

Amanda Danelli Costa

**Impressões imagéticas:
História, memória e a fotografia carioca de
Augusto Malta**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues

Rio de Janeiro
Agosto de 2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



Amanda Danelli Costa

**Impressões imagéticas:
História, memória e a fotografia carioca de
Augusto Malta**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof^o Antonio Edmilson Martins Rodrigues
Orientador
Departamento de História
PUC-Rio

Prof^a Márcia de Almeida Gonçalves
Departamento de História
PUC-Rio

Prof^o Manoel Luiz Lima Salgado Guimarães
Departamento de História
UFRJ

Prof^o João Pontes Nogueira
Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 28 de agosto de 2007

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Amanda Danelli Costa

Graduou-se em História (Bacharelado e Licenciatura) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2004. Possui artigos publicados na área de História, especialmente sobre a *belle époque* carioca. Atualmente é Professora-Tutora do curso de Licenciatura em História da PUC-Rio/UERJ, modalidade Ensino à Distância.

Ficha Catalográfica

Costa, Amanda Danelli

Impressões imagéticas: história, memória e a fotografia carioca de Augusto Malta / Amanda Danelli Costa ; orientador: Antonio Edmilson Martins Rodrigues. – 2007.

91 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em História)– Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Inclui bibliografia

1. História - Teses. 2. História social da cultura. 3. Fotografia. 4. Memória. 5. Rio de Janeiro. 6. Augusto Malta. I. Rodrigues, Antonio Edmilson Martins. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para todos aqueles que passam e deixam instantâneos eternos
no álbum de memórias da minha vida;
para minha mãe, meu espaço,
para meu pai, meu tempo,
para os meus amores, minha luz.

Agradecimentos

A realização desta dissertação, embora tenha sido de responsabilidade exclusivamente minha, contou com a ajuda e apoio, diretos ou não, de muitas pessoas que fazem parte da minha história. Por isso, nada mais justo do que lembrá-las aqui, neste lugar especialmente dedicado a elas.

Agradeço a meu pai, José Marcos da Costa, que foi um incentivador constante dos meus projetos como historiadora. Acolheu a mim, os meus anseios e as minhas necessidades, sempre de maneira calorosa e muito além do suficiente. Meu trabalho com a história ao longo desses anos, bem como meu desenvolvimento como pessoa, foi estimulado e assegurado de todas as maneiras possíveis. Agradeço, portanto, pela generosidade e pelo maior e mais verdadeiro amor, meu amor eterno.

Agradeço também a minha mãe, Wilma Fonseca Danelli, que depositou em mim sua confiança e seus melhores pensamentos, estando ao meu lado minuto a minuto, por todos esses anos, acompanhando minhas descobertas, meus temores, minhas ansiedades, minhas conquistas. Apesar das nossas muitas diferenças, o que fica sempre é o amor e a infinita cumplicidade, acima de tudo.

Sou muitíssimo grata aos professores do Departamento de História da PUC-Rio, especialmente: Marcelo Jasmim, Ricardo Benzaquen, Margarida de Souza Neves e Márcia Gonçalves. As aulas e as conversas me ajudaram muito no encaminhamento das minhas questões. Além disso, suas presenças estarão marcadas na minha memória através de excelentes momentos de encontro comigo mesma e com o meu ofício. Não poderia deixar de lado a secretária do Departamento, Edna, sempre tão prestativa e carinhosa.

Devo agradecimentos também aos professores Manoel Salgado e Ana Maria Moura, figuras presentes no início da minha formação e determinantes nas lições de história e de vida que foram capazes de me oferecer.

A minha formação, em grande parte, se deve a presença do sempre professor-orientador Antônio Edmilson Martins Rodrigues. Já somam cinco anos de amizade, sobretudo. Seu companheirismo e sua disponibilidade para ensinar foram para mim os maiores incentivos. Tenho nele muito mais do que um professor ou orientador, mas um verdadeiro amigo.

A minha amizade mais longa construí durante os últimos dez anos ao lado de Fernanda Röhnelt, que foi para mim em todo esse tempo muito mais do que uma amiga, mas a pessoa em quem encontrei em absolutamente todos os instantes o carinho, a lealdade, o ombro e a risada mais acolhedores que já conheci. A ela devo um agradecimento do tamanho desses dez anos e de tudo que vivemos juntas. Com ela eu espero dividir ainda muitos momentos da minha vida, com infinito afeto.

E por falar em tempo, já se vão mais de sete anos desde que as aulas do professor, colega e amigo Pablo Spinelli me inspiraram a enlaçar minha trajetória profissional com a graduação de História. Pablo, meu guru, foi sempre muitíssimo generoso comigo: horas de telefonema, livros, cafés, filmes, risadas, ponderações. Ele, que tinha me pegado pela mão para me ajudar a caminhar neste universo, é quem espero poder alcançar, agora com minhas próprias pernas, para que possamos avançar juntos.

No primeiro ano deste novo século houve também uma virada no coração. Aprendi o que era amor maduro, apesar da imaturidade do par, com Henio Costadella. Com ele construí meus primeiros sonhos em comum, e por que não planos, de uma vida adulta. Por tudo isso ele merece estar aqui, e também por ter me acompanhado nos primeiros anos de graduação e ter me ajudado a abordar assuntos, de pesquisa ou não, que se tornaram definitivos desde então. A vida tem dessas coisas: deixou-me muito do que construímos juntos, mas não nos deixou juntos. Obrigada por ter sido o que foi e por ter se renovado em minha vida sempre como uma coisa muito boa.

Aos amigos fiéis, conquistas “uerjianas”: Emilia Carolina, Leonardo Augusto, Felipe Eugênio, Guido Fabiano, Tiago Vinícius, Géssica Guimarães, Rômulo Ehalt, Sérgio Barra, Felipe Charbel, Marcelo Rangel, a todos eles agradeço simplesmente por tudo. Foram muitas as conversas sobre história ou não, os debates, elucubrações, desabafos, enfim. Foram centenas de horas compartilhadas, horas de alegria por serem da mais sincera e gostosa amizade.

Deixar-me-ia nas mãos de qualquer um desses amigos e sei que estaria, de diferentes maneiras, bem. Meu carinho e minha gratidão por vocês jamais caberá aqui nestas linhas. Espero que vocês possam sempre encontrá-los no meu abraço apertado.

Fiz também outros amigos no mestrado, entre eles, Murilo Bom Meihy, Alessandro Ventura, Diogo Pinto, Thiago Florêncio, Julieta Roitman, Joana Saraiva, Rafael Lima, presenças boêmias. Incansáveis, foram um a um o que encontrei de mais doce nesses últimos dois anos.

No mundo das amizades há de tudo. Há, inclusive, amigos distantes, tão distantes, que jamais se encontraram. É justamente assim que entrou na minha vida Rodrigo Estrella, uma figura virtual, porém presente, no tempo ou como dádiva. A distância nos permite as maiores sinceridades. Além de muito obrigada, só posso dizer: “nunca te vi, sempre te amei”.

Por falar em amigos, tenho de agradecer especialmente a Andréa Queiroz, grande companheira. Posso dizer que a Andréa foi testemunha dos momentos mais importantes da minha vida recente, tanto os felizes como os infelizes. Acompanhou de tudo um pouco e, portanto, a ela devo um pouco de tudo. Agradeço pelo carinho e atenção sem fim, esperando retribuir na mesma medida.

Não poderia faltar meu agradecimento a Daniel Pinha, que foi um companheiro intelectual bastante fiel. Meus caminhos e descaminhos têm nele muito de inspiração. Com ele, conheci o lírico e o trágico. Dediquei a ele o melhor pedaço de mim. E tive dele, na maior parte do nosso tempo, a sua melhor metade. Não ficamos nem com a saudade nem com o esquecimento, mas com o tempo da delicadeza. “Por tudo que me deste (...) obrigada, obrigada. Sem ironia aceita a minha gratidão.”

Por fim, agradeço a Victor Hugo Silva Santos, e em extensão a toda sua família. Ele soube ser persistente e compreensivo, e assim me tirar da descrença. E disposto a me dedicar carinho e cuidado, aqueceu minha vida. Na poesia de nós dois, me deixou rimar sem dor.

Gostaria ainda de expressar meu contentamento com a PUC, o CNPq e a CAPES que tornaram um pouco mais simples a tarefa de uma historiadora.

Resumo

Costa, Amanda Danelli; Rodrigues, Antonio Edmilson M. **Impressões imagéticas: história, memória e a fotografia carioca de Augusto Malta.** Rio de Janeiro, 2007. 91p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente dissertação busca aproximar memória e fotografia, bem como o ato de fotografar do ato de historiar. A partir daí, se volta para a proposta específica de analisar um grupo de fotografias que Augusto Malta fez das ruas da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Já no século XIX foi atribuída aos fotógrafos a função de registradores de um mundo que se dissipava e de outro que se anunciava. Esses profissionais eram contratados 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. Esta é a função que Augusto César Malta de Campos assumiu na prefeitura da cidade-capital, comandada por Francisco Pereira Passos. É através desse caminho que se busca analisar a fotografia como artifício capaz de inventariar as transformações da cidade, uma representação fiel do mundo visível. Assim, as imagens dos Kiosques, dentre outras tantas, se tornaram instrumentos com valor de prova a serviço de um projeto modernizador da cidade-capital, numa íntima relação com a mobilização nacional em torno de uma identidade moderna que se forjava naquele tempo..

Palavras-Chave

Fotografia, Memória, Rio de Janeiro, Augusto Malta.

Abstract

Costa, Amanda Danelli; Rodrigues, Antonio Edmilson M. **Impressions on images: history, memory and Augusto Malta' carioca photography.** Rio de Janeiro, 2007. 91p. MSc. Dissertation – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work tries to approximate memory and photography, and at the same time the act of make photography and act of writing history. Then the work persecutes the propose of analyze a group of four photos that Augusto Malta made in the streets of Rio de Janeiro in the beginning of the 20th century. In the 19th century was given to the photographers the function of recorders of a world passing through many changes. Those professionals were hired as the responsables to keep the images that were changing quickly, especially in the cities. There was a desire to build an album dedicated to the memory of times, and prove of the changes in the world. This was the work that Augusto Malta did for the mayor Pereira Passos. Through this way the photography is analyzed as a faithful representation of the visible world. The Kiosque's images became a prove to the project of modernization of the city, in a relation to the national mobilization around a modern identity.

Keywords

Photography, Memory, Rio de Janeiro, Augusto Malta.

Sumário

1. Introdução	12
2. Encontros	18
2.1 Memória e Fotografia	18
2.2 Instantâneo e História	26
2.2.1 A aproximação	26
2.2.2 O contato	30
3. Olhar através da janela da alma das ruas	37
3.1 Sobre pensar fazer fotografia	37
3.2 A <i>especificidade</i> moderna do Rio de Janeiro	45
3.3 Sobre o ofício de um fotógrafo	54
3.4 Kiosques	64
4. Considerações Finais	79
5. Referências Bibliográficas	82

Lista de Imagens

Augusto Malta, 16.11.1906, Quiosque, Largo de São Francisco de Paula, Arquivo da Cidade, Pasta 262, R: 950/02.

Augusto Malta, 16.11.1906, Quiosque, Largo de São Francisco de Paula, Arquivo da Cidade, Pasta 262, R: 950/03.

Augusto Malta, 15.03.1909, Largo da Sé, Arquivo da Cidade, Pasta 314B, R: 1190/02.

Augusto Malta, 01.11.1911, Igreja de Santo Christo, Arquivo da Cidade, Pasta 296, R: 1112/01.

Introdução

Escrever tem seus encantos e desafios. A experiência de iniciar uma escrita é uma expressão pulsante dessa tensão entre encantos e desafios. Faz-se necessário estabelecer caminhos, escolhas, que levam a lembrar, esquecer e silenciar acontecimentos. A seleção durante a escrita, do conteúdo e da forma, é atividade bastante comum ao fazer histórico, ao ofício do historiador. É assim, portanto, que me lanço a esse desafio de, através das escolhas aqui expostas, apresentar as minhas intenções.

Através do destaque de um momento da minha vida, apontarei questões ligadas à relação sujeito/objeto, às propriedades do sujeito historiador e às particularidades dos meus objetos, que sugiro serem outros sujeitos.

Durante anos da minha infância, observei por todas as noites um quadro pendurado na parede de casa. Dele, lembro-me bem dos seus traços e da sua imagem. Os traços de tinta não eram contornos perfeitos, o que o tornava sutilmente indefinido. No centro, havia dois homens em uma peregrinação para fora da tela, em um caminho estreito de terra. Ao redor, viam-se árvores altas, mas não fechadas, o que conferia àquele caminhar um ar de liberdade. À noite, meu pai me pegava no colo e apoiava meu queixo sobre o ombro dele. Para que eu dormisse, ele passeava comigo pela sala deixando-me olhar calmamente todos os quadros. Invariavelmente, era na tela descrita anteriormente em que eu fixava o meu olhar. Atento a minha preferência, meu pai, de costas para a tela, caminhava lentamente para frente, afastando-me dela, e depois para trás, aproximando-me. Quando próxima à tela, uma certa inquietude me levava a passar, insistentemente, os dedos por cima da tinta, buscando entender aquelas formas.

A lembrança deste fato constituiu-se de um crescimento em que os meus vestígios dessa recordação colaboraram com uma parcela, enquanto o contar do meu pai fixava essa memória para mim. Meu pai interpreta a minha atitude frente ao quadro de uma maneira diferente da que eu proponho, atualmente, como verdade. Para ele, ao afastar-me do quadro, eu conseguia compreendê-lo por completo, captá-lo no todo, o que me contentava. Já a aproximação, me deixava a vista confusa, sem compreender os traços. A versão que eu apresento é outra:

olhar o todo do quadro não me incitava o gosto porque não me permitia observar as singularidades, a riqueza dos pormenores, além de me afastar da figura dos homens, já diminuídos em meio àquela natureza. Aproximar-me, olhar de perto, significava lançar-me na crítica minuciosa, cuidadosa, acurada do objeto. De perto, não era o entorno que me cativava o olhar, mas o que era central, os homens, os sujeitos.

Lembrar esta história-vivida, através desta história-narrada, tem por objetivo fazer dela uma metáfora para dar voz a um dos pressupostos em história, sobre o qual me debruço com atenção. Dentre as possíveis variáveis na composição da compreensão e escrita histórica, entendo que o sujeito é um elemento de vasta importância. O historiador é sujeito, com inúmeras implicações no seu atuar. O objeto, sobre o qual o historiador se debruça para fazer sua apreciação crítica, pode ser um sujeito, afinal, dialoga-se com ele.

De acordo com Roberto Corrêa dos Santos, em seu livro *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*, a hierarquia existente nas relações entre sujeito e objeto esteve presente tanto no campo das disciplinas da prática literária quanto no campo das ciências humanas e sociais. O percurso do saber da história sempre se deixou atravessar pelo desejo de verdade do sujeito, aparente na insistência de dominação sobre as coisas. Para o mesmo autor, é pelo caráter simbólico da linguagem, noção trabalhada em diferentes saberes, que a mediação entre as forças – sujeito e objeto – se torna mais nítida.

A história não aquietará os ânimos das pessoas, historiadores ou não, tendo em vista que ela é um espaço de produção de possibilidades, um lugar múltiplo. Dessa forma, considero que o contato com os documentos, livros, escritas e outros sujeitos deva instigar a reflexão, a interpretação, a produção de uma versão, mas jamais o encontro com respostas definitivas.

O que conhecemos desta disciplina, conhecemos através dos livros, o fazemos através da escrita. Logo, produção histórica e escrita estão intimamente relacionadas. É ao correr da pena que os historiadores conferem sentido ao que interpretam, seja o vestígio documental – dimensão fragmentada de algo tido como real – qual for. Seu olhar, avaliação, questionamentos, bagagem intelectual e estilo imprimem à sua escrita um quê de peculiaridade que transforma o trabalho do historiador num campo potencial de expressão de subjetividade.

Alguns historiadores, preocupados com a verificação das suas fontes, com o levantamento extenuante de dados, com as discussões historiográficas, descuidaram-se da forma do seu texto. A produção histórica, assim, tornou-se cada vez mais hermética e fatigante. Considero que, a esses habituais protocolos do ofício do historiador, deva-se acrescentar uma atenção especial à leveza¹, que o texto, também acadêmico, pode conter.

Na linha do que Schorske defendeu em *Pensando com a História*, proponho um trabalho de história da cultura em interfaces, atentando para o fato de que o reconhecimento do que vem a ser a disciplina história se dá pelo seu caráter interdisciplinar, ou seja, sempre numa relação de identificação através da aproximação com o outro.

O trabalho apresentado nesta dissertação é fruto de dois anos de estudos no mestrado, tendo em vista que a fotografia era um tema inédito pra mim. Esta é, portanto, a primeira vez em que formalizo uma escrita sobre fotografia e história de fôlego mais intenso. Muito por conta disso, essas páginas a diante são uma tentativa de me familiarizar com algumas questões ao mesmo tempo em que dou os primeiros encaminhamentos para elas. O objetivo maior é compreender a fotografia de Augusto Malta como uma imagem do moderno. De alguma forma, a fotografia funda uma modernidade específica e simultaneamente é tocada por esse tempo, enquadrando-a numa ordem de interesses particular.

O texto está organizado em dois principais movimentos. O movimento propulsor propõe um diálogo entre memória e fotografia, ou melhor, entre a realidade outra criada pela memória e a realidade outra criada pelo ato fotográfico. Assim, busco criar conexões entre uma bibliografia dedicada a questões de memória e uma outra sobre fotografia.

Ainda nesta primeira parte sugiro uma relação entre o que Wilhelm von Humboldt chamou de *acaso* no seu *Sobre a tarefa do historiador e o instantâneo* fotográfico. A aproximação entre acaso e instantâneo não é inovadora no campo da fotografia. Há muitos temas ligados a essa proposta, como: as perspectivas de tempo e espaço, da técnica, ou ainda da arte como fotografia. Entretanto, parece-me inédito trazer a concepção humboldtiana de acaso para esse debate. Mais do

¹ Ver: CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

que isso, falamos de acaso e instantâneo como peças fundamentais do trabalho do fotógrafo e do historiador, que acabam por se esbarrar algumas vezes.

De antemão, vale dizer que não pretendo a audácia de ser conclusiva, mesmo porque minha intenção é cercar algumas questões tocadas pela fotografia. A opção por um tratamento ensaístico toma por compromisso a atividade da constante experimentação. Há sim uma proposta de desenvolvimento, mas que apenas se configurará no próprio desenrolar.

Neste momento, vale lembrar um recado deixado há quase duzentos anos. Na tentativa de apresentar o que seja a tarefa do historiador, Humboldt, em alguns momentos, observa-a na sua incompletude, na sua imperfeição, alertando ao historiador sobre a atitude que deve ser evitada. Com esse objetivo, ele defende que:

Assim como o desenhista, o historiador não produz mais do que caricaturas se desenhar somente aspectos particulares do que se lhe apresenta, ou por outra, se apenas reproduz a sua aparência ou a seqüência em que se mostram; e se ainda não atribui uma ordem rígida ao contexto que lhe é interno, se não aprimora a visão das forças atuantes, se não reconhece a direção por elas tomada em um determinado instante, se não sair em busca da articulação da situação contemporânea com as modificações vividas no passado, o historiador de fato produzirá somente caricaturas.²

O trabalho com este texto é em si um desafio porque, como historiadores, somos alertados durante a leitura para a medíocre contribuição que podemos dar, caso não consigamos cumprir nossa tarefa. Subjetivamente, imagino que cada um de nós se pergunte se tem sucesso no exercício do nosso ofício. Agora, ainda mais cônica dela – da tarefa –, me questiono se, como historiadora, estou no caminho de alcançar os objetivos dessa lida.

Segundo Humboldt, só “se apreende o que é correto, sutil e velado caso o espírito já se encontre disposto a fazê-lo.”³ Entretanto, sabemos que essa disposição não é só determinada pelo desejo ou pela vontade do profissional, mas por um fator interno, impossível de se reproduzir ou de se aprender; é algo como o talento. Tendo isto em vista, me encaminho para onde posso.

² HUMBOLDT, Wilhelm von. “Sobre a tarefa do historiador” In: *Anima: história, teoria e cultura*. Ano I, n° 2. Rio de Janeiro: Editora Casa da Imagem, 2001, p.84.

³ HUMBOLDT. Idem. p. 84.

O segundo movimento traz para a cena um sujeito, seu ofício e sua cidade fotografada. Um momento do trabalho de Malta pode ser observado através de quatro faces selecionadas que pertencem à série *Kiosques*. Vale dizer que a escolha desta série não aconteceu ao acaso. Nesta aproximação com a fotografia meu interesse se voltou para as fotos feitas nas ruas do Centro do Rio de Janeiro e com a presença de populares, transeuntes, passantes, que compõem juntos a *especificidade* moderna carioca.

Minhas observações diante do fotógrafo, da sua obra e da cidade me fazem pensar que a fotografia foi tomada como uma expressão apaziguadora das intensas transformações pelas quais as cidades passavam no século XIX e no início do século XX. A “aceleração do tempo” decorrente tanto dos modernos procedimentos mecânicos quanto de uma moderna maneira de se pensar o sujeito e o sujeito no tempo provocou uma heterogeneidade de aspectos que só poderia ser fixada através do corte no tempo e no espaço que a fotografia faz. Nesse sentido, as fotografias de Augusto Malta serviram para ampliar e dar força aos objetivos de modernização da capital projetados pela prefeitura, que objetivava criar uma seqüência de fotos que contasse a história da evolução daquele espaço urbano.

A proximidade entre o fotógrafo e o prefeito Pereira Passos gerou uma relação de fidelidade que extravasava para a maneira como Malta conduzia sua produção fotográfica, de modo que os objetivos da prefeitura sempre estivessem em primeiro lugar. Assim, Malta não teceu críticas ao projeto de Passos e tampouco fez suas composições com este fim. No entanto, essas mesmas fotografias destinadas à prefeitura apresentavam cenas da cidade que eram ignoradas pelo poder público, mas que uma vez ali registradas podem insinuar o descaso de um projeto modernizador que não considerou a população carioca como um todo nem articulou adequadamente os seus espaços de sobrevivência e sociabilidade.

O nome de Augusto Malta foi marcado pelo cargo de “fotógrafo documentarista oficial”. Embora sua trajetória esteja diretamente ligada a várias administrações na prefeitura, a obra de Malta está para além da fotografia oficial apenas. Portanto, ele não foi somente o “fotógrafo oficial” de Pereira Passos, mas um dos mais importantes fotógrafos brasileiros que desenvolveu e fixou a técnica no Brasil.

Ao contrário do caráter de acaso e intuição que alguns intérpretes tentam dar à obra de Augusto Malta, tornando-a ainda mais dependente do projeto de Pereira Passos, entendemos que o fotógrafo foi um estudioso da técnica e usamos algumas evidências do método desenvolvido por ele como indício desta proposta.

É comum incorrer no equívoco de pensar que para fazer da sua fotografia uma “intérprete fiel da realidade” Malta não intervinha no momento de fazer a foto. Propomos que para dar a impressão de realidade desejada, e ao mesmo tempo imprimir uma sensação de neutralidade, o fotógrafo tinha de dominar por completo todos os expedientes técnicos, bem como ajustá-los adequadamente para que atingisse o resultado desejado. Embora sua obra se apresente de maneira bastante homogênea, Malta compunha suas fotografias valorizando alguns expedientes técnicos em detrimento de outros, de acordo com o assunto fotografado e de quem contratasse o serviço.

2

Encontros

2.1

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 à 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 *deve 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 escolhe: fixá-lo em vários de seus momentos.

¹ BRASSAI. *Proust e a fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. p.33-34.

² KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 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. Eu 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, ambas, 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

⁴ LE GOFF, Jacques. “Memória” In: *Memória/História*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986. (*Enciclopédia Einaudi* vol.1). p. 46.

⁵ BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D’água Editores, 1992. p.177.

⁶ LOWENTHAL, David. “Como conhecemos o passado”. In: *Revista Projeto História*. Nº 17 Trabalhos da Memória. São Paulo: PUC-SP, 1998, p.73.

⁷ DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, 2003, p.26-27.

exatamente a essa qualidade mutante relacionada aos tempos; e o caráter fiel se localiza naquele instante em que, inequivocamente, algo ou alguém esteve ali.

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 lá pelo “a” e indefinida aqui pelo “uma”.

Como já foi dito antes, 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.

⁸ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semântica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós, 1993, p.336.[tradução minha]

⁹ Idem. p. 339.

¹⁰ LOWENTHAL. op.cit. p.94.

¹¹ Idem. p.110 115.

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 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 da fortuna. 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

¹² Idem.p.87.

¹³ Idem.p.87.

¹⁴ Idem.p.141.

¹⁵ RENAN, Ernest. “O que é uma nação”. In: ROUANET, Maria Helena. *Nacionalidade em questão*. Rio de Janeiro: IL, 1997, p.20.

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 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 deseja é 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 platITUDE 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

¹⁶ ROSSI, Paolo. “Ricordare e dimenticare”. In: *Il passato. La memoria. L’oblio*. Bolonha: Il Mulino, 1992, p.11,[tradução minha]

¹⁷ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.55.

¹⁸ Idem. p.159.

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 Brassai, a respeito de Proust:

‘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

¹⁹ LOWENTHAL.op.cit. p.96.

²⁰ BRASSAI. op.cit. p.156.

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

desejasse recordar ²². 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 recordar ²³. 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 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,

²² Idem. p.14.

²³ Idem. p.19.

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

²⁵ BARTHES. op.cit. p.69.

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

Os arquivos, ao contrário do que E. Mauro 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”²⁸. 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 os seus objetivos e metodologia, uma vez que suas conclusões não são unívocas.

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]

²⁸ WEINRICH, Harald. *Lete: Arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 285.

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*²⁹, 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, - seja 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.

2.2

Instantâneo e História

2.2.1

A aproximação

Sobre a tarefa do historiador, na avaliação de Jean Quilien, na introdução ao opúsculo do autor, é o texto fundador da história como ciência, o primeiro trabalho teórico que consegue arrancar o conhecimento histórico da filosofia da história, e constituiu-lo como disciplina autônoma, instituindo uma relação nova entre história e filosofia. Dessa maneira, Humboldt tentou conjugar, através da articulação, duas dimensões: a determinação do trabalho do historiador e a pesquisa da qual se preocupa na história. Para ele, a compreensão dos sentidos da história não podia se efetuar nem pela especulação filosófica exclusivamente nem pelo trabalho empírico, mas exigia sua simultânea cooperação, imperativamente para articular o sentido e o fato. Além disso, o autor se confrontou com essa antinomia que aparece em toda reflexão aprofundada sobre história, a antinomia entre necessidade e liberdade, ou ainda, ordem e acaso³⁰.

De todo *Sobre a tarefa do historiador* o que temos de mais simples é o seu primeiro parágrafo. Já no primeiro período Humboldt anuncia qual seja a tarefa:

²⁹ BARTHES. op.cit. p. 45.

³⁰ Jean Quien. “Introduction” In: HUMBOLDT, Wilhelm von. *La tâche de l'historien*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires de Lille, 1985, p.10-12.

A tarefa do historiador consiste na exposição dos acontecimentos. Tanto maior será seu sucesso quanto mais pura e completa for essa exposição. Esta é a primeira e inevitável exigência de seu ofício, e, simultaneamente, o que ele pode pretender de mais elevado.³¹

Entretanto, o porquê do seu texto não poderia se esgotar por completo em três linhas. E, de fato, não é o que acontece. No primeiro período, Humboldt nos fala sobre a tarefa mais evidente do historiador, mas que, por si só, não constitui por completo seu ofício. Logo ele acrescenta:

Visto por este lado, o historiador se mostra receptivo e reproduzidor, jamais autônomo e criativo.³²

A partir de então, tudo o que segue dizendo *Sobre a tarefa do historiador* consiste no desenvolvimento do que ele propôs teórico-metodologicamente para a história, e que marcaria profundamente um tipo de fazer e pensar histórico, que se prolonga até os dias de hoje.

Para a execução desta aproximação, interessam mais as noções de *acaso*, *fantasia* e *idéias*. No entanto, se tomadas de maneira estanque, ou seja, deslocadas da proposta geral feita por Humboldt, elas perdem força. Por conta disso, proponho uma primeira avaliação rápida e mais geral sobre as questões indicadas pelo autor.

Resumidamente, Humboldt dedica sua atenção primeira ao *fato*, *evento*, ou *acontecimento* na história.

Mal se obtém o esqueleto do dado através da crua triagem do que realmente aconteceu. O que se adquire através desta triagem é o fundamento necessário da história, seu material, mas nunca a própria história. Parar neste ponto significaria sacrificar uma verdade autêntica, interna e fundamentada em um contexto causal, em prol de uma outra, superficial, literal e aparente.³³

Parte-se, então, do pressuposto de que a história é composta por fatos. Cada fato possui, por sua vez, uma parte interior e outra exterior.

No mundo dos sentidos, porém, o acontecimento só é visível parcialmente, precisando o restante ser intuído, concluído e deduzido. O que surge deste mundo se encontra disperso, isolado, estilhaçado, permanecendo alheio ao horizonte da

³¹ HUMBOLDT. op.cit. 2001, p.79.

³² Idem, ibidem.

³³ Idem. p. 79-80

observação imediata o elemento que articula estes fragmentos, que põe o particular sob sua verdadeira luz e que dá ao todo sua forma. A observação imediata só capta a concomitância e a seqüência das circunstâncias, jamais o contexto causal interno no qual exclusivamente se encontra a verdade essencial.³⁴

A parte exterior se dá à vista rapidamente; é, portanto, simples de ser identificada e analisada. A parte interior, entretanto, fica muitas vezes invisível, permitindo apenas uma apreensão incompleta daquele fato.

A verdade do acontecimento baseia-se na contemplação a ser feita pelo historiador ao que acima chamamos de parte invisível do fato. Visto por este lado, o historiador é autônomo, e até mesmo criativo; e não na medida que produz o que não está previamente dado, mas na medida que, com sua própria força, dá forma ao que realmente é, algo impossível de ser obtido sendo meramente receptivo.³⁵

Uma sucessão de fatos pode surgir e ser ordenada de acordo com a *necessidade* ou com a *liberdade*.

O elemento, em que se move a história, é o sentido da transitoriedade da existência no tempo e ainda a dependência em relação às causas passadas e simultâneas; a tais sentimentos se contrapõem a consciência da liberdade espiritual interna e o conhecimento racional de que a realidade, a despeito de sua aparência contingente, articula-se por uma necessidade essencial.³⁶

Ambas estão relacionadas ao fluxo da natureza e da ação humana, mas uma permite uma aproximação com a previsibilidade, enquanto a outra rejeita qualquer ordenamento *a priori*, configurando-se, assim, como algo surpreendente. Cada manifestação desse tipo, seja da necessidade ou da liberdade, deve ser respeitada na sua *individualidade*, com as suas *singularidades*, ou seja, não se deve exigir da liberdade a regularidade e previsibilidade comum à necessidade, tampouco se deve acomodá-la forçosamente numa narrativa pacificadora da sua volúpia.

O historiador também precisa buscar o necessário e, ao contrário do poeta, não deve submeter o elemento material ao domínio da forma da necessidade, mas sim às idéias que lhe servem de leis e se preservam incorruptíveis no espírito.³⁷

³⁴ Idem, ibidem.

³⁵ Idem, p.80.

³⁶ Idem, ibidem.

³⁷ Idem, ibidem.

É preciso que o historiador esteja atento para o que foge à *ordem*, enfim, ele deve levar em conta o que é o *acaso*.

É infinito o turbilhão de acontecimentos mundiais, que rompem por todos os lados, gerados da condição do solo terrestre, da natureza da humanidade, do caráter das nações e dos indivíduos; mas que também podem surgir do nada, plantados como milagre, dependentes de forças intuitivas e obscuras, visivelmente urdidas por idéias eternas, profundamente arraigadas no seio da humanidade.³⁸

Voltemos ao *fato*. Para sua compreensão por completo, é necessário chegar àquela parte interior do evento, invisível. Se só tomarmos o fato pela sua superfície, teremos uma exposição e compreensão capenga de *sentido*.

(...) “Compreender” não pode ser resumido, de jeito nenhum, à mera transferência subjetiva, e muito menos a uma simples reprodução objetiva. Deve, na verdade, ser a ação simultânea de ambos os meios. Pois, e de uma vez por todas, a compreensão consiste na aplicação de uma totalidade previamente dada a algo novo e específico. Onde duas essências encontram-se inteiramente separadas por um abismo, não há ponte que torne possível o encontro, e para que se compreenda a si mesmo, é necessário já se ter obtido esta compreensão de si em um outro sentido. Na história, é muito claro este caráter de fundamento preliminar exercido pela compreensão, uma vez que tudo que age na história mundial já se movimenta na essência do homem.³⁹

Para que se alcance o sentido é preciso que se tome o fato como um todo, na sua *realidade*, na sua *essência*, na sua *verdade*.

A verdade do acontecimento bem pode parecer simples, mas é o que há de mais elevado a ser pensado. Se conquistada integralmente, nela se desvelaria, como uma cadeia necessária, aquilo que condiciona o real.⁴⁰

O historiador digno deste nome deve expor cada evento como parte de um todo, ou, o que é a mesma coisa, a cada evento dar a forma da história.⁴¹

Se assim procedermos, logo encontraremos a *idéia*, que é, no limite, o elemento a partir do qual se realiza o reconhecimento, a crítica e a tessitura da história.

Assim, entende-se por si mesmo que as idéias provêm do próprio seio dos eventos, ou, para dizer de modo mais preciso, provêm do espírito através da

³⁸ Idem. p.81.

³⁹ Idem. p.85.

⁴⁰ Idem. p.80

⁴¹ Idem. p.82.

consideração dos eventos a partir de um sentido autenticamente histórico; as idéias não precisam ser tomadas de empréstimo à história, como se fossem um elemento meramente adicional, um erro em que facilmente cai a dita história filosófica.⁴²

A idéia, por sua vez, não é tangível ou dada, mas é desenvolvida pelo espírito, apercebida pela sensibilidade, acompanhada de um tanto de *fantasia* ou *imaginação*.

Pode parecer duvidoso fazer com que se toquem, mesmo que seja em um ponto, as áreas do historiador e do poeta. As atividades de ambos, porém, têm afinidades inegáveis. Pois se a exposição feita pelo historiador, como já foi dito antes, só atinge a verdade do acontecimento se houver complementação e articulação do que à observação imediata se mostra incompleto e fragmentado, tal conquista só é possível ao historiador, caso ele, como o poeta, use a fantasia. Fica porém afastado o risco da total supressão das diferenças entre as duas áreas quando se vê que o historiador subordina a fantasia à experiência e à investigação da realidade. Subordinada, a fantasia não age livremente, razão pela qual é melhor denominá-la “faculdade de intuição” e “dom de estabelecer conexões”.⁴³

Enfim, o que temos é que o assentamento da tarefa do historiador – do conhecimento histórico como conhecimento de tipo científico – implica na determinação: do seu objeto, o real histórico; do seu método, os procedimentos ligados à obra para apreender as diferenças desses objetos dos da Natureza. Uma reflexão sobre a história não pode fugir da questão decisiva: a da correspondência do objeto apreendido – construído pelo discurso do historiador – e da realidade efetiva – que existe independente da consciência histórica. Assim, o objetivo primeiro do historiador não é o de produzir uma obra bela, como o artista, mas uma obra verdadeira.

2.2.2

O Contato

O importante na arte não é buscar, é poder encontrar.⁴⁴

⁴² Idem. p.84.

⁴³ Idem. p.80.

⁴⁴ Pablo Picasso. Apud: Ronaldo Entler. “Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentes” In: SAMAIN, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005, p.277.

Esta frase de Picasso importa muito nesse momento do texto porque devemos partir da idéia de que é preciso ter olhos de ver. O historiador ou o fotógrafo, no momento em que se deparam com o fato ou o referente, precisam ter olhos que permitam o encontro. A busca, efetivamente, tem mais a ver com a dimensão da *recepção* e da *reprodução*, enquanto o encontro se relaciona mais intimamente com a *criatividade* e *autonomia* do autor.

Tendo em vista que o universo está longe de se esgotar no princípio do controle e do virtuosismo, nota-se através dos acasos na história e na fotografia que se deve estar mais aberto para aquilo que surpreende e que, a princípio, pode até turvar o entendimento, mas costuma ser pleno de significado.

Para a consecução de imagens incisivas, faz-se necessário, “esgotar as possibilidades do óbvio”⁴⁵, rodeá-lo de modo a reconhecer seus limites, para então desdobrar a forma com vistas à obtenção de novas possibilidades expressivas. Dessa maneira sucede com a fotografia, sobretudo no momento do enquadramento e da composição, ou seja, o momento do recorte do espaço. Com o historiador, em linhas gerais, também não é muito diferente. De acordo com Jean Quilien⁴⁶, o historiador deve reter o essencial, dar conta do particular, que é a verdadeira matéria da história, a qual Humboldt denominou individualidade, onde se empregam os espaços da totalidade e se apreende a coerência interna entre os eventos. Tal como o artista, ou mesmo o fotógrafo, ele visa ao “conhecimento da verdadeira forma, a descoberta do necessário, a exclusão do contingente”. Em fotografia, comumente se fala em “limpar” a imagem, retirar do seu enquadramento tudo aquilo que não importa para a mensagem que se pretende transmitir. Quando se faz uma fotografia com “sujeiras”, mesmo que sutis, o todo da imagem fica comprometido, assim como é com a história. De um modo geral, tanto o historiador como o fotógrafo lidam com circunstâncias que não controlam plenamente, e os elementos enquadrados por ambos nem sempre estão ao alcance de sua percepção por completo.

Humboldt, em seu *Considérations sur les causes motrices dans l’histoire mondiale*, alerta para a circunstância de que o que se produz no mundo se deixa reconduzir por uma das três causas seguintes: a natureza das coisas, a liberdade do

⁴⁵ Antônio Arcari. Apud: FATORELLI, Antônio Pacca. *A Fotografia*. Dissertação de mestrado. UFRJ/ECO, p.121.

⁴⁶ QUILIEN, Jean. op.cit. 1985, p.30.

homem e a intervenção do acaso ⁴⁷. Assim, a história é o lugar da colaboração efetiva da necessidade e da contingência: é na história que se articula a necessidade – o curso visível condicionado pelas causas e efeitos – e a contingência – a emergência de uma grande individualidade, que surge de uma maneira imprevisível e faz de repente uma entrada de força nesse curso. A passagem seguinte é bastante significativa e corrobora com o que foi dito anteriormente:

(...) e como o mistério de toda a existência se encontra na individualidade, todo o progresso da história mundial da humanidade está baseado no grau da liberdade e da singularidade de seus efeitos recíprocos. ⁴⁸

Assim, quando se toca o domínio da liberdade, todo cálculo se interrompe; a novidade, o inaudito ou o estranho podem surgir de repente de um grande espírito ou de uma vontade pulsante, que não pode ser julgada a não ser por um quadro extremamente amplo, e segundo um outro critério. É justamente essa parte da história a qual se pode chamar de bela e entusiástica, porque ela é dominada pela força criadora do caráter humano, confirma Humboldt nas suas considerações sobre as causas motrizes na história mundial ⁴⁹.

Reinhart Koselleck defende que, temporalmente, o acaso é uma categoria pura do presente. Nem é dedutível do horizonte de esperança para o futuro, mesmo que seja como irrupção repentina; nem se pode experimentar como resultado de motivos passados, uma vez que, se o fosse, já não seria acaso. O acaso é apropriado como algo desconcertante, novo, imprevisível indicando sempre para uma incomensurabilidade das conseqüências. Para ele, precisamente aí pode estar contido o especificamente histórico ⁵⁰.

O fotógrafo, ao buscar imagens, percorre o que lhe é exterior como quem revira o mundo em busca de um elemento que possa ganhar um novo significado. Dessa maneira, recuperam-se fragmentos comumente preteridos pela atenção e análise dos observadores, sejam eles imperceptíveis ou desinteressantes, e com o ato fotográfico acabam por se apresentar num outro contexto, enredados pelas especificidades dessa linguagem imagética.

⁴⁷ HUMBOLDT, Wilhelm Von. *Considérations sur les causes motrices dans l'histoire mondiale* Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires de Lille, 1985, p.61.

⁴⁸ HUMBOLDT. op.cit. 2003, p. 88.

⁴⁹ HUMBOLDT. op. cit. 1985, p.63.

⁵⁰ KOSELLECK. op.cit. 1993, p.156.

O instantâneo fotográfico, tomado na fração de milésimo de segundo, dá lugar a um tipo de composição errática e em aberto. Entre o ato de olhar e o de fotografar, o cenário inteiro se modifica. Muitas câmeras manuais, no exato momento do clique, em decorrência do movimento de espelhos na caixa preta, acabam enegrecendo a vista do fotógrafo.

O momento captado pela fotografia é sempre esse tempo impensado e aleatório, esse centésimo de segundo destituído de controle, em que o caso não pode ser abolido por uma intenção. [...] é preciso considerar que cada tomada de câmara corresponde a um intervalo de exposição ínfimo, escolhido mais ou menos arbitrariamente entre inúmeros outros intervalos próximos. Daí porque se pode falar de um certo caráter aleatório da imagem obtida pela câmara: pode-se dizer que o obturador que torna visível a luz na película é ele próprio cego e governado pelo acaso.⁵¹

Na fotografia, controle e acaso já não são pólos definidores de qualidade, mas ferramentas que dialogam na busca de novas possibilidades estéticas. Na história, o mesmo diálogo se faz necessário, entretanto, o objetivo primeiro do historiador é outro, que não o da beleza, mas, sim, de alcançar a realidade na sua forma essencial da verdade.

Segundo Georg Simmel, a aventura, como um nó, mas num processo eterno, é um dos aspectos fundamentais da vida que se encontra no jogo “entre acaso e necessidade, entre os fragmentos da realidade exterior e o significado unitário da vida desenvolvida a partir de dentro”⁵². A forma da aventura, que pode ser entendida aqui como sendo também a forma do acaso, se expressa por extrapolar o contexto da vida; é como um “corpo estranho em nossa existência, que, no entanto, é de alguma forma ligada ao centro.”⁵³

O fotógrafo não é capaz de assenhorear-se absolutamente de todos os elementos presentes no seu campo visual, em razão disso, seu poder de escolha e seu domínio se encontram sempre limitados. O constante movimento das coisas no mundo abre prerrogativas para a insurgência do acaso. Nem o fotógrafo mais habilidoso conseguiria retirar esse imponderável do campo do aleatório antes da formação da imagem. Aqui, o acaso não diz respeito às circunstâncias inesperadas que podem ser avaliadas antes do clique, mas ao desconhecido e ao imperceptível,

⁵¹ MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Espetacular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.43-44.

⁵² SIMMEL, Georg. “A aventura”. In: *Simmel e a modernidade*. Brasília: EdUnB, 1998.p.174.

⁵³ Idem. p. 171-172.

a todos os elementos que o fotógrafo não é capaz de discernir, analisar, menos ainda evitar, no momento eleito para a foto.

Essa circunstância, entretanto, é agravada por uma peculiaridade da técnica fotográfica: o momento de fazer a fotografia tem sempre um fim abrupto a partir de uma ação bastante simples, que determina o instante de exposição do filme à luz. Essa operação comumente se dá numa fração de segundo, fixando e congelando um breve instante.

Walter Benjamin, em sua *Pequena história da fotografia*, tratou o acaso como uma centelha, conferiu a ele o estatuto de aura. Nós costumamos ver o mundo num constante fluxo, já a fotografia é um pedaço de tempo e espaço, bidimensional, em papel, que nos mostra os elementos do mundo de uma maneira que só pode ser apresentada ali. Assim, a aura é “algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome do que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’.”⁵⁴ Lembrando de Humboldt, pode-se afirmar então que a aura é a parte interna do acaso; ela não é exatamente o que se encontra exposto na superfície da foto, mas ela é o que significa na foto, e que costura a fotografia por dentro e por fora, que a religa com a objetividade do seu referente, e que, numa certa medida, apresenta a subjetividade do fotógrafo-autor.

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha de acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que percorre inconscientemente.⁵⁵

A aura é também, numa outra medida, a *idéia*, na concepção de Humboldt, uma vez que de tanto olhar, observar, pesquisar, analisar uma figura singular o “instante ou a hora participam de sua manifestação”⁵⁶, permitindo, dessa maneira, que se chegue a condição exata da urdidura dos eventos e dos sentidos. Aí então, provavelmente, possa se dizer da “conquista de sua existência na realidade”.

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.93.

⁵⁵ Idem. p. 94-95.

⁵⁶ Idem. p. 100-101.

O número de forças criadoras na história não se esgota naquelas que aparecem imediatamente nos eventos. Mesmo quando o historiador examina todas as especificidades e suas respectivas inter-relações (...) ainda assim restará algo cuja atuação é mais poderosa, que não se mostra imediatamente, mas que atribui a cada força um princípio que as impulsiona e orienta: são as idéias, que, de acordo com sua própria natureza, situam-se fora do círculo da finitude, mas que organizam e dominam a história mundial em cada uma de suas partes.⁵⁷

A idéia se expressa então de duas maneiras; primeiramente como uma direção que em seu movimento gradual que, de início, ao se mostrar invisível, depois visível e ao fim irresistível, acaba englobando muitas particularidades em lugares diferentes e sob condições diversas; e, depois, como produção de forças que não podem ser deduzidas em todo o seu escopo e majestade pelas circunstâncias que a acompanham.⁵⁸

Jean Quilien esclarece que “a idéia está no fenômeno, mas ela não é como um elemento separado, que se pode abstrair. Não se pode dizer: a realidade é composta de evento e idéia, de fato e sentido, mas: ela é evento e idéia, fato e sentido. A idéia tem um estatuto ao mesmo tempo objetivo e subjetivo, ela reuni em si as duas características opostas da objetividade e da subjetividade. Nos parece que é isso que Humboldt quer dizer quando ele escreve que a compreensão dos eventos é ‘o produto de uma unificação entre seu modo de ser e o sentido que o observador traz de acréscimo, a mais’.”⁵⁹

Sem referente não podemos falar em fotografia; sem fotógrafo muito menos: um exterior, outro interior, decifráveis um pelo outro, em relação. Essa imperiosa dependência ocasiona uma experiência singular, disposição incomum dos agentes: imanência do sujeito, aderência do objeto. Diante de uma imagem fotográfica se tem a certeza de não estar diante de uma fantasia do autor⁶⁰. Assegura-se também de que o objeto não se apresenta por si, pura emanção luminosa. O mesmo poderia ser dito para história: sem exposição do fato e crítica do historiador não existe história. Ambas as coisas se relacionam numa interdependência para que se possa cumprir a tarefa do historiador; para que se possa afirmar que “a história é o lugar da criação dos sentidos na temporalidade.”⁶¹

⁵⁷ HUMBOLDT. op.cit. 2001, p.87.

⁵⁸ Idem. p.87.

⁵⁹ QUILIEN, Jean. op.cit. 1985, p.39.

⁶⁰ Devo ressaltar que esta afirmação não vale para a fotografia digital.

⁶¹ QUILIEN, Jean. op.cit. 1985, p.39.

A fotografia – pelo fato de ser formada através do contato luminoso – e a história – por não prescindir dos fatos – deixam em evidência um caráter de impressão, que dificulta vê-las como arte. Entretanto, nenhuma dessas narrativas seria possível sem a fantasia como componente. É através dessa criatividade ou imaginação que o fotógrafo e o historiador, como artistas, conseguem conferir expressividade ao que percebem.

Tanto a fotografia como a história são imagens derivadas de algo que as antecedeu. Todavia, tanto a imagem fotográfica como a escrita do historiador são experiências inaugurais, autônomas, no sentido de que instituída a representação ela passa a valer por si e pelos valores que desencadeia a partir da sua própria forma.

É importante ressaltar que nem a atividade fotográfica nem a tarefa do historiador são exercícios de tradução de um padrão de visualidade e percepção a outro, seja da linguagem fotográfica ou escrita. Ocorre efetivamente que o que se observa, seja referente ou fato, é de natureza diversa em relação às linguagens do fotógrafo e do historiador. Por sua vez, o que eles criam é irredutível ao universo da experiência da realidade, ou seja, é impossível duplicar o mundo ⁶².

Enfim, o que temos é que tanto a produção de uma imagem como a produção de sentido no tempo, devido ao seu caráter ambíguo e dual, permite que se acomodem outros novos significados a cada contexto que se apresentem. Nesse sentido, a tarefa do historiador e do fotógrafo é presente e infinita.

⁶² FATORELLI. op.cit. p.77-78.

3

Olhar através da alma encantadora das ruas

3.1

Sobre pensar fazer fotografia

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

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

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

¹ BENJAMIN. op.cit. 1994, p. 91

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

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

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

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

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

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

Uma outra abordagem bastante disseminada analisa a fotografia como um sistema de perspectiva. Uma das críticas fundamentais ao estatuto da reprodução fiel referiu-se ao sistema de perspectiva. Autores como Arlindo Machado, em *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”.³

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

³ MACHADO. op.cit. 1984, p. 27.

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

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

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

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

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

⁴ MACHADO. op.cit. p. 40.

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

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

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

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

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

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

⁷ GUMBRECHT. op.cit. p. 13.

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

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

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

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

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

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

⁸ Idem. p. 13-14.

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

¹⁰ Idem. p.149.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2

A especificidade moderna do Rio de Janeiro¹⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A ilusão é saborosa porque permite que se crie e recrie quaisquer dados, desde os abstratos até os concretos. Trata-se da possibilidade de remodelar tanto um desejo quanto uma casa. É preciso apenas um esforço: a imaginação. E a imaginação carioca, dessa época, tem uma mesma fé: a crença na modernidade da nação²¹.

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

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

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

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

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

²¹ NEVES. op.cit. 2003, p. 13-44.

²² VELLOSO. op.cit. p. 24.

²³ Idem, ibidem.

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

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

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

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

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

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

²⁴ Idem, *ibidem*.

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

²⁶ Neves. *op.cit.* 2003, p.24.

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

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

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

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

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

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

²⁷ VELLOSO. op.cit. p.25.

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

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

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

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

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

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

²⁸ Idem. p. 27.

²⁹ Idem, ibidem.

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

³¹ BENJAMIN, op.cit. 1989, p.34-35.

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

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

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

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

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

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

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

³² VELLOSO. op.cit. p. 27.

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

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

3.3.

Sobre o ofício de um fotógrafo

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

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

Uma das características necessárias às relíquias é a tangibilidade³⁴:

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

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

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

³³ LOWENTHAL.op.cit. 1988, p.65.

³⁴ Idem.p.149.

³⁵ Idem.p.163.

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

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

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

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

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

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

³⁶ Idem.p.156-157.

³⁷ DUBOIS. op.cit. 1993, p.53.

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

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

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

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

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

Vestindo sempre um chapéu panamá e gravata borboleta, empunhando câmeras de grande formato de negativo (24 x 30cm, 18 x 24cm, ou 13 x 18cm), operadas com chapas de vidro à base de gelatina, bastante sensíveis à luz, que permitiam trabalhar com diafragmas bem fechados e velocidades de obturador entre 1 segundo e ¼ de segundo, o fotógrafo ficou responsável por registrar logradouros e suas casas, prédios, quiosques, bem como as festas, carnavais, eventos oficiais, o andamento das obras, e, evidentemente, o sucesso das reformas⁴¹. Foto a foto, produzia um inventário da cidade-capital, ampliava os argumentos da prefeitura com o apelo fotográfico, revelava imagens de uma sociedade para além do necessário, e fixava um olhar permeado pela alteridade entre a cidade do antes e do depois.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴³ Idem. p.91.

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

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

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

- Dois, “seu” Dr.!

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

- Sim, “seu” Dr.!

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

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

- É “seu”! Dr.! É “seu” Dr.!

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁵ *Idem*.

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁸ NEVES, op.cit., p.19.

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

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

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

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

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

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

⁴⁹ NEVES. op.cit. 2003, p.37.

⁵⁰ SONTAG. op.cit. 2004, p.28.

⁵¹ DUBOIS. op.cit. 1993, p.161.

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

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

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

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

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

⁵³ OLIVEIRA JUNIOR, op.cit., p.78

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.4 ***Kiosques***

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

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

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

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

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

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

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

⁶¹ Circular do Prefeito de 04/02/1903.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁶ RIO, João do. op.cit. 1995, p.27.

Numa análise do conjunto de fotos sobre os quiosques, o que se percebe é a escolha de Malta por um plano médio, enquadramento na maioria das vezes descentralizado, ângulo de câmera ao nível dos olhos e iluminação natural. Aliás, muitas vezes sequer se preocupa em equilibrar as grandes diferenças de luminosidade que existem entre os quiosques na sombra e o ambiente em sua volta, fortemente iluminado. Neste sentido, Malta abandona a chance de usar a luz como um elemento expressivo, pois o que deseja é uma iluminação que represente as formas da maneira mais comum possível⁶⁷.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Minutos depois, uma onda de populares, ajudados por alguns moleques, desembocou da rua do Ouvidor no largo e arremeteu contra o 124, que foi promptamente derrubado e quebrado, sendo 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.

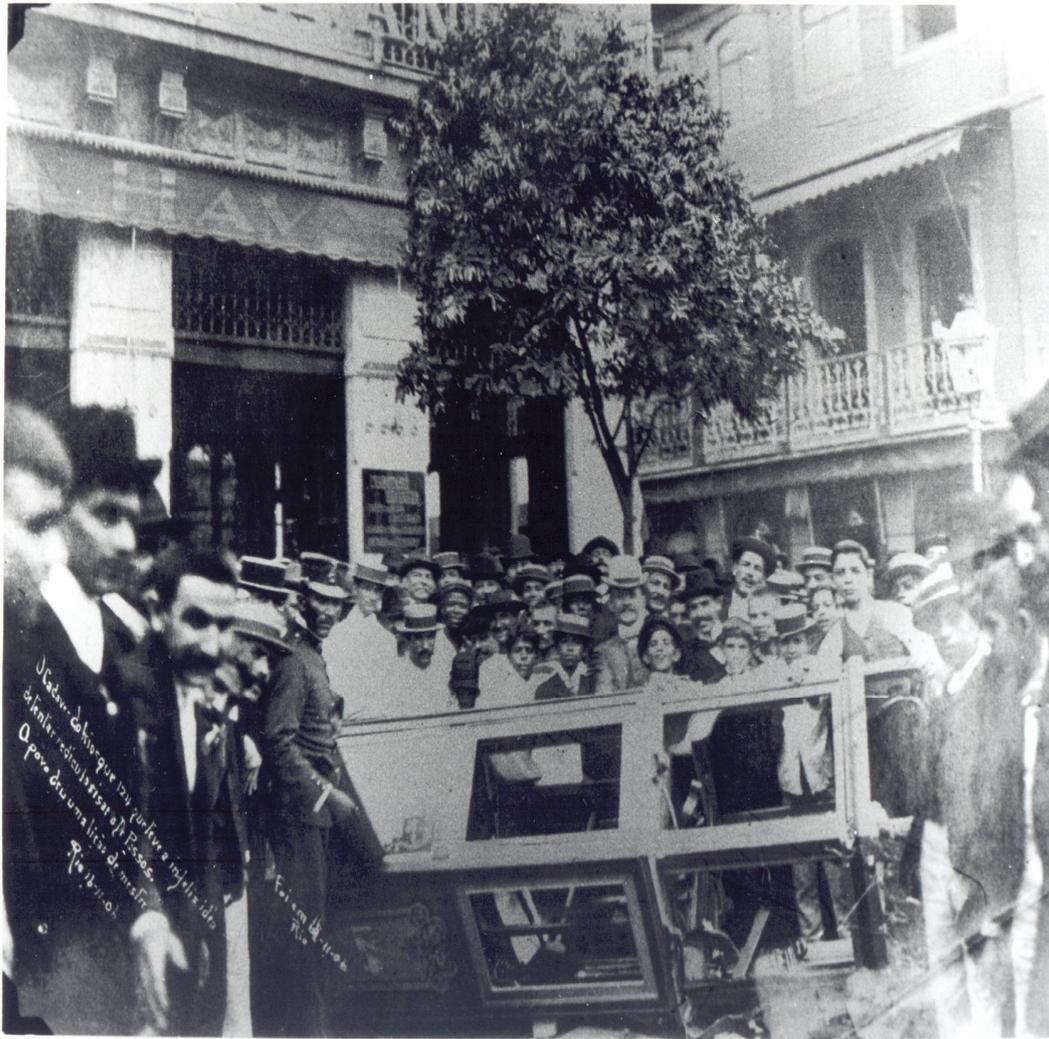
Quando a policia da 4^a. Urbana chegou no local, era tarde e não foi possível fazer cousa alguma para impedir que o fogo consumisse todo o kiosque. O mesmo que aconteceu ao Corpo de Bombeiros. Estes voltaram para o quartel e a policia limitou-se a arrecadar das ruínas do 124 duas gavetas com bilhetes 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 permitido o transito de vehiculos pela rua do Ouvidor. Nenhum policial viu isso.

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

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

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



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

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

Na segunda fotografia [Figura 2], distante mais um pouco do caos, Malta registra o que sobrou do quiosque aos pés da Charutaria: apenas cinzas e fumaça. Nela, também escreve uma curta legenda: “transeuntes observam restos de um quiosque incendiado, 1906”. Diferente da maioria das suas fotografias, nesta, praticamente todas as pessoas estão de costas para o fotógrafo; o alvoroço ainda era mais interessante do que aquela estranha técnica de captação de auras⁶⁹.

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

Ao publico

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

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

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

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

⁶⁹ BENJAMIN.op.cit. 1994, p.101.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

A Epidemia dos Kiosques

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

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

⁷¹ Idem. p.26

⁷² Idem. p.26.

⁷³ Idem. p.29.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁴ Idem.op.cit.p.550-551.

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



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

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

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

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

⁷⁵ WEINRICH.op.cit.p.233.



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

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

4

Considerações Finais

Não é mais simples concluir do que dar início. Fica a sensação de que o último ponto final destas páginas, apesar de decretar o fim de um conjunto de escritas, não dá fim aos meus interesses e objetivos que, pelo menos em parte, ganhou forma no teclar das letras. Assim, o último ponto final perderá muito do significado que comumente possui. Neste momento, ele significará mais o desejo de um recomeço do que o suspiro da conclusão. Já aqui não existe o sentimento de alívio, mas a vontade de alcançar o porvir.

Nessas páginas anteriores encontramos um esforço de cercar algumas questões relacionadas à fotografia. Logo, se tratou mais de um momento de aproximação com um tema e com algumas inquietações do que um mergulho profundo, propriamente dito.

Na tentativa de colar lado a lado *fotografia e memória* e *fotografar e historiar* buscou-se uma maneira dessas formas de dizer se encontrarem a partir de algumas semelhanças, bem como de reconhecê-las justamente nas suas diferenças.

Tentamos apresentar a fotografia como um artifício capaz de inventariar as transformações das cidades, neste caso específico, a cidade do Rio de Janeiro na sua *belle époque*. Por conseguinte, mostrar como o álbum de fotografias da cidade se tornou instrumento com valor de prova, uma representação fiel do mundo visível, a serviço de um projeto modernizador da cidade-capital. As fotografias que Malta faz da cidade possuem uma função relacionada ao projeto de mobilização nacional em torno de uma identidade moderna que se forjava naquele tempo. Assim compreendemos a imagem fotográfica como um ponto de partida da memória, capaz de sintetizar o sentimento de pertencimento a um grupo ou a um determinado passado ou presente. De acordo com essa perspectiva, a filiação de Augusto Malta ao projeto do prefeito Pereira Passos interveio no seu entendimento pessoal a respeito do estatuto da fotografia, o que o levou a adequar a técnica fotográfica aos objetivos oficiais.

Para frente, pretendo realizar uma pesquisa que se dedique às nuances das composições do fotógrafo, tomando uma comparação entre as séries produzidas para o poder público e os retratos encomendados por particulares. Nesse sentido, o enquadramento, nas duas acepções anteriormente explicitadas, é central para a análise da obra de Malta. Ao posicionar e recortar o que fica dentro das margens da foto Malta escolhe o que deve ser lembrado e esquecido, a partir um ponto de vista específico.

Ao contrário do caráter de acaso e intuição que muitos intérpretes tentam dar à obra de Augusto Malta, tornando-a ainda mais dependente do projeto de Pereira Passos, entendemos que o fotógrafo foi um estudioso da técnica e usamos algumas evidências do método desenvolvido por ele como indício desta proposta.

Muitos incorrem no equívoco de pensar que para fazer da sua fotografia uma “intérprete fiel da realidade” Malta não intervinha no momento de fazer a foto. Percebemos, entretanto, que para dar a impressão de realidade almejada, e ao mesmo tempo imprimir uma sensação de neutralidade, o fotógrafo tinha de dominar por completo todos os expedientes técnicos, bem como ajustá-los adequadamente para que atingisse o resultado desejado. Embora sua obra se apresente de maneira bastante homogênea, Malta compunha suas fotografias valorizando alguns expedientes técnicos em detrimento de outros de acordo com o assunto fotografado e de quem contratasse o serviço.

Além das fotografias para a prefeitura, Malta fez centenas de fotos para empresas privadas, para algumas famílias, registrando casamentos, por exemplo, e também ampliou sua rentabilidade numa atividade bastante comum: os *portraits*. Como gênero fotográfico, o retrato significou para Malta uma forma de produção visual figurativa, e objeto de desenvolvimento da sua expressão pessoal.

Em certa medida, o retrato fotográfico permite ao fotógrafo um controle maior sobre o resultado, justamente porque ele pode indicar ao modelo, antes do clique, a maneira de posar, a expressão, interferir no vestuário, no cenário, além de definir as variações técnicas em termos de iluminação, enquadramento, angulação.

Neste fim, registro os meus maiores aprendizados: de que o fim não chega; e de que o momento da escrita é de tal forma único que só sabemos o que de fato vamos fazer quando estamos escrevendo. A escrita nos guarda as surpresas de empacar ou avançar diante dos limites. O bem que a escrita me fez foi tão

inequívoco, que eu mesma não sei se fiz a ela, à escrita, um bem tão grande em retribuição.

Referências Bibliográficas

- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.
- ANDRADE, Joaquim Marçal F & VIANA, Késiah P. “Do nascimento da fotografia ao livro fotográfico: um retrato da formação do Brasil.” In: *Brasiliana da Biblioteca Nacional*. Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2001, fls.418/437.
- ANTELO, Raul. *O dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus, 1989.
- ANTONIO NAVARRETE, José. *Ensayos desleales sobre fotografía*. Mérida: Enfoco, 1991.
- ARCARI, Antonio. *A fotografia: as formas, os objetos, o homem*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Editora Pioneira, 1980.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus Ed., 1990.
- AZEVEDO, André Nunes (org). Anais do seminário *Rio de Janeiro: capital e capitalidade*, Rio de Janeiro, 23 a 26 de outubro de 2000. Rio de Janeiro: Departamento Cultural/ NAPE/ DEPEXT/ SR-3/ UERJ, 2002.
- BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura, 1990.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. *Elementos da semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. “A mensagem fotográfica” IN: *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- _____. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. “O público moderno e a fotografia”. IN: *Crítica salão de 1859*. Traduzido por Antônio Pacca Fatorelli. Texto mimeografado.
- _____. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical. A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Departamento de Documentação e Informação Cultural, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENZAQUEN, Ricardo. “História e Narrativa” In: MATTOS, Ilmar Rohloff. *Ler e escrever para contar: documentação, historiografia e formação do historiador*. Rio de Janeiro: Access, 1998.

BERGUER, John. *Teoria de lo Visible*. Madrid: Ed. Aidóra, 1997.

_____. *Modos de ver*. Barcelona. Ed. G. Gilli, 2000.

BERMAN, Antoine. “F. Schleiermacher et W. von Humboldt: la traduction dans l’espace herméneutico-linguistique” IN: *L’épreuve de l’étranger: culture et traduction dans l’Allemagne romantique*. Paris: Éditions Gallimard, 1984.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BIANCO, Bela Feldman & LEITE, Miriam M. *Desafios da Imagem*. Campinas: Papyrus Ed., 1998.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *Un arte médio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BRASSAÏ. *Proust e a fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BRAUNE, Fernando. *O Surrealismo e a Estética Fotográfica*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2001.

BROCA, Brito. *Vida literária no Brasil em 1900*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.

BURGIN, Victor. *Thinking Photography*. Londres: The McMilliam press, 1982.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. *Los amores difíciles: la aventura de um fotografo*. México: Trillas, 1980.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Fernando Ferreira. *Um fotógrafo, uma cidade*. Rio de Janeiro: Maison Graphique, 1987.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *A cidade polifônica*. São Paulo: Nobel, 1993.

CARTIER-BRESSON, Henri. “Eu, fotógrafo” IN: *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, n° 27, nov e dez, 1970.

CARVALHO, Maria Alice R. *Quatro vezes cidade*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

COELHO, Edmundo Campos. *As profissões imperiais: medicina, engenharia e advocacia no Rio de Janeiro, 1822-1930*. Record, 1999.

COLLIER Jr., John. *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EDUSP, 1973.

COLLIOT-THÉLÈNE, Catherine. *Le Désenchantement de L'État*. Paris: Minuit, 1992.

COSTA, Helouise. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995.

COSTA, Joan. *La Fotografía entre Sumisión y Subversión*. Cidade de México: Ed. Trillas, 1991.

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

CRARY, Jonathan. *Suspension of perception: attention, spectacle, and modern culture*. Cambridge: MIT Press, 2001.

_____. *Techniques of the observer: on vision and modernity in the 19th century*. Cambridge: MIT Press, 1990.

DEL BRENNNA, Giovanna Rosso. (org.) *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II*. Rio de Janeiro: Index, 1985.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUBOIS, Phillipe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papirus, 1990.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1971.

_____. *Tratado geral da semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

_____. “Um art d’oublier est-il possible?” IN: *Traverses*. No. 40 Héatres de la mémoire. Paris: Centre Georges Pompidou, avril 1987. pp. 124-137.

FABRIS, Annateressa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.

_____. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

FALCON, Francisco J.C. & RORIGUES, Antônio Edmilson M. *Tempos modernos: ensaios de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FATORELLI, Antônio Pacca. *A fotografia*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 1991.

_____. *Fotografia e Viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ, 2003.

FERREZ, Gilberto. *O Álbum da Avenida Central: 1903-1906*. Rio de Janeiro: Ex. Libris/João Fortes Engenharia, 1982.

_____ do R____. *O Rio Antigo do Fotógrafo Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos*. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ex. Libris/João Fortes Engenharia, 1984.

_____. *A Fotografia no Brasil (1840-1900)*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Pró- Memória, 1985.

FERREZ, Gilberto & VASQUEZ, Pedro. *A Fotografia no Brasil no século XIX: 150 anos do Fotógrafo Marc Ferrez (1843-1993)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1993.

FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

FLOCON, Albert. & TATON, René. *A perspectiva*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

FLÜSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios sobre uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo, Hucitec, 1981.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1990.

FREUND, Gisele. *La Fotografia como Documento Social*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1974.

FRIZOT, Michel. *Visible Invisible: aspectos de la fotografia científica*. Madrid: Ed. Kodak, 1985.

GALASSI, Peter. *Before Photography. Painting and the invention of Photography*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1981.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1972.

GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio: vilas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

_____. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

_____. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

_____. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.

GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002.

HARDMANN, Francisco Foot. *O trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HIME, Lewis. “Sur la photographie sociale”. In: *Du bom usage de la Photographie*. Coleção Phto Poche v.27. Paris: Centre National de la Photographie, 1987.

HOLLANDA, Ricardo de. “Augusto Malta, a versão mecânica do flâneur.” In: *Revista Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Co-editada pela UERJ/LPP/Fórum-Rio: n.10 (maio-ago.2003) pp.139-147.

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

_____. “A informação fotográfica na produção de Augusto Malta.” In: www.marketing-e-cultura.com.br

HUMBOLDT, Wilhelm von. “A tarefa do historiador” In: *Anima: história, teoria e cultura*. Ano I. número 2. Rio de Janeiro: Editora Casa da Imagem, 2001.

_____. *La tâche de l'historien*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires de Lille, 1985.

_____. *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*. Barcelona: Anthropos; Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.

_____. *The Limits of State Action*. London: Cambridge University Press, 1969.

HUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

IGGERS, Georg. “The Theoretical Foundations of German Historicism II: Wilhelm von Humboldt” In: *The Germany Conceptions of History*. Hanover: University Press of New England, 1988.

KOSELLECK, Reinhart. *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2001.

_____. *Futuro Pasado. Para una semantica del tiempo historico*. Madrid: Ediciones Paidós, 1973.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

_____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico: por uma teoria de los desplazamientos*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002.

_____. *The optical unconscious*. Cambridge, MIT Press, 1993.

LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

LE GOFF, Jacques. “Memória” In: *Memória/História*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986. (Enciclopédia Einaudi vol.1)

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 1993.

LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: UNICAMP, 1996.

LIMA, Ivan. *A fotografia é a sua linguagem*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

LINHARES, Claudia Sanz. *Passageiros do tempo e a experiência fotográfica: da modernidade analógica à contemporaneidade digital*. Dissertação de mestrado. Niterói: Universidade Federal fluminense, 2005.

LOWENTHAL, David. “Como conhecemos o passado” In: *Revista Projeto História*. n.º. 17 Trabalhos da Memória. São Paulo, PUC-SP - Programa de Pós-Graduação em História, novembro de 1998. pp. 63-201.

LOWITH, Karl. *O sentido da história*. Lisboa: Edições 70, 1991.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense/FUNARTE/Instituto Nacional de Fotografia, 1984.

_____. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: EDUSP, 2001.

MALTA, Augusto. *Álbum geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Papelaria e Tipografia Ao Luzeiro, 1911.

_____. *Fotografias do Rio de Janeiro de ontem*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1977.

MAUAD, Ana Maria. *A produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX*. Niterói. Tese de doutorado em História, Universidade Federal Fluminense, 1990.

_____. “Através da imagem: fotografia e história. Interfaces.” In: *Tempo*, Rio de Janeiro, vol.1, no.2, 1996, p.73-98.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

METZ, Christian. *A análise das imagens*. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MONTE-MÓR, Patrícia (org). *Cadernos de Antropologia e Imagem: a cidade em imagens*. Rio de Janeiro, 1997.

MOREL, Marcos. “Cinco imagens e múltiplos olhares: 'descobertas' sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX”. IN: *Hist. cienc. saude-Manguinhos.*, Rio de Janeiro, v. 8, 2001. Disponível em: www.scielo.br/scielo

NEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEVES, Margarida de Souza. “As artes da memória: a modo de post-scriptum” In: MIGNOT, Ana Chrystina, BASTOS, Maria Helena e CUNHA, Maria Teresa

Santos. *Refúgios do eu. Educação, história e escrita auto-biográfica*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

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

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografia*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. “Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida.” In: *Considerações Intempestivas*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares.” IN: *Revista Projeto História*. No.10 História & Cultura. São Paulo, PUC-SP – Programa de pós-Graduação em História, dezembro de 1993.pp.7 a 26.

NOVAES, Adauto (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

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

PAIVA, Joaquim. *Olhares Refletidos*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1989.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70: 1993.

_____. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

POLLACK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio” IN: *Estudos Históricos*. n°3 Memória. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 1989. pp. 3-15.

QUILIEN, Jean. "Pour une autre scansion de l'histoire de l'hermeneutique" IN: LAKS, Andre e Neschke, Ada. *La Naissance du Paradigme Hermeneutique*. Presses Universitaires de Lille, 1990.

RENAN, Ernest. *O que é uma nação*. In: ROUANET, Maria Helena. *Nacionalidade em questão*. Rio de Janeiro: IL, 1997.

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

_____. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1991.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *João do Rio: a cidade e o poeta. O olhar de flâneur na Belle Époque tropical*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

_____. *Modernização carioca: O Rio de Janeiro do início do século XX – Mentalidade e vida literária*. Tese de livre docência. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1987.

RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: uma biografia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

ROSEMBLUM, Naomi. *A World History of Photography*. New York: Abeville Press, 1984.

ROSSI, Paolo. “Ricordare e dimenticare” IN: *Il passato. La memória. L’oblio*. Bolonia: Il Mulino, 1992.

SAMAIN, Etienne (org.) *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

SANTAELLA, Lucia & NÖTH, W. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. “História como literatura”. IN: *Tempo Brasileiro*, n°. 81. Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora, 1985.

_____. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SCHAEFFER, Jean Marie. *A Imagem Precária*. Campinas: Papirus, 1987.

SCHARF, Aron. *Art and photograph*. Baltimore: Penguin Books, 1974.

SCHORSKE, Carl. *Pensando com a história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *O declínio do Homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

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

SIMMEL, Georg. “A aventura”. IN: *Simmel e a modernidade*. Brasília: EdUnB, 1998.

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

STEIGLITZ, Alfred. “How I came do photograph cloud.” IN: *The Amateur Photographer & Photography*. Vol. 56, n° 1919, p.255, 1923.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.

VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos Pioneiros no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1990.

VELHO, Gilberto. “Memória, identidade e projeto. Uma visão antropológica.” IN: *Revista Tempo Brasileiro* n°.95, out.-dez., 1998. pp.119-126.

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

VENEU, Marcos Guedes. *O flâneur e a vertigem: metrópole e subjetividade na obra de João do Rio. Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, 1990.

WEINRICH, Harald. *Lete. Arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WESTON, Edward. “Photography – Not Pictorial” IN: *Camera Craft*. Vol. 37, n°7, pp.313-320, 1930.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

YATES, Frances. *El arte de la memória*. Madrid: Taurus, 1974.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)