

# 1. Introdução

Em 1839, na França, era oficialmente anunciada a descoberta de um processo fotográfico capaz de fixar as imagens obtidas através da câmara escura, uma técnica que foi denominada como daguerreotipia<sup>1</sup>, em referência ao seu inventor, Louis Jacques Mande Daguerre. A novidade rapidamente ganhou o mundo e, com o passar do tempo, a fotografia adquiria cada vez mais funções e aperfeiçoamento técnico. Logo começaram as discussões sobre a sua capacidade como registro fiel da realidade, como instrumento auxiliar útil ao conhecimento científico e sobre os seus benefícios ou malefícios à arte pictórica<sup>2</sup>.

Poucos meses após o anúncio de sua descoberta no Velho Continente, a fotografia chegou ao Brasil. Pouco a pouco ela foi se expandindo no país, em especial no Rio de Janeiro – provavelmente sua cidade mais fotografada e uma das mais fotografadas do mundo – que, secularmente, tem desempenhado o papel de urbe cosmopolita em permanente contato com o mundo e suas inovações. A primeira fotografia realizada no Brasil foi feita pelo abade Louis Comte, que estava de passagem pelo Rio de Janeiro e no dia 17 de janeiro de 1840, fotografou o Paço da Cidade. O *Jornal do Commercio* anunciou o notável evento naquele mesmo dia:

Hoje de manhã teve lugar na hospedaria Pharoux um ensaio fotográfico tanto mais interessante quanto é a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos Brasileiros. Foi o abade Combes [sic] quem fez a experiência: é um dos viajantes o qual trouxe consigo o engenhoso instrumento de Daguerre, por causa da facilidade com que por meio dele se obtém a representação dos objetos de que se deseja conservar a imagem. É preciso ter visto a cousa com os seus próprios olhos para se poder fazer idéia da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do largo do Paço, a praça do Peixe, o

---

<sup>1</sup> O daguerreótipo foi o primeiro processo fotográfico considerado viável do ponto de vista comercial. Consistia em uma placa de cobre amalgamada a uma fina lâmina de prata cuja superfície, extremamente polida, lembrava um espelho. Essa superfície era tornada fotossensível por meio do iodeto de prata. A imagem, obtida diretamente na placa, já era o produto final. Ao contrário do sistema negativo-positivo criado por Talbot, o daguerreótipo era, portanto, uma imagem única que não permitia a tiragem de cópias. Cf: KOSSOY. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. p. 23

<sup>2</sup> As discussões sobre a utilidade, os benefícios e os males da fotografia em relação à arte pictórica são pormenorizados por Philippe Dubois, no primeiro capítulo de *O ato fotográfico e outros ensaios*. No texto, o autor traça um histórico da percepção da foto no meio artístico e intelectual desde o seu surgimento até os dias atuais, com ênfase na questão da “realidade” da fotografia. DUBOIS. *O ato fotográfico e outros ensaios*. pp. 23-56

mosteiro de S. Bento, e todos os outros objetos circunstantes se acharão reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a cousa tinha sido feita pela própria mão da natureza, e quase sem intervenção do artista.<sup>3</sup>

A maneira como a notícia é apresentada dá uma dimensão do entusiasmo com o qual se recebeu aquela máquina capaz de “reproduzir” com “fidelidade e precisão” qualquer fragmento de uma cena real. Observando a fotografia descrita pelo *Jornal do Commercio* como uma admirável reprodução daquela cena com tal “fidelidade, precisão e minuciosidade” (foto 1) – possivelmente a primeira vista obtida pelo sistema de daguerreotipia realizada na América do Sul<sup>4</sup> – notamos que a fotografia se trata, na verdade, uma imagem pouco nítida do Paço da cidade, com a guarda imperial posta a sua frente. Uma imagem *flou*, reproduzida numa estreita gama de cinzas, na qual os detalhes da fachada do prédio, das vestimentas dos soldados ou da paisagem ao redor não puderam ser captados. Mas isso não importava. Não era a riqueza de detalhes, de informações ou a beleza da imagem o que impressionava num daguerreótipo, e sim o fato de que tinha sido feito “pela própria mão da natureza e quase sem a intervenção do artista”.



**[Foto 1]**  
**Louis Compte**  
 Largo do Paço  
 1840

<sup>3</sup> Apud KOSSOY. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. pp. 110-11

<sup>4</sup> Idem, p 111

De acordo com os discursos do século XIX, a imensa capacidade mimética da foto advinha de sua própria natureza técnica, dada através das leis da química e da física ou, usando os termos de André Bazin, de sua “gênese automática”. O texto de Bazin, “Ontologia da imagem fotográfica”, publicado em 1945, é, aliás, muito interessante, pois evidencia que esse tipo de postura em relação à fotografia não se limitou ao século de sua invenção, mas ainda persistia no século XX – e que se pode acrescentar que apenas agora, no século XXI, passa a declinar de modo decisivo graças às trucagens<sup>5</sup> possibilitadas pela invenção do photoshop. Segundo Bazin, foi com a fotografia que, pela primeira vez, entre um objeto do mundo real e a sua representação nada mais se interpunha a não ser um outro objeto, e que com a fotografia “somos obrigados a *crer* na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço” e, dessa maneira, “a fotografia se beneficia de uma transferência da realidade da coisa para a sua reprodução”<sup>6</sup>.

Todo um movimento de desconstrução/deslocamento desta crença na realidade da imagem fotográfica foi operado a partir das críticas semiológicas da segunda metade do século passado, segundo as quais esta sensação de transferência da realidade da coisa para a sua reprodução foi designada como puro *efeito*, que não passava de um instrumento de codificação do real, como a língua, por exemplo. Este esforço de desconstrução leva a reconsiderar a crença e refletir sobre a fotografia não como espelho do real, mas como representação carregada de valores que são cultural, social e esteticamente estabelecidos; ponderações que serão levadas em consideração no decorrer da presente dissertação.

Ao utilizar a fotografia como fonte e objeto de pesquisa histórica, o historiador deve levar em conta este caráter cultural da fotografia, não se utilizando dela como uma prova do passado, mas vendo-a como um

---

<sup>5</sup> O uso de truques que são capazes de enganar o espectador da fotografia é, na verdade, anterior ao photoshop, embora nunca tenha adquirido antes tamanha proporção. Vários fotógrafos desde o século XIX recorreram a montagens para criar fotografias de cenas que de fato não ocorreram. Um exemplo bastante conhecido no Brasil é a fotografia *Os Trinta Valérios*, produzida por Valério Vieira em 1901, na qual o fotógrafo retrata uma festa com músicos, convidados, um garçom, além de um busto e três retratos na parede, a trucagem é o fato de que todos os personagens presentes na cena são na verdade a mesma pessoa: o próprio Valério. Esta fotografia pode ser visualizada em KOSSOY. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*, p. 319.

<sup>6</sup> BAZIN. “Ontologia da imagem fotográfica”. p. 22

documento/monumento<sup>7</sup> do passado, assim como outras fontes históricas. E identificá-la como monumento é exigir do historiador sensibilidade e atenção especial para o lugar da fotografia na sociedade estudada. No caso da presente dissertação, debruçada sobre Augusto Malta, importante fotógrafo documentarista no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, torna-se fundamental considerar que aquela sociedade via a fotografia como uma espécie de fatia diretamente extraída do real, nesse sentido, será preciso estar sensível ao deslumbramento provocado pela imagem fotográfica naquelas pessoas que viviam então. Sensação esta que não decorria do caráter cultural da foto, mas do seu efeito de veracidade, “a fotografia encarregava-se de atestar a si própria a autenticidade que em outros produtos era colocada sob suspeita”<sup>8</sup>, afirma Maria Inez Turazzi sobre o papel da fotografia nas exposições universais, por exemplo, entre a segunda metade do século XIX e o início do XX.

Ela própria um produto do progresso técnico da sociedade burguesa industrial, a fotografia teve papel significativo também na exposição de seus feitos e realizações. A técnica fotográfica permitiu a reprodução das imagens dentro de uma lógica industrial, em que “o ato quase místico e totalizador da criação manual da imagem cede lugar a uma sucessão de gestos mecânicos e químicos parcelados”<sup>9</sup>. Se, por um lado, este caráter industrial contribuiu para que a fotografia fosse hostilizada como modo de arte, pelo menos nas primeiras décadas após a sua invenção; por outro, fez com que esta se tornasse desde então “a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta”<sup>10</sup>, para utilizar as palavras de Baudelaire.

O novo artefato ganhava cada vez mais atribuições. O desenvolvimento das técnicas de reprodução fotográfica possibilitou a multiplicação da imagem fotográfica em quantidades cada vez maiores pela via impressa, iniciando-se um processo inovador de conhecimento da realidade. Para o mundo surgia uma nova

---

<sup>7</sup> LE GOFF. “Documento/Monumento”. In: *História e Memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

<sup>8</sup> TURAZZI. *Poses e trejeitos*. p. 136

<sup>9</sup> FABRIS. “A invenção da fotografia: repercussões sociais”, pp. 13-14.

<sup>10</sup> Baudelaire. “Le publique moderne et la photographie”. *Apud.*: DUBOIS. *O ato fotográfico e outros ensaios*. p. 29

maneira de cristalizar os mais variados acontecimentos. Para a História surgia um precioso documento<sup>11</sup>, que só seria compreendido como tal muito tempo depois.

Como fonte e como objeto da pesquisa histórica, a fotografia se mostra como um resíduo do passado<sup>12</sup> e deve ser vista como uma importante marca cultural da época que ela traz à tona. Dotada de características próprias que a distingue de outras representações imagéticas tais como a pintura e o desenho, a fotografia revela – através da conjugação do aparato técnico e da ação de um sujeito que se viu motivado, por qualquer razão, a fixar um determinado fragmento do real – uma cena condensada no tempo e no espaço retidos na imagem. Compreendida como fonte densa de informações para o historiador, a imagem fotográfica traz consigo aspectos da vida passada que outros tipos de representação visual – com exceção do cinema e do vídeo – ou de descrição verbal não poderiam oferecer, afinal, a fotografia foi produzida a partir do contado direto, por mais breve que fosse o instante, de seu referente. Característica própria do dispositivo fotográfico que suscita reflexões teóricas tais como a de Roland Barthes:

Penso novamente na fotografia de William Casby, “nascido escravo”, fotografado por Avedon. O noema aqui é intenso; pois aquele que vejo aí *foi* escravo: ele certifica que a escravidão existiu, não tão longe de nós; e o certifica, não por testemunhos históricos, mas por uma ordem nova de provas, de certo modo experimentais, embora se trate do passado, e não mais apenas induzidas: a prova-segundo-são-Tomé-ao-querer-tocar-o-Cristo-ressuscitado.<sup>13</sup>

Vista como reprodução fiel à realidade, a fotografia tem sido utilizada para diversos fins desde a sua invenção, e o uso da fotografia pelo Estado com a encomenda de documentações sobre obras e cerimônias públicas foi um dos ofícios ao qual o fotógrafo foi bastante solicitado no período aqui tratado. Só para citar apenas alguns exemplos, temos Marc Ferrez, contratado pela Comissão Construtora da Avenida Central entre 1903 e 1906 para fotografar plantas e

<sup>11</sup> Diversos historiadores brasileiros vêm se dedicando a refletir e a elaborar métodos próprios para o uso da fotografia como fonte da pesquisa histórica, mostrando que a valorização quase que exclusiva de documentos escritos pelos historiadores já é uma realidade superada. Ver: KOSSOY. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001; LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1993; MAUAD. “Através da imagem: fotografia e história. Interfaces”. In: *Tempo*, Rio de Janeiro, vol.1, nº.2, 1996; CIAVATTA, Maria. *O mundo do trabalho em imagens: a fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900-1930)*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

<sup>12</sup> KOSSOY. *Fotografia e História*. p. 45

<sup>13</sup> BARTHES. *A câmara clara*. p. 119

fachadas dos prédios em construção na avenida; Nicolas Alagemovits, contratado pela Diretoria Geral de Instrução Pública para fotografar a revitalização e a construção dos novos prédios escolares durante a reforma educacional do Distrito Federal entre 1927 e 1930; além de Augusto Malta, contratado como fotógrafo oficial da Prefeitura do Rio de Janeiro entre 1903 e 1936.

Augusto César de Malta Campos, alagoano de Paulo Afonso, residente no Rio de Janeiro a partir de 1888, passou a fotografar o cotidiano carioca depois de aceitar a oferta de trocar a bicicleta que usava como meio de transporte para vender tecidos finos de porta em porta às damas da alta sociedade carioca por uma máquina fotográfica em 1900<sup>14</sup>. Malta era ainda apenas um amador que produzia imagens da família e dos amigos quando foi convidado pelo Prefeito Francisco Pereira Passos para a função de fotógrafo oficial da Prefeitura, cargo até então inexistente na administração municipal. Com a dedicação ao trabalho, foi ganhando experiência, permanecendo no cargo de 1903 a 1936, ano de sua aposentadoria; simultaneamente, sempre realizou trabalhos para empresas particulares como a *Companhia de Seguros Sul América* e a *Light*, foi também sócio-fundador da *Sociedade Cartófila Emanuel Hermann*, e produziu ele próprio cartões-postais através da *Edições Malta*, além disso, cedia constantemente fotografias para publicações ilustradas<sup>15</sup> como a *Kosmos*, a *Fon-Fon*, a *Revista da Semana*, entre outras.

Augusto Malta começa a fotografar o Rio de Janeiro num período de intensas transformações urbanas, quando a cidade passa a ser vista como centro irradiador dos novos valores que deveriam nortear a vida da nação. Já por volta de 1870, de acordo com Jeffrey Needell, os entrepostos urbanos haviam crescido enquanto núcleos de concentração populacional, cultural e de infra-estrutura, transformando-se em novo centro político<sup>16</sup>. O Rio havia se tornado também um distrito de profissionais liberais, burocratas, empresários e estudantes, pessoas com mais acesso ao pensamento e aos exemplos europeus e, com o advento da República esta posição afirmou-se ainda mais. O porto do Rio de Janeiro era nesse período não só um grande importador de produtos industrializados destinados ao

---

<sup>14</sup> Este e outros dados sobre a vida pessoal de Augusto Malta podem ser encontrados na entrevista que sua filha, Amaltéa Malta Carlini, concedeu ao Museu da Imagem e do Som, em março de 1980. MIS/RJ – código 6223, seção5, fita 573.

<sup>15</sup> De acordo com Amaltéa, Augusto Malta não cobrava pelas fotografias que cedia às publicações ilustradas, nem chegou a trabalhar diretamente como funcionário de algum jornal ou revista.

<sup>16</sup> NEEDEL. *Belle époque tropical*, p. 20.

consumo da própria cidade, mas também da vasta área a qual abastecia. E, para atender às expectativas que foram depositadas sobre a Capital, parecia urgente a necessidade de substituir sua imagem de cidade atrasada, suja e pestilenta por uma que sugerisse conforto e segurança, que atrairiam a civilidade, os imigrantes, os avanços tecnológicos e os capitais desejados. A antiga cidade de ruas estreitas não correspondia às novas exigências.

Rodrigues Alves, que assumiu a presidência da República em 1902, logo após a estabilização política e econômica garantida no governo de Campos Sales, argumentava que a reforma do porto era fundamental para atrair investimentos e transformou, segundo Needell, este programa na principal meta de seu governo. Para André Nunes Azevedo, a grande reforma urbana anunciada pelo presidente naquele mesmo ano obedecia a uma série de motivações: o saneamento da cidade, graças a uma demanda por salubridade urbana que se apresentava desde o século XIX; a necessidade de legitimação do regime republicano, que já tinha sua imagem desgastada em relação à população; o desejo de ampliar o comércio externo através do porto do Rio de Janeiro, visando melhor equilíbrio financeiro nas contas federais, especialmente dependente da arrecadação fiscal sobre as importações; e a tentativa de responder à “crise de capitalidade” do Rio de Janeiro, com o objetivo de fazer da capital federal a metonímia de um país em progresso<sup>17</sup>.

Tendo em vista estes objetivos, a Reforma Urbana implementada a partir de 1903 foi dividida em duas intervenções urbanísticas principais. O primeiro conjunto de obras ficou a cargo do próprio Governo Federal – que incluía as obras de ampliação e modernização do porto e da abertura das avenidas atualmente chamadas Rodrigues Alves e Francisco Bicalho e da Avenida Central, criando um sistema viário integrado –, enquanto outras obras foram atribuídas ao Governo Municipal, dirigidas pelo o engenheiro Francisco Pereira Passos, nomeado prefeito do Rio de Janeiro.

As idéias de civilização e progresso presentes no ideário de Pereira Passos e outros engenheiros diretamente ligados aos planos de intervenção urbana consistiam fundamentalmente na aquisição de uma civilidade urbana burguesa, na

---

<sup>17</sup> AZEVEDO. *Da Monarquia à República*, p. 241.

qual o espaço público da cidade deveria ser regrado através de leis<sup>18</sup>. Na perspectiva de fomentar o seu ideal de civilização na cidade, Passos estabeleceu uma série de medidas que tencionavam promover novos usos e costumes considerados condignos com os padrões daquilo que julgava civilizado, a despeito das tradicionais formas populares de ocupação da cidade. O afrancesamento do Rio de Janeiro, segundo Needell, teria se tornado “sinônimo da *belle époque*”<sup>19</sup>.

Contratado por Pereira Passos em 1903 para integrar a Diretoria de Obras e Viação Pública, Malta deveria registrar os eventos oficiais, a realização e inauguração de obras públicas, as cerimônias que tinham a participação de políticos, assim como efetuar uma documentação preliminar dos logradouros e edifícios que seriam derrubados pela reforma urbanística e, com isso, auxiliar a estipulação dos preços das indenizações. As casas demolidas, as ruas alargadas, as praças retificadas, toda a transfiguração da paisagem urbana carioca foi captada por suas lentes, registrada e devidamente catalogada.

Mas, mesmo tendo trabalhado para dezenas de prefeitos, ao longo de mais de três décadas, o nome de Augusto Malta se associou estreitamente ao do prefeito que o contratou para o cargo de fotógrafo oficial, de modo que se pode falar de um epíteto: Malta, o *fotógrafo-de-Pereira-Passos*. O primeiro capítulo da presente dissertação tem justamente a intenção de interrogar sobre as razões e os desdobramentos dessa aproximação do nome de Augusto Malta com a figura e a reforma de Pereira Passos. Busco enfatizar que a importância histórica do fotógrafo alagoano não foi apenas a de ter sido o fotógrafo de Passos, afinal, depois de contratado por este, Malta continuou a atuar junto à Prefeitura por mais de trinta anos, mostrando que o seu trabalho não foi válido apenas para aquele momento das reformas urbanas do início do século, mas que seu significado continuou se renovando ao passo que a própria cidade se modificava, e este é um fato que precisa ser assinalado. Não apenas a Reforma Pereira Passos utilizou as imagens de um fotógrafo como um dos instrumentos de sua política, esta técnica permaneceu como um instrumento de grande valor na época, e por isso é significativo lembrar que outros fotógrafos – como Ferrez e Nicolas, citados

---

<sup>18</sup> Nos seus primeiros meses de governo, Passos proíbe que se cuspa na rua e nos bondes, a vadiagem de caninos, que se faça fogueiras nas ruas da cidade, que se solte balões, a venda ambulante de bilhetes de loteria, o trânsito de vacas leiteiras e a exposição de carnes à venda nas ruas. AZEVEDO. *Da Monarquia à República*, p. 275.

<sup>19</sup> NEEDELL. *Belle époque tropical*, p. 55.



acima – também foram contratados pelo poder público para produzir documentações fotográficas acerca dos empreendimentos do Estado e nem por isso assumiram o epíteto.

Ligado através da sua profissão ao poder público, mas nunca restrito a este, Malta apresentou uma visão bastante ampla em relação à cidade. Autor de milhares de imagens que captaram o Rio em seus mais variados aspectos, Augusto Malta será analisado aqui como alguém que, através de suas fotografias, produziu imagens capazes de conectar o imaginário urbano e sua própria percepção, construindo fotografias que dialogavam com as idéias de civilização, progresso, atraso, que circulavam no espaço da cidade através do poder público, da imprensa e da população em geral, mas sem estar sujeito a elas. Em outras palavras, supõe-se que o fotógrafo não fotografa simplesmente aquilo que vê, mas também o que aprecia, pensa e julga sobre aquilo que vê, estando influenciado por todo um universo de valores socialmente compartilhado.

Tanto o aperfeiçoamento dos materiais foto-sensíveis e a redução gradativa do tempo de exposição necessário para a realização das tomadas e do tamanho e peso das máquinas fotográficas<sup>20</sup> tornaram possível a produção de fotografias que captassem a cidade em movimento, quanto o crescimento populacional e urbano desde o último quartel do século XIX e, mais ainda, as intensas transformações que a cidade passou a sofrer nas décadas seguintes permitiram e motivaram múltiplas apropriações do fotógrafo sobre a vida urbana. Malta fotografa numa época em que o dispositivo fotográfico ganha cada vez mais aperfeiçoamentos que potencializam seu poder reprodutivo<sup>21</sup> e novos suportes que permitem um consumo mais amplo da imagem produzida, como o cartão-postal, por exemplo. Além do contexto das reformas urbanas, as inovações técnicas e as novas demandas sociais por imagens certamente influenciaram o fotógrafo.

---

<sup>20</sup> Amaltéa Malta afirma que seu pai sempre utilizava máquinas de grande formato, operadas com pesados negativos de vidro, e quase sempre fazia tudo sozinho. Contudo, Augusto Malta dispunha de equipamentos leves tais como a pequena máquina que segura nas mãos no auto-retrato reproduzido na página 24 do presente trabalho, embora não seja possível afirmar que tenha feito uso de tal equipamento.

<sup>21</sup> A serviço da Prefeitura, Malta contou com máquinas que operavam com chapas de vidro à base de gelatina bastante sensíveis à luz, o que permitia ao fotógrafo trabalhar com diafragmas bem fechados, podendo com isso inserir mais planos em foco. A sensibilidade das chapas possibilitava também o registro de objetos em movimento. (Ver: Ciavatta. *O mundo do trabalho em imagens*, p. 135, nota 45).

As imagens selecionadas para a pesquisa e elaboração da presente dissertação compreendem fotografias produzidas ao longo de vários anos, o que permite avaliar mudanças e permanências na forma como Malta representou a cidade. Neste conjunto há tanto fotografias de cunho oficial quanto imagens construídas por iniciativa particular do fotógrafo, integrando diferentes séries produzidas ao longo de três décadas de trabalho, e se apresentam em dois conjuntos temáticos: o primeiro abarca as imagens que realizou acerca dos quiosques existentes na cidade – entre 1903, quando inicia seu trabalho junto à Prefeitura, e 1911, quando os quiosques são definitivamente removidos das ruas da cidade – e o segundo abrange diversas fotografias que captaram a Avenida Central/Rio Branco – de 1904, quando se inicia sua construção, até o início da década de 1930, época em que seu filho, Aristógiton Malta, começa a trabalhar ao lado do pai, para dentro de alguns anos substituí-lo como fotógrafo oficial da Prefeitura.

A exemplaridade dos referentes destas séries selecionadas como símbolos de atraso, os quiosques, e de progresso, a Avenida Central, são pontos de partida tanto para a opção por essas imagens quanto para sua análise. As noções de atraso e progresso não foram simplesmente atribuídas a estes lugares da cidade por Augusto Malta ou pela fotografia, mas circulavam pelo espaço urbano tanto na forma de imagens, quanto de palavras impressas, faladas e até de decretos, e a fotografia deve ser vista como relacionada a este universo de idéias e experiências. Afinal, como lembra Barthes, a significação da imagem fotográfica está estreitamente ligada à cultura.

Uma fotografia jornalística foi amplamente difundida por ocasião das últimas eleições americanas: o busto do Presidente Kennedy, visto de perfil, olhos voltados para o céu, mãos postas. É a própria pose do modelo que sugere a leitura dos significados de conotação: juventude, espiritualidade, pureza; a fotografia, evidentemente, só é significante porque nela existe um conteúdo de atitudes estereotipadas que constituem elementos cristalizados de significação (olhos voltados para o céu, mãos postas); uma “gramática histórica” da conotação iconográfica deveria, pois, procurar seu material na pintura, no teatro, na associação de idéias, nas metáforas usuais, etc., isto é, precisamente na “cultura”.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, pp. 16-17

É por essa razão que o historiador que opta por focar seu interesse na fotografia, seja como fonte ou como o próprio objeto de pesquisa, deverá considerar em primeiro lugar o seu caráter de representação; em outras palavras, deverá refletir sobre a própria dimensão do conhecimento que o contato com fotografias do passado lhe possibilita e como estas imagens, que são simultaneamente objetos materiais e discursos, se relacionam com a realidade a qual representam. Afinal, uma fotografia, como signo figurativo, não pode ser vista como uma espécie de emanção de seu referente, e toda representação não deixa de ser uma seleção mais ou menos arbitrária de certos aspectos que interessam ao autor ou à sociedade a que pertencem.

Estes dois conjuntos de fotografias não se referem estritamente a imagens que tenham sido compostas enquanto séries pelo próprio Malta – ou seja, não foram construídas pelo fotógrafo como um grupo de alguma maneira coeso – e sim a conjuntos amplos que abarcam imagens produzidas em épocas e com motivações distintas. A articulação entre estas diversas fotografias servirá à comparação da apresentação das mudanças operadas na configuração urbana e dos usos do espaço público, por um lado, e o desejo de fixação de certas noções ligadas ao passado e ao futuro da cidade – e da nação – apresentando por vezes visões estereotipadas da barbárie e da civilização, de outro. Dito de outro modo, trata-se aqui de avaliar o jogo entre fixidez e movimento na apreensão e representação da cidade e do desenvolvimento do próprio Malta como fotógrafo documentarista urbano, o que ultrapassa o universo das reformas implantadas por Pereira Passos – embora sua importância não seja excluída.

Tratados em capítulos distintos, mas articulados entre si, estes dois conjuntos de imagens permitirão uma apreensão ampla da representação construída pelo fotógrafo em um espaço de tempo de três décadas e isto será fundamental para a identificação de conexões entre a fotografia de Augusto Malta e o Rio de Janeiro de Augusto Malta. As imagens desta cidade que tanto se desejava como moderna, ganham materialização a partir de uma técnica e de um suporte que também interage com a configuração do moderno: a fotografia.

O capítulo *Quiosques e pés-rapados entre o espaço urbano e o espaço fotográfico*, como o próprio título já indica, trata-se de desenvolver uma análise comparativa entre o lugar do quiosque e de seus freqüentadores na cidade em processo de modernização e o lugar desses elementos e personagens urbanos no

interior do retângulo fotográfico. Autoridades públicas e vários setores da sociedade carioca viam o quiosque como uma terrível demonstração de sujeira e atraso ainda de cunho colonial<sup>23</sup> e escravista<sup>24</sup> presente, infelizmente, na cidade do Rio de Janeiro naquele período de intensas transformações na estrutura urbana, visto pelos contemporâneos como um anacronismo que deveria ter seu fim decretado. Morador da cidade e profissional que atuava junto à Prefeitura em seu esforço modernizador, Malta tinha todas essas noções a respeito dos quiosques e de seus freqüentadores em seu campo de possibilidades<sup>25</sup>; como operador da câmera fotográfica, detrás da objetiva, Malta construía imagens que de alguma forma mostravam como essas noções eram reinterpretadas e reconstruídas como imagens a partir de recursos próprios da técnica fotográfica.

O último capítulo, intitulado *Multiplicidade na Avenida de Augusto Malta*, é também dedicado a relacionar cidade e fotografia, mas voltado sobretudo a interrogar a pluralidade de abordagens sobre a Avenida observada no decorrer da pesquisa. A princípio, a idéia de que Augusto Malta teria buscado reproduzir ou reinterpretar através de imagens a civilização atribuída ao imenso bulevar, norteou os rumos da pesquisa; com o seu desenvolvimento, foi a variedade de apreensões que chamou atenção. Ao longo de três décadas de fotografias, a pluralidade é tão marcante que se podem observar imagens dotadas de forte movimentação e imagens que apresentam uma avenida praticamente estática, há fotografias que trazem personagens que posam e que ignoram o fotógrafo, algumas dão ênfase à arquitetura, outras aos transeuntes, indo de planos gerais a closes. Isto pode evidenciar uma apreensão motivada pela pluralidade observada por Augusto Malta naquele espaço da urbe, hipótese que leva a questionar sua representação exclusivamente como lugar de civilização, embora este seja um dos seus traços mais marcantes, como veremos. Para tanto, as fotografias de Malta são

---

<sup>23</sup> O uso do termo “colonial” para se referir à feição das ruas do Rio de Janeiro no início do século XX é comum entre cronistas da época (ver, por exemplo, as crônicas de Luiz Edmundo e de Olavo Bilac), demonstrando que, pelo menos para certos setores de cariocas, a cidade na época imperial era vista como indistinta da cidade na época colonial. O uso do adjetivo “colonial” seria, portanto, mais uma forma pejorativa de designar aspectos e costumes considerados incivilizados e menos uma designação propriamente temporal.

<sup>24</sup> Do mesmo modo que “colonial” não se refere a uma designação temporal, o uso do termo “escravista”, não quer dizer que ainda havia escravidão no Brasil dos primeiros anos do século XX, mas indica uma relação com referências à escravidão que eram ainda muito próximas simbolicamente naquele momento.

<sup>25</sup> VELHO. “Projeto, emoção e orientação em sociedades complexas”, p. 26.

comparadas entre si, mas também com imagens produzidas por outros fotógrafos contemporâneos.

*Detrás da objetiva* supõe que haja uma estreita ligação entre as imagens mentais presentes tanto no ideário sócio-cultural quanto na percepção pessoal do fotógrafo, e as imagens visuais que ele produz. Embora, por muito tempo, a fotografia tenha estado ligada à noção de objetividade – e o fato do conjunto de lentes que constitui o “olho” fotográfico ser chamado de “objetiva” é, certamente, um indício desta noção –, é preciso destacar a sua carga de subjetividade. O sujeito atrás da máquina mira, seleciona, recorta, organiza em seu visor a disposição dos elementos que compõem a cena a ser fotografada. Embora não tenha poder absoluto sobre todos os elementos presentes no evento fotográfico, que envolve, por exemplo, outros sujeitos e acasos diversos, o fotógrafo sempre *busca transmitir* da melhor maneira possível aquilo que ele *deseja transmitir*. O esforço de compreender suas imagens passa, portanto, pelo esforço de compreender o mundo no qual o fotógrafo está inserido e a sua própria apreensão sobre este mundo.