



Angela Ferreira da Silva

**Crônicas pungentes:
O Rio de Janeiro da “Reforma Passos” (1902-1906)
na fotografia de Augusto Malta**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura.

Orientadora: Prof.^a Ana Luiza Nobre

Rio de Janeiro
Outubro de 2018



Angela Ferreira da Silva

**Crônicas pungentes:
O Rio de Janeiro da “Reforma Passos” (1902 a 1906)
na fotografia de Augusto Malta**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Arquitetura da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Ana Luiza Nobre

Orientadora

Departamento de Arquitetura e Urbanismo - PUC-Rio

Prof. João Masao Kamita

Departamento de História - PUC-Rio

Prof. Mauricio Lissovsky

UFRJ

Profa. Monah Winograd

Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Tecnologia e
Ciências Humanas - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 25 de outubro de 2018.

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

Angela Ferreira da Silva

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1989. Pós-Graduada em Teoria da Arte na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) em 2001.

Ficha Catalográfica

Silva, Angela Ferreira da

Crônicas pungentes : o Rio de Janeiro da “Reforma Passos”(1902-1906) na fotografia de Augusto Malta / Angela Ferreira da Silva ; orientadora: Ana Luiza Nobre. – 2018.

131 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2018.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura – Teses. 2. Arquitetura e Urbanismo – Teses. 3. Rio de Janeiro. 4. Transformações urbanas. 5. Augusto Malta. 6. Fotografia. 7. Espaço público. I. Nobre, Ana Luiza. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

COD:720

*Aos meus dois Augustos:
O primeiro pela presença mesmo na ausência.
O segundo pelo amor incondicional.*

Agradecimentos

Meus sinceros agradecimentos àqueles que, de uma forma ou de outra, estiveram presentes durante o percurso de desenvolvimento dessa dissertação e deram sua contribuição para que ela se tornasse o que se tornou. Como foram muitos, prefiro não mencionar nomes pelo receio de esquecer algum.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) Código de Financiamento 001. Agradeço ao CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido concluído.

Agradeço aos funcionários do Instituto Moreira Sales pela seção e permissão de uso das imagens de Augusto Malta e Marc Ferrez fundamentais para as leituras estabelecidas na dissertação.

Agradeço a todos os professores da Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo pelo excelente programa que tive a oportunidade de cursar e aos meus colegas de curso pelo alto nível de discussão durante as aulas. Agradeço, também, a Renata Dias, secretária da Pós-Graduação, sempre solícita em me ajudar no que fosse necessário.

Agradeço aos professores Mauricio Lissovsky e João Masao Kamita, que, ao participarem da banca de qualificação do meu projeto, deram contribuições fundamentais que ajudaram a amadurecer minhas primeiras ideias e a enxergar novas possibilidades para a pesquisa.

Agradeço à minha querida orientadora Ana Luiza Nobre que me apresentou a Shelley Rice e me fez perceber que um trabalho acadêmico pode associar rigor técnico a liberdade. Agradeço pela leitura criteriosa, pela paciência e pelo incentivo constante.

Meu mais que especial agradecimento ao amigo e irmão Humberto Kzure-Cerquera, que leu, ouviu e deu sugestões ao projeto, ajudando com seu carinho a

tornar esse processo mais divertido.

Agradeço a Emilia Lobato pela dedicação e carinho que me foram fundamentais na consolidação de etapas de um longo processo de busca, que todavia continua.

Agradeço ao inesquecível professor Carlos Murad, por compartilhar o amor pela fotografia e pela poesia, por Bachelard e Barthes. Seus ensinamentos foram fundamentais na minha formação profissional e humana.

Por fim, agradeço à minha família: minha mãe, minha segunda mãe, minha irmã, meu sobrinho e meu filho pelo amor, paciência e por estarem sempre ao meu lado.

Resumo

Ferreira da Silva, Angela; Nobre, Ana Luiza (Orientadora). **Crônicas pungentes: O Rio de Janeiro da “Reforma Passos” (1902-1906) na fotografia de Augusto Malta**. Rio de Janeiro, 2018. 131 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O objeto dessa dissertação é a imagem da cidade do Rio de Janeiro produzida durante a chamada “Reforma Passos” (1902-1906) pelo fotógrafo Augusto Malta (1864-1957). A pesquisa é centrada na relação entre a imagem de cidade produzida por Malta e o projeto político-urbano de transformação da urbe instituído pelo Prefeito Francisco Pereira Passos (1836-1913). Como a cidade do Rio de Janeiro se “dá a ver” na fotografia de Malta e em que medida suas imagens deram suporte a uma visão de cidade ligada a um projeto de modernização, e em que medida a tencionaram. Por meio do exercício da leitura de imagens fotográficas, apoiado no que Roland Barthes chama de “vaga fenomenologia” e no conceito de *punctum*, busquei trabalhar a inscrição da fotografia na cultura histórica; não como ilustração de uma narrativa textual, mas como um “valor” e uma “chave de acesso” para recolocar novas questões a Malta a partir de reflexões motivadas pelas recentes transformações urbanas experimentadas pela cidade no presente.

Palavras-Chave

Rio de Janeiro; transformações urbanas; Augusto Malta; fotografia; espaço público.

Abstract

Ferreira da Silva, Angela; Nobre, Ana Luiza (Advisor). **Pungent Chronicles: O Rio de Janeiro da “Reforma Passos” (1902-1906) na fotografia de Augusto Malta**. Rio de Janeiro, 2018. 131 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The object of this thesis is the image of the city of Rio de Janeiro produced during the so-called “Reforma Passos” (1902-1906), by the photographer Augusto Malta (1864-1957). The research is centered on the relation between the image of the city produced by Malta and the urban-political project of transformation of the city instituted by the Mayor Francisco Pereira Passos (1836-1913). How the city of Rio de Janeiro is “seen” in the photograph of Malta, and to what extent its images have supported a vision of the city linked to a project of modernization, and to what extent they intended that vision. Through the exercise of reading photographic images, based on what Roland Barthes calls the “vague phenomenology” and the concept of *punctum*, I intended to work the inscription of photography in the historical culture. Not as an illustration of a textual narrative, but as a “value” and a “key of access”, to re-introduce new questions to Malta motivated by the recent urban transformations experienced by the city in the present.

Keywords

Rio de Janeiro; urban transformation; Augusto Malta; photography; urban space.

Sumário

1. Introdução	19
2. “Dar a Ver” a cidade	28
2.1 Augusto Malta – a relação entre o operador e a construção de um arquivo visual	32
2.2 Um pequeno <i>corpus</i>	47
3. Rio em Imagens	54
3.1 “Dar a Ver” o Rio de Janeiro	54
3.2 “Dar a ver” as “Reformas”	62
4. Crônicas Pungentes	74
4.1 Memória e Vazio	74
4.2 Cidade Moderna: Futuro próximo?	77
4.3 O pequeno jornalista	85
4.4 Cidade das Luzes	92
4.5 Colagens. Três fotógrafos e duas cidades	100
4.6 Barricadas	117
5. Considerações Finais	122
6. Referências Bibliográficas	127

Lista de figuras

- Figura 1- *Arcos da Lapa*, Rio de Janeiro, 1999.....21
Crédito: Cesar Barreto
Fonte: <http://www.biographica.com.br/artistas-cesar-barreto.html>
Último acesso: junho 2017
- Figura 2 - Casario da Rua Primeiro de Março, Rio de Janeiro, 2012.....21
Crédito: Cesar Barreto
Fonte: <https://oglobo.globo.com/rio/nas-lentes-de-cesar-barreto-as-mudancas-do-rio-no-seculo-xxi-4068667>
Último acesso: junho 2017
- Figura 3 - *Boulevard du Temple*, Paris, ca. 1838/39.....30
Crédito: L. J. M. Daguerre / Acervo Stadtmuseum, Munique
Fonte: RICE, Shelley. *Parisian views*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1997
- Figura 4 - Augusto Malta em seu ateliê, Rio de Janeiro, ca. 190632
Crédito: Augusto Malta / Coleção Jennings Hoffenberg / Acervo Instituto Moreira Salles
Fonte: IMS Código: P009CJHF4028
- Figura 5 - *Av. Pedro I*, Petrópolis, ca. 187537
Crédito: Rebert Henrique Klumb / Coleção Gilberto Ferrez / Acervo Instituto Moreira Salles
Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasilliana/browse?type=author>
Último acesso: julho 2018
- Figura 6 - *Princesa Isabel menina*, Rio de Janeiro, sem data.....37
Crédito: Rebert Henrique Klumb / Coleção Dom Joao de Orleans e Braganca / Acervo Instituto Moreira Salles
Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasilliana/browse?type=author>
Último acesso: julho 2018
- Figura 7 - A Glória, vista do Passeio Público, Rio de Janeiro, ca. 1861.....37
Crédito: Rebert Henrique Klumb / Coleção Gilberto Ferrez / Acervo Instituto Moreira Salles
Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasilliana/browse?type=author>
Último acesso: julho 2018
- Figura 8 - *La cuisine à la roça*, ca.1861.....38
Crédito: Victor Frond (fotografia), Philippe Benoist (1813-1905) gravador / Acervo Biblioteca Nacional (Brasil)
Descrição: Litografia com base em fotografia
Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasilliana/browse?type=author>
Último acesso: julho 2018
- Figura 9 - *Salvador*, Bahia de todos os Santos, ca. 185938
Crédito: Victor Frond / *Le Brésil Pittoresque*
Descrição: Litografia com base em fotografia

Fonte: <http://www.cidade-salvador.com/seculo19/vista-salvador.htm>
Último acesso: julho 2018

Figura 10 - O bairro do Catete e o Pão de Açúcar, Rio de Janeiro, ca. 186239

Crédito: Augusto Stahl / Coleção Mestres do Séc. XIX / Acervo

Instituto Moreira Salles

Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?type=author>

Último acesso: julho 2018

Figura 11 - Largo do Catumbi e Cemiterio de São Francisco de Paula à direita,.....

Rio de Janeiro, ca. 186539

Crédito: Augusto Stahl / Coleção Pedro Corrêa do Lago / Custódia Instituto

Moreira Salles

Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?type=author>

Último acesso: julho 2018

Figura 12 - *Mina Nagô*, Rio de Janeiro, ca. 186539

Crédito: Augusto Stahl / Coleção Pedro Corrêa do Lago / Custódia Instituto

Moreira Salles

Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?type=author>

Último acesso: julho 2018

Figura 13 - *Couratari estrellensis* (jequitibá), Rio de Janeiro, ca.186540

Crédito: Georges Leuzinger / Custódia: Convênio Leibniz-Institut

fuer Laenderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles

Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?type=author>

Último acesso: julho 2018

Figura 14 - A Glória vista do Passeio Público, Rio de Janeiro, ca. 186540

Crédito: Georges Leuzinger / Coleção Gilberto Ferrez / Custódia: Instituto

Moreira Salles

Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?type=author>

Último acesso: julho 2018

Figura 15 - Arcos, Santa Thereza e Glória, Rio de Janeiro, ca. 186740

Crédito: Georges Leuzinger / Custódia: Convênio Leibniz-Institut

fuer Laenderkunde, Leipzig / Instituto Moreira Salles

Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?type=author>

Último acesso: julho 2018

Figura 16 - *Teatro Municipal - FPft0207*, Rio de Janeiro, ca. 190841

Crédito: Luís Musso / Coleção Família Passos / Custódia: Instituto Moreira

Salles

Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?type=author>

Último acesso: julho 2018

Figura 17 - *Paquetá*, Rio de Janeiro, ca. 1914.....41

Crédito: Antônio Caetano da Costa Ribeiro / Custódia: Biblioteca Nacional

Brasil

Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?type=author>

Último acesso: julho 2018

Figura 18 - *Panorama da enseada de Botafogo*, Rio de Janeiro, ca.1910 – 1915....41

Crédito: Antônio Caetano da Costa Ribeiro / Custódia: Biblioteca Nacional
Brasil

Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?type=author>

Último acesso: julho 2018

Figura 19 - *Amolador*, Rio de Janeiro, ca. 1899.....42

Crédito: Marc Ferrez / Coleção Gilberto Ferrez / Custódia: Instituto Moreira
Salles

Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?type=author>

Último acesso: julho 2018

Figura 20 - *Índios Botocudos*, Bahia, ca. 187642

Crédito: Marc Ferrez / Coleção Gilberto Ferrez / Custódia: Instituto Moreira
Salles

Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?type=author>

Último acesso: julho 2018

Figura 21 - Interior da Igreja da Ordem Terceira do Carmo,.....

Rio de Janeiro, ca. 1880.....43

Crédito: Marc Ferrez / Coleção Gilberto Ferrez / Custódia: Instituto Moreira
Salles

Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?type=author>

Último acesso: julho 2018

Figura 22 - Álbum Panoramas do Rio de Janeiro – Vista panorâmica da.....

enseada de Botafogo, Rio de Janeiro, ca. 188543

Crédito: Marc Ferrez / Coleção Mestres do Séc. XIX / Custódia: Instituto
Moreira Salles

Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?type=author>

Último acesso: julho 2018

Figura 23 - *Botiga*, Rio de Janeiro, ca.182355

Crédito: Jean Baptiste Debret / Acervo: Museu Castro Maya - IPHAN/MinC
(Rio de Janeiro, RJ) / Coleção Castro Maya

Descrição: Aquarela sobre papel

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível

em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1589/botica>

Último acesso: 23 de setembro 2018

Figura 24 - *Calceteiros*, Rio de Janeiro, ca. 182455

Crédito: Jean Baptiste Debret / Acervo: Museu Castro Maya - IPHAN/MinC
(Rio de Janeiro, RJ)

Descrição: Aquarela sobre papel

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1585/calceteiros>

Último acesso: 23 de setembro 2018

Figura 25 - *Casario*, Rio de Janeiro, ca. 1816 – ca. 183155

Crédito: Jean Baptiste Debret / Acervo: Museus Castro Maya - IPHAN/MinC (Rio de Janeiro, RJ)

Descrição: Aquarela sobre papel

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61586/casario>

Último acesso: 23 de setembro 2018

Figura 26 - Descrição de todo o marítimo da Terra de S. Cruz. Chamado..... vulgarmente o Brazil, Guanabara, ca. 164056

Crédito: João Teixeira Albernaz / Original Torre do Tombo, Lisboa

Fonte: <https://www.historia-brasil.com/mapas/atlas-1640.htm>

Último acesso: julho 2018

Figura 27 - Pesca da baleia na Baía de Guanabara, Guanabara, ca. 179557

Crédito: Leandro Joaquim

Fonte: MARTINS, Carlos. (Org.). A paisagem carioca. Rio de Janeiro:

RIOARTE, 2000

Figura 28 - Vista do Pão de Açúcar tomada da estrada do Silvestre,..... Guanabara, ca. 182758

Crédito: Charles Landseer

Descrição: óleo sobre tela

Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6250/view-of-sugar-loaf-taken-from-the-silvestre-road> Último acesso: 08 de agosto 2018.

Figura 29 - L'anse de Botafogo. Vue prise des hauteurs de Mundo Novo /..... D'après une photographie de Marc Ferrez de Rio / Album Le Brésil,..... Guanabara, ca. 188961

Crédito: Marc Ferrez fotografia

Descrição: litografia

Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?type=author>

Último acesso: junho 2017

Figura 30 - Hôpital de La Miséricorde / Album Le Brésil, Guanabara, ca. 1889.....61

Crédito: Marc Ferrez

Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?type=author>

Último acesso: junho 2017

Figura 31 - Pont Sylvestre (Chemin de Fer du Corcovado) / D'après une photographie de Marc Ferrez de Rio / Album Le Brésil, Guanabara, ca. 1889.....61

Crédito: Marc Ferrez fotografia /

Descrição: litografia

Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?type=author>

Último acesso: junho 2017

- Figura 32 - Demolição do Morro do Castelo (para construção da Av. Central),
Rio de Janeiro, ca. 1904-190566
Crédito: João Martins Torres
Fonte: ARAUJO, Viviane da Silva. O papel da fotografia na construção simbólica das reformas urbanas. Rio de Janeiro, 1904-1906. URBANA, v.6, no. 9. CIEC/UNICAMP, ago-dez, 2014.
- Figura 33 - *Av. Central – Vista para o Norte*, Rio de Janeiro,.....
ca. 1903-ca. 1906.....66
Crédito: Marc Ferrez
Fonte: FERREZ, Marc. O álbum da Avenida Central. Um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro, 1903-1906. São Paulo: João Fortes Engenharia & Editora Ex-Libris, 1983
- Figura 34 - Álbum das obras do Porto do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro,.....
ca. 1903-ca.1913.....67
Crédito: Emydgio José Ribeiro
Fonte: TURAZZI, Maria Inez. MELO, Maria Teresa V. Bandeira de. Um porto para o Rio. Imagens e Memórias de um Álbum Centenário. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- Figura 35 - Álbum das obras do Porto do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro,
ca. 1903-ca.1913.....67
Crédito: Emydgio José Ribeiro
Fonte: TURAZZI, Maria Inez. MELO, Maria Teresa V. Bandeira de. Um porto para o Rio. Imagens e Memórias de um Álbum Centenário. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- Figura 36 - Docteur Francisco Pereira Passos / La Ville de Rio de Janeiro
et ses environs, Rio de Janeiro, ca. 1909.....68
Crédito: Augusto Malta
Fonte: THIRÉ, Arthur (trad.) (fonctionnaire de la Directoria Geral de Estatística). *La ville de Rio de Janeiro et ses environs*. Rio de Janeiro: Imprimerie de la Statistique, 1909. (Extrait de L' ouvrage Recenseamento do Rio de Janeiro de 1906)
- Figura 37 - Place Jose de Alencar / La Ville de Rio de Janeiro et ses environs,
Rio de Janeiro, ca. 190969
Crédito: Augusto Malta / Acervo: Biblioteca Nacional
Fonte: THIRÉ, Arthur (trad.) (fonctionnaire de la Directoria Geral de Estatística). *La ville de Rio de Janeiro et ses environs*. Rio de Janeiro: Imprimerie de la Statistique, 1909. (Extrait de L' ouvrage Recenseamento do Rio de Janeiro de 1906)
- Figura 38 - La rue de Rivoli / Album Berger, Paris, 1852.....70
Crédito: Henri Le Secq / Acervo: Musée Carnavalet, Paris
Fonte: <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/demolitions-place-du-carrousel-1er-arrondissement-paris>
- Figura 39 - Cathédrale de Reims – Tour du Roi / Mission Heliographique,

- Reims, ca. 1851- ca. 1853.....71
 Crédito: Henri Le Secq
 Fonte: <https://artblart.com/tag/henri-le-secq-small-dwelling-in-mushroom-cave/>
- Figura 40 - Tour Saint-Jacques / Mission Heliographique, Paris,
 ca. 1852-ca. 185371
 Crédito: Édouard Baldus
 Descrição: fotolitografia
 Fonte: <https://artblart.com/tag/henri-le-secq-small-dwelling-in-mushroom-cave/>
- Figura 41 - Les Ramparts du Carcassonne / Mission Heliographique,
 Carcassonne, ca. 1851.....71
 Crédito: Gustave Le Gray / August Mestral
 Fonte: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2005.100.34/>
- Figura 42 - Construction de l'avenue de L' Opéra, Paris, ca. 1876.....72
 Crédito: Charles Marville
 Fonte: <https://www.nga.gov/features/marville/the-paris-opera.html>
- Figura 43 - Boulevard Henri IV, Paris, ca. 1877.....72
 Crédito: Charles Marville
 Fonte: <http://vergue.com/post/237/Boulevard-Henri-IV-de-la-rue-Sully>
- Figura 44 - Praça XV de Novembro, Cais Pharoux, chafariz do mestre Valentim, ...
 Rio de Janeiro, ca. 190676
 Crédito: Augusto Malta / Coleção Brascan Cem Anos no Brasil / Acervo
 Instituto Moreira Salles
 Fonte: IMS / Código: 013RJ011019
- Figura 45 - *Largo da Carioca*, Rio de Janeiro, ca. 190384
 Crédito: Augusto Malta / Coleção Gilberto Ferrez / Acervo Instituto Moreira
 Salles
 Fonte: IMS / Código: 007A5P4F2-39
- Figura 46 - Quiosque na Praça VX de Novembro, Rio de Janeiro, ca. 1911.....87
 Crédito: Augusto Malta
 Fonte: ERMAKOFF, George. *Augusto Malta e o Rio de Janeiro: 1903-1936*.
 Casa Editorial, 2005
- Figura 47 - Quiosque na R.D. Manuel Canto, Rio de Janeiro, ca. 1911.....87
 Crédito: Augusto Malta
 Fonte: ERMAKOFF, George. *Augusto Malta e o Rio de Janeiro: 1903-1936*.
 Casa Editorial, 2005
- Figura 48 - *Largo da Sé*, Rio de Janeiro, ca. 190988
 Crédito: Augusto Malta
 Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São
 Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra28574/largo-da-se>
 Último acesso: 04 de setembro 2018.

- Figura 49 - *Largo da Carioca*, Rio de Janeiro, ca. 190791
 Crédito: Augusto Malta / Coleção Gilberto Ferrez / Acervo Instituto Moreira Salles
 Fonte: IMS / Código: 007A5P4F2-02
- Figura 50 - *Largo da Carioca*, Rio de Janeiro, ca. 190692
 Crédito: Augusto Malta
 Fonte: ERMAKOFF, George. *Augusto Malta e o Rio de Janeiro: 1903-1936*. Casa Editorial, 2005
- Figura 51 - *Largo da Carioca*, Rio de Janeiro, ca. 190693
 Crédito: Augusto Malta
 Fonte: ERMAKOFF, George. *Augusto Malta e o Rio de Janeiro: 1903-1936*. Casa Editorial, 2005
- Figura 52 - *Largo da Carioca*, Rio de Janeiro, s.d.93
 Crédito: Augusto Malta
 Fonte: ERMAKOFF, George. *Augusto Malta e o Rio de Janeiro: 1903-1936*. Casa Editorial, 2005
- Figura 53 - Bouquet à 3 branches, Paris, ca. 187795
 Crédito: Charles Marville
 Fonte: <http://vergue.com/category/Auteurs/Charles-Marville>
 Último acesso: maio 2018
- Figura 54 - Candélabre-console à lanterne carrée, Paris, ca. 187095
 Crédito: Charles Marville
 Fonte: <http://vergue.com/category/Auteurs/Charles-Marville>
 Último acesso: maio 2018
- Figura 55 - Candélabre à lanterne carrée – Pont des Arts, Paris, ca. 186295
 Crédito: Charles Marville
 Fonte: <http://vergue.com/category/Auteurs/Charles-Marville>
 Último acesso: maio 2018
- Figura 56 - Candélabre à lanterne carrée – Pont du Carrosel, Paris, ca. 1860.....95
 Crédito: Charles Marville
 Fonte: <http://vergue.com/category/Auteurs/Charles-Marville>
 Último acesso: maio 2018
- Figura 57 - *Rua dos Arcos*, Rio de Janeiro, ca. 190599
 Fonte: IMS / Código: 014AM012031
- Figura 58 - *Rua do Espírito Santo*, Rio de Janeiro, ca. 1906101
 Crédito: Augusto Malta
 Fonte: ERMAKOFF, George. *Augusto Malta e o Rio de Janeiro: 1903-1936*. Casa Editorial, 2005
- Figura 59 - *Arcos da Lapa*, Rio de Janeiro, ca. 1906102

Crédito: Augusto Malta
Fonte: ERMAKOFF, George. *Augusto Malta e o Rio de Janeiro: 1903-1936*.
Casa Editorial, 2005

Figura 60 - *Arcos da rua do Riachuelo*, Rio de Janeiro, ca. 1906103

Crédito: Augusto Malta
Fonte: ERMAKOFF, George. *Augusto Malta e o Rio de Janeiro: 1903-1936*.
Casa Editorial, 2005

Figura 61 - *Aqueduto da Carioca*, Rio de Janeiro, ca. 1905106

Crédito: Marc Ferrez / Coleção Gilberto Ferrez / Acervo Instituto Moreira
Salles
Fonte: IMS / Código: 0071824cx096b-05

Figura 62 - Rue Pirouette, de la rue de Rabuteau, Paris, 1866110

Crédito: Charles Marville
Fonte: <http://vergue.com/category/Auteurs/Charles-Marville>
Último acesso: março 2018

Figura 63 - Les Halles centrales, Paris, 1867113

Crédito: Charles Marville
Fonte: <http://vergue.com/category/Auteurs/Charles-Marville>
Último acesso: março 2018

Figura 64 - Premier pavillon des Halles centrales, rue de la Tonnellerie,
Paris, 1866114

Crédito: Charles Marville
Fonte: <http://vergue.com/category/Auteurs/Charles-Marville>
Último acesso: março 2018

Figura 65 - Na praça da Harmonia as 4 horas da tarde de 24-3-08,
Rio de Janeiro, 1908116

Crédito: Augusto Malta / Coleção Jennings Hoffenberg / Acervo
Instituto Moreira Salles
Fonte: IMS / Código: 014A

“É só você começar a dizer a respeito de alguma coisa: ‘Ah, que bonito, tinha era que tirar uma foto!’, e já está no terreno de quem pensa que tudo que não é fotografado é perdido, que é como se não tivesse existido, e que então para viver de verdade é preciso fotografar o mais que se possa, e para fotografar o mais que se possa é preciso: ou viver de um modo o mais fotografável possível, ou então considerar fotografáveis todos os momentos da própria vida.”

CALVINO, Ítalo. A Aventura de um Fotógrafo.
In: Os Amores Difíceis.
São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 54.

1. Introdução

“Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma relação entre eles.”
Ítalo Calvino, *As Cidades Invisíveis*, 1972

A presente pesquisa se inscreve no campo dos estudos urbanos e culturais, cuja motivação primordial teve origem a partir de uma reflexão sobre a metrópole contemporânea e as transformações urbanas experimentadas pela cidade do Rio de Janeiro em decorrência de uma série de intervenções relacionadas aos megaeventos internacionais¹ culminantes com os Jogos Olímpicos e Paralímpicos de 2016.

Minha experiência profissional no projeto olímpico, entre 2006 e 2016, despertou meu interesse para as imagens fotográficas da cidade do Rio de Janeiro produzidas por encomenda do poder público municipal, principal agente das transformações urbanas relacionadas aos Jogos Olímpicos de 2016. Comecei a me interessar, também, pela relação histórica e cultural da cidade do Rio de Janeiro com sua própria imagem, sua fotogenia em função de sua exuberante configuração geográfica e sua memória iconográfica. Tomar as imagens fotográficas para pensar as transformações ocorridas na cidade do Rio de Janeiro pareceu, então, um possível caminho para a pesquisa.

Logo verifiquei a recorrência, no discurso do prefeito Eduardo Paes (2009-2017), da menção a outro momento de intensas transformações na cidade: o período da assim chamada Reforma Passos², ocorrida entre 1902 e 1906. Nas palavras de Paes:

[...] gostaria de ser lembrado: – Um urbanista à la Pereira Passos com um coração à la Pedro Ernesto [...]. Sob o ponto de vista da modernização da cidade, de grandes

¹ Entre outros eventos, o Rio de Janeiro sediou os Jogos Pan e Parapanamericanos em 2007; em 2012 sediou a Rio+20; em 2013 a Jornada Mundial da Juventude, além da Copa das Confederações; em 2014 foi uma das sedes, e o Estádio do Maracanã sede da final, da Copa do Mundo de Futebol da FIFA; em 2016 sediou os Jogos da XXXI Olimpíada e os Jogos Paralímpicos.

² A assim chamada "Reforma Passos" abrange as obras urbanísticas realizadas no Rio de Janeiro e financiadas pelo município sob a responsabilidade do prefeito Francisco Pereira Passos (1902-1906) e aquelas financiadas pela União concebidas por Paulo de Frontin, Lauro Muller e Francisco Bicalho durante a gestão do presidente Rodrigues Alves (1902-1906).

intervenções que possam melhorar e recuperar o Rio, acho que tem muita coisa acontecendo como aconteceu no governo Passos.³

O esforço de equiparar-se a Passos levou Paes, inclusive, a inaugurar a primeira fase das obras de reforma da Região Portuária (01/07/2012) ao lado de um ator fantasiado com roupas de época. Ele próprio pretendia se vestir de Passos, mas aconselhado por assessores, desistiu da ideia⁴. Utilizando o nome de seu longínquo antecessor na prefeitura como um emblema de sua gestão, Paes anunciava o desejo de tornar-se herdeiro de quem considerava um grande político, reformador e modernizador do Rio, numa espécie de nostalgia do tempo em que a cidade, além de capital política, econômica e cultural, construiu a imagem de “vitrine do progresso” de um Brasil que se queria moderno.

A administração do Prefeito Eduardo Paes, por sua vez, produziu extensa documentação fotográfica sobre as obras urbanísticas ligadas aos megaeventos internacionais culminantes com as Olimpíadas em 2016. Renato Sette, Cesar Barreto e Bruno Veiga [Fig. 1; 2] foram alguns dos fotógrafos que produziram, sob encomenda do poder público, diversas imagens das transformações que vinham ocorrendo na cidade, pontualmente e em momentos diferentes, à medida que avançavam as intervenções sobre seu espaço geográfico. Assim como Paes se esforçou em equipara-se a Passos, o fotógrafo Cesar Barreto também teve seu nome associado ao de Augusto Malta, sendo chamado diversas vezes pela imprensa de “Malta do século XXI” . Visto que, além de ter sido contratado pela Prefeitura, Barreto usualmente produzia imagens em branco e preto através de processos analógicos, operando câmeras antiquadas e de grande formato similares as utilizadas por seu antecessor.⁵ Cesar Barreto iniciou o registro das reformas em 2011, porém, dois anos depois, abandonou o projeto. Sendo assim, nenhum dos fotógrafos contemporâneos foi incumbido da tarefa de documentar todo o processo

³ TABAK, Flavio. **Em campanha, Paes tenta vincular sua imagem às transformações feitas por Pereira Passos**. O Globo, Rio de Janeiro, 9 jul. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/em-campanha-paes-tenta-vincular-sua-imagem-as-transformacoes-feitas-por-pereira-passos-5433676>>. Acesso em: fevereiro 2017.

⁴ Ibid.

⁵ Canteiro de obras e fotografia. Texto escrito e publicado pelo fotógrafo Cesar Barreto no qual revela sua vinculação ao projeto de documentação das transformações urbanas pelas quais o Rio de Janeiro viria a passar por decorrência da Copa do Mundo e Jogos Olímpicos. Chamado de “Malta do século XXI” expressa seu desejo de ser equiparado a Marc Ferrez e não a Malta, 7 jul. 2012. Disponível em: < <http://photos.com.br/canteiro-de-obras-e-fotografias/>>. Acesso em: julho 2018.

das intervenções urbanas do início ao fim, diferentemente do ocorrido na gestão de Pereira Passos, considerada emblemática e exemplar por Eduardo Paes.



Figura 1

Cesar Barreto | *Arcos da Lapa* | Rio de Janeiro, 1999



Figura 2

Cesar Barreto | *Casario da Rua Primeiro de Março* | Rio de Janeiro, 2012

Pensei, então, em relacionar as imagens oficiais produzidas por encomenda do poder público nos dois períodos – Pereira Passos e Eduardo Paes – em busca de especificidades e distinções. Apesar de separados no tempo por mais de 100 anos, os dois momentos apontavam para semelhanças do ponto de vista da retórica do novo e do moderno em oposição à degradação e ao atraso; e da concepção de um

projeto de modernização e urbanização de matriz europeia, em que Paris foi a principal referência no primeiro momento e Barcelona no segundo.

A partir daí cheguei à vasta documentação fotográfica produzida pelo fotógrafo oficial da prefeitura de Passos, Augusto Malta (1864-1957). Este fotógrafo documentou a cidade intensamente a partir de junho de 1903, quando foi contratado pela Prefeitura, até o final da gestão do prefeito Pereira Passos, em dezembro de 1906. Malta deu continuidade a essa documentação como fotógrafo da prefeitura até 1936, quando se aposenta, sendo substituído no cargo por seu filho Aristógiton. Posteriormente, seu outro filho Uriel, também fotógrafo, “passa a auxiliar o irmão no serviço da Prefeitura” (ERMAKOFF, 2005, p. 39).

Ao me debruçar sobre as imagens produzidas nesses dois momentos, no entanto, notei uma diferença significativa em termos do estatuto reservado à fotografia e do lugar social reservado ao fotógrafo. Enquanto Malta produziu sistematicamente um vasto inventário de imagens do processo de transformação pelo qual o Rio de Janeiro passou no início do século XX – que incluía a cobertura de eventos relacionados à prefeitura como festas, inaugurações, ressacas, condições físicas de imóveis que seriam desapropriados etc. –, os registros contemporâneos mostravam um caráter mais pontual em função de um determinado evento ou obra, uma matéria jornalística, *site* ou publicação específica. Além disso, apesar do grande número de fotógrafos envolvidos, chamou minha atenção a inexistência de um ou mais profissionais com tarefa similar à de Malta justamente no momento em que o Rio de Janeiro passava por outro processo de intensas transformações urbanas, vinculado pelo próprio prefeito à Reforma Passos.

A opção por centrar a pesquisa na fotografia de Augusto Malta – ou mais especificamente, na relação entre a imagem de cidade produzida por Malta e o projeto político-urbano de transformação da cidade do Prefeito Pereira Passos – ocorreu por dois fatores principais: de um lado, a diferença observada em relação à gestão de Eduardo Paes e seu desinteresse em produzir um registro similar ao de seu antecessor; e, por outro, as próprias questões que emergiram das primeiras leituras das imagens de Malta.

A leitura das imagens fotográficas de Malta instigou-me a pensar as alterações físico-espaciais que ocorreriam na metrópole emergente através da relação entre a ficção – imagem codificada e culturalmente construída em favor da divulgação de um projeto de modernização – e o lastro documental que insiste em

infiltrar-se em cada imagem e que escapa, sobrepondo-se à intenção do fotógrafo. Desta reflexão, surgiu a questão principal que motivou o desenvolvimento dessa pesquisa, ou seja, de que modo a cidade do Rio de Janeiro se “dá a ver” na fotografia de Malta e em que medida ela contribuiu para a construção da imagem pública da cidade.

Em meio a um vasto acervo fotográfico, a opção por focar em imagens menos conhecidas de Malta, que frequentemente ficam de fora das publicações e circuitos oficiais, auxiliou-me a expandir a leitura por meio da qual sua produção tem sido percebida e discutida. Além disso, à luz das transformações urbanas vividas pela cidade do Rio de Janeiro em função dos Jogos Olímpicos e da sua relação com a “Reforma Passos”, a pesquisa pretendeu recolocar algumas questões ao fotógrafo, tomando como base o pensamento de Walter Benjamin (1892/1940), expresso em suas teses “Sobre o conceito de história” (1940), em que o autor estabelece o presente como parâmetro para repensar o passado e não o inverso.

Em favor do tempo descontínuo da história, Benjamin questiona a historiografia progressista que pregava uma ideia de progresso cientificamente previsível e o historicismo burguês, ambos apoiados na concepção de um tempo cronológico e linear. Segundo ele, “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’ (BENJAMIN, 1994, p. 229). Quanto a isso, o autor sublinha que:

[...] não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? [...] se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Esse “encontro secreto”, à luz de Benjamin, tornou-se um ponto crucial para o desenvolvimento desse trabalho. Seguindo os passos desse autor, é possível compreender o que ele questionava como o “*continuum* da história” sob a perspectiva de certa homogeneização temporal. Assim, trazer para o presente as relações de identificação com o passado e o significado de seus remanescentes é admitir, segundo ele, o tempo como “o lugar da linguagem” em que as imagens representam acontecimentos de experiência individual e coletiva. Esse “lugar”, sobre a história como objeto benjaminiano, não representa a homogeneização do tempo nem seu esvaziamento. Ao contrário, trata-se do tempo pleno que Benjamin

denominava de *Jetztzeit*, capaz de interromper o devir imaterial do próprio tempo. Em meio a essa reflexão, Benjamin é enfático ao afirmar que a história sob a noção de continuidade representa as ações dos opressores, ao passo que história como descontinuidade é o rebatimento sobre os oprimidos.

O pensamento de Benjamin, a propósito de uma nova história pautada no materialismo que se coloca como oposição ao idealismo construído pelo discurso oficial, – dos “vencedores” – apresenta subsídios para a discussão pretendida nesta pesquisa, na medida em que questiono a construção de uma imagem para a cidade do Rio de Janeiro comissionada pelo poder público, cujo recorte temporal está definido pela representação fotográfica durante a administração municipal de Passos. Cabe ressaltar, porém, que as imagens têm como propósito político a construção de suportes voltados para a materialização da ideia de “processo de civilização” , baseado em uma noção positivista de progresso que almeja a modernidade. Na ideologia do progresso pregada por Pereira Passos, a evolução da técnica conduziria à evolução social urbana.

O Rio de Janeiro de Eduardo Paes segue a lógica da cidade-espetáculo, do consumo e da financeirização imposta pelo neoliberalismo, como tratam vários estudos acadêmicos.⁶

Mas, para compreender o discurso idealista pautado na doutrina de progresso e civilização que alicerçou a “Reforma Passos” , identifiquei nas imagens de Augusto Malta, previamente selecionadas a partir de seu vasto acervo, a perspectiva de constante tensão ao representar o cotidiano da cidade. A inicial dificuldade em reconhecer o objeto principal dessas fotografias gerou uma estranheza e o pressentimento de que havia algo fixado na imagem para além de sua vinculação: a construção de um discurso oficial. Com o intuito de apreender o que efetivamente da paisagem urbana sua fotografia fixou, busquei adentrar no corpo de cada uma das imagens escolhidas e estabelecer um “olhar de dentro” a partir do aprofundamento da leitura de seus elementos visuais – uma espécie de interlocução com os corpos que nela habitam. Articular uma concepção de história viva contada

⁶ Ver entre outros: OLIVEIRA, Nelma Gusmão; VAINER, Carlos. *O poder dos Jogos e os jogos do poder: os interesses em campo na produção de uma cidade para o espetáculo esportivo*. Rio de Janeiro, 2012. Tese (doutorado) IPPUR – UFRJ e PAIVA, Ellayne; CASTILHO, Paulo. *A cidade para o cidadão: o legado urbano dos Jogos Olímpicos*. Brasília, 2013. Tese (doutorado) Faculdade de Arquitetura de Urbanismo – UnB

sob a perspectiva dos homens comuns, dos habitantes da cidade. Como “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos”, e “leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Assim, no primeiro capítulo, intitulado “Dar a ver a cidade”, propus refletir sobre de que modo a cidade, na passagem do século XIX para o início do XX, se “dá a ver” através da fotografia, até chegar às imagens fotográficas de Malta. Sua maneira particular de registro, seu “corpo a corpo” dá-se em meio a uma cidade onde também viviam diversos fotógrafos, hoje reconhecidos como grandes nomes da fotografia. De início, tracei uma breve biografia de Malta, questionando a noção de autoria atribuída à sua produção. Em seguida abordei os critérios que estabeleceram o *corpus* da pesquisa. Nesse mesmo capítulo incorporei o conceito de *punctum* estabelecido por Roland Barthes (1915/1980) com o propósito de apoiar a escolha das imagens fotográficas dentro do universo de fotografias produzidas por Malta no período estudado.

No segundo capítulo, “Rio em Imagens”, tratei da relação histórica da cidade do Rio de Janeiro com sua imagem – sua fotogenia em função de sua configuração geográfica e sua memória iconográfica – e de seu papel no modo pelo qual a cidade se “dá a ver”. Partindo das abordagens de autores como Margarida de Souza Neves, Maria Inês Turazzi e Jorge Luiz Barbosa, busquei refletir sobre a construção de uma imagem icônica do Rio de Janeiro que faz com que esta cidade seja reconhecida visualmente mesmo por quem nunca a visitou. Nesse sentido, propus analisar a paisagem carioca como produto da cultura e da construção ideológica, não como um estado a priori. Sobre isso, cabe lembrar o que escreveu Boris Kossoy: “Nosso exercício foi o de tentarmos detectar o fluido ideológico que as perpassa [as imagens fotográficas] sua razão de ser, seu verdadeiro modelo, além do iconográfico” (KOSSOY, 2009, p. 73). No decorrer de minhas análises, abordei, ainda, a questão do discurso construído pelo Estado por meio da documentação fotográfica das transformações urbanas sofridas pela cidade do Rio de Janeiro realizada pelos fotógrafos comissionados do poder público. E a difusão dos Álbuns de Vistas – prática instituída na França e utilizada em Paris antes mesmo da reforma urbana implementada pelo Barão Haussmann (1853-1870) – como o lugar de difusão de uma visão de cidade ligada a um projeto político-urbano de

transformação da urbe, em oposição as imagens também comissionadas, porém mantidas em arquivos pessoais e praticamente desconhecidas.

Motivada pela maneira com a qual Shelley Rice (1997) estabelece leituras sobre a Reforma de Paris a partir de imagens fotográficas, desenvolvi o terceiro capítulo intitulado “Crônicas Pungentes” . Esse capítulo é dividido em seis subcapítulos que correspondem propriamente à leitura das imagens selecionadas. Partindo da ideia de imagem fotográfica como construção de realidades internas e, portanto, de ficções sustentadas por um lastro documental que fornece subsídios para “penetrar” na imagem, realizei a leitura de nove fotografias, sendo cinco imagens de Augusto Malta produzidas ente 1903 e 1908, uma de Marc Ferrez (1843-1923) e outras três de Charles Marville (1813-1870), fotógrafo oficial do prefeito Haussmann. A ideia de relacionar imagens de Malta e de Marville adveio do fato de os dois fotógrafos desempenharem funções similares e pioneiras na administração pública durante as Reformas que se tornaram icônicas tanto para a capital/cidade carioca quanto para a francesa.

Passos residiu em Paris entre 1857 e 1860, período no qual o prefeito Haussmann empreendia a remodelação no seu espaço público. E, além de presenciar a maneira pela qual essas transformações ocorriam, Passos pôde observar, também, a utilização da fotografia como recurso de divulgação dos feitos da administração pública. Assim, ao iniciar o processo de reforma urbana do Rio de Janeiro, o prefeito importou também a fotografia como recurso documental. Ele contrata pela primeira vez um fotógrafo como funcionário da administração pública nos mesmos moldes de Haussmann.

Para além do aspecto documental, considerando a natureza ficcional como intrínseca à imagem fotográfica, tanto em sua produção quanto em sua recepção, busquei discutir a relação entre a imagem de cidade produzida por Malta e o projeto político-urbano de transformação e modernização da cidade instituído pelo Prefeito Passos. Com isso, meu percurso de leitura das imagens inicia-se na Praça XV, principal entrada da cidade até a primeira década do século XX, e continua por espaços em processo de transformação retratados pelas lentes de Malta. A partir de “Cidade Moderna: Um futuro próximo?” , o homem de terno, personagem central da imagem, conduz-me da borda ao centro da cidade do Rio de Janeiro. Percorrendo as imagens subsequentes, abordo o momento da experiência, do “corpo a corpo” entre o fotógrafo e a cidade. Para tal, relacionei as imagens de Malta com outras

fotografias da cidade do Rio de Janeiro produzidas por seu contemporâneo Marc Ferrez. Comparei, também, algumas imagens da “Reforma Passos” produzidas por Malta com as fotografias da reforma urbana de Paris (1853-70) produzidas por Marville. Essas análises comparativas permitiram-me discutir como as fotografias de Malta abordam a metrópole do Rio de Janeiro emergente e supostamente apreensível por meio de sua paisagem cotidiana, seus personagens, seus edifícios, sua vida social e urbana.

Na conclusão da pesquisa, tecei considerações à luz das leituras e da articulação entre as diversas imagens que revelaram fragmentos de histórias inconclusivas, como em uma colagem que vai adquirindo novos sentidos e, ao mesmo tempo, construindo narrativas que apontam para um futuro oculto em seu próprio passado. Com isso, retornei à questão fundamental da pesquisa indagando em que medida as imagens de Malta deram suporte a uma visão de cidade relacionada ao projeto de modernização de Pereira Passos e do novo regime republicano, e em que perspectiva a tencionaram.

Por fim, compilei todas as imagens discutidas na pesquisa, além de muitas outras que foram citadas sem grande aprofundamento de leitura, mas que contribuíram para o exame do conjunto da produção fotográfica de Malta. Sublinho, ainda, que a pesquisa das imagens de Malta baseou-se em acervos pertencentes ao Museu da Imagem e do Som, ao Instituto Moreira Salles, ao Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e à Fundação Casa de Rui Barbosa.

2. “Dar a Ver” a cidade

“You don’t take a photograph, you make it.” Ansel Adams, s. d.

A cidade, historicamente, possibilitou que as ciências sociais elaborassem conceitos sobre seus aspectos materiais e suas relações individuais e coletivas, que instigaram o universo das representações. Porém, é preciso ressaltar que a cidade, desde sua origem, possui uma dinâmica heterogênea e contraditória que indica o quanto se tornou um espaço repleto de fragmentações e embates de natureza política e sociocultural. Admitida academicamente como uma construção inacabada e hoje cada vez mais difusa, a urbe é repleta de valores simbólicos, identidades e memórias.

As visões de cidade, principalmente após a Revolução Industrial em fins do século XIX, passaram a ser mais complexas, inclusive no campo das representações em que a fotografia se insere. Identificar o ambiente urbano, como explica Christine Boyer (1994), impõe a compreensão de modelos visuais e mentais que permitem distinguir a cidade como obra de arte (a cidade tradicional), como panorama (a metrópole moderna e industrial) e como espetáculo (contemporânea e global). Nesse quadro referencial, as cidades moderna e contemporânea permitiram à fotografia, por exemplo, construir novos e múltiplos olhares a partir da experiência cotidiana dos indivíduos diante da realidade.

A representação da cidade na fotografia, sob a perspectiva espacial e temporal, indica as diferentes percepções que cada ser humano mantém com o espaço urbano. O olhar do fotógrafo, em especial, seleciona o que deseja representar da vida urbana, e seu resultado é materializado por intermédio de imagens capazes de introduzir novos olhares que modificam a visão comum que se tem de muitas ambiências da cidade.

No momento atual, da espetacularização e consumismo exacerbado, Nelson Brissac (2015) afirma que “uma das características mais marcantes da metrópole contemporânea é ela não se dar a ver” (BRISSAC, 2015, p. 13). Segundo ele, a megacidade – dos fluxos frenéticos em todas as direções, dos indivíduos que caminham apressadamente, pensativos e cabisbaixos, falando ao celular, dos

automóveis, sons, luminosos, da rede global de produção e comunicação – ensurdece-nos, cega-nos. Aparentemente, há, no entanto, um paradoxo nessa afirmação, pois a cidade nunca foi tão fotografada. A experiência individual e a própria capacidade cognitiva do espaço estariam cada vez mais enfraquecidas. “A experiência fenomenológica do sujeito individual não coincide mais com o lugar onde ela se dá” (BRISSAC, 2015, p. 15), diz ele. De acordo com o autor, esse processo de mudança na percepção é acompanhado por meios complexos de reestruturação da metrópole e da própria evolução tecnológica.

Como já indicado por Jonathan Crary (2012), os aparelhos óticos medem nossa percepção do mundo e, com isso, alteram radicalmente a visão comum das coisas ou dos fenômenos insurgentes no meio social.⁷ Os óculos, o telescópio, o microscópio, a câmera fotográfica e os satélites, por exemplo, configuram-se como instrumentos cada vez mais complexos que definem e redefinem uma cultura visual mutante em um processo que vai desconectando as imagens do mundo às da experiência individual. Assim, cada vez mais são produzidas imagens que não podem ser vistas diretamente pelo olho humano. Novas experiências vão surgindo a partir dos diferentes “aparelhos”, permitindo o estabelecimento de novas relações entre os indivíduos e esses inventos.

O processo de mudança na percepção sensorial também vem sendo problematizado, sobretudo a partir de um aumento das escalas – dimensões territoriais acessíveis somente por instrumentos –; é visível um certo “embaralhamento” na apreensão das categorias de tempo e espaço, em função da multiplicidade de pontos de vista disponíveis. As fotografias aéreas do *Google Earth*, por exemplo, são colagens de tempos diferentes que comprimem o espaço e aproximam distâncias entre si, indicam a possibilidade de apreensão da forma e dinâmica da cidade contemporânea em uma só imagem.

Retornando à cidade do século XIX, do capitalismo emergente e da *flânerie* – do sujeito que caminha contemplando o espaço urbano –, é importante lembrar que seu desenvolvimento é contemporâneo ao desenvolvimento da fotografia. A cidade moderna e a fotografia estão intimamente ligadas. Não por acaso, um dos

⁷ Ver: CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contracampo, 2012.

primeiros daguerreótipos ⁸, que data de 1839, retratou uma vista da cidade de Paris [Fig. 3]. Porém, como adverte Shelley Rice, a imagem fixada não mostrava o que Louis Daguerre (1787-1851) efetivamente via de sua janela (RICE, 1997, p. 6). A fotografia mostra uma cidade vazia, que não corresponde ao movimento e ao fluxo constante da metrópole moderna descritos em “*O homem das multidões*”, romance de Edgar Allan Poe publicado um ano depois, em 1840. Não fosse por alguns rastros, como o detalhe à esquerda da imagem – um homem que engraxa os sapatos e, portanto, que permanece parado tempo suficiente para ser fixado na imagem; bem como os toldos estendidos nas fachadas das edificações, que demonstram que as lojas estavam abertas – não seria possível perceber se tratar da imagem de uma metrópole em movimento [Fig.3: det.1 e 2]. Algo escapa, mas deixa implícito na imagem sua marca A multidão, pedestres e veículos que transitavam nas ruas não puderam ser fixados pelo tempo excessivo de exposição da placa metálica sensibilizada sob a ação da luz.



Figura 3
L. J. M. Daguerre | *Boulevard du Temple* | Paris, ca. 1838/39

⁸ Um daguerreótipo consiste em uma imagem única e positiva, formada diretamente sobre placa de cobre, revestida com prata e, em seguida, polida e sensibilizada por iodeto de prata. Esse processo foi criado pelos franceses Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) e Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) entre 1838 e 1839. INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Acervos*, ca. 2017. Disponível em <<http://ims.com.br/>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

Ou seja, já em uma das primeiras fotografias de cidade, o tempo não coincidia com a experiência fenomenológica e o resultado seria uma imagem fotográfica que, apesar de seu efeito característico de realidade, era incapaz de representá-la.

A ideia de representar os “objetos de que se deseja conservar a imagem” (MAUAD, 2008, p. 111) está na origem da fotografia e do processo de daguerreotipia. O início desse processo no Brasil e, cabe mencionar, no hemisfério sul, aconteceu apenas alguns meses após o anúncio oficial da descoberta de Daguerre em 1839. O Abade Louis Compte, após trazer de Paris para o Rio de Janeiro o referido instrumento, reproduziu em apenas nove minutos, da varanda do Hotel Pharoux, uma vista do Largo do Paço “com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a coisa tinha sido feita pela própria mão da natureza, e quase sem a intervenção do artista” (MAUAD, 2008, p. 391).



Fig.3 | detalhe 1



Fig.3 | detalhe 2

Mais de meio século depois do evento inaugural da fotografia no Rio de Janeiro, Augusto Malta inicia seus registros fotográficos. Amador, só se torna profissional, de fato, a partir de sua contratação, em 1903, pelo prefeito Pereira Passos como fotógrafo oficial da Prefeitura do Distrito Federal. Não há relatos das influências que seu trabalho possa ter sofrido, porém é possível que Malta tenha sido sugestionado pelas discussões naturalistas e pictorialistas do fim do século XIX

na Europa (COSTA, 2011, p. 119), pela vasta iconografia existente sobre a cidade do Rio de Janeiro e pela fotografia do início do século XX no Brasil.

2.1

Augusto Malta – a relação entre o operador e a construção de um arquivo visual

Apesar de existirem diversas pesquisas acadêmicas e publicações sobre a fotografia de Augusto Malta, pouco se sabe sobre o início de sua trajetória como fotógrafo. Suas quase 30.000 imagens espalhadas em diversos acervos fornecem uma fonte inesgotável de pesquisa, porém há muitas lacunas em sua biografia. Na tentativa de buscar compreender alguns critérios e motivações relacionados a sua produção fotográfica, dois documentos produzidos num intervalo de 30 anos chamaram minha atenção: um autorretrato de 1906 e uma entrevista concedida ao jornal O Globo em 1936.



Figura 4

Augusto Malta | Augusto Malta em seu ateliê | Rio de Janeiro, ca. 1906

Durante sua trajetória profissional, Malta produziu uma série de autorretratos. Em um dos primeiros, datado de 1906, o fotógrafo se posiciona no centro da imagem [Fig. 4]. Posa em seu ateliê cercado por referências que o identificam como fotógrafo: a pequena câmera fotográfica que segura, outra de grande formato colocada sobre um tripé, periódicos sobre fotografia, diversas guilhotinas de papel, maletas, fotografias empilhadas sobre as bancadas e outras, em papel de diversos tamanhos, emolduradas de forma a revestir as paredes. No cenário cuidadosamente construído, destacam-se diversas vistas da cidade do Rio de Janeiro além das imagens de personalidades, do ainda prefeito Pereira Passos e de seu filho Francisco de Oliveira Passos, engenheiro que ocupava à época, o cargo de consultor técnico da Prefeitura do Distrito Federal.

Malta produz um registro documental sobre si, e para tal cria um personagem, “o fotógrafo que era ou desejava ser” (ARAÚJO, 2008, p. 25). A sensação de não interferência na cena, causada pela bagunça do ambiente, remete à igualmente frequente contaminação de sua produção fotográfica pelo acaso, por uma aparente falta de controle que imprime às suas imagens um aspecto de veracidade. Seria, de forma análoga, isto é, por meio da construção de cenários e personagens, que Malta “daria a ver a cidade” ? A partir dos processos subjetivos de construção de suas imagens, o fotógrafo transforma a urbe em personagem, ao mesmo tempo em que produz um inventário sobre a Reforma Passos e a cidade do Rio de Janeiro, tarefa para a qual foi contratado. Por meio de uma resumida biografia e do contexto cultural – sobretudo o fotográfico – da cidade no início do século XX no qual Malta estava inserido, procurei refletir sobre a cidade-personagem de Malta.

Augusto César Malta de Campos nasceu em Mata Grande (interior de Alagoas) em 14 de maio de 1864. Seu pai era o escrivão da cidade. Em 1888, aos 24 anos, transferiu-se para o Rio de Janeiro e, seguindo a tradição familiar, estabeleceu-se como auxiliar de escrita. Anos mais tarde, constituiu seu próprio escritório de guarda-livros, que teve curta existência. A partir de então, começou a dedicar-se ao comércio de tecidos finos por amostra e, para atender sua clientela, passou a percorrer a cidade do Rio de Janeiro de bicicleta (ERMAKOFF, 2005, p.32).

No ano de 1900, trocando sua bicicleta por uma câmera fotográfica, Malta estabelece seu primeiro contato com a prática fotográfica. Três anos mais tarde, produz algumas fotografias das primeiras obras de reurbanização da cidade a pedido

de um amigo e fornecedor da prefeitura que as envia ao prefeito. Pereira Passos, entusiasmado com as imagens, oferece ao fotógrafo amador o cargo de fotógrafo documentarista da Prefeitura, cargo inexistente até então. A partir de 23 de junho de 1903, Malta passa a exercer a posição de fotógrafo oficial do Distrito Federal, na qual permanece por 33 anos até aposentar-se em agosto de 1936, mês do centenário de Pereira Passos. Augusto Malta só deixou de fotografar poucos anos antes de sua morte, em 30 de junho de 1957. E, “do nada que conhecia de fotografia, passou a uma das personalidades mais importantes da história da fotografia no Brasil” (ERMAKOFF, 2005, p.33).

Minha pesquisa é focada nos anos iniciais de sua formação profissional, o período compreendido entre 1903 e 1909, coincidente com a primeira grande transformação urbana vivida pelo Rio de Janeiro. O nascimento do fotógrafo se dá paralelamente à expressiva transformação da metrópole fluminense.

A cidade do Rio de Janeiro, entre o final do século XIX e início do século XX, além de capital política, econômica e cultural, era considerada a capital da fotografia no Brasil, com o maior número de estabelecimentos do ramo (KOSSOY, 2002, p. 21). Além daqueles que importavam e comercializavam produtos fotográficos, havia uma série de estabelecimentos de difusão de imagens fotográficas nacionais e estrangeiras, como lojas e livrarias, onde uma “demanda social por imagens” (MAUAD, 2008, p. 112) podia ser suprida em seus mais variados suportes: *cartes de visite*, álbuns, revistas ilustradas e imagens estereoscópicas.⁹

Nesse contexto, a fotografia foi criando um circuito social composto por fotógrafos de diferentes procedências, sobretudo europeus, que inscreviam a cidade e seus habitantes na imagem por meio do ato fotográfico, que se torna um bem colocado à disposição do consumo e intercâmbio simbólico da classe dominante (MAUAD, 2008, p. 114). O lugar ocupado pelo fotógrafo era dado por uma hierarquia de valores, como sua formação artística, opções estéticas, menções

⁹ Segundo Pedro Vasquez, a fotografia estereoscópica consistia em pares de fotografias de uma mesma cena que, vistas simultaneamente em um visor binocular apropriado, produzem a ilusão da tridimensionalidade. Esse efeito era obtido porque as fotografias eram tiradas ao mesmo tempo com uma câmera de objetivas gêmeas, cujos centros óticos eram separados entre si a distância média que separa os olhos humanos. BIBLIOTECA NACIONAL. **Brasiliana fotográfica**. Estereoscopia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=estereoscopia>> Acesso em: 16 de set. 2017.

honrosas, localização de seu estúdio, por exemplo, que orientavam sua prática como experiência social, atribuindo à sua assinatura um valor de marca.

Dentre os vários fotógrafos que possuíam estúdios sediados no Rio de Janeiro a partir de meados do século XIX, cabe destacar¹⁰ Augustus Morand (1815-1862?), daguerreotipista americano, que instala entre 1842 e 1843 um estúdio fotográfico na cidade, intimamente ligado ao pioneirismo e aos primeiros registros fotográficos no Brasil. Também havia Revert Henry Klumb (Alemanha, 183?-1886), fotógrafo da Casa Imperial, que, em 1855, abre seu ateliê no Rio de Janeiro, realizando diversas vistas estereoscópicas da capital e é, provavelmente, o introdutor desse processo no país. Entre 1860 e 1870, manteve sociedade com Paul T. Robin no estabelecimento “Photographia Brasileira” [Fig. 5; 6; 7]. Já Victor Frond (1821-1881), de origem francesa, que manteve um estúdio na Rua da Assembleia entre 1858 e 1862, foi o autor do primeiro livro de fotografia realizado na América Latina, intitulado *Brésil Pittoresque* [Fig. 8; 9]. O italiano Augusto Stahl (1828-1877), no início da década de 1860, abriu um estúdio na Rua do Ouvidor, dedicando-se aos retratos e paisagens, além de reportagem etnográfica [Fig. 10; 11; 12]. O suíço Georges Leuzinger (1813-1892) fundou no Rio de Janeiro a Casa Leuzinger, referência nas artes gráficas, impressão e divulgação de gravuras e fotografias. Além de produzir suas próprias imagens, o estabelecimento comercializava obras de Marc Ferrez, Albert Frisch, entre outros. Em 1867, o ateliê fotográfico ganhou a primeira premiação internacional do Brasil em fotografia, uma Menção Honrosa na Exposição Universal de Paris com uma imagem panorâmica tomada da ilha das Cobras. Leuzinger também participou das Exposições Universais de Viena, em 1873; de Antuérpia, em 1885; e de Paris, em 1867 e 1887 [Fig. 13; 14; 15]. Cito, também, os irmãos Luigi e Alfredo Musso de origem italiana, que, em 1905, abrem uma casa fotográfica com o nome L. Musso & Cia [Fig. 16]. No mesmo ano, seu estabelecimento é anunciado no *Almanak Laemmert*, tradicional anuário informativo, com o nome “Fotografia Brasileira”. Antônio Caetano da Costa Ribeiro (1864-1961), do estúdio Phototypia A. Ribeiro, foi fotógrafo e editor de grande quantidade de cartões postais do Rio de Janeiro, álbuns com reproduções fotomecânicas e fotografias [Fig. 17; 18].

¹⁰ Ver: KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico Fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

Além desses renomados e premiados fotógrafos, poderíamos citar muitos outros que exerciam seu ofício na cidade. Mas o que merece maior destaque é o fotógrafo de origem francesa, Marc Ferrez (1843-1923).¹¹ Como fotógrafo comissionado da Marinha Imperial e da Comissão Geológica do Império, pôde tanto registrar imagens para uso oficial, quanto realizar um trabalho pessoal de enorme apuro técnico e estético, conquistando diversos prêmios e renome internacional [Fig. 19; 20; 21; 22; 23]. É um dos nomes fundamentais da fotografia brasileira do século XIX. Ferrez estabeleceu-se comercialmente na cidade do Rio de Janeiro em 1867, quando fundou a Casa Marc Ferrez & Cia. Foi o único fotógrafo no país a realizar panorâmicas de 180 graus com uma câmera *Brandon*, aperfeiçoada por ele, em chapas de vidro de grande formato. Consolidou seu trabalho de fotografia de paisagem e de arquitetura entre as décadas de 1880 e 1910, e publicou, por volta de 1907, o monumental *Álbum da Avenida Central: 8 de março de 1903-15 de novembro de 1906* em que registrou a remodelação da avenida contrapondo reproduções dos projetos arquitetônicos às fotografias das fachadas de cada edifício ali construído. A partir de 1905, seus filhos Júlio e Luciano integraram-se a ele, fundando a sociedade Casa Marc Ferrez & Filhos.

¹¹ Marc Ferrez (1843-1923) nasceu no Brasil e, aos sete anos de idade, após a morte de seus pais franceses, regressa a Paris. Somente retorna ao Brasil no início dos anos de 1860, estabelecendo-se como fotógrafo no Rio de Janeiro. INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Sobre Marc Ferrez**, [2017?]. Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/marc-ferrez/sobre-marc-ferrez>>. Acesso em: 16 de junho 2017.



Figura 5
Rebert Henrique Klumb | *Av. Pedro I* | Petrópolis, ca. 1875



Figura 6
Rebert Henrique Klumb | *Princesa Isabel menina* | Rio de Janeiro, s. d.

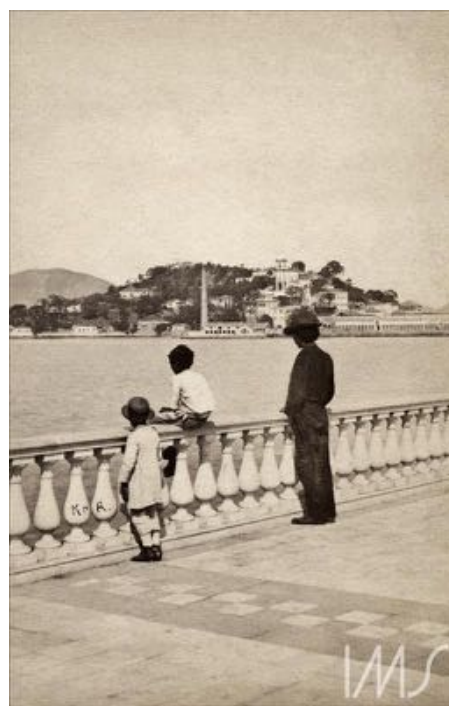


Figura 7
Rebert Henrique Klumb | *A Glória, vista do Passeio Público* | Rio de Janeiro, ca. 1861



Figura 8

Victor Frond (fotógrafo) | Philippe Benoist (gravador) | *La cuisine à la roça* | ca. 1861
Litografia com base em fotografia



Figura 9

Victor Frond | *Salvador* | Bahia de todos os Santos, ca. 1859 | *Le Brésil Pittoresque*



Figura 10
Augusto Stahl | *O bairro do Catete e o Pão de Açúcar* | Rio de Janeiro, ca. 1862



Figura 11
Augusto Stahl | *Largo do Catumbi e Cemitério de São Francisco de Paula à direita* | Rio de Janeiro, ca. 1865



Figura 12
Augusto Stahl | *Mina Nagô* | Rio de Janeiro, ca. 1865



Figura 13
Georges Leuzinger | *Couratari estrellensis (jequitibá)* | Rio de Janeiro, ca. 1865



Figura 14
Georges Leuzinger | *A Glória vista do Passeio Público* | Rio de Janeiro, ca. 1865

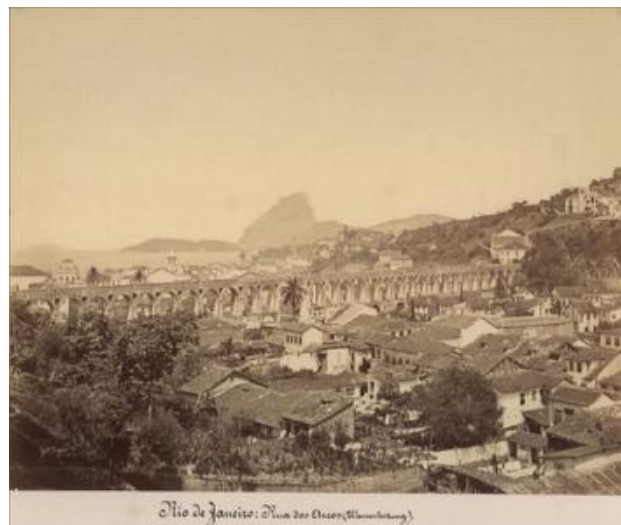


Figura 15
Georges Leuzinger | *Arcos, Santa Thereza e Glória* | Rio de Janeiro, ca. 1867



Figura 16
Luís Musso | *Teatro Municipal* | Rio de Janeiro, ca. 1908

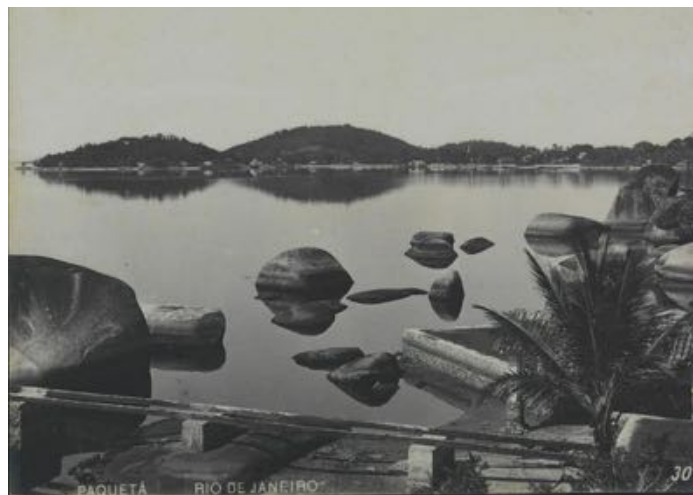


Figura 17
Antônio Caetano da Costa Ribeiro | *Paqueta* | Rio de Janeiro, ca. 1914



Figura 18
Antônio Caetano da Costa Ribeiro | *Panorama da enseada de Botafogo*
Rio de Janeiro, ca. 1910 – 1915



Figura 19
Marc Ferrez | *Amolador* | Rio de Janeiro, ca. 1899



Figura 20
Marc Ferrez | *Índios Botocudos* | Bahia, ca. 1876



Figura 21

Marc Ferrez | Interior da igreja da Ordem Terceira do Carmo | Rio de Janeiro, ca. 1880



Figura 22

Marc Ferrez | Álbum Panoramas do Rio de Janeiro - Vista panorâmica da enseada de Botafogo | Rio de Janeiro, ca. 1885

Como se vê, no Rio de Janeiro do começo do século XX, já havia um ambiente consolidado pela prática fotográfica de excelência. E, com tantas escolhas possíveis de profissionais com experiência, por que motivo Pereira Passos teria contratado um amador para desempenhar a tarefa de documentar uma reforma urbana sem precedentes e que se tornaria símbolo máximo da sua gestão?

Enquanto primeira hipótese, Malta apresentava-se como uma opção acessível à prefeitura em termos de recursos financeiros por ser um fotógrafo amador, ainda

em processo de formação e sem estabelecimento próprio. Segundo Ermakoff (2005), em 1904, um fotógrafo e um arquivista recebiam 3.600\$000 (três mil e seiscentos réis), o penúltimo menor salário da prefeitura – o último era o de contínuo no valor de 2.000\$000 (dois mil réis) – sendo que um desenhista ganhava 4.200\$000 (quatro mil e duzentos réis) (ERMAKOFF, 2005, p. 46). Outra possível e consoante hipótese é de que era enorme a admiração de Malta por Passos, traduzida pela disponibilidade em servi-lo para além de sua própria incumbência:

Entusiasmado, dediquei-me de corpo e alma à nova função. Diante do nada de fotografia que eu sabia, esforcei-me por conquistar o muito que agora sei. Embora uma função secundária e lateral, eu me orgulhava em dar a minha cooperação para a glória da grande obra. Ela precisava de uma documentação fiel e indiscutível, que só as boas fotografias podiam proporcionar. Assim o sofrível amador compreendeu a sua responsabilidade, procurando ser o melhor fotógrafo profissional possível. Sobre a remodelação da cidade, bati mais de mil chapas, formando um arquivo que julgo representar um magnífico documentário da história da cidade numa época em que ela sofreu as mais radicais e profundas transformações. Fui mais além. Na sua preocupação de demolir pardieiros e aleijões topográficos, o velho Passos recebia sempre com alegria qualquer informação denunciadora de qualquer deles. Procurei, então, servi-lo também nesse campo de ação. E fiz-me repórter fotográfico, como vocês fazem hoje, para atender as queixas do bairro (ERMAKOFF, 2005, p. 23).

No texto acima, extraído da entrevista concedida ao jornal “O Globo” em 1936¹², por ocasião do centenário de vida de Pereira Passos, Malta reforça a convicção construída historicamente sobre como o fotógrafo se colocava inteiramente a serviço de Passos.

Trinta anos separam essa entrevista do autorretrato em seu ateliê de 1906. E a partir das duas construções narrativas – o registro documental visual que aponta para os processos subjetivos na construção da imagem e do fragmento da entrevista que aponta em direção a um registro documental “fiel e indiscutível” – procurei refletir sobre a relação entre a ideia de autoria subjetiva das imagens produzidas por Malta e o trabalho de montagem de um inventário de fotografias da cidade organizado para a prefeitura naquele período. Nesse sentido, vale a pena me deter, de forma sintética, sobre a relação entre os espaços discursivos em que operavam

¹² O Globo, Valiosa contribuição para o centenário de Pereira Passos: a obra de embelezador da cidade, documentada e contrastada pela fotografia, 01 ago. 1936, *apud* ERMAKOFF, George. **Augusto Malta e o Rio de Janeiro: 1903-1936.** [Rio de Janeiro]: Casa Editorial, 2005, p.23.

as imagens fotográficas e a função atribuída ao fotógrafo na passagem do século XIX para o XX.

Cabe esclarecer que me refiro especificamente à fotografia de “vistas” . O termo “vista” foi apropriado pelos fotógrafos do período sendo empregado para diferenciar-se do termo paisagem, tradicionalmente relacionado à representação pictórica como ato de criação. Nesse sentido, a palavra “vista” remete a um fenômeno natural que se apresentaria ao espectador sem a mediação do indivíduo que teria registrado unicamente sua “singularidade” , prescindindo da projeção da imaginação artística. É interessante a diferenciação entre a fotografia de vistas e as demais, como por exemplo, o retrato ou as imagens de estúdio que reivindicariam a subjetividade do artista, portanto o lugar da criação. A fotografia de vistas ocupa outro lugar. Sua paternidade está vinculada a noção de autoria material, o que diz respeito ao processo de execução do original, cópia fotográfica ou de sua propriedade legal, publicação ou *copyright*. Esse tipo de fotografia teria como função a representação fiel do mundo, a constituição de uma espécie de “atlas topográfico total” passível de catalogação e arquivamento como num sistema geográfico (KRAUSS, 2002, p. 160). O arquivo visual geraria, portanto, a possibilidade de armazenamento de informações que produzem conhecimento, podendo ser acessadas e combinadas por um sistema de catalogação. A fotografia que Malta produz do processo de transformação urbana da cidade, comissionado pelo poder público, é justamente esse tipo de fotografia “topográfica por natureza” (KRAUS, 2002, p. 43) que é utilizada como suporte do discurso histórico.

Nesse contexto, a fotografia de vistas e de paisagens urbanas produzidas por Malta, está ligada à disseminação de um tipo específico de conhecimento do mundo, a constituição de um catálogo capaz de informar às gerações subsequentes o alcance da “grande obra” . Portanto, sua fotografia possui um caráter topográfico, não ocupando espaços discursivos apoiados sobre categorias estéticas que legitimam as noções de autor, obra ou gênero. No entanto, há certa naturalização no uso desses conceitos aplicados à discussão e à análise de sua biografia e produção fotográfica. Esse fato pode ser observado em inúmeros estudos acadêmicos e publicações sobre o fotógrafo. Malta não pode ser considerado um autor no sentido “moderno” da palavra, apesar de sua habilidade técnica e da autoria material das imagens que produzia. Abigail Godeau (1991), acerca das imagens fotográficas do século XIX e início do XX, defende que “[...] questionar a noção

[de autoria] é desafiar [...] a cultura ocidental e seus auxiliares filosóficos – a crença em origens e originalidades, a primazia do sujeito individual como autor intencional de seu próprio discurso” (SOLOMON-GODEAU, 1991, p. 30).

Malta trabalha num intervalo compreendido entre a expectativa do prefeito, – que o contratou para desempenhar o papel específico de dar suporte às obras de reforma da cidade –, que era sua função primeira, e a sistematização de um método de elaboração de imagens confundido, muitas vezes, com uma visão pessoal e subjetiva sobre o tema fotografado. A própria qualidade da imagem, em diversos casos, parece secundária frente à sua demanda em documentar as transformações pelas quais a cidade passava. O que não significa dizer que Malta fosse alheio a questões estéticas. Porém, a desigualdade qualitativa associada à imensa diversidade de temas – muitas vezes agrupados por afinidades dentro de um conjunto de milhares de imagens – e a semelhança de parte de seu trabalho com o de outros fotógrafos, como Ferrez e Antônio Ribeiro, trazem consigo dificuldades metodológicas, para não dizer a impossibilidade de se estabelecer uma unidade ou coerência à sua produção a ponto de designá-la como “obra” e de alçar o fotógrafo à categoria de autor.

Outro tema recorrente é a vinculação imediata de Malta ao prefeito Passos, a ponto de ser conhecido como “o fotógrafo de Pereira Passos” . Essa associação, além de redutora, obscurece uma produção construída ao longo dos 33 anos de serviços à prefeitura e a 19 prefeitos, dentre os quais, somente quatro anos foram dedicados à gestão de Passos, sem mencionar seus inúmeros outros clientes e projetos independentes. A partir de 1913, simultaneamente ao seu trabalho na prefeitura, o fotógrafo funda seu próprio estúdio, onde atende a clientes particulares e garante contratos de prestação de serviços para empresas como a Light e a Cia de Seguros Sul América. Malta foi, também, sócio fundador da *Sociedade Cartófila Emanuel Hermann* e em 1910, por meio da série *Edições Malta*, passou a editar seus próprios cartões-postais da cidade.¹³ Constantemente, cedia fotografias para publicações ilustradas como a Kosmos, a Fon-Fon, a Revista da Semana etc.¹⁴,

¹³ Cf. MOREIRA, Regina da Luz. **Augusto Malta, dono da memória fotográfica do Rio**. Disponível em: <<http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/blog-post/augusto-malta-dono-da-memoria-fotografica-do-rio>> Acesso em: fevereiro, 2017.

¹⁴ CARLINI, M. Amalthea. **Depoimento de Amalthea Malta Carlini ao programa Ciclo de Ciências e Artes Plásticas, Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro**, 20 de março de 1980. Disponível em: <<http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/#>>. Acesso em: fevereiro, 2017.

construindo, assim, uma volumosa e diversa produção que atendia as mais diversas demandas.

Porém, o que me interessa especificamente nessa pesquisa, para além do que Malta pretendeu documentar a serviço de Passos, é o que ele produziu efetivamente – o que suas imagens dão a ver. Nesse sentido, aponto para a relação existente em seu trabalho entre a dimensão do arquivo visual que está sendo montado pela prefeitura – seu próprio fazer fotográfico – e o que pode ser chamado de processos inconscientes envolvidos na produção fotográfica, ou seja, aquilo que escapa ao operador do aparelho e só pode ser observado a posteriori. Sem esquecer de revelar o contexto geral e a determinação histórica que efetivamente geraram o registro, atribuí às imagens de Malta certa autonomia. Para aprofundamento de leitura, selecionei cinco fotografias, diversas entre si e pouco conhecidas dentro do conjunto de sua produção, além das imagens de Ferrez e Marville – que foram sendo incorporadas ao trabalho à medida que as imagens de Malta iam me sugerindo associações – como o corpus dessa pesquisa. A intenção não foi agrupar imagens por semelhança, mas valorizar a diversidade e heterogeneidade da produção de Malta. As imagens foram escolhidas tendo como denominador comum o fato de aguçarem minha percepção. Apoiada na “vaga fenomenologia” de Roland Barthes, busquei nessas imagens alguma coisa que escapa, algo da ordem do indizível, porém capaz de gerar uma tensão que revela a singularidade eternizada numa imagem fotográfica.

As fotografias escolhidas para a pesquisa foram tomadas como fontes primárias. São imagens de ruas que privilegiam espaços públicos e não possuem foco específico em objetos arquitetônicos ou pessoas em particular, “perturbando” de certa maneira o caráter de documento histórico.

2.2

Um pequeno corpus

“Como spectator eu só me interessava pela Fotografia por “sentimento” ; queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, reparo, olho e penso.” Barthes, 1989

A escolha das imagens de Malta como objeto de análise partiu, primeiramente, de um recorte espacial – a cidade do Rio de Janeiro – e temporal – de 1902 a 1909 –, um período que compreende desde a chamada “Reforma Passos” até o que considereei seu encerramento simbólico do ponto de vista da pesquisa: a publicação do guia “*La ville de Rio de Janeiro et ses environs*”, o que não me impediu, no entanto, de considerar antecedentes ou obras mais recentes de outros fotógrafos, sempre que necessário. O guia, publicado em português e francês pelo Departamento de Estatística da Prefeitura do Distrito Federal a partir do censo de 1906, reúne um conjunto de imagens fotográficas de Augusto Malta que suportam uma narrativa textual que dá unidade e resume as obras do período da gestão do prefeito.

O segundo critério para a escolha das imagens é puramente subjetivo e apoia-se no que Roland Barthes chama de “vaga fenomenologia” da fotografia (BARTHES, 1989, p.101), que pode ser compreendida como a capacidade que a fotografia tem de despertar outros sentidos além do visual. Seguindo a trilha de Barthes, compreendo que o ponto de referência de qualquer fotografia sou eu mesma, meu próprio corpo capaz de experienciar a imagem. Como diz ele, “uma determinada foto acontece-me, uma outra não” (BARTHES, 1989, p. 37). Tendo isso em vista, do universo de imagens da cidade produzidas por Malta¹⁵ – já bem reduzido com o primeiro recorte –, distingue-se um pequeno *corpus* constituído de alguns “corpos”¹⁶ nos quais encontro meu próprio olhar. Num ponto qualquer da imagem, sinto que o corpo fotografado me espreita: o homem de terno que caminha de costas no centro da imagem, o pequeno jornaleiro maltrapilho que faz sombra no rosto com o jornal, o “campo cego” do Largo da Carioca, o olhar selvagem que embaralha as escalas nos Arcos, o homem que dorme contra os edifícios desfocados da Praça da Harmonia. As fotografias de Malta oferecem-me mais que vistas da

¹⁵ Não há como precisar o número de fotografias produzidas por Malta. Boa parcela de seu acervo foi perdida ou estragada pela ação do tempo e pela pouca valorização concedida pelas sucessivas administrações municipais. Além de parte dos negativos de vidro ter sido quebrada e dispersada com o envio para as inúmeras instituições e acervos particulares para os quais foi transferida. Segundo ERMAKOFF, estima-se que Augusto Malta tenha produzido algo entre 30.000 e 60.000 chapas nos 33 anos de serviços prestados à prefeitura. Nos dias úteis em que trabalhou, produziu entre cinco e dez chapas por dia. Se aplicado o mesmo raciocínio ao período considerado nesta pesquisa (junho de 1903-1909) pode-se considerar algo entre 5.500 e 11.000 chapas.

¹⁶ Esses “corpos” referem-se à materialidade da imagem fotográfica, segundo Roland Barthes em *Camara Clara*; mas diferencia-se de corpo, substantivo, que se refere a um sujeito determinado.

cidade e, como num retrato, olho insistentemente para as imagens do Rio de Janeiro que não conheci e elas devolvem-me outro olhar.

Em “*A Câmara Clara – Nota sobre a fotografia*”, Barthes busca arrefecer suas inquietações pessoais em relação à imagem fotográfica de uma pessoa amada. É um mergulho na linguagem fotográfica. O título “Câmara Clara” e não “Escura” – metáfora comum para designar o antecedente do aparelho fotográfico – já aponta para a ideia que vai sendo construída ao longo do percurso pelos 48 fragmentos que compõem o livro: o resgate do corpo no processo de experimentação da imagem.

Seu princípio é ainda mais simples que o da sua irmã escura: [...] Basta que o “pintor” ajuste seu olho no visor, “enquadre” seu objeto e deixe sua mão correr pelo papel, [...]. Nada de tela, de projeção ou de decalque: nada de intermediário. Aquilo passa diretamente do olho à mão. É como se o próprio corpo do pintor, ou pelo menos seu cérebro, desempenhasse o papel de câmera (escura ou clara?), de caixa de ressonância visual (DUBOIS, 2008, p. 131).

A Câmara Clara não tem a pretensão de elaborar uma teoria sobre a Fotografia ou um modelo de leitura para as imagens fotográficas. Refletindo sobre o que seria a essência da Fotografia (com letra maiúscula), Barthes busca – numa série de retratos e imagens em que o ser humano é protagonista, com exceção de duas imagens, que abrem os livros *Polaroid* e *Alhambra*¹⁷ – reconhecer o singular que pode vir a ser eternizado numa imagem fotográfica. Para tal, elabora conceitos que, na primeira parte do livro, apontam para um esforço em criar um método de análise da imagem fotográfica, o que de fato não se concretiza na segunda parte. Há um deslocamento no sentido da reivindicação do corpo, uma fenomenologia, um relacionar-se com a fotografia que vai afastando qualquer possibilidade de criação de um método.

[...] quando se pensa ter discernido uma linha, ela se rompe; quando se acredita ter amadurecido conceitos ou métodos, somente reencontra entre as mãos belos objetos inúteis, sem função desde que eles são retirados de seus próprios sistemas. PERRONE-MOISÉS, Leyla. La langage de Roland Barthes [A linguagem de Roland Barthes]. In: MOTTA & FONTANARI. La Quinzaine Littéraire, n. 191. Paris: Juillet, 1974. pg.32

¹⁷ *Polaroid*, 1979 de Daniel Boudinet e *Alhambra* (Granada), 1854-1856 de Charles Clifford. BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 63.

Barthes deixa bem claro que não é a operação – o fotográfico – nem a técnica que o interessam. Como *spectator*, aquele que olha a fotografia, busca na superfície de cada imagem aquilo que atrai o seu olhar, que o fere, o detalhe sutil que pode, inclusive, estar ausente da própria imagem, o que chamará de *punctum*.

Segundo os escritos de Leda Tenório da Motta e Rodrigo Fontanari (2012), o *punctum* corresponderia à “idealização estética do vazio dos signos” (MOTTA & FONTANARI, 2012, p. 36). Se pode reconhecer um “segundo Barthes” que, como herança do período estruturalista, buscaria um significante puro, aquilo que extrapola o significado na imagem fotográfica ou no signo fotográfico, aquilo que está para além da intenção, que escapa e vai desorganizar o que estava dado como certo.

Os fragmentos de *A Câmara Clara* poderiam ser entendidos como pensamentos sobre o signo fotográfico. E cabe aqui uma pequena digressão que objetiva compreender o conceito de signo em Barthes. O chamado “primeiro Barthes” – sociólogo e semiólogo – trabalha com o signo linguístico que, na tradição francesa da escola de Saussure, tenta entender a relação entre o nome dado às coisas existentes e a “coisa em si”. Esse signo é composto por duas partes: o significante e o significado. O significante seria a imagem acústica, um som não articulado, como quando se pensa em algo conhecido. O significado corresponderia, então, não ao objeto, à coisa em si, mas à imagem criada pelo significante. Porém, o “segundo Barthes” – tornado poeta das imagens fotográficas – subverte o conceito saussuriano de signo quando coloca em cena o referente, algo inaceitável para uma semiótica originada da linguística saussuriana, na qual a exclusão do referente é necessária. Barthes observa o signo fotográfico como emanção do referente. Trata-se de uma imagem indiciária, na concepção peirceana do termo, que mantém com o objeto uma conexão existencial. Barthes embaralha e desloca conceitos da semiótica francesa e da semiótica de origem americana estabelecida por Charles Sander Peirce. Porém, mesmo extrapolando o campo linguístico e semiótico, ainda encontra na oposição entre *studium/punctum* – pequeno resquício herdado de seu passado estruturalista – um modo de “entrada” nas imagens, a “vaga fenomenologia” a que se refere.

A denominação *studium* vem do verbo *studare*, ou seja, aquilo que está inscrito no enquadramento fotográfico, no qual o *operator* coloca toda sua

intencionalidade, o que se “dá a ver” ao olhar e, sobretudo, ao intelecto, lugar da objetividade onde não há pungência.

[O *studium*] é aquilo que é da ordem da câmara escura, [...] uma representação através da qual se torna possível reconhecer os signos, as mensagens que ela [a fotografia] denota e conota. É um verdadeiro terreno do saber e da cultura. [...] O *studium* é o óbvio da imagem (FONTANARI, 2015, p. 65).

A partir dessa ideia, pode-se dizer que o *punctum* seria aquilo da ordem da câmara clara, não mais relacionado ao *operator*, mas sim ao *spectator* como corpo que, deslocado do tempo do fazer fotográfico, posiciona-se no presente da imagem. O *punctum* é “aquilo que passa diretamente do olho à mão” sem mediação, é o lugar da pura emoção, é aquilo que é pungente, que fere. Seu caráter é não intencional e não deve ser confundido com aquilo que choca, fruto da intencionalidade do fotógrafo. Ele não se “dá a ver” por meio do intelecto, mas é o corpo que reage ao detalhe inconsciente capturado pelo acaso, o *kairós* do tempo (BARTHES, 1989, p.91), o encontro entre o olho da câmera e o evento transformado em objeto. O *punctum* pode ser um detalhe que parte da própria imagem retratada, porém não se limita a isso. Seu conceito se expande: “Este novo *punctum*, que já não é forma, mas intensidade, é o Tempo, é a ênfase dolorosa do noema (“isto foi”), a sua representação pura” (BARTHES, 1989, p. 133). É o que Barthes chama de “loucura da fotografia”, o embaralhamento que ela provoca no tempo.

Há ainda um terceiro sentido para *punctum* que Fontanari chama de “fotográfico”, no qual “o sujeito é despertado para um deleite do significante sem chegar ao espasmo do significado ao qual todo campo de significação está habitualmente destinado a conduzir” (FONTANARI, 2015, p. 68). O *punctum* seria assim compreendido como algo da ordem do indizível, lugar onde a linguagem seria apenas aproximativa. É quando a fotografia se torna pensativa, a foto não é mais qualquer, ela acontece.

Em *A Câmara Clara*, Barthes buscou a singularidade de uma imagem fotográfica específica, nunca a revelando. Portanto estabelecer um método capaz de agrupar fotografias sob um determinado critério, parece sem sentido para ele. Apoiada em suas ideias e conceitos, como *spectator*, busquei esse acontecimento: a singularidade em uma imagem fotográfica da cidade do Rio de Janeiro produzida por Augusto Malta. E, para tal, debruçando-me sobre seu arquivo diverso e nada

conciso, selecionei apenas cinco imagens que aparentemente tiveram circulação restrita e ainda se encontram “escondidas” em diversos arquivos dispersos pela cidade.

Há uma série de livros, artigos, teses e dissertações, que, de algum modo, interpretam a produção de Malta sob um ponto de vista generalista, além de publicações que abordam um conjunto específico: as imagens da Av. Central, os quiosques, os imóveis em vias de desapropriação, o desmonte do Morro do Castelo, o carnaval etc. Imagens bastante conhecidas e quase sempre lidas da mesma maneira. Apontam para aquilo culturalmente construído, para a intencionalidade do *operador*, para o *studium* ou o óbvio da imagem. Porém, a narrativa geral da fotografia não pode ser confundida com o micro evento específico gravado em sua superfície.

Em sua tese número três¹⁸, Christopher Pinney (2012) aponta para uma questão central colocada por Barthes em *A Câmara Clara*: a distinção entre o *corpus* e o “corpo” da fotografia. Segundo o autor, o *corpus* é transitório e regido pela lente da cultura, por normativas psíquicas, sociais ou históricas. Tal qual o *studium*, é da ordem da generalização, narrativa ficcional que só acontece no campo da linguagem. Por outro lado, o “corpo” da fotografia em sua materialidade é significação pura, prescinde da linguagem, pois o aparato fotográfico não questiona aquilo que mecanicamente fixa. Assim, o *punctum*, é a particularidade que escapa ao controle do fotógrafo no momento do clique e só pode ser reconhecida a posteriori, é isso o que instiga meu olhar. No “corpo” de cada fotografia, busco essa contaminação pelo imprevisto nos corpos que habitam a cidade de Malta.

Numa visão mais ampla sobre o conjunto de sua produção, Malta parece colocar-se como um selvagem diante da câmera e assumir certo “descontrole”. Menos uma idealização e mais uma postura do fotógrafo que permite ou aparentemente não se incomoda com o fato de alguma coisa imprevista penetrar no enquadramento da cena. Em vista disto, em muitas de suas imagens a primeira impressão é de estranheza: o que de fato ele quer mostrar? Não me refiro à prática de que se utilizava para, por exemplo, fazer com que pessoas posassem à frente dos imóveis que seriam demolidos e os quais necessitava fotografar, pois serviriam de

¹⁸ Ver: PINNEY, CHRISTOPHER. **Seven thesis on photography**. Londres: University College London, 2012.

prova e de base para o cálculo das indenizações a serem pagas pela prefeitura a seus proprietários. Refiro-me às fotografias em que percebo uma espécie de dispersão, uma contaminação da imagem pelo acaso. Como se a cena se expandisse para o extracampo, suas imagens se abrissem, estivessem para além do óbvio e haveria nelas algo que se cala, que escapa à compreensão. A cidade está viva. Como o *punctum* que vai embaralhar o que estava dado como certo, as imagens fotográficas selecionadas de Malta carregam uma estranheza, a tensão entre o “corpo” e o corpus, entre o micro evento e o evento histórico que supostamente buscam retratar. Essas fotografias situam-se na fronteira entre “ilusão, desejo e realidade”, para além do registro histórico do corpus. Elas escolhem fixar em sua superfície a liberdade oferecida pela “soberana contingência” do “corpo” (PINNEY, 2012, p. 145). o fotógrafo é rebaixado para o fundo da cena e a imagem ganha autonomia, na medida em que faz emergir outra coisa, aquilo que ela própria tem de selvagem. O corpus avança, porém, o “corpo” prevalece.

Esta pesquisa, como um exercício de ler imagens, tem o propósito de estabelecer um olhar aguçado pelo *punctum*, que procura não se limitar ao *studium* barthesiano, na busca de uma abertura na imagem fotográfica, a “soberana contingência” fixada nas imagens do cotidiano da cidade retratada por Malta. Pensar o lugar dos corpos de seus habitantes em suas imagens torna-se, assim, a “chave” da minha leitura.

O instante congelado no tempo e no espaço, gravado na superfície da imagem fotográfica, é reprocessado a cada captura de meu olhar e pensamento. A partir de um percurso que vai se estabelecendo no diálogo com os signos reais que a imagem oferece – rastros, contrastes, linhas de força, formas, expressões, fendas por onde o olhar se perde – e imagens mentais que não lhe pertencem diretamente, desloco-me pela cidade de Malta como um *flâneur* contemporâneo. Distanciada do tempo da experiência, posiciono-me no tempo do pensamento, individual e sensível: “[...] quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve” (BENJAMIN, 2012, p.193).

Se a fotografia oferece algo concreto para ver, as imagens escolhidas acionam meu pensamento num processo imaginário, no qual vai se tornando difícil separar aquilo que deve pertencer à realidade interna da própria fotografia daquilo que vai se transfigurando em ficção, numa produção pessoal de significados. A fotografia, em última instância, “acontece-me” .

3. Rio em Imagens

“[...] Cheguei ao nome da cidade / Não à cidade mesma, espessa / Rio que não é rio: imagens / Essa cidade me atravessa [...]” Caetano Veloso¹⁹

3.1 “Dar a Ver” o Rio de Janeiro

A menção do nome de uma cidade é capaz de trazer à tona imagens construídas a partir dos mais diversos elementos que podem ser físicos, culturais, políticos, e que passam a identificar a cidade. Na canção “O nome da cidade”, de Caetano Veloso, o Rio de Janeiro, cidade espessa formada por imagens e fragmentos, situa-se entre o deslumbre e a realidade. O sujeito da canção chega ao nome da cidade, mas nunca à cidade em si. Atravessado pela ideia da cidade, enumera símbolos – Redentor, mar, rio, entre outros – que dizem aquilo que a cidade representa, questionando-se sobre o que realmente ela é.

Esses símbolos que representam a cidade apoiam-se historicamente em uma iconografia produzida desde o século XVI, mas, principalmente, a partir da segunda década do século XIX, compondo uma história visual do Rio de Janeiro. Nas reflexões aqui pretendidas, cabe sublinhar, no entanto, que, muito antes do que Flusser chama de “imagens técnicas” (FLUSSER, 2002, p. 13) – imagens produzidas por aparelhos, ou melhor dizendo, de forma programática, através da mediação de aparelhos de codificação –, essa vasta iconografia já apontava para uma das mais importantes características do Rio de Janeiro: sua fotogenia, traduzida nos inúmeros desenhos, gravuras, pinturas e panoramas produzidos por artistas e viajantes que passaram pela cidade. Um caso exemplar são os desenhos e pinturas de Jean Baptiste Debret (1768/1848), artista que fez parte da Missão Artística Francesa e que viveu na cidade do Rio de Janeiro entre 1816 e 1831, representando magnificamente várias cenas do cotidiano carioca [Fig. 23; 3.3.2; 25].

¹⁹ Trecho da música "O nome da cidade" sobre a cidade do Rio de Janeiro com letra e música de Caetano Veloso.



Figura 23

J. B. Debret | *Botiga* | Rio de Janeiro, ca. 1823 | aquarela sobre papel



Figura 24

J. B. Debret | *Calceteiros* | Rio de Janeiro, ca. 1824 | aquarela sobre papel



Figura 25

J. B. Debret | *Casario* | Rio de Janeiro, ca. 1816 - 1831 | aquarela sobre papel

Segundo Margarida de Souza Neves, “As cidades [...] são tecidas de natureza e de história” (NEVES, 2000, p. 20). Segundo a autora, em algumas delas, a ação humana quase faz desaparecer as tramas da natureza; em outras, o próprio homem se esforça por recriar a natureza que destruiu, fabricando parques com o pouco que restou; em outras ainda, o esforço humano é capaz de vencer a aridez ou a força da natureza para criar sua morada. No entanto, só em poucas, como no Rio de Janeiro, a cidade, o homem e a natureza são parceiros e cúmplices de sua história. Nesse caso, a paisagem se constituiria num “lugar de memória”²⁰ para os que nela vivem, fazendo parte da cultura coletiva da urbe.

Dos mapas cartográficos do século XVI e XVII, produzidos com finalidade político-religiosa-militar para reconhecimento dos marcos geográficos e para traçar estratégias de defesa do território, até as representações da cidade no século XVIII, a paisagem natural, apesar de representada por mar e montanha, ainda permanecia indefinida [Fig. 26; 27]. A paisagem carioca, que, para nossos olhos é marca natural de identidade da cidade, no olhar dos cartógrafos e dos pintores deste período, “é moldura iconograficamente accidental para o cenário essencial: o porto de mar – praça de guerra e praça comercial – que dá sentido à cidade colonial” (NEVES, 2000, p. 25).



Figura 26

Joao Teixeira Albernaz | Descrição de todo o marítimo da Terra de S. Cruz. Chamado vulgarmente o Brazil | Guanabara, ca. 1640

²⁰ Para Pierre Nora, os lugares de memória constituem-se em suportes simultaneamente materiais, simbólicos e funcionais da construção da memória coletiva. (NORA, Pierre (org.) *Les lieux de mémoire: la République*, 1994, apud NEVES, M. de Souza. *A cidade e a paisagem*. In: MARTINS, C. (Org.) **A paisagem carioca**. Rio de Janeiro: RIOARTE, 2000. p. 26).



Figura 27
Leandro Joaquim | *Pesca da baleia na Baía de Guanabara* | Guanabara, ca. 1795

A natureza como paisagem aparentemente isenta de valores éticos, revela-se produto da cultura. No entanto, vale lembrar que a construção imaginária da cidade do Rio de Janeiro como “Cidade Maravilhosa”²¹, que encontra seus fundamentos na estetização da natureza, resulta de um complexo processo histórico e cultural (BARBOSA, 2010, s.p.).

Nas primeiras décadas do século XIX, com a chegada da Corte Portuguesa, a presença da Missão Francesa e a criação da Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, o cenário social, cultural e político da cidade do Rio de Janeiro transformou-se rápida e drasticamente. O material iconográfico produzido a partir de então começou a delinear de forma mais precisa os contornos da paisagem, antes apenas sugeridos nos mapas cartográficos, desenhos e gravuras. E o ponto de vista do observador, que era majoritariamente do mar para a cidade (caminho de chegada do colonizador ao porto, lugar de entrada do país), inverte-se, explorando e descobrindo as diversas vistas da cidade para o mar [Fig. 28].

²¹ A expressão “Cidade Maravilhosa” é atribuída ao romancista, deputado e professor Coelho Neto, na década de 1930; porém a maior difusão popular da imagem viria de uma marcha de carnaval composta por André Filho em 1937.



Figura 28
Leandro Joaquim | Pesca da baleia na Baía de Guanabara |
Guanabara, ca. 1795

Num país recém-emancipado, em que a civilização se apoiava sobre bases escravistas e sobre relações de produção arcaicas, é na paisagem exuberante que o Estado Imperial buscou construir sua imagem identitária. O país procurou, dessa maneira, inventar sua tradição ao mesmo tempo em que ia se consolidando uma imagem de cidade-capital capaz de representá-lo. Nesse processo de construção do ícone, natureza e mar vão se tornando protagonistas da paisagem e transformando-se em marca que distingue o Brasil no concerto das nações. Assim, “no Rio de Janeiro transformado em metonímia do Brasil, a paisagem natural ganha uma função icônica” (NEVES, 2000, p. 27).

Paisagem natural e civilização foram enfatizados como símbolos representativos da nacionalidade. Essa construção da imagem do país se “deu a ver” na produção cultural brasileira, no destaque à natureza exuberante, na valorização dos feitos heroicos como os contidos nas pinturas históricas do Romantismo e mesmo na exaltação do índio idealizado na pintura e na literatura. E, com o advento da fotografia, essa construção estabeleceu contornos particulares que abordarei adiante.

A partir do daguerreótipo, que chegou à cidade em 1840, boa parte da fotografia de vistas do Rio de Janeiro ateu-se a registrar e a difundir a fusão da paisagem construída pelo homem com a natureza monumental pautada em singularizar a topografia do lugar, na tentativa de “enfatizar simbolicamente a existência concreta de uma civilização nos trópicos” (KOSSOY, 2009, p. 79). Preocupação que, segundo o autor, não se dá no caso do retrato de ateliê, principal

atividade comercial dos estabelecimentos fotográficos no Rio de Janeiro, que herda cenários, objetos e vestimentas da burguesia e da elite que se faziam retratar de acordo com a moda europeia do momento. Os temas preferidos da fotografia que almejava contribuir para a construção da identidade nacional fixavam-se nas imagens voltadas para a ênfase no progresso material, nas grandes obras de engenharia civil e nas transformações urbanas. A partir de meados do século XIX, ao mesmo tempo em que se inicia uma fase de expansão e transformação radical na forma urbana da cidade do Rio de Janeiro, a fotografia impôs-se como um meio privilegiado de registro desse rápido processo de transformação.

A documentação fotográfica das obras públicas do período, segundo Maria Inez Turazzi (2006), não pode ser dissociada do processo de consolidação do Estado Imperial. A importância atribuída às imagens fotográficas, graças ao seu poder de informação e de positivação do papel do Estado na realização dessas obras, pode ser medida, entre outros indicadores, pela crescente encomenda de serviços fotográficos sob a forma de comissões subordinadas a Ministérios do Império e, posteriormente, da República; ou de serviços prestados à administração municipal, promotores do bem-estar coletivo e do progresso material da nação (TURAZZI, 2006, p.65). A difusão dessas imagens deu-se por intermédio das grandes Exposições Nacionais realizadas no Rio de Janeiro, entre os anos de 1861 e 1881, nas Exposições Internacionais a partir de 1867 e sob a forma de álbuns fotográficos confeccionados em série, com cópias originais ou litográficas. Posteriormente, essas imagens circularam em grande escala sob a forma de cartões postais, revistas e livros ilustrados.

O álbum, portanto, constituiu-se em local privilegiado de memória, cujas imagens permitiriam às gerações futuras tomar conhecimento da exata proporção das obras de reformas implementadas nesse período por seus idealizadores. Sob essa perspectiva, o conjunto iconográfico *Album de Vues du Brésil*, segundo Kossoy (2009), pode ser considerado a última peça publicitária sobre o país realizada pelo governo imperial. Esse *Album*, executado sob a direção do Barão do Rio Branco

(1845-1912), em forma de anexo ao livro *Le Brésil*²², de Emile Levasseur²³ (1828-1911), formava um conjunto autônomo e articulado de vistas do Brasil. Ambos foram concebidos ideologicamente em conformidade com os preceitos civilizatórios do Império e publicados especialmente para a Exposição Universal de Paris em 1889 (KOSSOY, 2009, p. 89). O autor aponta para o fato de que o Barão do Rio Branco, no texto introdutório ao *Album*, informava que “o último álbum brasileiro desse gênero” , o *Brésil Pittoresque*²⁴, de Victor Frond, apresentava:

[...] cenas de costumes e vistas do interior do país. Neste [*Album de Vues du Brésil*] eu me interessei, sobretudo, em mostrar a fisionomia atual das principais cidades do Brasil e suas cercanias. Sob esse ponto de vista, esta coleção é a mais completa que já se publicou até hoje. (J.M. da Silva Paranhos Junior, *Album du vues du Brésil – Introduction*- In: E. Levasseur, *Le Brésil*, s.n.p., *apud* KOSSOY, 2009, p.95)

Na visão do diplomata, a construção da imagem de país formulada por Frond deveria ser substituída por aquela à qual considerava “mais completa” e adequada à ideia de civilização e progresso veiculada no *Album*, organizado por ele próprio. O *Album de Vues du Brésil* continha 94 imagens – vistas, monumentos, paisagens naturais etc. das províncias do Rio de Janeiro (33), além da Bahia (23), Pernambuco (14), Pará (1), São Paulo (8), Minas Gerais (7), Espírito Santo (2) e Rio Grande do Sul (1) – reproduzidas diretamente de fotografias de Marc Ferrez, além de Lindeman, Ducasble, entre outros, e desenhos litográficos recriados a partir delas sob a orientação e supervisão do Barão, num “episódio de manipulação explícita”. (KOSSOY, 2009, p. 98) Segundo o autor, 25% das vistas traziam a indicação “*dessiné d'après une photographie*” – desenhado de acordo com a fotografia – porém, quando comparadas às imagens fotográficas que as deram origem, constata-se a aplicação de um tratamento estético, retoques, acréscimo e supressão de

²² Seu conteúdo básico foi extraído da *Grande Encyclopédie* no verbete relativo ao Brasil. Resume as linhas principais da geografia física, política e econômica da história e dos progressos sociais que aconteciam no Brasil. Contou também com contribuições de intelectuais brasileiros e franceses. Uma das principais colaborações foi a do Barão do Rio Branco, autor de vários capítulos, além do Imperador Pedro II. Houve uma segunda edição, pois a primeira esgotou-se antes do fim da Exposição. Contava com mapas, gráficos e gravuras, além do álbum de vistas do Brasil. (KOSSOY, Boris. *A Construção do Nacional na Fotografia Brasileira: O Espelho Europeu*. In: _____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p.89-95.)

²³ Economista e historiador francês, nascido em Paris, autor e organizador do livro *Le Brésil*. Disponível: <http://data.bnf.fr/12276641/emile_levasseur/> Acesso em: abril 2018

²⁴ Primeiro livro de fotografia realizado na América Latina. Foi publicado em 1861 para acompanhar o texto de Charles de Riberyrolles. (KOSSOY, op.cit., p. 95.)

detalhes, no sentido de criação de uma “paisagem civilizada digna de exportação” (KOSSOY, 2009, p. 99). [Fig. 29; 30; 31]



Figura 29
D’après une photographie de Marc Ferrez de Rio
L’anse de Botafogo. Vue prise des hauteurs de Mundo Novo | ca. 1889 | Litografia



Figura 30
Marc Ferrez | Hôpital de La Miséricorde | ca. 1889



Figura 31
D’après une photographie de Marc Ferrez de Rio
Pont Sylvestre (Chemis de Fer du Corcovado) | ca. 1889 | Litografia

É possível observar como o poder imperial e, posteriormente, o republicano, foi construindo a imagem de identidade da nação e do país a partir de uma fotografia de “paisagem civilizada” apoiada na construção de um ideal de civilização como sinônimo de modernidade, por meio da exposição de monumentos e infraestruturas associados às belezas naturais, especialmente à iconicidade da paisagem da cidade do Rio de Janeiro.

Na passagem para o regime republicano, a cidade vai, então, tornando-se protagonista na representação fotográfica, sem abandonar a relação estabelecida por séculos com sua paisagem icônica. Uma nova relação entre o Rio de Janeiro e seus ícones corresponderá, a partir de então, ao imperativo econômico, aos interesses e aos empreendimentos de uma elite cosmopolita e industrialista que começa a se formar no país; e ao político, no sentido de dar destaque à orientação norte-sul da expansão urbana estabelecida pelo plano de renovação da Capital Federal empreendido pelo Presidente Rodrigues Alves e pelo Prefeito Pereira Passos durante a primeira década do século XX.

3.2 “Dar a ver” as “Reformas”

A primeira década do século XX foi marcada por intensas mudanças na forma urbana da cidade do Rio de Janeiro, tanto em sua aparência quanto em seu conteúdo (ABREU, 2002, p. 41). A formação social brasileira, de base escravista e com relações de produção arcaica, começava a conviver com novos elementos essencialmente capitalistas (trabalhadores livres, nacionais e estrangeiros e capital internacional). Segundo o autor, o período entre 1870 e 1902 representa a primeira fase de expansão acelerada da malha urbana carioca e corresponde também ao início das contradições no espaço urbano, com uma crescente estratificação social desse espaço. A falta de meios de transporte coletivo e as necessidades de defesa faziam com que os habitantes da cidade, até então, morassem relativamente próximos uns dos outros, diferenciando-se mais pela forma da moradia que pela sua localização.

No início do século XX, o Rio de Janeiro já contava com uma população de aproximadamente um milhão de habitantes²⁵, porém ainda possuía infraestrutura de cidade colonial e passava por graves problemas sociais decorrentes, em grande parte, de seu rápido e desordenado crescimento, alavancado pela imigração europeia e pela transição do trabalho escravo para o livre. Como lembra Abreu (2002), nessa primeira década, a cidade foi marcada por grandes transformações com o rápido crescimento da economia. E, a integração do país no contexto capitalista internacional demandou uma nova organização do espaço condizente com esse novo momento de organização social. É nesse quadro que Francisco Franco Pereira Passos²⁶ é nomeado prefeito do Distrito Federal e inicia um período de intervenção direta do Estado sobre o espaço urbano do Rio de Janeiro.

Cabe aqui ressaltar a distinção entre o Rio de Janeiro cidade e capital do Brasil, que, embora ocupassem o mesmo espaço, não se equivalem em todos os níveis. Em torno da chamada “Reforma Passos” é possível identificar intervenções urbanísticas orientadas por sentidos distintos. Segundo André Azevedo (2015), a intervenção de Pereira Passos, de traçado organicista que acompanhava, muitas vezes, a topografia da cidade, articulada aos projetos do Governo Federal direcionava-se principalmente por meio da reformulação do sistema viário da cidade com o prolongamento ou alargamento das ruas do centro e melhoria na conexão entre centro e bairros da zona sul e zona norte. (AZEVEDO, 2015, p.161) Para tal, foi necessária a demolição de vários trechos da região central da cidade, com inúmeras desapropriações e remoções. Segundo o autor, ao presidente Rodrigues Alves são atribuídas às intervenções urbanísticas de viés racionalista. Seus idealizadores seriam os engenheiros Lauro Severiano Müller (1863-1926), também Ministro da Indústria, Comércio, Viação e Obras Públicas, Francisco de

²⁵ Segundo o senso de 1906, a cidade do Rio de Janeiro possuía 811.443 habitantes, sendo que a zona urbana possuía 625.756 habitantes e a zona suburbana 185.687 habitantes. (THIRÉ, Arthur. (trad.) **La ville de Rio de Janeiro et ses environs**. Rio de Janeiro: Imprimerie de la Statistique, 1909, p. 12.)

²⁶ Francisco Franco Pereira Passos (1836-1913), engenheiro civil formado pela Universidade do Brasil em 1856, estudou na França de 1857 a 1860, onde assistiu a reforma urbana de Paris promovida pelo Barão Haussmann. Retorna à Europa em 1880 e permanece em Paris até 1881. Dedicou-se à engenharia ferroviária e ao urbanismo. Foi um dos responsáveis pelo plano da Comissão de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro (1875) nunca implementado, mas que serviu como base para definição dos parâmetros para a chamada "Reforma Passos". Ocupou o cargo de prefeito do Distrito Federal de 30 de dezembro de 1902 a 16 de novembro de 1906. (PINHEIRO, Manuel Carlos; FIALHO Jr., Renato. **Pereira Passos: Vida e Obra**. Coleção Estudos Cariocas, n. 20060802. Rio de Janeiro: IPP/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2006)

Paula Bicalho (1847-1919) e André Gustavo Paulo de Frontin (1860-1933), então Presidente do Clube de Engenharia, que operavam uma visão mecanicista de urbanização expressa pela abertura de vias retas que estabeleciam ligações viárias objetivas. Dentro dessa visão, as ruas estreitas e sinuosas de uma cidade como o Rio de Janeiro, de configuração espacial bastante acidentada, eram apontadas como responsáveis pelas dificuldades tanto de circulação de ar, quanto de veículos e de mercadorias. A crença deste grupo no ideário racionalista como propulsor do progresso material e espiritual pode ser bem observada no discurso do Engenheiro Alberto Liberalli, também membro do Clube de Engenharia à época:

[...] acostumados desde a infância com as ruas estreitas, escuras e tortuosas do Rio de Janeiro, o carioca é um defeituoso, não enxerga bem e caminha mal; coloque-o em uma rua movimentada de Berlim em que há o hábito das direções certas de subida e descida no passeio das ruas e ele esbarrará a cada passo, acotovelando os transeuntes. E como todos os efeitos têm a sua causa primordial, eu ainda repito: a influência da linha reta no moral e no físico do homem, não é uma ficção; a reta não é só o caminho por onde a luz se propaga e difunde para chegar aos nossos olhos, é também o caminho por onde a luz chega ao nosso espírito; e a prova é que a linha reta do dever é um fato moral. (Discurso do engenheiro Augusto Liberalli. Revista do Clube de Engenharia. Fevereiro de 1901. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1901. pp. 176-177. *apud.* AZEVEDO, 2003, p. 163)

Seguindo a lógica da linha reta e do viés sanitaria, foram abertas grandes avenidas e bulevares que conformariam uma nova paisagem urbana da cidade. As aberturas da Avenida do Cais (futura Rodrigues Alves), da Avenida do Manguê (Francisco Bicalho) e da Avenida Central (Rio Branco) faziam parte do conjunto de intervenções associadas à modernização do Cais do Porto, obra de maior relevância do Governo Federal (1902/1910). As obras, tanto do Governo Municipal quanto do Governo Federal foram agrupadas sob a denominação comum de “Reforma Passos” . Portanto não coube ao prefeito Pereira Passos idealizar, tampouco executar a abertura da Avenida Central, sendo o engenheiro Paulo de Frontin nomeado chefe da Comissão Construtora da Avenida Central em 1903, o responsável pela obra que se tornaria, mais tarde, o maior ícone da “Reforma Passos” .

Foi o fotógrafo João Martins Torres (18?-19?), nome ainda pouco conhecido da história da fotografia no Brasil, quem, entre 1904 e 1905, documentou as obras de construção da avenida. Segundo hipótese levantada por Turazzi (2006), pelo

fato de as fotografias pertencerem ao acervo particular de Paulo de Frontin, esse registro teria sido encomendado pela referida Comissão de Obras. E, como pode-se observar na imagem fotográfica de Torres [Fig. 32], vê-se muito mais destruição que construção. Representada por sua avenida icônica, a cidade do Rio de Janeiro se “dá a ver” por meio dos escombros, da poeira e das demolições, de transeuntes e de operários que, por uma hora parecem trabalhar num grande canteiro de obras e, por outra, parecem estar num campo de guerra. Esse registro é bem diverso daquele difundido por meio do monumental álbum *Avenida Central: 8 de março de 1903 - 15 de novembro de 1906* realizado por Marc Ferrez por encomenda da mesma Comissão sob a coordenação de Paulo de Frontin. “A grandeza do projeto editorial deveria corresponder [...] à monumentalidade da obra de engenharia” (TURAZZI, 2006, p.74).

O álbum *Avenida Central* de Ferrez traz quatro vistas panorâmicas da Av. Central além de 64 imagens fotográficas das fachadas de seus edifícios recém-construídos [Fig.33]. As imagens das novas fachadas são recortadas, retiradas de seu contexto e sobrepostas a um fundo branco. Apresentadas em pranchas soltas como objetos, podem ser comparadas aos seus desenhos arquitetônicos, apresentados igualmente em pranchas soltas sob fundo branco, que atestam a fidelidade do projeto a sua execução. O álbum de Ferrez, além de apresentar imagens, faz um minucioso inventário do processo de urbanização pelo qual passou a Av. Central, por meio de plantas que indicam seu traçado reto recém-implantado, em oposição ao traçado anterior; e de tabelas anexas com dados referentes aos prédios desapropriados, aos valores de indenização pagos pela prefeitura, terrenos vendidos, especificação dos custos com a construção de galerias pluviais, asfaltamento, calçamento etc. Nesse álbum, o espaço plástico idealizado substitui o real. As fotografias do “curso de fachadas”²⁷ recortadas de seu entorno, excluem a vida da cidade – com exceção das quatro vistas que

²⁷ Na época de sua inauguração, a Avenida Central tinha 1.800 metros de extensão e 33 metros de largura. Cerca de 300 casas coloniais foram demolidas para a construção dos novos edifícios, cujas fachadas foram escolhidas por concurso. Alguns dos jurados foram o prefeito Pereira Passos, Paulo de Frontin, Lauro Muller e Oswaldo Cruz (1872 – 1917), diretor-geral da Saúde Pública. (BIBLIOTECA NACIONAL. **Brasiliana fotográfica**. Avenida Central, [2016?]. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=avenida-central>> Acesso em: outubro, 2017)

abrem o álbum – deixando de fora o entulho, a poeira e os operários presentes nas imagens de Martins Torres. A ênfase no objeto arquitetônico e na perenidade das imagens de Ferrez contrapõe-se ao aspecto de transitoriedade das imagens da Avenida de Martins Torres.



Figura 32

João Martins Torres | *Construção da Av. Central* | Rio de Janeiro, ca. 1904-1905

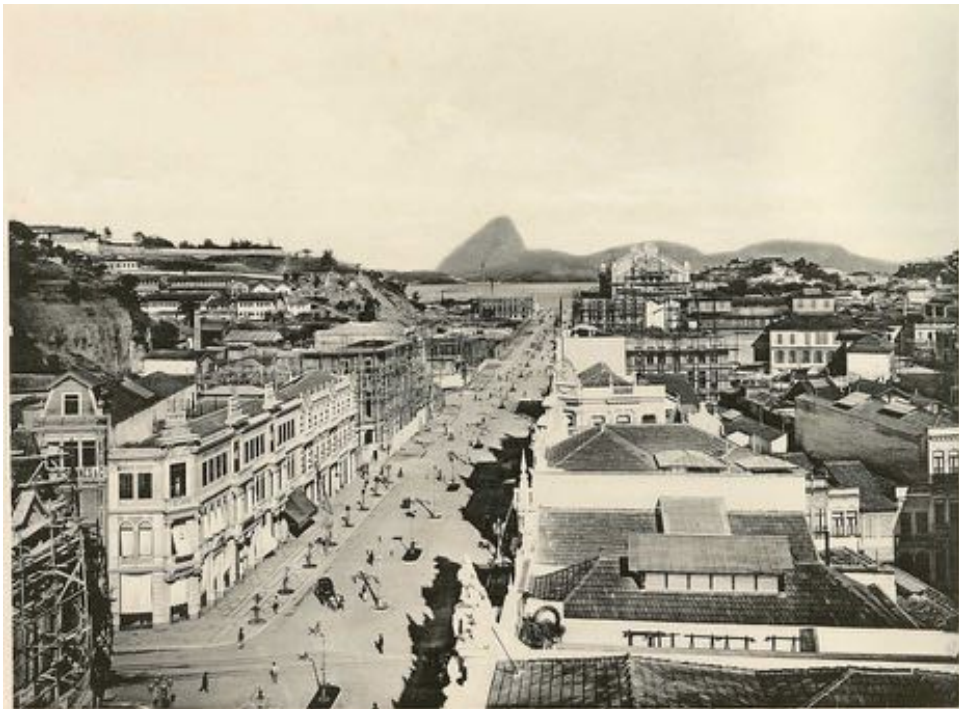


Figura 33

Marc Ferrez | *Av. Central - Vista para o Norte* | Rio de Janeiro, ca. 1903-1906

Além do álbum da Av. Central, cito ainda “*O Álbum das Obras do Porto do Rio de Janeiro (1903- 1913)*”, do mesmo período, encomendado pela Comissão das obras do Porto, presidida por Lauro Müller. “Pode-se avançar sobre a hipótese de que esse álbum, [...], tenha sido também realizado sob o auspício da mesma empresa construtora, C. H. Walker & Company, com objetivo que hoje se define como *marketing*” (CHIAVARI, 2016, p. 18). De acordo com as pesquisas de Maria Inez Turazzi, o provável autor de suas imagens seria o fotógrafo Emydgio José Ribeiro (18?-19?). Esse álbum apresenta imagens de antes, durante e depois das obras e, portanto, oferece a possibilidade de se acompanhar o processo e os resultados obtidos na renovação da infraestrutura portuária [Fig.34; 35].



Figura 34
Emydgio José Ribeiro | Álbum das obras do Porto do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, ca. 1903-1913



Figura 35
Emydgio José Ribeiro | Álbum das obras do Porto do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, ca. 1903-1913

Os dois álbuns retratavam as obras mais representativas do período da “Reforma Passos” – a Av. Central e o Porto da Cidade do Rio de Janeiro, ambas sob a responsabilidade do Governo Federal. As imagens fotográficas contidas nesses álbuns contribuíram para a construção de uma imagem de cidade que expressava de forma direta o projeto de modernização e a ideologia progressista do poder público republicano no âmbito do planejamento urbano. Sob a mesma lógica, em 1909 é editado o guia *La Ville de Rio de Janeiro et ses environs*, pela Diretoria Geral de Estatística da Prefeitura do Distrito Federal. O guia, mais modesto que os álbuns publicados pelo Governo Federal, traça um breve quadro histórico da cidade do Rio de Janeiro, desde a chegada dos portugueses à Baía de Guanabara até o fim da Reforma Passos e exibe em sua primeira página uma vista panorâmica da Baía de Guanabara, seguida de um retrato de Pereira Passos. O guia do município traz informações sobre a geografia, o clima, a população, as principais ruas e avenidas, os parques e jardins, os bairros, a situação sanitária e os “embelezamentos modernos” [Fig. 36; 37].



Figura 36
Augusto Malta | Docteur Francisco Pereira Passos - *La Ville de Rio de Janeiro et ses environs* | Rio de Janeiro, ca. 1909



Figura 37

Augusto Malta | Place Jose de Alencar - La Ville de Rio de Janeiro et ses environs
Rio de Janeiro, ca. 1909

Mais de meio século antes dos álbuns cariocas, no contexto do surgimento da fotografia na França, inicia-se a prática de se catalogarem os edifícios da cidade por meio de álbuns fotográficos comissionados por instituições públicas. A partir do *Album Berger* – comissionado por Jean Jacques Berger (1790-1859), prefeito de Paris e da Região do Sena e produzido pelo fotógrafo Henri Le Secq entre 1851 e 1853 –, uma série de imagens retratava o desaparecimento da Paris medieval antes mesmo do início das obras de Reforma do Barão de Haussmann (1853-70). O álbum foi terminado no mesmo ano em que Haussmann se tornaria prefeito da região do Sena e mostra uma cidade já povoada por demolições e ruínas, documentando o processo de transformação da cidade e antecipando a Reforma urbana que viria a ocorrer anos depois [Fig. 38].

Além do *Album Berger*, a primeira missão fotográfica de pesquisa do patrimônio arquitetônico nacional foi instituída pela Comissão de Monumentos Históricos do governo francês em 1851. A chamada *Mission Héliographique* delegou aos fotógrafos Henri Le Secq, Édouard Baldus (1813-1889), Hippolyte Bayard (1801-1887), Gustave Le Gray (1820-1884) e Auguste Mestral (1812-1884) – algumas das maiores figuras do início da história da fotografia na França – a tarefa de mapear o patrimônio arquitetônico existente no país (RICE, 2002, p. 56).



Figura 38
Henry Le Secq | Album Berger | La rue de Rivoli | Paris, ca. 1852

A intenção da Comissão era determinar a necessidade ou não da preservação e restauração de inúmeros edifícios históricos franceses. Sendo assim, cada fotógrafo recebeu um itinerário e uma lista de monumentos a fotografar. Entretanto, o trabalho concluído, com cerca de 300 imagens, foi arquivado pela Comissão, que não autorizou sua publicação. Hoje boa parte dos negativos que sobreviveram ao tempo podem ser encontrados no Museu d’Orsay em Paris²⁸ [Fig. 39; 40; 41].

Seguindo essa mesma linha, o prefeito Haussmann, com o intuito de evidenciar para as próximas gerações a extensão da transformação da cidade de Paris a partir de sua Reforma, nomeou Charles Marville como fotógrafo oficial da prefeitura em 1853. Sua incumbência era documentar, durante os 17 anos da Reforma, o processo de transformação urbana que mudou radicalmente a fisionomia da cidade, o antes, o durante e o depois da “vida” dos bairros da cidade. Focando uma trajetória presumida que cada rua e edifício da cidade iria seguir, o que sua câmera captava, de fato, era o fluxo do tempo. O registro do passado, do presente e do futuro da cidade, tão caro a Haussmann, trouxe consigo, além da

²⁸ Daniel, Malcolm. “Mission Héliographique, 1851”. (THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Heilbrunn Timeline of Art History**. Nova Iorque, 2000. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/heli/hd_heli.htm>. Acesso em 20 jul. 2018.

preservação fotográfica para as futuras gerações, as marcas da destruição [Fig. 42; 43].



Figura 39
Henry Le Secq | Mission
Héliographique | Cathédrale de
Reims - Tour du Roi | Reims, ca.
1851 – 1853



Figura 40
Édouard Baldus | *Mission Héliographique*
Tour Saint-Jacques Paris, ca. 1852-1853



Figura 41
Gustave Le Gray | Mission Héliographique | Les Ramparts du Carcassonne | Carcassonne,
ca. 1851



Figura 42
Charles Marville | Construction de l'avenue de l'Opéra | Paris, 1876



Figura 43
Charles Marville | *Boulevard Henri IV* | Paris, 1877

Guardadas as diferenças, a associação entre as imagens dos dois fotografos comissionados da prefeitura – Marville e Malta – permitiram-me refletir, mesmo que brevemente, sobre as relações entre a maneira particular de “dar a ver” as duas cidades – Paris e Rio de Janeiro – e a construção de um projeto político/institucional que contribuiu para a construção da imagem pública da cidade.

Meticulosamente escolhidas, manipuladas ou não, – como no caso da “manipulação explícita” do Barão do Rio Branco, ou da exclusão das fotografias de João Martins dos álbuns oficiais do Governo Federal, assim como das imagens não publicadas da *Mission Héliographique* e, das milhares de fotografias de Marville – as imagens das Reformas urbanas amplamente difundidas, contam a história, como defende o pensamento benjaminiano, sob o ponto de vista do idealismo histórico construído pelo discurso oficial.

Porém, o que de fato essas imagens fotográficas “dão a ver” ? Na medida em que questiono a construção de uma imagem para a cidade do Rio de Janeiro comissionada pelo poder público, as imagens selecionadas, de pouca circulação, buscam ampliar uma visão já naturalizada e construída ao longo de décadas. Essas imagens são assim revistas como “lugar da linguagem” , cujo tempo é o agora. Servem de contraponto à inequívoca materialidade da fotografia. Portanto, não devem ser esquecidas nas gavetas dos arquivos e deixadas à margem do discurso oficial.

Prossigo a leitura das imagens.

4. Crônicas Pungentes

4.1 Memória e Vazio

“Vejo os olhos que viram o Imperador” Roland Barthes, A Câmara Clara

Como *spectator*, vejo através dos olhos de outro, separados dos meus por mais de cem anos. As fotografias de Augusto Malta são como janelas por meio das quais experimento histórias inconclusivas que se completam na minha imaginação. Brechas que se abrem para o futuro. Matéria para ver, sentir e imaginar o que a cidade do Rio de Janeiro foi, é e poderia ter sido.

Na fotografia, experiência e memória estão separadas no tempo, e “[...] o momento do vivido não é o mesmo da recordação, assim como o instante do clique não é o mesmo da observação.” (COSTA, 2011, p.112) À dimensão da experiência e da memória soma-se outra, a do vazio. Na observação minuciosa da imagem fotográfica e nas associações entre diferentes imagens, percebo os vazios, essa dimensão poética que se abre como possibilidade de leitura do jogo entre o que se mostra e o que se oculta, o que se quer perpetuar e o que se quer esquecer. E a partir dos vazios, uma nova possibilidade de olhar para arquivos históricos, guardiões da memória, abre-se. Ressalta-se, assim, que as imagens fotográficas possibilitam um constante visitar a cidade e, conseqüentemente, sua paisagem transformada que confronta passado, presente e futuro. Nesse sentido, cabe sublinhar que:

Enquanto os documentos históricos nos oferecem a ilusão do “passado perfeito”, as lacunas dos arquivos convidam a conjugar a história no “futuro do pretérito [...] há um futuro oculto no passado, todo arquivo está sempre vivo. E todo documento de arquivo, na oportunidade de sua redenção poética, cintila (Lisovsky, 2014).

Não fiz nesta pesquisa o percurso das fotografias selecionadas de Malta abordando sua dimensão material e seus meios de veiculação e circulação, porém vale apontar para duas finalidades principais e distintas no uso dessas imagens pela prefeitura na época. Algumas foram produzidas para fins imediatos, como a negociação de valores de desapropriação, levantamentos e inventário, cujo destino

seriam os arquivos e o esquecimento. Outras fotografias utilizadas para ilustrar publicações nacionais e internacionais, como o já mencionado guia “*La ville de Rio de Janeiro et ses environs*” , de 1909, foram produzidas para veiculação e propaganda, portanto para serem lembradas.

A fotografia, como a memória, é lembrança e esquecimento juntos em um mesmo corpo. Parto, portanto, da leitura das imagens de Malta buscando tanto o que elas me informam quanto o que encobrem ou ocultam, e do significado que adquirem quando confrontadas entre si. Meu objetivo é criar relações de sentido a partir de fragmentos, deixando que a cidade vista por Malta se dê a ver, desta vez, através dos meus olhos.

A seguir, início o percurso pela cidade do Rio de Janeiro a partir da leitura de uma imagem de Malta, “Praça XV de novembro, Cais Pharoux, chafariz do mestre Valentim” , sem relacioná-la a outras, dando à imagem certa autonomia. Logo, estabeleço análises comparativas entre diferentes fotografias buscando perceber como a leitura de uma influencia na percepção da outra. Para tal, selecionei duas imagens de Malta – “Largo da Carioca” de 1903 e “Largo da Carioca” de 1907 – ambas tomadas num mesmo local, num intervalo de tempo de quatro anos. Prossigo a leitura de outra imagem de Malta – “Rua dos Arcos” – relacionando-a a imagens de diferentes fotógrafos: uma de Marc Ferrez – “Aqueduto da Carioca” – e três outras de Marville – “*Rue Pirouette*” , “*Les Halles centrales*” e “*Premier pavillion des Halles centrales*” . Finalizo meu percurso de leitura com uma última imagem isolada de Malta, “Na praça da Harmonia às 4 horas da tarde “.



Figura 44
Augusto Malta | Praça XV de Novembro, Cais Pharoux, chafariz do mestre Valentim | Rio de Janeiro, c. 1906

4.2 Cidade Moderna: Futuro próximo?

“Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se vêem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transformar as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos” Susan Sontag. Sobre Fotografia, 2004.

Numa das fotografias que Malta realizou em 1905, dois anos após sua contratação como fotógrafo oficial da prefeitura do Rio de Janeiro, vê-se um homem de terno escuro, de costas para o fotógrafo, caminhando sozinho em direção ao centro da cidade [Fig.44].

Entro na fotografia como esse homem só entra na cidade, ele me conduz. Caminha com firmeza em direção ao centro, da borda – a orla da Baía de Guanabara – para o meio, o interior dessa cidade. Ele se situa numa espécie de zona de transição, num vazio demarcado por monumentos, objetos materiais que guardam a memória coletiva de algo que deve ser perpetuado, criando uma tradição histórica construída pela ação humana. Fragmentos de lugares que desempenham um papel importante na definição da identidade visual e cultural da cidade capital que se quer moderna.

O homem só está de costas para a natureza, para a baía, para as montanhas e para o mar; para a imagem primeira do Rio de Janeiro, aquela que privilegia sua natureza exuberante em detrimento de seus habitantes. Segundo Carlos Martins, grande parte da iconografia sobre a cidade, produzida entre os séculos XVI e XVIII, foi obra de cartógrafos e/ou engenheiros militares no intuito de tornar reconhecíveis os principais marcos geográficos da Baía de Guanabara. A partir do final do século XVIII, com a abertura dos portos às nações amigas e a consequente entrada de viajantes com formação erudita, que utilizavam o desenho e a pintura como formas de representação da cidade, uma vasta documentação visual foi produzida, revelando, para além-mar, uma cidade pitoresca implantada entre o mar e as montanhas, além da dimensão exótica de seus habitantes e da sua vida cotidiana (MARTINS C. , 2000. p.16). A partir daí, consolida-se um imaginário que combina cidade e natureza, fazendo da paisagem natural do Rio de Janeiro sua marca identitária, icônica.

Não é isso, porém, o que vejo nesta fotografia de Malta. Nela, o vazio urbano, paisagem artificial construída pelo homem, impõe-se para além da paisagem natural

deixada de fora do enquadramento. O fotógrafo posiciona-se de costas para o mar e não há nada à sua frente que me remeta à sua localização geográfica, exceto por um pequeno trecho do morro do Castelo, à esquerda, antes de seu desmonte.

O vazio que ocupa quase totalmente a metade inferior da imagem, no entanto, é pleno de significado. Ele se constitui no espaço da experiência dado pela “memória das coisas” (ROSSI, 2015), dos edifícios-símbolo da tradição, que o conforma.

O vazio da praça constituído em paisagem desloca-se, então, de um entendimento como “campo de visibilidade”, onde se caracterizam suas formas e estruturas visíveis, para o “campo da significação” (BARBOSA, 1998, s.n.), sugerindo um modo de olhar individual e subjetivo carregado de significados construídos pelo sujeito e pela coletividade que o vivencia. O olhar não é somente o exercício do sentido da visão, ele é também produção de sentido. Os processos perceptivos não se limitam a que recebamos passivamente os dados sensoriais apreendidos pelo olhar, mas os organizam, para com isso atribuir-lhes diferentes sentidos. Portanto, a paisagem percebida na imagem de Malta, é também construída. A paisagem vincula-se a uma maneira de ver e conceber o mundo, de compô-lo como uma cena. Ela não é um objeto autônomo em face do qual o sujeito se situa em uma relação de exterioridade: o sujeito e o objeto são inseparáveis.

Essa praça não é uma praça qualquer. Na Praça XV de Novembro, assim como no espaço da imagem, camadas de tempos experimentam-se e comprimem-se. Aspectos relevantes do passado e da cultura local associados a modelos europeus civilizatórios constroem uma tradição captada pela fotografia. Ao centro, no fundo da imagem, está o Convento do Carmo, cujas origens datam do final do século XVI e é uma das primeiras construções na várzea, numa cidade colonial ainda fortificada que descia os morros. Juntamente com a igreja da Ordem Terceira do Carmo, à direita do convento, foi configurando o espaço geográfico da praça. Vê-se o Paço Imperial (antigo Paço Real) e o chafariz do Mestre Valentim, que ficava à beira do cais para fornecer água doce, limpa e fresca para as embarcações e a população em geral. “No espaço livre público, as presenças do chafariz e pelourinho [...] eram também a mais evidente lembrança do poder constituído no lugar-símbolo do Rio

de Janeiro colonial” (COLCHETE FILHO, 2008, p.46). O Hotel Pharoux²⁹ – local onde foi produzido o primeiro daguerreótipo do hemisfério sul – que pode ser visto parcialmente à esquerda da imagem, o chafariz austríaco³⁰ e as palmeiras imperiais recém-plantadas, indicam que este local está vinculado ao Império e às ideias de nobreza e distinção.³¹

Com a proclamação da República, o anteriormente conhecido Largo do Terreiro da Polé, depois Terreiro do Paço, então Largo do Carmo, passando a Praça do Carmo tem, finalmente, seu nome alterado para Praça XV de Novembro. Com isso, sua imagem passa a vincular-se à recém-criada República e, com ela, a entrada do Brasil “no concerto das nações modernas” (BARBOSA, 2010, s.p.).

Malta parece querer condensar boa parte de nossa tradição histórica – Colônia, Império e República – numa só imagem. Sua fotografia quer construir uma cidade apta a trilhar seu caminho rumo a um progresso subordinado à ideia de civilização. O homem caminha, como que percorrendo a história. Cidade, homem, civilização e modernidade se confundem.

O homem só atravessa o vazio, espécie de zona de transição onde a vida ainda passa calma. A charrete puxada a cavalo vai lentamente saindo da imagem, deixando perceber a profundidade da fenda aberta entre os edifícios da Rua Direita ao fundo. Fenda por onde a vida nervosa da cidade possivelmente se intensificará. A cidade moderna é um futuro próximo? E quem é esse homem de costas para o fotógrafo? O homem de Malta não tem rosto, é um homem qualquer.

²⁹ O Hotel Pharoux deu nome ao antigo Cais da Praça do Carmo quando ali se instalou no século XIX. O dono do Hotel, Mr. Pharoux (?-1868) era um imigrante francês bonapartista. Os móveis franceses, os espelhos florentinos e a alvura das suas toalhas faziam o estabelecimento diferenciar-se numa cidade ainda desorganizada e suja (LUCCHESI, Anita. **Foto histórica:** aula-passeio 22 de maio de 2011. História na sala de aula, 2011. Disponível em: <<http://sobreahistoria.wordpress.com/author/historiografianarede/page/3/>>. Acesso em: mai. 2017).

³⁰ Erguido em 1878, foi retirado dali para a construção do elevador da perimetral e instalado na Praça da Bandeira após as obras de reurbanização da Av. Radial Oeste, concluídas em 1962. Foi novamente deslocado para o vazio resultante da demolição do Palácio Monroe na Praça Mahatma Gandhi, na Cinelândia, e inaugurado em 1979 na administração do prefeito Israel Klabin. (INFOPATRIMÔNIO. **Preservação do patrimônio cultural brasileiro.** Disponível em: <<http://www.infopatrimonio.org/?p=20759#!/map=38329&loc=22.91243300000004,43.17546499999996,17>>. Acesso em: maio 2017).

³¹ Quando foi plantada por D. João VI em 1809, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, a primeira *Roystoneaoleracea (Palmae)* brasileira passou a ser conhecida como palmeira-imperial. O plantio deste tipo de palmeira tornou-se comum no Rio de Janeiro no século XIX como uma forma de fortalecimento simbólico da imagem do Segundo Império. (D’ELBOUX, Roseli Maria Martins. **Uma promenade nos trópicos:** os barões do café sob as palmeiras-imperiais, entre o Rio de Janeiro e São Paulo. São Paulo: Anais do museu paulista, v. 14, n. 2, jul./dez., 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v14n2/a07v14n2.pdf>> Acesso em: maio 2017)

A literatura de meados do século XIX e início do XX é repleta de escritos sobre a vida urbana moderna e sobre a constituição da identidade de um novo homem, num momento caracterizado pelo fascínio e, ao mesmo tempo, medo ou desconfiança dos novos tempos.

O homem de Malta não remete ao *flâneur baudelairiano*, que vaga deixando-se levar pelas atrações e distrações da cidade. Seu andar é firme e tem direção, mas ele ainda não chegou ao seu destino. Não é o indiferente *blasé* de Georg Simmel, pautado puramente pelo entendimento racional das coisas. Tampouco o homem que observa um indivíduo no meio da multidão de Poe ou o da *féerie* de Baudelaire³². Se, para esses autores, a vida urbana moderna é marcada pela diversidade tanto de pessoas quanto de atividades, o que parece mais forte nessa imagem é justamente a falta de contato e de relações entre elas, em contraponto à ideia da cidade moderna como lugar de convivência com a multidão e com as diferenças.

Na verdade, a imagem parece indicar um tipo de sociabilidade estranho à modernidade, uma sociabilidade pré-urbana. O homem de Malta atravessa uma zona de transição, ainda não chegou ao seu destino. A transição de uma vida pré-urbana em direção à febre da urbanização propagou na cidade capital um jeito de se vestir semelhante ao europeu, sobretudo ao da burguesia europeia. Um apreço por uma moda que vinha da França, como indica a mulher à esquerda da imagem de Malta, que entra no quadro quase por acidente e no caso do homem moderno burguês, particularmente pelo estilo do traje inglês. O ato de vestir-se constitui-se também um ato de significação. No entanto, o terno trajado pelo homem de costas não se constitui como sinônimo de distinção de classe. De corte pouco estruturado e mais curto que os elegantes fraques e casacas ingleses – apesar de confeccionado sem o mesmo primor e com tecido menos nobre –, o terno do homem de Malta conservava um aspecto geral bastante semelhante ao modelo inglês. O terno apresenta-se, portanto, como índice de civilização, fazendo supor uma democratização baseada na noção positivista de progresso, que culminaria com a almejada modernidade.

O homem só está de terno escuro e chapéu. Impossível não pensar na exaltação do terno inglês como estética moderna ideal, defendida pelo arquiteto

³² “O homem das multidões” (1840), de Edgar Allan Poe, e “Quadros parisienses” (1857), de Charles Baudelaire representaram a cidade e a identidade do sujeito em contextos marcados pelas intensas modificações advindas da modernidade.

Adolf Loos (1870/1933). Em seus escritos no final do século XIX, ele defende que o homem de uma sociedade culturalmente avançada deve vestir-se como um “europeu civilizado”. Numa crítica à aristocracia vienense de sua época, que se veste de fraque e cartola, a vestimenta moderna não estaria mais ligada a uma condição social. O terno vestiria igualmente o rei e o operário (LOOS, 2011).

A fotografia de Malta, produzida menos de 10 anos após o texto de Loos (ca. 1898), parece corresponder a essa ideia de uniformização. Seu homem anônimo e autossuficiente está vestido segundo os códigos da modernidade e precisa de liberdade para caminhar e chegar a seu destino. Sua vestimenta vincula-se à ideologia da civilização e da liberdade e à possibilidade de manter-se neutro sem perder sua individualidade, sua interioridade. Porém, até que ponto esse homem espelha por dentro o que por fora reflete ao meu olhar? Chegaria ele ao seu destino ideal? Mais uma vez, homem e cidade se confundem.

Na imagem da Praça XV há outros homens. Um, em especial, é quase imperceptível. Um homem de branco. Ele se torna meu *punctum*, o detalhe sutil que perturba e tenciona o sentido geral da imagem. Esse detalhe do cotidiano da cidade fascina o olhar. Um detalhe que me fere pelo seu caráter não intencional, algo inevitável que o olho da câmera capturou para sempre na imagem fotográfica.

O homem de branco caminha à frente do homem de terno e está parcialmente encoberto por ele [Fig. 44 / det. 1, 2, 3]. Em “mangas de camisa” e sem paletó, o homem encoberto aponta para o inverso da padronização que o terno presume. Como a senhora que penetra na imagem, ele parece escapar do tempo do obturador, afirmando sua condição de permanência na imagem, assim como na cidade em transição. Tanto ele quanto a charrete perturbam a construção da imagem da cidade moderna. Ambos permanecem num espaço de transição entre os valores e formas de uma vida pré-urbana e aqueles de uma modernidade idealizada. E, apesar da dominante centralidade do homem de terno e do chafariz, com a percepção do homem de branco, observo, também, em perfeita triangulação na imagem outro homem de camisa branca à frente do chafariz e, à sua direita, um homem mulato de traje branco e paletó escuro. A pluralidade insinua-se no lugar de uma universalidade pretendida.



Figura 44 | Detalhes 1, 2, 3

Algo que impressiona nessa imagem de Malta é sua centralidade. O equilíbrio formal entre a diagonal estabelecida pela igreja e a senhora que entra na cena casualmente; e entre o edifício do Paço e a charrete à direita, parecem criar um cenário idealizado. O homem de terno torna-se personagem e, assim como o chafariz austríaco e os monumentos da praça, um índice de civilização cujo modelo é europeu. Sua maneira de estar no mundo confunde-se com a própria modernidade em oposição ao homem em “manga de camisa”, que veste o que Loos chama de “roupa do povo”. Algo que a seus olhos significa “a personificação da resignação”, porque é “um sinal de que aqueles que as usam perderam a esperança de mudar sua situação (LOOS, 2011, p.19).

Os dois homens não se unem, não convergem, apontam para realidades diferentes que coexistem na praça. O de terno preto atravessará o vazio em busca da modernidade que a cidade próxima parece oferecer. E o de branco, permanecerá no vazio? Qual será o seu lugar na cidade moderna que se anuncia?

Com esta imagem, que dá a ver padrões, formas de sociabilidade e tempos distintos em coexistência, Malta parece questionar as “grandes obras” de Pereira Passos e seu suposto poder de transformação da sociedade. Há algo nesta fotografia que aponta para a diferença em relação às capitais europeias cujos processos de modernização foram provocados pelo desenvolvimento de estruturas de produção e de consumo capitalista. Como se Malta indicasse que o projeto de reforma urbana

de Pereira Passos tinha como objetivo a civilização do espaço urbano e, por conseguinte, das sociabilidades, nossa República recente almejava uma capital moderna e buscava seguir um modelo importado de progresso, sem estar historicamente preparada para tal.

Para além de seu aspecto documental e supostamente neutro, a fotografia de Malta mostra-se, assim, como a combinação de um constructo ficcional que é fruto de escolhas – conscientes e/ou inconscientes – e outras combinações aleatórias que são fruto do acaso e da dinâmica próprios da cidade, e combinam-se para dar outro valor às coisas. A imagem da Praça XV de Malta revela aquilo que parece querer negar. Será o Rio de Janeiro moderno um futuro próximo?



Figura 45
Augusto Malta | *Largo da Carioca* | Rio de Janeiro, ca. 1903

4.3 O pequeno jornaleiro

[...]

*Vem, ó velho Malta
saca-me uma foto
[...].*

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

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

[...]

Carlos Drummond de Andrade
A um hotel em demolição

Segundo Ana Maria Mauad, a ideia de representar os “objetos de que se deseja conservar a imagem” está na origem da fotografia (MAUAD, 2008, p. 111). Porém na imagem do Largo da Carioca, tomada em 1903 [Fig. 45], ano em que foi contratado pela prefeitura, não sei ao certo o que Malta estava fotografando, nem o que gostaria de preservar na imagem fotográfica. Observa-se no centro da imagem um quiosque e um grupo de pessoas à esquerda dele parece olhar para o fotógrafo. Percebe-se nos rostos dos habitantes da cidade uma aparente curiosidade. À primeira vista, a imagem é banal, amadora até, e o espaço tomado pelo fotógrafo para enquadrar a cena é suficiente para que dois outros quiosques, um de cada lado daquele central, ocupem o limite do enquadramento.

No Rio de Janeiro da virada do século XIX para o XX, os quiosques – criados a partir de um modelo europeu para a venda de jornais, charutos, cigarros, flores e frutas – eram construções frágeis de madeira onde se vendia de tudo, desde jornais e cigarros até bebidas alcoólicas e frituras, guardavam-se os embrulhos dos operários, seus funcionários davam água de beber aos animais etc. Eram frequentados por pessoas simples, operários, carroceiros, crianças pobres que

vendiam jornal, todo tipo de gente. Era um local de pausa e de encontro de “gente de rua”.

Logo após assumir a prefeitura, Pereira Passos começou uma campanha contra os quiosques³³ com o levantamento de todos aqueles existentes na cidade. Tinha o intuito de extingui-los, iniciando a retirada e mudança de local de alguns deles para fora das áreas de intervenção de sua reforma. De fato, não eram os quiosques, estruturas de madeira e zinco, que incomodavam o prefeito, mas a desordem urbana em torno deles. As condições de higiene eram consideradas inadequadas e os hábitos de seus funcionários e frequentadores, especificamente os “pés rapados”, não condiziam com os de uma sociedade que se queria moderna e civilizada. O quiosque era, afinal, o “lugar possível para a barbárie em meio à civilização” (ARAUJO, 2008, p. 65). E políticas de higienização eram uma estratégia frequente para cuidar dos habitantes da cidade, de construções insalubres e da relação entre eles. Cuidar da cidade fisicamente correspondia a uma concepção de modernidade associada à estética que justificava ações conjuntas de saneamento e “embelezamento”, portanto, era preciso erradicar os quiosques, ou pelo menos retirá-los de vista da área central da Capital Federal, onde o progresso deveria se instalar.

Os quiosques apareceram nas fotografias de Malta de 1903 até 1911, quando foram extintos. Com o término da concessão para o seu funcionamento, cinco anos após o fim da gestão de Pereira Passos como prefeito, os últimos exemplares que ainda permaneciam na cidade foram derrubados. Comissionado pelo poder público, Malta produziu dezenas de imagens de quiosques no último mês de vida dessas estruturas, sendo que muitas delas foram tomadas no dia anterior a sua completa remoção, dia sete de novembro de 1911 [Fig.46; 47]. Nesse conjunto, os quiosques e sua clientela são retratados como personagens centrais da imagem, ocupando praticamente todo o espaço do retângulo fotográfico. E, diferentemente da fotografia de 1903, não há dúvidas quanto a que o fotógrafo tinha intenção de fotografar. O quiosque, que desaparecerá no espaço da cidade, é agora preservado para sempre no espaço da fotografia. Malta antecipa um futuro anterior em que a “morte” do quiosque é certa. Leio nessas imagens *isto será e isto foi*. Como nos

³³ Circular do Prefeito aos agentes da prefeitura, em 4 de fevereiro de 1903, ordena o levantamento dos quiosques existentes na cidade, e dos que funcionam sem licença. (Boletim I.M., 1903, I,p.137apud ARAUJO, 2008, p. 64).

lembra Barthes a partir da imagem de Lewis Payne, toda fotografia é uma “catástrofe que já aconteceu” (BARTHES, 1989, p. 134). É a antecipação da morte iminente, na medida em que aquele ou aquilo que foi capturado naquele instante, no minuto anterior, já não existe mais e, se algo ainda existe daquele mesmo sujeito, é a imagem fotográfica que anuncia sua própria morte.

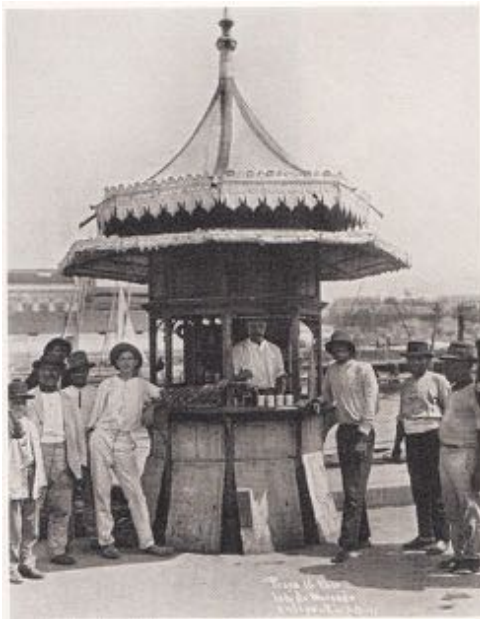


Figura 46
Augusto Malta | *Quiosque na Praça XV de Novembro* | Rio de Janeiro, ca.1911.



Figura 47
Augusto Malta | *Quiosque na R. D. Manuel Canto* | Rio de Janeiro, ca.1911.

A fotografia impõe uma reflexão sobre o tempo. Há nela, duas noções de tempo paralelas e simultâneas. De um lado, o tempo do ato fotográfico, do instante capturado pelo aparelho. E, de outro, o tempo do registro, da imagem que se revela diante de meus olhos e que a coloca num tempo sempre presente. O tempo na fotografia está em suspensão, é sem intervalo.

Antes de 1911, ano de sua remoção, os quiosques apareciam frequentemente nas fotografias de Malta associados a outros elementos urbanos ligados à ideia de atraso como fachadas em ruínas, homens em “mangas de camisa” etc. Por vezes descentralizados ou parcialmente cortados, os quiosques eram mais um entre os diversos elementos que compunham o ambiente urbano retratado por Malta [Fig. 53; 54]. Além de informar a localização e as condições físicas do quiosque, as fotografias nas quais eles aparecem, anteriores ao conjunto de imagens tomadas em novembro de 1911, podem ser vistas basicamente como um instrumento de comparação entre a cidade velha e a nova. No imaginário de civilização, o lugar do

velho é tão importante quanto o da construção do novo. E “os quiosques e sua clientela poderiam ocupar o papel que lhes fora conferido naquele contexto de implantação da modernidade: o papel de passado, guardado para servir de contraste ao novo que nascia” (ARAÚJO, 2008, p.93).



Figura 48
Augusto Malta | *Largo da Sé* | Rio de Janeiro, ca. 1909

Malta, também, produziu imagens da queima de quiosques ocorrida em 1906 – quando alguns foram derrubados pela população –, fotografias nas quais o quiosque aparece como elemento central da imagem. Viviane Araújo (2008) afirma que “foi apenas a partir do extermínio real dos quiosques da vida urbana que pôde haver um desejo de torná-los modelos centrais da fotografia: o que não se queria *ter* no espaço da cidade se queria *ver* no interior de uma fotografia” (ARAÚJO, 2008, p.89). Aqueles elementos que por vários anos incomodaram as autoridades públicas e algumas camadas da sociedade foram removidos do espaço público para serem fixados no espaço da fotografia.

Além dos quiosques, na imagem do Largo da Carioca de 1903, um menino destacado do grupo faz sombra sobre o rosto com o auxílio de um jornal. Faz muito sol. O pequeno jornaleiro maltrapilho e descalço cujo rosto não pode ser visto cria uma imagem que me atravessa, é meu *punctum*. Ele me conduz ao interior da imagem, é comovente sua condição [Fig. 45 / det. 1 e 2]. Vejo, também, um grupo de outros quatro meninos jornaleiros maltrapilhos e descalços, um homem que

fuma, outro sem camisa ao fundo, um que passa com um cesto sobre a cabeça, um cachorro preguiçoso que dorme; tipos pitorescos que poderiam habitar as pinturas de Antônio Parreiras ou de Almeida Junior.



Fig.45 | Detalhes 1, 2

Porém, observo na extremidade direita da imagem, dois homens trajando um elegante terno do tipo “inglês” – traje essencialmente moderno – que adentram a cena. Nesta imagem, como naquela da Praça XV, analisada no capítulo anterior, os indícios de uma sociedade pré-urbana se repetem. A paisagem da cidade preservada sob a forma de monumentos que constituem uma tradição na imagem da Praça XV, dá lugar à paisagem de um local qualquer marcado por fortes traços coloniais que não se desejam preservar. Em ambas imagens, a pluralidade marcava presença no cotidiano da cidade do Rio de Janeiro.

Há sombras muito marcadas na imagem, como as da construção colonial em meia-água, localizada no plano intermediário sobre o edifício mais claro ao fundo, que recebe a incidência direta do sol por sua frontalidade e domina a maior parte da imagem.

O que salta e primeiramente capta meu olhar são as palavras pintadas na fachada ensolarada: “ITATIAYA - CENTROS PASTORIS DO BRAZIL” , e ao lado, “DEPOSITO DE LEITE - MANTEIGA - QUEIJOS” . Evidências de um comércio popular, cujas mercadorias provavelmente eram entregues com o auxílio dos “burros sem rabo” – carrinhos de madeira puxados por homens e usados para o transporte de mercadorias – estacionados à entrada do estabelecimento. As rachaduras e o reboco da fachada indicam um estado de deterioração que pode ser

observado, também, na fachada do edifício mais alto em ruína, cujo telhado está parcialmente destruído. Toda a construção da imagem aponta para uma condição decadente.

Noto ainda linhas finas escuras na parte superior da imagem, os cabos de eletricidade dos bondes, que se cruzam em diagonal em relação ao ângulo de visão do fotógrafo, e que se fazem perceber pelo contraste com o céu claro. Na parte inferior da imagem, em primeiro plano, os trilhos do bonde cortam os paralelepípedos do calçamento.

O fotógrafo no nível do chão, posiciona sua objetiva a certa distância, suficiente para enquadrar os quiosques – um deles parcialmente cortado –, os dizeres do estabelecimento comercial ensolarado, o telhado em ruínas do edifício alto, o pequeno jornaleiro, os tipos pitorescos – habitantes da cidade colonial cuja aparência e forma de se vestir eram associadas ao exótico, ao oposto da uniformidade que o projeto moderno deveria introduzir – e, no primeiro plano, os cabos e trilhos do bonde elétrico, transporte associado às massas das áreas urbanizadas. Símbolos da pobreza e do atraso, que se repetem mais uma vez nessa imagem e que, como na fotografia da Praça XV, apontam para uma cidade pré-urbana em processo de transformação.

Um último elemento, porém muito importante, pode ser visto por entre os edifícios da imagem: um pequeno morro ocupado por uma construção. O Morro de Santo Antônio, único morro da cidade que pode ser visto naquela área, indica a posição geográfica do fotógrafo, em ângulo obtuso, isto é, quase de costas em relação à Rua da Carioca.

A cidade, como a fotografia, é um repositório de signos que denotam presença e ausência. O enquadramento frontal e a ausência de perspectiva somente quebrada pelo cruzamento das linhas do bonde, transmitem à imagem uma sensação de estagnação. O pequeno jornaleiro permanece estático, congelado no espaço e no tempo da imagem, como o Largo da Carioca sem perspectiva, na cidade retratada por Malta.



Figura 49
Augusto Malta | *Largo da Carioca* | Rio de Janeiro, ca. 1907

4.4 Cidade das Luzes

Augusto Malta percorre um intervalo de quatro anos entre a imagem do Largo da Carioca de 1903 e esta imagem de 1907 [Fig. 49], enquanto a “Reforma Passos” avança. Dessa vez, retrata uma praça no centro da fotografia e não há dúvida de que esse é seu tema, o núcleo narrativo da imagem, onde a ação se desenrola. Nela, pessoas elegantes caminham e passeiam num espaço por onde o bonde aparentemente não passa mais. Pelo menos é o que a imagem insinua, já que não vejo seus trilhos, embora as Companhias Ferro Carril Jardim Botânico, a Light and Power e a Ferro Carril Carioca mantivessem linhas regulares que ligavam o centro, passando pelo Largo da Carioca, até Santa Tereza, zona sul e norte da cidade³⁴, conforme indicam outras fotografias do próprio Malta [Fig. 50; 51; 52]. Nesta imagem, os trilhos, de fora do enquadramento, dão lugar a um vazio povoado por índices que apontam tanto o passado quanto o futuro de uma cidade em transição.



Figura 50
Augusto Malta | *Largo da Carioca* | Rio de Janeiro, ca. 1906

³⁴ ALMANAK GAZETA DE NOTÍCIAS, 1888. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: outubro 2016



Figura 51
Augusto Malta | *Largo da Carioca* | Rio de Janeiro, ca. 1906



Figura 52
Augusto Malta | *Largo da Carioca* | Rio de Janeiro, s.d.

Ao longo do perímetro da praça, percebo que foram recém-plantadas mudas de árvores, cujos troncos ainda estão protegidos com o auxílio de ripas de madeira. No primeiro plano, em destaque, ergue-se um poste com lâmpões elétricos. Esse elemento se torna personagem que, como o terno do homem que caminha na imagem da Praça XV, apresenta-se como índice de civilização associado a modelos europeus. Neste caso, notadamente à cidade de Paris, a “capital do século XIX”, que segundo Walter Benjamin (1939), é a cidade símbolo da modernidade burguesa

(BENJAMIN, 2007, p.39). Nesse ensaio, Benjamin vai buscar no fenômeno urbano e no cotidiano das ruas de Paris os elementos estruturantes da modernidade.

No Largo de Carioca de 1907, uma nova configuração do urbano se percebe através do conjunto formado pelo traçado da praça e das vias que a circundam, da iluminação pública e de um planejamento que parece trazer consigo um ideal de progresso. A forma do lampião de ferro fundido, que ocupa o primeiro plano da imagem, é bastante semelhante à dos lampiões franceses a gás de finais do século XIX e pode ser observada na série de imagens produzidas por Charles Marville, encomendadas pela prefeitura de Paris para a Exposição Universal de 1878³⁵ [fig 53 a 56]. Nessas imagens, os solitários lampiões de Marville compõem um cenário idealizado, onde o humano parece não ter lugar, diferentemente do poste com lampiões da cena captada por Malta, que, apesar da posição de destaque, é mais um dos diversos personagens que compõem a paisagem urbana do Rio de Janeiro.

O poste com lampiões de Malta equilibra a composição e conduz meu olhar através da diagonal até o edifício localizado na parte superior direita da imagem. No pavimento térreo deste edifício de estilo eclético, veem-se escritos nos toldos, “20 CAFE PARIS” e “20 CHARUTARIA PARIS”. No edifício à esquerda, leio “ALFAIATARIA DO POVO” “A TORRE DE BELEM”. Leio ainda na empena à direita “PHOTOGRAPHIA - 10 - URUGUAYANA - BRAZILEIRA” e, nos tapumes da ruína na esquina, próxima ao centro da imagem, “MAISON ‘LOUIS XV’ - HENRIQUE DE OLIVEIRA E CIA - RUA DA ASSEMBLÉIA 72”. Por último, na empena mais alta à direita, “PHOTOGRAPHIA GUIMARÃES”.

Nos arredores da praça, encontro um comércio diversificado e sofisticado para atender a uma clientela cujos hábitos de consumo burguês remetem ao do europeu civilizado. Senhoras bem vestidas de sombrinhas abertas e senhores de guarda-chuvas fechados, terno e chapéu, já se fazem retratar, podem se vestir em alfaiatarias, tomar café e fumar charutos. Aparentemente, o pequeno jornaleiro maltrapilho e descalço não vende mais jornais e “burros sem alça” não circulam mais pelas ruas entregando mercadorias. O Rio de Janeiro, de costas para seu passado colonial, rapidamente se transformaria, pela “grande obra” de Passos e

³⁵ A administração municipal expos um conjunto de 88 fotografias de Marville sob o título “*Collection des appareils d’éclairage au gaz établis sur la voie publique*”. Essas imagens foram produzidas pelo fotógrafo entre os anos de 1861-1862 à 1877. Disponível em: <www.vergue.com/pages/Marville-appareils-eclairage-au-gaz> Acesso em: abril 2018

pelas lentes de Malta, numa cidade urbanizada, uma verdadeira capital moderna. Será?



Figura 53
Charles Marville | *Bouquet à 3 branches*
| Paris II^e. ca.1877



Figura 54
Charles Marville | *Candélabre-console à lanterne carrée*
| Paris, ca. 1870



Figura 55
Charles Marville | *Candélabre à lanterne carrée, Pont des Arts*
| Paris, ca. 1862



Figura 56
Charles Marville | *Candélabre à lanterne carrée, Pont du Carrosel*
| Paris, circa 1860

Outro indício da Reforma Passos são as ruas largas que circundam a praça e seu calçamento liso que domina quase metade da parte inferior da imagem, indicando a importância dada ao automóvel como símbolo da modernidade. A qualquer momento um deles passará por onde aparentemente o bonde não passa mais. Está tudo pronto, ou quase, pois percebo construções coloniais, demolições, tapumes e andaimes que apontam para uma cidade em transição, cujos sinais do passado ainda estão sendo apagados. Diferentemente da fotografia do Largo da Carioca de 1903, o enquadramento desta imagem, levemente em diagonal, e o cruzamento das vias poderiam transmitir uma sensação de cidade mais dinâmica. Há movimento de pessoas em todas as direções, contudo, a rua está vazia, não há automóveis e a vida ainda passa lenta. A escala da cidade parece ser outra em relação à da imagem de 1903. Grandes edifícios, praças e vias largas podem ser avistados por conta da profundidade de campo e do ponto de vista elevado do fotógrafo, que provavelmente está no segundo pavimento de algum edifício em frente à praça.

Imediatamente me questiono sobre se o fotógrafo estaria no mesmo Largo da Carioca de quatro anos antes e busco o Morro de Santo Antônio, minha referência geográfica. Porém, pelos dizeres da imagem, pela Rua Uruguaiana e pela Rua da Assembleia, percebo que Malta posicionou sua objetiva de costas para o morro e para os elementos da imagem de 1903.

A fotografia deixa pistas de que nem tudo é como parece ser. Além dos tapumes e antigos edifícios que se espremem entre os novos, um homem em “manga de camisa” pode ser visto caminhando por entre os lampiões. Mais uma vez, como nas leituras anteriores, esse personagem da cidade aparece e perturba o sentido geral da cena retratada. Ele não se veste elegantemente como os outros personagens da cena e seus trajes assemelham-se aos da imagem do antigo Largo da Carioca, para onde esse homem “pitoresco” parece se dirigir. Vejo então, no canto esquerdo da fotografia, pedaços de meio-fio e uma calçada em obras [Fig. 49 / det. 1 e 2]. O material da obra inacabada “suja” o calçamento da rua larga, apontando para o que foi deixado de fora do enquadramento e não pode ser visto. Estará, do outro lado da praça, um pequeno jornaleiro à minha espera?

A fotografia de Malta registrou em sua superfície tanto o que se desejava perpetuar e manter na memória, quanto o que se desejava esquecer e apagar dela.



Fig.49 | Detalhes 1 e 2

Na imagem da Praça XV, nas do Largo da Carioca de 1903 e de 1907, há uma forte tensão entre memória e esquecimento, entre o novo e o velho, o progresso e o atraso, entre a cidade colonial e uma idealizada cidade moderna. Essa tensão é dada por uma espécie de ruído, algo que escapa e perturba o sentido geral da imagem. Porém, o fotógrafo parece não se importar com essa contaminação do cotidiano da cidade que se infiltra em suas imagens tornando-as ambíguas e, por vezes, contraditórias.

Nesse jogo entre o lembrar e o esquecer, Malta procura sua melhor posição, seleciona o objeto, ajusta seu enquadramento e clica! Na imagem de 1903, para inventariar os quiosques insalubres que deveriam ser remanejados do Centro e dar passagem ao “progresso”, ele retrata os atores do drama social de uma cidade em transição revelando a privação a que essa população era exposta. Por outro lado, na imagem de 1907, ele parece querer fortalecer a ideologia do projeto civilizatório e do progresso do poder público ao se posicionar de costas para o morro e para as linhas do bonde e retratar o espetáculo da rua, de uma praça remodelada, cercada por vias largas e por um comércio de bens relacionados ao consumo burguês.

Entretanto, paradoxalmente, deixa em ambas as imagens, indícios de que há algo para ser revelado, para além de um olhar apressado e desatento. Se não fosse pelo título não saberíamos se tratar do mesmo Largo da Carioca, distante no tempo por apenas quatro anos.

Há duas realidades opostas que se interpenetram por meio dos rastros que o fotógrafo deixou. Em cada uma de suas imagens, passado e futuro estão colados, o que foi e o que poderia vir a ser, traços do passado e “pré-visões” do futuro colados no tempo congelado da fotografia.

No lugar da universalidade pretendida pelo projeto moderno, a pluralidade marcava presença no cotidiano de uma cidade em transição. Malta retrata, por um lado, uma cidade heterogênea, de fortes contrastes sociais e formas de sociabilidade estranhas à modernidade; e, por outro, uma intervenção político-ideológica no âmbito urbano, que se articulava na direção de uma demanda crescente de consumo capitalista. Nessas imagens, noto uma tensão entre aquilo que o fotógrafo quer retratar e o que a fotografia fixa. Nelas, o poder transformador do urbanismo é posto em questão, na medida em que “dão a ver” o caráter excludente e artificial da reforma de Passos.



Figura 57
Augusto Malta | *Rua dos Arcos* | Rio de Janeiro, ca. 1905

4.5 Colagens. Três fotógrafos e duas cidades

“Ah! sim, as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira (...).” João do Rio (Paulo Barreto) *A alma encantadora das ruas*, 1908.

Na fotografia da Rua dos Arcos (ca. 1905) [Fig. 57] estou diante de uma cidade colonial onde não há qualquer traço explícito de modernidade. Porém, nesta imagem, percebo, talvez mais veementemente que nas apresentadas anteriormente, a emergência de um novo olhar sobre a cidade, sobre uma metrópole implicitamente antecipada. O Aqueduto da Carioca, atual Arcos da Lapa, informa-me tratar-se da cidade do Rio de Janeiro.

A imagem de Malta é pensativa, pois a potência da transformação operada pelo ato fotográfico retira-a do lugar da banalidade e leva-a para o lugar do singular. A sensação que experimento ao olhá-la, é de transmutação entre o que a imagem dá a ver, seu “corpo” que está ali reconhecível, e o estranhamento causado pela composição dos elementos da cena dentro do espaço fotográfico. Há um jogo de tensões causado pelo embaralhamento das escalas e pela relação entre os objetos-personagem que o fotógrafo decide enquadrar. A casa colonial de um pavimento aparece monumental em relação ao Aqueduto no fundo da imagem e os habitantes, em diversos tamanhos, assemelham-se a uma colagem sobre a superfície do papel fotográfico. Sua imagem ganha espessura material, desperta outros sentidos. Quase posso sentir a cidade, ouvir os sons dos corpos que nela habitam.

A fotografia da Rua dos Arcos não se organiza a partir do ponto de vista único da perspectiva renascentista. A imagem parece ter sido formada por partes distintas, como se o fotógrafo dispusesse seus vários elementos em planos superpostos e sucessivos. Essa articulação confere aos elementos da cena uma espécie de autonomia em relação ao conjunto produzindo um aspecto de compressão e fragmentação simultaneamente. A imagem abre-se e a cidade parece expandir-se para os lados, impossível apreender sua totalidade. Ao mesmo tempo em que meu olhar caminha pela superfície aplainada da imagem escolhendo onde se fixar, Malta

puxa-me para dentro do espaço da fotografia, aniquila as distâncias convidando-me a um embate com a cidade.

Uma cena cotidiana, comum; não há pose nem olhares entrecruzados, diferentemente das imagens em que o fotógrafo posiciona os habitantes da cidade como escudos humanos para mascarar seu verdadeiro interesse em documentar, para fins de cálculo de indenização por desapropriação, o imóvel que será demolido e que lhe serve de fundo [Fig. 58]. Malta parece não interferir nos acontecimentos, nem por isso precisa se utilizar de algumas de suas estratégias recorrentes, como posicionar-se na sacada de algum prédio em frente ou mesmo fotografar pessoas andando em direção contrária à sua. Nesta imagem, sua câmera registra-as, porém não se relaciona ou interage com os passantes, e o movimento da cidade segue seu curso. Malta torna-se “invisível” e, como um *flâneur*, dissolve-se na paisagem, minimizando assim sua interferência e imprimindo à cena urbana (ou pré-urbana) um aspecto de espontaneidade.



Figura 58

Augusto Malta | Rua do Espírito Santo | Rio de Janeiro, ca.1906

O fotógrafo desloca-se pela cidade, seu sentido privilegiado é a visão – sentido associado por Simmel (1903) às qualidades desenvolvidas pelos indivíduos na metrópole – de que se utiliza para reconstruí-la. Impulsionado pela tarefa de

documentar as transformações urbanas, procura seus caminhos, escolhe como enquadrar seus objetos e apreende com sua câmera fotográfica, para além de sua tarefa primeira, os detalhes da vida cotidiana do Rio de Janeiro. O fotógrafo aproxima-se do *flâneur baudelairiano*, que é, antes de tudo, um observador da vida urbana, um conhecedor das ruas da cidade e da singularidade dos corpos heterogêneos que nela habitam. E mesmo no meio, entre os habitantes da cidade, não se confunde com eles. Seu tempo é outro.

Na imagem da Rua dos Arcos não há pose, tampouco há dúvidas de que o personagem central da cena é o imóvel em processo de demolição. Malta teria, provavelmente, produzido essa imagem como instrumento de comparação entre a cidade nova e a antiga. Há outras imagens desse mesmo imóvel e da área que ocupava depois de sua demolição [Fig. 59; 60], tomadas pelo fotógrafo em diferentes momentos, que remetem a prática de fotografar o antes, o durante e o depois, estabelecida por Charles Marville na reforma urbana de Paris, que abordarei a diante. O imóvel da Rua dos Arcos, tornado modelo central da imagem e em vias de remoção do espaço da cidade – exemplo similar ao das fotografias de quiosques de 1911 – passa a ocupar um espaço onde a desordem pública pode ser controlada e onde podem ser fixadas imagens ligadas a noções culturalmente construídas de atraso em oposição ao progresso.



Figura 59

Augusto Malta | *Arcos da Lapa* | Rio de Janeiro, ca.1906



Figura 60
Augusto Malta | *Arcos da rua do Riachuelo* | Rio de Janeiro, ca.1906

Pereira Passos, no início de seu mandato, colocou em vigor um conjunto de leis que visavam à ordem pública e à adequação dos hábitos da população aos costumes civilizados europeus. Dentro do pacote geral das reformas, uma pauta sanitaria foi criada no sentido de impor uma moralidade urbana que tentou manter o ideal civilizatório da cidade frente a seus problemas sociais. A proibição do comércio de animais nas ruas da cidade, de vendedores ambulantes e da mendicância, foram algumas das medidas adotadas pelo prefeito com a intenção de limpar das ruas tudo aquilo que não se adequasse aos padrões de comportamento e higiene impostos pela modernidade. Suas leis promoviam uma nova ética urbana. (PINHEIRO, 2006. p.5) Novos padrões éticos e, sobretudo, estéticos são ditados pelas classes hierarquicamente dominantes. Estamos diante de uma sociedade subordinada a forças muito maiores que ela.

Como nas imagens anteriores, Malta capta a pluralidade dos habitantes da cidade. Um homem descalço caminha sobre os paralelepípedos da rua cruzando os trilhos do bonde na direção do fotógrafo. Pessoas andam em todas as direções. No fundo da imagem, duas mulheres de roupa muito clara caminham juntas e carregam crianças ao colo, duas outras caminham em sentidos opostos. À direita, um homem parece conter uma carroça enquanto outro movimenta-se sobre ela. Em comum, o aspecto de pobreza determinado pelos trajés e até mesmo pelo tom mulato da pele.

À direita da imagem, dois homens – um está fardado – conversam. O bonde não passa e, em seu lugar, um homem solitário caminha sobre o aqueduto. O espaço urbano é caótico, considerando-se o estado de ruína das construções. Em especial o imóvel do lado direito da imagem, quase totalmente destruído, e a casa, elemento central da fotografia, em cujo telhado parcialmente demolido encontram-se restos quebrados de telhas.

Essa casa, um imóvel colonial térreo, localizado no cruzamento entre a Rua dos Arcos e a recém-batizada Avenida Evaristo da Veiga, antiga Rua dos Barbonos, ocupa quase inteiramente o campo visual da imagem. Em sua fachada percebe-se o ritmo constante e a simplicidade das janelas quadrangulares emolduradas pela cantaria usada também no embasamento. Uma única porta abre-se diretamente para a estreita calçada da Avenida Evaristo da Veiga. Percebo ao fundo, imersos no denso emaranhado de construções ao seu redor – apesar de sua escala e importância histórica –, os Arcos da Carioca, que se mesclam aos demais elementos da cena. A centralidade da imagem e o ponto de vista escolhido por Malta, no nível do chão e bem próximo à casa – uma composição semelhante à da fotografia da Praça XV –, além de aproximar o observador do evento que se desenrola, reduz a imponência e a monumentalidade dos Arcos, menosprezados e comprimidos no fundo da imagem. Há um embaralhamento de escalas e um aspecto de colisão urbana. A modesta casa colonial impõe-se e rivaliza em importância com os Arcos no espaço da fotografia de Malta, assim como no espaço da cidade colonial que vai sendo apagada.

Em seu lugar, uma forte hierarquia nas relações espaciais presente nas práticas urbanísticas de meados do século XIX, em especial na Reforma de Paris, e que influenciarão a “Reforma Passos”, será imposta ao futuro da cidade colonial. No urbanismo de Haussmann de concepção clássica, de traçado regular e de grandes avenidas “os bulevares eram construídos para terminarem em monumentos preexistentes, e quando não havia, ele construía um para ser o ponto culminante da perspectiva” (RICE, 1997, p. 54). As grandes avenidas apagarão a feição e as práticas coloniais da cidade ou, ao menos, poderão afastá-las de seu centro. Nessa imagem de Malta, de certa maneira, a hierarquização do espaço da cidade é antecipada. No novo mapa do Rio de Janeiro, esses personagens vão ocupar posições geograficamente periféricas em relação ao centro num desenho que

refletirá a forte estratificação social a que serão subordinados os habitantes da cidade.

Os corpos enquadrados de perto pelas lentes do fotógrafo no “mesmo nível” , reforçam a escala humana da cidade. Há uma convergência entre eles e o espaço que habitam. Personagens que, associados a um cenário de pobreza, identificam-se como símbolos da degradação e da falta de ordenação daquele espaço. Mais uma vez, homem e cidade se confundem. Indicam um tempo de desordem, anterior à civilização. Malta retorna aos mesmos padrões identificados em muitas de suas imagens desse período da “Reforma Passos” . Porém sua fotografia não reproduz apenas padrões ou modelos culturalmente construídos, como pobreza em oposição à civilização etc. A imagem não é formada apenas pelo *studium*, sua construção é instável, tensa. Em seu “corpo” , a dinâmica e dispersão da cidade se infiltram, desestabilizando padrões aparentemente fixos. A fotografia da Rua dos Arcos antecipa o surgimento de um novo tempo, de uma narrativa histórica que só poderá ser construída a partir do fragmento. A cidade se expande, seus contornos não são mais passíveis de apreensão e, com isso, emergem distintos olhares sublinhados por contradições e ambiguidades.

Ao construir uma cena composta por múltiplas e inconstantes perspectivas, Malta aproxima-se de uma nova visualidade que se instaura na passagem do século XIX para o XX, conforme sugere Rice: “[...] pontos de vista tão instáveis quanto a cidade que desaparece e é reconstruída, e tão isolados quanto o olhar do observador por detrás da câmera” (RICE, 2008. p.37). E, se sua imagem aponta para a fragmentação, para a desordem, para o embaralhamento das escalas e da relação entre os objetos, aponta também para a emergência da metrópole e de novos pontos de vista capazes de reorganizar o caos da cidade em transformação. A fotografia vai criar novas formas de percepção e, com isso, uma nova visualidade da paisagem urbana transformada.

A Reforma Passos e o futuro apagarão os rastros dessa casa, desses corpos e a cidade colonial desaparecerá como as bordas da imagem.



Figura 61
Marc Ferrez | *Rua da Lapa* | Rio de Janeiro, ca. 1905

No mesmo ano de 1905, posicionado no lado oposto ao da imagem de Malta, Marc Ferrez apresenta outro ponto de vista da mesma área [Fig. 61]. Em sua bela composição, o Aqueduto da Carioca, antes tornado menor na imagem de Malta, aparece agora monumental, como marco arquitetônico de uma nova paisagem urbana que se desenha, rivalizando em escala, não mais com a pequena casa colonial, mas com a também monumental Avenida Mem de Sá, ainda em processo de construção. A abertura da avenida faz parte do projeto de reordenamento da estrutura viária da cidade, que visava melhorar a ligação entre o centro e suas demais regiões. A perspectiva formada pelas linhas que determinam o traçado dessa avenida é reforçada pela convergência da dominante horizontal dos edifícios em bloco à direita, livres da demolição, e do terreno triangular, resultado de seu traçado diagonal.

Os rastros da demolição da antiga cidade colonial marcados na superfície dos arcos logo se tornarão invisíveis. E a diversidade das casas restantes, que ainda podem ser observadas à esquerda da imagem, será substituída pelo perfeito alinhamento e pela regularidade que substitui o particular por um espaço urbano mais homogêneo e racional.

A demolição de quarteirões inteiros para a abertura das grandes avenidas não mais permite que vejamos a cidade em sua organicidade e totalidade como antes. As “vistas urbanas” panorâmicas, imagens fotográficas destinadas a apreender visualmente o todo da cidade surgem no Rio de Janeiro no final do século XIX – para tal, o ponto de vista do fotógrafo desloca-se para o topo dos morros –, ao mesmo tempo em que se inicia uma progressiva diferenciação dos pontos de vista que procuravam mapear a urbe em expansão.

Herdeiro dessa tradição, Ferrez distancia-se para enquadrar o Aqueduto, ponto culminante da sua perspectiva, oferecendo-nos um ponto de vista único, estático. A cidade cresce e, com isso, cada vez mais nos distanciamos na tentativa de enquadrá-la. Há uma alteração na percepção sensorial, uma perda da relação corporal com a cidade, não há embate. A cidade não é mais capaz de ser apreendida do chão e as novas avenidas podem ser concebidas pelo intelecto, não mais percebidas pelos sentidos. A cidade passa a ser pensada a partir de processos técnico-administrativos que definem o traçado de suas ruas, avenidas e quarteirões, num processo de racionalização de seus espaços. Seu mapeamento necessita de meios técnicos e mecânicos capazes de captar sua extensão, mas não de vivenciá-la.

A cena enquadrada por Ferrez corresponde a um aspecto urbano diferente da “selvagem” colisão de Malta. E, se na fotografia de Malta a cidade é vista como uma colagem de diferentes objetos, edifícios, corpos, arcos etc., cujo embaralhamento das escalas desestabiliza um ordenamento hierárquico, na imagem de Ferrez, os elementos visuais estão hierarquicamente subordinados a valores que extrapolam a escala humana. É possível perceber a construção de um organismo, um sistema unificado no qual a primazia dos objetos é destruída e é a relação entre eles que se torna dominante. A sucessão de fragmentos autônomos ou órgãos isolados passa a ser conectada por meio de um conjunto de artérias principais e secundárias. Na imagem de Ferrez, a avenida que representa um dos símbolos do progresso, do deslocamento rápido e eficiente, da aceleração, dos meios técnicos, e, em última instância, da própria modernidade, rivaliza com o Aqueduto monumental.

Ao mesmo tempo em que as avenidas encurtam as distâncias entre os lugares, os espaços entre as pessoas tornam-se maiores. Na imagem do Aqueduto da Carioca, homens sem rosto caminham pela imensidão, desumanizados. São apenas escalas humanas. Não há, como nos Arcos de Malta, convergência entre seus corpos e o espaço em que habitam. As diferentes interações entre os moradores da cidade – crianças brincam na calçada em construção, uma menina equilibra-se no meio-fio, mulheres andam de sombrinha, um grupo de homens de farda clara caminha, outro grupo trabalha, uma carroça circula – têm como pano de fundo o domínio público inexistente até então. Todos farão parte do mesmo espetáculo da rua. Na imagem de Ferrez, a cidade, enquadrada a distância, vai aos poucos silenciando, não podemos ouvir os sons dos corpos que nela habitam e as longas linhas fincadas no vazio conduzem o olhar para longe. Olhar a cidade de cima é perder seus habitantes de vista.

O olhar erudito de Ferrez, de certa forma “domesticado”, é estetizante. Percebe-se uma preocupação formal na busca pelo princípio compositivo clássico e pela espera do “momento decisivo” em oposição ao “olhar selvagem” de Malta e à contaminação de sua imagem – da Rua dos Arcos – pela imprevisibilidade própria à dinâmica da cidade. Em Ferrez, a passagem do bonde sobre o Aqueduto é aguardada para equilibrar formalmente a imagem com a diagonal traçada pela linha do meio-fio no lado oposto. A beleza da fotografia subtrai o drama das demolições e o casario colonial não rivaliza mais com os outros elementos da imagem. O Aqueduto da Carioca é alçado à categoria de monumento. Porém, o que salta aos

olhos na cidade de Ferrez, tão monumental quanto os Arcos, é o vazio que anseia por completude. Sua imagem dá a ver os novos princípios urbanísticos impostos à cidade do Rio de Janeiro. As desordenadas ruas estreitas e curvas, os becos escuros da cidade colonial cedem lugar à razão cartesiana, à linha reta e às ruas largas. A urbanidade passa a ser uma das principais características da modernidade que tem como seu paradigma a cidade de Paris.

O urbanismo ainda não existia como disciplina quando o Barão Haussmann deu início ao projeto de Reforma Urbana de Paris (1853-1870) que implementaria, na prática, os princípios urbanísticos somente teorizados dez anos depois. Segundo Françoise Choay (1983, p.165), “O nascimento do urbanismo acontece em 1867, no ano em que o monumental trabalho do engenheiro espanhol Ildefonso Cerda, *Teoria Geral da Urbanização* que deu a disciplina esse nome, apareceu em Madri” (CHOAY *apud* RICE, 2011, p.40).

Voltando no tempo, chego ao ano de 1866 – treze anos após o início da reforma de Paris e somente dois após o nascimento de Malta –, e Charles Marville encontra-se na recém-aberta Rua *Rambuteau*, cuidadosamente posicionando sua câmera para registrar a imagem da Rua *Pirouette* localizada no coração de Paris, no 1º. *arrondissement* da capital francesa [Fig. 62].

A bela casa de telhado triangular que se vê no fim da rua faz esquina com as ruas de *Mondetour* e *Petite Truanderie* e é o ponto culminante da perspectiva da curta e tortuosa Rua *Pirouette*. A casa mais parece ser o limite de uma rua sem saída, de um beco, e chama atenção pelo contraste entre o claro de sua fachada e os densos cinzas das construções da rua e das calçadas.

Nessa fotografia não há corpos humanos, a não ser o da vendedora de flores sentada na escadaria junto à porta da *Maison Pouillot*, cuja quase imobilidade permitiu que sua imagem fosse fixada pela velocidade lenta do obturador. Apesar de existirem técnicas mais modernas, como o instantâneo, já largamente utilizadas por seus contemporâneos, Marville opta por exposições muito longas em chapa de colódio úmido. Sua escolha imprime extrema nitidez aos detalhes fixos da cena urbana – os descascados das pinturas nas paredes, paralelepípedos, letreiros etc. – deixando de fora o movimento e toda atividade humana. O tempo da cidade é diferente do tempo de seus habitantes e na imagem restam apenas os rastros nebulosos de corpos em movimento e um rosto embaçado. Todo foco é dirigido à rua. Em Marville, o humano desaparece quase totalmente, deixando apenas os rastros de sua passagem. “[...] a experiência urbana que ele retrata não tem nada a

ver com as pessoas, somente com as coisas que elas criam, destroem e reconstroem” (RICE, 1997, p. 96). O oposto acontece com as imagens de Malta analisadas nesse trabalho, nas quais o humano habita através do cotidiano da cidade. É diversa também da imagem de Ferrez, em que esses seres humanos são um elemento que referencia a nova escala do espaço urbano, desumanizando-se, como se seus corpos vagassem na imensidão. Por outro lado, na imagem da Rua dos Arcos de Malta, por onde corpos caminham em todas as direções, quase percebo o trotar dos cavalos e o som das grandes rodas da carroça sobre o calçamento de paralelepípedos. A imagem de Malta é um fragmento de vida enquanto a cidade de Marville reina absoluta, silenciosa.



Charles Marville | Rue Pirouette, de la rue de Rambuteau | Paris I^{er}., 1866

Para o “homem de Haussmann” , como Marville foi chamado por Maria Morris Hambourg (1981), as ruas se tornarão o objeto central de sua fotografia, assim como da cidade dos bulevares de Haussmann (HAMBOURG *apud.* RICE, 1997, p.88). Ele registrou o que foi e ainda era em 1866 a Rua *Pirouette*. E, ao escolher o local para documentação e, portanto, a preservação fotográfica, o fotógrafo chegava antes de seu desaparecimento, “... a mão que aponta a câmera também aponta o dedo da morte” (RICE, 1977. p.86). A imagem de Marville é habitada por fantasmas.

Como fotógrafo oficial da cidade, Marville foi contratado pelo prefeito para fotografar o antes, o durante e o depois das áreas que faziam parte do plano urbanístico da Reforma de Paris. A fotografia da Rua *Pirouette* encaixa-se na categoria do “antes” e seus enquadramento e ponto de vista simulam a impressão de que a rua termina em outra construção, criando um aspecto de obstrução e confinamento, de colisão urbana. Mas, diferentemente da “selvagem” colisão de Malta, pela qual meu olhar vagueia sem se fixar e na qual os elementos possuem autonomia, no enquadramento clássico de Marville, meu olhar descansa em função do equilíbrio das formas dos edifícios que convergem em direção ao centro. O que Marville dá a ver é a relação entre os objetos inanimados e estáticos que compõem a cena. o fotógrafo francês, assim com Malta, trabalha com padrões culturalmente estabelecidos para enfatizar o atraso e a desordem da cidade, sua inadequação aos novos padrões que a modernidade impõe. E, em ambos, há algo que escapa. O barril tombado e perfeitamente equilibrado sobre o meio-fio, à esquerda da imagem de Marville, seria obra do acaso? Um detalhe que “salta” enfatizando a desordem. Há fantasmas por todas as partes. Nessa imagem há algo da ordem do indizível e a fotografia torna-se pensativa. “Ela acontece-me” .

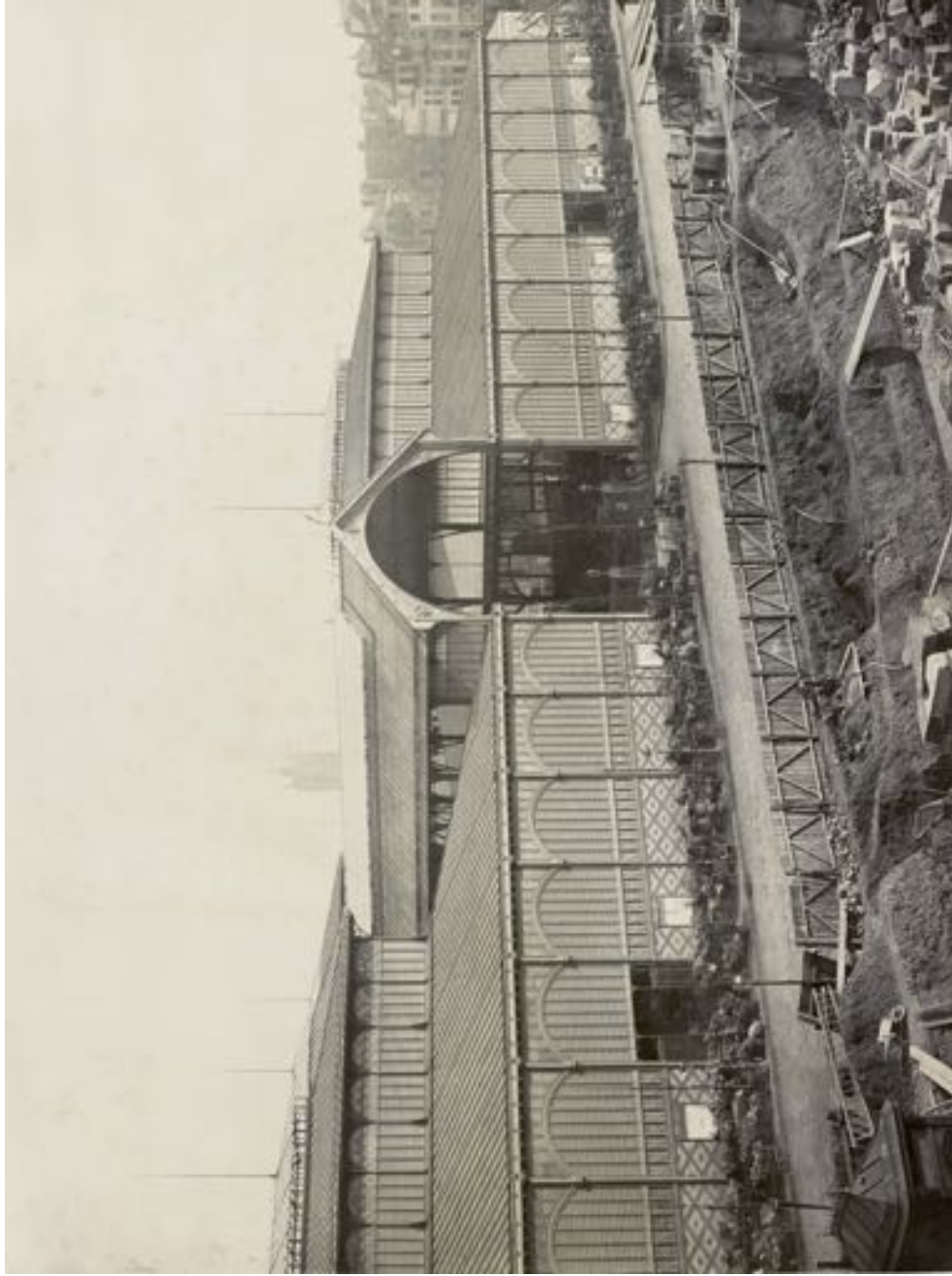
No ano seguinte, em março de 1867, o fotógrafo volta às imediações da Rua *Pirouette*, porém desta vez posiciona sua câmera na Rua *Pont-Neuf*, para enquadrar os pavilhões sete e oito do Mercado Central de Paris, conhecido pelo nome de *Les Halles centrales* [Fig. 63]. Entre os pavilhões, um grande arco coroado por uma estrutura triangular serve de cobertura para a rua interna do mercado. No primeiro plano, acompanhando a diagonal da avenida, podemos observar uma obra em andamento. Trata-se da reconstrução do pavilhão cinco.

O pavilhão cinco foi o primeiro a ser construído e fazia parte do projeto do grande mercado realizado ainda sob a administração do Prefeito Claude-Philibert

Barthelot, (1833-1848) conhecido como Conde Rambuteau. Sua construção foi subitamente interrompida em 1853 e, deixado inacabado, serviu como galpão provisório até ser totalmente demolido em 1866, para dar lugar a um novo pavilhão inteiramente em ferro.³⁶ Na imagem do *Premier pavillon des Halles centrales*, tomada da Rua *de la Tonnellerie* [Fig. 64], podemos distinguir o aspecto maciço do primeiro pavilhão – chamado por seus contemporâneos de Forte *Les Halles* – pouco antes de sua demolição. A imagem ilustra a continuidade visual entre sua arquitetura e a da igreja de Saint-Eustache. Seu arquiteto, Victor Baltard, foi o mesmo da restauração da igreja.³⁷ Porém, na imagem dos pavilhões sete e oito – *Les Halles centrales* – temos a antecipação do que será erguido no vazio do primeiro plano. As fachadas em estrutura metálica e a forma arquitetônica dos pavilhões remetem aos terminais de desembarque das estações ferroviárias, cujas linhas de trem foram “o modelo que inspirou os modernos bulevares urbanos [...]” (RICE, 1997, p.63).

³⁶ Após um longo processo de estudos, o projeto do mercado *Les Halles* foi oficialmente confiado, em agosto de 1845, aos arquitetos municipais Victor Baltard (1805-1874) e Félix Callet (1791-1854). A construção do mercado foi declarada de utilidade pública por uma lei real de Louis-Philippe, em 1847, e se daria de 1851 a 1874 (VERGUE. Charles **Marville** / **Vues du Vieux Paris**. Pavillon des Halles centrales, 1866. Montreal, Canadá, 2015. Disponível em: <<http://vergue.com/post/491/Pavillon-des-Halles-centrales>> Acesso em: novembro 2017).

³⁷ Ibid.



Charles Marville | Rue Pirouette, de la Rue de Rambuteau | Paris, 1866

Ainda segundo Rice, no início de sua carreira, Marville produzia imagens de edifícios, esculturas etc. que davam ênfase ao objeto, e as ruas apareciam como parte do contexto onde aquele objeto específico estava inserido. Porém, a partir de seu comissionamento, ele mudaria sua maneira de fotografar para se encaixar à nova função de fotógrafo oficial da cidade. Seus assuntos passariam a ser as ruas, a relação entre os objetos e o dinamismo da cidade. “Marville estava definindo a cidade nos mesmos termos de seu patrão”, afirma a autora (RICE, 1997, p.88).

Na imagem de *Les Halles*, a fluidez do movimento das fachadas e a dinâmica da forma arquitetônica dos pavilhões, acentuada pela rua como canal de circulação, é enfatizada pelo enquadramento oblíquo, porém é tensionada pela ausência de atividade humana. Os corpos embaçados de Marville sobrepõem-se e achatam-se ao longo da fachada do edifício e, como uma massa indefinida, acompanham a diagonal como um vetor sem força, que apenas aponta uma direção. No vazio extraído do primeiro plano, uma escada, um carrinho de mão, blocos de pedra, tábuas de madeira e um homem sentado são rastros da construção do novo edifício, porém não há qualquer sinal de atividade humana, de agitação. A imagem de *Les Halles* é tão estática quanto a da Rua *Pirouette*.



Charles Marville | Premier pavillon des Halles centrales, rue de la Tonnellerie
Paris 1er., 1866

Marville não pensava suas imagens isoladamente, mas cada uma é o registro estático do estágio da obra. “Seu método de trabalho deixa claro que é importante olhar para suas imagens como parte de um conjunto que tem um significado muito maior, uma crônica do processo de mudança do espaço no tempo” (THÉZY *apud*. RICE, 1997, p.96). Marville fotografou a Reforma de Paris por 17 anos – entre 1863 e 1879, ano de seu falecimento – e seu conjunto de imagens parece ser bem mais conciso que o de Malta. Seu enquadramento é clássico, as ruas normalmente ocupam o centro da fotografia e os edifícios situam-se de ambos os lados, o que confere à imagem um equilíbrio formal; além da opção por trabalhar com velocidades de obturador muito baixas, que subtraem o humano da maior parte de suas imagens. Soma-se a isso o fato de o fotógrafo francês ter servido apenas a um prefeito. Em suas imagens estáticas, Marville registrou o passar do tempo nas ruas de Paris.

No entanto, as fotografias selecionadas de Malta do processo de transformação da cidade do Rio de Janeiro durante a “Reforma Passos”, não enquadram única e especificamente as transformações físicas dos espaços, mas de seus habitantes, de seus costumes, de seus gestos. E, mesmo durante o curto período de quatro anos em que registrou a “Reforma Passos” – se comparado ao período em que Marville documentou a reforma de Paris –, além de um projeto, retratou o cotidiano da cidade e de seus habitantes. Pessoas tão diversas quanto sua própria fotografia.

Apesar de formalmente tão diversas, é possível encontrar pontos de contato entre as imagens de Malta e Marville – dois fotógrafos oficiais a serviço das prefeituras do Rio de Janeiro e Paris, respectivamente, em períodos em que passaram por intensas transformações urbanas. Nelas há uma tensão que está na ausência, numa sensação de incompletude, naquilo que está presente somente através de seus rastros. Por meio dessas imagens e da criação de novos e diversos padrões visuais podemos perceber o surgimento da metrópole contemporânea e a origem de uma imagem urbana fundante da maneira com a qual as cidades se “dão a ver” .



Figura 65
Augusto Malta | Na praça da Harmonia as 4 horas da tarde de 24-3-08 | Rio de Janeiro, 1908

4.6 Barricadas

“[...] esses Outros, [faces escolhidas de pessoas da rua] nunca quebrarão os limites da imagem que é o lugar social a que pertencem. [...] eles não falarão; suas vozes nunca destruirão a harmonia, a suave superfície das aparências.” (RICE, 1997, p.82)

Na Praça da Harmonia, às quatro horas da tarde do dia 24-3-1908, um homem dorme [Fig. 65]. Caixotes estão empilhados, as mercadorias não vendidas foram acomodadas em cestos cobertos por lonas e os restos caídos no chão foram recolhidos. A feira livre já terminou faz tempo.

No início do século XIX, no Rio de Janeiro colonial, o excedente do que era produzido nas residências era comercializado nas ruas pelos chamados “escravos de ganho”. Carregando grandes cestas trançadas, tabuleiros de madeira ou caixas sobre as cabeças, escravos de ganho de ambos os sexos vendiam, a qualquer hora e em qualquer lugar, de tudo: artigos de vestuário, livros, utensílios de cozinha, cestas e esteiras, ervas e flores, animais etc. Como resultado de uma longa evolução dos mercados a céu aberto, de remota origem ibérica, a feira livre teve seu marco regulatório estabelecido em 1904, durante o governo Pereira Passos. O então prefeito estabeleceu parâmetros e autorizou seu funcionamento nos fins de semana e feriados, em áreas específicas da cidade.³⁸ Portanto, no cenário da “Reforma Passos”, a feira livre surge como iniciativa para substituir o tradicional mercadejar colonial desorganizado, ambulante e quitandeiro. Porém, apesar de presente através de seus rastros, não é a movimentada feira livre o objeto dessa fotografia de Malta. O que prevalece na imagem da praça é a tranquilidade do homem que dorme sob a sombra de um guarda-chuva e a cidade como pano de fundo.

A inscrição do fotógrafo sobre a superfície do papel fotográfico, “Na praça da Harmonia as 4 horas da tarde de 24-3-08”, é necessária para que eu possa identificar o local onde a fotografia foi tomada. Não há um marco geográfico, tampouco um monumento referencial que identifique o local. Essa imagem seria de

³⁸ As feiras livres ou mercados livres, foram estabelecidas pelo então Prefeito do Distrito Federal Francisco Pereira Passos, por meio do Decreto 997 do dia 13 de outubro de 1904. PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. **Página da Secretaria Municipal de Ordem Pública**. Feira livre. Rio de Janeiro, ca. 2012 Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/seop/exibeconteudo?id=2816069>>. Acesso em 25.08.2018.

uma praça qualquer, não fosse a inscrição. Porém, como elemento extra fotográfico, essa “legenda” não é algo insignificante.

No início de sua carreira como fotógrafo, Malta anotava dados técnicos nas cópias positivas, como abertura do obturador etc., deixando o negativo apenas com a imagem, como se estivesse num processo de aprendizagem da técnica. Mais tarde estabeleceu seu método definitivo. Após a revelação das chapas de vidro, utilizando nanquim, escrevia sobre o próprio negativo de trás para frente para que o texto pudesse ser lido corretamente na cópia positiva. Dessa maneira “[...] superposta a imagem, presa a ela para sempre, [a legenda] evidencia uma relação potencialmente reveladora” (OLIVEIRA JUNIOR, 1994, p.125). A legenda podia indicar desde a autoria da chapa “Malta Photo”, uma identificação particular como a numeração de edifícios, até comentários críticos como, por exemplo, aqueles inscritos nas imagens da depredação de dois quiosques ocorrida em 1906.³⁹ Nesses casos, Malta não se omite em expressar um determinado julgamento ideológico que deve estar mais que implícito na imagem, como se ela isoladamente pudesse dar margem a diferentes interpretações e necessitasse uma complementação textual que as limitassem. Na busca pela unidade entre conteúdo e forma, o fotógrafo parece querer orientar a visão do *spectator* – receptor da imagem – no sentido de direcionar os limites da significação, reduzindo significativamente a multiplicidade de visões associadas ao evento fotografado. Na imagem da Praça da Harmonia, vejo que um homem dorme. Neste caso o que a legenda acrescenta? O que o fotógrafo quis “dar a ver” ou chamar atenção?

A recém-construída Praça da Harmonia não é uma praça qualquer. Localizada na região portuária do Rio de Janeiro, foi um dos lugares mais simbólicos da cidade em finais do século XIX e início do XX. No local onde se vê uma praça na imagem de Malta, situava-se o Mercado Público da Harmonia criado para absorver parte da

³⁹ Na fotografia *Quiosque incendiado em 1906 por populares no Largo São Francisco de Paula* lê-se: "O cadáver do Kiosque 124 que teve a infeliz ideia de tentar ridicularizar o Dr. Passos. O povo deu uma lição de mestre - Rio 16.11.06". E, na fotografia *Quiosque, Largo São Francisco de Paula*, lê-se: "Por causa do 124 o Kiosque *visinho* deliberou suicidar-se tbem; o povo auxiliou-o com um pouco de kerozene e um phosphoro - Rio. 16.11.06"(COSTA. Amanda Datelli; RODRIGUES, Antonio Edmilson M. **Cidade, reformas urbanas e modernidade: o Rio de Janeiro em diálogo com João do Rio e Augusto Malta.** Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011 p.143 e 145).

excessiva demanda do Mercado Municipal da Candelária.⁴⁰ O Mercado da Harmonia⁴¹ seguia o princípio arquitetônico do mercado fechado clássico, tipologia recorrente para projetos de mercados até meados do século XIX, antes da implementação do ferro. Uma construção de pedra, cal e madeira que continha quatro entradas, uma em cada fachada, e possuía um pátio central com chafariz de cantaria. “Na fachada principal, para a rua da Saúde, um frontão se destacava exibindo as antigas armas da cidade e no friso lia-se: A Câmara Municipal de 1855” (GORBERG, S. e FRIDMAN, 2003. p.26).

Nos seus pouco mais de quarenta anos de existência, o Mercado foi progressivamente se transformando em um grande cortiço, sendo totalmente arruinado por um incêndio no ano de 1900. O vazio deixado pelas ruínas do incêndio deu origem à chamada Praça do Mercado, um dos locais de resistência contra as tropas governamentais durante um dos episódios mais significativos da Primeira República, a “Revolta da Vacina.”⁴² Segundo Nicolau Sevcenko (1984), as pedras, as ruínas das casas em demolição, os sacos de areia etc., foram usados pela população insurgente na construção de barricadas de mais de um metro de altura e trincheiras nas ruas da região. O local da praça ficou conhecido como “Porto Arthur”⁴³, onde centenas de amotinados foram capturados e presos na Ilha das Cobras ou deportados para o estado do Acre. “O bairro [da Saúde] fora atacado por mar e terra, tendo tomado posição para bombardeá-lo o encouraçado Deodoro. Cooperando com a força naval, marchou sobre a Praça da Harmonia o 7º Batalhão de Infantaria” (SEVCENKO, 1984, p.26). Com o fim da Revolta, a Praça do

⁴⁰ Primeiro mercado construído no Brasil. Projetado por Grandjean de Montigny em 1834 (GORBERG, S. e FRIDMAN, S. A. **Mercados no Rio de Janeiro: 1834 – 1962**. Rio de Janeiro: S. Gorberg, 2003, p. 18).

⁴¹ Segundo mercado fechado mais antigo do Brasil. Foi inaugurado em 28 de janeiro de 1857 e demolido em agosto de 1900. Ocupava a área onde se situa a Praça Coronel Assunção, hoje conhecida como Praça da Harmonia (Ibid., p. 23).

⁴² Grande insurreição popular que teve como pretexto imediato a campanha da vacinação contra a varíola. Após a aprovação da lei da vacinação obrigatória, em 9 de novembro de 1904, começaram as manifestações de desagravo ao decreto, muito rígido, que impunha a vacinação, ameaçando com pesadas multas e demissão a quem se negasse ou dificultasse o programa de vacinação. Durante sete dias, até 16 de novembro de 1904, o centro da cidade tornou-se um campo de batalha. Atingindo dimensões gigantescas, levou as camadas mais populares a enfrentar a polícia e o exército, fazer barricadas, destruir bondes, apedrejar prédios públicos, invadir delegacias, etc. Acompanhada por uma sedição militar que desejava derrubar o presidente Rodrigues Alves, rapidamente reprimida e controlada pelo governo, a Revolta da Vacina resultou num número incontável de mortos e feridos, de prisões e deportações sumárias para o Acre (SEVCENKO, Nicolau. **A Revolta da Vacina: Mentis insanas em corpos rebeldes**. São Paulo: Scipione, 2003. p.114).

⁴³ Ibid, p.116.

Mercado passa por um processo de reurbanização dado a cabo pelo Prefeito Pereira Passos e, em 1906, passou a se chamar Praça da Harmonia.

É interessante mencionar que, de uma revolta popular que mobilizou milhares de pessoas, obrigando o governo federal a organizar uma força repressiva sem precedentes, não haja qualquer fotografia de Malta.

[...] o obturado de sua câmera jamais se abriu. Preferiu ou não pôde sensibilizar suas chapas de vidro pela luz dos acontecimentos. [...] esse vazio fotográfico chama atenção pela ausência e possui com certeza seu sentido. (OLIVEIRA JUNIOR. 1994, p.115)

Nesta rara fotografia de Malta sob o ponto de vista do uso da profundidade de campo para desfocar os edifícios da cidade no segundo plano e cujo aparente objeto é um homem que dorme no primeiro plano em perfeito foco, não sei ao certo o que estava fotografando, – a praça, o homem, o fim da feira, a cidade colonial – tampouco o que gostaria de preservar nessa imagem fotográfica. E, diferentemente daquelas discutidas anteriormente, nas quais “experimentei” o cotidiano da cidade por meio do intenso movimento dos corpos que nela habitam, diante do silêncio da Praça da Harmonia, calo-me.

Mais uma vez, a dinâmica da cidade e de seus eventos banais – um homem que descansa após o fim de feira – foram capazes de desestabilizar a imagem captada por Malta. Há algo mais que não pode ser medido pelos traços deixados na superfície do papel fotográfico. A imagem da Praça da Harmonia é portadora de um silêncio dramático que coloca em relevo a experiência sensível do prenúncio de uma morte simbólica, do desaparecimento de algo, enfim, do apagamento da memória. Não me refiro à demolição de edifícios e lugares, mas ao apagamento da memória dos acontecimentos marcados nas coisas materiais. Com a construção da nova Praça, o prefeito criou um vazio, destruiu mais que um lugar. Ele destruiu um repositório de imagens mentais, demoliu histórias e significados que juntos moldavam a memória coletiva daquele lugar. Os rastros da rebelião, do cenário de guerra e do mercado foram apagados da cidade, porém na fotografia da recém batizada Praça da Harmonia, de certa maneira eles sobrevivem. As trincheiras e barricadas foram substituídas por inertes amontoados de mercadorias e por homens pacíficos, enquanto um deles dorme, abrigado somente pela sombra de um guarda-chuva.

Porém, assim como as pessoas, as cidades têm alma. E de alguma forma, essa imagem de Malta fixou nos amontoados das mercadorias, no chão de terra batida, nas poças, enfim, nos elementos que compõe a cena fotografada, os “fantasmas [...]

da memória que vagam sem lar por entre a nova metrópole” (RICE, 1997, p.145). A imagem da Praça da Harmonia é perturbadora, ela acontece-me. Nela posso “ver” as barricadas e trincheiras e, sobre elas, um homem em posição de morte, por mais que se perceba que está dormindo. No silêncio da imagem de Malta, ouço vozes do passado. Fotografar uma cidade é como retratar alguém, é capturar num instante o físico e o espiritual que são inseparáveis. Mas, quem é esse homem que dorme?

Não há como não fazer uma associação entre o homem de terno de 1905 [Fig.44] e esse homem que dorme na esmaecida cidade colonial. Dois espaços públicos, a Praça XV e a Praça da Harmonia revelam duas imagens formalmente distintas, porém que guardam semelhanças entre si. Na imagem de 1905, o homem de terno caminhava altivo em direção à cidade moderna como uma promessa de futuro. Percorria um vazio constituído por camadas de tempo que se comprimiam e se apresentavam sob a forma de elementos da tradição histórica, da memória coletiva fixada nos monumentos que conformam seu caminho rumo ao progresso e à civilização. Entretanto, três anos depois, o homem que dorme está numa condição de passividade, não tem a sua frente a modernidade como promessa, mas sim o passado sob a forma de cidade colonial que persiste, ainda que esmaecida e sem foco. Ele situa-se num vazio habitado por fantasmas do passado, num não lugar, onde a memória não tem onde se fixar.

O homem que dorme e as mercadorias se confundem. São como objetos inanimados e nessa condição permanecem na imagem para serem observados; não há trocas nem interação. Não há sociabilidades. Esse homem – como os quiosques de 1911 no dia anterior a sua remoção – habita a imagem que é seu lugar social, de onde não pode sair. Adormecido, não expressa qualquer reação, porém, assim como a cidade, ele tem alma, seu corpo e espírito são inseparáveis. Eles evocam imagens do passado. E, comparativamente ao homem de terno de 1905, sem rosto, é apenas mais um índice de civilização e de ordem, inanimado como o lampião do Largo da Carioca ou o chafariz da praça XV. Na cidade de Malta o sujeito e o objeto são inseparáveis.

5. Considerações Finais

A história cultural da cidade marcada por diversas escalas temporais, revela a incessante busca dos indivíduos para compreender o ambiente social e, também, apreendê-lo a partir de múltiplos e heterogêneos olhares. Sob esse aspecto, é possível reconhecer a inscrição da cidade no universo das representações socioculturais, em que o significado dos fenômenos e das materialidades que insurgem no espaço urbano instigam e estabelecem novas relações sociais, novos campos de investigação científica, manifestações artísticas, religiosas entre outras.

Notadamente na cidade, o espaço geográfico é movido por disputas e práticas socioculturais capazes de promover modificações em sua estrutura física que são apreendidas individual e coletivamente de maneiras distintas. Trata-se, portanto, do reconhecimento das diferentes manifestações que cada indivíduo desenvolve ao longo de sua existência e que lhe permite olhares particulares sobre os objetos, sobre a paisagem ou sobre os fenômenos que insurgem no interior do espaço. Esse tipo de apreensão da realidade reforça o quanto as representações possibilitam aos seres humanos atribuir conteúdo e significados a partir daquilo que filtram e expõem a partir de um texto, de uma pintura, de uma imagem fotográfica.

No universo das representações socioculturais, a fotografia foi o que orientou esta pesquisa acadêmica, na qual propus um exercício de olhar para imagens fotográficas da cidade do Rio de Janeiro. Em especial, as que selecionei do vasto acervo de Augusto Malta para, a partir daí, trabalhar a inscrição da fotografia da cidade na cultura histórica. Em comum entre elas, somente o fato de sensibilizarem meu olhar. Essas imagens não foram utilizadas como ilustração de uma narrativa textual, mas, ao contrário, foram operadas a priori, como um “valor” e uma “chave de acesso” para recolocar novas questões a Malta a partir de reflexões sobre a condição da cidade no presente.

As decisões de Malta sobre o que fotografar, por que fotografar e como fotografar um determinado evento estão todas do lado do *studium barthesiano*, enquanto eu estou do lado do *punctum*. Deslocado do tempo da captação das imagens, ele aponta para os processos inconscientes envolvidos na produção fotográfica, para o lado avesso ao do produtor das imagens. Porém, como advertiu

Barthes (1989), “vejo os olhos que viram o Imperador” (BARTHES, 1989, p.11), e as imagens de cidade chegaram até mim, filtradas pelas lentes de Malta.

Essas imagens foram fortemente marcadas pelo ambiente pré-moderno e pela vida cotidiana da cidade, que penetrou em seu enquadramento e criou uma espécie de tensão entre os sentidos e os significados presentes no espaço social. Como homem de seu tempo, Malta evidenciou em suas fotografias, noções preestabelecidas de atraso e barbárie que coexistem com noções opostas de progresso e de civilização, dando a ver o movimento, a diversidade e a transitoriedade das transformações pelas quais a cidade e seus habitantes passavam. Nessas imagens, o fotógrafo está no meio da cidade, estabelecendo um “corpo a corpo” com ela e seus habitantes: seu olhar se amplia num “sentir”, seu caminho é visto como a percorrer, o sol pode ser sentido por meio dos contrastes de branco e de negro; e, do jornal que faz sombra na testa do menino, quase pode-se “ouvir” o som da carroça que passa pelo calçamento de pedras sob os Arcos...

Enquanto fenômeno, ou seja, como um conjunto dinâmico no qual o sujeito vive, desloca-se e busca por significados, a cidade de Malta não pode ser considerada dissociada do sujeito que a habita e vivencia. O foco é deslocado da cidade para os processos que ocorrem com os habitantes que nela interagem, a maneira pela qual eles partilham relações existenciais com seu entorno, alterando a percepção da própria paisagem. A cidade deixa de ser pano de fundo das atividades e acontecimentos e integra-se à existência humana.

Na primeira leitura, da imagem da Praça XV produzida em 1906, [Fig. 44] um homem caminha altivo num cenário povoado por índices de civilização associados à recém-criada República e à modernidade. Porém, o vazio da imagem, e, sobretudo, a falta de interação entre seus personagens indicam um tipo de sociabilidade estranho a ela, fazendo-me refletir sobre o que de fato a imagem revela. Já na fotografia do Largo da Carioca de 1907, [Fig. 57] percebo que uma nova configuração urbana impõe-se à cidade com a reurbanização da praça e de seus arredores. Malta parece querer “dar a ver” um cenário moderno que “dá as costas” para o passado colonial da mesma praça retratada em 1903 [Fig.45]. Nessa fotografia vejo um cenário de decadência marcado por fortes traços coloniais e pela diversidade de seus habitantes. Porém, em ambas imagens, o cotidiano da cidade infiltra-se contaminando a cena e a cidade se dá a ver por entre jornaleiros descalços, cachorros que dormem, quiosques, ruínas etc., constituídos como

personagens da cidade colonial, em convivência com os personagens da cidade “moderna” : homens de terno, lampiões, mulheres vestidas à moda francesa. Nessas imagens do Rio de Janeiro de Malta, a República e a Colônia, a civilização e a barbárie, o novo e o velho, convivem numa paisagem em transição. Em comum, uma tensão entre o que elas parecem querer retratar o que efetivamente dão a ver.

Já, na fotografia da rua dos Arcos [Fig.57], o aspecto de “selvagem” , a colisão urbana e o confinamento da cena provocados pelo enquadramento dão a ver uma crescente fragmentação do espaço urbano. Essa imagem antecipa o surgimento de uma narrativa histórica que só poderá ser construída a partir de fragmentos, de múltiplos e diversos olhares. Nesse sentido, o olhar estetizante de Marc Ferrez oferece um ponto de vista único e estático ao enquadrar os Arcos [Fig.58]. Tentando abarcar sua totalidade, o fotógrafo distancia-se da cidade, dando a ver um organismo que articula valores hierárquicos que extrapolam a escala humana. Por sua vez, Charles Marville apresenta uma imagem [Fig. 59] de extrema nitidez, seu foco é dirigido aos elementos fixos da cena urbana, notadamente as ruas da cidade de Paris, deixando penetrar em seu enquadramento apenas rastros de atividade humana e um rosto embaçado. O tempo da cidade de Marville está em suspensão, ele é diferente do tempo de seus habitantes.

Enquanto, nos Arcos de Ferrez, a imagem orienta-se sob o ponto de vista do *studium*, da previsibilidade e do arranjo da cena, as imagens de Malta e Marville, apesar de diversas sob o ponto de vista formal, carregam uma tensão que está na ausência, naquilo que não revelam, porém que, de certa maneira, dão a ver por meio de seus rastros.

Por fim, para além de rastros fixados na imagem e com o auxílio do artifício da legenda sobreposta à sua superfície, a fotografia da Praça da Harmonia [Fig.65] dá a ver o que o prefeito Passos quis apagar da cidade e da memória. Sua tentativa de apagamento da memória dos acontecimentos gravados nas coisas materiais, por meio da demolição de edifícios e de lugares, é frustrada pela perturbadora materialidade da fotografia. Essa materialidade coloca-se, então, do lado oposto do idealismo construído pelo discurso oficial. E o vazio da Praça torna-se pleno de significado. A imagem da cidade colonial sem foco que vai desaparecendo da paisagem urbana e da memória, do ausente Mercado, do homem que dorme sobre o que restou da feira, tudo está impregnado de um sentimento que poderia ser caracterizado pelo que Walter Benjamin chamou “tristeza do que foi e perda de

esperança no que virá” (*Benjamin Charles Baudelaire*, p. 82, *apud RICE*, 1997, p.144).

Essas imagens de Malta parecem questionar o poder das transformações urbanas e dos atos políticos como indutores de um projeto utópico de transformação e elevação da sociedade, apontando uma tensão, talvez o pressentimento de uma catástrofe eminente. A aposta numa ação construtiva e, portanto, positiva, ligada à ideia de reformar-se a cidade por meio do planejamento urbano, uniu-se perfeitamente ao pensamento utópico do movimento moderno nas primeiras décadas do século XX, logo frustrada pelo pressentimento da impossibilidade de concretização de uma transformação efetiva. Sobre as transformações urbanas, desde o século XIX, Walter Benjamin foi enfático ao afirmar que “o século não soube responder às novas virtualidades técnicas com uma nova ordem social” (BENJAMIN. 2007, p.67). A ambição reformista que traria consigo a regeneração social, apontando para um futuro melhor mostra-se uma falsa promessa.

Essa constatação, de certa maneira, é antecipada na constante tensão presente nas imagens de Malta. Suas imagens ultrapassam a incumbência do registro de um projeto político-urbano de transformação da cidade pelo poder público, em favor da divulgação de um projeto de civilização, ao mesmo tempo, em que “dão a ver” a desigualdade e a artificialidade desse projeto.

A história descontínua de Benjamin, carregada de presentes, é como a imagem fotográfica para Barthes, um revisitar constante e sempre novo. A maneira pela qual Malta “dá a ver” o Rio de Janeiro parece antecipar a maneira pela qual ele é percebido hoje. Uma cidade partida e dividida entre opostos, porém, como em suas imagens, esses opostos interpenetram-se, revelando uma dinâmica heterogênea e contraditória que indica o quanto a cidade se tornou um espaço repleto de fragmentações e embates de natureza política e sociocultural.

E, mais de cem anos após a grande Reforma de Pereira Passos, a mesma maneira de fazer urbanismo repete-se na cidade contemporânea, tanto nas intervenções espaciais quanto nas representações dos atos políticos de seus governantes. Os planos urbanísticos recentes e culminantes com os megaeventos esportivos fazem parte de um processo histórico que têm suas bases determinadas com a Reforma Passos. Portanto, à luz das recentes transformações que a cidade do Rio de Janeiro experimentou, olhar para as imagens do passado produzidas por Malta abre a possibilidade de repensá-las, de ampliar seus significados e leituras.

As reflexões contidas nesta Dissertação de Mestrado não finalizam aqui. Ao contrário, objetivam ampliar novos debates sobre os processos de representação fotográfica da cidade e, ao mesmo tempo, contribuir para futuras pesquisas sobre a inesgotável fonte de possibilidades fornecida pelas imagens fotográficas de Augusto Malta.

6. Referências Bibliográficas

ARANTES, Otilia. “Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas” . In: ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO. **A cidade do pensamento único**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

ARAUJO, Viviane da Silva; FERNANDES, Eunícia Barros Barcelos. **Detrás da objetiva: fixidez e movimento na fotografia e no Rio de Janeiro de Augusto Malta**. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

ARAUJO, Viviane da Silva. **O papel da fotografia na construção simbólica das reformas urbanas**. Rio de Janeiro, 1904-1906. URBANA, v.6, n. 9. CIEC/UNICAMP, ago./dez., 2014.

ABREU, Maurício de Almeida. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPP, 2006.

AZEVEDO, André Nunes de. **Da Monarquia à República: um estudo dos conceitos de Civilização e Progresso na cidade do Rio de Janeiro entre 1868 e 1906**. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

_____. **A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração conservadora**. Tempos Históricos. Vol.19, 2º semestre de 2015. p.151-183 (versão eletrônica)

BARBOSA, Jorge Luiz. **Paisagens da natureza, lugares da sociedade: A construção imaginária do Rio de Janeiro como *Cidade Maravilhosa***. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, Barcelona, v. 15, n. 8655, 25 de marzo de 2010. (Série documental de Geo Crítica. Cuadernos Críticos de Geografía Humana)

_____. **Paisagens americanas: imagens e representações do wilderness**. Espaço e cultura, n. 5, jan./jun. 1998. p. 43-53.

BACELAR, Jonildo. **Guia geográfico Brasil: Atlas do Brasil -1640, [20?]** Disponível em: <<https://www.historia-brasil.com/mapas/atlas-1640.htm>> Acesso em: fev. 2017

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Lisboa: Edições 70, 1989.

BAUDELAIRE, Charles. **Quadros Parisienses e poemas do vinho**. Rio de Janeiro: Hexis, 2013.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2012.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1)

_____. Paris, A Capital do Século XIX. In: _____. **Passagens**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BIBLIOTECA NACIONAL. **Brasileira fotográfica**. Arquivo fotográfico de Augusto Malta. Disponível em: <[http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?value=Malta%2C+ Augusto&type=author](http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?value=Malta%2C+Augusto&type=author)>. Acesso em: nov. 2016

BOYER, Christine. **The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments**. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1994

BRISSAC, Nelson. **Ver do Meio: como o mato que cresce entre as pedras**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015.

CABRAL, Magaly. A Reforma Urbana do Rio de Janeiro na Coleção Família Passos. **Brasileira Fotográfica – Acervo do Museu da República: Avenida Central**. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=avenida-central>>. Acesso em: mar. 2017

CHIAVARI, Maria Pace. O mar, ícone e indício na fotografia pública do Rio de Janeiro (1906-1922) In: MAUAD, Ana Maria (Org.). **Fotograficamente, Rio a cidade e seus temas**. Niterói: PPGHistória – LABHOI – UFF/FAPERJ, 2016.

COLCHETE FILHO, Antonio. **Praça XV: projetos do espaço público**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

COSTA, Amanda Datelli; RODRIGUES, Antonio Edmilson M. **Cidade, reformas urbanas e modernidade: o Rio de Janeiro em diálogo com João do Rio e Augusto Malta**. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contracampo, 2012.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

ERMAKOFF, George. **Augusto Malta e o Rio de Janeiro: 1903-1936**. [Rio de Janeiro]: Casa Editorial, 2005.

FERREZ, Marc. **O álbum da Avenida Central**. Um documento fotográfico da construção da Avenida Rio Branco, Rio de Janeiro, 1903-1906. São Paulo: João Fortes Engenharia & Editora Ex-Libris, 1983.

FONTANARI, Rodrigo. **Roland Barthes e a revelação profana da fotografia**. São Paulo: Educ | Fapesp, 2015.

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

GORBERG, S. e FRIDMAN, S. A. **Mercados no Rio de Janeiro: 1834 – 1962**. Rio de Janeiro: S. Gorberg, 2003.

IMAGINÁRIO. Atlas digital pesquisável. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<https://imaginerio.org>>. Acesso em: fev. 2017

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Acervos**, ca. 2017. Disponível em <<http://ims.com.br/>>. Acesso em: 10 jun. 2017

ITAÚ CULTURAL. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural**, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22005/augustus-moran>>. Acesso em: mar. 2018

JENNINGS, Andrew. et al. **Brasil em jogo: o que fica da Copa e das Olimpíadas?** São Paulo: Boitempo, 2014.

JESUS, Gilmar Mascarenhas. **O lugar da feira-livre na grande cidade capitalista: conflito, mudança e persistência** (Rio de Janeiro: 1964-1989). Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Geografia da UFRJ. Rio de Janeiro, 1991.

KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico Fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. A Construção do Nacional na Fotografia Brasileira: O Espelho Europeu. In: _____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KRAUSS, Rosalind. Os espaços discursivos da fotografia. In: _____. **O Fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

_____. **Notes on the Index: Seventies Art in America**. October, The MIT Press, [Cambridge, Mass.], v.3, spring, 1977. pp. 68-81

_____. **Notes on the Index: Seventies Art in America – Part 2**. October, The MIT Press, [Cambridge, Mass.], v.4, autumn, 1977. pp. 58-67

LISSOVSKY, Maurício. **Pausas do Destino**. Teoria, Arte e História da Fotografia. Rio de Janeiro: MAUAD, 2014.

LOOS, Adolf. **Why a man should be well-dressed – Appearances can be revealing**. [S.l]: Metroverlag, 2011.

MAIRIE DE PARIS. **Les Musées de la Ville de Paris**, ca. 2012. Les Collections. Disponível em: <<http://parismuseescollections.paris.fr/>>. Acesso em: mar. 2018

MAMMI, Lorenzo. A construção da sombra. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Modernidades Fotográficas: 1940-1964**. (Catálogo) São Paulo, 2014.

MARTINS, Carlos. (Org.). **A paisagem carioca**. Rio de Janeiro: RIOARTE, 2000.

MAUAD, Ana Maria. A inscrição na cidade: Paisagem urbana nas fotografias de Marc Ferrez e Augusto Malta. In: MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**. Niterói: Editora da UFF, 2008.

_____. (Org.). **Fotograficamente, Rio a cidade e seus temas**. Niterói: PPG História – LABHOI – UFF/FAPERJ, 2016.

_____. **Fotografia pública e cultura visual em perspectiva histórica**. Revista Brasileira de História da Mídia, [S.l], v. 2, pp.11-20, 2013.

MONTEIRO DE CARVALHO, Anna Maria F. A construção da imagem da Baía de Guanabara. In: MARTINS, Carlos. (Org.). **A paisagem carioca**. Rio de Janeiro: RIOARTE, 2000.

MOTTA, Leda Tenório da; FONTANARI, Rodrigo. **Roland Barthes diante do signo fotográfico. Comunicação & Educação**. São Paulo, v. 17, n. 1, pp. 31-37, junho, 2012.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Portal do Museu Nacional de Belas Artes**, ca. 2018. Pintura Brasileira. Disponível em: <<http://mnba.gov.br/portal/colecoes/pintura-brasileira>>. Acesso em: mar. 2017

NEVES, M. de Souza. A cidade e a paisagem. In: MARTINS, C. (Org.). **A paisagem carioca**. Rio de Janeiro: RIOARTE, 2000.

OLIVEIRA JUNIOR, Antônio Ribeiro de. **Do reflexo a mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta**. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 1994.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. **Portal Augusto Malta**. Disponível em: <<http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/>> Acesso em: nov. 2016

_____. Página da Secretaria Municipal De Ordem Pública, ca. 2018. Título da página visitada. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/seop>>. Acesso em: mar. 2017

RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

PINHEIRO, Manuel Carlos; FIALHO Jr., Renato. **Pereira Passos: Vida e Obra**. Coleção Estudos Cariocas, n. 20060802. Rio de Janeiro: IPP/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2006.

PINNEY, Christopher. **Seven theses on photography**. London: University College London, 2012.

POE, Edgar A. O homem na multidão. In: POE, Edgar A. **Ficção completa, poesias e ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. pp.392-400.

RICE, Shelley. **Parisian views**. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. **A Revolta da Vacina: Mentres insanas em corpos rebeldes**. São Paulo: Scipione, 2003.

SIMMEL, Georg. **As grandes cidades e a vida do espírito (1903)**. Mana: Estudos de Antropologia Social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAS- Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro v. 11, n. 2. Rio de Janeiro, 2005. pp. 577-591. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-9314105000200010>>. Acesso em: fev. 2018.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. Cannon Fodder: Authoring Eugène Atget. In: _____. **Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Nova Iorque, 2018. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org>>. Acesso em: maio 2018

THIRÉ, Arthur. (trad.) **La ville de Rio de Janeiro et ses environs**. Rio de Janeiro: Imprimerie de la Statistique, 1909.

TURAZZI, Maria Inez. **Paisagem construída: fotografia e memória dos “melhoramentos urbanos” na cidade do Rio de Janeiro**. Varia História, Belo Horizonte, v. 22, n. 35, p. 64-78, jun. 2006.

TURAZZI, Maria Inez e MELLO, Maria Teresa V. Bandeira de. **Um porto para o Rio**. Imagens e Memórias de um Álbum Centenário. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

VERGUE. **Álbuns fotográficos de Paris**. Montreal, Canadá, 2017. Disponível em: <<http://vergue.com/>>. Acesso em: maio 2018

WHITAKER FERREIRA, João Sette. Um teatro milionário. In: JENNINGS, Andrew et al. **Brasil em jogo: o que fica da Copa e das Olimpíadas?** São Paulo: Boitempo, 2014.