprio senso de situação articula-se, agora, pelas intervenções da câmera. A onipresença das câmeras sugere, de forma persuasiva, que o tempo consiste em eventos interessantes, eventos dignos de ser fotografados.⁵⁴

É por este motivo que o fato de todas as quatorze pessoas retratadas nas fotografias (ver fotos 14 e 15), entre homens e moleques, estarem olhando para a câmera não pode passar despercebido. Na fotografia da rua Frei Caneca (foto 14), o caixeiro, os meninos, o vendedor ambulante com sua barraquinha, um homem que, com uma vassoura na mão, estaria varrendo a rua, um outro que sai de trás do poste... Mesmo aquele homem negro, o personagem mais à esquerda na imagem, que está andando no sentido oposto à câmera, gira o pescoço para posicionar o rosto na direção da foto, mantendo, ainda, o corpo na direção do seu caminho.

Entrecruzavam-se, no instante da construção da imagem, intenções e interpretações distintas daquele evento. Portanto, se, para Malta, aquela era a oportunidade de atestar seu poder de realizar “boas imagens”, com alto teor de informações e competência técnica, ou de contribuir para com o processo de modernização urbana, entre outras possibilidades, estas não eram as leituras feitas pelos caixeiros dos quiosques ou pela sua freguesia que posava para a foto. Em relação à posição do sujeito fotografado em relação ao sujeito fotógrafo, Roland Barthes faz uma apreciação de grande sensibilidade:

Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte.⁵⁵

Diante do mesmo acontecimento – a realização da fotografia – os diferentes atores posicionam-se, interpretam e contribuem de maneiras diferentes naquele acontecimento. Como define muito bem Fredrik Barth, “o significado é uma relação entre uma configuração ou signo e um observador, e não alguma

⁵⁴ SONTAG. *Sobre fotografia*. p. 21

⁵⁵ BARTHES. *A câmara clara*. p. 27

coisa sacramentada a uma expressão cultural particular”; e “em relação à população, a cultura é distributiva; compartilhada por uns e não por outros”; e ainda que “os atores estão, sempre e essencialmente posicionados”; e, por fim que “os eventos são o jogo entre a causalidade material e a interação social e, conseqüentemente, sempre se distanciam das intenções dos atores individuais”.⁵⁶

O significado do evento fotográfico não é, portanto, somente aquele que o operador da câmera o atribui, nem apenas aquele que os fotografados o conferem, ou mesmo aquele que os posteriores leitores da fotografia possam dotá-lo. Sempre e essencialmente posicionados, os atores interpretam o evento – ele próprio produto de um jogo de interações – de um ponto de vista próprio e não necessariamente ligados às intenções primeiras daqueles que o motivaram.

Nas fotografias de Malta acerca dos quiosques e sua freguesia, seja nas imagens em meios planos, com o quiosque centralizado, aquelas em planos gerais ou as deste fato noticioso que foi a destruição de quiosques, as representações do *sujeito* e do *sujeitado* no interior do processo de civilização urbana não são óbvias. Avaliar a construção e difusão de estereótipos nestas imagens exige, portanto, que se leve em conta não apenas o contexto da euforia de modernização em que foram produzidas, mas também as posições dos atores em relação a tal contexto e, especialmente, em relação ao tipo de representação peculiar que é a fotografia. Representação em que não apenas a imagem obtida se parece com o seu referente, mas que, em sua origem, foi marcada pelos raios luminosos emitidos por ele.

Neste sentido, é possível afirmar que, apesar da situação de conhecimento e de poder para a fixação de estereótipos, Malta não se encontra numa posição absolutamente estável. Nas palavras de Bhabha:

Na objetificação da pulsão escópica há sempre a ameaça do retorno do olhar; na identificação da relação imaginária há sempre o outro alienante (ou espelho) que devolve crucialmente sua imagem ao sujeito; e naquela forma de substituição e fixação que é o fetichismo há sempre o traço da perda, da ausência. Para ser sucinto, o ato de reconhecimento e recusa da ‘diferença’ é sempre perturbado pela questão de sua re-apresentação ou construção.⁵⁷

⁵⁶ BARTH. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*, pp. 128-129

⁵⁷ BHABHA. *O local da cultura*, p. 125

Os pés rapados fregueses dos quiosques – aquele exótico próximo, ao mesmo tempo no interior e “à margem” do discurso civilizatório – ameaçam constantemente a viabilidade do processo de *objetificação*, ou seja, de sua inscrição como objeto. Esta é uma ameaça não apenas metafórica mas realmente possível através do “retorno do olhar”. No momento em que estes homens, posicionados em torno dos quiosques, põem-se de frente para a câmera e miram seu olhar para ela, o ato de estereotipar por objetificação torna-se um problema para o pretendido fechamento do estereótipo no interior do discurso.

3.5 Conclusão

Uma abordagem da fotografia como construtora/reprodutora de estereótipos vinculados à cidade e aos cidadãos, pode ser uma forma de ampliar as possibilidades de reflexão tanto acerca do fotógrafo Augusto Malta em sua relação com a urbe, quanto acerca da fotografia enquanto forma de representação não apenas de coisas e pessoas, mas como representação de modelos, padrões e noções sobre as coisas e pessoas que retrata. No capítulo anterior já vimos que as fotografias de Malta não devem ser vistas como simples espelhos dos anseios de Francisco Pereira Passos, enquanto prefeito do Rio de Janeiro entre 1092 e 1906, e aqui podemos refletir sobre algumas das possíveis respostas de Augusto Malta às demandas de seu tempo e os seus próprios anseios enquanto fotógrafo da transformação urbana, dentro de um certo campo de possibilidades.

A primeira delas supõe que haja uma estreita ligação entre as imagens mentais, no caso, os estereótipos, presentes tanto no ideário sócio-cultural quanto na percepção pessoal do fotógrafo, e as imagens visuais que ele produz. Ou seja, o fotógrafo não apenas fotografa aquilo que vê, mas também o que aprecia, pensa e julga sobre aquilo que vê. Embora, por muito tempo, a fotografia tenha estado ligada à noção de objetividade e, por isso mesmo, havia espaço para o surgimento do “fotógrafo oficial da prefeitura”, como meio tecnologicamente confiável para registro e auxílio à administração pública, idéia segundo a qual se defende que

a originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente “objetiva”. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um

outro objeto (...) Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos da sua ausência. Ela age sobre nós como um fenômeno “natural”, como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica.⁵⁸

Contudo, é necessário ao historiador lidar com o conteúdo de subjetividade envolvido na produção de uma fotografia:

A eleição de um aspecto determinado – isto é, selecionado do real, com seu respectivo tratamento estético –, a preocupação na organização visual dos detalhes que compõem o assunto, bem como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia: todos são fatores que influirão decisivamente no resultado final e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural. O registro visual documenta, por outro lado, a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens, particularmente naquelas que realiza para si mesmo enquanto forma de expressão pessoal.⁵⁹

Um segundo ponto que busquei explorar foi pensar os quiosques das fotografias de Augusto Malta como parte integrante do discurso modernizante e discriminatório que refletiu as práticas de hierarquização racial, social e cultural no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX que, embora tenha sido característica marcante da administração do prefeito Francisco Pereira Passos, não se restringiu a esta, afinal, respondia primeiramente a demandas sociais que inclusive o próprio Passos estava inserido. Nos quiosques, os “pés-rapados”, ambulantes, bêbados e desocupados – que desde a gestão de Passos vinham sendo alvo de uma série de medidas que civilizassem seus comportamentos, como a proibição da mendicância, de se andar descalço pelas ruas, de cuspir no piso dos bondes, etc⁶⁰ – são captados de modo a evidenciar toda sua suposta incivilidade.

Por fim, uma reflexão que pense sobre Augusto Malta, seja na função de fotógrafo oficial da Prefeitura ou não, foi um produtor de imagens que captaram a cidade do Rio de Janeiro de uma maneira bastante original. Ao apreender a cidade em movimento e os aspetos cotidianos da vida urbana, mesmo buscando fazê-lo da maneira mais “espontânea” e “fiel” possível, Malta produziu imagens que não apenas documentaram a transformação da urbe, mas que também criaram uma determinada maneira de vê-la e interpretá-la. Assim, participou do processo de

⁵⁸ BAZIN. “Ontologia da imagem fotográfica”, p. 22

⁵⁹ KOSSOY. *Fotografia e História*. pp. 42-43

⁶⁰ BENCHIMOL. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. pp. 278-280

construção de centralidades e de marginalidades naquele contexto de modernização urbana, embora a situação privilegiada para a construção de conhecimento e de poder através da fixação de estereótipos em que Malta se encontrava não possa ser avaliada como absolutamente estável em seu lugar de verdade absoluta, como vimos.