

1 Introdução

“(...) o ódio ao domicílio e a paixão pelas viagens”
(Charles Baudelaire, *As multidões*)

A escolha desse trecho *d’As multidões* é o que fundamenta esse primeiro esforço de reelaboração do percurso das questões. Ao me perguntar como cheguei até aqui, fiquei buscando aquele momento original, o impulso primeiro, que teria detonado todo o interesse pelos assuntos presentes nesta tese. Lembrei de três momentos distintos e também numa certa medida dispersos no tempo. O primeiro deles é o que está mais sintonizado à frase de Baudelaire: a casa sempre significou o conforto e a segurança; enquanto a rua significava o avesso. A preferência pela rua está na sua relação com o imponderável. A rua – e as grandes cidades – oferecem essa miríade de possibilidades, muitas das quais não se consegue antever. Ela seduz na mesma medida em que oferece o risco. E por conta de todas as sensações que a rua oferece – em razão da variedade de calçamentos, cheiros, luz, temperatura, tipos, esbarrões, tropeços, vitrines, construções, trânsito –, quem está na rua sente o corpo vivo. Por conta disso, para o horror da família, eu sempre busquei o deslocamento, apenas circunscrevendo ao redor da casa aquelas atividades que preferiria não fazer. Aonde eu ia por gosto eu ia um pouco mais longe. E por isso, sempre saí à rua como quem sai para uma viagem. A experiência do deslocamento foi também valiosa no sentido de permitir que eu me vinculasse a qualquer lugar; e por mais que eu me saiba estrangeira quando atravesso a cidade ou quando cruzo o oceano, não necessariamente eu me sinto estrangeira. Como diria o cronista, a rua é “a mais igualitária (...) das obras humanas”¹.

O segundo momento de que me recordo já é uma referência direta aos anos de graduação na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, quando tive a oportunidade de fazer uma disciplina eletiva em que fui apresentada às fotografias de Augusto Malta e à leitura d’*A Câmara Clara* de Roland Barthes. Entretanto, não foi aí que eu me interessei pela fotografia. Na realidade, com o livro de Barthes eu me deparei com a possibilidade da escrita do ensaio e neste momento eu me apaixonei pela presença da subjetividade no texto, ainda que eu só fosse aprender sobre a relação entre ensaio e subjetividade alguns anos depois. E as fotografias de Malta? Nelas eu via a possibilidade de encontrar uma

¹ RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. p.16.

cidade que eu não havia conhecido, embora fosse a mesma em que eu vivia. Foi então que a possibilidade de viajar pelas ruas de um outro tempo e espaço me fascinou.

O terceiro momento só se compreende pela força do acaso: ao revelar para uma pessoa muito próxima na época – que já havia concluído a graduação em História na mesma universidade – sobre o meu interesse pela cidade do Rio de Janeiro, eu recebi as duas sugestões mais definitivas desde então: “vou te emprestar *A alma encantadora das ruas* para que você conheça um cronista da cidade; depois, procure o Edmilson para conversar.” Feito exatamente assim, recebi a primeira orientação há oito anos com a indicação de algumas leituras na folha de rosto do meu *Madame Bovary*.

Enquanto esses eventos se desenrolavam, notava que o meu olhar para a história estava sempre intermediado pela lente da cultura. Qualquer que fosse o interesse, as minhas questões sempre eram dessa ordem, atravessadas por alguns aspectos da teoria da história. Tive a sorte de muito cedo ler Carl E. Schorske e, *pensando com a história* dele, me convencer de que o campo da cultura é muito fértil por permitir a interface com vários tipos de conhecimento – como as artes de um modo geral, a filosofia, a psicanálise. Em parte, ele justifica essa particularidade do campo da cultura em história porque “a história só pode existir numa relação simbólica com outras disciplinas. Devido ao seu caráter não teórico e associativo, depende delas para seus conceitos analíticos. E também não tem um tema particular próprio.”²

Sem um tema próprio, a história se movimenta epistemologicamente por conta do presente. É a maneira como os homens e as sociedades se relacionam num dado momento que gera perguntas desse ou daquele tipo. Schorske em uma remissão a Nietzsche, comenta que “uma nova necessidade no presente abre um novo órgão de compreensão do passado”³. Foi então que eu elegi a cidade como tema por começar a suspeitar que a formação das individualidades e das sociabilidades no mundo moderno tinha um envolvimento direto com as mudanças que o espaço das cidades havia experimentado com a modernidade.

Se por um lado existia uma suspeita, por outro eu observava um incômodo ligado ao fato de muitas vezes e por diferentes estratégias a história, como disciplina, tentar criar explicações universais sobre os eventos. O incômodo aparecia justamente pelo fato de não me sentir confortável com a pretensão – e nem me sentir capaz – de explicar tudo. Aquela necessidade de controlar os fatos, as motivações, os personagens

² SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. p. 28.

³ Idem, p.47.

com o intuito de oferecer uma resposta que preenchesse as lacunas em busca da verdade sempre me deu a impressão de que havia uma espécie de limite ou finalidade intrínseca à história. Com o tempo, compreendi que de alguma forma ainda éramos herdeiros de um modelo cartesiano de pensamento, que destituiu o corpo dos seus sentidos e ofereceu ao corpo do homem o atributo de uma racionalidade perfectível. A razão se estabeleceu como aquilo que promovia a tradução do mundo em leis, como as da natureza, de caráter universal. A primeira distinção, e afastamento, se dá entre aquele que pode interpretar e aquilo que é interpretado, como se o valor e a materialidade de todas as coisas do mundo dependessem da atribuição de sentido através de um processo de interpretação racional. De alguma forma esse sistema nasce junto da sua crise porque as “descrições unívocas (...) não anteviam tensões ou contradições.”⁴ Gumbrecht nos fala mais sobre essa situação de crise:

Em certas visões de mundo, os momentos culminantes coincidem com o aparecimento dos primeiros sintomas de crise. Em meados do século XVIII, a metafísica (ou o campo hermenêutico) estava – mais do que alguma vez estivera ou viria a estar – firmemente estabelecida como esquema predominante na autoreferência humana, como ponto de partida para qualquer tipo de prática coletiva na Europa. Mas – pelo menos em retrospectiva – precisamente nessa época surgem as primeiras fendas no edifício da Modernidade. Vista a partir da história da filosofia ocidental no século XIX, a obra de Immanuel Kant, por exemplo, aparece como um momento único que expressa de modo emblemático uma ambigüidade: é, ao mesmo tempo, um avanço culminante do pensamento iluminista e um sistema do começo da dissolução da epistemologia na qual o Iluminismo se baseou. Inicialmente, o pensamento de Kant parece ter sido provocado pela consciência da distância entre o sujeito e o mundo dos objetos, uma distância que parecia suficientemente grande para desafiar a hipótese filosófica contemporânea sobre os modos de apropriação do mundo. Mas até mesmo os que defendem que Kant conseguiu eliminar essa dúvida, ao demonstrar que as faculdades humanas bastavam para apreender o mundo, mesmo esses admitem que sua motivação inicial surgiu das dúvidas sobre a viabilidade do paradigma sujeito/objeto.⁵

Esse momento cria uma espécie de limiar discursivo que se relaciona a uma mudança na subjetividade do homem, em torno do *1800*:

O papel do observador, surgido no início da era moderna como elemento-chave do campo hermenêutico, era apenas encontrar a distância apropriada em relação aos objetos, mas o observador de segunda ordem, que haveria de dar forma à epistemologia do século XIX, era um observador condenado – mais do que privilegiado – a observar a si mesmo no ato da observação. A emergência desse nó autorreflexivo, sob a forma do observador de segunda ordem, teve duas conseqüências importantes. Em primeiro lugar, o observador de segunda ordem percebeu que cada elemento do conhecimento e cada

⁴ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. p.59.

⁵ Idem, p. 58-59.

representação que ele pudesse produzir dependeriam sempre, necessariamente, do ângulo específico de observação. Assim, começou a ver que existia uma infinidade de descrições para cada objeto potencial de referência – e essa proliferação, em última análise, destruía a crença na estabilidade dos objetos de referência. Ao mesmo tempo, o observador de segunda ordem redescobria o corpo humano, mais especificamente os sentidos humanos, como parte integral de qualquer observação do mundo. Essa outra consequência do observador de segunda ordem acabaria não só por problematizar a suposta neutralidade de gênero do incorpóreo observador de primeira ordem (...); acima de tudo, levaria também a questionar a possível compatibilidade entre uma apropriação do mundo pelos conceitos (a que chamarei “experiência”) e uma observação do mundo pelos sentidos (a que chamarei “percepção”).⁶

A partir daí, comecei a compreender porque o “senso comum atribui negatividade à instabilidade social e à insuficiência pessoal”⁷. As duas coisas sinalizam para o fato de que existe uma incompletude própria às coisas que inviabiliza que elas sejam tratadas universalmente. E se não podem ser tratadas de modo unívoco não conferem segurança em relação à verdade que exprimem. O corpo da cidade é representativo dessa tensão porque sofreu o controle – através do planejamento, das reformas, do urbanismo – e ainda assim continuou sendo o lugar privilegiado da *experiência* e da *percepção* da multiplicidade de contrários.

O Rio de Janeiro se multiplica nessas páginas. A cidade, a capital, o Rio como sobrenome, como tema das fotografias, vêm entrelaçados com as idéias sobre projetos de reforma urbana, progresso, civilização, cultura, crônica e fotografia. O Rio de Janeiro aparece, afinal, como uma tecitura, na qual as palavras, os gestos, as vistas, os significados e as sensações vão se somando – e subtraindo – dispostos a partir de duas necessidades: *analisar* a cidade, compreendê-la, interpretá-la; e *sentir* a cidade, percebê-la, deixar que ela se revele.

São três os grandes movimentos que levam ao desenvolvimento da tese. O primeiro busca relacionar modernidade carioca e projeto de modernização e civilização. Voltamos os olhos para a primeira década do século XX, mais especificamente para os projetos de reformas urbanas realizadas entre 1902 e 1906. Adjetivar as reformas desse período de “grandes” reformas não se deve à sua duração, mas à expressão que ganharam naquele momento e depois. Ao lado disso, é importante que façamos uma

⁶ Idem, p. 62.

⁷ SENNETT, Richard. *Carne e pedra*. p. 301.

distinção séria entre a cidade do Rio de Janeiro e a capital do Brasil, Rio de Janeiro. Muitos dos problemas que existem nos estudos sobre Rio de Janeiro vêm da confusão entre cidade e capital. Não resta dúvida de que elas se encontraram e até se equivaleram em alguns níveis, mas certamente não em todos os níveis. A cidade plural e a capital singular são lugares que compartilharam o mesmo espaço do Rio de Janeiro. Nossa principal desconfiança está em considerar que o projeto de modernização da capital não se ajustou adequadamente à história da cidade. Uma das expressões desse desajuste se apresenta através das reformas urbanas, apelidadas de “bota-abaixo”. O projeto e a realização das reformas tinham como objetivo a civilização do espaço urbano e, por conseguinte, das sociabilidades. Buscaram os resultados modernos de um projeto que não era amadurecido de dentro da nossa historicidade. Parece que os limites do nosso processo histórico não foram observados e por conta disso o estado histórico real em que nos encontrávamos foi tomado como impróprio. Nesse momento, a capital parece avançar definitivamente sobre a cidade, tornando a sua pluralidade de conformação cultural apequenada e desajeitada para os padrões universais iluminados. A sensação de descompasso que nos trouxe até essas páginas está relacionada com a sensação de que desde cerca de cem anos antes e cem anos depois do 1900, a maneira de construir e pensar a cidade do Rio de Janeiro sofre dessa sina que vem lhe pesando nas costas.

O segundo movimento traz à cena uma das especificidades do Rio de Janeiro, que é a de ser uma cidade das letras, representada aqui pela crônica de João do Rio. As crônicas guardam no próprio nome o seu envolvimento com o tempo, e a *belle époque* também tem com o tempo uma implicação de fundo histórico, verificada pelo caráter da transitoriedade. À crônica, literariamente, se atribuiu a função de registrar os tempos que passam e de fazê-lo com uma observação interessada. Tanto o tempo passa mais rápido quanto a leitura sobre ele chega mais rápido às praças e casas com o enorme volume de jornais que circulam todos os dias, do amanhecer ao anoitecer. Durante mais de vinte anos, João do Rio fez das letras o seu único ofício. Sua obra alcança um número de mais de dois mil e quinhentos textos; a maioria distribuída entre os jornais, como é o caso da *Gazeta de Notícias* – que pagava um dos melhores salários na época, *d’O Paiz*, e *d’A Pátria*, do qual foi fundador. Sua obra transborda para outros gêneros como romance, conto, conferências, teatro e reportagens, levando para estes o ritmo da crônica; assim, onde quer que ele alcance as mãos, parece estar sempre “cronicando”.

Paulo Barreto incorporou o Rio ao seu nome, de modo que a cidade ao mesmo tempo estava dentro e fora dele; se constituiu um sujeito que se observava enquanto

observava e literalizava o mundo⁸. O Rio de Janeiro, tal como era, cidade plural e capital, se apresentou para o cronista como manancial literário. Cronista, repórter, poeta, etnógrafo, historiador são qualidades que se somam a de *flâneur*. Curioso, interessado, sempre em busca, o flâneur perambula pela cidade para observá-la e senti-la. O seu exercício não dá lugar à displicência; era preciso estar com todos os sentidos vivos. João do Rio tornou a *flânerie* a sua estratégia de trabalho e fez com que, ao perambular, à sensibilidade se somasse a inteligência. Sua capacidade crítica se fez presente em toda a sua obra, de modo a se tornar uma marca, muitas vezes constrangedora para parte da sociedade. Ao se voltar para o Rio de Janeiro do início do século XX, o cronista se volta simultaneamente para a modernidade carioca e passa a um dos principais críticos desse momento. Seus textos, portanto, estão em diálogo constante com o moderno pensamento sobre os deslocamentos do tempo e do espaço, permitindo que nessas páginas a entrada para algumas de suas crônicas se dê a partir da relação entre modernidade e civilização, também presentes nos outros dois movimentos da tese. Nas crônicas de João do Rio, essa relação pode ganhar diversas nuances: observação dos diferentes grupos sociais e suas manifestações culturais – trabalhos, música, religião, sociabilidades –; debate acerca da higiene das ruas, corpos e espíritos; exposição das máscaras da sociedade, através dos papéis que os indivíduos assumem – a extrapolação disso para níveis mais superficiais como é o caso da moda, mas também das relações entre pessoas como no caso do flerte; um olhar sobre a técnica e seu envolvimento com o tempo imediato do *homo cinematographicus*; a análise das sensibilidades modernas e de como isso interfere na criação do artista; e finalmente, na crítica do que se torna o indivíduo moderno por dentro e por fora. Como um inquieto pensador nesse momento histórico, cercando o Rio de Janeiro através de tantas formas de ver, o cronista nos oferece uma avaliação sobre aquele projeto de modernização em descompasso, apontando, senão tocando, as suas feridas. A nossa sensação de descompasso vem ao encontro, então, das desconfianças do cronista a respeito de que muitas coisas se apresentavam em desajuste nesse processo de civilização: a pluralidade marcava presença no lugar da universalidade pretendida, e por dentro não se espelhava o que por fora aparecia.

O terceiro e último movimento traz à cena o fotógrafo Augusto Malta, que trabalhou para as prefeituras do Rio de Janeiro de 1903 até 1936, quando se aposentou.

⁸ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. p.14.

A função oficial que ele inaugura dentro da nova ordem política municipal se tornou fundamental para a execução dos planos do prefeito Passos. Durante os trinta e três anos como fotógrafo oficial da capital, Malta desempenhou o papel daquele que registra os acontecimentos com a câmera fotográfica. Para Malta, ainda no início do século XX, a fotografia tinha a qualidade de “secretária de notas”⁹, ou seja, estar a serviço como documento com valor de prova. Em algumas entrevistas o fotógrafo apresenta o seu olhar sobre o próprio ofício e como via o seu lugar dentro da administração pública.

Nesse sentido, se faz necessário um debate sobre o estatuto da fotografia desde o século XIX, momento do seu advento, até o século XX com o objetivo de compreender o lugar da fotografia nesses diferentes momentos e de observar como fotógrafos e pesquisadores teorizam sobre a mágica de congelamento da luz em imagem. Por que a fotografia só se torna possível no século XIX se a maior parte dos seus recursos já era mobilizada desde alguns séculos antes? O que permitiu que durante muito tempo a fotografia fosse vista como prova? Como a fotografia faz a sua entrada nas ciências sociais? Todas essas perguntas passam necessariamente pelo estabelecimento de certa subjetividade no século XIX de “segunda ordem”¹⁰. O corpo do homem, e mais especificamente o olho humano, passa a uma esfera que tanto se vira para fora como para dentro, e em qualquer um desses movimentos o outro não se exclui – ele se observa enquanto observa o mundo e observa o mundo enquanto se observa. O mundo passa a ser tocado e tomado pelas individualidades, sempre a partir de um olho, de um modo de ver, e que, portanto, compete com cada um dos outros modos de ver. Diante dessa crise das várias subjetividades, a necessidade de segurança e de ordem para conhecer o mundo faz com que alguns grupos se organizem em torno de certezas, sobretudo através de métodos estabelecidos cientificamente, que devem se tornar universais a partir de então. A fotografia apresenta já no seu advento essa ambigüidade: ela se torna possível porque o sujeito moderno passa a observar o próprio olho que olha; e ao mesmo tempo faz da foto um resultado que inspira a relação entre verdade e realidade.

A angústia causada pela rápida transformação tecnológica do mundo no século XIX – resultado da Segunda Revolução Industrial – encontra algum amparo no tempo fixado pela fotografia. O movimento de transitoriedade das coisas no mundo dilui cada vez mais as diferenças entre passado, presente e futuro, de modo que nessa passagem contínua se perde o tempo de distinguir um tempo do outro, o que provoca um

⁹ BAUDELAIRE, Charles. “O público moderno e a fotografia.”

¹⁰ GUMBRECHT, op.cit. p.13.

transbordamento do presente para trás e para frente. Na fotografia, esse presente ganha a aparência de eternidade, pelo menos ali ele está seguro. A fotografia assume então a função de eternizar realidades que rapidamente se vão – os retratos guardam um pedaço em miniatura do senhor que envelhece, assim como registra e guarda o que se transforma nas cidades, sobretudo aquelas que sofrem reformas. É justamente nesse contexto que o cargo de fotógrafo oficial é inventado em 1903, na administração da prefeitura carioca. Malta incorporou a responsabilidade de fixar os mais variados momentos da vida no Rio de Janeiro, visto como espaço ampliado e de disputa entre a cidade e a capital: o antes e o depois das várias intervenções que a urbes sofreu ficaram registrados em milhares de fotografias, preservadas como um quadro de memórias nos muitos arquivos que a cidade do Rio de Janeiro abriga hoje. Tanto pelo ponto de vista da fotografia como pelo ponto de vista da memória, ambas se dão através de um jogo entre lembrar e esquecer, guardar e descartar. A fotografia de Augusto Malta se apresenta demasiadamente interessante porque está plena dessa tensão: ali se vê o olhar do fotógrafo e da prefeitura – que podem coincidir ou não – bem como se vê a presença das *especificidades* do Rio de Janeiro e da capital singular. A obra que Malta deixou oferece às vistas mais do que a sua função deveria executar, e, como a obra de João do Rio, permite uma apreensão do que venho chamando de descompasso presente no projeto de civilizar.