

4

Entre lembranças e esquecimentos: os limites da civilização nas fotografias de Augusto Malta

4.1

Memória e Fotografia

Look at my face: my name is Might Have Been; I am also called No More, To Late, Farewell.¹

A inscrição acima, que hoje me serve de epígrafe, foi antes escrita a guisa de dedicatória no verso de uma fotografia dada por Aubert à Proust. A origem dessa citação vai, entretanto, ainda mais longe: era parte de um soneto do poeta pré-rafaelista Dante Gabriel Rossetti. O nome do soneto não impressiona menos do que o “meu nome é Deve Ter Sido”; chama-se *Stillborn Love*.

A escolha da epígrafe foi bastante precisa porque me permite ir direto aos dois temas que serão aqui abordados num primeiro movimento: memória e fotografia, entrelaçadas numa *outra realidade*. Antes disso, entretanto, voltemos à lembrança dada por Aubert à Proust.

Desde 1860, quando o retrato fotográfico sobre papel se disseminou pelo mundo através da *carte-de-visite* ou do *cabinet-portrait*, passou a ser comum que o retratado oferecesse um pouco de si – através do retrato – para alguém, em sinal de estima e recordação². O retrato, que sempre continha assinatura e dedicatória, permitia ao saudoso espectador olhar o rosto daquele que *poderia ter sido*, porque *não é mais*, e agora está *distante*.

Proust, que viveu sua vida *em busca do tempo perdido*, foi um entusiasta da invenção da fotografia, que deu o mundo a ser visto de outro jeito, com outros olhos, e com os olhos de outro. Algo da técnica o encantou tão profundamente que o tocou no seu modo de escrever. De acordo com Brassai³, percebo a pena proustiana como fotográfica, desejosa de captar o instante, extraí-lo do fluxo do tempo e detê-lo numa eternidade de papel. Era esse o seu artifício para mostrar o tempo que escoou: fixá-lo em vários de seus momentos.

¹ BRASSAI. *Proust e a fotografia*. p.33-34.

² KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. p.82.

³ BRASSAI. *op.cit.* p.15-16.

Saber que “a memória é fiel e móvel”⁴ seria o bastante para montar seu par com a fotografia, também móvel e fiel. Poderia fixar meu argumento nesses dois adjetivos que as aproximam; mas, como fazê-lo frente a essa mobilidade que abre percursos de encontro (e desencontro) vários? Não me contento em dizer que memória e fotografia são apenas fiéis e móveis. Vou buscar outras aproximações, cônica de que memória e fotografia não são a mesma coisa, não querem ser a mesma coisa e sequer fazem parte de um mesmo universo; memória é substantivo abstrato e fotografia é substantivo concreto.

Quando Walter Benjamin escreveu, em 1916, “Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem Humana”, atendeu aos conselhos de Hamann e explorou os significados da palavra *logos* – razão e língua – sugerindo, então, uma expansão do conceito de linguagem: “Toda a manifestação da vida espiritual humana pode ser concebida como uma espécie de linguagem”⁵. A partir desta perspectiva é que eu pretendo fazer as aproximações entre memória e fotografia. Assim, a partir do reconhecimento em ambas de uma manifestação da vida espiritual humana, permito-me trazê-las para o mesmo universo, o da linguagem, e, desta maneira, buscar semelhanças e peculiaridades.

Dentre os elementos que possibilitam uma analogia entre memória e fotografia está a questão de ambas produzirem *uma outra realidade*. É preciso ressaltar a clareza de que o momento do vivido não é o mesmo da recordação, assim como o instante do clique não é o mesmo da observação. Como nos apresentou David Lowenthal: “o que hoje conhecemos como ‘o passado’ não era o que alguém houvesse experimentado como ‘o presente’.”⁶ Certamente esses tempos se correspondem, mas não se equivalem. Aí se encontra o equívoco de pensar a memória e a fotografia⁷ como expressões da realidade (clique-vivido); e não como expressões de uma realidade possível (observação-recordação) entre outras também possíveis, seja em relação às circunstâncias específicas daquele tempo pretérito, presente ou futuro. O caráter móvel deste par se refere exatamente a essa qualidade mutante relacionada aos tempos; e o caráter fiel se localiza naquele instante em que, inequivocamente, algo ou alguém esteve ali.

⁴ LE GOFF, Jacques. “Memória” In: *Memória/História*. p. 46.

⁵ BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. p.177.

⁶ LOWENTHAL, David. “Como conhecemos o passado”. p.73.

⁷ DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. p.26-27.

Pensar sobre fotografia e memória se torna interessante porque nos faz escorregar entre os tempos, numa ida e vinda; e refletir, ao mesmo tempo, no que esteve presente/ausente, no que permanece, esvaece e se transforma, e no que estará presente/ausente. Entre algumas certezas, faz-se forte a idéia de que um movimento não prescinde do outro, ou mais, é necessário realizar todo o percurso para que o movimento exista. Koselleck, assim, afirmaria: “não se pode ter um membro sem o outro. Não há expectativa sem experiência, nem experiência sem expectativa”⁸.

Tal como a experiência e a expectativa entrecruzam passado e futuro, o clique-vivido e a observação-recordação entrecruzam os tempos, num exercício em que as possibilidades não se rendem às determinações. Do passado-presente fica a experiência, uma espécie de pecúlio e de marca intransigente de algo que existiu (*a* realidade); e do futuro feito presente vive a expectativa de que algo existirá (*uma* realidade). A realidade é definida antes pelo “a” e indefinida aqui pelo “uma”.

Como já foi dito, em memória e fotografia o clique-vivido e a observação-recordação não se igualam ou determinam jamais, assim como “o passado e o futuro não chegam a coincidir nunca, como tampouco se pode deduzir totalmente uma expectativa a partir da experiência”⁹, ou ainda, “toda memória transmuta experiência, destila o passado em vez de simplesmente refleti-lo”¹⁰. Entretanto, aquele que não baseia a observação-recordação no clique-vivido se equivoca profundamente, pois memória e fotografia estão saturadas de realidade.

Nesse sentido, posso dizer que memória e fotografia são, simultaneamente, *menos* e *mais* que o passado¹¹. *Menos* que o passado porque, embora estejam “saturadas de realidade”, não são propriamente *a* realidade. Também são *mais* que o passado porque estão para além da realidade, por conformarem em si *outras* realidades possíveis, que incluem dinamicamente passado, presente e futuro.

Segundo Lowenthal, “a natureza subjetiva da memória torna-a um guia a um só tempo seguro e dúbio para o passado”¹². Decerto, posso estender esta afirmação para o caso da fotografia que, junto da memória, “inspiram confiança porque acreditamos que elas foram registradas na época; elas têm *status* de testemunha ocular”¹³. Essa oscilação

⁸ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semântica de los tiempos históricos*.p. 336.[tradução minha]

⁹ Idem. p. 339.

¹⁰ LOWENTHAL. op.cit. p.94.

¹¹ Idem. p.110 115.

¹² Idem.p.87.

¹³ Idem.p.87.

entre segurança e dubiedade está ligada diretamente ao traço de ambas guardarem intimidade com outras realidades possíveis. A partir do momento em que aceitamos essa relativização, torna-se mais simples conceber o “passado como um país estrangeiro”¹⁴, simplesmente porque nos damos conta da relação de alteridade que permeia os diferentes tempos. Enfim, trata-se desse estranhamento que envolve, no instante já, a lembrança de um tempo pretérito (imperfeito, perfeito, mais-que-perfeito, *continuous*); ou a sensação de que o futuro não é mais como se havia planejado; seja porque falhou ou porque escapou em razão do acaso. No limite, resta-nos a esperança guardada pelo futuro do pretérito, a possibilidade de dizer: *começaria tudo outra vez*.

Ao pensar em memória, um dos primeiros pressupostos que me vem é o de que memória é lembrança e esquecimento, juntos em um mesmo corpo. Essa dialética me permite mais uma aproximação com a fotografia que, desde o instante do clique até o momento da observação, também se constitui de lembranças e esquecimentos.

No século XIX, por exemplo, a incessante busca pela construção de histórias nacionais foi uma das principais preocupações, tanto dos Estados quanto das artes. Esse esforço de narrativa teve que, a todo custo, se entender com as memórias, no sentido de torná-las um singular-coletivo: a história-memória nacional. Em uma conferência proferida em 1882, Ernest Renan alertava para o fato de que:

A essência de uma nação é que todos os indivíduos tenham muito em comum, e também que todos tenham esquecido de muitas coisas. Todo cidadão francês precisa ter esquecido São Bartolomeu, os massacres do Sul no século XVIII.¹⁵

Usar como exemplo um massacre, lembrar o que deveria ser esquecido, mostra como essa dialética constituinte da memória é tensa. Além da tensão entre lembrança e esquecimento, há também uma dinâmica entre esses elementos que revitaliza a memória dia a dia, através do “plebiscito cotidiano”: cada presente, e a cada presente, os tempos devem se ajustar, “esperando que a vida conceda lembrar e esquecer, em justo equilíbrio”¹⁶.

Na fotografia, tanto a tensão quanto a dinâmica também se processam. No instante do clique, a extrema mobilidade da máquina fotográfica, a variedade de ângulos, os enquadramentos possíveis, a multiplicidade das objetivas aptas a afastar ou

¹⁴ Idem.p.141.

¹⁵ RENAN, Ernest. “O que é uma nação”. p.20.

¹⁶ ROSSI, Paolo. “Ricordare e dimenticare”. p.11,[tradução minha]

aproximar o indivíduo, a diversidade das telas interferem diretamente naquilo que se seleciona da realidade, fazendo lembrar ou esquecer o que se queira. No momento da ampliação, a variedade das emulsões, dos reveladores, capazes de fazer de uma pessoa inclusive irreconhecível, também exclui e inclui lembranças e esquecimentos. Há ainda o momento da observação – em geral, é plural – que pode fazer ressaltar especificidades e sombrear outras, de acordo com um desejo ou uma abordagem. Esses três momentos da fotografia devem ser combinados a três sujeitos que sempre participam dela: o operador, o referente, e o espectador¹⁷; e que imprimem a ela circunstâncias do lembrar e esquecer, seja na divulgação, numa pose ou numa saudade.

Quanto ao esquecimento, penso que Lowenthal e Roland Barthes partilham de noções/sensações bastante semelhantes. A condição de escrita de *A câmara clara* tem muitas relações com o “trabalho de luto” que Barthes exercitava em razão da perda da mãe. Ao (re)visitar as fotos dela, o que ele desejava era encontrá-la no papel:

(...) Já que a Fotografia (este é seu noema) *autentifica* a existência de tal ser, quero encontrá-lo por inteiro, ou seja, em essência, “tal que em si mesmo”, para além de uma simples semelhança, civil ou hereditária. Aqui, a platitudo da Foto torna-se mais dolorosa; pois ela só pode responder a meu desejo louco com algo indizível: evidente (é a lei da Fotografia) e todavia improvável (não posso prová-lo). Esse algo é o *ar*.¹⁸

Lowenthal explica a sensação de Barthes traduzindo-a numa noção mais geral:

À medida que o hábito tudo enfraquece, aquilo que melhor nos faz lembrar de uma pessoa é exatamente o que havíamos esquecido. (...) Devido à ação do esquecimento, a memória que retorna (...) nos faz respirar um novo ar, um ar que é novo precisamente porque o havíamos respirado no passado, (...) uma vez que os verdadeiros paraísos são os paraísos que perdemos.¹⁹

Barthes encontrou esse *ar* numa fotografia de sua mãe aos sete anos de idade. Era o *ar* de bondade, indefectível naquele ser que ele amava. Entre tantas boas características, a bondade ficava um pouco esquecida, até ela saltar da criança de papel.

Ainda trabalhando essa aproximação, posso dizer que o esquecimento de uma lembrança, em fotografia, é equivalente à fotografia não-revelada. Como diria Brassäi, a respeito de Proust:

¹⁷ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. p.55.

¹⁸ Idem. p.159.

¹⁹ LOWENTHAL, op.cit. p.96.

‘Mas o que é uma lembrança da qual não mais recordamos?’ – , para evocar a existência ou não das lembranças-fantasmas, corresponde essa outra pergunta: ‘Mas o que é uma fotografia que nunca foi revelada?’ Nenhuma lembrança, assim como nenhuma imagem latente, pode ser liberada desse purgatório sem a intervenção do *deus ex machina* que é o revelador, como o termo bem indica. Para Proust, será habitualmente uma similitude atual que ressuscitará uma lembrança, como uma substância química dá vida a uma imagem latente. O papel do revelador é idêntico em ambos os casos: transferir uma impressão do estado virtual para o estado real.²⁰

Trazer para o debate o texto de Frances Yates²¹ ajuda a acrescentar juízos e lançar luz sobre a questão da revelação. A revelação de uma fotografia pode servir como metáfora para a idéia de revelação da arte da memória. Na fotografia, antes da revelação, a imagem já se encontra impressa, mas num estado de latência; assim como na mnemotécnica, em razão dos exercícios, as imagens agentes também se apresentam latentes.

É especificamente no que diz respeito às fotografias e às imagens agentes que o trabalho de Yates pode colaborar neste momento. Uma experiência de Simônides sugeriu que os princípios da arte da memória, da qual se considerou inventor, deveriam ser: os lugares e as imagens mentais das coisas que se desejasse recordar²². Como a autora elucida, “o *locus* deve ser um lugar que a memória possa apreender com facilidade”; e as *imagines* são “formas, marcas ou simulacros” do que se deseja recordar²³. Assim, *locus* e *imagines* são imagens construídas como artifícios da arte da memória, o que ajuda a compreender a supremacia conferida ao sentido da visão, desde aqueles tempos.

No livro *Ad Herennium* pode-se ler, a respeito das imagens que se deve buscar e evitar para o exercício de uma boa memória:

(...) Assim a natureza manifesta que ela não se excita com um evento ordinário e comum, apenas se são movidos a aparições novas e surpreendentes. Deixemos então que a arte imite a natureza, encontre o que aquela deseja, e proceda segundo as diretrizes daquela. (...). (...) queremos construir imagens que não sejam correntes ou vagas, mas ativas [imagines agentes] (...), pois isto assegurará em si mesmo a presteza da nossa recordação delas.²⁴

A releitura deste trecho me remeteu imediatamente a idéia de *punctum* que Barthes apresenta n’*A Câmara Clara*. Isto porque, para que a imagem seja eficiente é preciso

²⁰ BRASSAÏ. op.cit. p.156.

²¹ Ver: YATES, Frances. *La arte del memória*. Madrid: Taurus, 1974.

²² Idem. p.14.

²³ Idem. p.19.

²⁴ *Ad Herennium*. Apud YATES. op.cit. p.23.

que algo salte dela e vá ferir o espectador como uma flecha. Além disso, o *punctum*, essa partícula agente da imagem, não está pré-determinado por uma norma técnica ou estética, mas antes pela subjetividade do próprio espectador, ou no caso dos antigos, do próprio orador. Assim, os mestres da mnemotécnica poderiam apenas ensinar o método, nada poderiam fazer quanto à escolha dos lugares e das imagens para seus discípulos. Como afirma Barthes: “Com muita frequência, o *punctum* é um “detalhe”, ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, *entregar-me*.”²⁵

O autor do *Ad Herennium* e o autor d’*A Câmara Clara* não se referiam à mesma coisa propriamente. No entanto, esse exercício de aproximação se torna possível, e bastante interessante, quando percebemos o rico caráter alusivo das analogias. Tal como memória e fotografia estão longe de serem a mesma coisa, *imagines agentes* e *punctum* também não são. O que faz com que esses elementos se aproximem é nada mais do que um exercício de *associação*²⁶.

Uma vez tendo chegado até aqui, pretendo assinalar uma última aproximação entre memória e fotografia: a questão do arquivamento e da sua manipulação. A fotografia como um fragmento do passado é, ao mesmo tempo, o artefato e o conteúdo que ele contém. Daí a relevância do seu arquivamento, porque, de uma ou outra forma, leva consigo a memória de um tempo.

Páginas adiante se apresentará um estudo sobre uma ínfima parte do acervo de Augusto Malta, fotógrafo oficial da cidade do Rio de Janeiro entre os anos 1903 e 1936. Neste caso, especificamente, era do interesse do fotógrafo e da prefeitura que os originais fossem guardados e organizados devidamente. Entretanto, não são poucos os casos de apagamento de arquivos, seja por razões pessoais ou que envolvam uma coletividade. Como ressaltou Paolo Rossi: “reemergir de um passado que foi apagado é muito mais difícil do que lembrar coisas esquecidas”:

(...) Já freqüentava o Instituto para os Arquivos Históricos e estava convicto de que um país onde até o passado é incerto e a memória pode ser suspensa, o arquivo é tudo: a palavra desaparece e os livros podem mudar, mas o arquivo resiste à manipulação da história, é como a pedra, suplica à consciência, um dia ou outro ele reclama.²⁷

²⁵ BARTHES. op.cit. p.69.

²⁶ YATES. op.cit. p. 38. A autora, numa referência a Quintiliano, considera a razão da importância do fundamento da associação para a memória.

²⁷ E. Mauro. Apud. ROSSI. op.cit. p.27-28, [tradução minha]

Os arquivos, ao contrário do que E. Mauro²⁸ pensava, não resistem a todas as circunstâncias, tampouco suplicam à consciência. Harald Weinrich já alertou para o fato de que: “(...) nenhum arquivo do mundo pode crescer tão depressa quanto cresce a complexidade do mundo, e com isso a quantidade de informação disponível”²⁹. Os próprios arquivos devem selecionar a memória que vão salvar. Os critérios para tanto – não nos importa aqui se bons ou ruins – são em si veículos de esquecimento. Além disso, os documentos arquivados não possuem fala própria. É preciso que os pesquisadores se interessem, e que estes, por sua vez, apresentem de maneira clara as suas perguntas, uma vez que suas conclusões não são universais nem espelho da verdade.

No caso da fotografia, a imagem que se apresenta não nos conduz apenas a uma cadeia de códigos, a um contexto, mas nos conduz à certeza de que algo esteve ali. A fotografia é, entre tantas coisas, uma partícula do seu referente. Uma partícula de luz, que emanou daquele corpo e que foi gravada no papel. O que vemos na fotografia, o *studium*³⁰, escapa ao escoamento do tempo e sobrevive em uma espécie de instante infinito, enquanto durar. Desaparecida essa outra realidade, que é simultaneamente da fotografia e da memória, – por ato voluntário ou involuntário – é como se fosse possível morrer pela segunda vez. Extinguem-se o artefato e seu conteúdo, a fotografia e a memória.

4.2 Sobre pensar fazer fotografia

Se partirmos do momento de estabelecimento da imagem fotográfica, em meados do século XIX, perceberemos que teóricos e críticos procuraram desde então responder à seguinte pergunta: qual é o estatuto da fotografia? Muitos desses teóricos foram fotógrafos e buscaram responder à questão com suas obras fotográficas; além dos textos que se dedicaram a mesma questão. A partir dessa pergunta, observou-se que os contemporâneos ao advento da fotografia mais do que procurar *dar sentido* à coisa, queriam *sentir* a coisa. Aqueles que buscaram oferecer sentido ao universo da fotografia, de uma maneira geral, enfocaram ou no sujeito – seja fotógrafo, observador,

²⁸ Idem, p.27-28.

²⁹ WEINRICH, Harald. *Lete: Arte e crítica do esquecimento*. p. 285.

³⁰ BARTHES. op.cit. p. 45.

mediação – ou no aparelho e na técnica – a imagem como índice, e ainda numa relação com a *perspectiva artificialis*.

Brevemente, faremos aqui uma retomada desses debates a partir de algumas abordagens que tentaram responder à pergunta acima. A primeira delas interpretava a fotografia ocupando o lugar da “secretária e o caderno de notas”. O discurso dos pioneiros da fotografia atribuía ao seu advento a conquista de uma representação fiel do mundo, o que significava ter ao alcance um aparelho capaz de espelhar de forma neutra a realidade. Tratava-se, no entendimento daqueles, do surgimento do primeiro ato mecânico de reprodução da realidade, sem a interferência do homem e do seu talento.

Quando depois de cerca de cinco anos de esforços Niepce e Daguerre alcançaram simultaneamente esse resultado [fixar as imagens da câmera escura], o Estado interveio, em vista das dificuldades encontradas pelos inventores para patentear sua descoberta, e, depois de indenizá-los, colocou a invenção no domínio público. Com isso, foram criadas as condições para um desenvolvimento contínuo e acelerado, que por muito tempo excluiu qualquer investigação retrospectiva. É o que explica por que as questões históricas, ou filosóficas, se se quiser, suscitadas pela ascensão e declínio da fotografia, deixaram durante muitas décadas de ser consideradas.³¹

Entre 1844 e 1846, o inglês William Fox Talbot, um dos precursores da fotografia, publica *The Pencil of Nature*, primeiro livro contendo fotografias. Neste livro, o autor confirma o aspecto científico do processo fotográfico, esclarecendo que as pranchas expostas teriam sido impressas pela única ação da luz, sem qualquer ajuda do lápis do artista. Em 1859, Baudelaire declara que o inovador aparelho seria finalmente “a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade, em sua profissão, de uma exatidão absoluta”³²; um aparelho capaz de registrar de forma objetiva o mundo real.

A fotografia materializou os anseios de uma época, refletindo as preocupações de um tempo com a verdade e a ciência. Desta forma, sobretudo nessas primeiras décadas, ela esteve vivamente vinculada aos esforços caracterizados como científicos. Exemplos disso são as fotografias de Talbot, que desde 1839, fotografava plantas e flores para os botânicos. Já em 1840, foram produzidos os primeiros daguerreótipos com o microscópio solar de Donné. Em 1851, John Adams Whipple realizou, com o telescópio do observatório do Havard College, um daguerreótipo da lua. Em 1858 Nadar fotografou Paris de seu balão, *Le Géant*, a 520 metros de altura.

³¹ BENJAMIN. op.cit. 1994, p. 91

³² BAUDELAIRE, Charles. “O público moderno e a fotografia.”

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

Neste capítulo, nosso principal objeto de interesse é o fotógrafo brasileiro Augusto Malta, que permaneceu por mais de trinta anos a serviço da prefeitura carioca. Dentro deste contexto que estamos desenvolvendo sobre pensar e fazer fotografia vale ressaltar que Malta, embora tenha estendido sua produção fotográfica até um século depois do advento da técnica, estava embebido de muitas dessas primeiras convicções. Entretanto, não se pode negar que ele também tenha sido tocado pelas discussões naturalistas e pictorialistas, do final do século XIX na Europa e, sobretudo, das três primeiras décadas do século XX no Brasil. Sabemos que Malta era leitor de revistas francesas sobre fotografia, como a *Revue de la Photographie*, e é bastante possível que ele tenha conhecido as experiências surrealistas e as do grupo F64, bem como a gigantesca investida fotográfica da *Farm Security Administration* (FSA). Nesse sentido, é necessário avaliar a produção de Malta também dentro do contexto das demandas de seu ofício como fotógrafo-oficial. À prefeitura importava menos o estilo e o impulso criativo, mas a possibilidade de fazer da fotografia um artifício fiel e eficiente de prova. Interessante é observar que quando Malta fazia fotografias para particulares, ainda assim, ele não ousava muito quanto aos expedientes técnicos ou composições. Assim, temos que a obra de Malta se mantém homogênea, embora seja possível encontrar algumas importantes nuances dependendo do motivo das fotos ou de quem o contratasse.

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

A perspectiva central e unilocular inventada no renascimento introduziu nos sistemas pictóricos ocidentais a estratégia de um efeito de “realidade” e fez com que os seus artífices mobilizassem todos os recursos disponíveis para produzir um código de representação que se aproximasse cada vez mais do “real” visível, que fosse o seu *analogon* mais perfeito e exato. Não se tratava apenas – isso é o mais importante – de buscar recursos para representar o “real”, no sentido de que todo e qualquer sistema de signos busca de alguma forma se referir a algo “real”: a estratégia introduzida pela perspectiva renascentista visava *suprimir* – ou pelo menos *reprimir* – a própria representação, na medida em que esse *analogon* buscado deveria ter espessura e densidade suficientes para se fazer passar pelo próprio “real”.³³

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

A realidade não é essa coisa que nos é dada pronta e predestinada, impressa de forma imutável nos objetos do mundo: é uma verdade que *advém* e como tal precisa ser intuída, analisada e produzida. Nós seríamos incapazes de *registrar* uma realidade se não pudéssemos ao mesmo tempo criá-la, destruí-la, deformá-la, modificá-la: a ação humana é ativa e por isso as nossas representações tomam a forma ao mesmo tempo de *reflexo* e *refração*. A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente *nela*.³⁴

Contraopondo-se a idéia de Arlindo Machado, autores como Jonathan Crary³⁵ põe em questão se a imagem fotográfica seria apenas um produto ideológico renascentista. Nesse sentido, a análise de Arlindo Machado estaria limitada por buscar a origem e a explicação dos fatos exclusivamente na técnica. Para Crary, o surgimento da fotografia significaria não uma manutenção ideológica do Renascimento, mas uma mudança radical do papel da visão, a partir do amadurecimento de concepções específicas sobre o tempo, o espaço e a subjetividade do observador.

³³ MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia.*, p. 27.

³⁴ *Idem*, p. 40.

³⁵ O autor se envolve com algumas questões muito interessantes, entre elas: se de fato existem transformações constantes na visualidade, quais formas de visualidade são deixadas para trás? Quais elementos ligam as imagens contemporâneas com as organizações mais antigas do mundo visível? Qual a relação entre a imagem digital desmaterializada e a época da “reprodutibilidade técnica”? Como o corpo se torna um componente de novas tecnologias?

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

Jonathan Crary, em *Techniques of the observer*, propõe uma diferenciação entre a perspectiva e a câmera escura, observando a questão da visualidade a partir de um campo epistemológico. De acordo com o autor, a transição para o moderno foi marcada pela ruptura com o modelo da câmera escura e seu pressuposto de uma visão passiva que desconhecia a mediação das impressões sensoriais. Baseia seu argumento no reconhecimento de que as décadas em torno de 1800 correspondem a uma espécie de limiar discursivo, momento em que o observador, progressivamente, torna-se capaz de se observar enquanto observa o mundo: “se existe uma revolução na natureza e na função do signo no século XIX, ela não acontece independente da reelaboração do sujeito.”³⁶ Deste modo, a fotografia é vista como uma criação oriunda de um novo modelo de subjetividade próprio da modernidade. Para Jonathan Crary, visão, máquinas de visão e percepção são construídas numa íntima relação com o tempo histórico, de modo que as diferentes possibilidades de subjetividade tornam uma coisa inseparável da outra.

Jonathan Crary chama a atenção para o fato de que o advento da fotografia não foi gerado imediatamente, apesar das informações técnicas envolvidas no processo fotográfico estarem disponíveis por mais de um século. O que observamos é que num determinado momento a fotografia surge de maneira coletiva e simultânea. É curioso que este mesmo momento que habilita o sujeito a observar o próprio olho – aquilo que nos coloca em contato imediato com o interior do corpo e com a exterioridade do mundo – e por isso (re)conhecer a própria visão seja justamente o mesmo momento histórico que apresenta uma forte necessidade de produzir uma imagem fixa, que congele o tempo e o mundo de maneira realista. Ainda sobre a questão do (re)conhecimento da visão é importante observar a fala de Jonathan Crary: “a visão, mais do que uma privilegiada forma de conhecimento, se torna ela mesma um objeto de conhecimento, de observação.”³⁷ Neste mesmo instante, as imagens produzidas pelos pintores a partir da projeção no interior da câmera escura se tornaram insatisfatórias: “desde que a visão passou a se situar na iminência empírica do corpo do observador, ela

³⁶ CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer*. P.17. [If there is a revolution in the nature and function of the sign in the nineteenth century, it does not happen independently of the remaking of the subject.]

³⁷ Idem, p. 70. [Vision, rather than a privileged form of knowing, becomes itself an object of knowledge, of observation.]

pertence ao tempo, ao fluxo, à morte. As garantias de autoridade, identidade e universalidade garantidas pela câmera escura são de outra época.”³⁸ Deste modo, o momento de aparição da fotografia parece envolver questões para além da técnica, emergindo, sobretudo, a partir dos deslocamentos epistemológicos. Apesar de se apoiarem em sistemas ópticos bastante semelhantes, o pintor e o fotógrafo estão inseridos em contextos que envolvem visualidades, conhecimentos e subjetividades distintos.

Podemos observar uma nítida convergência entre as análises de Hans Ulrich Gumbrecht³⁹ e de Jonathan Crary: ambos autores consideram o início do século XIX um limiar discursivo, momento em que o observador passa a se observar enquanto observa a realidade. Haveria nesse período uma crise de representabilidade profundamente atrelada às modernas técnicas, como também à “temporalização” e à “aceleração do tempo”⁴⁰. O desenvolvimento desses argumentos se apresenta como uma chave importante para os objetivos que pretendemos alcançar, sobretudo na relação entre a fotografia e as intensas transformações da cidade moderna.

O que talvez nos separe mais claramente do Início da Modernidade é a sua autoconfiança (...) no conhecimento produzido pelo observador de primeira ordem. Entre o Início da Modernidade e nosso presente epistemológico há um processo de modernização, abrangendo as décadas de 1800, que gerou um papel de observador que é incapaz de deixar de se observar ao mesmo tempo em que observa o mundo. (...) Além de um aumento de complexidade em relação ao papel institucionalizado – e, somente daqui em diante, auto-reflexivo – de sujeito, a emergência do observador de segunda ordem acarreta três outras transformações epistemológicas importantes.⁴¹

Ao se observar no ato de observação, em primeiro lugar, um observador de segunda ordem torna-se inevitavelmente consciente de sua constituição corpórea – do corpo humano em geral, do sexo e de seu corpo individual – como uma condição complexa de sua própria percepção do mundo. (...) Se, em segundo lugar, o novo observador, auto-reflexivo, sabe que o conteúdo de toda observação depende de sua posição particular (...), fica claro que (...) cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiência e representações possíveis. Nenhuma dessas múltiplas representações pode jamais pretender ser mais adequada ou epistemologicamente superior a todas as outras. Este é o problema que Foucault denomina “a crise de representabilidade”. Em terceiro lugar, é possível conectar aquilo que Reinhart Koselleck e outros historiadores têm repetidamente descrito como a “temporalização” ou mesmo como “aceleração do tempo” no século XIX com essa

³⁸ Idem, p.24. [Once vision became located in the empirical immediacy of the observer’s body, it belonged to time, to flux, to death. The guarantees of authority, identity, and universality supplied by the camera obscura are of another epoch.]

³⁹ Ver GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

⁴⁰ Ver KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Pasado. Para una semantica del tiempo historico*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

⁴¹ GUMBRECHT. op.cit. p.13.

situação de uma crise de representabilidade. Em vez de avaliar essa crise como um novo nível de complexidade epistemológica ou de adequação referencial, podemos ver no gesto do século XIX – e no nosso – de descrever os fenômenos por suas evoluções ou por suas histórias uma estratégia de chegar a um acordo com a infinidade agora potencial de suas representações. Toda representação nova pode assim ser integrada em modelos cada vez mais complexos de evolução ou em relatos historiográficos. Sob essa perspectiva, a historicização e a narrativização aparecerão antes como meios de manipular um problema primordialmente perturbador da percepção do mundo e da experiência do que como “realizações evolutivas”.⁴²

A descrição da percepção não estava mais relacionada à imagem produzida dentro da câmera escura, mas imbricada a uma experiência marcada pelo tempo e pelo próprio corpo. Não se trata apenas de uma mudança na concepção da visão, mas de um deslocamento mais amplo, que relaciona a renovação da subjetividade aos processos de modernização. Trata-se agora de um sujeito que articula interior e exterior justamente por conseguir olhar para dentro de si e para o mundo no mesmo movimento. Como afirma Crary: “(...) na medida em que a observação está cada vez mais atrelada ao corpo no início do século XIX, temporalidade e visão se tornaram inseparáveis.”⁴³

De acordo com os princípios positivistas contidos em um projeto científico moderno, as máquinas possuem a capacidade de salvar o homem das contingências de sua subjetividade e, portanto, livrá-lo de sua crise de representação que o século XIX havia instituído a partir do momento em que descobriram “que o conhecimento era condicionado às funções físicas e anatômicas do corpo, e talvez ainda mais importante, dos olhos.”⁴⁴ Dentro do contexto científico-industrial específico do século XIX, as novas tecnologias materializaram os avanços da ciência, pressupondo então que o conhecimento – e o controle – racional da natureza é possível. Nesse sentido, a fotografia é emblemática não apenas como mais uma técnica, mas também como um novo artifício que deve dominar tempo e espaço. Com ela busca-se uma forma de fixar o tempo acelerado, que os olhos do homem já não conseguem capturar por conta das variações próprias a sua subjetividade.

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

⁴² Idem. p. 13-14.

⁴³ CRARY, op.cit., p.98. [(...) but as observation is increasingly tied to the body in the early nineteenth century, temporality and vision became inseparable.]

⁴⁴ Idem, p.79. [(...) that knowledge was conditioned by the physical and anatomical functioning of the body, and perhaps most importantly, of the eyes.]

Segundo Vilém Flusser, as imagens técnicas não poderiam corresponder a qualquer duplicação inocente do mundo, porque os conceitos intermediariam a relação entre esses dois pólos. O aparelho fotográfico seria uma máquina programada para imprimir nas superfícies simbólicas modelos previamente inscritos. Os atos dos fotógrafos estariam limitados pelos procedimentos técnicos e sua consciência e sensibilidade teriam um caráter pré-definido. O caráter aparentemente não simbólico levaria o leitor a acreditar que está diante de uma janela para o mundo e não de uma representação. Para o autor, a imagem passaria a substituir o próprio mundo.

Aparentemente, ao escolher sua caça e as categorias apropriadas a ela, o fotógrafo pode recorrer a critérios alheios ao aparelho. Por exemplo: ao recorrer a critérios estéticos, políticos, epistemológicos, sua intenção será a de produzir imagens belas, ou politicamente engajadas, ou que tragam conhecimentos. Na realidade, tais critérios estão eles também programados no aparelho. Da seguinte maneira: para fotografar, o fotógrafo precisa, antes de mais nada, conceber sua intenção estética, política, etc., porque necessita saber o que está fazendo ao manipular o lado *output* do aparelho. A manipulação do aparelho é gesto *técnico*, isto é, gesto que articula conceitos. O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens. Em fotografia não pode haver ingenuidade. (...) Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação antes de resultar em imagens. O aparelho foi programado para isto. Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas.⁴⁵

No percurso da avaliação a respeito dos estatutos que a fotografia acumulou com o tempo, desenvolveram-se análises dirigidas contra o discurso da mimese e da transparência, ressaltando o aspecto de que a foto é eminentemente codificada sob todos os tipos de ponto de vista – técnico, cultural, sociológico, estético –, de modo que ela se apresentaria sempre como uma mediação da realidade. A fotografia se vê então deslocada para o lugar de um discurso próprio, retirando do centro da cena as noções de realismo ou da sua fixação empírica. Trata-se de uma reação contra a mágica da janela para o real, compreendendo o discurso fotográfico como uma interpretação do mundo.

Já foi dito que as imagens são históricas, que dependem das variáveis técnicas e estéticas do contexto histórico que as produziram e das diferentes visões de mundo que concorrem no jogo das relações sociais. Nesse sentido, as fotografias guardam, na sua superfície sensível, a marca indefectível do passado que as produziu e consumiu. Um dia já foram memória presente, próxima àqueles que as possuíam, as guardavam e colecionavam como relíquias, lembranças ou testemunhos. No processo de constante vir a ser recuperam o seu caráter de presença, num novo lugar, num outro contexto e com uma função diferente.⁴⁶

⁴⁵ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. p. 31-32.

⁴⁶ MAUAD, Ana Maria. “Através da imagem: fotografia e história. Interfaces”. p. 10.

A fotografia seria um sistema de representação que informa, mas ao mesmo tempo dissimula, redefinindo a própria realidade. Revelaria um processo que não pode nunca ser neutro e objetivo porque está sempre mediado por esferas estruturantes como a sociedade, a política, as mentalidades. Ao recortar o tempo e o espaço, o fotógrafo estaria construindo um discurso que poderia ser posteriormente decodificado pelos leitores. Nesse sentido, a fotografia é observada como um texto que remeteria, mais do ao referente, a essas esferas estruturantes antes citadas.

A fotografia como produto cultural, deve ser estudado no processo de sua produção para que se passe da aparência superficial da imagem à captação de seu sentido social.⁴⁷

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

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

Dezesseis anos depois d'*O Ato Fotográfico*, Dubois já não se interessa mais em responder a pergunta “qual é o estatuto da fotografia?” A questão da relação com o real se transformou completamente porque os momentos históricos, os fotógrafos, a história e o modo como a sociedade faz uso das imagens não são mais os mesmos. Assim, ele passou a se interessar pela fotografia numa perspectiva relacional – com a pintura e a informática –, não mais centrada nela mesma. Deste modo, sugere que não nos cabe mais perguntar sobre a especificidade da fotografia, sobre seu estatuto, mas sim integrá-la às artes como um todo e aos novos meios de interpretação do mundo visual.

⁴⁷ CIAVATTA, Maria. *O mundo do trabalho em imagens: a fotografia como fonte histórica*. p. 26.

4.3 Sobre o ofício de um fotógrafo

Uma consciência do passado mais completa envolve familiaridade (...).⁴⁸

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

Uma das características necessárias às relíquias é a tangibilidade⁴⁹: “Coexistência com o presente é (...) qualidade vital do passado tangível.”⁵⁰ Não restam dúvidas de que as fotografias de Malta, aquelas guardadas em pastas de papel pardo, são matéria plenamente tangível; não apenas pelo tato, prejudicado pelo uso das luvas de tecido, mas pelo olfato, que cheira a amarelidão das fotografias. Lowenthal apresenta algumas das vantagens e desvantagens a respeito das relíquias como fonte de conhecimento:

Uma de suas limitações é o âmbito restrito do passado que descortina. (...) As relíquias nos oferecem apenas conjecturas sobre comportamentos e convicções; para demonstrar reações e motivos do passado, os artefatos precisam ser ampliados por relatos e reminiscências. (...) As relíquias são mudas; elas requerem interpretação para exprimir sua função de relíquia.⁵¹

Diferente daqueles que pensam a imagem como expressão da realidade, lidamos com a fotografia como aquela que tem, simplesmente, a habilidade de descortinar uma restrita parte do passado. Para a fotografia, só é possível apresentar aquilo que couber dentro do retângulo fotográfico. O que a composição oferece e o que as margens limitam deve ser ampliado na seguinte ordem: “a foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo).”⁵²

A coexistência com o presente permite que uma fotografia de 1905 incorpore, como símbolo, os cem anos subsequentes à sua ampliação, de modo que ela tenha uma

⁴⁸ LOWENTHAL.op.cit. 1988, p.65.

⁴⁹ Idem.p.149.

⁵⁰ Idem.p.163.

⁵¹ Idem.p.156-157.

⁵² DUBOIS. op.cit. 1993, p.53.

existência simultânea em relação aos vários presentes já vividos. O arquivamento, o desgaste, as pesquisas, as análises somam outros tantos sentidos ao referente suspenso no tempo da foto.

Augusto César Malta de Campos, ou simplesmente Augusto Malta, era alagoano, da cidade de Mata Grande (antiga Paulo Afonso), nascido em 14 de maio de 1864. Filho de Claudino Dias de Campos e Blandina Vieira Malta de Campos, tinha 18 irmãos e fora escolhido pelo pai para ser o filho que se dedicasse ao sacerdócio; mais tarde, em Recife, se alistou no exército, esperando seguir carreira militar. Com vinte e quatro anos de idade veio para o Rio de Janeiro; essa história ele mesmo nos conta: “Imbuído nas idéias republicanas, vim para a Corte, ingressando no comércio como auxiliar de escrita. Apesar de meus afazeres, sobrava-me tempo para assistir às conferências republicanas.”⁵³ Um ano depois recebeu a promoção da Casa Leandro Martins e se tornou guarda-livros. De acordo com o depoimento da sua filha, Amalthea Malta Carlini, para o Museu da Imagem e do Som, em 1980, seu pai não era dado a comentar assuntos da política, de modo que ninguém sabia em quem ele votava e nem mesmo o que ele pensava sobre nazismo e comunismo, logo depois da Segunda Guerra Mundial. Contudo, alguns sinais foram registrados e George Ermakoff nos informa com a fala do próprio Malta: “(...) a meu ver, a Abolição foi ruinosa para a lavoura e para os próprios escravos. A colonização proporcional destes ampararia aquela. E a república viria da mesma forma com um Brasil mais rico, sem ‘encilhamentos’”.⁵⁴

Malta teve dois casamentos e nove filhos, tendo perdido quatro das meninas ainda jovens para a tuberculose. Antes de se ocupar com a venda de tecidos, o futuro fotógrafo montou outros negócios sem sucesso:

Eu vinha do commercio, onde exercia a profissão de guarda livros, fui estabelecido à Rua do Ouvidor, canto da Uruguayana (Casa do Ouvidor) onde perdi, em oito mezes, vinte contos, em 1894. Fiquei que nem caboré no ôco do pau em dia de chuva... Tentei, entretanto, novo negócio, à Rua Larga de São Joaquim. Mas a sorte ainda não me ajudou. Foi quando resolvi vender fazendas por amostras usando em vez de cavallo uma bicycleta.⁵⁵

A venda dos tecidos era feita de porta em porta com o auxílio de uma bicicleta e, assim, circulando pela cidade, fazendo as vezes de um caixeiro viajante, ele parecia já antecipar o serviço de fotógrafo-andarilho que conquistaria logo depois. Ao trocar a

⁵³ Augusto Malta. Apud: ERMAKOFF, George. *Augusto Malta e o Rio de Janeiro 1903-1936*. P.14

⁵⁴ Idem, P.17

⁵⁵ Augusto Malta em entrevista ao *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28/08/1936.

bicicleta por uma máquina fotográfica, Malta deu o primeiro passo em direção ao que veio a ser o seu ofício definitivo. A bicicleta, mais do que objeto de troca, havia sido importante por conta do conforto oferecido às andanças pelo Rio de Janeiro, colaborando para que ele se ambientasse com os muitos cantos da cidade. A permuta do veículo pela câmera não livrou Malta de perambular pelas ruas, muito pelo contrário, o atrelou de vez, inclusive por *contigüidade física*⁵⁶, a esses lugares. Antes de se profissionalizar, Augusto Malta, já praticava como amador o hábito e o olhar fotográfico:

(...) aos domingos, em companhia de um amigo, também amador da arte, tirava vistas da cidade... confesso que sentia grande sensação quando via surgirem no papel as belas e surpreendentes imagens que o sal de prata revelava e o hipossulfito fixava.⁵⁷

Foi então que um amigo seu, Antonio Alves da Silva Júnior, o apresentou ao prefeito da cidade, Francisco Pereira Passos. Segundo o próprio Malta, Passos principiou na prefeitura com algumas reformas internas. Assim, foi a partir do decreto de número 445, de junho de 1903, que o prefeito criou o cargo até então inexistente na administração da cidade do Rio de Janeiro e que passou a ser ocupado a partir do dia vinte e sete do mesmo mês pelo “fotógrafo documentarista oficial”, Augusto Malta, ligado à Diretoria de Obras. O salário não era muito bom⁵⁸, mas como ele ficaria livre para prestar serviços a particulares, resolveu investir. Para ampliar a renda, Malta forneceu alguns de seus cliques para editores de cartões-postais, tendo ele próprio editado algumas de suas séries. Aliás, ele foi um dos fundadores da Sociedade Cartophila Emmanuel Hermann. Trabalhou ainda para empresas como a Sul América e a Light. Ao longo da sua vida, teve cinco laboratórios localizados em espaços cedidos pela prefeitura, sendo que em dois deles pôde conciliar o trabalho com a moradia, como foi o caso do último, que se encontrava à rua General Câmara, nº 260, ficando o laboratório no primeiro andar e a residência no segundo. Sua filha Amalthea revela um pouco da rotina do fotógrafo que “não chegava antes das 10 horas (...) ele mudava de

⁵⁶ Alguns teóricos e críticos da fotografia têm o entendimento de que ela seja indicial, mantendo com o seu referente, por conta da impressão luminosa, uma relação de contigüidade física. Ver: BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986; DUBOIS, Phillipe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papirus, 1990; SCHAEFFER, Jean Marie. *A Imagem Precária*. Campinas: Papirus, 1987.

⁵⁷ Augusto Malta em entrevista à *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, edição natalina de 1945.

⁵⁸ “em 1904, o fotógrafo e o amanuense arquivista recebiam 3.600\$000, o penúltimo menor salário da Diretoria Geral de Obras de Viação da Prefeitura. O último era o de contínuo que recebia 2.000\$000. O diretor geral ganhava 15.000\$000, um engenheiro consultor 12.000\$000 e um desenhista de 3ª classe 4.200\$000” ERMAKOFF, George. *Augusto Malta e o Rio de Janeiro 1903-1936*. p.18.

roupa e não ia dormir não. Primeiro ele ia ver as fotografias. E isso era toda noite. Era isso a vida toda.”⁵⁹

Vestindo sempre um chapéu panamá e gravata borboleta, empunhando câmeras de grande formato de negativo (24 x 30cm, 18 x 24cm, ou 13 x 18cm), operadas com chapas de vidro à base de gelatina, bastante sensíveis à luz, que permitiam trabalhar com diafragmas bem fechados e velocidades de obturador entre 1 segundo e ¼ de segundo, o fotógrafo ficou responsável por registrar logradouros e suas casas, prédios, quiosques, bem como as festas, carnavais, eventos oficiais, o andamento das obras, e, evidentemente, o sucesso das reformas⁶⁰. Foto a foto, produzia um inventário da cidade e da capital, ampliava os argumentos da prefeitura com o apelo fotográfico, revelava imagens de uma sociedade para além do necessário e fixava um olhar permeado pela alteridade entre a cidade do antes e do depois. Na letra de Carlos Drummond de Andrade, Augusto Malta aparece como aquele que se tornou “o coletor da fisionomia urbana, em perpétua transformação, salvando através das imagens formas extintas.”⁶¹

A experiência urbana moderna encontrou na fotografia uma expressão que poderia ser apaziguadora⁶² e, portanto, apropriada para documentá-la em toda a sua heterogeneidade. Mais do que isso, não se tratava apenas de uma extensa variedade de aspectos, mas de um ritmo intenso, de uma velocidade desconcertante do tempo, consequência tanto dos modernos procedimentos mecânicos quanto de uma moderna maneira de se pensar o sujeito e o sujeito no tempo. Assim, a fotografia se tornou a técnica ideal para estancar o fluxo de tempo presente que escorria rápida e progressivamente em direção ao futuro. A cidade foi simultaneamente palco, sujeito e objeto dessas transformações.

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

⁵⁹ Amaltéa Malta Carlini. Entrevista concedida ao MIS-RJ em 20/03/1980. MIS/RJ. Código 6223, seção 5, fita 573. Entrevista realizada por J.C. Monteiro e Lúcia de Castro.

⁶⁰ OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Ribeiro. *Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta*. p.109

⁶¹ Carlos Drummond de Andrade. “O malta viu tudo” In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 01/03/1979 Apud OLIVEIRA JÚNIOR, “Visível e o invisível”, pg. 70.

⁶² Se tomarem a fotografia positivamente, ou seja, como recorte miniaturizado do real, ela tem então uma função apaziguadora da relativização, consequência da multiplicação de pontos de vista em decorrência da ressignificação da subjetividade na passagem do século XVIII para o XIX. Ressignificação esta que possibilitou que a visão chamasse atenção para ela mesma como parte integrante do corpo – que interfere nas interpretações do mundo – o que intervém no advento da própria fotografia.

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.⁶³

Deste modo, no século XIX foi atribuída aos fotógrafos a função de registradores de um mundo que se dissipava. Segundo Susan Sontag, “(...) fotografar uma coisa tornou-se uma parte rotineira do processo de alterá-la.”⁶⁴ Esses profissionais eram contratados especificamente como os responsáveis por guardarem as imagens que se transformavam rapidamente, especialmente nas cidades. Tratava-se de um desejo de construir um álbum que conservasse a memória do antes, do durante e do depois, e que servisse de registro confiável das mudanças promovidas. A autora corrobora dizendo que “(...) desde o início, os fotógrafos não só se atribuíram a tarefa de registrar um mundo em via de desaparecer como foram empregados com esse fim por aqueles mesmos que apressavam o desaparecimento.”⁶⁵

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

Inicialmente, as fotografias de Malta serviriam para resolver problemas gerados em torno das indenizações oferecidas aos proprietários de imóveis desapropriados, diante da necessidade de derrubar ou reformar as construções, fossem habitações ou casas comerciais. Vale lembrar que até então o uso das fotografias com este propósito era inédito, e sem dúvida um argumento muito eficiente de convencimento ou de comprovação de um fato.

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

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

- Dois, “seu” Dr.!

⁶³ HOLLANDA. *Estratégias e percepções informacionais na produção de imagens em fotografia documental urbana*, pg. 70-71.

⁶⁴ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. p.79.

⁶⁵ Idem. p.91.

- Dois? Estranhou Passos, alteando aquellas sobranceiras de um negrume inalterável.

- Sim, “seu” Dr.!

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

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

- É “seu”! Dr.! É “seu” Dr.!

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

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

Esse era um processo infalível. Os espertalhões sahiam, em geral, encabulados e arrependidos.⁶⁶

Em seguida, dá seqüência ao relato com um esclarecimento e exemplificação a respeito deste procedimento praticado comumente pelo prefeito Pereira Passos e já sinalizado no primeiro capítulo:

O produto da venda do excesso de terrenos (...) cobria muitas vezes o valor dos respectivos prédios. A rua Uruguayana, por exemplo, deixou um saldo de setenta e tantos contos, tendo sido a desapropriação geral orçada em mil e duzentos contos. Muita gente não sabe que a Avenida Gomes Freire foi rasgada através dos fundos dos quintaes das ruas do Lavradio e Inválidos. Quanto não se arrecada hoje, nesses trechos, a Prefeitura de imposto predial? Obras semelhantes, com idênticos resultados, podemos apontar as avenidas Mem de Sá, Salvador de Sá, o alargamento das ruas Estácio de Sá, Camerino, Prainha, hoje Acre, Sete de Setembro, Assembléia, Carioca, Treze de Maio e outras.⁶⁷

O depoimento de Augusto Malta nos permite inferir algumas observações. Em primeiro lugar: vê-se que ele estava muito próximo da administração de Passos, convivendo dia-a-dia com o prefeito. Sabe-se que daí nasceu uma amizade e uma relação de compadrio entre os dois⁶⁸; em segundo lugar, percebemos a filiação ao projeto da prefeitura, o apoio permanente, e a compreensão por parte do fotógrafo de que os projetos de modernização e civilização eram a melhor alternativa para a cidade.

O pesquisador curioso que desejar melhor conhecer a obra gigantesca do prefeito Passos, que foi a transformação da velha capital da Monarquia e da República numa linda cidade moderna, cheia de vida, de jardins, asfaltada, limpa, confortável e com a principal orla marítima, do Boqueirão do Passeio ao fim da Praia de Botafogo, valorizada (por) uma avenida que é das maiores do mundo, segundo opinião de gente

⁶⁶ Augusto Malta em entrevista ao *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, de 28/08/1936.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ O prefeito Pereira Passos batizou uma das filhas de Augusto Malta.

viajada, basta comparar o mapa topográfico do Rio de Janeiro de 1900 com o de 1906 para ver o que foi a obra de seu grande Prefeito.⁶⁹

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

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

Deste modo, a função das fotografias de Malta tem íntima relação com o programa de reformas urbanas do governo federal, encabeçado por Lauro Müller, Francisco Bicalho e Paulo de Frontin, no sentido de garantir o progresso e colar a imagem da capital a uma identidade moderna capaz de mobilizar a nação através da universalidade que o projeto apresentava. O Brasil, metonimizado na figura da sua capital⁷⁰, também era representado na composição do fotógrafo, que captava instantâneos do antigo e da sua substituição pelo novo. A série de fotografias de Malta sobre a Avenida Central, por exemplo, pode ser considerada uma ode ao movimento pelo progresso que envolvia o poder público e a sociedade. Era preciso que as pessoas acreditassem na necessidade de transformação, e mais, se admirassem com ela:

Durante esse primeiro momento republicano, instável e turbulento, governo e intelectuais ligados ao novo regime não descuidaram da difícil tarefa de construção de referências simbólicas para a República. Tanto quanto o controle das cisões e oposições políticas, era importante inscrever a república nos corações e nas mentes dos brasileiros, e o processo de construção de um imaginário republicano mostrou-se tão complexo quanto a formulação da engenharia política necessária à estabilidade do regime implantado.⁷¹

⁶⁹ Augusto Malta. Apud. CAMPOS, Fernando Ferreira. *Um fotógrafo, uma cidade: Augusto Malta*. p.13.

⁷⁰ NEVES, Margarida de Souza. “Os cenários da República. O Brasil na virada do século XIX para o século XX.” p.19.

⁷¹ Idem, p.37.

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

Para Susan Sontag, as “fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo.”⁷² De fato, o clique guilhotina o *continuum* de tempo e espaço e suspende para fora deles o vivido. Isto porque, como resume Phillipe Dubois:

(...) a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Especialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma *fatia*, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo*.⁷³

O que temos, então, é uma memória-fragmento, que só ganha e dá sentido à identidade de um indivíduo ou de uma coletividade a partir da organização deliberada desses fragmentos. De outro modo, poderia dizer que a organização dessa memória-fragmento deve permitir “uma visão retrospectiva” do passado, de modo a servir para uma antecipação do futuro, ou seja, “uma visão prospectiva” do tempo. Assim, projeto e memória se articulariam contribuindo para situar o indivíduo, suas motivações e o significado de suas ações.⁷⁴

Por ser fotógrafo oficial, Malta se vê compelido a atender as demandas de uma agência produtora bastante específica: a prefeitura. A marca de “fotógrafo oficial” vai acompanhar toda interpretação da sua obra. E de certo, não poderia ser de outra forma. Afinal, permaneceu neste cargo por mais de trinta anos, servindo a dezenove prefeitos. O equívoco seria pôr à frente do fotógrafo a idéia de oficial. É notório que Malta atendeu às expectativas de seus empregadores, mas não poderia, mesmo se quisesse, evitar aparecer em suas fotografias. Muitas delas apresentam mais do que o prefeito ou seus assessores precisavam ver. Não entendemos que essa característica seja obra do acaso, mas uma orientação clara dos objetivos do fotógrafo no momento da composição

⁷² SONTAG. op.cit. p.28.

⁷³ DUBOIS. op.cit. p.161.

⁷⁴ VELHO, Gilberto. “Memória, identidade, projeto: uma visão antropológica”. p.101.

da foto. Entre os vários elementos que completam a composição da fotografia percebemos que, para Malta, o enquadramento deve ser analisado de maneira atenta e, ao mesmo tempo, ampliada.

Para tanto, é preciso apresentar o tratamento dado aqui a este termo enquadramento. Na técnica fotográfica, o *enquadramento*⁷⁵ é um dos elementos básicos de composição visual de uma fotografia. Em resumo, trata-se de uma ação expressiva do componente da estrutura espacial fotográfica, variando de acordo com o posicionamento do objeto central em relação aos limites da imagem (margens) e com o posicionamento da câmera (angulação) em relação ao objeto. Essas duas variantes expressam o ponto de vista do fotógrafo em relação ao referente. Além disso, o *trabalho de enquadramento*⁷⁶ pode significar, de acordo com Michel Pollack, a contínua reinterpretação do passado, também em função de duas variantes – os debates travados no presente e a identidade dos grupos manipuladores dessa memória. O que se propõe aqui é, através de uma analogia entre os enquadramentos, defender a idéia de que ambos, ao *colocar no quadrado*, promovem atos de lembrar e esquecer, não necessariamente num justo equilíbrio.

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

(...) uma obra como aquela, um homem como aquele, não mereciam a falta de respeito de uma 'tapeação'. (...) Embora em uma função secundária e lateral, eu me orgulhava em dar minha cooperação para a glória da grande obra. Ella precisava de uma documentação fiel e indiscutível que só as boas fotografias poderiam proporcionar (...).⁷⁷

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

⁷⁵ OLIVEIRA JUNIOR, op.cit., p.78

⁷⁶ POLLACK, Michel. "Memória, esquecimento, silêncio". P.9.

⁷⁷ Augusto Malta em entrevista ao jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 01/08/1983.

Deste modo o que se vê nas suas fotografias oficiais não é apenas o olhar do poder público, mas o olhar individual e subjetivo do fotógrafo Malta e, além disso, o olhar de todos os passantes que perceberam a presença da câmera e que se viram dentro da lente de Malta, retribuindo com outros diversos olhares ⁷⁸.

Como parte da memória que não se quer guardar, mas substituir, muitas pessoas que foram retratadas nas ruas cariocas são vistas pelo poder público como objeto de uma intervenção saneadora, como se fossem alheias à sociedade moderna, de modo que, na memória construída sobre elas durante o século XX, receberam o estigma de um papel subordinado. Retomando um aspecto do conceito de civilização apresentado no primeiro capítulo, a partir da leitura de Jean Starobinski, “ao chamar civilização o processo fundamental da história, e ao designar com a mesma palavra o estado final resultante desse processo, coloca-se um termo que contraria de maneira antinômica com um estado supostamente primeiro (natureza, selvageria, barbárie).”⁷⁹ Ou seja, a presença do indesejado na fotografia tem o seu lugar na medida em que ela é a oposição necessária para que se dê a valorização da civilidade como um estado que a sociedade deveria alcançar.

Patrícia Lavelle nos ajuda a compreender por que as fotografias de Malta causavam estupefato diante da elite carioca, tendo em vista que aquele cenário era, tradicionalmente, parte do cotidiano daquela sociedade. Em alguma medida, o que a imagem provocava era um estranhamento, que deveria ter como consequência a garantia do projeto modernizador, afinal, “retirada do seu ambiente cotidiano e representada sob o comando do fotógrafo, a personagem suscita um certo estranhamento que possibilita uma apreciação tranqüila do pitoresco.”⁸⁰

O curioso é que o fotógrafo Augusto Malta – operador de uma memória oficial intransigente com os elementos da sociedade e da cultura tradicionais – permitiu que essas pessoas aparecessem nas suas fotografias como sujeitos de suas próprias imagens. Justamente por compor fotografias que oferecessem a impressão de neutralidade e, assim, interferir adequadamente na composição – escolhendo luz, planos, angulação, enquadramento –, é que ele possibilitou a essas pessoas se apresentarem com liberdade, ou seja, serem atores da sua *outra* realidade possível – a realidade em preto e branco, em tamanho reduzido, revelada em papel.

⁷⁸ Ver: ARAÚJO, Viviane da Silva. *Retratos das ruas do Rio: comércio ambulante, civilização e imagem*.

⁷⁹ STAROBINSKI, Jean. P.16.

⁸⁰ LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. P.98-99.

Para Ricardo de Hollanda, Augusto Malta era uma “versão mecânica do *flâneur*”⁸¹. Entretanto, o autor parece tomar o *flâneur* por uma figura deslumbrada diante do espetáculo da modernidade. Diante das nossas convicções, melhor seria entender o *flâneur* como aquele que “perambula *com inteligência*”⁸². Malta era um estudioso. Do nada que conhecia de fotografia passou a uma das personagens mais importantes da história da fotografia no Brasil. No princípio de sua carreira, Malta indicava em todas as fotografias que fazia suas opções técnicas quanto à abertura de diafragma e velocidade do obturador, assim como informações quanto à data e condições de luz. Esse procedimento é típico de quem está aprendendo e precisa – naquela época, sem o auxílio do fotômetro – lidar com todos os elementos que constroem a imagem. Depois de revelar e ampliar, o fotógrafo poderia efetuar uma comparação entre as opções e, pouco a pouco, compreender o fazer de uma boa ou má fotografia. Essa experiência, na mesma medida, o ajudou a criar um estilo e um método. Entretanto, a sua habilidade técnica não faz de Malta necessariamente um *flâneur*. Apesar de ser um fotógrafo-andarilho a chafurdar a cidade em dezenas de milhares de cliques, a sua atuação profissional está embebida de uma idéia de objetividade, que é o avesso do que a *flânerie* demanda, tão associada ao deixar-se ir, ao gozo e à reflexão: “na base da flânerie encontra-se, entre outras coisas, a pressuposição de que o produto da ociosidade é mais valioso que o do trabalho.”⁸³

Na comparação entre as fotografias oficiais e as demais, encomendadas por um particular que o contratasse, percebemos o lugar da objetividade em seu trabalho na cidade. O olhar do fotógrafo oficial pretende, como já foi dito, criar a sensação de neutralidade, chegar mais perto da impressão de realidade. Por outro lado, quando as fotografias são para si ou para um particular que o contrate, algumas vezes recebem um tratamento expressivo que acentua um pouco mais as suas intenções estéticas. Portanto, a cidade aparece como um tema para Malta – as vezes apenas como cenário –, ela é o objeto, o referente e, por mais que ele esteja inserido nela, precisa tratá-la com algum afastamento.

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

⁸¹ HOLLANDA, Ricardo de. *Estratégias e Percepções Informacionais na Produção de Imagens em Fotografia Documental Urbana*. p.70-71.

⁸² RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. P.18.

⁸³ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. P. 234.

maneira como era feita: escrita sobre a imagem, presa a ela para sempre. Malta relembra:

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

- “Malta, você tem razão! Amanhã teremos picareta!”⁸⁴

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

É oportuno ressaltar que o conjunto de fotografias de Augusto Malta encontra-se fragmentado e preservado em diversos arquivos públicos e particulares na cidade do Rio de Janeiro, entre eles: o Centro Cultural da Light, o Instituto Cultural Moreira Salles, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o Museu da República, o Museu Histórico Nacional, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu Histórico da Cidade, a Biblioteca Nacional, o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e o Museu da Imagem e do Som.

4.3.1 ***Kiosques***

No caso particular deste e do próximo subitem, os acervos consultados foram os da Biblioteca Nacional e do Arquivo da Cidade. A série dos Quiosques, arquivadas na Biblioteca Nacional, era originalmente composta por setenta e cinco fotografias em preto e branco, feitas entre os anos de 1906 e 1926, na cidade do Rio de Janeiro. Infelizmente, apenas quarenta e quatro fotografias encontram-se disponíveis para consulta. O restante foi extraviado há alguns anos. O mesmo aconteceu, com poucos

⁸⁴ Augusto Malta em entrevista ao *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, de 28/08/1936.

meses de diferença, no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, que teve dezenove álbuns da Coleção Pereira Passos/Malta furtados. De todo modo, é provável que ainda seja possível completar a série original de setenta e cinco fotografias buscando as faltas nos acervos das instituições citadas anteriormente.

Logo depois de ter assumido a prefeitura, Pereira Passos iniciou uma campanha contra os quiosques, ordenando o levantamento de todos aqueles existentes na cidade e a mudança de local de alguns deles.⁸⁵ Outras medidas foram tomadas com o objetivo de disciplinar hábitos e costumes antigos da população carioca.⁸⁶

Ainda que trabalhando sistematicamente, fotografando quase que edifício por edifício das áreas que seriam afetadas pelas reformas, Malta sabia muito bem o que deveria mostrar. Para dar contundência das demonstrações da falta de higiene e da deterioração dos edifícios, Malta buscava ainda registrar comportamentos e hábitos que lhe pareciam incompatíveis com a cidade moderna que se esperava. Pessoas ociosas nas ruas, botequins ou quiosques, às vezes mal vestidas ou descalças, crianças pelas ruas com excessiva liberdade, e muitos curiosos que paravam, deslumbrados com a ação do fotógrafo. As reformas deveriam abranger também o saneamento desses comportamentos.⁸⁷

Surgindo por volta de 1872, os quiosques multiplicaram-se pelas ruas. Ali se vendia de tudo um pouco: café, broas de milho, refresco, pão e manteiga, bacalhau, frituras, cigarros, jornais, bilhetes de loteria. Eram construções de madeira, de formato hexagonal, postas em plena calçada, nos mais variados endereços.⁸⁸ Os frequentadores dos quiosques eram em sua maioria pessoas simples, trabalhadores, homens ou crianças. Ao redor de alguns quiosques havia poças, ou de cusparadas ou porque “a primeira é do santo”.

⁸⁵ Circular do Prefeito de 04/02/1903.

⁸⁶ Reprime o uso dos trilhos das companhias de bondes pelos carrinhos de mão (Circular do prefeito de 03/01/1903); proíbe que os mercadores ambulantes conduzam vacas pelas ruas para a venda de leite, a venda ambulante de miúdos de reses e a venda ambulante de bilhetes de loteria (Decretos do Prefeito, n° 370, 371, 372, de 09/01/1903); regula a construção, reconstrução, acréscimos e consertos de prédios (Decreto do Prefeito, n° 391, de 10/02/1903); obriga a pintura, caiação, consertos e limpeza de imóveis nas partes expostas ao público (Decreto do Prefeito, n°397, de 28/02/1903); organiza um serviço de inspeção sanitária das habitações (Decreto do Prefeito, n°400, de 09/03/1903); dispõe sobre o recolhimento de mendigos (Decreto do Prefeito, n°403, de 14/03/1903); cria matrícula e imposto de cães e a extinção dos vadios (Decreto do Prefeito, n°414, de 11/04/1903); apresenta o plano de melhoramentos da cidade (Em 13/04/1903); determina o uso de escarradeiras nos estabelecimentos públicos e proíbe cuspir e escarrar nos veículos de transporte de passageiros (Decreto do Prefeito, n°422, de 15/05/1903); proíbe fogueiras e fogos de artifício e balões nas ruas e praças (Decreto do Prefeito, n° 430, de 08/06/1903); aprova novo regulamento para a arrecadação de imposto predial (Decreto do Prefeito, n° 432, de 10/06/1903).

⁸⁷ OLIVEIRA JR & ENTLER, “Rio de mão dupla: dois olhares sobre a metrópole” P. 10.

⁸⁸ Há uma réplica de um quiosque na Rua da Candelária, no Centro da cidade do Rio de Janeiro.

Cada quiosque mostra, em torno, um tapete de terra úmida, um círculo de lama. Tudo aquilo é saliva. Antes do trago, o pé-rapado cospe. Depois, vira nas goelas o copázio e suspira um ah! Que diz satisfação, gozo, conforto. Nova cusparada. E da grossa, da boa...⁸⁹

Toda essa gente precisa comer e tomar um gole para esquecer as próprias fadigas. E a par dos já numerosos bares e botequins, surgem os quiosques, armações frágeis de madeira erguidas em plena calçada. Vendem café, cachaça, broas de milho, lascas de bacalhau, além de frituras, fumo e outras miudezas. Seus proprietários logo formam uma poderosa e truculenta confraria. Não pagam impostos e subornam fiscais, mantendo sempre a arma de fogo sob o balcão para intimidar fregueses zangados ou fiscais zelosos em excesso. A higiene é nenhuma, os insetos infestam o lugar. E, nas proximidades, os restos de comida atraem cães vadios. A sujeira dos quiosques emporcalha a cidade, transmite doenças. Mas é neles que o povo come.⁹⁰

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

Pelas calçadas, paradas às esquinas, à beira do quiosque, meretrizes de galho de arruda atrás da orelha e chinelinho na ponta do pé, carregadores espapaçados, rapazes de camisa de meia e calça branca bombacha com o corpo flexível dos birbantes, marinheiros, bombeiros, túnicas vermelhas e fuzileiros – uma confusão, uma mistura de cores, de tipos, de vozes, onde a luxúria crescia.⁹¹

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

Numa análise do conjunto de fotos feitas no ano de 1911 sobre os quiosques, Oliveira Júnior destaca que a escolha de Malta é, em geral, por um plano médio, enquadramento na maioria das vezes descentralizado, com um ponto de vista ao nível dos olhos e iluminação natural. Aliás, muitas vezes sequer se preocupa em equilibrar as grandes diferenças de luminosidade. Neste sentido, Malta usa a luz como um artifício que colabora para a representação do tema da maneira mais comum possível⁹². As imagens apresentam planos nítidos e definidos. Para tanto, usou diafragmas fechados, apesar de eles influenciarem na velocidade do obturador e comprometerem o

⁸⁹ Nosso Século. (vol.1). p.22.

⁹⁰ Idem, p.23.

⁹¹ RIO. op.cit. p.39.

⁹² OLIVEIRA JUNIOR, op.cit, p.173.

congelamento da imagem das pessoas que transitavam. A princípio isso importaria menos porque o seu objetivo principal era o de registrar os pequenos estabelecimentos e o seu entorno no espaço da rua. O aparecimento dessas personagens confere vida ao espaço, fazendo dele um organismo vivo.

Segundo Oliveira Junior, o tema principal ficava no primeiro plano⁹³, enquanto as outras informações eram dispostas de modo que não entrassem em disputa. Já o enquadramento para tomada dos quiosques variava entre o centralizado e o descentralizado, e isso decorreria, possivelmente, do desejo de incluir outros elementos nas imagens, fossem como referências ou apenas numa abrangência do quadro. Entretanto, Viviane da Silva Araújo nos apresenta uma alternativa interpretativa interessante:

(...) 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 esses 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.⁹⁴

Viviane Araújo chega a essa conclusão quando verifica que o contrato estabelecido entre a prefeitura e a Companhia de Kiosques em 1898 chegaria ao fim no ano de 1911, de modo que durante todo o governo de Pereira Passos os quiosques ainda tinham amparo legal para existir. De fato, os quiosques sobreviveram ao “bota-abaixo” dos primeiros anos do século XX e as quatro fotografias aqui apresentadas são exemplos disso, já que foram feitas após o fim da administração Passos. Desse modo, a escolha por centralizar ou descentralizar os quiosques não estaria diretamente relacionada à entrada de outros elementos incivilizados na fotografia, mas ao fato de que antes de 1911 – exceto no caso dos incêndios a quiosques em 1906 – eles eram mais um entre os outros sinais da barbárie; só as vésperas da sua definitiva extinção é que os quiosques se tornariam o tema principal da foto, ganhando o centro.

⁹³ Dispor os quiosques no primeiro plano não é necessariamente uma regra para as fotografias de Malta. Aqui, por exemplo, se apresentam quatro fotografias de quiosques em que eles aparecem no plano médio.

⁹⁴ ARAÚJO, Viviane da Silva. *Detrás da objetiva: fixidez e movimento na fotografia e no Rio de Janeiro de Augusto Malta*. p. 89.

Assim, pelo dia afora, até que às 10 horas da noite, há de fechar-se o último quiosque à cara do último vagabundo renitente. Mas a campanha está finda. Piedade aos vencidos e façamos como os necrológios dos patifes:

“Apesar dos seus desvarios e das incontínências da sua vida desregrada, era um grande coração, um inofensivo e uma boa alma”.

Não seríamos tão indulgentes com os quiosques mas, coitados, sob os seus andrajos, prestaram grandes serviços ao seu tempo, quando quase tudo por aqui era imundo e indiferente às belezas do progresso.

Era o quiosque que guardava os embrulhos do opeário, as armas do cocheiro, as cordas do carroceiro, dva de berb aos burros das carroças, e aos cavalos dos carros.

Alguns eram intrujões, escondiam os furtos dos garotos e desenvolviam a raia do seu negocio emprestando pequenas quantias a juro fabuloso.

E assim alguns faziam fortuna, construam casas e de amanhã em diante vão viver das suas economias: “vintém poupado vintém ganho”...⁹⁵

As pessoas retratadas em torno dos quiosques – e os próprios quiosques – fazem parte de um passado da cidade que não se coaduna ao projeto de futuro – contido na idéia de progresso e modernização – do prefeito. Elas fazem parte, portanto, daquele grupo que deve ser afastado do Centro, como se estivessem absolutamente alheias à sociedade moderna. A sua relação com as reformas urbanas se dá na medida em que o campo de ação dessas pessoas fica restringido pelos estigmas criados pela subordinação e higienização. Elas são o que não se quer ver na cidade, mas que nas fotos do Malta aparecem.

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

Em seguida, podemos ler algumas notícias de jornais da época que, apesar da extensão, são de válida leitura, uma vez que circularam no mesmo momento do ocorrido. Esta primeira, “Os vandalismo de hontem”, explica o evento e não deixa de fazer sutis críticas à condução da ordem pela polícia.

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

Em ambas as encommendas, o Sr. Machado não procurou fazer economias; queria que ao seu amigo Dr. Pereira Passos, a quem deve gratidão, fosse dada significativa, brilhante e publica prova de admiração e estima. (...) Effectivamente, pela manhã, o

⁹⁵ Apud. George Ermakoff. p.25-26

kiosque no. 124 estava lindo e odoramente ornado, ostentando em uma das fachadas, entre flores e festões, e sob um docel de bandeiras novas que fluctuavam ao vento, o retrato do Sr. Dr. Passos.

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

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

Houve um momento, às 10 horas da manhã que duas ou três pessoas intimaram o empregado que se achava no kiosque a desmanchar a pretendida má brincadeira. O intimado, porém, que, parece, ignorava a existência da lata 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 promptamente derrubado e quebrado, sendo delle arrancados as flores, os festões, as bandeiras e os retratos.

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

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

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

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

Em seguida a essa procissão de troça espalhou-se pela cidade, entre os arruaceiros de todas as ocasiões, o selvagem desejo de derrubar kiosques e inutilizar a propriedade alheia. (...) A ordem foi mantida durante o resto de dia e noite. O que a policia não impedio foi que se dessem os vergonhosos prejuízos que deixamos assignalados.⁹⁶

A primeira fotografia [Figura 1] traz uma legenda indignada de Malta; à esquerda lê-se: “O Cadáver do kiosque 124 que teve a infeliz idéia de tentar ridicularizar o Dr. Passos. O povo deu uma lição de mestre”. Malta enquadra o quiosque derrubado no centro e ocupa as margens da imagem com os homens que parecem tomar

⁹⁶ DEL BRENNNA, Giovanna. *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II*. pp.551-553.

conta de todo o ambiente, sendo gentis apenas com o fotógrafo, afinal, abriram um pequeno espaço para que ele fizesse o seu instantâneo.



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

O dia dezessete foi caótico para a cidade. Como dizia a citação anterior, arruaceiros aproveitaram o pretexto e saíram espalhando o terror por outros tantos quiosques nas ruas; os da Praça da República, por exemplo, todos sofreram prejuízos. Esta manifestação, entretanto, não nos interessa mais do que a da manhã. É pouco comum que as pessoas apareçam sorrindo nessas fotografias, no entanto as feições de contentamento se expressam em muitos rostos dos jovens e adultos ao lado do quiosque suicida. Talvez se deva à fascinação pelo registro eternizado do heroísmo, através da fotografia.

Na segunda fotografia [Figura 2], distante mais um pouco do caos, Malta registra o que sobrou do quiosque aos pés da Charutaria: apenas cinzas e fumaça. Nela, também escreve uma curta legenda: “transeuntes observam restos de um quiosque incendiado, 1906”. Diferente da maioria das suas fotografias, nesta praticamente todas as pessoas estão de costas para o fotógrafo; o alvoroço ainda era mais interessante do que aquela estranha técnica de captação de auras⁹⁷.

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

Ao publico

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

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

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

Para isso, e como demonstração do meu reconhecimento, aceitei bem a idéia de expor o retrato do ex-Prefeito, rodeando-o de ornamentação condigna, preparada por uma das casas mais conceituadas desta capital, a casa Rosenwald. Asseguro com todas as forças que não houve de minha parte nenhuma demonstração menos respeitosa, sendo calumniosa e falsa quaesquer asseveração em contrario.

Affirmo mais que não tive co-participação directa ou indirectamente numa publicação que se leu nos *A pedido* do *Jornal do Commercio* de hoje, em que há referencias ao malsinado retrato. Só posso attribuir sua autoria, envolvendo-me no seu assumpto, a inimigo meu que intentasse prejudicar-me.⁹⁸

⁹⁷ BENJAMIN.op.cit. p.101.

⁹⁸ DEL BRENNNA.op.cit. p.549-550.



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

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

4 de fevereiro 1903 - Circular do Prefeito aos agentes da Prefeitura ordena o levantamento dos quiosques existentes na cidade, e dos que funcionam sem licença”. (Boletim I.M., 1903, I, p.137)⁹⁹

Consta-nos que o Dr. Passos, no seu louvável empenho de aformosear a nossa cidade, está muito empenhado em dar um golpe de morte nos Kiosques que por ahi pullulam (...) Os directores pedem uma indenização de 1500 contos, enquanto que o Dr. Passos apenas offerece 300 contos... (“Os Kiosques”, Gazeta de Notícias, 2.2.1903”)¹⁰⁰

⁹⁹ Idem. p.26

¹⁰⁰ Idem. p.26.

Vendo o Senhor Prefeito que os proprietários de três kiosques próximos ao largo do Paço do lado do Hotel de França estavam a protelar a mudança de suas caranguejolas ordenada por S.Ex. para conclusão de alargamento do passeio, tomou a resolução efficaz e rápida de os mandar remover durante a noite de hontem para o largo do Mouro. (“Os Kiosques”, O Paiz, 14.2.1903)¹⁰¹

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

A Epidemia dos Kiosques

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

As obras realizadas pelo Sr. D. Passos durante o seu quatriennio dictatorial são enormes; os meios que S. Ex. se serviu para leval-as a effeito foram formidáveis. Só ficou com vida quem tinha excessiva resistência vital; porque a todos S. Ex. inquietou com seus processos de violência, rudeza, de falta de polidez. Na Prefeitura, o Sr. Dr. Passos gritava; fora da Prefeitura seus empregados, com raras excepções, gritava; e a população, amofinada e perseguida, para não destoar, gritava também, mas gritava de dores.

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

Armado com uma lei quase marcial, adrede organizada para seu exclusivo uso e goso, o Sr. Dr. Passos começou o seu Governo como autocrata, enfeixando em suas mãos autoridades, que deviam estar separados, por amor da ordem. Confiada a um homem prudente, respeitador dos direitos alheios, amigo da paz, sociável, - humano – enfim essa lei teria sido simplesmente tenebrosa. Entregue ao Sr. Dr. Passos ella foi explosiva. Os impostos municipaes cresceram espantosamente; as extorsões multiplicaram-se; os abusos floresceram, e as irregularidades campearam impávidas, - porque o Prefeito dispunha de poderes discricionários e nunca hesitou em pol-os em exercício, com estrepitoso alarde.

A somma dos créditos extraordinários abertos por S.Ex. attinge quantia fabulosa; o município ficou endividado e nos cofres da Prefeitura o Sr. General Souza Aguiar vai

¹⁰¹ Idem. p.29.

provavelmente encontrar um monstruoso zero, com o ventre cheio de outros zeros, em estado de desenvolvimento pujante.

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

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

Que bons ventos o conduzam ao remanso da vida privada e nunca mais outros ventos arredem dessa bastitude.¹⁰²

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

Na fotografia do Largo da Sé (1909) [Figura 3], o que vemos é uma rua de paralelepípedo, com casas comerciais nas calçadas. Aí, é possível observar a presença de três quiosques, além de uma feira de rua. A movimentação de pessoas simples e do comércio ambulante é intensa. A sujeira do chão, causada pelos restos, está em primeiro plano, numa posição de evidência. Malta centralizou esse enquadramento e o tomou de frente e de um ponto de vista mais elevado, o que, além de naturalizar, estende a cena a uma grande profundidade, concentrando a desordem no plano médio.

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

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

¹⁰² Idem.op.cit.p.550-551.



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

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

Na fotografia de primeiro de novembro de 1911 do Largo de Santo Cristo [Figura 4], temos uma tomada de frente. Paradoxalmente, a Igreja está centralizada, enquanto o quiosque se encontra à margem esquerda da composição. Nesta fotografia, os limites da imagem encenam as relações de intimidade entre sagrado e profano. Em frente ao quiosque é possível ver seis pessoas claramente – entre elas crianças – e duas

rejeitadas pelo enquadramento do retângulo fotográfico. O senhor apoiado pelo braço ao balcão do quiosque é, provavelmente, o responsável por ele. Assim o vejo, pois, dentre todos, é o único que não se desliga fisicamente da pequena construção, estabelecendo entre esses dois corpos uma união. O que me punge especialmente nesta fotografia é a proximidade entre o quiosque e a igreja; talvez essas pessoas bebessem para esquecer e rezassem para ter seus pecados esquecidos, ou melhor, perdoados ¹⁰³.



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

¹⁰³ WEINRICH.op.cit.p.233.

4.3.2

Avenida Central

A Avenida Central é a maior expressão da *Belle Époque* carioca, sendo tomada como uma espécie de metáfora para todo o processo de modernização da cidade decorrente das reformas urbanas. O imenso *boulevard* cortava a cidade da Praça Mauá até a Avenida Beira-Mar, fazendo esquina com várias ruas de traçado colonial, ainda que algumas delas também tivessem sofrido intervenções com as reformas. A cidade, se fosse vista como palco para os atores civilizados atuarem, ganharia com a Avenida Central o elemento que mais acumulou carga simbólica para representar a modernidade. O cenário transformado modificaria também os sinais da tradição, que deveriam ser ressignificados. Essa ressignificação dos antigos ambientes é importante para que eles possam manter – ou, até ganhar – expressividade. A construção da Avenida Central é exemplar nesse sentido. A artéria, que passou a cortar a cidade de mar a mar, modernizava cada beco ou ruela com o encontro das suas esquinas; tal como a ferrovia Madeira-Mamoré¹⁰⁴, o trem do progresso que cortava a selva levando a modernidade para dentro da paisagem verde.

A Avenida, rebatizada em 1912 em homenagem ao barão do Rio Branco, foi entregue à população 18 meses depois de ter sido iniciada a sua construção em 29 de fevereiro de 1904. Teve duas inaugurações, ambas em datas cívicas: a primeira em sete de setembro de 1904 para comemorar o final das demolições; e a segunda em quinze de novembro de 1905. Ambas foram tratadas como eventos solenes, de importância nacional, registradas através de reportagens e fotografias. De acordo com Jeffrey Needell:

O empreendimento foi considerado miraculoso tanto por sua rapidez quanto pela comoção pública que causou. Em um ano e meio, foram destruídas cerca de 590 edificações na Cidade Velha e pequenos trechos dos morros do Castelo e São Bento. Pronta, a avenida estendia-se por 1996 metros, com uma largura de 33 metros – dimensões verdadeiramente revolucionárias para a América do Sul.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Ver: HARDMANN, Francisco Foot. *Trem fantasma – a modernidade na selva*.

¹⁰⁵ NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro da virada do século*. p. 60.

Os edifícios ali construídos foram submetidos a um júri ¹⁰⁶, que por mais que admitisse as mais variadas funções, todas elas deveriam ser nobres, como: empresas estrangeiras e nacionais, entretenimento, venda de produtos luxuosos, instituições ligadas à literatura e belas-artes e ainda à Igreja e órgãos do governo. Jeffrey Needell informa que “as fachadas eram, acima de tudo, um elogio carioca ao ecletismo francês, a expressão consagrada da *École des Beaux-Arts*”. ¹⁰⁷

Se Paris foi um modelo – não exclusivamente – para as reformas do Rio de Janeiro, este fato não foi um privilégio carioca, digamos assim. Paris era modelo para todas as cidades no ocidente na virada do século.

A iniciativa de Haussmann teve reflexos em outras cidades fora da Europa entre as quais o Rio de Janeiro, Buenos Aires e Montevideu são exemplos na América Latina. (...) [Nesses países] as tensões se agravaram na mesma proporção de seus contrastes sociais, isto é, na distância entre as suas realidades e o ideal de modernidade assumido. (...) Muitas vezes, o estabelecimento da metrópole evidencia não tanto os desdobramentos do progresso, mas a fé que nele se deposita, e o desejo de alcançá-lo. Se a modernidade podia ser lida na cidade, poderia ser escrita através dela. Esse foi o caso do Rio de Janeiro, onde a reurbanização foi uma espécie de decreto proclamador da modernidade que se desejava. ¹⁰⁸

Esse trecho nos ajuda a retomar uma das nossas desconfianças presentes no primeiro capítulo: a modernidade carioca não foi decorrência de um processo de civilização que já vinha se desenrolando na história da cidade; ela se impôs como um estado de civilização que atropelou a história da cidade. Assim, fizeram uma aposta na antecipação de um futuro – de acordo com padrões externos – que não sabemos se alcançaríamos como uma consequência do nosso desenvolvimento. Vale retomar as palavras de Adrian Gorelik: “a modernidade foi um caminho para se chegar ao desenvolvimento, não sua consequência.” ¹⁰⁹ A presença ou a ausência da artificialidade variaram na medida em que se conseguia ou não traduzir a novidade, sem deixar de ter em vista a tradição.

Se por um lado, a população apoiava as reformas:

Mas foi nessa situação de imundície e de andrajo que a veio encontrar o reformador ativo e forte que é o Dr. Passos, e foi assim que ele resolveu varrer toda essa porcaria e sobre o terreno limpo e saneado levantar melhoramentos que nos honram, que já dizem

¹⁰⁶ O júri era composto por Lauro Müller, Paulo de Frontin, Pereria Passos, Saldanha da Gama, Aarão Reis, Jorge Lossio, Feijó Junior, Osvaldo Cruz, Ismael da Rocha e Rodolfo Bernardelli.

¹⁰⁷ Idem, pg.62.

¹⁰⁸ OLIVEIRA JR & ENTLER, “Rio de mão dupla: dois olhares sobre a metrópole”, p. 7

¹⁰⁹ GORELIK, Adrian. P. 49.

bem a respeito de nossa cultura e do nosso adiantamento, operando num verdadeiro milagre a transformação rápida da cidade imunda de outrora num sitio decente onde já não se tem vergonha de estar.¹¹⁰

Por outro, ao ver as suas necessidades mais elementares negligenciadas, chiava:

Por água clama o Rio de Janeiro
A todo instante em fúria desabrida,
E o Governo escutando o seu berreiro
Mata-lhe a sede? Não! Faz avenida.

[...]

Em nossos tempos de neurastenia,
Está grassando a avenidomania,
Moléstia de feição a mais grotesca
Por isso, quando no Café do Brito
Pede-se um copo d'água,
Ouve-se um grito:
- Garçon, um copo de avenida fresca.¹¹¹

Augusto Malta não foi o único fotógrafo contratado pela prefeitura para registrar os diferentes momentos da Avenida. Ao seu lado havia Marc Ferrez e João Martins Torres – o primeiro foi contratado pela Comissão de Construção da Avenida para elaborar um álbum com as plantas, fotografias das fachadas e algumas tomadas gerais; o segundo foi contratado também pela Comissão com o objetivo de obter o registro das obras e das solenidades.

Se pudermos fazer uma primeira distinção entre as fotografias dos quiosques e as da Avenida Central esta será a de que os quiosques eram fotografados como parte daquilo que a cidade civilizada queria esquecer, enquanto as fotografias da Avenida Central apresentam o *boulevard* como a própria metáfora daquilo que a cidade devia ser e, posteriormente, lembrar.

Alas inteiras de casas ruem, aluem, desaparecem da noite à manhã. As ruas mexem-se, alargam-se, transformam-se, endireitam-se. Noite e dia, a picareta vibra e abate ávida de sepultar num ápice as plantas arcaicas e condenáveis, as deploráveis fachadas, os sórdidos esconderijos, os estrangulados labirintos, cubiçosa de ver passar, após o inevitável – e quão inevitável! – nuvem da poeira, a onda leve, purificadora do livre ar. (...) De modo que, dado mesmo o caso da cidade estar pronta, de existir a nova Rio de Janeiro, eu, igualmente, não poderia descrever-te, porque, com todo este poeirama, não

¹¹⁰ “Chronica”, O Malho, 24/10/1903. Apud BRENNNA, *O Rio de Janeiro de Pereira Passos*, p. 110.

¹¹¹ Bastos Tigre “Cirano & Cia” Apud. KOK, *Rio de Janeiro na época da Avenida Central*, p. 36.

a enxergaria nitidamente. Mas não existe: prepara-se. E é tudo absolutamente provisório por aqui.¹¹²

Na fotografia feita em 1906 [Figura 5] observamos que a Avenida é tomada de fundo e o leve deslocamento para a direita parece ter o objetivo de incluir na foto a fachada de alguns edifícios que já estão construídos ou em construção, como é o caso do Theatro Municipal ao fundo. Do outro lado da calçada, vemos sinais de escombros e de espaço a ser preenchido. Aliás, a maneira como está representada, longilínea – característica evidenciada pela sucessão dos postes no meio da avenida –, nos dá a impressão de um *continuum* tal como deve ser o progresso.



[Figura 5] Augusto Malta, 27.10.1906, Avenida Central, Arquivo da Cidade

¹¹² Manuel de Sousa Pinto “O Bota Abaixo” Apud. BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900* p.265.

De acordo com o diagnóstico de André Nunes de Azevedo:

Embora tenha sido recebido pela sociedade carioca como uma obra civilizadora, a avenida não somente foi concebida pelos seus idealizadores como obra do progresso material brasileiro como também foi representada pelos seus executores como tal. Além de apresentar toda uma infra-estrutura técnica das mais desenvolvidas para os padrões brasileiros da época, com cabos de luz, fios de telefone e tubos de gás subterrâneos, além de tecnologias modernas de calçamento viário, a Avenida Central apresentou toda uma significação do progresso material como propiciador da civilização, como era típico entre as elites republicanas. Primeiramente, por ser uma perspectiva que se iniciava como derivação do porto. A Avenida Central originava-se junto a este, que era representação máxima do progresso material brasileiro. Ainda, exatamente no espaço de articulação dessa avenida com o porto, o Largo da Prainha, foi colocada a estátua daquele que fora o maior ícone do progresso material brasileiro, Visconde de Mauá. Este, além de ser uma representação deste ideal, remetia ainda à figura do homem que fora incompreendido pela Monarquia, pois esta não teria percebido a necessidade do progresso, uma necessidade que a República, por sua vez, aparentava não somente ter compreendido, como também posto em prática pela reforma urbana.¹¹³

Viviane da Silva Araújo nos informa que nas fotografias que retratam a Avenida Central, seja ela o tema principal ou o cenário para outros eventos, existe uma importante multiplicidade porque ora elas são dotadas de forte movimentação ora transmitem uma avenida estática, variando entre aquelas fotografias posadas ou não, com ênfase ou não na arquitetura, indo de closes aos planos gerais.¹¹⁴

A segunda fotografia aqui exposta [Figura 6] me remete imediatamente a um trecho da crônica de João do Rio intitulada “O velho mercado”:

O progresso, a higiene, o confortável nivelam almas, gostos, costumes, a civilização é a igualdade num certo poste, que de comum acordo se julga admirável, e, assim como as damas ocidentais usam os mesmos chapéus, os mesmos tecidos, o mesmo andar, assim como dois homens bem vestidos hão de fatalmente ter o mesmo feitio da gola do casaco e do chapéu, todas as cidades modernas tem avenidas largas, *squares*, mercados e palácios de ferro, vidro e cerâmica. As cidades que não são civilizadas são exóticas, mas quão mais agradáveis. Não há avenidas, há outras coisas e quem vinha ao Rio gozava o interesse de uma cidade diferente das outras e tão curiosa no seu feitio, como é Toledo na sua maneira, como é o Porto, como o são algumas cidades da Itália, onde ainda não entrou o progresso, que estende logo um cais, destrói vinte ruas e solta sobre as ruínas um automóvel.¹¹⁵

¹¹³ AZEVEDO, André Nunes. “A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana.” p. 41

¹¹⁴ ARAÚJO, op.cit, 2008. p. 109.

¹¹⁵ RIO, João do. *Cinematógrafo*. P. 153-154.



[Figura 6] Augusto Malta, 25.09.1906, Avenida Central, Arquivo da Cidade

A crítica do autor se dirige justamente a um dos mais importantes elementos definidores da civilização, que é a universalidade. O cronista, que temia a padronização, viu o Rio de Janeiro se transformar e perder as suas especificidades em nome da totalidade que o modelo impõe. Esta fotografia, que tomada no nível da rua, de frente, centralizando a avenida, tem em seu primeiro plano um poste – “a civilização é a igualdade num certo poste” – que nos remete imediatamente a algo exterior ao Rio de Janeiro, que não se adaptou perfeitamente as suas feições mais íntimas. Ainda sobre os postes e a civilização:

Toda a população tem a esperança de que a Avenida concorra para modificar certos costumes; mas se não se evitar desde já que eles penetrem, será depois muito difícil corrigi-los.

Já ontem os vendedores fixos de jornais assentaram acampamento ao pé dos postes da iluminação elétrica e instalaram o seu caixãozinho à guisa de tamborete. Amanhã ou depois o poste estará amarrado de cordas e cordões enfeitados de todos os jornais da cidade. Os postes vão ser centros desse mercado original.

Ora, os passeios da avenida são muito largos, um pouco mais do que os dos boulevards de Paris. Não haveria, pois, inconveniente em permitir que, como naqueles, houvesse na avenida kiosques destinados a venda de flores e jornais. Aqui faz medo pregar uma

idéia nova, mas que é capaz de ser estraga pela elasticidade. Falar de kiosque faz logo pensar com horror na hipótese de surgirem nas esquinas, principalmente para os lados de Santa Luiz e da Prainha esses monstros meio-cafés, meio-tabacarias, onde não cessa a freguesia ruidosa, que bem poderia estar abrigada em botequins, debaixo do teto.¹¹⁶

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

De fato, é o ideal de progresso a chave de compreensão da orquestração harmônica em meio ao caos das obras. Entretanto, a modernidade carioca só teria sucesso se os homens se lançassem às ruas, às galerias, aos monumentos, que são expressões visuais da modernização, do rumo para o futuro. Só através das sensações do moderno tangível é que o sujeito poderia se sentir inserido àquele projeto. Apesar de a Avenida ter uma espécie de função pedagógica, representando ela mesma as normas de civilidade, era preciso atrair a população que se queria ensinar, entretanto, essas mesmas normas – as desapropriações, prisões, etc. – afastavam paulatinamente a massa do centro. De acordo com André Nunes de Azevedo:

É interessante notar que a presença de instituições culturais no final da Avenida Central, como o Teatro Lírico, o Teatro Municipal, a Escola de Belas-Artes e o Palácio Monroe, destinado a exposições, fez com que aquele espaço adquirisse uma forte significação cultural. Este fato, possivelmente, influenciou o Governo Federal em sua decisão de construir o novo prédio da Biblioteca Nacional no local poucos anos depois, reforçando definitivamente uma tendência que a Prefeitura do Rio de Janeiro estimulou com a decisão de construir o novo Teatro Municipal junto ao Teatro Lírico e a Escola de Belas-Artes.¹¹⁷

Talvez a Avenida Central tenha se tornado o símbolo das reformas porque ela apresenta a complexidade do jogo de interesses ali presentes: em uma das suas pontas está o porto, ligado a idéia de função que a capital assume e, ao mesmo tempo de progresso material e modernização, como projetos associados a Lauro Müller; enquanto na outra ponta está a Cinelândia, relacionada a uma idéia de uso da cidade e que se

¹¹⁶ “Várias”, *Jornal do Commercio*, 7 de novembro de 1905. Apud BRENNNA. *O Rio de Janeiro de Pereira Passos*, p.395.

¹¹⁷ AZEVEDO, op.cit. P.49.

vincula a um projeto de civilização que, apesar de incorporar a cultura, não valorizou as tradições, como foi o caso das reformas promovidas por Pereira Passos.



[Figura 7] Augusto Malta, 16.10.1907, Avenida Central, Arquivo da Cidade

Na terceira fotografia [Figura 7], a avenida aparece como o cenário ideal para o desfile do automóvel em primeiro plano. Ao lado de vários outros sinais do progresso como a própria fotografia, os cinematógrafos, os cafés, a telefonia, os balões, o aeroplano, a rede ferroviária, a iluminação elétrica, o automóvel aparece na imagem como um acelerador do tempo, um transformador das paisagens. De dentro de um automóvel, a perspectiva do motorista é completamente distinta daquela do transeunte: é o automóvel que cruza a cidade, mas é a cidade que passa como se fosse uma película, uma seqüência de cenas, de modo que em um piscar de olhos se perde alguma coisa. Na verdade, o transeunte também perde alguma coisa, mas a aceleração do veículo dá a perda uma evidência maior por conta do risco que ela encobre. Brito Broca nos presentearia com o seguinte comentário publicado em “Notícia de um ‘inverno’ carioca”, no Correio da Manhã de 22/03/1961:

Em 1916, a vida mundana do Rio tinha o seu *habitat*, na Avenida. Era o *footing*, o *trattoir rolant* da Avenida, como denominava João do Rio. Bastava ficar numa esquina para ver desfilar todas as celebridades da política, das letras e do chamado *set* carioca. A Avenida se tornara uma espécie de sala de visita da cidade, confinada por dois marcos principais: a Sorveteria Alvear e o Assírio.¹¹⁸

A “sala de visita” da cidade era também a metáfora, o símbolo principal, de todas as transformações que o Rio de Janeiro viveu na primeira década do século XX, sob o governo do prefeito Pereira Passos e do presidente Rodrigues Alves. A Avenida que ligava dois pontos distintos da cidade, de mar a mar, também ligava dois projetos de civilização distintos para a capital e a cidade, do Porto até a Cinelândia, como foi chamada aquela região a partir dos anos vinte. A desconfiança de que a capital avançou sobre a cidade – não apenas no início do século XX – parece se renovar ainda nos dias de hoje, apesar de o Rio de Janeiro não ser mais, já há algumas décadas, a *belacap*.

¹¹⁸ BROCA, Brito. *Teatro das Letras*. p.27.