

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH

Programa de Pós-Graduação em Memória Social -PPGMS

DOLORES EUGÊNIA DE REZENDE

**MEMÓRIAS SUBTERRÂNEAS NA FOTOGRAFIA DE AUGUSTO MALTA:**

imagens, disputas e identidades no Rio de Janeiro da modernidade.

Rio de Janeiro

2018

**DOLORES EUGÊNIA DE REZENDE**  
**MEMÓRIAS SUBTERRÂNEAS NA FOTOGRAFIA DE AUGUSTO MALTA:**  
**IMAGENS, DISPUTAS E IDENTIDADES NO RIO DE JANEIRO DA**  
**MODERNIDADE.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Memória Social. Orientador: Prof. Dr. Sérgio Luiz Pereira da Silva

Rio de Janeiro

2018

R467 Rezende, Dolores Eugênia de  
Memórias subterrâneas na fotografia de Augusto  
Malta: imagens, disputas e identidades no Rio de  
Janeiro da modernidade / Dolores Eugênia de  
Rezende. -- Rio de Janeiro, 2018.  
119

Orientador: Sérgio Luiz Pereira da Silva.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em Memória Social, 2018.

1. Fotografia. 2. Augusto Malta. 3. Memória. 4.  
Identidade. 5. Disputa. I. Silva, Sérgio Luiz  
Pereira da , orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH

Programa de Pós-Graduação em Memória Social – PPGMS

DOLORES EUGÊNIA DE REZENDE

**MEMÓRIAS SUBTERRÂNEAS NA FOTOGRAFIA DE AUGUSTO MALTA:  
IMAGENS, DISPUTAS E IDENTIDADES NO RIO DE JANEIRO DA  
MODERNIDADE.**

Aprovado pela Banca Examinadora

Rio de Janeiro, 26/ 02/ 2018

---

Prof. Dr. Sérgio Luiz Pereira da Silva (orientador) - UNIRIO

---

Prof. Dr. Miguel Angel de Barrenechea – UNIRIO

---

Prof. Dr. Leandro Pimentel Abreu - UERJ

## **AGRADECIMENTOS**

Graças à vida, que tanto tem me dado! (DEUS; VIOLETA PARRA, ∞)

Graças a meus pais, (LISIO, 1944) e (ANTONIÊTA, 1942), que me fizeram vida, e me presentearam em todos natais de minha infância com livros. (Mamãe sempre afirmou que era o Menino Jesus que estava a me presentear)

Graças a minha irmã, (FABIANA, s.d), que me apoia em tudo. E à (VICTORIA, 1998), sua filha e minha sobrinha amada, que agora inicia sua vida universitária.

Graças a meu companheiro de vida (ANDRÉ, 2010), que desde que passou a compartilhar meus sonhos, apoiou-me a voltar a bailar, a estudar, e a cada dia tem me apoiado e tornado possível minha empreitada acadêmica.

Graças a meu orientador, que me incentivou desde meus primeiros intentos em retornar ao mundo acadêmico com ensinamentos, consistentes e divertidos ao mesmo tempo. (SÉRGIO, 2015), aceitou-me como aluna ouvinte, e, trazendo-me até aqui, propiciou-me terminar uma etapa, com outra já no forno.

Graças ao programa da (MEMÓRIA SOCIAL, 2016), por ter me acolhido. Em uma relação de troca, aprendo e pretendo, agora e no futuro, participar ao máximo dos desafios dessa Memória, fluida e continua.

## RESUMO

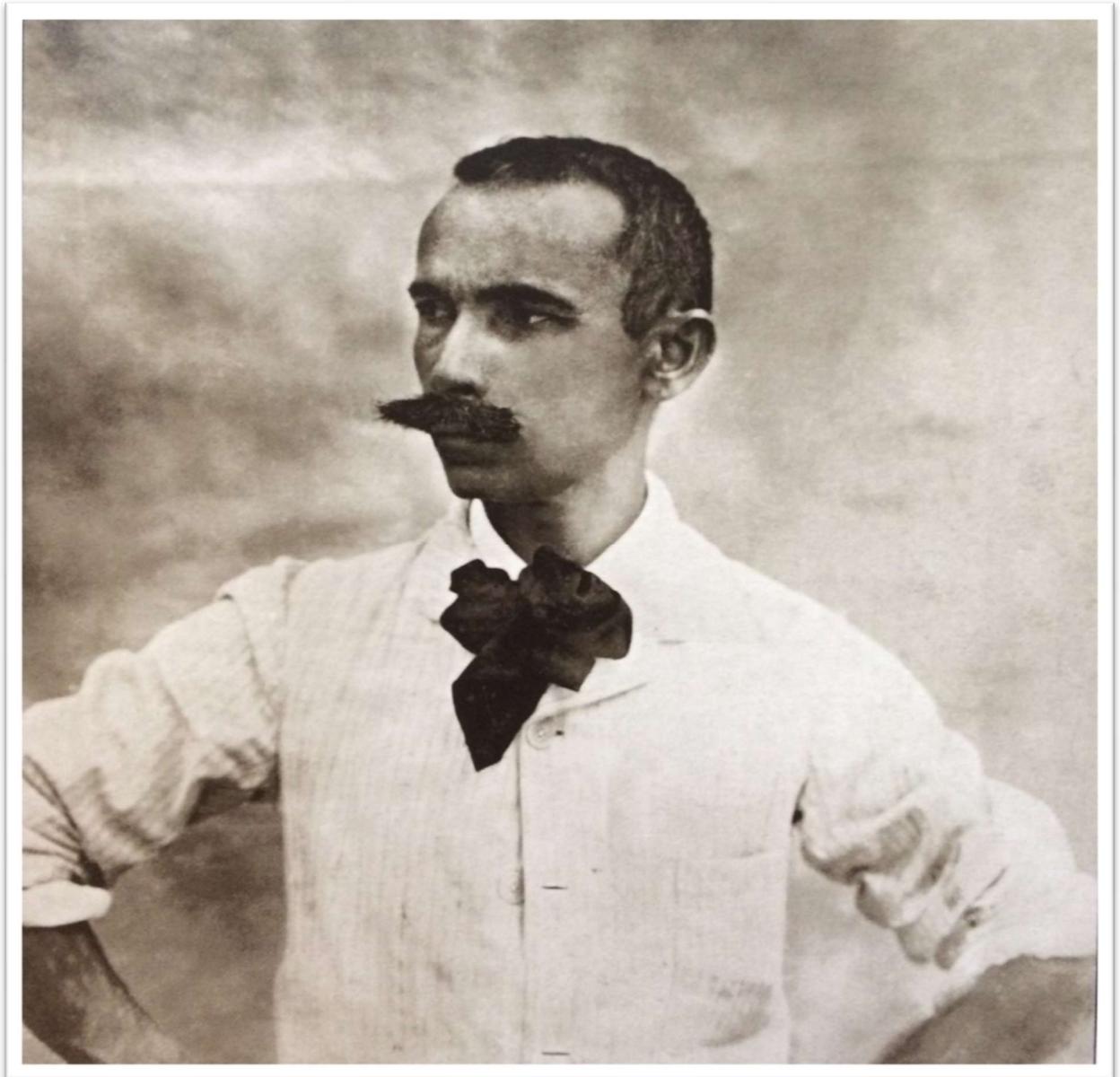
Este trabalho tem como objetivo analisar a Memória construída através das imagens do fotógrafo Augusto Malta, que documentou um período importante da história da cidade do Rio de Janeiro, as reformulações urbanísticas conhecidas como o “bota-abaixo” ocorridas no início do século XX que visava a inserção do Brasil no ideário da modernidade europeia. Discutiremos sobre o impacto dessas reformas sobre a população da cidade. Buscaremos igualmente compreender através da análise iconográfica de algumas de suas imagens, como duas diferentes identidades foram representadas: uma idealizada pelo poder público como Identidade Nacional, representando uma elite sofisticada aos moldes europeus, vivendo numa cidade modernizada, e por outro lado uma identidade nacional indesejada, de uma população pobre, mestiça e esquecida por esse mesmo poder, vivendo numa cidade decadente, suja e prestes a desaparecer. Sob a luz dos estudos de Memória Social, analisaremos de que maneira podemos perceber uma disputa de memórias, entre uma memória oficial e uma outra subterrânea, e de que maneira essa última sobreviveu através das imagens do fotógrafo. Por fim, abordaremos as transformações que a fotografia vem sofrendo no século XXI, que cada vez mais, de artefato, vem assumindo o estatuto de “código”. Nesse processo, mostraremos como a digitalização de acervos tem sido uma das ferramentas essenciais ao acesso e à difusão dos acervos arquivísticos, além de contribuir para a sua preservação, e descreveremos como se deu no acervo iconográfico de Malta sob a salvaguarda do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

**Palavras-chave:** Fotografia, Augusto Malta, Memória, Identidade, Disputa.

## **ABSTRACT**

This paper aims at analyzing the memory built through the images of the photographer Augusto Malta, who documented an important period in the history of the city of Rio de Janeiro, the urbanistic reformulations occurred in the early twentieth century aimed the insertion of Brazil into the ideals of European modernity. We will discuss about the impact of these reforms on the population of the city. We will also seek to understand through the iconographic analysis of some of their images, how two different identities were represented: one idealized by the public power as National Identity, representing a sophisticated elite in European molds, living in a modernized city, and on the other hand, one idealized by the public power as National Identity, representing a sophisticated elite to the European molds, living in a modernized city, and on the other hand an unwanted national identity, of a poor, mestizo population and forgotten by that same power, living in a decaying, dirty city and about to disappear. In the light of Social Memory studies, we will analyze how we can perceive a memory dispute, between an official memory and another underground memory, and how the latter survived through the photographer's images. Finally, we will address the transformations that photography has been suffering in the 21st century, which, increasingly, as an artifact, has assumed the status of "code". In this process, we will show how the digitization of collections has been one of the essential tools for accessing and disseminating archives, as well as contributing to its preservation, and will describe how this process was done in the iconographic collection of Malta at the Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

**Keywords:** Photograph, Augusto Malta, Memory, Identity, Dispute.



Augusto Malta com cerca de 35 anos – Fotografia não identificada – Cerca 1899.

Fonte: MIS-RJ

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Rues Laplace et Montagne Sainte-Geneviève.....	24
Imagem 1 - Égouts de Paris ( Esgotos de Paris) .....	25
Imagem 2 - Limpeza Pública – Veículo de tração animal.....	27
Imagem 3 - Foto da tela do terminal de consulta remota do MIS-RJ.....	40
Imagem 4 - Foto da tela do terminal de consulta remota do MIS-RJ.....	41
Imagem 5 - Foto da tela do terminal de consulta remota do MIS-RJ.....	41
Imagem 6 - Beco João Batista.....	46
Imagem 7 - Rua do Hospício, atual rua Buenos Aires, no Centro.....	47
Imagem 8 - Rua dos Andradas esquina com Marechal Floriano.....	47
Imagem 9 - Fundos do Prédio da Rua do Rezende.....	50
Imagem 10 - Rua do Senado.....	50
Imagem 11 - Rua dos Andradas com Alfândega.....	51
Imagem 12 - Rua dos Andradas esquina com Marechal.....	53
Imagem 13 - Avenida Central – Solenidade de abertura oficial das obras de construção.....	56
Imagem 14 - Avenida Central - Vista panorâmica durante os trabalhos de pavimentação.....	57
Imagem 15 - Avenida Central - Festa de inauguração com desfile de tropas.....	58
Imagem 16 - Inauguração da Avenida Central .....	59
Imagem 17 - Avenida Central Recém-Inaugurada.....	61
Imagem 18 - Avenida Central.....	62
Imagem.19 - Avenida Rio Branco.....	62
Imagem 20 - Exposição Nacional do Centenário da Abertura dos Portos Brasileiros às Nações Amigas.....	64
Imagem 21 - Morro de Santo Antônio.....	68
Imagem 22 - Vestuário Avenida Central.....	69
Imagem 23 - Vestuário Parc Royal.....	69
Imagem 24 - Inauguração da Loja Parc Royal no Largo de São Francisco.....	70
Imagem 25 - Descanso às 16h da tarde na Praça da Harmonia.....	72
Imagem 26 - Quiosque no Largo da Carioca.....	74

Imagem 27 – Populares queimam quiosque nº 124 que afixou cartaz contra Pereira Passos.....	76
Imagem 28 - Sem título.....	80
Imagem 29 - Sem título.....	80
Imagem 30 - Sem título.....	81
Imagem 31 - Rua Camerino.....	83
Imagem 32 - Rua Camerino com destaque para a Casa Clark.....	84
Imagem 33 - Rio Comprido.....	85
Imagem 34 - Caricatura “Os contrastes sociais no Rio de Janeiro” .....	87
Imagem 35 - Prédio da Rua Frei Caneca.....	89
Imagem 36 - RuaCamerino.....	90
Imagem 37 - Rua da Prainha.....	91
Imagem 38 - Grupo posando no Mangue ao lado do viaduto da Central do Brasil.....	96
Imagem 39 - Rua do Acre .....	99
Imagem 40 - Alargamento da Rua Acre.....	100
Imagem 41 - Rua dos Andradas esquina com Alfândega.....	101
Imagem 42 - Rua dos Andradas esquina com Alfândega.....	102
Imagem 43 - Rua dos Andradas com Rua da Alfândega nos dias atuais.....	105
Imagem 44 - Augusto Malta em Niterói com 89 anos incompletos.....	115

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 MALTA, FOTOGRAFIA E MODERNIDADE .....	22
1.1 Fotografia e modernidade: usos e funções da fotografia na passagem do século XIX ao XX .....	22
1.2 Fotografia e Memória.....	30
1.2.1 A pesquisa iconográfica – O Museu da Imagem e do Som e o acervo pessoal de Augusto Malta.....	36
1.3 Malta e a memória visual do Rio de Janeiro: O choque da modernidade e a memória oficial nas imagens de Malta.....	43
2 OS CONTRASTES NA OBRA DO FOTÓGRAFO.....	67
2.1 A Produção Social da Identidade e da Diferença na obra de Augusto Malta.....	67
2.2 O espaço da cidade do Rio de Janeiro: uma disputa de identidades.....	78
2.2 Memória dos esquecidos: memória subterrânea.....	88
3 O PÓS-FOTOGRAFICO.....	98
3.1 Fotografia: Documento e Monumento.....	98
3.2 O Processo de digitalização: de artefatos visuais de memória a códigos.....	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
REFERÊNCIAS.....	116

## INTRODUÇÃO

“O que mais me fascina e me mantém encantado nas fotografias que amo?” Com esse questionamento, Giorgio Agamben (2007) inicia um de seus “fragmentos”, intitulado *O dia do juízo*, em seu livro *Profanações*. Nesse texto, o teórico discorre sobre a fotografia, definindo-a de maneira metafórica e propondo-a, de algum modo, como o lugar do Juízo Universal, por compreender que “o que aparece” nela é o que será convocado para o suposto *Dia do Juízo*. Afirma ainda amar o fato de que a fotografia nos apresenta uma exigência: o sujeito fotografado demanda algo de nós, ou seja, mesmo que a pessoa na imagem seja hoje completamente esquecida, que o seu nome seja apagado para sempre da memória dos homens, aquela pessoa, aquele rosto pede o seu nome, requerendo, assim, que não seja esquecido.

É essa a exigência que conferimos relevo em nossa pesquisa, buscando nos rostos desses “esquecidos”, que aparecem na obra fotográfica de Augusto Malta, não nomeá-los, como em sua liberdade poética nos fala Agamben, mas tentá-los compreender.

Antes de adentrar os objetivos e método desta dissertação, é necessário narrar um pouco a minha trajetória, que me trouxe ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social, ao interesse pela história da Fotografia, e por fim, à memória da Cidade do Rio de Janeiro e dos cariocas. O caminho foi o que podemos chamar de longo, interessante, com uma boa quantidade de voltas, às vezes tortuosas, às vezes por mares revoltos, mas com um balanço final muito interessante e enriquecedor.

Formei-me em Comunicação Social pela UFMG, tendo me graduado em 1993. Meu bacharelado foi em Rádio e TV, contudo, o mundo do rádio e televisão nunca havia sido meu objetivo e paixão, e sim, a Fotografia. Interessava-me por cinema, fotografia e sua história. Apesar de inicialmente ter optado pela habilitação em Publicidade e Propaganda, já que à época, devo confessar, nutria uma grande admiração pela publicidade produzida no Brasil, e seus vários prêmios internacionais (sonhava trabalhar em uma agência como a W/Brasil), descobri a tempo, felizmente, que esse não seria meu caminho.

Como aluna de Comunicação, cursando a habilitação Rádio/TV, tive a oportunidade de fazer várias disciplinas de fotografia e cinema, dentre obrigatórias e optativas, todas na Escola de Belas Artes (EBA), e onde, tive a sorte e felicidade de ter tido excelentes professores. Gostaria de particularmente nominar o professor Rui Cesar dos Santos, que incutiu em mim a admiração pela fotografia através da leitura e discussão dos textos clássicos de sua história, além de ter sido quem me ensinou os primeiros passos do processo de fotografar com uma câmera “profissional”, utilizando seus recursos e sua tecnologia - à época, as câmeras todas mecânicas (quantas saudades de uma NIKON F3), obviamente, analógicas utilizando filmes preto-e-branco, que desde sempre tem sido minha paixão.

Em meus anos de universidade, procurei tirar proveito ao máximo de todas as chances de estar em um laboratório. Fui monitora do laboratório de fotografia da EBA, passando assim, constantemente, horas sem fim revelando filmes e fazendo cópias de fotos, sempre em p&b. Também trabalhei por um ano como estagiária no Centro Audiovisual da UFMG, como fotógrafa e laboratorista. Minha relação com esse “fazer fotografia” era extremamente artesanal, “mão-na-massa”, “*mise-en-place*”, horas em pé.

Abro parênteses também para tratar de uma outra atividade que venho praticando com paixão durante toda a minha vida: a dança. Do balé clássico desde bem pequena, passando pelo “jazz”, e pelo balé moderno. Ao me graduar em 1993, eu fazia parte de um grupo de dança flamenca, “*Los del Rocío*”, já há 5 anos, com aulas e ensaios diários, e apresentações todos os finais de semana em um espaço chamado “Centro de Cultura La Taberna”, um misto de centro cultural, tablado e restaurante típico espanhol em Belo Horizonte.

Após formada, ainda trabalhei por certo tempo com fotografia, em algumas incursões pessoais, também com um fotógrafo, mas, ao fim, a dança e o palco falaram mais alto, e não persisti no campo fotográfico como profissão.

Contudo, passado algum tempo, e com a compreensão de que “viver da arte” era uma pretensão um pouco utópica, recebi (e aceitei) o convite para trabalhar como Coordenadora de Eventos em um hotel integrante do “Roteiro de Charme”, o *Solar Nossa Senhora do Rosário*, na cidade de Ouro Preto, função que exerci nos dois anos que lá trabalhei, adentrando assim o mundo da hospitalidade.

Para fazer uma longuíssima história um pouco mais curta, e voltar ao nosso tema aqui, a pesquisa, resumo os 15 anos passados nessa área: Após dois anos como coordenadora de eventos, já seduzida pela gastronomia - mas não ainda pela química meio mágica, e sim pelas atividades que me cabiam, ou seja, a coordenação de serviços de alimentos e bebidas, resolvi à cozinha me dedicar. Fui para Nova Iorque, estudei e trabalhei em uma escola de gastronomia, *The Institute of Culinary Education* por dois anos, e obtive meu diploma em *Culinary Arts*. Ao voltar para o Brasil ao final do ano de 2002, vim direto para o Rio de Janeiro para um estágio como cozinheira no Hotel Sofitel em Copacabana, e após um mês e meio com esse status, passei a funcionária.

E agora por fim, após todas essas voltas, chegamos ao Rio. Em dois anos e meio trabalhando em um hotel cinco estrelas, 6 dias por semana, em feriados, e uma média de 12 horas por dia de pé em uma cozinha extremamente movimentada, não tive muito tempo para realmente conhecer a cidade além do que havia conhecido em algumas vindas como turista em minha adolescência. Foi somente após pedir demissão dessa função e passar a trabalhar como autônoma que tive a chance de começar a desbravar a cidade, principalmente, a sua área central.

O que sempre me fascinou, não necessariamente de uma maneira positiva, na paisagem arquitetônica do centro da cidade, foram os disparates e contrastes. Em uma avenida de trânsito caótico, a Rio Branco, conviviam pérolas arquitetônicas como o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional, o Museu de Belas Artes, dentre alguns outros, com uma monstruosidade estética como o Edifício Avenida Central – cujo nome, ironicamente, faz alusão à via moderna construída na entrada do século, com o objetivo de ser bela, uma representação da “Paris nos trópicos”. E essa “re-descoberta” da cidade despertou em minha mente curiosa, e sempre interessada em conhecer a história de lugares e pessoas, o desejo de “re-conhecer” o Rio de Janeiro.

Quanto ao fotógrafo Augusto Malta, entrei em contato com sua obra, em princípio, através de quadros de fotos decorativas, que podem ser encontrados nas paredes de diversos bares e restaurantes, consultórios médicos, ou seja, os mais diversos lugares da cidade, desempenhado uma mera função ilustrativa, mostrando geralmente a Avenida Rio Branco (nascida Central) no começo do século XX, quando ainda era bela, fotografias dos cursos do carnaval carioca, em um passado glamoroso, os pavilhões das exposições internacionais de 1908 e 1922. Sempre fotografias mostrando um Rio

de Janeiro para um carioca saudosista: “como era bonita nossa cidade” ... No entanto, apesar de começar a familiarizar-me com algumas de suas imagens mais icônicas, naquele momento eu ainda desconhecia se tratar do fotógrafo Augusto Malta.

Foi somente alguns anos depois, ao começar a me preparar para um concurso da FUNART, estudando livros sobre a fotografia no Brasil, que me deparei com livros sobre Malta. Ao ler sobre seu trabalho e funções, e podendo ver outras imagens nem tão charmosas como aquelas das paredes, percebi a complexidade de sua obra, e a riqueza contida em sua multiplicidade. Percebi assim a verdadeira dimensão e importância do seu trabalho, e, por conseguinte, o potencial para uma pesquisa a seu respeito que me ajudaria a conhecer mais a fundo a história da cidade, e do Brasil.

Resumindo esse “*memoir*” necessário para a compreensão de minha trajetória, quando me dediquei por mais de quinze anos ao campo da hospitalidade/gastronomia, tendo trabalhado como chef em navio de cruzeiro, o que me possibilitou dar a volta ao mundo, além de ter trabalhado como professora de gastronomia e como chef consultora, por fim, em 2015 retornei à escola.

Após tantos anos passados, montando cardápios, escrevendo receitas, ensinando técnicas de cozinha, discutido tendências gastronômicas, qualidade de produtos e fornecedores, orçando eventos, por fim, dedico-me agora a fazer algo completamente diferente do que vinha fazendo, e que tanto me realiza: esta minha pesquisa. Tenho como meta melhor conhecer a história do Rio de Janeiro, através de suas transformações no espaço e no tempo, e, com isso, habilitar-me para melhor compreender como funciona a dinâmica da construção da memória dessa cidade, e daqueles que a ocuparam, através da Fotografia de Augusto Malta. E, assim, a Fotografia, a Memória e a Cidade do Rio de Janeiro, que escolhi como minha, fizeram-me retornar ao mundo acadêmico, tendo a Memória Social preenchido esse clamor, com seu perfil transdisciplinar e inclusivo, ideal para uma formação tão eclética como a minha.

Uma coisa digo: posso ser chamada saudosista. Tenho um especial apreço pela fotografia em p&b, pela fotografia antiga, histórica, que resiste ao tempo e nos fala de um passado. Em função disso, neste trabalho, dou sempre especial ênfase ao fato de considerar as fotografias de Malta como “artefatos”. A Fotografia não me encanta somente através de uma discussão teórica quanto a seu estatuto. Digo mais, seu

fascínio é despertado em mim, mais como artefato visual de memória, objeto museal, arquivo a ser conservado. Tenho um histórico de lidar com a fotografia “à moda antiga”, em passar horas trabalhando em um laboratório. Presenciar as imagens surgirem em um papel em branco fotossensível, que impressionado pela luz de um ampliador que atravessa um negativo, e em seguida mergulhado em um líquido químico que revela no papel em branco uma cópia daquilo que meu olho “viu”, sempre me fascinou. Remete-me ao cozinheiro, que a partir dos ingredientes, dos alimentos brutos, cria sabores, texturas e prazer gustativo. Teorizar sobre gastronomia nunca foi meu maior prazer, como o teorizar sobre fotografia. Podemos analisa-las, mas primeiro senti-las. A comida a ser saboreada pelo paladar, a fotografia pelo olhar: Cozinheira e fotógrafa convivem em mim.

Retomemos o tema deste trabalho e falemos de nosso fotógrafo. Malta é considerado o mais importante cronista visual da cidade do Rio de Janeiro. Essa valoração é assumida tanto pela historiadora Maria Inês Turazzi, em sua introdução à biografia do fotógrafo Augusto Malta e a Cidade do Rio de Janeiro – 1903-1936 (ERMAKOFF, 2009), quanto por diversos outros autores (MOREIRA, 1996; HOLLANDA, 2003; KOSSOY, 2002), a partir dos quais a extensão e importância da obra por ele desenvolvida o habilita a ser apontado como o primeiro fotojornalista brasileiro.

Nossa pesquisa se situa em um momento histórico que abrange expressivas mudanças na cidade do Rio de Janeiro, ocorridas no início do século XX e que visavam à inserção do Brasil no ideário da modernidade europeia. Como corte temporal, demarcamos especificamente as duas primeiras décadas desse século, consideradas as mais significativas quanto às grandes reformulações urbanísticas, perpassando o período conhecido como o Bota-abaixo, entre os anos de 1903-1906, e a consolidação das obras ocorridas até a década de vinte.

Nesse ponto, faz-se necessário ressaltar que, ao abordarmos a obra de Augusto Malta, falamos em fotografia. Como o nosso trabalho está situado no campo dos estudos da Memória Social, partimos do pressuposto de que a fotografia, sob a luz dos estudos da cultura visual, constitui um artefato visual de memória. Por meio da análise do seu valor documental e de testemunho, vislumbramos, então, a sua intercessão interdisciplinar com a Memória e, no caso da obra de Malta, com a construção da memória visual da cidade do Rio de Janeiro e da própria Memória Nacional.

Temos, como objetivo geral, a análise da memória construída a partir das imagens de Augusto Malta, apresentando quem foi e como atuou, já que o autor em questão à época exercia a função de fotógrafo oficial da prefeitura em um contexto que intentava disseminar os ideais da modernidade por parte do governo do Brasil. Nesse dado momento da história brasileira, na cidade do Rio de Janeiro, então a capital federal, buscou-se reformular, além do espaço físico, a imagem dos seus habitantes, dando-lhes novas identidades e face, e orientando, não apenas as suas condutas, como também a divisão espacial urbana. Tudo isso colaborou na implementação de uma visão de mundo modernizante para a cidade a ser a vitrine, o “cartão de visitas” da nação. O poder público tencionava, ainda, forjar uma nova identidade nacional.

Ao analisar a sua obra em duas facetas – a primeira representando uma identidade pretendida e a segunda, uma identidade que não se queria para o povo –, veremos igualmente como essa produção serviu ao poder público como documentação, bem como a função da fotografia como documento e discurso visual, além do seu papel como fotógrafo engajado nesse projeto.

Contamos como alicerce teórico para elucidar o momento histórico e a mentalidade da época em questão, tanto com autores da historiografia do Brasil, como Larry Benchimol, Nicolau Sevcenko e Sidney Chalhoub, quanto com escritores da literatura, como Lima Barreto, Olavo Bilac, Aluísio de Azevedo e Luis Edmundo. Alguns desses cronistas expressavam uma visão crítica das transformações, já outros, enquanto intelectuais, assumiram a postura de porta-vozes da modernidade, revelando em seus escritos uma intenção pedagógica de ditar para a sociedade regras relativas ao que se entendia por moderno, civilizado. Contamos também com os periódicos onde as crônicas dos escritores citados eram publicadas, bem como com depoimentos orais de familiares do fotógrafo que fazem parte do acervo do Museu da Imagem e do Som.

Assim sendo, o entrecruzamento e a interseção de fontes como jornais, ofícios, crônicas, literatura etc. fazem-se de essencial importância na construção de um conjunto de referências mais extenso, que por sua vez, proporcionam uma maior possibilidade de compreensão do sentido do teor das imagens, a fim de que elas adquiram um sentido além daquele em si, mas igualmente em seu contexto.

Buscamos desenvolver uma discussão teórica sobre a relação da fotografia com a Memória e a História, analisando-a enquanto documento a partir de autores como

Ana Maria Mauad, Boris Kossoy, Roland Barthes, Phillippe Dubois, entre outros. Analisamos igualmente sob a luz do conceito de Documento/Monumento, compreendendo-a como uma mensagem que se elabora através do tempo, na perspectiva do historiador Jacques Le Goff.

A partir dos estudos culturais, propomos entender as implicações políticas de determinados conceitos, como Diferença, Identidade e Alteridade, apresentados como uma construção social por Tomas Tadeu da Silva e, a partir deles, analisar os usos sociais da fotografia. Neste ponto, ainda, recorreremos à memória mítica para compreender como o homem vem, ao longo de sua história, numa busca ontológica, intentado definir o Outro, as fronteiras, o belo, o feio...

A Memória Social em sua complexidade interdisciplinar é utilizada como elemento para identificar e compreender os processos de implementação e imposição da institucionalização de uma memória oficial por parte do Estado, na perspectiva de Halbwachs, para quem, na tradição europeia do século XIX, a nação é a forma mais acabada de um grupo, e a memória nacional - leia-se memória oficial - a forma mais completa de uma "Memória Coletiva". Valeremo-nos também do contexto da memória social para identificar os processos de resistência de grupos desprivilegiados e excluídos do reconhecimento do discurso estatal, mas presentes nos documentos fotográficos do nosso corpus de pesquisa.

Com isso, analisamos um conjunto de imagens do fotógrafo Augusto Malta a partir de uma metodologia iconográfica, segundo Panofsky (1976). Iconografia seria o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição a sua forma. (p. 47), sendo esse um método de proceder puramente descritivo. A iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento das datas, origens, e às vezes autenticidade, e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações posteriores. Ela não tenta elaborar interpretações sozinha: coleta e classifica as evidências, mas não investiga a gênese e significação dessa evidência.

A partir da análise iconográfica de "*imagens preexistentes*" (BANKS, 2009), buscamos nelas discernir distinções sociais e pertencas indenitárias presentes na memória documental do conjunto fotográfico. Privilegiamos as fotografias em que pessoas são retratadas em sua vasta e diversificada obra. Nosso foco é o aspecto humano da cidade, verificado por meio da população ocupante do espaço público do Rio de Janeiro no período inicial do século XX.

Gostaríamos de deixar claro que em nosso trabalho, as imagens são protagonistas: buscamos deixá-las falar por si mesmas. Os teóricos são abordados com a intensão de que nos forneçam alguns instrumentos, e possibilidades de diferentes leituras, e não com o intuito de comparar abordagens diversas quanto ao estatuto da fotografia.

Escolhemos as imagens segundo o critério de apresentarmos os contrastes presentes em sua obra, quando segmentos da população carioca foram representados em distintos contextos. Por um lado, aquelas que percebemos como a imagem e a identidade impostas pelo poder público, e que pretendiam compor um estrato bem vestido e educado, forjando uma imagem oficial a ser documentada para ficar gravada na memória da cidade. Por outro, aquelas que percebemos como a imagem do que se queria ocultar da visão, ou seja, as pessoas seriam fisicamente retiradas desse centro revitalizado, destituídas de seu espaço e estilo de vida. Desse modo, questionamos se, de alguma forma, as imagens desses homens, mulheres e crianças contidas nas fotografias de Malta persistiram como uma forma de resistência. E ainda, vislumbramos de que forma os contrastes contidos nas imagens de Malta desvelam uma disputa de identidades.

Dessa forma, o objetivo é o de compreender, primordialmente, se as imagens daqueles que foram esquecidos pelo poder público no projeto de reformulação urbanística e inserção do Brasil em um cenário da modernidade – e que também se fazem presentes na obra do fotógrafo – podem ser consideradas como uma forma de resistência à luz do conceito de “Memórias Subterrâneas”, cunhado por Michael Pollak.

Ao evocarmos um “velho tema”, imprimindo-lhe um tratamento diferente, pretendemos justamente focar na figura desses esquecidos. O que se passou naquele período foi uma operação de incluir e excluir, afirmando-se “o que éramos” e “o que não éramos”, sobre quem pertencia ou não a um ideal de identidade nacional, bem como sobre os que estavam incluídos ou excluídos das reformas perpetradas pelo poder público.

Desde o momento da escolha do tema deste trabalho, tivemos a oportunidade de fazer pesquisas prévias para explorarmos com mais profundidade o assunto, possibilitando-nos inspiração e norte para continuarmos. Percebemos, entretanto, e por isso usamos há pouco a expressão “velho tema”, sem com isso dizê-lo “menos

interessante”, ou esgotado, que esse tema merece uma nova abordagem. Primeiramente, como já mencionado, nosso escopo será no campo dos estudos da Memória Social a partir da análise da obra do fotógrafo Augusto Malta sob a luz da atualidade.

O vasto acervo de Augusto Malta, composto de milhares de fotografias, todas em forma de reproduções, negativos de vidro e negativos panorâmicos –considerados artefatos visuais de memória, “físicos”, objetos museais guardados em diversos museus, instituições culturais e coleções particulares –, vem passando por um processo de digitalização, e as suas imagens estão, em grande parte, acessíveis na “rede”. A fotografia mudou, deixando, cada vez mais, de ser um artefato para assumir o estatuto de “código”, segundo palavras de Joan Fontcuberta (2010, 2014). Fotos originais são convertidas em arquivos eletrônicos e organizadas em um banco de imagens. Assim, analisamos a obra e a memória construídas pelo fotógrafo sob a perspectiva de Fotografia como processo, em consonância com os novos estudos acerca da cultura visual, conhecida como o “Pós-fotográfico”. Entretanto, tal investigação crítica prossegue considerando a construção e manutenção da Memória, bem como a resistência das memórias.

O resultado de nossa pesquisa, colocada de uma maneira mais esquemática, estruturada nessa dissertação, encontra-se formatada em três seções, que pretendemos não ser entanques e separadas entre si. Buscamos uma cadência e inter-relação entre as partes. Os autores e teorias perpassam entre elas, sendo que recorreremos a alguns mais de uma vez ao longo do trabalho, a cada vez que percebermos suas colocações pertinentes e elucidativas para lermos uma imagem, ou colocarmos uma ideia nossa.

A primeira seção, assim, busca expor e compreender o conceito de modernidade, e de que maneira essa proporcionou mudanças nas mentalidades, buscando igualmente tratar dessa intrínseca, interdisciplinar, e indissociável relação entre a evolução da história e dos preceitos da modernidade, com a evolução da memória, seguida pelos estudos da memória social e a necessidade e desejo das sociedades de alcançar uma unidade e coesão social, e o papel da fotografia, que foi filha dessa modernidade, nesse intento.

Relatamos nessa mesma seção o mapeamento do acervo do fotógrafo distribuído em diversas instituições da cidade, falamos de seu estatuto de arquivo, e de como hoje em dia se dá o processo de pesquisa iconográfica, mais especificamente no MIS-RJ, instituição essa que escolhemos para nosso “trabalho de campo”.

Ainda nessa primeira parte, apresentamos o fotógrafo, falando de sua biografia, mas principalmente, de qual foi seu papel, descrevendo suas funções oficiais e procurando através de diferentes textos, relatos históricos, crônicas, depoimentos, compreender quem foi o ator social Malta, e qual foi o cenário do Rio de Janeiro na virada do século XX, quando o Brasil pretendia tornar-se moderno, o que acarretou tanto entusiasmo, quanto choques.

Na segunda seção tratamos das contradições presentes na obra do fotógrafo, e de como ela representa tanto uma identidade nacional pretendida, e forjada em prol de um projeto nacional, quanto uma identidade indesejada. A partir então dessa representação social da identidade e da diferença, chegamos a um ponto de analisar de que maneira houve uma disputa de identidades presente no espaço da cidade.

Na mesma seção também tratamos de como as fotografias de Malta podem ter funcionado como uma forma de preservação e sobrevivências de “Memórias Subterrâneas”.

Na terceira seção abordamos o termo “O pós-fotográfico” em dois sentidos. Primeiramente, ele é entendido como documento-monumento. Analisamos as fotografias de Malta que foram por ele montadas, editadas, e tiveram informações adicionadas *a posteriori*. Tais documentos tinham uma função original de prova, e são considerados como uma escolha do próprio fotógrafo, e da sociedade em que estava inserido, daquilo que deveria ser preservado para o futuro. Hoje, são interpretados como “monumentos”, aquilo que a nós chegou do passado, e sobreviveu. Nós os chamamos de o “pós-fotográfico” de Malta.

No segundo momento, abordamos o processo da digitalização empreendido pelo MIS-RJ de toda a coleção iconográfica de Augusto Malta, por questões de segurança, conservação e acessibilidade. Também abordamos nessa parte questões que preocupam todas as instituições de guarda atualmente, como a gestão de riscos e a conservação de acervos culturais para as gerações futuras.

Por fim, gostaríamos de ressaltar que o trabalho de produção de imagens é também o trabalho de produção ideológica (Kossoy, 2001). Contudo, não pretendemos criticar a obra do fotógrafo, pelo contrário, admiramos e reconhecemos seu legado, mesmo que tenhamos uma postura crítica em relação ao poder público que o contratou, e mesmo reconhecendo que o fotógrafo admirava a perspectiva ideológica do contexto socioeconômico em que estava inserido.

## 1 MALTA, FOTOGRAFIA E MODERNIDADE

### 1.1 Fotografia e modernidade: usos e funções da fotografia na passagem do séc. XIX ao XX

“Modernidade” refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa e que posteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência. A época moderna surge com a descoberta do Novo Mundo, o Renascimento e a Reforma (século XV e XVI); desenvolve-se com as ciências Naturais no século XVII, atinge seu clímax político nas revoluções do século XVIII, desenrola suas implicações gerais após a Revolução Industrial do século XIX e termina no limiar do século XX. Ainda, nas palavras de Habermas:

O Conceito de modernização refere-se a um conjunto de processos cumulativos e de reforço mútuo: à formação de capital e mobilização de recursos; ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho; ao estabelecimento do poder político centralizado e à formação de identidades nacionais; à expansão dos direitos de participação política, das formas urbanas de vida e da formação escolar formal e, à secularização de valores e normas (1990; p.9).

A Modernidade é sinônimo de sociedade moderna ou civilização industrial e está associada a um conjunto de atitudes perante ao mundo, como à ideia de que o mundo é passível de transformação pela intervenção humana. Ela possui em seu seio a característica da realimentação mútua entre ciência e tecnologia, com a hegemonia de sua racionalidade própria.

A Fotografia surgiu na década de 1830, filha dessa “modernidade”, num resultado feliz da conjugação do engenho, da técnica e da oportunidade, e, desde então, ao longo de sua história, foi marcada por polêmicas sobre seus usos e funções (MAUAD, 1996). Os eventos que culminaram com o aparecimento da fotografia, oficialmente, em 1839, foram o conhecimento do fenômeno definido como “*camera obscura*”<sup>1</sup> e a evolução de conhecimentos no campo da química, possibilitando a retenção da imagem que se

---

<sup>1</sup> **Câmera** escura ou **câmara** escura (do latim **camera obscura**) é um tipo de aparelho óptico baseado no princípio de mesmo nome, o qual esteve na base da invenção da fotografia no início do século XIX..

formava no interior da “caixa preta”<sup>2</sup>, e ainda o papel dos agentes sociais deste processo determinando o impacto da nova ferramenta de representação sobre a humanidade. No século XIX, sua difusão provocou uma grande comoção no meio artístico, que via o papel da arte eclipsado por ela em sua capacidade de reproduzir o real, através de uma qualidade técnica irrepreensível. Nessa época, era conferido à fotografia o caráter de prova irrefutável do que realmente aconteceu.

O poeta francês Baudelaire (1955), em “*O público moderno e a fotografia*”<sup>3</sup>, um texto carregado de ironia sobre o Salão da Academia de Belas Artes da França de 1859, expressa sua convicção de que a fotografia havia libertado a arte da necessidade de ser uma cópia fiel do real, garantindo-lhe um espaço de criatividade. “*O papel da fotografia é conservar o traço do passado ou auxiliar as ciências em seu esforço para uma melhor apreensão da realidade do mundo*” (apud. DUBOIS, 1983, p.30). Ele ainda enfatiza a separação arte/fotografia, concedendo à primeira um lugar na sensibilidade humana, à essência da alma, e à segunda reserva o papel de instrumento que facilite a documentação da realidade e auxilie a memória. E a esse estatuto conferido à fotografia nosso trabalho se volta, em princípio. Interessa-nos, em um primeiro momento, entendê-la como essa cópia do mundo e de seus acontecimentos, em sua função documental conforme a mentalidade positivista que a época ditava, quando se acreditava na plena objetividade da documentação fotográfica.

Mirzoeff, em *Uma Introdução à Cultura Visual* (2003), fala-nos de como a fotografia igualmente criou uma relação, totalmente moderna, com a experiência de tempo. É essa relação entre o escorregar entre os tempos, numa ida e vinda, assim como o refletir, ao mesmo tempo, no que esteve presente/ausente, no que permanece, esvaece e se transforma, que nos interessa em nosso trabalho.

E o tempo se viu “modernizado” em três aspectos fundamentais. Em primeiro lugar, com o desenvolvimento dos trens e outros meios de transporte coletivo que implicou a adoção de horários padronizados e horários nacionais. Em segundo lugar, a destruição do velho mundo e sua substituição por uma sociedade nova e “moderna”,

---

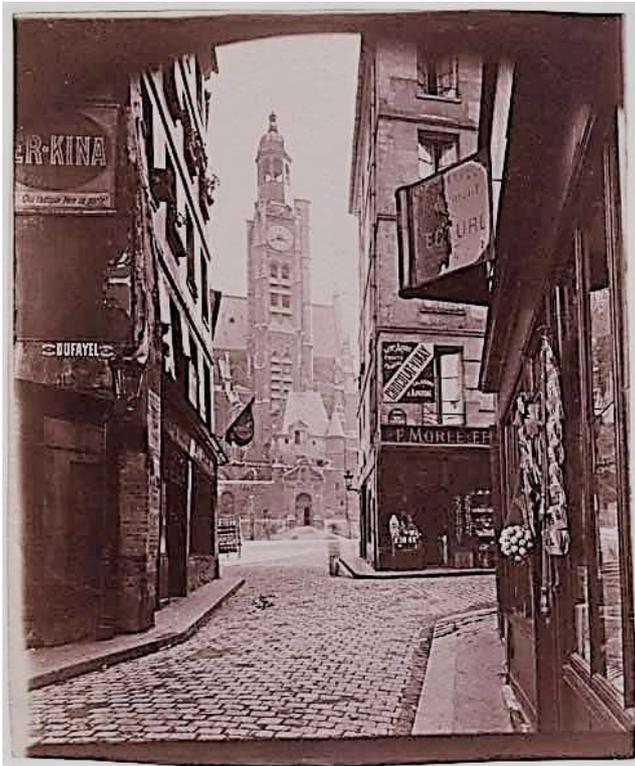
<sup>2</sup> Ela consiste numa caixa (ou também sala) com um orifício no canto, a luz de um lugar externo passa pelo mesmo e atinge uma superfície interna, onde é reproduzida a imagem invertida e enantiomorfa

<sup>3</sup> Comentários escritos por Baudelaire para a *Revue Française* sobre o Salão daquele ano, redigidos sob a forma de cartas ao diretor da publicação.

que teve como exemplo clássico a reconstrução de Paris na década de 50 e 60 do século XIX, por parte do Barão Haussmann<sup>4</sup>.

E ainda, o Ocidente considerou-se moderno em comparação a suas colônias da África, Ásia e Oceania. Os europeus do século XIX pensavam que o tempo transcorria em linha reta, paralela ao progresso, e que ambos moviam a uma velocidade que aumentava constantemente.

Apesar do fato dos críticos da época não concordarem quanto a uma definição exata da fotografia, tinha-se claro que era fundamental sua capacidade de captar um determinado momento do tempo, e que ela era a ferramenta chave para estabelecer uma constância e descrever a diferença temporal entre o espectador e o objeto. Ela, assim, prestou-se tanto à função de captar o tempo passado das zonas da cidade de Paris prestes a desaparecer, plasmando em uma recordação aquilo que iria deixar de existir, como igualmente o moderno advindo das reconstruções.



*Imagem 1 -Rues Laplace et Montagne Sainte-Genève – Eugene Atget- 1898 . Fonte : Musée Carnavalet*

A imagem anterior foi capturada por Eugene Atget<sup>5</sup>, famoso por sua série de fotografias da “*Vieux Paris*”, a Paris antiga, de traçado medieval, que estava em um

<sup>4</sup> Georges-Eugène Haussmann (Paris, 27 de Março de 1809 — Paris, 11 de Janeiro de 1891), Barão Haussmann- o "artista demolidor", foi prefeito do antigo departamento do Sena (Paris), entre 1853 e 1870. Durante aquele período foi responsável pela reforma urbana de Paris, determinada por Napoleão III, e tornou-se muito conhecido na história do urbanismo e das cidades.

<sup>5</sup> **Eugène Atget** (Paris, 12 de fevereiro de 1857 - 4 de agosto de 1927) foi um fotógrafo francês, hoje tido como um dos mais importantes fotógrafos da história. Passou toda a vida em Paris. Pioneiro,

processo de desaparecimento: aquilo “que foi” dando lugar às maravilhas advindas da modernidade.



*Imagem 2 Égouts de Paris (Esgotos de Paris) Félix Nadar  
 Circa 1850. Fonte:  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Nadar - %C3%89gouts de Paris -  
 \\_NPS 68.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Nadar_-_%C3%89gouts_de_Paris_-_NPS_68.jpg)*

Na imagem acima podemos perceber um dos usos da fotografia como prova das inovações da modernidade na cidade de Paris. O registro foi realizado por Nadar<sup>6</sup>, outro grande fotógrafo francês contemporâneo de Atget, um dos pioneiros da nova técnica, e responsável pela realização de imagens aéreas através do uso de balões, e por fotografar com a ajuda de iluminação artificial. Trata-se de uma dentre uma série de fotografias subterrâneas, quando o fotógrafo documentou o verso da cidade em plena “Hausmanização”<sup>7</sup>.

---

revolucionou a fotografia com seu olhar desviado do ser humano. Fotografava o vazio das ruas parisienses, e objetos inusitados. Inovador, foi o precursor da fotografia moderna em Paris. Especializou-se em vistas cotidianas e postais parisienses, pois conhecia cada canto de sua cidade natal. Reproduzia quadros e fornecia material de referência para seus colegas pintores.

<sup>6</sup> Félix Nadar, por vezes abreviado por Nadar, é o pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon (Paris, 5 de Abril de 1820 – Paris, 21 de Março de 1910), tendo sido um fotógrafo, caricaturista e jornalista francês.

<sup>7</sup> O termo Hausmanização surgiu à época das reformulação urbanística de Paris, e depois foi difundido e generalizado como significado de “remanejamento” e “modernização”. Em uma perspectiva popular, assumiu o significado de “demolição”.

No registro fotográfico, igualmente, visualizamos como no subsolo ocorria um empreendimento de escala sem precedentes. A rede de água e o sistema de esgoto cortaram túneis quase tão largos quanto ruas, desviando o esgoto atirado no Sena e trazendo o dobro de água potável para a cidade. Percebemos a fotografia, ela mesma surgida quase como “uma necessidade” moderna, como um produto da tecnologia nova, servindo como a representação do real, das palavras de ordem de todas as grandes capitais em um mundo modernizado: saneamento, embelezamento e melhoramento.

Tal período em questão está inserido numa das questões essenciais da modernidade, quando a formação das grandes cidades está diretamente associada ao desenvolvimento do capitalismo. O século XIX é rico em exemplos, tanto na Europa quanto nas Américas.

Paris estava sob o reinado de Napoleão III, tendo Haussmann como prefeito, que recebe carta branca do imperador para travar sua guerra contra o passado e implantar a metrópole iluminista às margens do rio Sena. A cidade vê-se transformada, perdendo definitivamente sua aparência medieval. As muralhas são derrubadas e as estradas de ferro assumem o papel de demarcar os limites da cidade. Essa nova cidade civilizada seria uma cidade higiênica, o mesmo ocorrendo com seus habitantes, que dessa forma, culminaria por ter as camadas pobres deslocadas para a periferia.

Napoleão III, por fim, fez de Paris o modelo de capital a ser seguido em todas as grandes capitais do mundo ocidental. Na América-Latina, vale destacar a reconfiguração das regiões centrais de Buenos Aires, em 1880, a de Montevideu, em 1887, e do Rio de Janeiro, a partir de 1903, sendo esta última o foco de nosso objeto de pesquisa. Um ponto em comum entre tais reformulações ocorridas nesses países são as tensões que se agravaram na mesma proporção de seus contrastes sociais, isto é, na distância entre a suas realidades e o ideal de modernidade que foi assumido.

Na imagem a seguir veremos um veículo de tração animal com uma vassoura automática própria para a limpeza das vias públicas. Esta, uma inovação trazida pelo progresso das reformulações empreendidas no Rio de Janeiro no início do século XX, em conformidade com o tripé saneamento/embelezamento/melhoramento imposto pelas ideias modernizantes. Percebemos também que, como parte das funções e convicções de Augusto Malta, documentar a nova tecnologia era essencial.



*Imagem 3 - Limpeza Pública – Veículo de tração animal – Augusto Malta – Circa 1915 -Fonte: MIS-RJ*

Faz-se importante compreender o conceito de modernidade aqui apresentado, bem como seu contexto histórico, tendo em vista que nossa pesquisa situa-se especificamente no momento do processo de reurbanização do Rio de Janeiro, um período muito importante para a transformação da cidade, que perpassa os anos da reforma urbana empreendida pelo prefeito Pereira Passos – de 1903 a 1906 – reforma essa que forjou um formato de cidade, servindo de modelo a ser replicado por todo o país, e que tinha como objetivo final a inserção do Brasil no cenário mundial moderno.

Veremos mais adiante, quando abordarmos quem foi, e como atuou Augusto Malta em suas funções como fotógrafo oficial desse governo, como a fotografia foi utilizada para documentar tais transformações, o cenário colonial e seus traços arquitetônicos prestes a desaparecer, assim como registrar o progresso advindo dessa modernidade, que não se deu de forma exatamente pacífica, ou mesmo completa.

O dilema brasileiro no processo de entrada na modernidade é uma questão que atravessa grande parte da reflexão contida no campo que se convencionou chamar de “pensamento social brasileiro”. Para muitos autores<sup>8</sup>, a razão do dilema estaria guardada em nossa história e nosso processo de formação como nação. A incompletude – e os contrastes – da modernidade brasileira talvez resida em um passado agrário-escravocrata, que seria responsável por forjar um modo de ser e agir que entrava em contradição com que a vida moderna impunha.

Excetuando-se alguns países da Europa, os Estados Unidos e o Canadá, no restante do mundo, apesar da difusão dos ideários modernos, “*a modernização econômica não foi necessariamente acompanhada pela emancipação política e social, nem pela consolidação de arenas públicas ou por formas democráticas de representação social*” (JAGUARIBE, 2007, P.19).

Os novos tempos modernos impunham um novo ordenamento social, além do espacial da cidade, para o qual a cultura brasileira se mostrava avessa. Veremos mais adiante como a “irrupção” do moderno, em toda sua brutalidade e rapidez, se deu no Brasil, afetando sua população – principalmente a dos desprivilegiados-, e de que maneira Augusto Malta contribui, através de sua lente, para a construção da memória visual da cidade do Rio de Janeiro.

A partir disso, em um segundo momento, nossa aproximação do trabalho de Malta no processo de modernização do Brasil dá-se em analisar o uso social de suas imagens. Buscamos compreender o universo simbólico e suas interpretações ao longo do tempo e para as diversas culturas – que no caso em questão, a fotografia, é um produto da cultura, sendo assim uma tensão constante entre desejos sociais. Para tanto, além da concepção da fotografia como “emanação direta” do real, em um naturalismo visual/tecnológico de raízes racionalista, empirista e positivista, típicas da modernidade, lançamos mão dos estudos críticos sobre a fotografia, através do texto de Pierre Bourdieu, *Un Art moyen*.

---

<sup>8</sup> Referimo-nos aqui a uma série de pensadores brasileiros como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Oliveira Vianna, Caio Prado Júnior, dentre outros de menor expressão, que se inserem dentro do que se convencionou chamar de “ensaísmo de 1930”, movimento que agregou importantes autores do pensamento social brasileiro. Esses autores representavam perspectivas e argumentos distintos, contudo compartilhavam algumas características: a erudição, o apreço pela comprovação empírica, o retorno a nossa história colonial, aos primeiros moldes da nossa formação sócio-política, a ausência de rigor científico, o livre diletantismo, que desaguava muitas vezes em contradição nos argumentos.

Bourdieu (2003), um sociólogo francês, em sua obra apoiou-se nas concepções de Erwin Panofsky e Pierre Francastel para defender o argumento de que a imagem fotográfica reproduz os códigos sociais, que definem a verdade ou objetividade visual. Em suas próprias palavras (p.135-136)

Uma arte que imita a arte. E assim que geralmente vemos na fotografia o modelo de veracidade e de objetividade: Toda obra de arte reflete a personalidade de seu autor, assim se lê na Enciclopédia Francesa. A placa fotográfica não interpreta nada, ela somente registra. Sua exatidão, sua fidelidade não podem ser contestadas. Seria demasiado fácil mostrar que esta representação social possui a falsa evidência dos preconceitos. De fato, a fotografia fixa um aspecto do real que não é mais que o resultado de uma seleção arbitrária, e em consequência de urna transcrição: entre todas as qualidades do objeto, somente são retidas as qualidades visuais que se dão no instante e a partir de um ponto de vista único; estas são transcritas em preto e branco, geralmente reduzidas e sempre projetadas no plano. Dito de outro modo, a fotografia é um sistema convencional que expressa o espaço segundo as leis da perspectiva (e preciso dizer, de uma perspectiva) e os volumes e as cores por meio de gradações do preto ao branco. Se a fotografia é considerada como um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível, é porque se lhe destinou (desde a origem) uso sociais tidos por “realistas” e “objetivos”. E se ela se propôs imediatamente com as aparências de uma 'linguagem natural', em suma, é antes de tudo porque a seleção que ela opera no mundo visível e conforme a sua lógica, como a representação do mundo que se impôs na Europa depois do Quattrocento.

Trataremos a seguir dessa intrínseca, interdisciplinar, e indissociável relação entre a evolução da história da memória, seguida pelos estudos da memória social e os preceitos da modernidade, com a necessidade e desejo das sociedades de unidade e coesão social, e o papel da fotografia nesse intento.

## 1.2 Memória e Fotografia

*"No interior de grandes períodos históricos, a forma da percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente"*

*(Walter Benjamin – A Obra de Arte na Era da sua reprodutibilidade técnica)*

A Memória, concebida em sua dimensão social, não é um tópico novo. Os hebreus já diziam “lembrem-se dos dias dos antepassados” Sacerdotes e políticos sempre compreenderam intuitivamente os poderes do culto ao passado.

Durante muito tempo, a memória permaneceu vinculada a explicações míticas ou metafísicas. Nas cosmogonias gregas, foi tratada como um atributo metafísico, como um dom conferido a determinados homens excepcionais (BARRENECHEA, 2005).

O aspecto social da memória só foi abordado como área de estudo por autores contemporâneos. Nos tempos arcaicos, porém, a memória tinha um sentido metafísico ou místico, tratava-se de algo do supra individual, já que, através dela, não falava um homem singular, eram os deuses que se exprimiam; aquele que rememorava – o poeta ou o aedo – era mensageiro das musas, das divindades, principalmente, de Mnemosyne, deusa da memória e do esquecimento.

Em um primeiro momento, discorreremos aqui sobre os diferentes conceitos de memória, inicialmente em uma perspectiva filosófica, sendo que posteriormente nos concentraremos na memória tal como ela surge nas ciências humanas, principalmente, na história, na sociologia e na antropologia, ocupando-nos mais da memória coletiva que das memórias individuais.

Consideramos a memória como a propriedade de conservar certas informações, que nos remete, em primeiro lugar, a um conjunto de funções psíquicas, *“graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”* (LE GOFF, 1990).

Em um segundo momento, nossa busca desloca-se para o par memória/fotografia, e, numa intercessão entre ambas as abordamos em uma perspectiva interdisciplinar.

Retornamos às primeiras visões de memória do Ocidente, primeiramente, à Memória Mítica, que tomou forma do século XII ao VI a.c. através dos relatos de Homero, quando Mnemozyne, a deusa da Memória, a mãe das musas, aparece levando o homem ao esquecimento do tempo presente e relembrando-o do espaço /tempo essencial. Memória não é o lembrar-se de qualquer coisa: ela leva ao lugar essencial arcaico.

No conceito da Memória Mítica, Mnemozyne resguardava o passado primordial, controlava as lembranças, permitia aos mortais a recordação dos princípios, de um pretérito arquetípico, essencial, ao mesmo tempo em que outorgava o esquecimento do tempo presente. Os poetas eram os emissários da deusa, intermediários, porta-vozes de um tempo-fora-do-tempo. (GARCIA-ROZA, 2005)

Nessa concepção mítica arcaica, memória e esquecimento se articulam, já que os poetas deviam esquecer o tempo presente para ter acesso à lembrança daquilo que era essencial. E ao partirmos desse pressuposto, percebemos que essa dialética nos permite uma aproximação com a fotografia que, do instante do clique até chegar àquele que a observa, ela também se constitui de lembranças e esquecimentos.

E a Memória possui a sua história. Desde o conceito arcaico de memória mítica, nossa forma de entender o passado, e nossa existência no tempo tem mudado. A maneira de percepção do tempo evoluiu a partir de uma ideia de temporalidade “cíclica” das sociedades de uma era pré-moderna, até chegar a nossa visão de temporalidade “moderna-linear”. (ELIADE, 1971)

Segundo Le Goff (1990), a palavra *mémoire* surge na Idade Média, no século XI. No século XIII é acrescentada a palavra *mémorial*, designando as contas financeiras, e em 1320, surge a palavra *mémoire* no masculino, designando um "*mémoire*", um dossiê administrativo; a Memória torna-se burocrática a serviço do centralismo monárquico. Em 1552 surge os *mémoires* escritos por um personagem; é quando nasce a História e o indivíduo se afirma. Ao longo do século XVIII cria-se o termo *mémorialiste* e *memorandum*, Memória jornalística e diplomática; entra em cena a opinião pública, nacional e internacional, que constroem também a sua própria memória.

Em um passado pré-moderno, em um mundo dominado por profecias, mitos e símbolos, passado, presente e fim se confundiam. O problema da nossa relação com

o passado somente emergiu da forma como é hoje após termos sido capazes de viajar a terras distantes (LOWENTHAL, 1985), e a crença na superioridade do moderno sobre um “passado de ouro” prevaleceu.

Além das transformações em nossa percepção de temporalidade, as transformações nas estruturas sociais também foram essenciais para as mudanças do conceito de Memória. As diferenciações dentro da sociedade que culminaram com a divisão de trabalho associada à Revolução Industrial, somaram-se às variedades de experiências das pessoas, posto que comunidades, antes locais e homogêneas, passavam a ter contato com experiências trazidas de um “novo mundo”.

Se antes a sociedade era mantida através de um ritmo de vida cotidiana, de um ritualismo cíclico, em um espaço e tempo em que a coesão social entre seus membros era garantida, passou-se a uma sociedade que agregava pessoas de diferentes meios, e onde os tipos de trabalho tornaram-se altamente diferenciados daqueles de uma comunidade rural, onde classes e guildas formavam grupos de interesses distintos, os fatores de coesão deixaram de ser óbvios e passaram a demandar um novo esforço de enquadramento conceitual.

O surgimento do nacionalismo também se apresenta como uma chave para a compreensão do pensamento das formas social e cultural da memória. Para se demonstrar a superioridade de uma nação em particular no cenário da história do homem, para exaltar o apelo espiritual e uma identidade, os estados-nação do final do século XIX propagaram o interesse em seu passado, através de comemorações, monumentos para celebração de datas, eventos e batalhas que exaltassem a história nacional.

O problema da “Memória Coletiva” surgiu, então, numa época específica, e num local específico, onde a identidade coletiva não era mais tão óbvia como antes. O livro *The collective memory reader* (OLICK.; VINITZKY-SEROUSSI; LEVY, 2011) traça em sua introdução, de forma clara e elucidativa, os caminhos históricos dos estudos dessa Memória.

Maurice Halbwachs publicou em 1925 seu livro, que foi um marco para esta área de estudos, *Les Cadres Sociaux de la Memoire*. Estudiosos concordam que ele conferiu ao termo “Memória Coletiva” um peso teórico não visto previamente, mesmo que ele não tenha sido o primeiro, nem o único a contribuir para os estudos de uma perspectiva social para a memória. Halbwachs combinou os “*insights*” de duas importantes figuras do pensamento do final do século XIX, o filósofo Henri Bergson e o sociólogo Durkheim.

Faz-se importante marcar que o pensamento da época, sob a bandeira do “logocentrismo”<sup>9</sup>, privilegiava a ciência, a organização e o controle sobre a subjetividade, o julgamento, e a variabilidade.

Bergson estava em desacordo com essa tendência. Preocupava-se com o aumento da racionalização, e a força unificadora da ciência, rejeitando a objetividade, e argumentando que a subjetividade era a única fonte para um verdadeiro conhecimento filosófico (BERGSON, 1999, 2009). Analisou a experiência do tempo, destacando a memória como seu aspecto central. Contra a ideia da memória como um processo de armazenamento passivo e sem engajamento, tampouco via a memória como uma reprodução objetiva do passado. Para ele, lembrar era um processo fluido e mutável.

Durkheim (1968, 1984), diferentemente de Bergson, não localizava a variabilidade da memória nos caprichos das experiências subjetivas, e sim nas diferenças das formas de organização social. Segundo ele, diferentes sociedades produzem diferentes conceitos de tempo, ou seja, as formas de tempo são fatos sociais, que variam não de acordo com a experiência subjetiva, e sim com as mudanças nas formas da estrutura social. Sendo assim, ao fazer a conexão entre a noção de percepção de tempo e a de ordem social, Durkheim proveu Halbwachs com as bases sociológicas para o estudo da variabilidade da memória proposta inicialmente por Bergson.

Assim, Halbwachs (2006) em sua obra seminal acerca da Memória Coletiva, partindo da problematização de tempo e memória proposta por Bergson, tratou o tema sob a luz do pensamento sociológico de Durkheim.

Halbwachs argumentou ser impossível que indivíduos tenham lembranças de uma maneira coerente e persistente fora dos contextos dos grupos; esses seriam os “quadros sociais” indispensáveis à memória individual. Dito de outra maneira, não seria o indivíduo em si, ou uma entidade social que recordaria, e ninguém pode lembrar realmente a não ser em sociedade, pela presença ou pela evocação. E ainda, segundo ele, nenhuma memória é uma vivência. Ao contrário disso, ela seria uma reconstrução racional do passado realizada a partir de elementos e mecanismos presentes na atualidade, e na consciência do grupo.

---

<sup>9</sup> Na teoria da desconstrução, **logocentrismo** é um termo cunhado pelo filósofo alemão Ludwig Klages nos anos de 1920 e se refere à tendência no pensamento ocidental de se colocar o *logos* (palavra grega que significa *palavra* ou *razão*) como o *centro* de qualquer texto ou discurso. Jacques Derrida usou o termo para caracterizar boa parte do pensamento ocidental desde Platão: uma busca constante pela "verdade".

A Memória Coletiva, como pensada por Halbwachs, pode também ser definida como o que é comum a um grupo, e o que o diferencia de outros. Ela fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento, e as fronteiras socioculturais. Ela prioriza, numa visão “durkheimiana”, a duração, a continuidade e a estabilidade das instituições (POLLAK, 1989).

Halbwachs ainda vislumbrava a Memória Coletiva, não como uma imposição ou forma de dominação ou violência simbólica, antes, ele acentuava sua função positiva de coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo; “uma comunidade afetiva”. Há que se ter em mente que, na tradição europeia do século XIX, a nação era a forma mais acabada de um grupo, e a memória nacional, a forma mais completa de uma memória coletiva.

Michael Pollak, historiador e sociólogo, veio a discordar de Halbwachs, reconhecendo um caráter problemático de uma memória coletiva, e anunciando uma inversão nos trabalhos atuais sobre o assunto, e privilegiando em sua obra a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias. Ele ressaltou a importância das “memórias subterrâneas”, termo por ele cunhado, e que nos é particularmente caro para a abordagem que fazemos da memória contida na fotografia de Augusto Malta, o que veremos mais à frente na análise das imagens. Tais memórias subterrâneas, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas - e por que não dizer, esquecidas - opõem-se à memória oficial, no caso, a memória nacional.

Ao retomar a busca por analogias entre memória e fotografia, vale ressaltar que o campo da cultura visual e da memória tem fortalecido esse laço interdisciplinar. A fotografia tem sido cada vez mais apresentada como representação de artefatos visuais de memória (SILVA, 2016).

Neste ponto, recorreremos novamente a Le Goff (1990), que ressaltou o fato de que o surgimento da Fotografia revolucionou a história da memória: multiplicando-a e democratizando-a, dando-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica.

É igualmente válido salientar que, ao longo da história da ascensão da importância dos estudos da memória, e da nossa maneira de analisá-la, o surgimento de novas tecnologias e meios, tais como o da imprensa, da fotografia e do cinema, e agora, a revolução dos meios digitais, obviamente contribuíram, com uma abordagem através de teorias mediáticas, para o avanço e compreensão da memória.

Bourdieu (2003), evidencia o significado do "álbum de família", da democratização dos retratos, possibilitando a cada família ter, na pessoa do seu chefe, o seu retratista, que fotografa as suas crianças e proporciona-lhes, como um legado, a imagem do que foram. O álbum de família exprime a verdade da recordação social, e em suas imagens do passado dispostas em ordem cronológica, "ordem das estações" da memória social, evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados porque o grupo vê um fator de unificação nos monumentos da sua unidade passada.

A obra de Augusto Malta não se trata de um álbum de família, contudo, a mesma lógica de se tratar de imagens do passado que são um legado do "que foi" pode ser aplicada. Porém, se suas imagens, a princípio, foram produzidas como documentação, no sentido cientificista de prova da chegada da modernidade à cidade do Rio de Janeiro, num segundo momento, são interpretadas como "artefatos visuais de memória", que também carregam em si a função de transmitir a recordação que merece ser conservada para o futuro.

Diversas estratégias foram postas em prática para a criação, primeiramente, de uma ideologia de convencimento, e mais tarde, de consenso social, de suma importância para o sucesso do projeto de "modernização", que podem ser considerados como poderosos instrumentos de propaganda imediata: as imagens. Susan Sontag, muito oportunamente observa:

Uma sociedade torna-se 'moderna' quando uma de suas principais atividades passa a ser a produção e o consumo de imagens, quando as imagens, que possuem poderes extraordinários para determinar nossas exigências com respeito a realidade e são elas mesmas substitutas cobiçadas da experiência autêntica, tornam-se indispensáveis à boa saúde da economia, a estabilidade política e a busca da felicidade individual (SONTAG, 1981, p.147-148).

Dito de outra maneira, a fotografia pode também ser visualizada como um pedaço de memória, ou um *sociograma*, como ainda afirma Bourdieu (2003) e, a partir dessa premissa, busca-se compreender seus usos sociais, em um momento histórico em que o Brasil se engajava num esforço narrativo que visava à construção de uma identidade nacional – e sua representação através de imagens - e a preservação dessa memória nacional para o futuro.

A fotografia aqui também é compreendida como "pública" (MAUAD, 2015, p.87), *"associada à noção de documento, fornece visibilidade à experiência social de sujeitos históricos, por detrás e diante da câmera, e destaca-se, tanto como fonte, quanto objeto de estudo da história visual do poder e das culturas políticas."* Essa espécie de

fotografia, produzida por agências de produção da imagem, aqui no caso, aquela produzida por Malta como fotógrafo oficial da prefeitura da cidade, desempenhando um papel na elaboração da opinião pública, e igualmente servindo como suporte de memória social que registra, retém e projeta, no tempo histórico, uma versão dos acontecimentos.

Compreendemos, igualmente, que como postula Boris Kosoy (2001), o binômio testemunho/criação seja indivisível, e que se faça presente na obra de Malta, que como fotógrafo, atue sempre como um filtro cultural: *“seu talento e intelecto influirão no produto final desde o momento da seleção do fragmento até sua materialização iconográfica” (...)* e que *“qualquer que seja o assunto registrado na fotografia, esta também documentará a visão de mundo do fotógrafo.”* E ainda: *“Toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico”*. (p.49-50)

Em se partindo, assim, do princípio de que os registros visuais de Augusto Malta tenham estabelecido um valor documental ao campo da memória visual, tanto ao registrar o projeto de nação poder público, quanto ao registrar aqueles que deveriam ser excluídos dessa nova organização social, esses artefatos fotográficos, com o seu caráter de testemunho, contribuem para o campo de investigação da memória e de seu reconhecimento social e coletivo.

### **1.2.1 A pesquisa iconográfica – O Museu da Imagem e do Som e o acervo pessoal de Augusto Malta**

Nosso exercício de aproximação entre memória e fotografia trouxe-nos ao ponto em que vale a pena ressaltar a importância da questão do arquivamento, e da manipulação dos artefatos imagéticos. A fotografia como um fragmento do passado é, ao mesmo tempo, o artefato e o conteúdo que ele contém, posto que a consideramos um artefato visual de memória. Daí a relevância de compreendermos o conceito de fotografia como “arquivo”, porque, de uma forma ou de outra, ela leva consigo a memória de um tempo.

Começamos por uma análise etimológica da palavra “arquivo”. *Arché*, em sua origem grega, é uma palavra ambígua, remetendo a “início” e à “ordem”. A existência de arquivos condiciona-se à necessidade de se ter registros que agem como meios de

armazenamento externo ao homem, sendo que a escrita tenha sido por muito tempo considerada a principal ao retirar a memória de dentro do ser humano, e tornando-a fixa e independente dos seres vivos (ASSMANN, 2009). E a necessidade da organização do conjunto de documentos que se decompunham com o tempo e com o uso, fez com que esses resíduos precisassem ser coletados e preservados. Assim, a partir do arquivo como memória da economia e da administração, surge o arquivo como testemunho do passado.

Ainda segundo Assmann, o arquivo é um armazenador coletivo de conhecimentos que desempenha diversas funções, e cita três características: a conservação, a seleção e a acessibilidade.

Interessamo-nos pela trajetória e história de como o acervo de Malta atravessou o tempo e chegou até nós na forma de arquivos. Intentamos compreender o estatuto e o valor das fotografias como documentos de arquivo, ou seja, registros produzidos e acumulados no decorrer de uma trajetória de vida, ou neste caso, da história e memória da cidade, e daqueles que aqui viveram e foram afetados pelas transformações empreendidas. Buscamos saber que instituições atualmente têm a custódia desse acervo, enquanto instituições de memória, onde esses artefatos são objetos de tratamento técnico visando a sua disponibilização como fontes para usos diversos.

O trabalho dos pesquisadores nos dias atuais, sem dúvida, tem sido extremamente facilitado, desde o advento da internet, e a abundância de informações disponibilizadas por esse meio. Nosso trabalho de pesquisa dá-se em um primeiro momento via livros sobre a obra do fotógrafo, além de diferentes sites e portais que disponibilizam um número expressivo de imagens digitalizadas, como o Portal Augusto Malta, do AGCRJ, e o Portal Brasileira Fotográfica, iniciativa que começa com a união de esforços da Fundação Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles, instituições essas, detentoras de acervos originais de documentos fotográficos referentes ao Brasil.<sup>10</sup>

Um trabalho que nos tem servido de guia, e que tem sido de grande valia em nossa pesquisa, é o *A Belle Époque Carioca: Imagens da modernidade na obra de Augusto Malta, 1900-1920*, uma dissertação de mestrado de Fernando Gralha de Souza de 2008. Sua pesquisa nos ajudou a ter uma ideia de quais instituições são

---

<sup>10</sup> Estes são alguns dos portais onde se encontram fotografias de Augusto Malta. Disponível em: <http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/> <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/browse?type=author> . Acesso em 20/10/2017

depositárias da obra do fotógrafo. Ficou bastante claro que, àquela época, a empreitada de pesquisar do acervo iconográfico era bem mais trabalhosa.

Segundo Gralha (2008; p.13), a extensão da obra produzida por Malta, o obrigou a percorrer várias das instituições de arquivos, museus e bibliotecas que guardam originais e reproduções da obra do fotógrafo em questão, como o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ), a Biblioteca Nacional (BN), o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS/RJ) e o Museu Histórico Nacional (MHN).

Gralha ainda explicita as especificidades dos diferentes acervos, que eram consultados “fisicamente”, divididos em pastas, como no caso do AGCRJ, com temas como “automóvel”, “bonde”, “enchentes”, “escolas”, “logradouros”, “prefeito”. E ainda, nesse acervo, pôde perceber que a principal característica dos registros fotográficos era a de documentar logradouros e prédios municipais.

Já quanto à BN, o acervo é relativamente bem menor, em comparação com o AGCRJ. As fotografias ficam na Seção de Iconografia e Obras Raras divididas em séries: “Igrejas” (4 fotos); “Quiosques” (75 fotos); “Avenida Central” (1 foto); “Igreja N.S. Do Loreto” (1 foto) e “Exposição do Centenário do Brasil” (130 fotos). O Museu da República (MR), guarda o acervo pessoal de Pereira Passos, e o Centro Cultural Light (CCL) tem sempre como tema as atividades principais da empresa. A pesquisa também mencionou a existência de imagens fotográficas de Malta que estão guardadas no Museu de Arte Moderna (MAM) e na Casa de Rui Barbosa (CRB), mas em número não muito expressivo.

Foi através desse mapeamento feito por Gralha que chegamos ao arquivo que identificamos como aquele que mais nos interessava, o Museu da Imagem e do Som, o MIS-RJ, por possuir uma característica que o diferencia dos demais; a coleção foi resultante de uma escolha pessoal do fotógrafo.

No início de sua carreira, Augusto Malta, tinha como local de trabalho o gabinete fotográfico, que era situado no mesmo local de residência - o Palácio Municipal. Posteriormente mudou-se para seu próprio estúdio, no Teatro Éden na Rua do Lavradio, nº 96, mas antes disso, já prevendo a mudança, separou minuciosamente, seu acervo particular daquele da prefeitura, contando para isso com a ajuda do historiador e seu amigo próximo, Noronha Santos, além da ajuda da filha Amaltéa. Consideramos aqui, então, o processo de seleção dos arquivos, no caso, feita pelo próprio fotógrafo, para definirmos o enfoque principal da nossa seleção iconográfica da pesquisa.

Após a morte de Malta em 30 de junho de 1957, o governador Carlos Lacerda, do então recém-criado estado da Guanabara, adquiriu o acervo junto à família Malta, destinando-o ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, na época administrado pela fundação Vieira Fazenda.

O MIS-RJ tem por característica ser uma das primeiras instituições a manter uma relação mais estreita com a memória estadual, mais do que com a nacional, além de ser o pioneiro no gênero de acervo audiovisual.

O que nos interessou de antemão nesse acervo, e que nos fez decidir por concentrar a pesquisa *in loco* nessa instituição específica, e considerando-se que, antes mesmo de começarmos nossa pesquisa no local, já conhecíamos várias das imagens que lá se encontram, foi exatamente o fato do fotógrafo haver feito a seleção, separando para esse acervo dito “particular”, aquelas imagens que fugiam do caráter de oficialidade das suas funções como fotógrafo da prefeitura, como veremos mais a frente ao apresentarmos as funções de Malta dentro do projeto de reformulação urbanística na cidade do Rio de Janeiro.

Ainda segundo Gralha (2008, p.17), à época de sua pesquisa

(...) o acesso às fotografias era feito através de um funcionário que traz uma pasta de cada vez quando solicitado, o que torna o trabalho um tanto quanto lento”, porém, (...) já há algum tempo o arquivo está em fase de digitalização, onde as fotos originais são convertidas em arquivos eletrônicos e organizadas em um banco de imagens, o que vem melhorando a velocidade de acesso ao acervo (...).

Atualmente, o acervo iconográfico de Augusto Malta do MIS-RJ encontra-se totalmente digitalizado, em um total de 32.846 imagens, fazendo com que o pesquisador, ao longo do processo, não tenha a necessidade de ter acesso aos artefatos, às fotografias, aos negativos, ou às chapas “físicas”, com o intuito de incrementar a preservação e segurança dos documentos arquivísticos originais que estão em outros suportes não digitais, por restringir seu manuseio, medidas essas que atendem às recomendações do CONARQ, Conselho Nacional de Arquivos, segundo a RESOLUÇÃO Nº 31, DE 28 DE ABRIL DE 2010<sup>11</sup>.

O acesso às imagens atualmente dá-se inteiramente através de terminais de computador, acesso remoto, na sala de pesquisa da instituição, já que as imagens de seu acervo não estão disponibilizadas em seu site. Trataremos em uma seção posterior de nosso trabalho de como se deu esse processo de digitalização do acervo, que,

---

<sup>11</sup> Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br>. Acesso em: 14/12/2017

dentro de um novo campo de estudos da fotografia convencionou-se chamar de o “pós-fotográfico”, e que neste caso específico, ao transformar a fotografia, de artefato a códigos, tem como objetivo final preservar a integridade material desses arquivos, a sua conservação, fazendo com que o pesquisador tenha cada vez menos contato com os documentos “físicos”, mesmo que seja capaz de, com certo grau de facilidade, acessar todas as informações necessárias.

As imagens a seguir mostram como se dá a visualização dos arquivos nos terminais de acesso remoto do MIS-RJ. A primeira mostra, por exemplo, a busca através das palavras “aspectos sociais”. A segunda, mostra como cada imagem é descrita, fornecendo ao pesquisador uma série de informações sobre a fotografia: título, estado de conservação, assunto, descrição iconográfica, data, local, notas etc. Levando-se em consideração as informações contidas, podíamos fazer nosso corte quanto ao interesse pela imagem, antes mesmo de visualizá-la. Como mostram as imagens, trata-se de um sistema que evita totalmente o contato do pesquisador com os artefatos visuais.

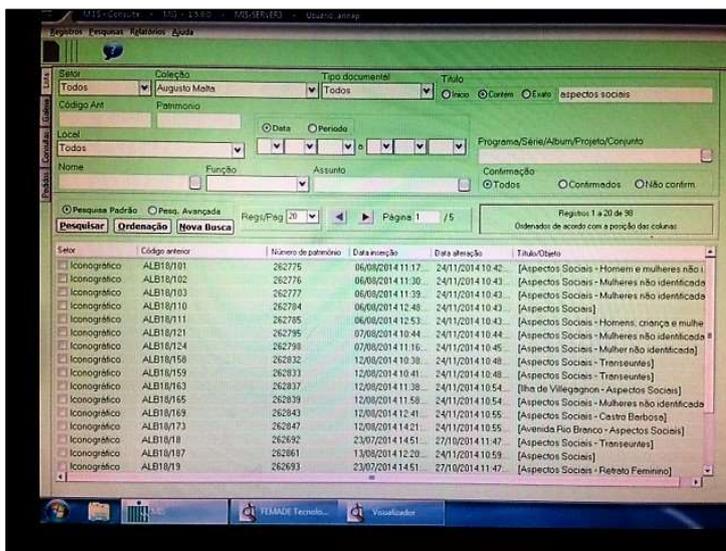


Imagem 4 – Foto da tela do terminal de consulta remota do MIS-RJ – lista de imagens por busca de vocabulário controlado

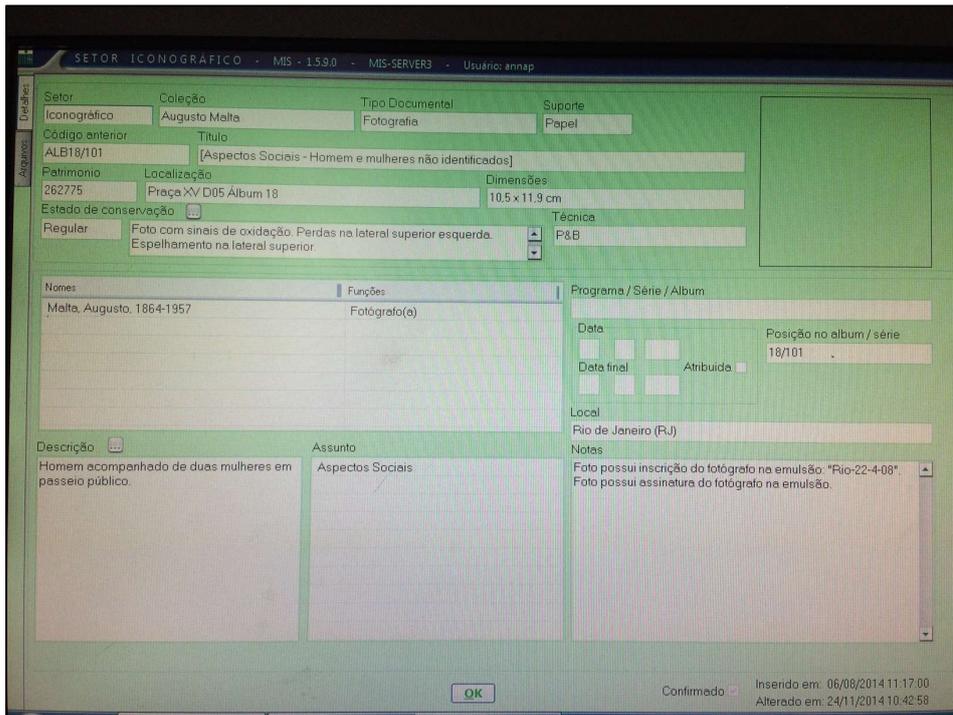


Imagem 5 – Foto da tela do terminal de consulta remota do MIS-RJ – Tela com informações sobre a imagem

Em várias imagens, o campo “Estado de conservação”, descreve o artefato da seguinte forma: “Foto com furo decorrente de infestação “traça”, sinais de oxidação, marca de dobra, perda das extremidades e na margem inferior, desgastes e rasgos nas bordas”, o que nos fala dos efeitos da passagem do tempo, e dos riscos a que um acervo iconográfico está sujeito.

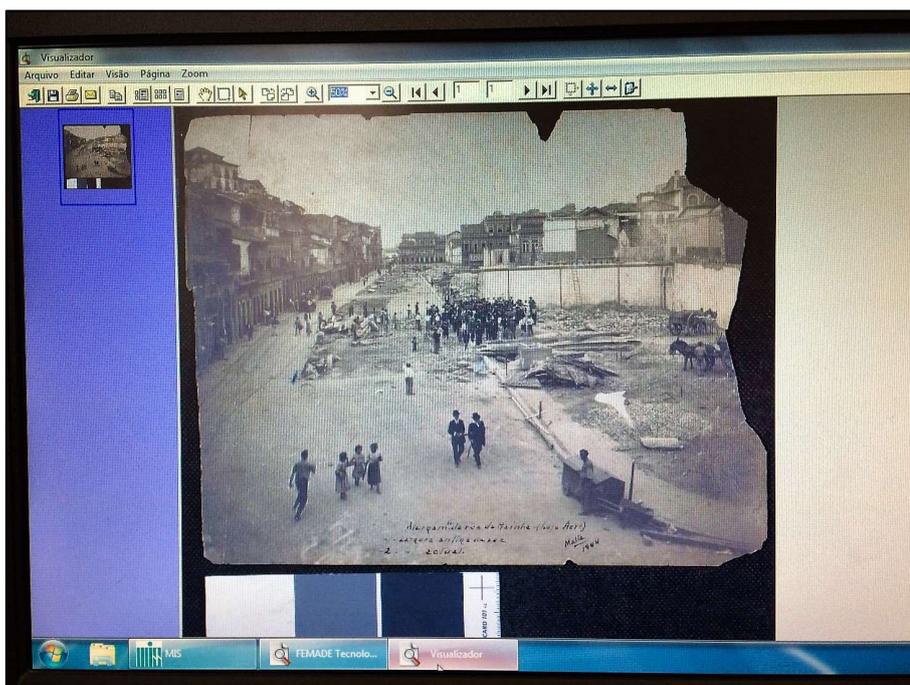


Imagem 6 – Foto da tela do terminal de consulta remota do MIS-RJ

Ao final, o corpus fotográfico deste trabalho reúne imagens de diferentes instituições, mesmo que tenhamos privilegiado aquelas do MIS-RJ. Levamos em consideração o corte temporal das duas primeiras décadas do século XX, consideradas as mais significativas quanto às grandes reformulações urbanísticas, perpassando o período conhecido como o Bota-abaixo, entre os anos de 1903-1906, e a consolidação das obras ocorridas até a década de vinte. Sendo assim, utilizamos somente aquelas imagens que podíamos definir a data de execução.

No processo de pesquisa e definição das imagens a serem analisadas, privilegiamos as fotografias em que pessoas são retratadas na vasta e diversificada obra de Malta. Nosso foco é o aspecto humano da cidade, verificado por meio da população ocupante do espaço público do Rio de Janeiro no período em questão. Utilizamos algumas imagens mais “óbvias”, que são normalmente vistas em exposições, em livros, e que também “decoram” as paredes de vários estabelecimentos da cidade nos dias de hoje. Essas seriam as imagens que representariam o que chamamos de “oficiais”, e que igualmente representariam o “ideal”. Entretanto, buscamos exatamente no MIS-RJ aquelas que podemos chamar inéditas, ou, no mínimo, desconhecidas pela maioria das pessoas, que mostrariam um fotógrafo em funções menos oficiais, e que também poderíamos dizer, demonstrariam um desejo mais pessoal, mesmo considerando Malta como engajado em um projeto oficial do poder público.

Muitas das imagens contidas aqui sofreram a deterioração do tempo, e de uma história de intempéries. Esse aspecto muito nos interessa, pois fala diretamente desses artefatos que passaram pela ação do tempo, e que, enquanto arquivos, como patrimônio material, demandam um processo minucioso de conservação pelas instituições de guarda, tema do qual também tratamos.

### 1.3 Malta e a memória visual do Rio de Janeiro: O choque da modernidade e a memória oficial em suas imagens.

*“Como isso mudou! Então, de uns tempos pra cá, parece que essa gente está doida; botam abaixo, derrubam casas, levantam outras, tapam ruas, abrem outras... Estão doidos!”*

*Lima Barreto - Recordações do escrivão Isaías Caminha.*

Natural de Paulo Afonso, Alagoas, Augusto César de Campos Malta nasceu em 14 de maio de 1864, e chegou ao Rio de Janeiro por volta de 1889. Desde sua chegada à cidade até 1902 exerceu várias atividades (guarda municipal, vendedor ambulante, guarda-livros, entre outros), antes de descobrir a fotografia e tomar a decisão que mudaria sua vida: resolveu trocar sua bicicleta (seu meio de transporte e que na época era uma inovação) por uma máquina fotográfica. A partir daí passou a registrar não só amigos e parentes, mas também aspectos daquela que seria seu principal alvo: a cidade do Rio de Janeiro.

Segundo duas das instituições públicas que detêm a maior parte das imagens do artista, o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e o Museu da Imagem e do Som, foi quem mais produziu fotografias sobre a cidade (HOLLANDA, 2003). Durante quase quarenta anos de trabalho como fotógrafo oficial da prefeitura, percorreu a cidade incansavelmente com seu olhar atento, e suas imagens frequentam publicações oficiais, guias turísticos, revistas ilustradas e postais da cidade. O fotógrafo alagoano tornou-se um dos ícones das amplas mudanças nas primeiras décadas do século XX ocorridas na capital fluminense, a então capital brasileira.

Malta fotografou o Rio de Janeiro em um período de intensas transformações, quando a cidade passou a ser vista como centro irradiador dos novos valores que deveriam nortear a vida da nação. Para atender às expectativas que foram depositadas sobre a Capital, parecia urgente substituir sua imagem de cidade atrasada, suja e pestilenta por uma que sugerisse conforto, segurança e modernidade, que atrairiam a civilidade, os imigrantes, os avanços tecnológicos e os capitais desejados.

A importância cada vez maior da cidade no contexto internacional não condizia com a existência de uma área central ainda com características coloniais, com ruas estreitas e sombrias, onde as sedes dos poderes econômicos e políticos se misturavam com carroças, animais e cortiços. Era necessário ainda acabar com a noção de que o Rio era sinônimo de febre amarela e de condições anti-higiênicas, e transformá-la em um verdadeiro símbolo de um “novo Brasil”. (ABREU, 2013)

Francisco Pereira Passos<sup>12</sup> ficou a cargo das interferências no centro do Rio. Ele, de origem aristocrática, havia estudado em Paris à época das reformulações urbanísticas promovidas pelo Barão Haussmann ao final do século XIX. Tais transformações da capital francesa, que atendiam a um ideário de modernidade, exerceram forte influência sobre o jovem engenheiro e, quando nomeado prefeito da capital pelo presidente do Brasil, que conferiu a ele poderes excepcionais, usou-os para fazer da capital brasileira a cidade-símbolo dessa mesma modernidade.

Pereira Passos comandou, então, no curto período de quatro anos, a maior transformação já verificada no espaço carioca. Aplaudido pelas classes dominantes e pela imprensa brasileiras, o prefeito passou à história oficial como um herói, que trouxe a civilização para os trópicos. (ROCHA, 1995). E essa modernização destruidora do Estado visava eliminar não só a cidade colonial marcada por ruas estreitas e sinuosas, como também romper com os valores culturais relacionados ao passado imperial. Esse período ficou conhecido como o “bota-abaixo”.

No processo de reurbanização do centro da capital, quando ruas e avenidas foram alargadas, outras abertas, a Avenida Central (atualmente conhecida como Avenida Rio Branco), inspirada pelos *boulevards* da capital francesa, seria o marco de uma cidade renovada. Sua paisagem seria reformulada, instituindo uma nova arquitetura e substituindo os cortiços, estalagens e pequenas lojas, por grandes estabelecimentos comerciais, instituições religiosas, escolas, teatros e museus. Sobre a importância da Avenida Central nos fala José de Oliveira Reis:

Com a Avenida Central, ganhou a cidade do Rio de Janeiro a sua mais importante artéria, na zona do centro; modificou por completo os hábitos e aspectos da cidade. Sua influência no comércio foi decisiva. As melhores casas comerciais foram ali instaladas. Os jornais nela

---

<sup>12</sup> Francisco Pereira Passos (1836-1913), descendente de cafeicultores, era filho do Barão de Mangaratiba. Engenheiro formado na Escola Militar, fez curso de especialização na École des Ponts e Chaussés. Foi prefeito do Rio de Janeiro entre 1902 e 1906.

construíram seus prédios, então monumentais. As grandes companhias, clubes, hotéis e vários edifícios do governo como a Escola de Belas Artes, a Biblioteca Nacional, o Supremo Tribunal, o majestoso Teatro Municipal, o Palácio Monroe, foram ali localizados. (REIS, 1977; p.22)

A reformulação física foi igualmente acompanhada pela reestruturação dos costumes e da imagem de uma nova sociedade carioca. Construir uma cidade mais moderna significaria a construção simbólica de um novo país, ideal instaurado pela ordem republicana. A elite carioca assumia o cosmopolitismo como forma de negação de tudo aquilo que pudesse ser identificado com o passado colonial – sinônimo de atraso. Um novo país pediria, de mesma forma, a produção de uma nova identidade nacional, por meio da atuação de um Estado autoritário e onipresente. Ademais, tais ações denotavam o distanciamento explícito entre as elites governantes e o conjunto da sociedade brasileira (MOREIRA, 1995).

Malta havia sido indicado a Pereira Passos por Antônio Alves da Silva Júnior, um amigo fornecedor da prefeitura, para fotografar algumas das primeiras obras do prefeito. Passos, tendo apreciado o trabalho, o convidou para assumir o cargo de fotógrafo documentarista. Malta, assim, foi contratado em junho de 1903, e assumiu seu cargo no dia 23 subordinado à Diretoria geral de Obras e Viação da Prefeitura.

O fotógrafo tinha assim a função de registrar os eventos oficiais, como execução e inauguração de obras públicas, estabelecimentos ligados ao município (hospitais, escolas, asilos etc.), posses, encontros políticos, bem como flagrantes da cidade como enchentes, desabamentos, ressacas etc. Além disso, no que concerne especificamente as reformulações urbanas, ele era encarregado de percorrer o centro, identificando e fotografando edifícios, moradias ou estabelecimentos comerciais antigos, material esse que seria usado como “prova científica” que justificaria sua demolição.

Nesse esforço conjunto entre a prefeitura e o governo federal em transformar o Rio de Janeiro em uma verdadeira metrópole nos moldes europeus, fazia-se importante deixar tudo fotograficamente documentado. Não podemos esquecer-nos que a fotografia então era vista como a mais real e fiel expressão do acontecimento passado, também em sincronia com o ideário da modernidade

Nas imagens a seguir, vê-se a atuação de Malta em sua função de documentar as ruas estreitas de traçado típico de um passado colonial, com suas casas em mal

estado de conservação e decadentes. Podemos também ver as inscrições feitas pelo próprio fotógrafo; o nome do beco, o número do fotograma, e a numeração das casas.

A primeira das imagens, bem esmaecida, tendo sofrido a ação do tempo, parece ter o poder de nos transportar a um passado colonial: a ruela estreita, e os espectros daqueles que não mais pertenceriam a uma cidade renovada.

A segunda das imagens, uma das tantas realizadas dos sobrados que seriam desapropriados, mostra, como quase sempre, as pessoas associadas àquela arquitetura, à frente dos imóveis, coladas àquela imagem, e àquela memória. Note-se que não se tratam de “retratos”, compreendendo-se que nesse gênero fotográfico, executado ou não em estúdio, o fotografado posa para o fotógrafo, sendo ele o tema principal. Nas imagens de Malta aqui apresentadas, as pessoas não são o tema, elas “surtem” nas imagens.



*Imagem 7 - Beco João Batista – Augusto Malta – 1904. Fonte : MIS - RJ*



Imagem 8 - Rua do Hospício, atual rua Buenos Aires, no Centro – Augusto Malta – Circa 1906  
Fonte : Brasileira Fotográfica

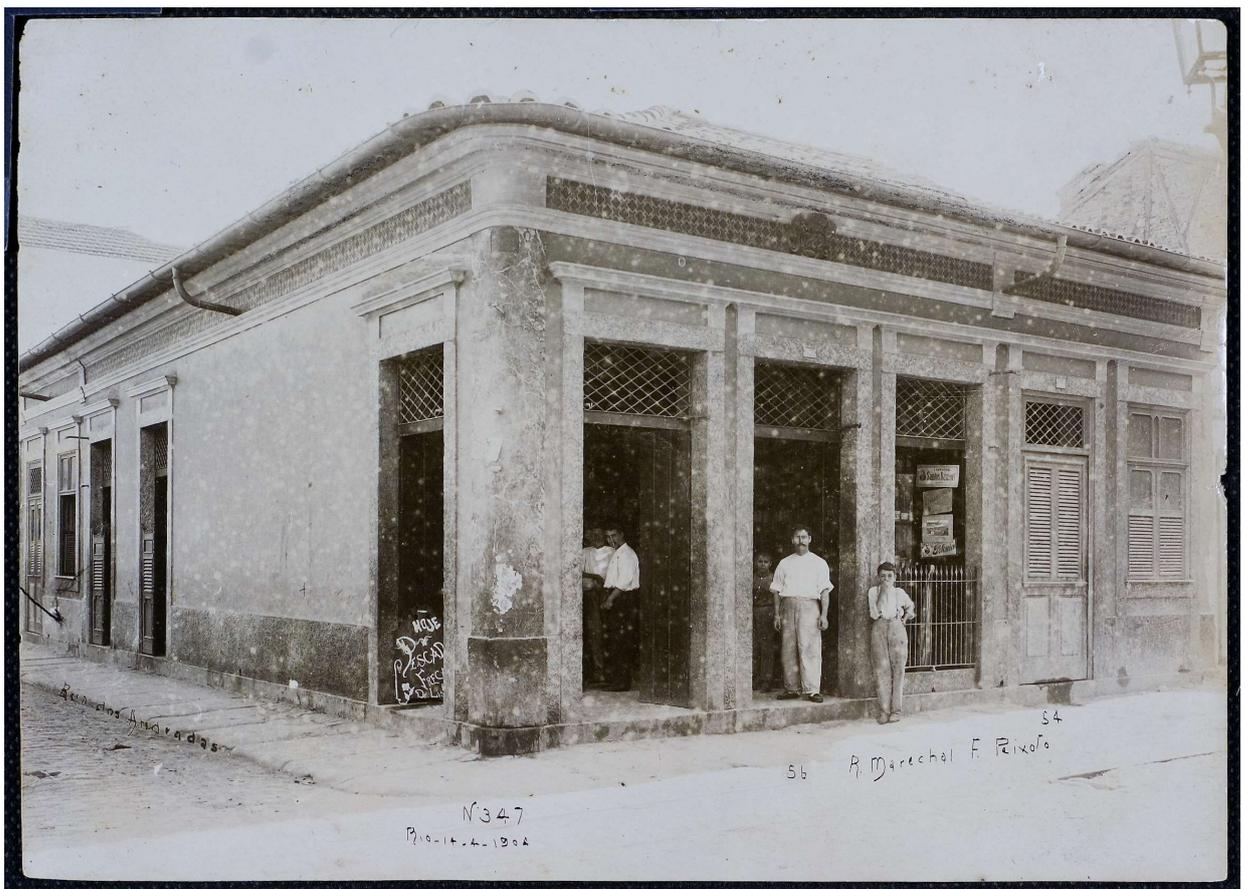
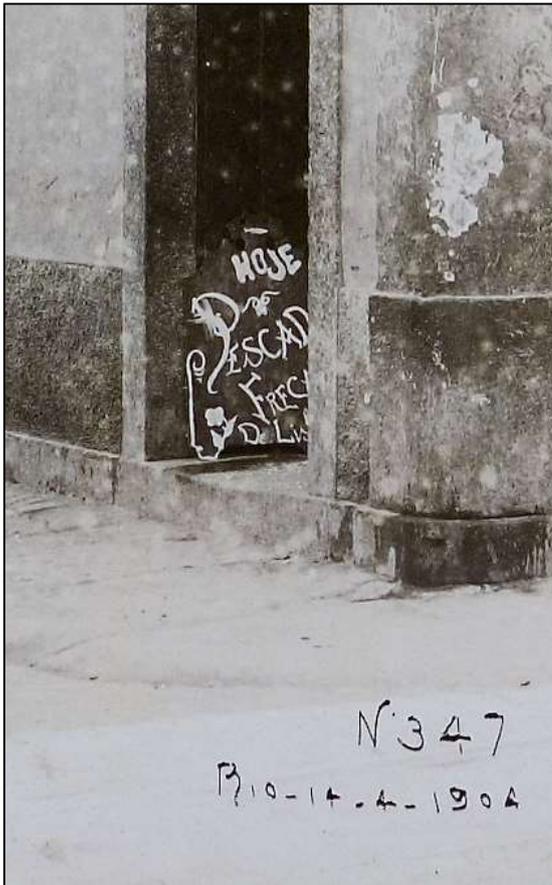


Imagem 9 - Rua dos Andradas esquina com Marechal Floriano – Augusto Malta – 1904  
Fonte: Museu da Imagem e do Som - RJ

A imagem anterior, que pode ser descrita como uma documentação usual das funções oficiais do fotógrafo, mostra-nos, mais uma vez, um dentre tantos estabelecimentos comerciais a serem desapropriados e demolidos. Nesse caso, muito provavelmente, um típico bar português, como o que é descrito em *O Cortiço*, de Aloisio de Azevedo, uma alegoria do Brasil do final do século XIX, que relata a vida em uma habitação coletiva, o cortiço, um amontoado de casebres mal-arranjados, onde os pobres vivem, e junto ao cortiço, a pedreira e a taverna do português João Romão, o proprietário de todo o complexo; ( ...)*“uma sebosa bodega, onde João Romão se fez gente (...)”* ( 1997, p. 97), esse que era símbolo de um passado ainda imperial, nos anos de 1880 quando o livro foi lançado. E tais vestígios de um passado colonial e imperial eram exatamente o que as obras modernizadoras de Passos almejavam eliminar.

A fotografia aqui, em um primeiro momento, opera por mimese, *“a fotografia como espelho do real (o discurso da mimese)”*. O efeito de realidade ligado à imagem fotográfica, *semelhança existente entre a foto e seu referente* (DUBOIS, 1998, p.26) e ao mesmo tempo, em um segundo momento, por guardar indícios da “coisa fotografada”. Primeiro ela se “parece” com o real, portanto é considerada verossímil; segundo a *“fotografia como um traço do real (o discurso do índice e da referência)”*. Ela aqui igualmente é considerada um artefato visual, que preservou em imagem a memória de um estilo de vida. Estilo esse de um passado, de vidas, de um *“ torpe balcão da primitiva bodega; era o aladroadado vintezinho de manteiga em papel pardo; era o peixe trazido da praia e vendido à noite ao lado do fogareiro à porta da taberna; era o freguês imundo e a lista cantada das comezainas à portuguesa”* (...) (AZEVEDO, 1997, p.107). Podemos ler na placa dentro do estabelecimento, na porta à esquerda, o “menu do dia”: Hoje pescado fresco.



Detalhe da Imagem 9 – Hoje  
Pescado Fresco – Rio – 14-4-  
1904

Malta, ao executar sua função para qual foi contratado pela prefeitura, a de documentar um edifício símbolo da decadência e prestes a desaparecer, que também serviria como a prova científica da realidade, de seu estado de degradação, preservou imageticamente, mesmo que involuntariamente, um costume, um indício de um *modus vivendi*, um traço da realidade. Podemos saber hoje, que na data 14-4-1904, naquela taberna portuguesa, seus comensais poderiam servir-se de pescado fresco. “A fotografia gravou com fidelidade uma parcela da realidade que se situava no campo visual da objetiva” segundo Kossoy (2001,p.103).

As duas imagens que se seguem mostram os fundos de habitações coletivas, dos chamados cortiços. Malta não apenas documentava assim as fachadas dos imóveis, como também os fundos que realmente provariam o mal estado de conservação dos imóveis, e sua má higiene. Em ambas vemos as inscrições do fotógrafo. Na primeira, o local e a data; uma criança aparece à esquerda de uma pequena construção, sobre a qual Malta aproveitou-se para escrever seus comentários. Na segunda, as inscrições no campo inferior direito dizem: “Barracão de madeira componente da estalagem existente nos fundos dos prédios nº 12, 14 (?) da Rua do Senado – Rio 27/3/06”.



Imagem 10 – Fundos do Prédio da Rua do Rezende – Augusto Malta – 1906. Fonte :MIS-RJ



Imagem 11 – Rua do Senado – Centro – Augusto Malta – 1906. Fonte: MIS-RJ

O historiador Noronha Santos, que era amigo de Malta, como aqui já mencionado, e com quem então o fotógrafo dialogava em suas ideias, refere-se a esse período revolucionador da forma urbana carioca, que passou a adquirir uma fisionomia totalmente nova e condizente com as determinações econômicas e ideológicas do momento:

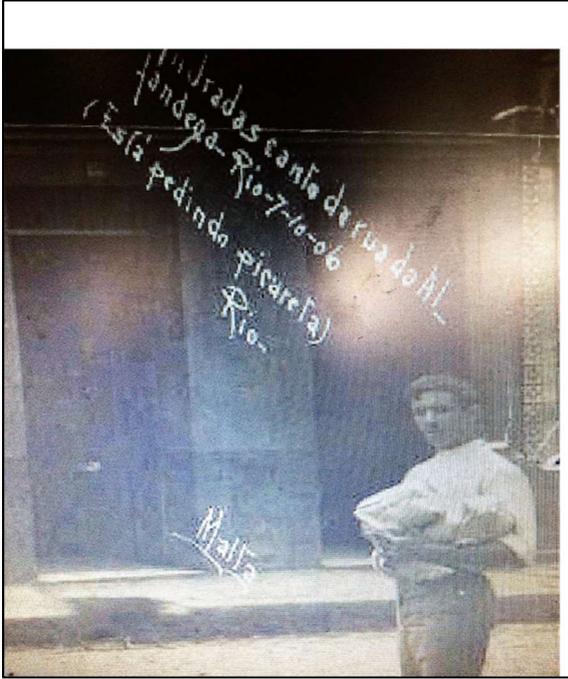
(...) ia perdendo o aspecto pictorescco e inconfundível de grande villa portuguesa. Modificara a feia e pesada edificação colonial e banira arcaicas usanças commerciaes. Abandonara para sempre a indumentária desataviadas, como que num gesto de repulsa de senhora de alta distinção. Queria ser nova e bonita, com automóveis a aguçarem-lhe a ânsia de vida farta e confortável (SANTOS, 1934, p.88).

A seguir, outro exemplo de imagem realizada por Malta, documentando um estabelecimento comercial a ser demolido no processo de remodelação do centro, uma paisagem arquitetônica e as “usanças comerciais” a serem eliminadas. Como nas imagens anteriores, observamos a presença das pessoas que pertenciam a esse espaço, e que seriam igualmente retiradas desse cenário, removidas à força. Percebemos nela, como os homens ali em pé encaram a câmera, perpetuados na imagem, em um ar aparentemente desafiador.



Imagem 12 -: *Rua dos Andradas com Alfândega – Augusto Malta – 1906. Fonte: Museu da Imagem e do Som - RJ*

Detalhe da imagem anterior.



Nos registros fotográficos aqui apresentados, deparamo-nos com um Malta sempre muito metucioso em seu processo de documentação, deixando pistas de suas opiniões nas legendas, como fez em grande parte de sua obra. No início anotava dados técnicos nas cópias positivas, deixando o negativo apenas com a imagem (fotos n° 20, 21,22). Mais tarde desenvolveu uma metodologia: após a revelação das chapas de vidro, utilizando nanquim japonês e com uma pena "j", escrevia no negativo de trás para frente, para sair de maneira correta no positivo final: "Malta Photo", o número da chapa, a data, uma identificação particular, ou até mesmo comentários críticos. deixando, assim, para as gerações seguintes informações valiosas, não se omitindo inclusive de expressar um determinado julgamento ideológico acerca da imagem produzida.

As anotações nos orientam sobre a temática pesquisada, ordenando cronologicamente os locais, os eventos e a memória da cidade do Rio de Janeiro. Elas podem ser entendidas como a assinatura do fotógrafo. Especificamente na imagem anterior, ele diz claramente que o imóvel "*está pedindo picareta*", em uma forma de comunicação direta com o prefeito. Tal declaração é um indício que nos mostra o quão o fotógrafo estava em sintonia com o processo de demolição das moradias e modernização do centro da cidade.



Imagem 13: Rua dos Andradas esquina com Marechal Floriano – Augusto Malta – 1904 Fonte: Museu da Imagem e do Som - RJ

A imagem anterior mostra-nos tal qual era o cenário de destruição e caos que a população do Rio de Janeiro à época viveu. A Capital Federal era uma cidade em transformação. Brito Broca em *A Vida Literária no Brasil* – 1900, reporta-nos a narrativa do cronista português Manuel de Sousa Pinto em visita ao Rio em 1905, dando uma visão da realidade:

De modo que, dando mesmo o caso de a cidade estar pronta, de existir a nova Rio de Janeiro, eu, igualmente, não poderia descrever-ta, porque com todo este poeirama, não a enxergaria nitidamente. Mas não existe: prepara-se. E é tudo absolutamente provisório agora aqui. A planta da cidade que pensavas ingenuamente ter fixado nos primeiros passeios, é uma ficção do teu espírito ligeiro; onde ontem havia uma rua, hoje há uma praça em ruínas; a esquina que dobraste à tarde, desapareceu na manhã seguinte. (BROCA, 1956, p.267)

Oswaldo Porto Rocha (1995), em sua excelente pesquisa apresentada no livro *A Era das Demolições*, narra como somente a construção da Avenida Central, cujas obras tiveram início no dia 26 de fevereiro de 1904, implicou a derrubada de cerca de 641 velhos imóveis, entre comerciais e residenciais, como esses que aparecem nas imagens realizadas por Malta. Ao todo, na região central da cidade, calcula-se que cerca de 1.600 edifícios tenham sido demolidos, e em torno de 20.000 pessoas tenham sido deslocadas. Rocha também nos fala de uma série de arbitrariedades e abusos dos construtores.

No processo, a documentação de Malta foi fundamental para a avaliação dos prédios a serem desapropriados. Quando um proprietário marcava audiência na prefeitura para reclamar um valor maior para a indenização, muitas vezes, ele se via confrontado por uma farta iconografia sobre a degradação de sua propriedade. Se a localização central garantiria aos prédios um alto valor comercial, as evidências fotográficas de sua má conservação e de sua má utilização encerravam as discussões.

Contudo, além das transformações físicas da cidade, a fotografia de Malta também buscava a representação de uma *Belle Époque*<sup>13</sup>, mostrando principalmente a elite, descrevendo uma sociedade como se pensava ser, ou como gostaria que fosse – a imagem de um Brasil modernizado.

No entanto, é importante salientar que a realidade de grande parcela da população, classificada desde o século XIX como “classes pobres” ou “classes perigosas”, era a de uma vida sem as mínimas condições de saneamento e higiene. Malta tinha também a função de registrar as habitações coletivas e cortiços no centro da cidade onde essa população pobre vivia. Assim as imagens dessas pessoas também se fazem presentes em sua obra, na representação daquilo que se pretendia extirpar da paisagem: gente ociosa pelas ruas, muitas vezes malvestida e descalça, e crianças soltas com excesso de liberdade, hábitos considerados incompatíveis com a cidade moderna que se esperava. As reformas também deveriam abranger o saneamento de tais comportamentos, excluindo-se essa população do cenário urbano remodelado e deslocando-a à força para áreas periféricas da cidade, como poderemos verificar no pensamento da época no trecho a seguir:

---

<sup>13</sup> *Belle Époque* (expressão francesa que significa *bela época*) foi um período de cultura cosmopolita na história da Europa que começou no fim do século XIX (1871) e durou até a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914. A expressão também designa o clima intelectual e artístico do período em questão. Foi uma época marcada por profundas transformações culturais que se traduziram em novos modos de pensar e viver o cotidiano. Esse período a que nos referimos, da reformulação urbana da cidade do Rio de Janeiro, bem como de seus hábitos, foi inspirado nesse movimento ocorrido na Europa.

Estimaríamos que o fotógrafo Municipal dispusesse de tempo, ou de recurso para andar surpreendendo os nossos maus costumes: indivíduos deitados pelo chão, caídos, bêbados; (...) e tantas outras coisas ridículas que infestam esta capital e que o tempo e a vontade enérgica do prefeito se incumbiram de destruir para dar lugar à civilização em todas as suas maneiras de melhorar e aperfeiçoar. Fotografia Municipal. *O Comentário*, 27/01/1904, p. 37-38, (apud. CIAVATTA, 2002, p. 90)

Na execução de suas funções, Malta ganhou tanto a confiança e admiração de Passos que passou a registrar todas as atividades do prefeito, desde o trabalho na prefeitura assim como sua vida privada em almoços, passeios pela floresta da Tijuca, reuniões de família e amigos e fotos de estúdio. Segundo sua filha Amaltéa Malta, a proximidade de Malta com Passos foi de fundamental importância para o acesso do pai à esfera da “nata da sociedade”, a elite. Isso permitiu a ele, mais tarde, ser capaz de abrir seu próprio estúdio já que essa ligação lhe serviu de carta de apresentação, garantindo-lhe vários convites para fotografar casamentos, batizados e festas em geral.

O que chama a atenção na obra do fotógrafo, e demonstra sua importância na construção da memória visual da cidade do Rio, foi o fato de ter ele construído um trabalho que foi além da sua incumbência oficial de documentar casas e quarteirões condenados pela prefeitura, festas oficiais, prédios públicos etc. Ainda de acordo com o depoimento de Amaltéa, a fotografia além de ser a profissão que lhe dava sustento, era uma atividade que exercia “por gosto”<sup>14</sup>. Malta ao percorrer a cidade, documentou-a em suas várias faces e personagens, registrando operários, prostitutas, crianças, pobres e ricos, famosos e anônimos, numa miríade de personagens do cenário da vida carioca da época. Por isso falamos, ao analisarmos sua obra, em imagens “oficiais” e “não oficiais”.

Nas imagens a seguir, Malta documentou os eventos em toda a “oficialidade” de suas funções, na inauguração das obras da Avenida Central, com a presença do presidente da república Rodrigues Alves, e do prefeito Pereira Passos.

---

<sup>14</sup> *O interesse pela fotografia começou com uma pequena máquina que ele trocou por uma bicicleta (...) daí ele começou a tirar fotos e tomou gosto* – Amaltéa Malta Carlini, filha de Malta, em entrevista ao MIS, 1980. Os depoimentos estão disponíveis em: <http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/> Acesso em : 05/02/2018.



*Imagem 14 - Avenida Central – Solenidade de abertura oficial das obras de construção – Augusto Malta – 08/03/1904  
Fonte: Museu da República – Brasileira Fotográfica*

Há que se ressaltar que, a essa época, alguns cronistas expressavam uma visão crítica das transformações, como Lima Barreto, por exemplo, já outros, enquanto intelectuais, assumiram a postura de porta-vozes da modernidade, revelando em seus escritos uma intenção pedagógica de ditar para a sociedade regras relativas ao que se entendia por moderno e civilizado, como Olavo Bilac e Luis Edmundo.

A crônica é um gênero literário que nasceu do jornal, sendo que no Brasil sua história adquiriu um traçado próprio. Embora inicialmente ligada à imprensa, com o tempo, a crônica destacou-se desta, ganhando autonomia, e artífices dedicados exclusivamente a sua escrita. No período aqui abordado a crônica foi um dos mais eficazes instrumentos utilizados para mobilização da opinião pública.

No trecho que se segue, Bilac expressa abertamente um desejo, e admiração pela modernização, dialogando com a imagem de Malta da inauguração oficial das obras da Avenida Central, em uma exaltação desse projeto governamental.

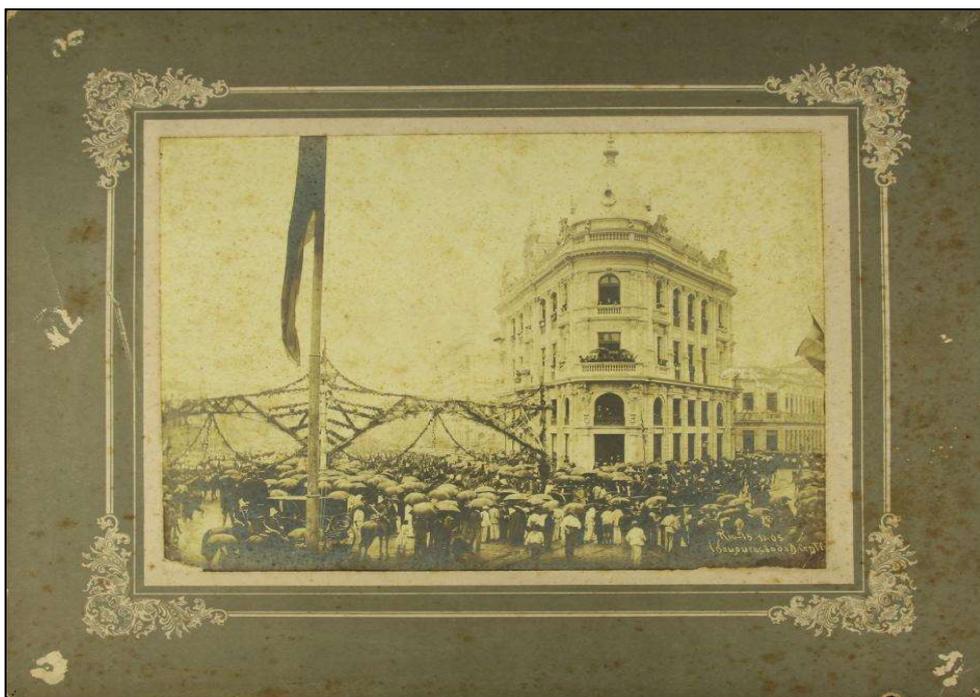
No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles

apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente.

Com que alegrias cantavam elas, as picaretas regeneradoras! E como as almas dos que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte (Olavo Bilac. Crônica. Kosmos, Rio de Janeiro, mar.1904.).



*Imagem 15: Avenida Central: vista panorâmica durante os trabalhos de pavimentação – Augusto Malta – 09/1905 - Fonte: Brasileira Fotográfica*



*Imagem 16 - Avenida Central: festa de inauguração com desfile de tropas. Augusto Malta – 15/11/1905 – Coleção Família Passos - Fonte: Brasileira Fotográfica*

Inaugurou-se a Avenida! Parece um sonho...onde está tu metido, Carrancismo ignóbil, que por tanto tempo nos oprimiste e desonraste? Em que furna lóbrega, em que socavão escuro te fostes esconder envergonhado? Em vão te procurei, nestes últimos dias e nestas últimas noites de novembro, pela radiante extensão da Avenida formosa: não vi, em parte alguma, o teu sinistro em que a má vontade reduz perpétua, a tua boca franzina num eterno sarcasmo, a tua fronte envergada numa perene contenção de birra e malevolência... Andas, com certeza, homiziado nos becos sujos, em que se mantém ainda a tradição do mau gosto e da imundície: afugentou-se a luz da Avenida, horrorizou-te a alegria do povo, fulminou-te o despeito! Há menos de dois anos, no terceiro número da Kosmos, esta crônica registrava o começo dos trabalhos grandiosos, agora coroados, num triunfo consolador, do mais completo êxito:

Isso foi escrito em março de 1904. Há vinte meses apenas! Onde se vai perdida a nossa fama de povo preguiçoso, amolentado pelo clima e pela educação, incapaz de longo esforço e de tenaz trabalho? Em que outro país do mundo se realizou jamais um igual prodígio de decisão e execução, uma igual maravilha de coragem e rapidez? (Olavo Bilac, Kosmos, 11/1905)

O que Olavo Bilac descreve é crucial para se entender a sensação da modernidade e a ilusão de que ela estava expressa na cidade como um todo, pois é nessa fase intermediária que os jornais e a sociedade parecem perceber, na cidade física de forma mais aflorada, a cidade do desejo, naquele instante ainda invisível. O Rio de Janeiro aparece, nas crônicas bilaquianas, como a cidade revolucionada ou em via de ser transformada pela ação de homens de coragem – esse desejo tão moderno. Uma espécie de sucessão de imagens é criada, tanto nos textos do cronista, como nas fotografias de nosso fotógrafo, para confirmar a sequência das mudanças: primeiro a cidade colonial de antes; em seguida, a desestruturação e a desordem das intervenções e, enfim, a nova cidade criada sob a tutela dos governos Federal e Municipal.

Essa sucessão de imagens sustenta a sensação e a ilusão de que a cidade sonhada havia sido construída. O cronista, através de sua fala, representa a avenida como obra de salvação nacional. Havia a ilusão de que a avenida tivesse o dom de inserir não somente a cidade, mas todo o país na modernidade, em harmonia com os paradigmas do progresso. O sonho do Rio como cidade moderna equivalia à identidade desejada. Esse cenário fez com que houvesse, indiscutivelmente, uma grande comoção pública em torno do empreendimento, o que deu a ele o “status” de projeto miraculoso, ou seja, milagre da transformação, uma memória oficial.



*Imagem 17 – Inauguração da Avenida Central – Augusto Malta – 1905 Fonte: G. Ermakoff*



Detalhe Imagem 17

A inauguração da Avenida Central, o imenso monumento com 1.800 metros de comprimento e 30 metros de largura, ocorreu no dia 15 de novembro de 1905. Considerando-se que as demolições começaram no dia 29 de fevereiro de 1904, e a inauguração das obras, oficialmente, ocorreu no dia 8 de março, como mostra a foto da

inauguração (Imagem Nº 14) , essa sequência de imagens evidencia a rapidez, e, conseqüentemente, a violência que tantas desapropriações, remoções e obras, em tão curto período de tempo, impuseram à população desprivilegiada.

A avenida foi aberta em tempo recorde pela Comissão Construtora da Avenida Central, chefiada pelo engenheiro Paulo de Frontin. A construção da avenida representou, antes de tudo, um processo de expropriação ou segregação de determinadas frações sociais da área privilegiada “central” do espaço urbano. O que se assistiu naquele período foi à “irrupção” da modernidade na cidade do Rio de Janeiro.

A rapidez com que as transformações em toda área do centro do Rio de Janeiro se deram, gerou bastante polêmica, desencadeando um intenso confronto entre críticas e exaltações. Para a classe mais pobre que ocupava o centro, o ideal de um Brasil moderno não era o suficiente para justificar a destruição de suas casas (ENTLER; OLIVEIRA. JR, 2008). Houve o choque da destruição de um estilo de vida e do espaço ao qual ele estava associado, e em igual intensidade, o choque quanto à velocidade e a dinâmica de uma nova cidade.

Walter Benjamin (1989) evoca o choque do ideal da modernidade, da fermentação das grandes cidades, do seu crescimento, do contato com as grandes massas citadinas, da multidão amorfa dos passantes, do público das ruas - dessa rua que é o local privilegiado desse ideal – o território da novidade, da ação, do movimento, onde todas as suas tensões se transformam num espetáculo.

Em um Rio de Janeiro “moderno”, o hábito burguês de perambular pelos *boulevards* revela também uma ociosidade, mas um ócio diferente daquele que se condenava nas ruas do Rio antigo, do pobre parado nas janelas e calçadas, em botequins e quiosques. Trata-se de um burguês em movimento, ao mesmo tempo, contemplando e compondo a agitação da metrópole (ENTLER; OLIVEIRA. JR, 2008).

Nas imagens a seguir veremos a Avenida Central recém-inaugurada, a primeira mostrando as obras ainda em curso, a construção Teatro Municipal ao fundo. Esse, que não podemos deixar de lembrar, é inspirado no *Palais Garnier*, a Ópera de Paris. O registro também mostra pessoas caminhando. Notemos que o meio de transporte ainda são charretes e carroças.



Imagem 18- Avenida Central Recém Inaugurada – Augusto Malta – 1905 Fonte: G.Ermakoff Arquivo de Imagens



Imagem 19 - Avenida Central – Augusto Malta- 1906. Fonte: G. Ermakoff – Arquivo de Imagens



Imagem.20- Avenida Rio Branco – Augusto Malta (Circa 1920) Fonte: G. Ermakoff – Arquivo de Imagens

A imagem anterior retrata a Avenida Central, já por volta de 1920, à essa época já nomeada Avenida Rio Branco<sup>15</sup>, mostrando a reforma do centro da cidade já consolidada em uma “Paris dos trópicos”. O registro já evidencia a avenida tomada por carros, no processo de modernização e aceleração da vida diária.

Faz-se importante ressaltar aqui, nessas imagens apresentadas, a função “oficial” do fotógrafo, documentando as obras, as solenidades, a nova metrópole, e representando a projeção de um estrato modernizado, aquilo que se queria ser: uma população inserida em um novo cenário mundial. Trata-se de uma idealização de cidade, onde os carros substituíam os bondes de tração animal, charretes e carroças, e o espaço público era ocupado por pessoas vestidas à moda europeia em sua *flanerie*<sup>16</sup>. Em ambas as imagens o tempo é o da *belle époque* brasileira, recorte

<sup>15</sup> Em 21 de fevereiro de 1912, o nome da avenida foi mudado para **avenida Rio Branco**, em homenagem ao Barão do Rio Branco, diplomata brasileiro responsável por tratados que garantiram as fronteiras brasileiras que tinha morrido em 11 de fevereiro.

<sup>16</sup> *Flânerie* deriva da palavra *flâneur*, aquele que flana, caminha, passeia. O sentido de flunar conduz a uma travessia pela cidade. Flunar baseia-se num percurso épico que o *flâneur* empreende por muito conhecer a cidade. Embora o seu olhar sempre seja o do distanciamento, ele é antes de tudo um observador que sente a cidade, “ ele busca asilo na multidão” como bem disse Walter Benjamin.

cronológico assinalado pelo historiador Nicolau Sevcenko (1989) como compreendendo, grosso modo, o período de 1900 a 1920.

Nesse cenário histórico apresentado, existe uma identidade idealizada sendo forjada, e outra identidade sendo negada. De um lado a elite, privilegiada pelo poder público, e para quem as benesses do Estado estavam voltadas, sendo fotografada numa metrópole remodelada, e representando o ideal da modernidade. Por outro lado, a população pobre, feia, sendo fotografada como prova de seus maus hábitos e decadência, sendo marginalizada, empurrada para além das fronteiras da cidade modernizada – o Outro. Há duas distintas memórias visuais sendo construídas através das imagens de Malta e que hoje são constituintes da memória da Cidade do Rio de Janeiro.

Dentro dessa lógica discursiva, Malta mostra a cidade e o comportamento pretendidos, a identidade forjada, servindo ao propósito de seu empregador. A imagem reproduz o discurso visual de uma cidade de elite europeia, com ruas e cariocas remodelados, “bem-comportados”, cultos, bem vestidos, frequentando lugares inspirados nos *boulevards*, flanando, passeando de automóvel, inseridos em uma cidade “moderna”.

Segundo Michael Pollak (1992; p.204), *“a memória organizada, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos serão gravados na memória de um povo”*. Malta, assim, ao servir o poder público, aquele que o contratou, foi um ator social na construção dessa memória organizada. A prefeitura, ao conferir a um profissional a função de documentar o seu projeto de nação, bem como o seu processo de se forjar uma identidade nacional, objetivava criar uma sequência de fotos que contasse a história da evolução daquele espaço urbano, e deixá-la gravada como uma “memória coletiva” homogeneizadora.

O Estado com sua força institucional atuou para demarcar essa memória coletiva. Sua postura pode ser interpretada sob a luz de Halbwachs (2006), que não via nela uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, acentuando as funções “positivas” com o intuito de reforçar uma coesão social pela adesão afetiva ao grupo. Percebemos uma parcela dessa população projetando uma imagem que se pretendia perpetuar. Esse burguês, enquanto perambula, está

economicamente ativo e engajado num projeto de “memória oficial”. Porém, essa memória – e identidade - sendo formada, contemplava somente um grupo: a elite.



*Imagem 21- EXPOSIÇÃO NACIONAL do Centenário da Abertura dos Portos Brasileiros às Nações Amigas, Rio de Janeiro, Augusto Malta, 1908. Fonte: G. Ermakoff – Arquivo de Imagens*

Nessa fotografia, “moças elegantes” fazem pose e conversam sentadas em um dos bares da exposição de 1908. Entre os dias 28 de janeiro e 15 de novembro desse ano, na cidade do Rio de Janeiro, ocorreu uma grande exibição de bens naturais e produtos manufaturados oriundos de diversos estados brasileiros. A chamada Exposição Nacional de 1908 foi promovida pelo Governo Federal, com a justificativa de celebrar o centenário da Abertura dos Portos (1808) e de fazer um inventário da economia do país. Seu principal objetivo, porém, era o de apresentar a nova Capital da República - urbanizada pelo Prefeito Pereira Passos e saneada por Oswaldo Cruz<sup>17</sup> - a diversas autoridades nacionais e estrangeiras que a visitaram. Ela significa, igualmente, a projeção de uma identidade nacional pretendida, e que se queria

---

<sup>17</sup> Oswaldo Gonçalves Cruz, um brasileiro nascido em 1872, foi cientista, médico, bacteriologista, epidemiologista e sanitarista brasileiro. Foi pioneiro no estudo das moléstias tropicais e da medicina experimental no Brasil. O sanitarista participou do projeto de reformulação urbana e sanitária do governo de Pereira Passos.

preservar para o futuro: a imagem de uma população à moda europeia, branca e educada.

Podemos perceber a fotografia, ela mesma filha da revolução tecnológica europeia do século XIX, período das inovações técnicas, da ciência, da produção e do consumo em massa, começando a dominar a sociedade ocidental, sendo utilizada para conferir materialidade a preconceitos e estereótipos políticos e sociais. Malta se utiliza dessa nova imagem técnica para representar a sociedade burguesa em seus feitos e realizações.

Nesse ponto questionamos se o fotógrafo tinha consciência de seu papel num projeto uniformizador e opressor da memória coletiva nacional. Sabemos através de suas próprias palavras que ele compreendia a importância de seu trabalho: *“Daí por diante, transformei-me em fotógrafo oficial (...). Passos foi um grande animador da minha arte, dava-me conselhos e protegia-me (...). Cedo compreendi o valor desse trabalho para a história do Rio (...).”*<sup>18</sup> Benjamin, em *a Pequena História da Fotografia*, de 1931, coloca-nos uma questão: *“Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto?”* (1987, p.107) Dito de outra maneira, o fotógrafo que não sabe ler o futuro em suas próprias imagens seria um analfabeto.

Malta estava ciente de que sua produção imagética se inseria numa dimensão ideológica, e ele abraçou a causa da modernidade. Sabemos, através de depoimentos de sua própria família, que ele era um homem atento às inovações tecnológicas ditadas pelo progresso da ciência e da tecnologia frutos da causa modernizadora, e era um homem a quem o passado pouco interessava, segundo o depoimento de sua filha Amaltéia<sup>19</sup>, ao narrar uma conversa de Malta com seu amigo Noronha Santos, quando o primeiro teria dito: *“Que é isso Noronha, quero lá saber do passado?”*. Podemos igualmente inferir, por meio do trecho a seguir, a compreensão por parte do fotógrafo de que as propostas de modernização eram o melhor para a cidade.

O pesquisador curioso que desejar conhecer a obra gigantesca do prefeito Passos, que foi a transformação da velha capital da Monarquia e da República numa linda cidade moderna, cheia de vida, limpa, confortável e com a principal orla marítima, do Boqueirão do Passo ao

---

<sup>18</sup> Manuscrito de Augusto Malta datado 29 de agosto de 1936. (apud, CAMPOS, 1987).

<sup>19</sup> Amaltéia Malta Carlini, filha de Malta, em entrevista ao MIS, 1980. Os depoimentos estão disponíveis em: <http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/> Acesso em : 05/02/2018.

fim da Praia de Botafogo, valorizada por uma avenida que é das maiores do mundo, segundo opinião de gente viajada, basta comparar o mapa topográfico do Rio de Janeiro de 1900 com o de 1906 para ver o que foi a obra de seu grande prefeito (Augusto Malta apud, CAMPOS, 1987, p. 13)

No processo de se construir uma memória nacional, ao se usar a fotografia para que assim permanecesse gravada na memória do povo, e sendo essa memória gravada um elemento constituinte do sentimento de identidade, a qual o próprio fotógrafo se via inserido, Malta também se ocupou em retratar um elemento sem o qual ninguém consegue construir uma autoimagem – O Outro (POLLAK, 1989). Ao registrar minuciosamente as transformações ocorridas na cidade, o fotógrafo fixou em documentos as imagens do desejado e do indesejado. Desse contraste presente em sua obra trataremos a seguir.

## 2. OS CONTRASTES NA OBRA DO FOTÓGRAFO

### 2.1 A Produção Social da Identidade e da Diferença na obra de Augusto Malta

Mencionamos anteriormente qual era a realidade da grande maioria da população, que vivia sem as mínimas condições de saneamento e higiene. O alargamento das ruas centrais e a abertura de novas artérias atravessaram as velhas freguesias, destruindo os quarteirões de cortiços habitados pelos trabalhadores. Isso justificaria, nesse processo, o seu deslocamento à força para áreas periféricas da cidade e a intensificação de processo da “favelização” carioca. Foi a partir de então que os morros situados no centro da cidade (Providência, São Carlos, Santo Antônio e outros), até então pouco habitados, passaram a receber um grande fluxo de novos moradores. Eles eram os “Outros”, que não seriam nunca incluídos num projeto de identidade nacional, como nos relata Moura:

Como pertencendo a outro Brasil, são mantidos fora do mercado de trabalho e da vida política nacional, negros, caboclos e brancos pobres, se mestiçando, alheios às grandes cenas da “vida nacional” e ausentes de sua história oficial. (MOURA, 1995, p.18).



Imagem 22- Morro de Santo Antônio – Augusto Malta – 03/08/1914 – Fonte: MIS-RJ

Essa operação de incluir e excluir, ao dizer "o que éramos", significou também dizer "o que não éramos". A construção da identidade e da diferença se fez presente,

assim, naquele momento histórico do Brasil, daquela sociedade, em declarações sobre quem pertencia e sobre quem não pertencia, sobre quem estava incluído e quem está excluído das reformas perpetradas pelo Poder Público. Fronteiras foram demarcadas entre o que se pretendia de uma identidade nacional, e aquilo que não se adequava a ela.

A historiografia brasileira deixa claro que a administração municipal negou esse espaço remodelado à população pobre e malvestida. As camadas mais pobres, que não tinham condições de acompanhar o rigor das regras de elegância que o novo espaço exigia com o uso de colarinho, casaco, chapéu, sapato e meias, tiveram o acesso negado à principal avenida do centro da cidade.

Demonstração do delírio autoritário das elites no período “(...) foi a criação de uma lei de obrigatoriedade do uso do paletó e sapatos para todas as pessoas, sem distinção, no Município Neutro. O objetivo do regulamento era pôr termo a vergonha e a imundície injustificáveis dos em mangas-de-camisa e descalços nas ruas da cidade. O projeto de lei chegou a passar em segunda discussão no Conselho Municipal e um cidadão, para o assombro dos mais céticos, chegou a ser preso ‘pelo crime de andar sem colarinho’ (SEVCENKO, 1989, p. 33).



Imagem 23- Vestuário Avenida Central- Augusto Malta – 1908. Fonte: MIS-RJ

A fotografia anterior trata-se de uma dentre uma série de 443 com igual teor, que se encontram no MIS-RJ sob a descrição de “vestuário”. Percebe-se o interesse de Malta por esse “bem vestir” à moda francesa através das imagens de homens e

mulheres representados em seu caminhar pelas ruas alargadas, e as lojas em estilo parisiense, como também se vê nas duas imagens seguintes.



Imagem 24- Vestuário Parc Royal- Augusto Malta – 1911. Fonte: MIS-RJ



Imagem 25 – Inauguração da Loja Parc Royal no Largo de São Francisco – Augusto Malta – 1911. Fonte: MIS-RJ

O Magazine Parc Royal foi inaugurado em 1873 no Largo de São Francisco, começando como um pequeno armazém no prédio nº 122 e logo expandiu-se para os prédios adjacentes. Com o sucesso, a loja transferiu sua sede para a Rua do Ouvidor, que era o grande polo de moda da época, ocupando um quarteirão inteiro.

O que podemos apreender a partir do trabalho do fotógrafo? Grande parcela de sua produção imagética retratava a pretensão de se forjar uma “Identidade Nacional”, mostrando pessoas bem vestidas à moda francesa, passeando pela mais nova artéria da cidade, a Avenida Central, e as ruas da moda. Criava-se um Brasil europeu ou, pelo menos, pretendia-se mimetizar a modernidade europeia nos trópicos. Poderíamos questionar se, como o fotógrafo do poder público, Malta tinha o poder de representar a identidade do “Povo Brasileiro”. Em sua “visão oficial”, sim. Podemos dizer que ele representava, através de sua lente, a imagem desejada de um povo brasileiro. Ao tomarmos como objeto as representações da *belle époque* carioca realizadas por Augusto Malta, compreendemos a disposição e interesses de determinados grupos sociais da população da cidade do Rio de Janeiro. Aquele que tem o poder de *representar*, tem o poder de definir e determinar a identidade. Assim nos descreve Tomás Tadeu da Silva essa estreita conexão:

A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes (SILVA, 2003, p.80).

Faz-se importante esclarecer o que queremos dizer por “representação” nesse contexto. Trabalhamos sim, em princípio, a questão da representação na fotografia que nos remete à sua noção clássica, ou seja, à noção de que a mesma pode ser entendida como o “relacionamento de uma imagem presente e um objeto ausente”. Esta, por sua vez, remete-nos ao trabalho de Roger Chartier (1990) quando as estruturas do mundo social são historicamente produzidas por práticas discursivas, políticas e sociais, que articuladas constroem suas imagens. Nele o trabalho de representação é aquele de classificação, e de exclusões, que constituem as configurações sociais e conceituais próprias de um tempo ou de um espaço.

Ainda, segundo Chartier (p.21-22), todas as representações visam *“fazer com que a identidade do ser não seja outra coisa senão a aparência da representação, isto é, que a coisa não exista a não ser no signo que exhibe”*, sendo que, *“a relação de representação é assim confundida pela ação da imaginação, que faz tomar o logro pela verdade, que ostenta os signos visíveis como provas de uma realidade que não é”*.

Em um segundo momento, falamos aqui da apropriação dos Estudos Culturais, que "recuperaram" o conceito de representação, desenvolvendo-o em conexão com uma teorização sobre a identidade e a diferença. Como tal, a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder. (Silva, 2003).

Malta representava a identidade pretendida para esse povo, num projeto de nação, entretanto, ele também retratava aqueles indivíduos cuja presença – e imagem - fora julgada incompatível com o ambiente requintado frequentado pela elite elegante. O fotógrafo representou igualmente aquilo que se pretendia extirpar da paisagem carioca: pessoas ociosas pelas ruas, malvestidas e descalças, crianças "soltas" com "excesso de liberdade", todos os hábitos considerados incompatíveis com a cidade moderna que se esperava. Dessa maneira, poderíamos assim dizer que ele, ao registrar a diferença, a alteridade, através de sua lente também documentou a estreita relação de dependência entre os conceitos identidade e diferença, de uma população, em um determinado momento histórico, e em um determinado espaço urbano.



*Imagem 26- Descanso às 16h da tarde na Praça da Harmonia, Augusto Malta, 1908 - Fonte: Brasileira Fotográfica Digital*

Mesma urbe, mesmo ano daquela imagem das “Moças Elegantes” na Exposição de 1908 (imagem 22), mesmo fotógrafo, outra realidade: O “Outro” representado. Essa alteridade vertical, símbolo da “feiura”, como uma Gorgó<sup>20</sup>, que nos remete às memórias míticas arcaicas, de quando os gregos tiveram a necessidade de lançar mão de mitos para explicar e compreender o mundo em que viviam. Eles assim nominaram o que há de mais radical, o absoluto outro, a extrema alteridade em relação ao ser humano, não como seu diferente, mas em vez “do homem outro, o outro do homem” (Vernant, 1991, p.35).

<sup>20</sup> Gorgó, ou a Górgona Medusa - O rosto da Górgona é uma máscara, mas o efeito de máscara não se dá ao colocá-la sobre o rosto, ele se produz quando olhamos nos olhos dela. Das muitas variantes de várias origens, duas características são recorrentes na representação da Górgona, frontalidade (ao contrário do padrão grego, ela está sempre de frente para quem a contempla) e monstruosidade (aparece sempre como mistura entre o humano e o bestial). Uma carranca que oscila entre o horror do terrível e o risível do grotesco.

A Praça da Harmonia, situada na Gamboa, na região portuária, que também havia sido alvo da remodelação urbana, possuía historicamente uma população pobre, oriunda de escravos e seus descendentes. Essa, uma grande parcela do povo da cidade, cuja imagem e presença foram consideradas impróprias, e a quem a modernização e suas benesses, o saneamento, o embelezamento, nunca visaram contemplar.

Dorme ali, não deitado em berço esplêndido, o pobre, que é a imagem daquilo que não se queria ser, e inclusive a quem quase se negava a existência, também foi representado na fotografia de Malta. O fotógrafo marcou na emulsão: “ *Na Praça da Harmonia às 4 horas da tarde de 24-3-08*” Não percebemos da parte dele nenhuma intenção de denúncia social. É como se o homem, em sua sesta, fizesse simplesmente parte da paisagem da praça. Na “neutralidade” da informação transmitida pelo registro, Malta evidenciou hábitos, poses e trajés “não civilizados”, inerentes às contradições presentes no espaço e tempo da cidade. Aquele homem fazia parte do espaço público, mesmo que definido como a outra face da moeda da identidade pretendida. Aqui, novamente presente, a dinâmica entre identidade e diferença, nos contrastes da iconografia produzida pelo fotógrafo. Como Vernant nos fala, “o mesmo só se concebe e só pode definir-se em relação ao Outro, à multiplicidade dos outros. Se o mesmo permanece voltado sobre si mesmo, não há pensamento possível” (1991, p.34).



Imagem 27 - Quiosque no Largo da Carioca - Augusto Malta – 1911  
 Fonte: G. Ermakoff – Arquivo de Imagens

Outro exemplo emblemático da feiura, da alteridade definida, eram os quiosques: pequenas construções de madeira em estilo oriental, localizadas em praças, largos e ruas da cidade. Durante o processo de remodelação urbana, e dos costumes, eles também foram alvos, terminando por serem todos removidos, juntamente com seus frequentadores, um público essencialmente masculino, comendo e bebendo descontraidamente. Não se tratavam de desocupados e mendigos, ao contrário, compunham-se de uma variedade de trabalhadores informais e de baixos salários, como vendedores ambulantes, biscateiros e operários. Eram basicamente um grupo de cariocas que tinha aquele espaço como lugar de “alívio” das agruras do trabalho duro, um lugar de lazer desajustado aos ideais estéticos, higiênicos e comportamentais, porém perfeitamente condizentes com suas realidades de vida, tempo e noções de lazer.

Luís Edmundo (1878-1961) dentre outros escritores, patrocinadores da “*Liga contra o feio*” em 1908 e da “*Liga da Defesa da Estética*” em 1915 (SEVCENKO, 1989), era feroz defensor das mudanças, e da extinção dos quiosques, e com estas palavras defendeu sua posição de que eles eram males a serem extirpados:

Em todo o Rio de Janeiro (...) o kiosque affrontoso, ennodando a paizagem, (...). Cada qual mais sórdido.(...). Ignóbeis todos. Fallemos. Porém, dos outros, dos peiores. Estão os freguezes do antro em derredor, recostados à vontade, os braços na platinbanda de madeira, que sugere um balcão; os chapéus derrubados sobre os olhos, fumando e cuspiendo o solo(...) o kiosque é uma improvisação achamboada e vulgar de madeiras e zinco, espelunca fecal, empestando à distância e em cujo bojo vil um homem se engaiola, vendendo ao pé rapado – vinhos, broas, café, sardinha frita, codias de pão dormido, fumo, lascas de porco, queijo e bacalháo (EDMUNDO, 1938. p. 117-118).

Malta produziu uma significativa série de registros visuais dessas construções e seus frequentadores, que podemos considerar de um importante conteúdo social e antropológico, representando mais uma vez alteridade indesejada. É interessante notar, que neste caso, como naquele dos imóveis a serem demolidos no processo de alargamento das ruas no centro, o fotógrafo ao desempenhar uma incumbência puramente oficial de registrar os edifícios condenados, acabou por representar o universo social ligado à arquitetura.

No caso dos quiosques, as empresas que os exploravam estiveram na mira da Prefeitura desde a gestão de Pereira Passos. O “ tiro de misericórdia ” foi dado pelo prefeito Bento Ribeiro (1910-1914), que não renovou as concessões.

Segundo Noronha Santos (1981), os quiosques apareceram no Rio de Janeiro em 1870, logo após o término da Guerra do Paraguai, tendo sido autorizados pela Câmara Municipal a vender apenas jornais, livros, flores, frutas, doces, charutos, cigarros, café e refrescos. O comércio de bebidas alcóolicas era vedado, cláusula essa que foi desrespeitada pelos comerciantes nos anos subsequentes.

Sobre a questão dos quiosques, Augusto Malta falou em uma entrevista ao Correio da Manhã em 10 de Janeiro de 1935 (apud.ERMAKOFF, 2009, p.23):

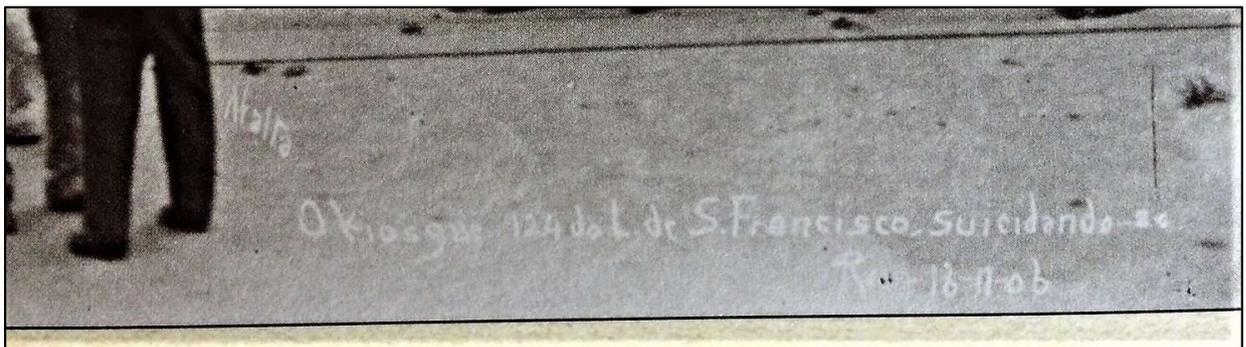
O prefeito Passos andou removendo os monstregos de Herodes para Pilatos e não lhes concedeu a prorrogação pedida, de sorte que ao general Bento Ribeiro foi fácil dar-lhes cabo. Os donos dos quiosques ganharam, por isso, uma grande raiva do reformador da cidade.

Uma daquelas belezas, quando o Passos transferiu o governo do Rio ao seu substituto, o de número 124, plantado no Largo de São Francisco, expôs um retrato do grande prefeito com uma legenda pejorativa. Cara lhe saiu a brincadeira... Porque o povo castigou o gesto audacioso, ateando fogo ao kiosque, que ardeu com tudo que tinha dentro. Reduzindo a uma fogueira o 124, o povo corre para outro ângulo do largo e deu o mesmo destino ao quiosque que negociava junto à Escola Politécnica. E sujeitaria ao mesmo auto-de-fé todos os outros se a polícia, avisada em tempo, não corresse para os garantir.

A imagem a seguir mostra a cena descrita por Malta. Esse “povo” a quem ele se refere, que resolveu castigar o quiosque pela crítica mordaz feita ao prefeito Pereira Passos, não é certamente o mesmo “povo” que frequentava os pequenos estabelecimentos.



Imagem 28– Populares queimam quiosque nº 124 que afixou cartaz contra Pereira Passos – Augusto Malta – 1906. Fonte: G.Ermakoff



Detalhe da imagem anterior

No detalhe, a inscrição de Malta: “O Kioske 124 do L. de São Francisco suicidando-se. Rio 16-11-06” mostra o fotógrafo assumindo, inevitavelmente, sua opção ideológica. Ao isolar com intenções significativas uma parte da realidade, e memória coletiva, o fotógrafo delimitou concretamente seus referenciais, não somente

porque explicam o que é a representação, mas como foi organizada expressivamente através da imagem. Na referência pessoal da realidade da época, na maneira específica como abordou determinados temas, nos procedimentos formais que utilizou para sugerir sua própria perspectiva, tudo isso, direta ou indiretamente, reflete-se no produto de sua representação.

Percebemos, igualmente, nessas imagens dos quiosques, os usos sociais da fotografia pública como postula Mauad (2015); aquela produzida por agências de produção da imagem, aqui no caso, por Malta como fotógrafo oficial da prefeitura da cidade, desempenhando um papel na elaboração da opinião pública, e igualmente servindo como suporte de memória social que registra, retém e projeta, no tempo histórico, uma versão dos acontecimentos, em uma lógica de representação por parte das camadas dominantes.

E os quiosques viram seu melancólico ocaso no dia sete de novembro de 1911, como descrito no jornal *A Noite* sob o título *O Último Dia* (apud. ERMAKOFF, 2009, p.24-25):

É hoje o último dia. Mas o quiosque não teve um fim de vida triste e abandonado. Não: extinguiu-se, permitam o eufemismo, como um passarinho, mantendo até o derradeiro momento toda a agitação da sua vida rodopiante e rumorosa.

(...) E os cobres e níqueis iam caindo sobre as pestanas de madeira e se escoavam para a gaveta tintilante.

À proporção que entrava o dia, a onda de consumidores se renovava.

(...) Assim, pelo dia afora, até que às 10 horas da noite, há de fechar-se o último quiosque à cara do último vagabundo renitente.

Considerando-se os contrastes e as interações da igualdade e da diferença nas fotografias apresentadas, podemos perceber um elemento discursivo imagético de afirmação da identidade e enunciação da diferença, de grupos sociais distintos, assimetricamente situados. Segundo Foucault (1970), em toda sociedade, a produção do discurso é, ao mesmo tempo, controlada, selecionada, organizada e redistribuída.

Dentro dessa lógica discursiva, Malta mostra cidades diferentes, mesmo que servindo ao propósito de seu empregador, o Poder Público, que produzia o discurso “controlador” da modernidade. De um lado, há o discurso de uma cidade de elite europeia, com ruas e cariocas remodelados, “bem-comportados”, cultos, bem vestidos, frequentando lugares inspirados nos *Boulevards*. Em contraponto, vemos a população pobre, assistindo ao desfilarmos dos “bons modos” e do “bom gosto”.

Compreendemos que a cidade é multifacetada, que ela só existe na relação entre os diferentes grupos que interagem, na intrínseca relação identidade/diferença, e a inevitabilidade da disputa que ela acarreta, em um determinado sistema social.

## **2.2 O espaço da cidade do Rio de Janeiro: uma disputa de identidades**

Augusto Malta não produziu essas imagens com o intuito de denúncia social, antes, ele as produziu como forma de documentar o não pertencimento daquelas pessoas a um espaço renovado. Assim como a memória é socialmente construída, a documentação também o é. Se esses rostos foram esquecidos pelo poder público, a fotografia de Malta tem o poder de nos fazer lembrá-los.

A existência dessa documentação nos permite fazer um balanço da reforma de Pereira Passos e analisar a dimensão da ameaça do processo de desarticulação cultural, da perda de identidade vivida por essas camadas populares que se viram destituídas de seu estilo de vida. Nesse momento histórico da europeização da cultura carioca – e brasileira – e da padronização de hábitos e comportamentos coletivos, a reformulação urbana impôs uma modernização autoritária e de fachada, e só fez aprofundar as desigualdades sociais herdadas do passado colonial e escravagista, e vem falar-nos da problemática da construção social da memória.

É a partir dessa premissa que analisamos os artefatos iconográficos por Malta a nós legados, buscando trazer luz a essa intrínseca relação de poder e disputa, nos contrastes de sua obra, e numa visível estratificação social presente nela: o retrato de uma disputa.

A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição - discursiva e linguística - está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas. (Silva, 2003)

Ao falarmos do passado escravagista, acreditamos ser elucidativo traçar um paralelo entre algumas imagens integrantes do conjunto de fotografias de Malta com outras, de um distinto período da história brasileira: os retratos de escravos urbanos, em meados do século XIX, no Segundo Império. As imagens são de autoria de Christiano Júnior, fotógrafo português, nascido nos Açores, que aportou no Rio de

Janeiro em 1863, procedente de Alagoas, e dedicou-se ao ofício de retratista como muitos de seus colegas.

O estilo de retratos em questão, a *carte de visite*, um tipo de fotografia que era copiada sobre papel albuminado e colada sobre um cartão-suporte no formato de um cartão de visita e que era ofertada em sinal de afeto e amizade a amigos, parentes e pessoas amadas, e colecionadas em álbuns. Foi inventado por André Disdéri, o mais famoso e bem-sucedido retratista na França na década de 1860. Segundo Maurício Lissovsky: (2007, p.46)

O melhor termo de que podemos nos valer para sintetizar a operação fotográfica do retratista clássico é a distinção (...), a distinção que assinala o caráter elegante, discreto e honrado de cada um dos membros da comunidade de fotografáveis; e por outro, a distinção que se dá a ver, em cada um, seu traço característico, sua peculiaridade, sua personalidade.

E esse serviço oferecia Christiano Júnior ao “respeitável público”, seus fregueses da cidade do Rio de Janeiro. Porém, em 1865, ele engendrou o projeto de fotografar em seu ateliê os escravos que perambulavam pelas ruas da cidade, imaginando ele que seus *cartes de visite* dos escravos seriam adquiridos como souvenirs por viajantes estrangeiros ou brasileiros viajando para o exterior. Tal empreitada, o que podemos deduzir pelo número restrito de cópias encontradas, não foi muito bem-sucedida. Além disso, tais imagens ficaram desconhecidas, e perdidas em uma gaveta do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), uma memória “invisível” por mais de um século, tendo sido resgatadas para publicação em 1988, por ocasião do centenário da Abolição, no livro *Escravos Brasileiros do Século XIX na fotografia de Christiano Jr.*, com a organização de Paulo César de Azevedo e Maurício Lissovsky. Assim eles descrevem o trabalho de Christiano Junior:

Os escravos, obviamente, não constituem a clientela do estúdio de Christiano Junior. São vistos – e retratados – como simples mercadoria. O preço de 100 fotografias (28 mil réis) cobrado por Christiano Junior era dez vezes maior que o salário de um africano livre e equivalia à renda proporcionada pelo aluguel mensal de um escravo. É perseguindo o exotismo de uma terra que despertava a curiosidade dos europeus que Christiano Junior anuncia seus “tipos de pretos” como “coisa muito própria para quem se retira para a Europa”. Essas fotografias visam um público que se debruça sobre uma região longínqua que estivera praticamente isolada do mundo até 1808, quando, com a vinda da Corte portuguesa, os portos brasileiros são abertos ao comércio internacional (AZEVEDO;LISSOVSKY; 1988, p.12).

Nas imagens a seguir, podemos ver africanas bem trajadas, retratadas como “modelos”, porém, o ambiente da pose, o estúdio, difere-se daquele do cenário montado com cortinas, balaústres meias-colunas, cadeiras poltronas, e outros objetos que simulavam a elegância dos espaços burgueses, usados ao se fotografar os “clientes distintos”. Se no *Carte de visite* pressupõe-se uma afinidade de caráter entre fotógrafo e fotografado, o olhar e a pose dos escravos não exibem sinais dessa reciprocidade. “*Enquanto o burguês adquiria a revelação de sua imagem social, o escravo alugava sua aparência, algo que, a rigor, assim como sua força de trabalho, não lhe pertencia.*” (LISSOVSKY, 2007, p.55).



Imagem 29- Christiano Junior - 1865 Fonte: IPHAN



Imagem 30- Christiano Junior - 1865 Fonte: IPHAN

Interessa-nos analisar essas imagens de Christiano Júnior por percebê-las como a “representação” do escravo através da fotografia, para compará-las com a representação de indivíduos em um período histórico em que a escravidão não mais existia. Percebemos os negros livres, ainda, sendo retratados numa posição nada diferente daquela do Segundo Império, igualmente, não adquirindo o estatuto de

retratados, e sim como um “incômodo” no novo cenário burguês moderno. Se as fotografias de Christiano evocam lembranças incômodas do passado, percebemos esse incômodo também presente nas imagens dos pobres e dos favelados dos registros de Malta.



*Imagem 31 - Sem título - Augusto Malta – Circa 1910..Fonte: MIS-RJ*

Na imagem, uma mulher com uma criança de colo, sentada no chão, olha o fotógrafo. Ao seu lado, ela tem o que parece ser uma sacola, uma trouxa de roupas. Parece morar na rua. A fotografia não tem título, nem data especificada por Malta, como ele faz em grande maioria de suas imagens através de inscrições. A relação fotógrafo/fotografado é igualmente incongruente, como os retratos de Christiano Júnior. Essa, que poderia ser uma descendente direta daquelas mulheres africanas escravizadas, também está desprovida da “distinção” de que nos fala Lissovsky. Ela, simplesmente, o reverso da cidade moderna que se pretendia criar, mas, porém, que não pretendia eliminar as desigualdades.

Ao seguir a lógica sobre a qual as transformações urbanas se deram baseadas nas desigualdades sociais, Chalhoub (1986) expõe as contradições de um período em que o surgimento de prédios modernos conviveu com as favelas, e que o surgimento de um ideal de “civildade” não eliminou do Rio de Janeiro os problemas mais básicos de uma cidade grande, como a miséria, a violência e a injustiça. Atribui-se a este período o estigma de marco inicial da favelização da cidade, como já mencionado

anteriormente, considerando-se que o “bota-abaixo” promovido pelo governo acabou impulsionando a aglomeração de moradias precárias nas encostas dos morros. Ele também nos aponta como o plano no qual a construção da Avenida estava inserida se desdobrou em vários conflitos e tensões sociais, resultado das insatisfações dessas classes subordinadas e desprivilegiadas.

Diante das proibições impostas pelo novo ordenamento social do espaço urbano, alguns tentavam burlar a lei: revoltaram-se contra a vacina obrigatória<sup>21</sup>, criaram artifícios de resistência e contestação aos novos tempos e costumes, buscaram novos espaços, e insistiram em circular mesmo onde tinham seu acesso vetado ou dificultado, como a principal avenida do centro da cidade. Mas é fato que essas formas de resistências eram na verdade um modo de burlar a estratificação estética implementada através de políticas públicas, na qual só era permitido acesso ao espaço público, cidadãos de notória distinção visual, como já expusemos anteriormente.

Nas duas imagens a seguir, veremos o espaço reformulado, com novos estabelecimentos comerciais, e um grupo grande de pessoas, a maioria de homens, num “esforço” para seguir o código do vestuário exigido; mesmo que não estejam tão bem vestidos como aqueles que flanam pela Avenida Central, em suas regras de elegância que o novo espaço exigia com o uso de colarinho, casaco, chapéu, sapato e meias. Podemos ver que vários não trajam a camisa com colarinho e o casaco, vários estão descalços, mas a maioria deles porta o chapéu. Buscam o pertencimento àquele espaço, buscam fazer parte do grupo, da identidade nacional, numa coesão que realmente não existe além do campo da aparência, e da imagem fotográfica que os fez grupo coeso nessa pretensa identidade nacional, diante dos contrastes que ela trazia em seu seio.

---

<sup>21</sup> Referimo-nos aqui à Revolta da Vacina que foi uma manifestação popular ocorrida entre 10 a 16 de novembro de 1904 na cidade do Rio de Janeiro. O início do período republicano no Brasil foi marcado por vários conflitos e revoltas populares. O motivo que desencadeou isso foi a campanha de vacinação obrigatória, imposta pelo governo federal, contra a varíola. A campanha de vacinação obrigatória foi colocada em prática em novembro de 1904. Embora seu objetivo fosse positivo, ela foi aplicada de forma autoritária e violenta. Proposta pelo sanitarista Oswaldo Cruz, ela também fez parte do projeto de reformulação urbana e sanitária do governo de Pereira Passos.



*Imagem 32 - Rua Camerino - Casa Clark - Augusto Malta - Circa 1908. Fonte: MIS-RJ*

A Rua Camerino nessas fotografias, apesar de estar situada na região central, sendo que assim prevalecia o código para a indumentária, está localizada na área da Gambôa, que em conformidade com o que já observamos anteriormente, possuía historicamente uma população pobre, oriunda de escravos e seus descendentes.

De certa forma, isso nos remete ao pensamento de Halbwachs (2006), ao dizer que é sempre em sociedade que as pessoas adquirem suas memórias, e igualmente é em sociedade que eles se lembram, reconhecem e localizam suas memórias. Os retratados buscavam uma identificação com o grupo, através do código de elegância, e frequentando, pelo menos a porta, da loja moderna.

Tratamos aqui nesse ponto de nosso trabalho da disputa de identidades no espaço da cidade. A disputa não se manifesta puramente sob a forma de confronto violento, ao nosso ver. Ela adquire aspectos mais sutis através desse esforço de pertencimento ao espaço, mesmo que em verdade, essas pessoas que se reúnem diante da lente do fotógrafo não pertençam à mesma classe sociocultural, e não tenham o mesmo padrão econômico dos clientes dos grandes magazines.

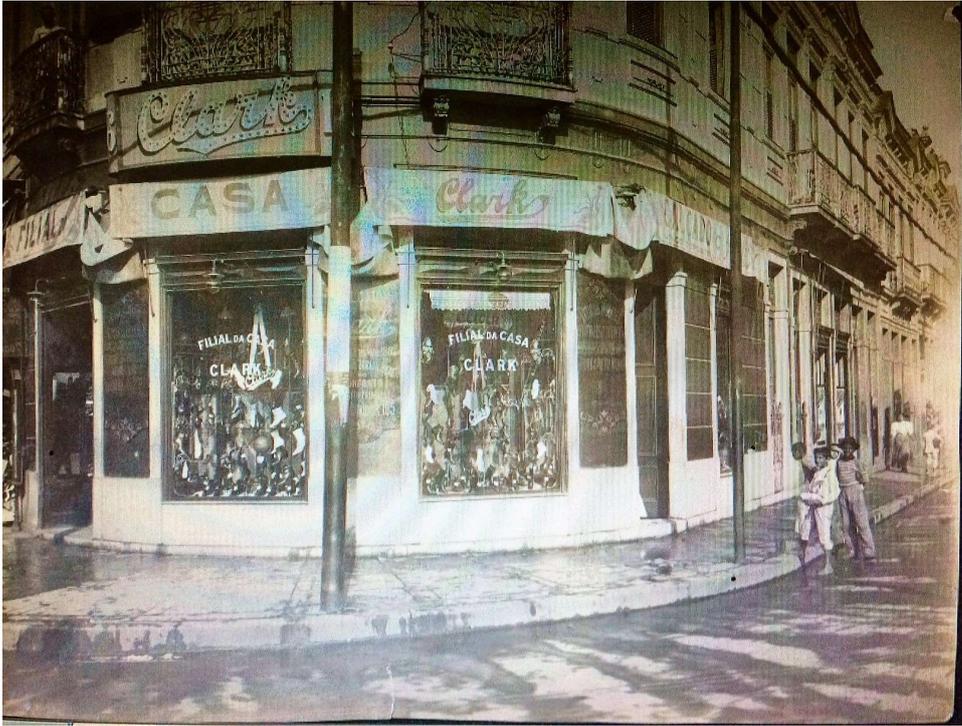


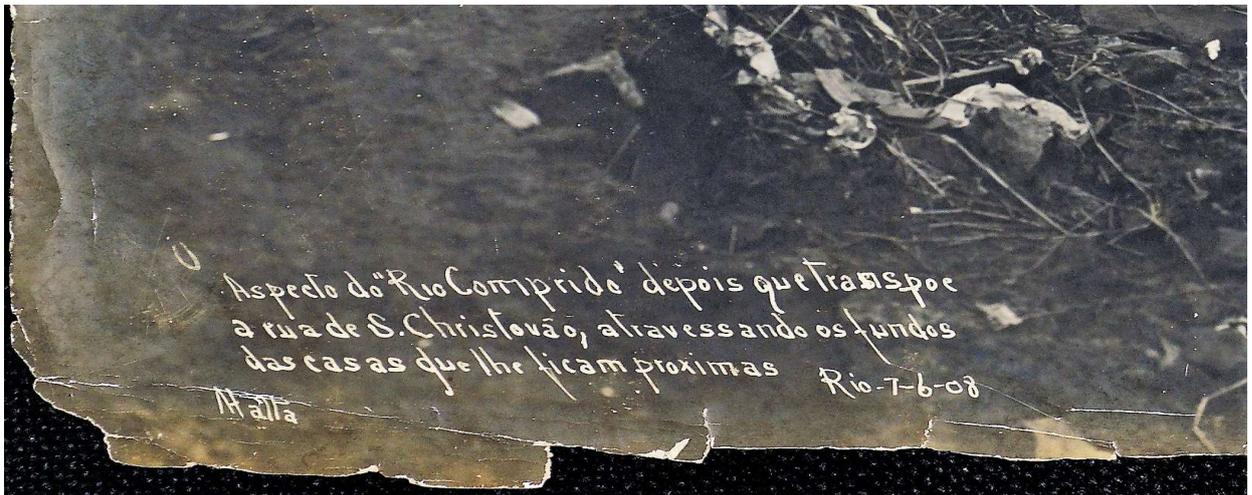
Imagem 33 - Rua Camerino com destaque para a Casa Clark - Augusto Malta - Circa 1908. Fonte: MIS-RJ

Na imagem anterior, podemos ver a mesma loja, mas em um diferente ângulo. Malta possui uma extensa série de imagens de lojas, os magazines, o que mostra o seu grande interesse em documentar o comércio moderno. A placa na loja mostra os dizeres: “Calçado Paulista, Estylo Americano é um prodígio em durabilidade e conforto.” Entretanto, as crianças, que na imagem olham para o fotógrafo, estão descalças.

Entre a identidade nacional imaginada, e a identidade indesejada há um abismo por onde passa um riacho sujo, e onde crianças pobres brincam, e se dão ao olhar do fotógrafo, como a fotografia a seguir mostra.



Imagem 34- Rio Comprido – Augusto Malta – 1908 . Fonte: MIS-RJ



Detalhe Imagem 34

O ano é 1908, como podemos ver nas inscrições na emulsão, nesse cenário do Rio Comprido: uma criança negra ao centro, descalça, com os pés na água, outras estão sobre o muro. Percebe-se que são pobres, certamente, proibidas de frequentar

a Avenida Central; essa identidade indesejada, em uma realidade paralela. Esse cenário coexiste com mesmo *locus* urbano moderno. O fotógrafo, sempre meticuloso em sua documentação, dá-nos sua impressão através de sua lente e palavras. A partir da escolha de Malta, ao eleger um determinado aspecto, e com seu respectivo tratamento estético, a preocupação com a organização visual nos detalhes que compõem o assunto, acrescidos dos recursos tecnológicos; todos são fatores decisivos percebidos no resultado e configuram a atuação do fotógrafo como filtro cultural. Ainda segundo Kossoy (2001; p.43): “*O registro visual documenta, por outro lado, a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens (...)*”.

Faz-se necessário deixar claro que o discurso de Malta, através de suas imagens, não fala em eliminação das classes populares, de extinguir ambiguidades ou contrastes sociais, mas sim em uma nova distribuição territorial. Vemos uma cidade garantindo a alguns, e afastando outros de determinados espaços, mesmo que possibilitasse o acesso dos trabalhadores ao centro. Na disputa de identidades, demarca-se “cada identidade em seu espaço”. A elite, a população bem vestida e de “bom gosto” pertencendo à Avenida Central, seus cafés, restaurantes e festas, uma realidade de fachada, enquanto a população pobre, feia e analfabeta, afastada da região central para as periferias da cidade e para os morros. Dois mundos, o da elite moderna e civilizada, e o da plebe atrasada, pareciam bem apartados, mas isso era mais um desejo do que propriamente um fato, na verdade são um mundo só, a multifacetada Cidade do Rio de Janeiro, essa cidade que foi cenário da agudização dos contrastes sociais nas três primeiras décadas do século XX, época essa que assistiu à eclosão de diversos movimentos contestatórios à ordem vigente (ABREU, 2013, p.72).

Uma voz dissonante daquela de Bilac, que era um grande entusiasta do projeto modernizador de Passos, foi a do escritor Lima Barreto que viu com clareza a natureza contraditória do processo, que não visava à eliminação dos problemas da vida urbana:

As chuvaradas de verão, quase todos os anos, causam no nosso Rio de Janeiro, inundações desastrosas. De há muito que a nossa engenharia municipal se devia ter compenetrado do dever de evitar tais acidentes urbanos. Uma arte tão ousada e quase tão perfeita, como é a engenharia, não deve julgar irresolúvel tão simples problema. O Rio de Janeiro, da Avenida, dos *squares*, dos freios elétricos, não pode estar à mercê de chuvaradas, mais ou menos violentas, para viver a sua vida integral. Como está acontecendo atualmente, ele é função da chuva. Uma vergonha! Não sei nada de engenharia, mas, pelo que me dizem

os entendidos, o problema não é tão difícil de resolver como parece fazerem constar os engenheiros municipais, procrastinando a solução da questão. O prefeito Passos, que tanto se interessou pelo embelezamento da cidade, descurou completamente de solucionar esse defeito do nosso Rio. Infelizmente (...) nos preocupamos muito com os aspectos externos, com fachadas, e não com o que há essencial nos problemas da nossa vida urbana, econômica, financeira e social.

(BARRETO, *Correio da Noite*, 19/01/1915).

Lima Barreto falava de uma cidade que se modernizava, mas que ainda convivía com uma cidade colonial visível no traçado das ruas e nos costumes dos seus habitantes; que convivía com a ausência de saneamento básico, ruas imundas e esburacadas e muita carência. Seu objetivo era criticar os projetos do Rio elegante da visão oficial, e mostrar o lado oposto da fachada sem a maquiagem, da ilusão alimentada pelo povo através do desejo. Ele caminhava assim no sentido contrário da tendência geral das crônicas bilaquianas, ridicularizando a suntuosidade das obras realizadas no miolo da cidade por não atender às reais necessidades da sociedade como um todo. O cronista buscava assim demonstrar que remodelação e melhoramento são termos que não correspondiam às obras já concluídas e as que se queriam realizar, porque todas foram arquitetadas sob a ditadura do embelezamento, haja vista que o conjunto das obras não passava de “fachadas e ilusões cenográficas”.

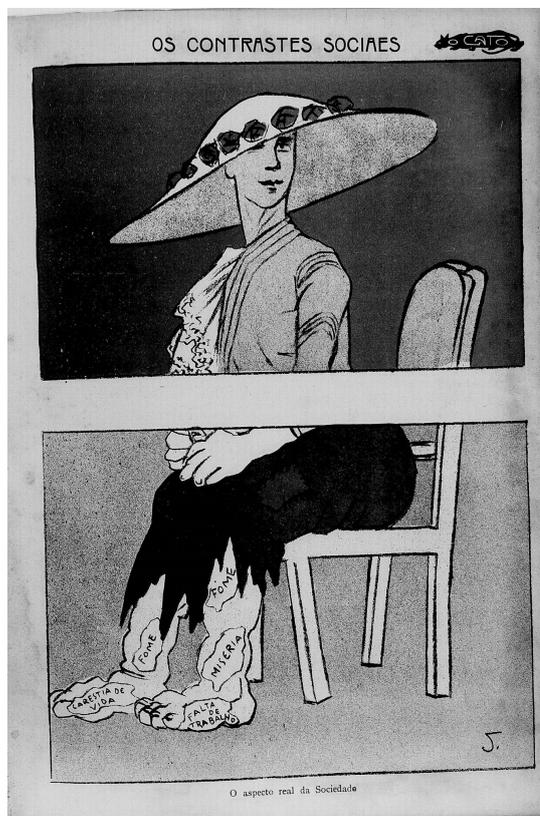


Imagem 35 – Caricatura “Os contrastes sociais no Rio de Janeiro” Fonte: O Gato. Nº 71, 15/02/1913 – FBN-RJ

### 2.3 Memória dos esquecidos: memória subterrânea

*(...) Fugam os vagabundos e os madraços! Fugam turcos com fitas e com rendas! No ponto aberto já não quer mais tendas O prefeito doutor Passos! (...). O Malho.<sup>22</sup>*

As soluções modernizadoras da cidade não extinguiram suas ambiguidades: “zonas altas e baixas”, o centro e os bairros, o “perto” e o “longe” atestam o aburguesamento e a pauperização como as duas facetas da transformação capitalista que se operava na urbe. A cidade que garante o espaço de alguns elimina o de outros.

E esse “Outro” foi esquecido nas reformulações urbanísticas, que criaria uma cidade moderna, e para quem as benesses nunca foram direcionadas. O que sabemos, que o fotógrafo da prefeitura se ocupou em registrar a camada pobre da população, pois essas imagens tinham uma finalidade cientificista de prova, de documento, que demonstrava a insalubridade dos hábitos, do estado de decadência dos imóveis a serem demolidos. As crianças soltas pelas ruas, descalças, homens vadios e desocupados, vários deles negros e mulatos vestidos apenas com calças e camisas surradas, vendedores ambulantes, os frequentadores dos quiosques, significavam a imagem do que se queria eliminar da paisagem carioca.

E aqueles esquecidos no processo de modernização, foram tornados marginais, ao serem destituídos de seu espaço e modo de vida, removidos para a periferia, deixados fisicamente à margem da cidade, e politicamente à margem da cidadania. Em uma cidade que se modernizava, seus modos, hábitos e costumes eram vistos como incompatíveis com a imagem civilizada almejada pelas autoridades públicas e elites locais.

Malta em sua função de documentar os imóveis a serem demolidos no processo de remodelação do centro do Rio de Janeiro, tinha como objetivo primeiro usar as imagens como prova científica de sua má conservação, numa paisagem arquitetônica a ser eliminada, essa de ruas estreitas e edifícios, típica do período colonial. Porém, ele também capturou a imagem das pessoas que pertenciam a esse espaço, e que seriam igualmente eliminados.

Em muitas de suas fotografias, como as que mostraremos abaixo, é possível ver famílias inteiras posando diante de suas casas e lojas. Diz-se que ele usava desse subterfúgio para disfarçar que a verdadeira intenção da imagem era avaliar a situação

---

<sup>22</sup> Trecho de poesia publicada no *O Malho* de 18-04-1903, sem autor.

dos imóveis condenados à demolição, e assim eliminar o “risco” de ser atacado por proprietários insatisfeitos que sabiam que seus imóveis seriam desapropriados. Simulavam-se assim fotografias “inocentes” da meninada das redondezas que adoravam posar para posteridade (ERMAKORF, 2009, p.20).



*Imagem 36 - Prédio da Rua Frei Caneca. Foto de Augusto Malta, 1906*

*Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ).*

A imagem a seguir traz em sua descrição iconográfica a informação “destaque para as edificações”. Pela numeração das casas inserida pelo fotógrafo, trata-se de uma típica documentação para avaliação da prefeitura a título de desapropriação, e pagamento de indenização. Da mesma forma que na imagem anterior, trata-se de um plano chamado de “Plano de Conjunto” (PC), quando a distância entre a câmera e o assunto é menor do que a de um Plano Geral, usado geralmente em fotografias panorâmicas. No caso do PC, a cena abrange um campo mais restrito, e os personagens já podem ser melhor identificados. No entanto, o ambiente ainda possui um caráter predominante. São habitações no centro; são as casas do período colonial, muitas das vezes com uma quitanda na parte de baixo, muitas são casas de cômodos. O que nos interessa demarcar é o fato de que as pessoas nessas imagens não são o tema, mas elas estão presentes, e, tanto crianças, quanto adultos, querem ver o

trabalho do fotógrafo e acabam por se perpetuarem na imagem produzida.

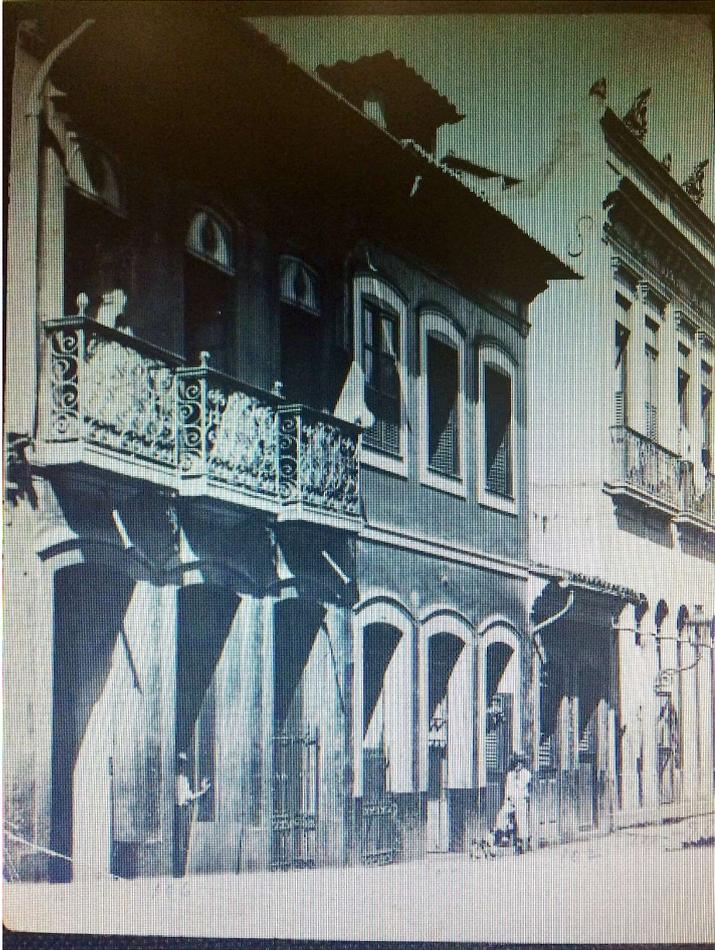


Imagem 37- Rua Camerino – Augusto Malta – 1908 . Fonte: MIS-RJ



Detalhe da Imagem 37

Notemos as personagens no detalhe da imagem anterior. À esquerda, uma criança insinua-se à porta, revelando-se parcialmente à lente do fotógrafo. A da direita

realmente “aparece”, dá-se a ver totalmente; usa distintamente um chapéu e tem um cão a seu lado. O tema é nitidamente a via, com seus casarões e sua numeração, porém, dos sobrados que muito provavelmente viraram pó, o que resistiu, e sobreviveu ao tempo, carregando a memória dessas pessoas que ali habitaram, foram os rostos que da imagem “olham” e afetam aqueles que hoje observam, e leem essas imagens/documento que a história se encarregou de transformar em imagens/monumento, assunto que abordaremos na próxima seção de nossa pesquisa.

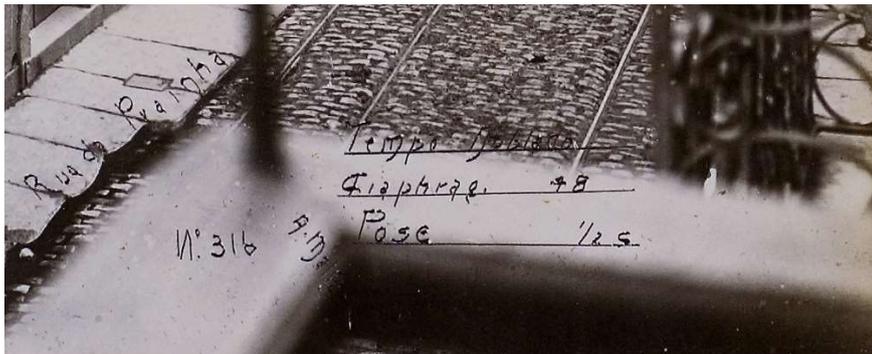


Imagem 38 – Rua da Prainha – Augusto Malta – 1904 Fonte: MIS-RJ

A imagem anterior mostra a Rua Acre, antiga Rua da Prainha, com os sobrados em destaque, segundo as informações contidas no sistema de pesquisa iconográfica da instituição. O fotógrafo escreveu na emulsão “Tempo nublado”, em seu hábito de

fornecer indícios sobre o tema fotografado. Possui também a típica numeração das casas que seriam certamente desapropriadas para o processo de alargamento da via. Antes de virarem uma montanha de entulhos, Malta minuciosamente fotografava quarteirões inteiros em vários ângulos, e as imagens daí resultantes eram devidamente identificadas. Nesse "dossiê iconográfico" de prédios e ruas, o fotógrafo era um informante de primeira ordem, sua documentação visual desencadeava, sob muitos aspectos, as primeiras medidas a serem tomadas.

Além disso, a técnica de documentação utilizada pelo fotógrafo, ao que tudo indica, tinha seu método. Nesse caso, toda uma rua, a da Prainha, é fotografada de um lado em sequência, e de um ponto de vista elevado. Ainda, por vezes, ele nos indica suas opções técnicas quanto à abertura de diafragma, e à velocidade do obturador, e informações quanto à data e as condições de luz. Porém, nas imagens de Malta, de modo geral aqui apresentadas, não notamos um especial apuro técnico, ou mesmo estético. Podemos dizer que optou por uma "fotografia realista", sem interferência expressiva evidente ou extravagância formal.



Detalhes técnicos  
da imagem nº 38

Na imagem, à direita uma criança “surge” olhando para Malta, tendo um lenço amarrado no rosto, como se estivesse acometida de caxumba, ou uma dor de dente. Imaginamos que o fotógrafo não teve a intenção de capturar a imagem da criança em um primeiro plano como um artifício “expressionista”. Do outro lado da rua, no balcão do casarão, uma família também olha, e se dá ao olhar. Crianças no andar térreo, algumas dependuradas na janela, igualmente, tiveram suas imagens aqui eternizadas, fixadas em um suporte de memória.

Malta, ao realizar seu trabalho de documentar a obra de alargamento da Rua da Prainha, forneceu-nos uma série de informações, e uma análise iconográfica permite que hoje saibamos quais eram esses imóveis, sua disposição ao longo da rua, seu

estado de conservação; podemos inclusive ver os rostos das pessoas que ali viviam. Podemos inicialmente ler essas imagens dessa forma, levando em consideração exclusivamente as informações visuais e técnicas nela contidas.

Podemos igualmente interpretá-las sob a ótica de Barthes (1984) que, em seu livro *A Câmara Clara*, considera a possibilidade de construir uma teoria, mas resiste nessa obra em apresentar uma conclusão sobre o estatuto da fotografia. Ele prefere falar-nos da experiência de estar diante de algumas imagens. Sendo assim, ele faz uma separação entre seu ponto de vista, colocando-se não como um produtor da imagem (*operator*), mas como observador (*spectator*). E essa postura assumimos agora.

Em um primeiro momento, analisamos essa imagem sob seu conceito de *Studium*, referindo-se a uma leitura com critérios e objetivos definidos, algo que tem mais a ver com uma metodologia para a abordagem da imagem, seja ela qual for. O *Studium* assim situa-se no campo de tudo aquilo que pode ser nomeado e descrito em uma fotografia. Trata-se então de todas as questões no âmbito da descrição técnico-iconográfica.

Entretanto, essa criança que se dá a ver, que surge inadvertidamente no ângulo pela lente captado, oferece-nos algo mais do que informações iconográficas. Há algo de “não dito”. O rosto que nos olha da fotografia seria o *Spectrum*, ainda segundo as definições de Barthes: “aquele que é representado”. Estaria ela curiosa, assustada? Sua presença salta da imagem e nos afeta; é aquilo “que advém” (p.36), é “o acaso que me punge” (p.46) e que “não sou eu que vou busca-lo”(p.46). A esse fenômeno, Barthes dá o nome de *Punctum*, que é algo que parece decorrer da própria imagem, algo que nos toca independentemente daquilo que nosso olhar busca. O *Punctum* liga-se ao afeto, é algo difícil de comunicar. Nesta ordem de relação com a imagem, ele já não é senhor dos processos que se desencadeiam.

Essa criança provavelmente sabia quem era esse fotógrafo, e o que significava sua presença ali. Ela o olha, e agora vemos os olhos que viram o fotógrafo. Barthes nos fala, da fotografia funcionando como um elo que conecta de modo muito concreto elementos distantes: “vejo os olhos que viram o imperador”, no primeiro parágrafo do livro, diante de uma foto do irmão de Napoleão (p. 11).



Detalhe imagem N º 38

“ A menina (ou menino) que nos olha”

Já sabemos que a documentação de Malta era fundamental para a avaliação dos prédios a serem desapropriados, e o papel que desempenhavam quando um proprietário marcava audiência na prefeitura para reclamar um valor maior para a indenização, e era confrontado por uma farta iconografia sobre a degradação de sua propriedade. É importante também lembrar que então o uso das fotografias com esta função era inédito, e, sem dúvida, o argumento mais eficiente para convencer alguém ou comprovar algum fato, segundo depoimentos do próprio Malta, acerca de uma dessas audiências:

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

- Dois, 'seu' Dr.!
- Dois, estranhou Passos ( ... ).
- Sim, 'seu' Dr.
- Veja se é este? E mostrou-lhe a fotografia.

O homem que não esperava absolutamente por aquilo, olhava embatucado a prova e se fazia ruminar mecanicamente:

- E seu 'Dr. !..E " seu 'Dr. !..
- Então? O senhor quer me enganar com semelhante arapuca, afirmando ser um prédio de dois andares? Era uma espécie de água-furtada que não chegava a linha da rua. Diante da imagem de seu triste imóvel, foi mudando de cor e, também, de intenção, de modo que o vendeu finalmente por uma quantia bastante módica. Este era um

processo infalível. Os espertalhões saíam, em geral, encabulados e arrependidos. (Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 29/08/1936. p.19)

Neste ponto questionamos por quê essas pessoas sorririam condescendentes para um fotógrafo que prenunciava sua destruição. Seu espaço e estilo de vida desapareceriam de maneira arbitrária, porém suas imagens sobreviveram na documentação de Malta. Buscamos em Michael Pollak (1989) a ideia da sobrevivência de memórias subterrâneas, na intenção de compreender os processos e os atores que intervêm na constituição da memória, privilegiando a análise dos excluídos e dos marginalizados. Essas memórias se opoiam à “memória oficial”, no caso a memória nacional.

Vimos anteriormente algumas das imagens de uma identidade forjada, imposta. Vimos, igualmente, a imagem, e a memória daqueles que foram esquecidos à sua época, presentes nesses artefatos visuais, nessas imagens das crianças em frente de uma casa condenada ao desaparecimento. Entendemos aqui, à luz de Pollak (1989), que havia um processo de disputa de identidades, e, conseqüentemente, de Memórias.

Essas imagens daqueles (e daquilo) que desapareceriam da cidade modernizada, mostram-nos uma cultura dominada pelo Estado que os destituiu de direitos, determinando a destruição de suas casas e estilo de vida. Elas também, ainda segundo Pollak, podem falar-nos de uma resistência, de uma oposição à “memória oficial”, aquela apresentada pelas imagens da nova avenida, dos novos edifícios, dos novos hábitos de uma população modernizada.

As fotografias dos que foram removidos à força e deslocados para a periferia ou morros da cidade, são artefatos visuais de memória que interpretamos como uma forma de resistência por parte desses esquecidos. Na imagem das pessoas agrupadas em frente de suas casas, percebemos que elas, de alguma forma, encaram a lente do fotógrafo como quem diz: “merecemos um lugar nesta história”. Pollak (1989, p. 103) nos fala da história oral funcionando como memória subterrânea, mas não poderiam as imagens fotográficas também desempenhar essa função? Não se esconder das lentes do poder municipal, mostrar-se e coadjuvar aquela fotografia seria estar inexoravelmente colado àquela imagem que legaria ao futuro a marca da sua presença.

Aliando-se a ideia postulada por Pollak sobre a sobrevivência de memórias subterrâneas, ao que Barthes propõe, que a fotografia pode funcionar como um elo que conecta elementos distantes, neste caso, conectando a criança esquecida pelo bota-abaixo da era Passos (*spectrum*), que olha o fotógrafo (*operator*), e agora afeta o

pesquisador, ou qualquer outra pessoa que veja essa imagem (*spectator*), não podemos deixar de crer que a imagem tenha sim o poder de preservar essas memórias, e nos atingir agora.

De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração dessa transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada (BARTHES, 1984, p.121).

Na fotografia que se segue, veremos “um grupo de operários posando para foto em um ambiente externo”, segundo a descrição do arquivo iconográfico do MIS-RJ. Essa imagem sempre foi, particularmente, uma de nossas preferidas. Nela, percebemos o fotógrafo em uma captura “não- oficial”. Eles são o tema, os retratados, que não somente olham para a lente, como olham-nos a partir do passado. Faz-nos escorregar entre tempos, em uma ida e vinda, fazendo-nos refletir no presente/ausente: presentes na imagem, há muito esquecidos, presentes agora na forma de artefatos de memória, de arquivo iconográfico, de memórias subterrâneas guardadas há anos por uma instituição, e que venceram o passar do tempo e vêm à tona quando nós as olhamos agora.



Imagem 39 - Grupo posando no Mangue ao lado do viaduto da Central do Brasil – Augusto Malta 1920. Fonte: MIS-RJ

Esses rostos, risonhos, desconhecidos e esquecidos, pedem nome. Benjamin

também em seu texto *Pequena História da Fotografia*, a propósito das fotografias de *Octavius Hill*<sup>23</sup>, escreve que o retrato por ele realizado da vendedora de peixes de New Haven exige o nome da mulher que um dia esteve viva: (...) “*algo não se pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na arte*” (BENJAMIN, 1987, p.93). Sentimo-nos, de alguma forma, olhados pelas pessoas retratadas e buscamos saber a sua história.

Aqueles fotografados fazendo pose representavam uma realidade nacional: uma população mestiça, pobre e malvestida, e que em nada se parecia com os seres deslocados de uma *belle époque* francesa no calor dos trópicos. Não basta indagarmos o porquê de o fotógrafo ter se decidido a registrar tal imagem. Assim, posando para sua permanência, esses brasileiros cariocas representavam uma identidade nacional indesejada, em oposição àquela forjada na busca de se criar uma identidade nacional à europeia. Recorremos mais uma vez a Pollak para compreender a transposição das fronteiras do dizível e do indizível, daquelas cujas vozes não foram ouvidas a seu tempo, e que agora emergem na forma de imagens que nos afetam:

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa, em nossos exemplos, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem de uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor (POLLAK, 1989, p. 8).

---

<sup>23</sup> **David Octavius Hill** foi um fotógrafo e pintor escocês que passou para a história por suas impressionantes calótipos de retratos fotográficos (modelos de rua e tipos), também cultivava outros gêneros, como a paisagem e monumentos arquitetônicos. Considerado o pai do retrato fotográfico, é a esse artista que Walter Benjamin se refere quando fala do retrato da vendedora de peixes.

### 3- O PÓS-FOTOGRAFÍCO

#### 3.1 Fotografia: Documento e Monumento

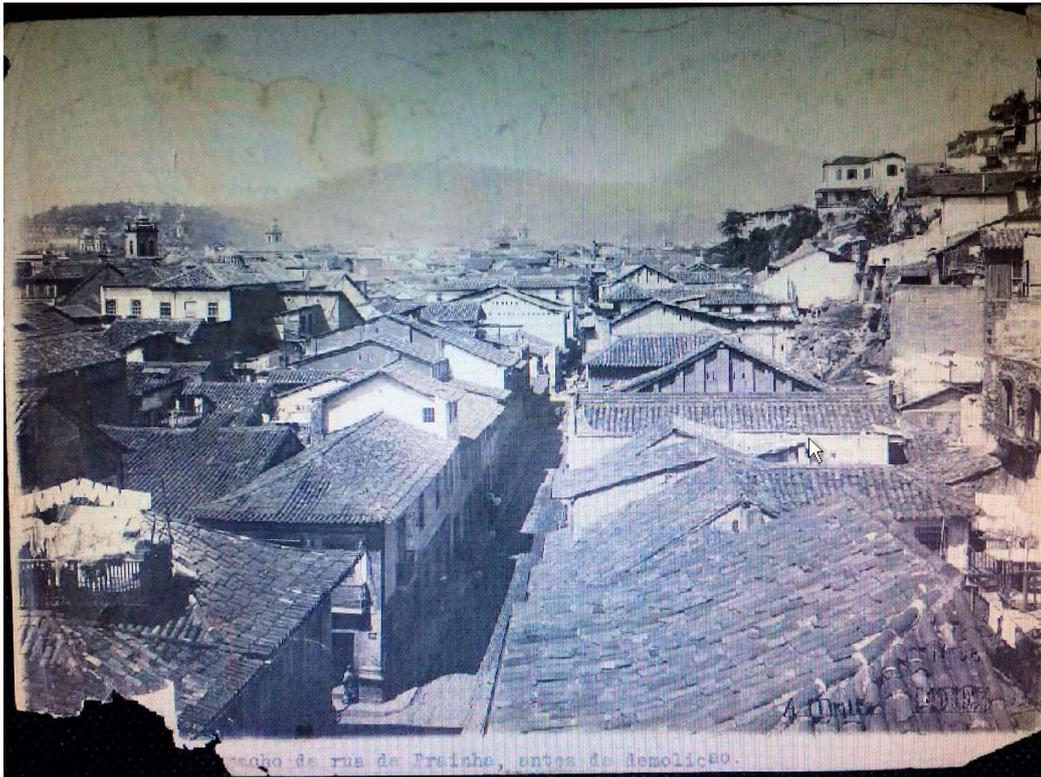
Jacques Le Goff (1990; p.535) postula que *“a memória coletiva, e a sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os documentos e os monumentos.”*

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detenham o poder. Somente a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo, e ao pesquisador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa. E é a história o que transforma os documentos em monumentos.

Compreendemos a produção de imagens fotográficas como um processo de documentação histórica, e o trabalho de Augusto Malta como uma construção da memória coletiva do carioca, e da memória visual da cidade do Rio de Janeiro. A partir dessa premissa, buscamos apresentar a fotografia como uma mensagem que se elabora através do tempo, tanto como imagem/documento, como imagem/monumento, sob a perspectiva de Le Goff (1990; p.548).

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente determinada imagem de si próprias.

Não existe um documento-verdade. Cabe ao historiador, e neste caso, ao pesquisador das imagens, não ser ingênuo. Como poderemos constatar nas imagens que se seguem, esses documentos devem ser analisados levando-se em consideração as interferências e intenções daqueles que os produziram, e manipularam.



*Imagem 40- Rua do Acre – 1903 – Augusto Malta. Fonte: MIS-RJ*

A fotografia anterior mostra um “aspecto da Rua São Bento, esquina com Rio Branco, e ao fundo a Rua Acre”. Ainda, segundo informação extraída do verso da imagem, pelo fotógrafo adicionada, trata-se de “um panorama da Rua da Prainha, hoje chamada Acre, tomada do Liceu Literário Português do L. da Prainha”. Há também uma legenda datilografada na parte inferior da imagem dizendo: “Trecho da Rua da Prainha antes da demolição”.

A imagem documentou através de um plano panorâmico o aspecto colonial da cidade, as ruas estreitas, e o mal estado de conservação. Ao ampliarmos o campo de visão, podemos inclusive ver as pessoas que estão ali, inseridas no cenário, em seu estilo de vida diário condenado ao desaparecimento: O varal de roupas a secar no telhado da casa à esquerda, pessoas caminhando pela ruela, outras à porta do sobrado. Todas essas informações são parte dessa imagem/documento, que foi fruto do ato do fotógrafo como agente social inserido no contexto social das reformulações, e que documentou esse “antes”, para o futuro. Malta ainda fez questão de, em um trabalho posterior, agregar mais informações, como tinha por hábito, e datilografar que se tratava da rua, e do cenário “antes da demolição”.

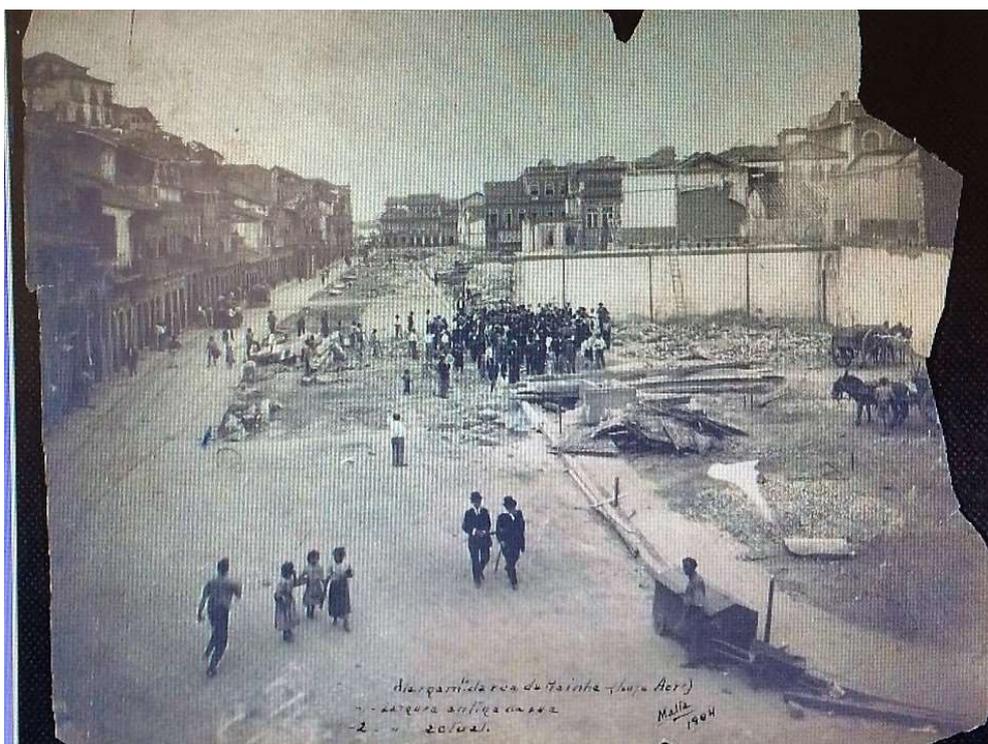
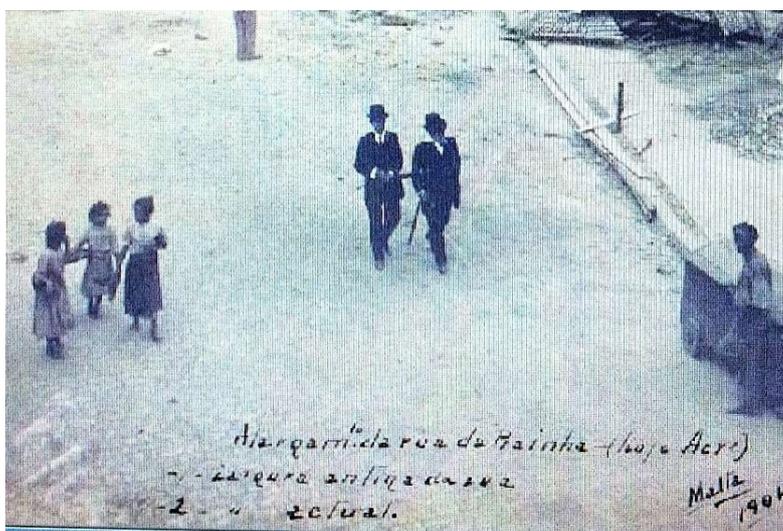


Imagem 41 - Alargamento da Rua Acre – Augusto Malta – 1904

Nessa segunda imagem, vemos que o antigo cenário colonial de ruas estreitas desapareceu. Há pessoas interessadas em ver as transformações em curso. Dois homens bem vestidos parecem retornar do evento que está acontecendo atrás. Três meninas, aparentemente, pobres por estarem malvestidas, contrastam com os senhores bem aparatados; contrastes esses, entre a identidade indesejada, e a nova forjada, aqui já apresentados. O fotógrafo escreveu à mão, não somente sua assinatura, mas demarcou bem com uma caneta azul o ponto, chamando atenção para a largura “anterior” e a “atual” da via, como veremos no detalhe a seguir.



Detalhe da Imagem 41

Na imagem que se segue, vê-se a usual documentação fotográfica de Malta de uma rua que seria alargada. O arquivo do fotógrafo possui uma sequência grande de imagens dessa via, que datam desde 1903, como esta em questão, outras de 1904, como aquela do estabelecimento português com a placa “Hoje Pescado” (imagem 8), até outra aqui também já apresentada, a “Está pedindo picareta”(imagem 11), de 1906. Isso mostra um trabalho intenso do fotógrafo que, por dias seguidos, ao longo de anos, documenta uma mesma área, e produz uma narrativa imagética que denota a extensa duração das obras.



*Imagem 42- Rua dos Andradas esquina com Alfândega– Augusto Malta – 1903 Fonte: MIS-RJ*

Um homem na esquina observa o trabalho de Malta. A via estreita tem os trilhos do bonde. Há uma inscrição no verso: “Um trecho da rua dos Andradas, antiga Rua do Fogo, entre a Rua da Alfândega e o Morro da Conceição”. As informações das inscrições do verso estão contidas na ficha descritiva que cada imagem possui no sistema do museu, como já mostramos aqui, porém, infelizmente, não podemos ter acesso ao artefato fotográfico para efetivamente “ver” as inscrições. Contudo, através desses dados, sabemos que o morro ao fundo é o da Conceição, e tomamos

conhecimento do exato trecho da rua em questão. De qualquer maneira, sabemos também que foi o próprio fotógrafo quem as escreveu após ter realizado a imagem, proporcionando ao pesquisador futuro informações importantes.

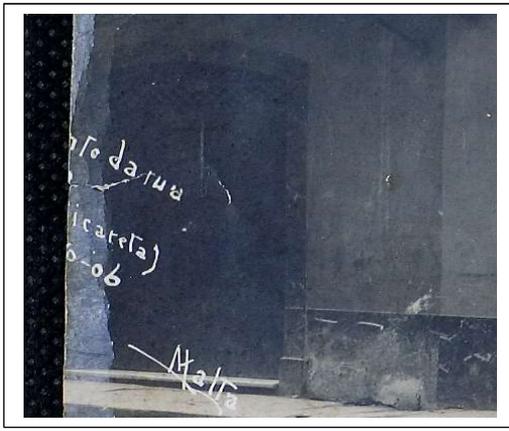
Ao continuarmos a pesquisa da sequência de imagens da Rua dos Andradas, deparamo-nos com esta a seguir, e algo chamou nossa atenção.



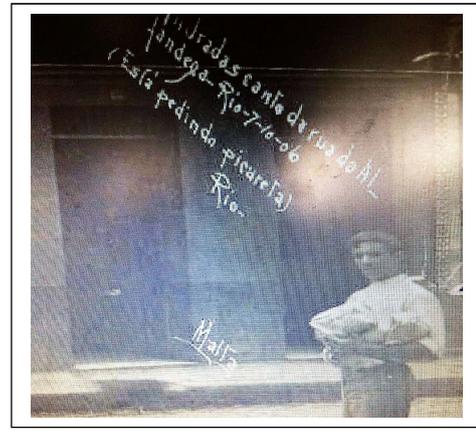
*Imagem 43 – Rua dos Andradas esquina com Rua da Alfandega – Augusto Malta – 1906 (?). Fonte: MIS-RJ*

Dentre as informações que a descrição da foto no sistema nos fornece é de que se trata da Rua dos Andradas, porém a data é 1906. Salta aos olhos o fato de que a parte esquerda da imagem é a mesma daquela anterior, da mesma via em questão em 1903, antes do alargamento. O homem que encara a lente do fotógrafo está ali como prova. Uma imagem poderia ter sido feita do mesmo ângulo, da mesma casa, mas a presença indelével da mesma personagem não poderia ser reproduzida. Há também, nitidamente, uma diferença em coloração entre os dois lados do artefato, e um visível corte no papel.

Um detalhe também que chama a atenção, na extremidade esquerda da foto, em uma inscrição na emulsão feita por Malta, podemos ler parcialmente uma referência àquele registro da Rua da Alfandega que data de 1906, em que o fotógrafo diz “está pedindo picareta”, como comparamos a seguir nos detalhes das duas imagens.



Detalhe imagem 43



Detalhe imagem 12

O que podemos deduzir dessa imagem, e da intervenção do fotógrafo nela? Ele fez uma montagem da fotografia, fisicamente, literalmente falando. Nos dias atuais, ao pensarmos que qualquer imagem pode ser alterada digitalmente, isso soa como lugar comum. Porém, Malta utilizou-se à sua época, com os poucos recursos tecnológicos disponíveis, de uma imagem de 1903, que mostrava uma realidade - tratava-se de um documento que provava a largura da rua a sofrer uma intervenção urbanística - e mesclou-a com outra imagem, mostrando um “depois” forjado, uma rua já alargada, datando-a de 1906. Ele recortou duas fotografias e colou-as criando um outro documento, aquele que ele queria mostrar para posteridade, o que hoje, interpretamos como o “monumento”, o que ficou para as gerações posteriores.

Como podemos ler nas inscrições da imagem nº42 que foi editada, ele fez questão de mostrar que o que não vemos à esquerda da foto refere-se ao ponto da Rua da Alfândega da foto “Está pedindo picareta”.

Percebemos no trabalho do fotógrafo um ato “pós-fotográfico”. Obviamente, não falamos do conceito aplicado atualmente aos estudos da cultura visual, quando a fotografia passou do químico ao digital, assunto que abordaremos a seguir. Referimo-nos, com um certo grau de “liberdade poética”, à intervenção feita *a posteriori*, uma edição da memória através da edição da imagem. Tal intervenção foi realizada em 1906. Questionamos se a obra de alargamento ainda não estava acabada, e, contudo, o fotógrafo desejou assim mesmo mostrar, e legar para a posteridade, a grandiosidade dos resultados da grande obra do prefeito Passos.

Não podemos chegar a uma exata resposta. Não encontramos maiores informações que elucidassem esse intrigante achado; essa imagem editada que “descobrimos” ao pesquisar nos arquivos de uma instituição, e cujo detalhe da montagem havia passado, até então, despercebida pela equipe que digitalizou,

catalogou e indexou as informações concernentes as imagens de Malta, e que lida com esse acervo há anos.

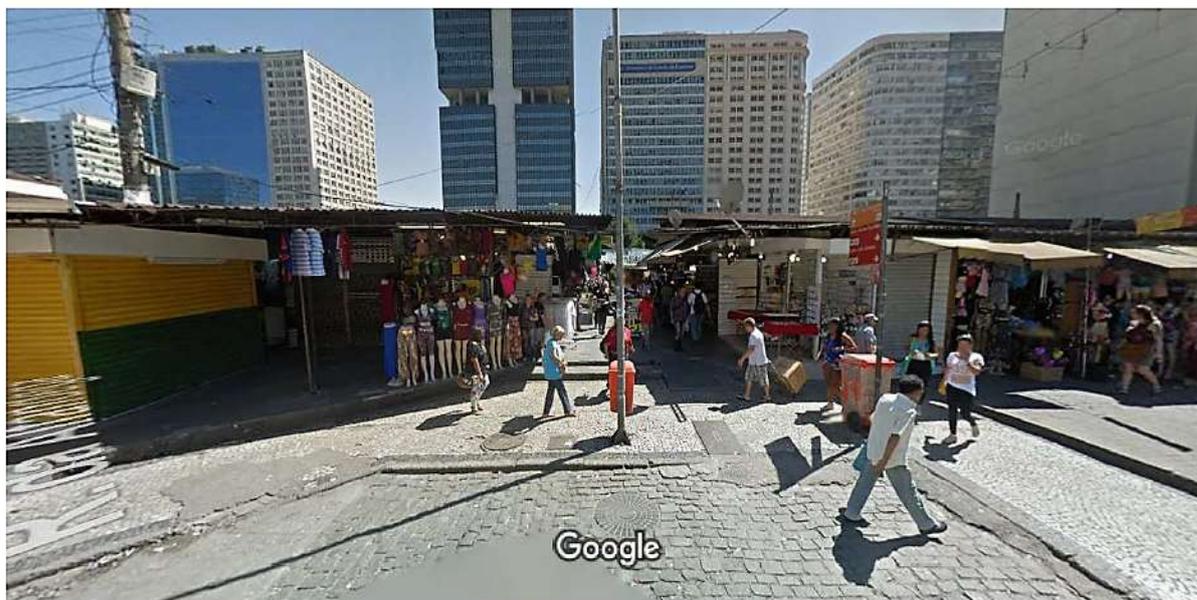
Retomamos Le Goff ao falar-nos sobre o documento não ser inócuo, e resultar de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu. Malta foi um agente social que não somente produziu a documentação fotográfica, como realizou a montagem daquilo que seria o seu legado para o futuro, desses documentos/monumentos: esses registros fotográficos que se valiam de uma aura de objetividade e serviam como prova das transformações operadas, bem como tinham a pretensão de constituir uma memória da construção, e uma comemoração da ação governamental.

O caso das imagens aqui apresentadas, que passaram por uma intervenção do fotógrafo, adicionando dados *a posteriori*, são uma clara mostra de um desejo pessoal, além do oficial, e da consciência que ele tinha da importância que sua obra teria para gerações futuras, bem como de seu entusiasmo diante do momento histórico por ele vivido. Uma prova dessa afirmação é o fato de que essas imagens específicas serem encontradas exatamente na coleção do MIS-RJ, que, como já mencionamos, foi o resultado de uma seleção do próprio fotógrafo daquelas imagens de cunho mais pessoal do que oficial. Diferentemente de tantas outras fotografias, onde ele escrevia o nome das ruas, a numeração das casas, a data, e algumas outras informações que seriam diretamente utilizadas pela prefeitura no processo de desapropriação dos imóveis e sua consequente indenização, essas aqui apresentadas denotam seu interesse em um legado para as gerações futuras.

Segundo Oliveira Junior (1994) Malta terminou por elaborar uma forma original de narração visual na qual testemunhou, interpretou e participou, a ponto de fazer da representação um ato de comunicação completo. Malta assim indica-nos o seu desejo de controlar os meios de transmissão de significados. Ele direciona a significação, e diminui consideravelmente a multiplicidade de "leituras" possíveis de suas fotografias: *“elas acabam sendo o resultado de uma combinação entre o ideologicamente assumido pelo fotógrafo e o contexto social em que as constituem. É difícil negar esta relação, sobretudo quando a representação é objetivada sob um ponto de vista que deseja ter o caráter de testemunho e o da expressão de uma verdade visual”* (p.126). Hoje, na

forma de artefatos visuais de memória, esses documentos/monumentos, carregam uma memória, mesmo que editada, da cidade do Rio de Janeiro e de sua população.

A foto a seguir, ironicamente, um símbolo atual de georreferenciamento, mostra-nos que, da imagem idealizada por Malta, do que seria o progresso urbano daquela rua, nada resta. Sua imagem/monumento é hoje a única memória visual daquele espaço.



Captura da imagem: set 2014 © 2018 Google

Rio de Janeiro

*Imagem 44 – Rua dos Andradas com Rua da Alfândega nos dias atuais – Fonte: Google Maps*

### 3.2 O Processo de digitalização: de artefatos visuais de memória a códigos

*" A Fotografia eletrônica [...] não constitui uma simples transformação da fotografia fotoquímica, mas sim apresenta uma nova categoria de imagens que já deve ser considerada como pós-fotográfica. "*

(Joan Fontcuberta)

A Fotografia hoje deixou de ser um objeto e passou a ser um código, uma cifra de ( 0 ) zeros e ( 1 ) uns. A partir de tal afirmação, trazemos a discussão acerca do processo em que a fotografia, de sua origem na química, tem passado ao digital.

Óscar Colorado Nates, crítico analista e professor mexicano, em seu artigo Postfotografia<sup>24</sup>, fala das revoluções inimagináveis pelas quais a fotografia vem passando, e ainda aponta a questão de que desde o início do século XXI temos assistido ao surgimento da chamada web 2.0, e à revolução dos dispositivos móveis, que têm mudado profundamente a maneira de fazer e disseminá-la.

A obra de Augusto Malta foi produzida em um período muito anterior a tal revolução. Nosso objeto, em princípio, seria então de fotografias realizadas antes da "Pós-fotografia", ou seja, foram executadas por meios físico-químicos tradicionais, anteriores à era digital. Por que então abordamos o assunto da pós-fotografia? Porque como já mencionado ao longo de nosso trabalho, o seu acervo vem passando por um processo de digitalização, e no caso do MIS-RJ, encontra-se nos dias atuais totalmente em suporte digital. Essa é a prática corrente na maioria das instituições detentoras de acervos arquivísticos de valor permanente<sup>25</sup>.

O fato é que as instituições de memória acumulam um considerável patrimônio de imagens fotográficas em suportes convencionais que, em grande parte, não está guardado em condições ideais de preservação, nem oferece as facilidades de recuperação, ou seja, de acesso almejadas pelos pesquisadores. É sabido que as

<sup>24</sup> Artigo baseado no texto do próprio autor Colorado Nates Óscar. *Fotografía 3.0 ¿Y después de la Postfotografía ¿Qué? Un análisis crítico de la fotografía en la Era de la Conectividad*. Edit. Universidad Panamericana, México 2014. Disponível em: Blog: [www.oscarenfotos.com](http://www.oscarenfotos.com). Acesso em 31/01/2018.

<sup>25</sup> Cf. art. 7º § 3º e art. 10º da Lei nº 8.159, de 08 de janeiro de 1991. Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br> Acesso em: 22/01/2018.

fotografias são artefatos dotados de características bastantes específicas, por se constituírem de diversas camadas cujo comportamento físico e químico pode ser bastante diverso, ao interagirem com o meio-ambiente, além de serem enormemente suscetíveis aos ataques biológicos. É sabido também que as imagens fotográficas requerem uma leitura e uma descrição de conteúdo que diferem consideravelmente daquela que é tradicionalmente utilizada para a documentação textual.

Levando-se em consideração os fatos apresentados, a digitalização de acervos é uma das ferramentas essenciais ao acesso e à difusão dos acervos arquivísticos, além de contribuir para a sua preservação, uma vez que restringe o manuseio dos originais, constituindo-se como instrumento capaz de dar acesso simultâneo local ou remoto aos seus representantes digitais<sup>26</sup> como os documentos textuais, cartográficos e iconográficos em suportes convencionais.

Sendo assim, quando dizemos que a fotografia, de artefato visual de memória, passou a ser código, neste trabalho, basicamente falamos de seu processo de digitalização. Entendemos a digitalização como um processo de conversão dos documentos arquivísticos em formato digital, que consiste em unidades de dados binários, denominadas de bits - que são 0 (zero) e 1 (um), agrupadas em conjuntos de 8 bits (binary digit) formando um byte, e com os quais os computadores criam, recebem, processam, transmitem e armazenam dados.

Ainda, segundo o CONARQ, o Conselho Nacional de Arquivos, em suas Recomendações para Digitalização de Documentos Arquivísticos Permanentes de 2010<sup>27</sup>, as razões para a digitalização são:

- Contribuir para o amplo acesso e disseminação dos documentos arquivísticos por meio da Tecnologia da Informação e Comunicação;
- Permitir o intercâmbio de acervos documentais e de seus instrumentos de pesquisa por meio de redes informatizadas;
- Promover a difusão e reprodução dos acervos arquivísticos não digitais, em formatos e apresentações diferenciados do formato original;

---

<sup>26</sup> Representante digital - (digital surrogate) - Nos termos dessa Recomendação é a representação em formato de arquivo digital de um documento originalmente não digital. É uma forma de diferenciá-lo do documento de arquivo nascido originalmente em formato de arquivo digital (born digital)

<sup>27</sup> Disponível em: <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br>.

- Incrementar a preservação e segurança dos documentos arquivísticos originais que estão em outros suportes não digitais, por restringir seu manuseio.

Sem dúvida, o processo de digitalização visa assim, em um primeiro momento, à preservação dos arquivos, ao mesmo tempo que à sua disseminação pela internet, o que denota a importância da disponibilização do acesso. Tal aspecto nos remete à definição de arquivo, aqui já apresentada, e da importância da acessibilidade, além da conservação e seleção (ASSMANN, 2009). A abertura e fechamento de um arquivo define se uma instituição é democrática ou repressiva, afinal, os estados totalitários mantêm seus arquivos em segredo.

Levando em consideração as diretrizes aqui apresentadas, e considerando o acervo iconográfico de Augusto Malta como um patrimônio, que é o legado do passado, que vivenciamos hoje e que devemos passar às gerações futuras, e ainda, a noção de que as coleções devam sobreviver nas melhores condições possíveis, e pelo maior tempo possível, a intuição do Museu da Imagem e do Som digitalizou toda a coleção iconográfica, e dentre elas, a de Malta.

A coleção de Augusto Malta é composta de 25 mil fotografias, 20 álbuns fotográficos com imagens selecionadas pelo próprio, 1.700 negativos de vidro e 115 negativos panorâmicos, sendo que como podemos verificar, em sua maioria é composta de fotografias em suporte de papel, que como já mencionado, são susceptíveis às mais diversas degradações físicas por estarem expostos a diversos riscos, desde aqueles de ordem natural, aos antrópicos. a identificação abrangente e sistemática dos riscos ao acervo pode ser estruturada considerando-se a ação de 10 agentes de deterioração<sup>28</sup>:

- Forças físicas
- Criminosos (roubo, vandalismo etc.)
- Fogo (incêndios)
- Água (inundações, vazamentos)
- Pragas (baratas, traças, cupins etc.)
- Contaminantes (fungos, bactérias)

---

<sup>28</sup> Para maiores detalhes, consultar o website do Instituto Canadense de Conservação (CCI): <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration.html> (último acesso em 04-10-2017).

- Luz/UV
- Temperatura incorreta
- Umidade relativa do ar incorreta
- Dissociação – extravio dos itens ( não se saber onde se encontra no próprio acervo)

A instituição vê-se desse modo obrigada a implementar uma série de atividades coordenadas com o propósito de melhorar a capacidade de alcançar seus objetivos – a missão institucional – da forma mais controlada possível.

O processo de digitalização do acervo Augusto Malta do MIS-RJ seguiu estritamente as recomendações do CONARQ<sup>29</sup>. Segundo a resolução, antes do início do projeto processo de digitalização, *“pressupõe-se que o tratamento arquivístico dos documentos e a avaliação e seleção dos conjuntos documentais a serem digitalizados, já tenham sido desenvolvidos, e que o acervo arquivístico selecionado tenha sido previamente higienizado, identificado e organizado (arranjo, descrição e indexação)”* (p.6).

Em princípio, segundo as recomendações, o processo de digitalização deve ocorrer, preferencialmente, nas instalações das instituições detentoras do acervo documental, evitando seu transporte e manuseio inadequados, e a possibilidade de danos causados por questões ambientais, roubo ou extravio. Contudo, nesse caso, a instituição optou pela terceirização, contratando os serviços de uma empresa através de licitação. Sendo assim, todos os itens foram segurados, de porta a porta, embalados e higienizados individualmente para que não houvesse nenhum contato com a emulsão.

O processo de captura digital da imagem foi feito com o uso de câmeras digitais de alta resolução, e foi realizado com o objetivo de garantir o máximo de fidelidade entre o representante digital gerado e o documento original, levando em consideração suas características físicas, estado de conservação e finalidade de uso do representante digital. Dessa maneira, o processo da passagem do tempo pode ser visível, da forma mais fiel possível ao original.

---

<sup>29</sup> A íntegra das recomendações da CONARQ está disponível no site: [http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/images/publicacoes\\_textos/Recomendacoes\\_digitalizacao\\_completa.pdf](http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/images/publicacoes_textos/Recomendacoes_digitalizacao_completa.pdf) Acesso em: 29/01/18

Ao retornarem para a instituição, os artefatos foram todos conferidos, e embalados individualmente em um folder de poliéster com papel alcalino<sup>30</sup> protegendo a emulsão, e o suporte de papel das fotografias do contínuo processo de oxidação.

Todas as fotografias então foram acondicionadas em pastas também de material alcalino e identificadas, sendo que a identificação respeitou o perfil da coleção que havia sido organizada por Malta com a ajuda de seu amigo historiador, Noronha Santos.

O acervo iconográfico, após ter havido passado por esse processo minucioso de conservação preventiva, digitalização e acondicionamento, encontra-se sob constante monitoramento ambiental, com o controle de temperatura e umidade, também controle de luminosidade. As oscilações climáticas, sobretudo as de temperatura, são um grande perigo no processo de degradação química dos acervos. No caso das fotografias, principalmente, variações bruscas de temperatura são “vilãs”. Elas devem ser acondicionadas em temperatura a mais baixa possível, especialmente, as chapas em vidro e negativos em acetato.

Como descrito aqui, o acervo encontra-se então em uma área de guarda totalmente separada da área de consulta. Entretanto, também como já mencionado, a consulta atualmente dá-se exclusivamente por acesso remoto, através de terminais de computador. Os artefatos fotográficos encontram-se protegidos, sendo que o nível de proteção funciona como barreira não só para a luz e o ar poluído (poeira, enxofre, e etc.), mas, também para as oscilações da temperatura e umidade relativa do ar, porém, inacessíveis ao pesquisador comum.

Retomamos o princípio de que as coleções devam sobreviver nas melhores condições possíveis, por um maior tempo possível, tendo como um dos pontos principais a garantia do exercício da memória e da cidadania, compreendemos que a conservação e estabilização da deterioração do arquivo seja primordial para sua durabilidade, e para que possamos legá-los às gerações futuras.

Por outro lado, não podemos deixar de destacar, com uma certa frustração, que a integridade física dos artefatos dependa do fato de nos apartarmos deles, não podendo manuseá-los, ou mesmo vê-los fisicamente, a salvo em poucas ocasiões em que alguns dos itens são expostos em uma mostra especial que tenha como temática a obra do fotógrafo, ou a cidade do Rio de Janeiro.

---

<sup>30</sup> Neste papel são utilizados insumos no processo de fabricação, fazendo com que ele obtenha PH acima de 7 e, nessas condições, ele não muda sua cor por pelo menos 50 anos, ou seja, o papel não amarela com o tempo.

Ironicamente, as fotografias que carregam em si informações visuais importantíssimas, às vezes comoventes, que têm o poder de afetar o receptor, não sejam visíveis, sendo unicamente virtualmente que a olhemos. Tampouco podemos deixar de frisar que sua acessibilidade seja totalmente assegurada a quem quer que manifeste o desejo de acessar sua digitalização na instituição. Compreendemos as razões, e em nome do respeito, apreço, e mesmo amor que tais artefatos despertam, respeitamos e resignamo-nos.

Não podemos igualmente deixar de narrar e apontar o esforço que os funcionários do MIS-RJ demonstram ao longo dos anos, no trabalho de salvaguarda de acervos de tão alto valor intrínseco<sup>31</sup>. Diante de tantas ameaças a que os acervos culturais são constantemente expostos, como já nominados aqui, e sabendo que nunca há recursos suficientes para enfrentar todos os problemas, ser o guardião desses acervos não é nunca uma tarefa fácil; é necessário sempre priorizar. Segundo frase atribuída a São Francisco de Assis, e com a qual tomamos contato ao longo de nossa pesquisa entre os profissionais da conservação de acervos culturais: *“primeiro deve ser feito o necessário, em seguida, o possível e por último [talvez] o impossível”*.

O ano de 2017, particularmente, quando a maior parte de nossa pesquisa no MIS-RJ se deu, foi muito difícil. A instituição, que está vinculada à Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, encontrou-se durante todo o ano sob os mesmos efeitos da crise econômica que assolou a economia estadual. Os funcionários não tiveram seus salários pagos, e, a manutenção e funcionamento deram-se, ao que parece, por um esforço conjunto baseado no amor e dedicação de anos em prol da manutenção das coleções que ali se encontram. Para que a estrutura funcionasse, os responsáveis pelo atendimento fizeram um revezamento para que, tanto os pesquisadores pudessem ser atendidos, quanto para que a manutenção dos acervos não fosse posta em risco. Segundo a responsável pelo setor de iconografia, a coleção de Augusto Malta encontra-se em excelente estado, apesar dos pesares. Alívio!

---

<sup>31</sup> Valor intrínseco : “Valor que um documento possui em razão de seu conteúdo, das circunstâncias de sua produção, de suas assinaturas ou selo”. Cf. Dicionário brasileiro de terminologia arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 232 p. – Publicações Técnicas; nº 51.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Não acredito em outros mundos. A gente só morre uma vez e eu pretendo chegar aos 120 anos”*

*(Augusto Malta)*

Ao entendermos a produção de imagens fotográficas como uma produção de documentação histórica, e ao compreendermos o trabalho do fotógrafo como uma produção de memória, da memória visual da cidade, percebemos a representação duas diferentes identidades na obra Augusto Malta. Como fotógrafo oficial da Prefeitura do Rio de Janeiro teve a missão de documentar para a posteridade o Carioca idealizado, considerando-se ele, como morador da capital do Brasil à época, a imagem do que se pretendia do povo brasileiro “modernizado” – A identidade do cidadão brasileiro. Seu olhar, contudo, também se voltou para “outro” carioca, que em sua aparência e postura indesejadas, havia sido esquecido pelo poder público em seus planos de um país moderno.

Em sua função oficial de servidor do poder público, ao documentar as transformações urbanas, e um ideário da modernidade, também registrou o dia a dia da cidade e de suas pessoas, e assim fazendo, flagrou grupos que conviviam, num mesmo período histórico, numa mesma urbe, entretanto em mundos bem diferentes. Nossa análise nos fez ver exemplificadas essas diferenças da população em fotografias representando grupos totalmente distintos um dos outros, e em contextos igualmente distintos, mesmo que na mesma cidade.

Não podemos deixar de salientar mais uma vez que Malta foi um trabalhador incansável durante os 33 anos de sua atividade na Prefeitura, produzindo um vasto acervo iconográfico entre os anos de 1903 e 1936, sendo enorme sua importância para a preservação da memória da cidade com as imagens das sucessivas mudanças que ocorreram na cidade nas primeiras quatro décadas do século XX.

O maior mérito do trabalho do fotógrafo ao longo de décadas não se encontra em seu apuro técnico. Em sua produção fotográfica, notamos que não foi um esteta, criador altamente requintado e sofisticado dos temas fotográficos, inclusive podemos dizer que ele não pode ser colocado tecnicamente à altura de grandes fotógrafos no Brasil do século XIX. Porém, ele buscou oportunidades de imagens do cotidiano da cidade, de

suas transformações arquitetônicas, bem como dos elementos sociais, das pessoas no espaço urbano. Foi um visionário que sabia que estava fazendo história.

Pudemos observar através da historiografia brasileira que o processo não ocorreu sem alguma forma de resistência, mesmo que tenha sido inexorável a extinção dos espaços e estilos de vida das camadas pobres da sociedade. Houve uma disputa de identidades que estavam sendo forjadas, bem como uma disputa por espaço – O espaço do Rio de Janeiro modernizado.

O produto da obra de Augusto Malta, suas fotografias, deu-se dentro de um processo em que o homem, como agente social, dentre as várias escolhas possíveis, optou por um ponto de vista em particular, o entusiasmo e otimismo advindos das ideias de modernidade. Ele utilizou toda a tecnologia a ele oferecida por essa modernidade e, não menos relevante, por seu “patrocinador”, o poder público. Sua narrativa fotográfica é permeada por desejos de um lugar e de uma época, que o motivaram a traduzir, e a perpetuar em imagens determinados aspectos da realidade.

O grande legado de sua obra talvez seja o de fornecer-nos com sua fotografia, compreendida tanto como documento histórico, quanto documento social, a possibilidade de uma constante construção (ou revisão) de uma memória coletiva nacional. Se houve por parte do poder público o intuito de se construir uma memória nacional dominante, através de suas imagens, também podemos vislumbrar as memórias marginalizadas.

Neste momento, recorremos uma vez mais a Halbwachs (2006), e com ele concordamos que nossas memórias são coletivas, e que sempre somos lembrados por outros. Por ocasião de sua narrativa em sua visita a Londres, ele nos fala: “*que nunca esteve sozinho, que todos os romances de Dickens lidos na infância o acompanhavam* (2006, p.26)”. Na lógica da Memória Coletiva, ao passearmos, ao flanarmos pelas ruas do centro do Rio de Janeiro nos dias atuais, estamos sempre acompanhados de Augusto Malta. Suas imagens desse novo Rio acabaram por cristalizar no imaginário do carioca a ideia de que o período de Pereira Passos foi o momento da implantação da civilização e da modernidade da capital da República, mesmo que tenha se esquecido de grande parte desses cariocas ao longo do processo.

Por fim, em uma dinâmica de lembrar e esquecer, a Memória da cidade do Rio de Janeiro em sua ambiguidade, tanto nas imagens do carioca ideal, de uma identidade

imposta, espelhando uma *belle époque*, tanto nas imagens do carioca indesejado, com seus vestir, habitar e comportar errados, fazem-se presentes na obra de Augusto Malta.

Faleceu em 30 de junho de 1957, aos 93 anos. Malta desejava viver até os 120. É uma pena não o haver logrado... Contudo, ele viverá eternamente através de suas imagens, pelo menos, enquanto seus artefatos iconográficos sobreviverem, ou na forma de seus arquivos digitais, mesmo que saibamos que nem esses últimos sejam eternos. Mas essa é uma outra história, e uma outra pesquisa.



*Imagem 45 - Augusto Malta em Niterói com 89 anos incompletos –*

*Fotógrafo não identificado- 1953. Fonte: MIS-RJ*

## REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício de. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPP, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp, 2009

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 30. ed. São Paulo: Ática, 1997. (Bom Livro). Disponível em A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro <http://www.bibvirt.futuro.usp.br> Acesso em: 11/12/2017.

AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Maurício, org. *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr*. São Paulo: Ex-Libris, 1988.

BARRENECHEA, Miguel. **Nietzsche e a genealogia da memória social**. In: GONDAR, Jô, DODEBEI, Vera. (orgs.) *O que é memória social?* Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática, 1995. (Bom Livro). Disponível em: A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/>. Acesso em; 10/12/2017.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BANKS, Marcus. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. In: *Abordagens do estado do visual*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *The Mirror of Art*. Jonathan Mayne editor and translator. London: Phaidon Press Limited, 1955.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: Um Haussmann tropical. A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1992.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. In: *Walter Benjamin. Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Pequena história da fotografia**. In: *Walter Benjamin. Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Sobre alguns temas em Baudelaire**. In: *Walter Benjamin. Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri. **A consciência e a vida**. In: *A energia espiritual*. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2009. p. 1-27.

----- *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. 2 a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

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

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1956. 1ª edição.

CAMPOS, Fernando F. *Um fotógrafo, uma cidade: Augusto Malta*. RJ, 1987.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa, Difel. 1990

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

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

DURKHEIM, Emile. *The Elementary Forms of the Religious Life*. Trans. J. W. Swain. London: Allen and Unwin, 1968 [1915].

\_\_\_\_\_. *The Division of Labor in Society*. Trans. W. D. Halls. New York: Free Press. 1984 [1915]

EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. RJ, Imprensa Nacional, 1938.

ELIADE, Mircea. *The Myth of the Eternal Return: Cosmos and History*. Trans. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1971.

ENTLER, Ronaldo; OLIVEIRA JR., Antônio Ribeiro de. *Augusto Malta e Marc Ferrez: Olhares sobre a construção de uma metrópole*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/am\\_mf.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/am_mf.htm)>.

ERMAKOFF, George. *Augusto Malta e o Rio de Janeiro de 1903-1933*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Editora, 2009.

FONTCUBERTA Joan, *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona,,Ed. Gustavo Gili, 2010.

\_\_\_\_\_, *Por um manifesto pós-fotográfico*. In Revista Studium no. 36. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2014. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/index.html> . Acesso em: 18/12/2017

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Palavra e verdade na filosofia antiga e na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

HABERMAS, J., *O discurso filosófico da Modernidade*, Lisboa: Dom Quixote, 1990.

HALBWACHS, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Antrophos, 2004.

\_\_\_\_\_. *Memória Coletiva* . São Paulo: Centauro, 2006.

HOLLANDA, Ricardo de. *Augusto Malta, a versão mecânica do flâneur*. In: *Revista Rio de Janeiro*. nº 10, 2003.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*, Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*, 2ª ed. rev. São Paulo. Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro. Fotógrafos e Ofício da Fotografia no Brasil (1833-1910)*. Rio de Janeiro: IMS, 2002.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.(Coleção Repertórios)

LISSOVSKY, Maurício. **O invisível e os invisíveis: imagem fotográfica e imaginário social**. In: JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*, Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LOWENTHAL, David. *The Past Is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

MAUAD, Ana Maria. *Através da Imagem: fotografia e História – interfaces*. In: *Revista Tempo*. nº 2. Deptº de História. Niterói. UFF, 1996.

\_\_\_\_\_. *Hist. Educ.* [Online] Porto Alegre v. 19 n. 47 Set./dez., 2015. p. 81-108

MIRZOEFF, Nicholas. *Una Introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.2003.

MOREIRA, Regina da Luz. *Os cariocas estão mudando de cidade sem mudar de território: Augusto Malta e a construção da memória do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado), Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

\_\_\_\_\_. *Trópico versus civilização nas imagens de Augusto Malta (Rio de Janeiro, 1903 -1906)*. In: In PEIXOTO, Clarice E.; MONTE-MÓR, Patrícia (editores). *Cadernos de Antropologia e Imagem: A Cidade em Imagens*. Rio de Janeiro: UERJ / Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), nº 4, 1997.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração. 1995

SANTOS, Noronha. *Crônicas da cidade do Rio de Janeiro*, vol.1. Rio de Janeiro: Padrão, 1981.

\_\_\_\_\_. *Meios de transporte no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Typographiado Jornal do Commercio, 1934, v.1.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Rio de Janeiro, Arbor, 1981.

OLICK, Jeffrey K.; VINITZKY-SEROUSSI, Vered; LEVY, Daniel. Introduction. In: \_\_\_\_\_. *The collective memory reader* (Org.). Oxford /New York: Oxford University Press, 2011. p. 3-62.

OLIVEIRA JUNIOR, A. *Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Rio de Janeiro, *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, 1989; p. 3 – 15.

\_\_\_\_\_. Memória e Identidade Social. In: *Estudos Históricos nº10*, Rio de Janeiro : FGV, 1992; p.204-205

REIS, José de Oliveira. *O Rio de Janeiro e seus Prefeitos: Evolução Urbanística da Cidade*. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1977.

ROCHA, Osvaldo Porto. *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro: 1870-1920*. Rio de Janeiro, 1995.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1989. 3.ed.

SILVA, Sérgio Luiz P. *Identidade e novas mídias: a cultura visual no Processo de investigação das ciências sociais. Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares (15) 2006.2. Uerj*.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *A Produção Social da identidade e da Diferença*. In, *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, Vozes. 2003.

SOUZA, Fernando Gralha de. *A belle époque carioca: imagens da modernidade na obra de Augusto Malta. (1900-1920)*. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.

### **Fontes Biblioteca Nacional Digital.**

Hemeroteca Digital Brasileira Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: 10/12/2017

**Careta**. Rio de Janeiro. 1915 – 1922

**Correio da Noite**. Rio de Janeiro, 14/12/1914 – 13/03/1915.

**Kosmos**. Rio de Janeiro, 03/1904 – 05/1908. Acervo Periódicos

**O Gato** . - Álbum de Caricaturas (RJ) - 1911 a 1913

**O Malho** – Rio de Janeiro. 1900-1909