

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

A BELLE ÉPOQUE CARIOWCA:

Imagens da modernidade na obra de Augusto Malta.

(1900-1920).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História por Fernando Gralha de Souza. Orientadora: Prof^a Dr^a Sônia Cristina da Fonseca Machado Lino.

Juiz de Fora

2008

Dissertação defendida e aprovada, em 23 de outubro de 2008 pela Banca constituída por:

Presidente: Prof. Dr. Fernando Sergio Dumas dos Santos

Titular: Prof^a Dr^a Claudia Maria Ribeiro Viscardi

Orientador: Prof^a Dr^a Sônia Cristina da Fonseca Machado Lino

AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar os agradecimentos pela minha Orientadora Professora Sônia Lino, pela dedicação, pelas preciosas indicações de leitura, pela confiança em meu trabalho e pelas “dicas” e “toques” sem os quais não seria possível a realização desta tarefa. Não posso deixar de agradecer também às secretárias do programa Nilcimara Bertolino e Ana Mendes, que sempre me atenderam com simpatia e prontidão em todos os trâmites burocráticos de meus estudos na UFJF; aos meus amigos de jornada Erik, Marília, Ísis, Keila e Alex pela amizade, companheirismo e troca de idéias durante as aulas e fora delas.

A realização desta pesquisa não se daria sem as instituições que proporcionaram as condições necessárias para tanto, portanto fica aqui meu agradecimento à Universidade Federal de Juiz de Fora e ao Instituto de Ciências Humanas e Letras e do Programa de pós-graduação em História, à Biblioteca Nacional e fundamentalmente ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro que nas pessoas da coordenadora do acervo Elenir Aguiar e da estagiária Maria Isabela sempre disponibilizaram as pastas com as fotografias (em um eterno ir e vir de pastas e fotos) com a maior presteza e simpatia.

Deixo meus eternos agradecimentos às pessoas que fazem parte de minha vida desde antes da jornada do mestrado, aos meus grandes amigos e professores, Maria das Graças e Marcus Cruz que sempre acreditaram mais em mim do que eu mesmo, aos meus pais, seu Sérgio e Dona Magda, pela “corujice”, apoio, compreensão e carinho de sempre. E por fim agradeço de todo meu coração à pessoa que mais torceu, sofreu, alegrou-se, incentivou, ajudou e acreditou neste projeto, Mônica você foi, é e será meu céu e meu chão, sem você nada disso teria acontecido e nem teria valor, obrigado.

*Ao seu Sérgio, à dona Magda e à Mônica, que me ensinaram
tudo.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1

CAPÍTULO 1:

1. MALTA E FOTOGRAFIA	5
1.1. A fotografia na passagem do séc. XIX ao XX: a democratização da imagem.	5
1.2. Augusto César Malta de Campos	8
1.3. A pesquisa e os arquivos.....	3
1.3.1. O MIS-RJ e o acervo particular de Malta	14
1.4. Fotografia e História.....	20
1.4.1. A fotografia como representação	26
1.4.2. Fotografia e Documento	30
1.4.3. A imagem fotográfica enquanto momento.....	41
1.4.4. Olhar, ver e pensar.....	46

CAPÍTULO 2:

2. A ÉPOCA, A CIDADE E O FOTÓGRAFO	52
2.1. A <i>belle époque</i> carioca.....	53
2.2. Ser “moderno”: conflitos, contradições e o eterno vir-a-ser.....	62
2.2.1. Ser “moderno” no Rio de Janeiro da <i>belle époque</i>	67
2.3. O fotógrafo e a cidade.....	79
2.3.1. “Quero lá saber de passado?”.....	82
2.3.2. Malta e a rua, uma escrita	84

CAPÍTULO 3:

3. NOSSO FOTÓGRAFO FOCA NO QUE VÊ E MOSTRA O QUE NÃO QUER VER	89
3.1. O futuro desejado: o carioca ideal	94
3.1.1. Assemelhando-se a um ideal.....	95
3.1.2. Ensinando divertimentos.....	103
3.1.3. A arte do aparecer e do bem freqüentar: a cena final.....	113
3.2. O futuro alcançado: o carioca real.....	118
3.2.1. O Vestir e o habitar errados	120
3.2.2. O freqüentar e o trabalhar errados.....	126

CONCLUSÃO 134

BIBLIOGRAFIA 139

ANEXOS 146

RESUMO

O objetivo deste trabalho é perceber o modo como, no Rio de Janeiro da *belle époque*, a idéia de carioca, de modernidade e seus contrapontos são construídos, pensados, dados a ver através da fotografia de Augusto Malta. Procuramos, portanto, compreender como Malta, enquanto sujeito social, apresenta a sociedade carioca elaborando representações através de imagens fotográficas. Mostrar como estas imagens descrevem a realidade da *belle époque* carioca não como um espelho, mas como uma “visão de mundo” entre outras possíveis, como uma interpretação daquilo que a sociedade era no momento do *click* do fotógrafo ou, daquilo que ela poderia vir a ser no futuro. Entendemos, portanto, a obra do fotógrafo Augusto Malta como uma determinada “prova visual” do contexto de *belle époque* carioca, que sempre encontrou-se entre dois modos de existência: como mensagem direta, objetiva, culturalmente consagrada pela sua origem de tecnologia aplicada e aparentemente sem necessidade de decodificações, e como uma mensagem polissêmica, dúbia, refratária da realidade.

ABSTRACT

The objective of this paper is to perceive the way as, in Rio de Janeiro of *belle époque*, the idea of Carioca, the modernity and its counterpoints are constructed, thought and given to understand through the photography of Augusto Malta. We aim, therefore, to understand as Malta, while social person, presents the Carioca society elaborating representations through photographic images. We intend to show as these images describe the reality of *belle époque* Carioca, not as a mirror, but as a “vision of world”, among other possibilities as an interpretation of what the society was at the moment of click of the photographer or, of what it could be in the future. We understand, thus, the workmanship of the photographer Augusto Malta as one particular “visual proof” of the Carioca context of *belle époque*, which was always between two ways of existence: as direct, objective message, culturally established by its origin of applied technology and, apparently, without necessity of decodings, and as a polissemic message, ambiguous, that give us the refraction of the reality.

INTRODUÇÃO

Se de início a obsessão parecia francesa, pois desde a frustrada experiência da França Antártica de Villegagnon¹ no século XVI, passando pelas invasões de Jean-François Duclerc e René Duguay-Trouin² no século XVIII, o Rio de Janeiro era objeto de desejo dos franceses, no período da *belle époque* no Brasil a situação se encontrava invertida, era a cidade do Rio de Janeiro que ambicionava a França. Ou melhor dizendo, ser como a França.

Nos tempos coloniais o grande fluxo de escravos africanos que aportaram aqui não só com sua força de trabalho, mas também com seus pensamentos, músicas, religiões, anseios e idéias que foram inevitavelmente misturadas a dos portugueses e índios que aqui já se encontravam. Foi o início de um processo de hibridação cultural que de certa forma seria catalisado e ampliado pela chegada da família real em 1808, pelo inchaço populacional provocado, entre outras condições, pela abolição da escravatura em 1888, e pela não menos importante condição de cidade portuária sempre recebendo em seus portos todo o tipo de imigrantes e viajantes, ingleses, franceses, holandeses, alemães e outros povos além dos europeus que por aqui passavam deixando e levando impressões da cidade destinada a ser a cosmopolita “cidade maravilhosa”.

Destino que só seria cumprido a partir do estabelecimento da República em 1889. Na virada do XIX para o XX, o Brasil e sua capital encheram-se de esperanças, dúvidas e expectativas, gerando um clima de mudanças iminentes na cidade de São Sebastião. No início

¹ Para maior aprofundamento do tema sugerimos ver: MARIZ, Vasco e PROVENÇAL, Lucien. *Villegagnon e a França Antártica – Uma Reavaliação*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2005.

² Para maior aprofundamento do tema sugerimos ver: BICALHO, M. Fernanda. *A cidade e o Império*. Tese de doutorado. USP, 1997. E CAVALCANTI, Nireu. *O Rio de Janeiro Setecentista. A vida e a construção da cidade do Rio de Janeiro da invasão francesa até a chegada da corte*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2004.

do século XX, Rodrigues Alves assume a presidência do país e sai das expectativas para entrar na ação de transformar a cidade em um grande centro urbano, inicia um processo de reformas cujo intento é inserir o Brasil, através de sua capital, no cenário mundial. É esse processo, na ambiência da *belle époque*, que transformaria a cidade e o cidadão carioca não só arquitetonicamente, mas também todo o modo de vida da população.

Foi esse contexto que a República brasileira e sua capital encontraram como palco para disseminar os novos ideais de país, cidade e cidadão.

É dessa tentativa de disseminação de ideais e de seu resultado, que trata nosso trabalho, de como a partir da cidade do Rio de Janeiro, a Capital Federal, tentou-se reformular, além do espaço físico, também a imagem dos habitantes desta cidade, dando-lhes uma nova face, orientando condutas e implementando uma visão de mundo modernizante para a cidade que, naquele momento era o “cartão-postal” do país.

Quando se fala em cartão-postal, imediatamente, se estabelece uma relação com fotografia. E foi precisamente este tipo de fonte que inspirou este trabalho.

O objetivo principal deste trabalho é entender o processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX, bem como a construção de um estereótipo para seus cidadãos tomando como referência as fotografias de Augusto Malta, então, fotografo oficial da cidade. Para tal, além das fotografias foram utilizados depoimentos orais³ que se encontram no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, bem como a imprensa da época e algumas crônicas sobre o Rio de Janeiro.

As fotografias foram tratadas como uma mensagem que configuraram um discurso visual que, cruzadas com jornais e periódicos cariocas da época, complementaram o conjunto de documentos permitindo através da intertextualidade uma interpretação dos modos de ser e

³ Nos referimos ao depoimento da Amáltea Carlini Malta, filha de Augusto Malta, dado ao MIS/RJ em 1980. Ver Fontes.

agir da sociedade carioca da *belle époque*. Além do que, na intenção de empregar a fotografia para além de sua característica ilustrativa nos utilizamos de uma ampla série⁴ com certa homogeneidade, proporcionando-nos dar conta das similaridades e diferenças próprias dos grupos de imagens que nos propusemos analisar.⁵

A partir destes elementos e princípios básicos o texto foi assim organizado:

No Capítulo 1 tratamos de elaborar uma discussão teórica das relações entre fotografia e História, situando nesta relação tanto o fotógrafo Augusto Malta e sua obra como a condição da fotografia no início do século XX. Desta forma realizamos uma análise da fotografia enquanto documento a partir de autores como Ana Maria Mauad, Boris Kossoy, Roland Barthes, Annateresa Fabris e Maria Inez Turazzi entre outros. É preciso frisar que essas discussões orientaram as idéias discutidas em nosso trabalho tanto no que se alude à fotografia como documento, à dinâmica de produção de Augusto Malta quanto à imagem do cidadão carioca resultante dessa produção.

No segundo Capítulo tratamos de contextualizar o fotógrafo Augusto Malta e sua obra na Cidade do Rio de Janeiro da *belle époque*, para tanto, traçamos um panorama da cidade e do imaginário da *belle époque* tendo como parâmetros tanto obras de caráter Historiográfico como obras com o cunho jornalístico e da literatura. Logo após adentramos o campo do pensar a modernidade por meio das obras de Marshall Berman e do poeta e crítico francês Charle-Pierre Baudelaire. Enceramos o capítulo mostrando como estes fatores confluem na relação de Augusto Malta e sua obra com a cidade e cidadãos retratados, e é dessa relação que surge a escrita imagética, o discurso do fotógrafo a partir do qual estruturamos o Capítulo 3.

⁴ Ver Capítulo 1, item 1.3

⁵ MAUAD, Ana Maria. *Fotografia e História – possibilidades de análise*. In: CIAVATA & ALVES, 2004.

É no Capítulo 3 que finalmente partimos para a análise de como Malta enquanto sujeito social, apresenta a sociedade carioca da *belle époque*, elaborando representações através de fotografias, de como estas delineiam uma “visão de mundo”, como uma interpretação daquilo que a sociedade era no momento do *click* do fotógrafo ou, daquilo que poderia vir a ser no futuro.

É disso que trata nosso trabalho, de como é possível “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler”.⁶

⁶ CHARTIER, 1990, p. 76.

Capítulo 1. MALTA E FOTOGRAFIA.

1.1. A fotografia na passagem do séc. XIX ao XX: a democratização da imagem.

Em uma conjugação de engenho, técnica e oportunidade a fotografia surgiu em meados do século XIX e modificou o mundo, causou grande impacto na forma de produção e circulação cultural, alterando por completo o ambiente visual e os meios de intercâmbio de informação da maioria dos habitantes do planeta. Atualmente são raros os que não fazem uso freqüente da fotografia, seja como ilustração, auxílio à memória ou representação artística.⁷

A máquina de fotografar e seu produto, a fotografia, compuseram o novo equipamento/elemento tecnológico que possibilitava registrar o cotidiano de uma sociedade em processo de transformação, foram e são fundamentais para a construção das memórias da *belle époque* européia e especialmente parisiense. Abriram para o mundo um novo modo de vida e uma nova idéia de cidade. Ajudaram a transformar Paris em capital do século XIX e fizeram com que os críticos e avaliadores desse período a tomassem como referência para a interpretação da passagem do século XIX para o século XX.

Walter Benjamin, se inspirando nas caminhadas de Baudelaire pela Cidade Luz, colocou a fotografia num primeiro plano, como um dos mais importantes elementos da modernidade por esta se consistir, simultaneamente, em consequência do processo de desenvolvimento técnico e testemunha do novo tempo.

⁷ GASKELL, Ivan. *História das imagens*. In: BURKE, Peter. *A escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 241.

Iniciada pelos daguerreótipos, ampliada pelas *carte-de-visite*⁸ e definitivamente conquistada pelos cartões postais, a utilização da fotografia não se restringiu apenas ao prazer da contemplação de imagens, uma ampla diversificação de serviços ofertados, como a fotografia de cidades, aspectos da natureza, construções (prédios, escolas, estradas de ferro, pontes, etc.), expedições científicas e militares, documentação de empresas e governos, etc. emprestaram à imagem fotográfica o caráter prático e documental que contribuíram para a popularização da fotografia.

Antes reservada às elites, a fotografia na passagem do século XIX para o XX, passou por um processo de ampliação de seu alcance com a chegada no mercado de novas e mais simples técnicas fotográficas, baseadas no princípio do negativo-positivo, que ao diminuir os custos de produção, tornaram a fotografia acessível a um público maior.⁹ No Brasil, o efetivo crescimento da classe média, particularmente no Rio de Janeiro, resultou em uma crescente demanda do mercado consumidor de imagens. O novo modo de expressão e registro chegou ao alcance de novos usuários, como comerciantes urbanos, professores, profissionais liberais, funcionários públicos, artistas, entre outros que almejavam ter sua imagem eternizada pela fotografia. Desta forma o perfil da clientela sofreu uma transformação que a diferiu da dos tempos do daguerreótipo, quando o retratado era, quase sempre, um representante da elite agrária ou da nobreza oficial.¹⁰

Este alargamento do alcance das técnicas de reproduzibilidade impulsionou principalmente o fotomadorismo, cujo emblema inicial foi a introdução, em 1888 pela Eastman Kodak da câmera portátil, seu *slogan* publicitário – “*You press the Button, we do the rest*”, em último caso, sugere que a produção de imagens prescindia da figura do fotógrafo

⁸ “Tratava-se uma fotografia copiada sobre papel albuminado e colada sobre cartão-suporte no formato de um cartão de visita. (...) eram oferecidas como sinal de amizade e afeto a amigos, parentes e amadas e colecionadas em álbuns”. Apud. KOSSOY, 2002, p. 34.

⁹ BOSSY, 2002, p.12.

¹⁰ Idem.

profissional nos registros mais comuns, segundo George Eastman “qualquer pessoa com mediana inteligência pode aprender a tirar boas fotos em dez minutos.”¹¹

No alvorecer do século XX a fotografia já apresentava todos os quesitos imprescindíveis para a realização do registro de imagens de alta qualidade de exposição e reprodução, os principais progressos foram de ordem mecânica, na construção de lentes cada vez mais precisas e nítidas, e câmeras portáteis de diversos tamanhos e formatos. A Eastman lançou, por exemplo, em 1900, a câmera Brownie, ao custo de somente 1 dólar, e que transformou radicalmente a fotografia em uma arte popular, passando às outras empresas a preeminência por uma qualidade técnica profissional.¹²

Com a popularização da fotografia a imprensa a incorporou aos principais almanaque, revistas e jornais. Seu emprego, a princípio, tinha como função ilustrar reportagens e artigos ratificando o acontecimento narrado, ou mesmo de forma casual, sem nenhuma conexão com o texto publicado. Portanto, é importante atentar ao novo papel da fotografia no início do século XX – no Brasil explicitado em publicações como a Revista “Kósmos” e periódico “O Commentário” entre outros –, o de se constituir como um elemento do cotidiano da população, consecutivamente conexo não somente ao desenvolvimento científico e à verdade da reprodução dos fatos, mas igualmente ao registro, à documentação do momento especial vivido.

O novo equipamento e o olhar do fotógrafo transformaram o cotidiano em nova expressão estética, ao registrar tipos, costumes e hábitos, moda e ao atribuir à imagem fotográfica a condição de representação das inovações e da curiosidade do homem moderno.

¹¹ Após utilizar o rolo de filme com até cem fotos que vinha junto com a câmera, o fotógrafo amador envia pelo correio a máquina para a fábrica (em Nova York) onde o filme era revelado e copiado. Em seguida o cliente recebia em casa as fotos montadas e a câmera municiada com um novo filme pronto para ser usado. Ibidem, p. 42.

¹² SALLES, 2004.

1.2. Augusto César Malta de Campos

“Dai 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 (...)”¹³

Augusto César Malta de Campos nasceu em Paulo Afonso, na província de Alagoas em 14 de maio de 1864. De família tradicional na política alagoana, chegou ao Rio de Janeiro por volta de 1889, e segundo suas netas¹⁴, veio para escapar de uma carreira religiosa que o pai lhe impunha e já estava apaixonado pela prima Laura, com quem se casou e fugiu. Tiveram cinco filhos¹⁵, quatro meninas: Luttgardes, Arethusa, Callestenis, Aristocléa e um menino, Aristógiton, que mais tarde seguiria a carreira do pai.

Desde sua chegada ao Rio até 1902 exerceu várias atividades (guarda municipal, vendedor ambulante, guarda-livros, entre outros) antes de descobrir a fotografia. Sua clientela na venda ambulante de tecidos era a elite carioca,¹⁶ quando tomou a decisão que mudaria sua vida: resolveu trocar sua bicicleta (seu meio de transporte e que na época era uma inovação

¹³ Manuscrito de Augusto Malta datado 29 de agosto de 1936. Apud, CAMPOS, 1987.

¹⁴ <http://www.atelierimaginarte.com.br>. Site mantido pelas irmãs Lucca e Anna Gabriela Malta, netas de Augusto Malta.

¹⁵ Com a morte da esposa em 1904, Malta Casou pela segunda vez com Verschueren Malta Campos e teve mais quatro filhos: Eglé, Dirce, Amalteia e Uriel. CARLINI, 1980.

¹⁶ No decorrer de nosso trabalho, em vários momentos, utilizamos o termo “carioca” para denominar o habitante da cidade do Rio de Janeiro com base em definição dada pela academia brasileira de letras: “No séc. XIX e início do XX, o etnônimo a um tempo da província ou estado e da cidade; mas os habitantes desta, por contraste, devem ter sido chamados, informalmente, cariocas, a partir de 1736, a princípio pejorativamente, pejoração que se esbateu lentamente, como se depreende da resistência de fluminense na linguagem formal. Com a curta existência do Estado da Guanabara, carioca retomou seu valor etnonímico cabal; extinto o estado, os habitantes da cidade continuam a dizer-se cariocas, e fluminenses, quando relacionados com a unidade da federação. Etimologia: Do tupi *kari'oca*, prov. do tupi *kara'īwa* “homem branco” oka “casa”: a palavra tem emprego inicial como topônimo, a Carioca, mais tarde, Largo da Carioca, local em que havia uma fonte para provisão de água pública e de embarcações na cidade do RJ; esta acepção perdura no Centro-Oeste do país; observa-se que na top. brasileira há lago da Carioca (Pará), rio e serra da Carioca (RJ), serra da Carioca (MG); quer contemporâneos, quer posteriores à Carioca da cidade do RJ (documentado em 1560). Esses top. permitem supor que o étimo, em vez de estar ligado ao significado proposto: casa de homem branco seja conexo com água, fonte, córrego, rio. Nascentes registra ‘casa de branco’, ressalvando que a identidade desse homem branco e o local exato da casa ainda são problemas”. Ver anexo I.

geralmente importada) 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. Tornou-se um dos grandes mestres da fotografia do início do século XX. Fotografava de tudo: amigos, paisagens, pessoas. Rompeu com tradições estéticas e ideológicas, pois além de mostrar personagens e paisagens das elites locais, apresentava aos apreciadores de suas obras o “populacho”, seus lazeres, ofícios e o dia-a-dia. Produziu imagens capturadas nas ruas, invadindo a intimidade destas pessoas quase sempre com flagrantes que evidenciavam a dinâmica cotidiana dos habitantes da cidade.

No início do século XX, Pereira Passos - diplomado em Matemática pela Escola Militar e com curso de Engenharia na França - assume a prefeitura, requisita carta branca¹⁷ para governar o município, e desencadeia o processo de reurbanização da cidade. Tinha por objetivo transformar o Rio de Janeiro em uma cidade moderna e virtuosa, como se tratava de um grande projeto, precisava ser registrado. Mas se em outros tempos este dado oficial seria eternizado apenas através de escritos e no máximo em pinturas e desenhos, com a recente tecnologia da fotografia, esta condição mudou.

Malta foi indicado a Pereira Passos por Antônio Alves da Silva Júnior, um amigo fornecedor da prefeitura, para fotografar algumas das primeiras obras do prefeito. Passos apreciou o trabalho e o convidou para assumir o cargo de fotógrafo documentarista, cargo que até aquela data não existia na administração da cidade.¹⁸ O fotógrafo foi contratado em junho de 1903, e assumiu seu cargo no dia 23 subordinado à Diretoria geral de Obras e Viação da Prefeitura. Sua função era a de registrar os eventos oficiais, como execução e inauguração de obras públicas, estabelecimentos ligados ao município (hospitais, escolas, asilos, etc.), posses,

¹⁷ Durante os primeiros seis meses de seu mandato, governa com o Legislativo municipal suspenso. Nesse período, legisla por decretos, muitos dos quais alteram diversos costumes da cidade, como o comércio ambulante, a mendicância, a criação de cães domésticos e outros.

¹⁸ Decreto 445, de Junho de 1903 (Arquivo, 1994, p 16). Ap. CIAVATTA, 2002, p. 90.

encontros políticos, assim como ruas e edifícios que seriam arrasados com as reformas urbanas e flagrantes em geral como enchentes, desabamentos, ressacas, etc.

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 de Passos e seu filho Francisco de Oliveira Passos.

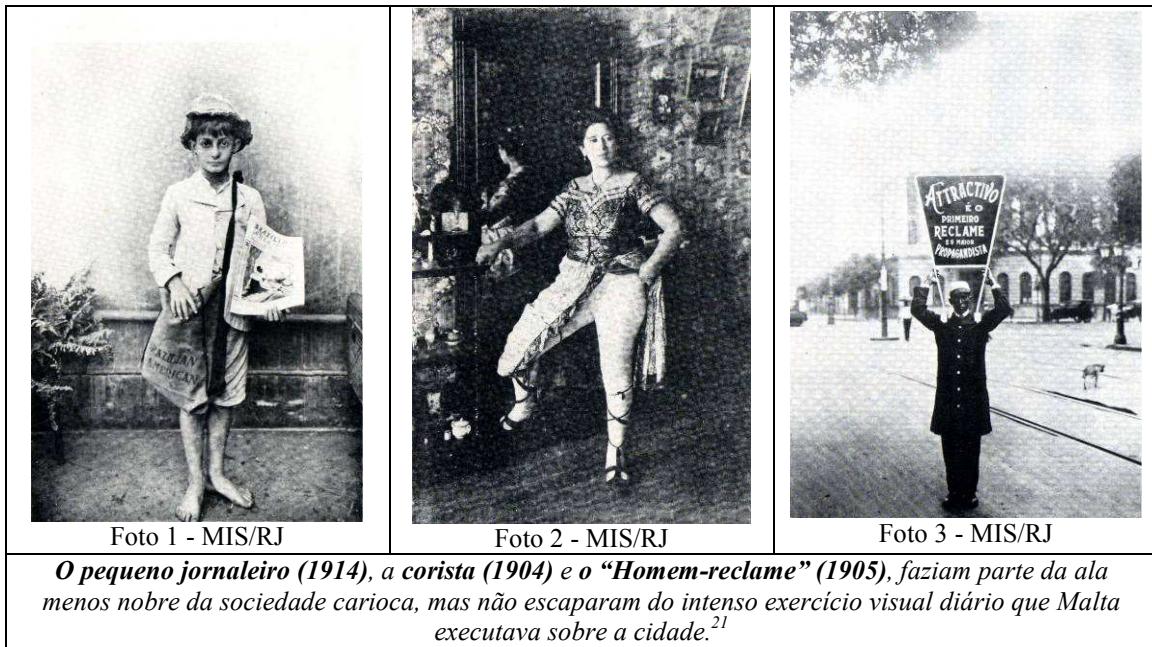
Segundo Amaltéa Malta, a proximidade e convivência de Malta com Passos foi de fundamental importância para o acesso do pai à “nata da sociedade”, pois quando, mais tarde, abriu seu próprio estúdio, essa ligação lhe serviu de carta de apresentação, garantindo-lhe vários convites para fotografar casamentos, batizados e festas em geral, assim como o contrato com várias grandes empresas como a Light e a Cia. de seguros Sul América.

Apesar de ter recebido parte de seu aprendizado inicial de Marc Ferrez,¹⁹ Malta não apresentou em toda a sua obra, o mesmo refinamento e o virtuosismo técnico de Ferrez - fotógrafo que, além de sólida formação artística, era possuidor de conhecimentos de química fotográfica, o que contribuiu para o tratamento primoroso de suas imagens -, mas apresentou um caráter evidentemente inovador ao construir um trabalho que foi além da sua incumbência oficial de documentar casas e quarteirões condenados pela prefeitura, festas oficiais, prédios públicos, museus, ministérios etc. Segundo sua filha Amaltéa, a fotografia além de ser a profissão que lhe dava sustento, era uma atividade que exercia por gosto.²⁰ Através de suas imagens, oficiais ou não, Malta disseccou a cidade em todas as suas faces e personagens, registrou operários, prostitutas, crianças, pobres e ricos, famosos e anônimos, compondo um verdadeiro painel de personagens típicos da vida carioca no período. Engendrou uma rede de fotografias sobre a capital federal, captando suas várias nuances, através de hábitos e

¹⁹ KOSSOY, 2002, p. 98.

²⁰ “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.

costumes de sua gente (fotos 1, 2 e 3), possibilitando, através das imagens fixadas em suas chapas fotográficas, percebermos a evolução histórica, social, cultural, arquitetônica, artística, urbanística da cidade carioca.



A crônica visual desenvolvida por Malta o habilitou a ser considerado por vários autores²² como o primeiro fotojornalista brasileiro. Suas fotos eram constantemente publicadas em revistas ilustradas como *Kosmos*, *Fon-Fon*, *Careta* entre outras, além dos cartões-postais - naquele momento no auge da moda, foi inclusive sócio fundador, nº 148, da “Sociedade Cartófila Emanuel Hermann, em 1904,²³ com especial destaque para a sua produção na Exposição Nacional de 1908.

Observou e registrou tudo que julgou interessante ou relevante, não só para o seu uso e deleite, mas também para futuras gerações. Era muito metódico na identificação do material produzido, sempre “assinava” na treva (parte escura) dos negativos, assim como colocava a data e alguma referência ao assunto registrado.

²¹ As fotografias 1, 2 e 3, são componentes da pasta “Prostitutas, aspectos sociais, festas juninas, festas em praças públicas” do índice “Logradouros” do acervo do MIS.

²² CIAVATTA, 2002; MOREIRA, 1996; HOLLANDA, 1996; KOSSOY, 2002.

²³ OLIVEIRA, Jr., 1998, p. 82

Da cobertura do desmonte do Morro do Castelo ao carnaval carioca, da própria cidade, no registro de personalidades, incluindo artistas, políticos, comerciantes, profissionais autônomos, artesãos e trabalhadores, entre outros temas, percebe-se a grandiosidade da obra de Augusto Malta. Esta grandiosidade poderia ser ainda maior se, infelizmente, grande parte de sua produção não tivesse se perdido ou sido danificada por falta de cuidado (chapas de vidro quebradas, ataques de fungos por má conservação, etc.). Hoje seu acervo está espalhado entre o Arquivo Nacional, o Museu da Imagem e do Som, da Light, do Instituto Moreira Salles e em coleções particulares, atestando sua relevância para a memória da cidade do Rio de Janeiro durante as três primeiras décadas do século XX.

Sua filha Amaltéa, afirmava que o pai era muito discreto e fechado quanto suas opiniões, sobre política não se pronunciou, nem sobre a revolta da vacina, nem sobre a revolução de 30, não discutia assuntos delicados – como o nazismo, por exemplo –, e não tinha assistentes por preferir trabalhar sozinho,²⁴ além disso, não revelava nem mesmo a seus familiares em quem votava nas eleições.²⁵ Malta se aposentou em 25 de Agosto de 1936, ano em que foi comemorado o centenário de Pereira Passos, foi então substituído no cargo por seu filho Aristóginho, mas continuou fazendo da fotografia parte integrante de seu cotidiano, fotografou até poucos anos antes de sua morte em 30 de junho de 1957, aos 93 anos.

²⁴ Com exceção de 1922, quando com muito trabalho devido à Exposição do Centenário da Independência, contratou seu irmão Teófilo para ajudá-lo. Idem.

²⁵ Ibidem.

1.3. A pesquisa e os arquivos

O número de chapas e as cópias destas produzidos por Malta são extremamente significativos, o que nos 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). O objetivo era, em um primeiro momento, fazer um mapa da localização do acervo de Malta, para posteriormente analisá-lo de forma delimitada de acordo com a ou as instituições que melhor se adequassem aos objetivos iniciais da pesquisa, já que devido a extensão da obra seria impossível, por questão de prazo, analisar todas as chapas produzidas por Malta.

Uma das instituições escolhidas para serem visitadas foi o AGCRJ, a amplidão do acervo e, em um primeiro momento, o vínculo da obra de Malta com a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, foi o fator principal que nos motivou a começar por esta instituição. O conjunto da obra pode ser acessado por meio de um catálogo em ordem alfabética, no qual podemos encontrar pastas com temas como “automóvel”, “bonde”, “enchentes”, “escolas”, “logradouros”, “prefeito”, entre várias outras além da série “negativos em vidro” que pode ser consultada via terminal de computador (esta série tem por volta de 5.300 fotografias reproduzidas digitalmente), durante as visitas foi possível perceber que o principal objetivo do acervo foi o de registrar logradouros e prédios municipais.

Outra instituição visitada foi a BN, esta possui um acervo relativamente pequeno de fotografias de Augusto Malta, 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). Porém, a instituição tem o maior potencial de pesquisa para o nosso

trabalho no campo da contextualização da obra de Malta, já que é significativo o acervo de periódicos digitalizados ou microfilmados, como “*a Semana*” e a “*Gazeta de Notícias*”, *Fon-Fon*”, “*Careta*”, entre vários outros que foram de vital importância para o desenvolvimento do trabalho.

Foram visitados também o Museu da República (MR), que guarda o acervo pessoal de Pereira Passos, e o Centro Cultural Light (CCL) cujo acervo tem sempre como tema as atividades principais da empresa: geração, transmissão e distribuição de energia elétrica, iluminação pública, fornecimento de gás, telefonia, serviços de transportes urbanos de bondes, construção de usinas e subestações, até singelos trilhos de bondes ou postes e transformadores, etc.

Como é possível perceber, é enorme a extensão da obra de Augusto Malta e farta a sua distribuição por várias instituições de arquivo na cidade do Rio de Janeiro, além das já citadas é necessário mencionar a existência de imagens fotográficas de Malta que estão guardadas no Museu de Arte Moderna (MAM) e na Casa de Rui Barbosa (CRB). Este cenário nos levou a necessidade de delimitar o universo da pesquisa, para isso optamos por centralizar nossa pesquisa em três acervos documentais: (1) nosso acervo pessoal - que é composto de 391 reproduções obtidas em *sites* da Internet e fotografias “escaneadas” de publicações diversas como livros e revistas -; (2) na BN, com o intuito de contextualizar a obra de Malta através dos periódicos lá depositados ou reproduzidos; (3) no acervo do MIS/RJ, por possuir uma característica bastante interessante que é o fato de ser uma coleção resultante de uma seleção pessoal e particular do próprio Malta e, portanto merece um item mais elucidativo que segue abaixo.

1.3.1. O MIS-RJ e o acervo particular de Malta

Em vista do tamanho e qualidade do acervo, é impossível questionar a capacidade de produção de Malta, segundo Amaltéa Carlini, Malta “*não chegava antes da 10:00 horas (22:00h), (...) chegava em casa (...) mudava de roupa e não ia dormir não. Primeiro ele ia ver as fotografias. (...) estava sempre mexendo em chapas, mexendo em fotografias. E isso era toda a noite. Acho que quando ele ficava cansado, aí ia deitar. (...) Pegava um caderno, fazia anotações (...). Era isso a vida toda*”²⁶.

Malta parecia saber que sua obra teria grande importância no conjunto da documentação histórica brasileira, o cuidado com cada fotograma seu e por consequência com cada informação que cada um poderia conter é perceptível em sua dedicação ao trabalho, e principalmente na organização de seu acervo. O fotógrafo criou um sistema em que combinava uma numeração seqüencial juntamente com o local e data do registro escrito diretamente nas partes escuras das chapas, na “treva” (uma curiosidade, este registro era escrito de trás para frente devido ao fato de se tratarem de negativos), além é claro das anotações e comentários que fazia e refazia, complementando o texto fotográfico.

No início de sua carreira de fotógrafo e desse trabalho de arquivo, o gabinete fotográfico - assim como o local de residência - de Augusto Malta era localizado no próprio Palácio Municipal,²⁷ posteriormente se mudou para seu próprio estúdio, no Teatro Éden na Rua do Lavradio, nº 96,²⁸ mas antes disso, já prevendo a mudança, separou minuciosamente seu acervo particular do da prefeitura. Para tal tarefa, contou com a ajuda do historiador e seu

²⁶ Carlini, 1980.

²⁷ O Palácio da Prefeitura ficava na Rua General Câmara, no centro da cidade, que posteriormente foi demolido para a construção da Avenida Presidente Vargas.

²⁸ Este estúdio pegou fogo em 1905, e Malta precisou da ajuda de amigos para conseguir cópias de seus trabalhos e assim reconstituir seu arquivo.

amigo próximo Noronha Santos, além da própria Amaltéa, isto talvez justifique a existência de fotografias com o número original de registro rasurado, com outro sobreposto.

Malta durante sua carreira de fotógrafo, ocupou diversos endereços comerciais, além dos já citados acima, instalou-se na Rua do Riachuelo, nº 22, perto dos Arcos da Lapa; na Rua Frei Caneca, defronte ao Hospital da Polícia; nos jardins do Passeio Público; na Rua Camerino; e seu último estúdio ficava na Praça Tiradentes, nº 35. Os cuidados que o acervo do fotógrafo exigia, transformaram cada uma destas várias mudanças de endereço em um verdadeiro transtorno para a família.

Mas o que antes era um transtorno, com a morte de Malta em 30 de junho de 1957, acabou por tornar-se uma fonte de lucro para a família. Conforme o testamento do fotógrafo, seu acervo particular foi dividido entre seus herdeiros da seguinte forma: metade à sua mulher, Verschueren Malta Campos e a outra metade dividida em partes iguais entre os filhos. Porém, ainda segundo Amaltéa, apesar do acervo ter ficado em sua totalidade na casa da viúva em Jacarepaguá, logo após a divisão, os herdeiros fizeram pressão para a sua venda, o que acabou acontecendo em 16 de abril de 1964. O governador Carlos Lacerda, do então recém-criado estado da Guanabara, adquiriu o acervo junto à família Malta por Cr\$ 12.000.000,00 (doze milhões de cruzeiros),²⁹ destinando-o ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro³⁰, na época administrado pela fundação Vieira Fazenda.

O Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro tem por característica ser uma das primeiras instituições a manter uma relação mais estreita com a memória estadual do que com a nacional, ou seja, seu recorte é o estado do Rio de Janeiro, mais precisamente o antigo estado da Guanabara, além de ser o pioneiro no gênero de acervo áudio-visual. Estes fatos e a

²⁹ O pagamento ficou assim dividido: Cr\$ 5.700.000,00 pagos em moeda corrente e o saldo, Cr\$ 6.300.000,00 em “Títulos progressivos do Estado da Guanabara”, conforme documento de compra da obra. (Ver anexo III).

³⁰ Que só viria a ser inaugurado em 3 de setembro de 1965, como parte das comemorações do 4º centenário da cidade do Rio de Janeiro.

dimensão do conteúdo de imagens de Augusto Malta que o museu possui, foram fundamentais na escolha desta instituição como base de nossa pesquisa.

A Coleção Augusto Malta do MIS-RJ, além das reproduções, é composta por negativos de vidro e negativos panorâmicos, que são divididos em três índices: “pessoas” (refere-se a prefeitos e presidentes) “logradouros” (a de maior quantidade) e “diversos” que se agrupam em pastas separadas por temas como “aspectos sociais”, “assuntos religiosos/igrejas”, “bandas”, “banhos de mar”, “batalha das flores”, “bondes”, “carnaval”, “casamentos”, “comércio”, “congresso Pan-Americano”, “crianças”, “cinemas”, “escolas”, “esportes”, “festas populares”, “indumentária”, “limpeza pública”, “medicina e saúde”, “prédios públicos” e “prostitutas” entre várias outras.³¹ O acesso às fotografias é feito através de um funcionário que traz uma pasta de cada vez quando solicitado, o que torna o trabalho um tanto quanto lento. 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 além de diminuir a precariedade dos instrumentos de pesquisa oferecidos pela instituição, porém a consulta digital ainda carece de uma classificação por temas, assim como acontece com as pastas com os originais, segundo a responsável pelo acervo Sra. Elenir Aguiar a classificação no sistema digital de consulta será iniciada em breve, mas ainda sem data prevista.

Como dito antes, é expressivo o número de registros realizados por Augusto Malta existentes não só nas instituições de memória da cidade do Rio de Janeiro, como no próprio MIS-RJ. Isto nos levou a definir um critério de pesquisa que seria o de analisar somente as fotografias que se enquadrasssem dentro do recorte temporal proposto pela pesquisa, 1903-1920, que por sua vez nos obrigou a limitar a análise às fotografias que fossem possíveis determinar a sua datação, seja pelo próprio Malta, pela instituição ou por outro meio como o

³¹ Para lista completa do acervo do MIS-RJ ver anexo II.

confrontamento com outra fonte. Além do que, como nossa pesquisa tem por interesse a população da cidade do Rio de Janeiro como um todo e não uma personalidade específica, excetuando-se o próprio Malta, excluímos da pesquisa o índice “pessoas” por se tratar de personalidades políticas do período.

Para o cumprimento da análise propriamente dita de cada fotograma, definimos uma planilha básica (vide abaixo), por meio da qual cada fotografia pudesse ser descrita, e posteriormente identificada.

Meu número		
Origem		
Pasta/Número da instituição de origem		
Data		
Título		
Local retratado		
Tema		
Pessoas registradas		
Atributos/pessoas		
Atributos/objetos		
Tempo	(<input type="checkbox"/>) dia	(<input type="checkbox"/>) noite
Dados diversos	Pose (<input type="checkbox"/>)	Instantâneo (<input type="checkbox"/>)
	Popular (<input type="checkbox"/>)	Elite (<input type="checkbox"/>)
	Cotidiano (<input type="checkbox"/>)	Cerimônia (<input type="checkbox"/>)
Observações:		

Durante os dois anos de pesquisa, foram observados 13.175 registros fotográficos de Augusto Malta, que se encontram assim distribuídos:

ORIGEM	Nº DE FOTOS
Acervo pessoal	391
MIS-RJ	12784 ³²

Como já dissemos anteriormente, a coleção do MIS-RJ guarda o conjunto de imagens que resulta de uma escolha pessoal de Malta, ou seja, as fotos que ele por algum motivo achou importante conservar consigo, e posteriormente deixar de herança à família. É no acervo do MIS-RJ que encontramos tanto pastas da Avenida Central, emblema da modernidade e espaço dos comportamentos “civilizados” e “modernos”, como a pasta “aspectos sociais” com imagens de favelas, acendedores de lampião, mendigos, a lavadeira, o jornaleiro, o homem-reclame, a corista, os vendedores ambulantes, entre outras figuras do cotidiano da cidade. Estes registros não teriam sentido dentro da esfera da oficialidade da prefeitura, onde seu trabalho era voltado mais para o acompanhamento das obras municipais e da agenda social e política dos prefeitos, nem no comprometimento profissional dos serviços prestados à Light ou à Sul América dentre as demais para as quais prestou serviços.

São estes aspectos que tornaram o referido acervo caro ao nosso trabalho, é ele que ao nosso ver, retrata mais eficientemente o trânsito de Malta entre a elite e o populacho, a sua capacidade de mesmo trabalhando e se esforçando para retratar os efeitos e benefícios da cidade e de posturas novas e modernas, mostrou também a cidade velha, colonial e suas usanças e costumes antigos que teimavam em aparecer em suas chapas.

³² Este é o montante de fotos digitalizadas até o dia 30 de setembro de 2008,

1.4. Fotografia e História

Paralelo a seu caráter de inovação tecnológica, a fotografia carrega em sua história a marca da polêmica em relação aos seus usos e funções.³³ Desde a comoção provocada no meio artístico, que entendia a fotografia como um elemento ofuscante de qualquer outro tipo de ilustração, até seu caráter de prova irrefutável dos fatos, a fotografia foi, e é, alvo de debates entre aqueles que lançam mão deste recurso para refletir acerca de seus objetos de análise.

No caso específico da sua relação com a História, pode-se dizer que tal debate deuse, dentre outros aspectos, sobre o reconhecimento do papel desempenhado pela cultura nos diferentes campos do contexto social. Foi dessa forma que a fotografia, ao lado de outras imagens, se incluiu nos campos da pesquisa em História.³⁴

Entre os anos setenta e oitenta do século XX, as fontes imagéticas, até então relegadas a um plano ilustrativo, contribuíram para fertilizar os debates teórico-metodológicos responsáveis pela proposição de “novos problemas, novos objetos e novas abordagens” aos territórios dos historiadores.³⁵ Debates estes, que foram responsáveis pelo esclarecimento da natureza discursiva e híbrida da fotografia, das mudanças da percepção de suas imagens e especialmente dos filtros culturais, ideológicos e políticos que sempre conduzem os padrões historiográficos predominantes, os quais, por sua vez, influenciam modos de ver e de olhar as imagens.

Ao considerar questões como estas, alguns autores propõem um repensar sobre os modos de trabalhar as relações entre fotografia e História. Apenas a título de exemplo,

³³ MAUAD, 2004, P.119.

³⁴ BORGES, 2003, p. 75-79

³⁵ Referência à obra coletiva organizada por LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre, traduzida no Brasil com o título de *História: novos objetos, novos problemas, novas abordagens*. 3v. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

citemos algumas obras cuja alta constância nas notas de rodapé de dissertações e teses de diferentes historiadores, pesquisadores e outros estudiosos da fotografia ratificam a aceitação da, como já dissemos, natureza discursiva e híbrida da fotografia, o que permite fazer desta fonte iconográfica um documento histórico recheado de informações sobre a sociedade congelada naquela imagem.

Annateresa Fabris em “*Fotografia: usos e funções no século XIX*”,³⁶ ressalta que a fotografia é orientada pelas convenções de um novo binômio: o da automatização/criação, subverte a tradição das pinturas, estas baseadas no binômio manualidade/criação. A cargo disso, o retrato fotográfico rompe com a perspectiva renascentista e instaura uma outra forma de arte,³⁷ é uma construção artificial, na qual se encontram as normas sociais correntes e diferentes estratégias mobilizadas pelos fotógrafos/artistas. Faz surgir uma cultura visual célere e fragmentada, apesar de compromissada com a preservação da memória individual e coletiva.

Outro trabalho que merece destaque é a tese de doutoramento da Professora Ana Maria Mauad.³⁸ Ao optar por uma abordagem histórico-semiótica e detendo-se em dois diferentes tipos de agentes produtores de registro (as revistas “*Careta*” e “*O Cruzeiro*” e fotografias de famílias) analisa a característica tipicamente burguesa dos comportamentos e das representações sociais da classe dominante no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX. Traz importante contribuição para a discussão com seu trabalho (entre outros), onde busca “chegar àquilo que não foi revelado pelo olhar fotográfico”. Entende que para chegar àquilo que não foi de imediato revelado, é preciso “perceber as relações entre signo e imagem, aspectos da mensagem que a imagem fotográfica elabora e, principalmente, inserir a

³⁶ FABRIS, 1998.

³⁷ Idem, p. 8-9

³⁸ MAUAD, 1990.

fotografia no panorama cultural no qual foi produzida”.³⁹ Para tanto a autora transita por diversos autores que tratam de lingüística e de semiótica,⁴⁰ e partindo da acepção de que “a semiótica é uma nova ciência que tem por objetivo qualquer sistema sígnico usado na sociedade humana (...)”,⁴¹ chama a atenção para o fato de que para o historiador ampliar sua capacidade de análise e esclarecimento dos acontecimentos passados é necessário levar em conta a interdisciplinaridade e a aceitação da abordagem semiótica. Nessa abordagem histórico-semiótica a autora propõe “analisar a mensagem fotográfica como um fenômeno de produção de sentido” para tanto utiliza os conceitos básicos de cultura e ideologia já que “tudo nas sociedades humanas é constituído segundo códigos e convenções simbólicas que denominamos cultura”. É nesta conjuntura teórica que a autora comprehende a fotografia como “1º, enquanto artefato produzido pelo homem e possui uma existência autônoma, quer seja como relíquia, lembrança etc.” e “2º, enquanto mensagem que transmite significados relativos à própria composição da imagem fotográfica”.

A mesma autora em outro trabalho de 1996⁴² comenta a noção de intertextualidade e da relação entre quem produz e quem lê o artefato imagético, da dependência da aproximação com outros textos do período para uma leitura da imagem. Para Mauad, “à competência do autor corresponde a do leitor”, pois “é a competência de quem olha que fornece significados à imagem. Essa compreensão se dá a partir de regras culturais, que fornecem a garantia de que a leitura da imagem não se limite a um sujeito individual, mas que acima de tudo seja coletiva.” A compreensão do texto fotográfico se dá nos planos internos e externos à superfície do texto

³⁹ Idem, p. 1.

⁴⁰ A autora discute as posições e contribuições tanto de teóricos da lingüística e da semiótica da comunicação (Saussurre e Roland Barthes) como os da semiótica da significação (Julia Kristeva, Peirce, Umberto Eco e Rosi-Landi).

⁴¹ “Introdução ao estudo estrutural dos sistemas de signos”. In: Ivanov, V.V. et alii. *A Linguagem e os Signos*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, nº 29, 1972, p. 9. Apud MAUAD, 1990, p. 2.

⁴² MAUAD, 1996.

visual, é um ato tanto conceitual quanto pragmático onde se pressupõe a aplicação de regras culturalmente aceitas e convencionalizadas na dinâmica social.⁴³

Mauad agrega às categorias fundamentais de análise semiótica o destaque aos elementos históricos na acepção de que é no processo de sua produção que a fotografia, como produto cultural, deve ser analisada para que se passe do aspecto superficial da imagem à apreensão de seu sentido social. Ao mesmo tempo, consistindo a imagem em um meio de comunicação humano, há códigos e convenções a partir das quais elas são produzidas e que nos remetem ao contexto cultural no qual se situam.

A noção de cultura fotográfica ainda é uma discussão relativamente recente no Brasil, tanto entre os historiadores quanto entre os demais cientistas sociais que trabalham com imagens fotográficas. Uma das primeiras discussões, começadas por Maria Inez Turazzi⁴⁴ asseguram que a cultura fotográfica é uma das formas de cultura, justificada pelo valor da fotografia como recurso visual de suma importância para a formação do sentimento de identidade, seja individual ou coletivo. Turazzi constata que a cultura fotográfica é uma das formas de cultura arraigada em uma extensão maior do universo cultural, entende que esta se constitui em dimensões diversas e complexas. Começando pelos próprios produtores de imagens, a autora assegura que a cultura traz à baila todo cabedal profissional dos fotógrafos, ou seja, desde seu equipamento fotográfico e diferentes tecnologias (câmeras, lentes, chapas, etc.) até suas escolhas estéticas e formais que utilizam em sua produção. Daí podemos ressaltar a necessidade de se realizar uma arqueologia da obra do autor fotográfico dispondendo-a em um determinado tempo e espaço.

⁴³ Idem, p. 9.

⁴⁴ TURAZZI, 1998.

Turazzi salienta ainda que uma cultura fotográfica se expressa nos usos e funções da fotografia em uma sociedade e na construção das representações imaginárias integradas ao conteúdo das imagens produzidas desta sociedade.

O teórico francês Philippe Dubois, um dos principais pesquisadores da atualidade no campo da estética das imagens com contribuições decisivas na reflexão sobre a fotografia, o cinema, o vídeo e o domínio digital, fundamenta sua análise⁴⁵ na crença de que, embora ocorra a premissa da existência de uma significação *per si*, a fotografia é percebida como uma imagem coligada a uma ação inseparável de sua enunciação e de sua recepção.

O autor baseia-se em três categorias básicas: o índice como representação por imediação física com seu referente; o ícone como representação por similaridade; e o símbolo como representação por convenção geral. Essa forma de abordagem aproxima as imagens técnicas de Augusto Malta com as características indiciais da singularidade, da denominação do período e do seu testemunho. A singularidade, como prova da unicidade do referente em que a imediação referencial é a própria projeção metonímica; o testemunho, porque por sua origem, a fotografia necessariamente testemunha, certifica ainda que às vezes não signifique e a denominação, característica de indicar a singuralidade exclusiva do referente. Portanto, a primeira qualidade existencial das imagens fotográficas é ser inicialmente na sua origem um índice, podendo assemelhar-se e tornar-se um ícone, para finalmente adquirir sentido e ser um símbolo.⁴⁶

Já Boris Kossoy, um dos pioneiros no trabalhar as relações entre fotografia e História, em seu livro “Fotografia & História”⁴⁷ analisa o valor documental da fotografia como informação historiográfica, propõe uma metodologia para a pesquisa e análise deste suporte. O livro é considerado um clássico utilizado por historiadores, sociólogos e

⁴⁵ DUBOIS, 1990.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ KOSSOY, 2001.

profissionais de comunicação. Kossoy acrescenta à discussão, entre outros fundamentos teóricos, uma análise do fotógrafo como um filtro cultural,⁴⁸ nela destaca que “o registro visual documenta (...) a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens” e, portanto, a opção por um determinado aspecto do real, a disposição visual dos detalhes que compõem a cena, assim como o uso que o fotógrafo faz dos vários recursos oferecidos pela tecnologia, são elementos que influirão decisivamente no resultado final e configuraram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural.

Respeitadas suas especificidades, podemos dizer que nos trabalhos aqui citados, os autores proclamam a fotografia não apenas como uma expressão da realidade, mas também interpretação deste mesmo real, que deve ser buscada nas efígies através da leitura cuidadosa e subjetiva, neles a fotografia exibe suas múltiplas faces; ostenta seu *status* de técnica, arte e documento sócio-cultural.

O que nos importa inteiramente chamar a atenção é que o ato de reproduzir frações do real não é um processo passivo, asséptico, pois o fotógrafo, seja ele autônomo ou ligado a ações públicas, atua sobre o real impregnado e sabedor dos códigos sociais, políticos, ideológicos, comerciais e estéticos. De outra forma, a “composição” da imagem produzida seria passível de não ser compreendida por sua clientela.

Portanto, a visualidade determinada pela fotografia é constituída, ao mesmo tempo, por sua geração automática assim como pelas subordinações sócio-culturais que norteiam o olhar e as opções do fotógrafo, pelos intermediadores culturais responsáveis pela circulação das imagens além do gosto e intentos dos consumidores.

Dessa forma, podemos dizer que Malta, sua câmera, a paisagem carioca e seus habitantes e, por fim, nós espectadores, fazemos parte do processo de significação. Podemos

⁴⁸ Idem, p. 42.

então, entender seu acervo fotográfico como um sistema de comunicação e, portanto, portador de uma mensagem e de um emissor com intenção de transmitir algo. Os códigos de representação e comportamento de um indivíduo ou grupo a que ele pertence, estão presentes numa imagem fotográfica, e como esta é passível a processos de manipulação, é comum que este tipo de conduta ocorra em regimes que procuram legitimar-se.

Partindo do ponto de que a fotografia traz em si uma série de referências do indivíduo, grupo ou sociedade a que representa, como imagem, ela está carregada de valor cultural. Segundo Arnal⁴⁹, esse “estar carregado de valor cultural” acontece quando a imagem se insere no contexto sociocultural de um determinado grupo. Essa inserção ocorre se, e quando, os atores sociais mantêm os ritos comuns que reforçam e estruturam esse grupo.

A fotografia ganha então um caráter ambíguo, enquanto é definitivamente um documento, consiste ao mesmo tempo em uma representação.

1.4.1. A fotografia como representação

Etimologicamente, “representação” provém da forma latina “*repraesentare*” - fazer presente ou apresentar de novo. Fazer presente alguém ou alguma coisa ausente, inclusive uma idéia, por intermédio da presença de um objeto.

Trabalhar a questão da representação na fotografia nos remete à noção clássica de representação, 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 nos remete ao trabalho de

⁴⁹ ARNAL, 1998.

Roger Chartier,⁵⁰ seu trabalho nos é caro por sua aplicação ao estudo da fotografia como uma forma de representação da realidade e fonte histórica.

Para Chartier 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 um trabalho de classificação e de exclusões que constituem as configurações sociais e conceituais próprias de um tempo ou de um espaço.⁵¹ Portanto estas estruturas não se constituem a partir de um dado objetivo no sentido de uma externalidade material, de onde podemos deduzir que as representações não seriam um mero reflexo da realidade.

Chartier articula três noções: representação, prática e apropriação. Segundo ele, as práticas de apropriação cultural são formas diferenciadas de interpretação, ou seja, de representação da realidade. Desta forma, ele põe em destaque a pluralidade dos modos de emprego das apropriações e a diversidade de leituras – inclusive, do ato concreto da leitura, silenciosa ou oral, pública ou privada etc.

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 exibe”, 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 o é”.⁵²

Ao adotarmos por objeto as representações da *belle époque* carioca realizadas por Augusto Malta podemos compreender a disposição e interesses de determinados grupos sociais da população da cidade do Rio de Janeiro do início do século XX. Seguindo o pensamento de Chartier as imagens, as representações elaboradas pelo fotógrafo,

⁵⁰ CHARTIER, 1990.

⁵¹ idem, p. 27

⁵² Ibidem, p. 21-22

principalmente as da elite, “descrevem a sociedade tal como pensam que ela é ou, como gostariam que ela fosse”. Portanto, compreender como Malta, enquanto sujeito social, apresenta a sociedade carioca elaborando representações através de imagens fotográficas é nosso trabalho. Estas descrevem a realidade da *belle époque* carioca não como um espelho, mas como uma “visão de mundo” entre outras possíveis, como uma interpretação daquilo que a sociedade era no momento do *click* do fotógrafo ou, daquilo que ela poderia vir a ser no futuro.

Antônio de Oliveira Jr. em seu excelente trabalho,⁵³ que nos é particularmente interessante por além de tratar de uma análise da obra de Malta entre 1902 e 1936, também trabalha o conceito de representação, e apesar de um ponto de vista diferente, não é necessariamente contrário ao de Chartier. Partindo da noção de “verdade ótica fotográfica” o autor trata, percorrendo vários autores da comunicação, as noções de representação e de significação da imagem fotográfica. Oliveira estabelece historicamente a *perspectiva artificialis* renascentista, assinalando sua função social. Deste modo, a partir deste ponto de vista, a fotografia elaborada só pode ser considerada análoga ao seu referente por satisfazer a um tipo de código de representação técnico vigente na sociedade ocidental, situado no tempo e espaço de sua gênese.

Assim sendo, a fotografia é mais do que a consequência de um procedimento físico-químico entre imagem e referente, realizada mediante o desenvolvimento técnico, é uma construção histórica. O autor acredita que a “verdade empírica do processo fotográfico” ocorre, sobretudo, a partir de estratégias e convenções que normatizam a produção e a recepção da imagem, por meio de formas de diálogo e de estética, codificadas social e historicamente.

⁵³ OLIVEIRA Jr., 1994.

Oliveira define a fotografia, constituída pelo fotógrafo enquanto sujeito histórico portador de uma ideologia e de uma cultura, como sendo um espaço bidimensional, onde afluem sistemas de representações ou signos, constituída a partir de formas expressivas peculiares.

Nesta intricada representação da realidade, o autor aponta os seguintes efeitos óticos: a reflexão, a seleção e a reorientação da luz. Chama a atenção para a existência de formas expressivas com a capacidade de se comunicar sem depender da linguagem verbal, que é o caso da fotografia, sendo que, nem sempre a mensagem é explícita. Oliveira entende que o sentido da fotografia situa-se no limite entre sua própria estrutura significante, por ele definida como sendo “um conjunto de códigos organizados de forma não aparente, possuindo uma lógica interna não explicitada”, de acordo com o modo de produção e o contexto social ou pessoal do fotógrafo.⁵⁴

Assim sendo, a construção de uma representação, resultada de uma intenção, fundamentada em uma dada realidade (referente) se mescla com o ato fotográfico que tem como etapa essencial

*(...) selecionar e destacar um campo significante, limitá-lo pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é a sua continuidade censurada. O quadro da câmera é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório (...)*⁵⁵

⁵⁴ OLIVEIRA, 1994, p. 47

⁵⁵ MACHADO, 1984, p. 76.

Ao optar por um determinado fragmento da realidade em detrimento de um outro que não atraiu seu olhar, o fotógrafo-sujeito estará sendo dirigido pela mentalidade coletiva de seu tempo, pois (...) *quem quer que seja, não pode subtrair-se às determinações que regulam as maneiras de pensar e de agir de seus contemporâneos.*⁵⁶

O pensamento de Chartier aliado ao de Oliveira nos permite observar e pensar na obra de Augusto Malta a “teatralização” e a “realidade” do já vivido da sociedade carioca do início do séc. XX, alcançar a distinção entre representação e representado, entre signo e significado. Permite “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”,⁵⁷ nos agraga ao objetivo da pesquisa, de perceber o modo como, no Rio de Janeiro da *belle époque*, a idéia de carioca, de modernidade e seus contrapontos são construídos, pensados, dados a ver através da fotografia de Augusto Malta.

1.4.2. Fotografia e documento

Augusto Malta achou que seria “uma falta de respeito, (...) uma tapeação” com Pereira Passos, não dedicar-se “de corpo e alma à nova função”, “uma obra como aquella, um homem como aquelle”, foram motivos de muito esforço para obter “uma documentação fiel e indiscutível que só as boas fotografias poderiam proporcionar”.⁵⁸

⁵⁶ CHARTIER, 1990, p. 76.

⁵⁷ Idem, p. 16-17

⁵⁸ Augusto Malta em entrevista para o jornal “O Globo”, em 1 de agosto de 1936.

Quando se fala em documento, se fala em evidência, prova, comprovação oficial. Segundo o dicionário Houaiss da língua portuguesa⁵⁹ documento é “qualquer objeto de valor documental (fotografias, peças, papéis, filmes, construções etc.) que sirva de prova ou testemunho, elucide, instrua, prove ou comprove cientificamente algum fato, acontecimento, dito, etc.”

O primeiro efeito que a fotografia causou foi o despertar de grande admiração pelo novo meio de expressão, em virtude de suas realizações, de sua perfeição e rapidez. Esse deslumbramento com a invenção de Niépce e Daguerre e suas possibilidades de representação geraram a necessidade de definir a essência da fotografia. Esta, primeiramente, se constituiu em oposição à pintura. O esforço neste sentido se deu diante da capacidade da fotografia de reproduzir, como até então, nenhum mestre da pintura houvera conseguido, um “espelho do real”. Foi o recurso mecânico encontrado pela ciência para reprodução do fato, cópia fiel dessa mesma realidade.⁶⁰

Desde seu surgimento em 1839 até meados do século XX, a fotografia se constituiu nas relações entre documento, prova e memória, carregando em si o status de “olho da História”, no Brasil sustentou-se a idéia. A partir da nota dada pelo Jornal do Comércio em 1840⁶¹ da chegada do daguerreótipo,⁶² – “(...) *Em menos de nove minutos o chafariz do Largo do Paço, a praça do peixe, o mosteiro de São Bento, e todos os outros objetos circunstantes se acharam 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 a intervenção do artista*” – passando pelo já citado depoimento de Malta, pela sua associação como identificação através do uso em documentações pessoais como passaportes, identidades, e outros tipos de carteiras

⁵⁹ <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=documento&stype=k>

⁶⁰ ARNAL, 1998.

⁶¹ *Jornal do Comércio*, 17/01/1840.

⁶² Aparelho fotográfico inventado por Mandé Daguerre (1787-1851), físico e pintor francês, que fixava as imagens obtidas na câmara escura numa folha de prata sobre uma placa de cobre.

de reconhecimento social, dos retratos de família,⁶³ o registro fotográfico tinha em si a certeza da isenção de intervenção à natureza do fato. Esta suposta vocação que a fotografia tem para reproduzir o real garantiu-lhe desde sua invenção uma posição de destaque no campo das ciências e da comunicação. A informação visual contida na imagem nunca era contestada, seu nível de autenticidade garantia seu aceitamento prévio como prova de um determinado episódio, estado de coisas, aparência ou comportamento.

Esta aceitação de antemão do fato através da imagem fotográfica tem um bom exemplo nos álbuns compostos pelas fotografias de Augusto Malta para o Prefeito Pereira Passos. Ao assumir o cargo de fotógrafo oficial da Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, Malta tinha como uma de suas incumbências registrar as moradias do centro da cidade que seriam demolidas durante as reformas urbanas, estas fotos eram agrupadas em álbuns e enviadas ao prefeito, que negociava com os proprietários os valores de indenização pela desapropriação dos imóveis. As imagens geradas pela câmera do fotógrafo da prefeitura serviam como prova irrefutável da situação precária das habitações e, justificavam os valores estabelecidos como compensação pela perda das antigas casas e sobradinhos. Quando um proprietário marcava audiência na prefeitura para reclamar um valor maior para a indenização, muitas vezes ele se via em “*maus lençóis*”, pois não supunham que a prefeitura estivesse “*tão minuciosamente informada acerca das más condições da cidade*”.⁶⁴ 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. A objetividade positivista atribuída à fotografia era parte de uma instituição alicerçada no iconográfico, na aparência como expressão da verdade.⁶⁵

⁶³ MAUAD, 1996, p. 3.

⁶⁴ Manuscrito de Augusto Malta datado 29 de agosto de 1936. Apud, CAMPOS, 1987.

⁶⁵ KOSSOY, 2001, p. 102.

Antes de qualquer coisa devemos deixar claro que a teoria do “olhar inocente” já caiu por terra há algum tempo, historiadores e teóricos da imagem como Boris Kossoy, Ana Maria Mauad, Ariel Arnal, Alfredo Bosi entre outros, comprovam que entre a ação de fotografar e a imagem resultante existe toda uma gama de subjetividades concernentes tanto ao fotógrafo quanto a sociedade do contexto deste mesmo fotógrafo, além das expectativas e desejos do fotografado.

Além de que, não podemos desconsiderar que boa parte da obra aqui discutida é fruto de uma relação comercial entre o fotógrafo e o governo da cidade. Malta prestava um serviço a um cliente, e o sucesso desta relação estava diretamente ligado à satisfação deste cliente, cliente este que lhe garantiu inclusive moradia – Augusto Malta e família, no início de sua vida como fotógrafo profissional residiram no Palácio da Prefeitura (Rua General Câmara), onde contava com laboratório, arquivo, gabinete de análise, gabinete fotográfico (atelier) e acomodações para a família⁶⁶ – ou seja, não podemos esquecer que era a fotografia “oficial” que garantia o sustento de Malta e família, de onde podemos concluir que o fotógrafo usava de todos os recursos para satisfazer as expectativas de seu(s)⁶⁷ clientes.

Assim, podemos dizer que a obra de Malta e sua relação com o registro do “fato” se encontram no centro do debate que é o conceito da fotografia como fonte histórica e sua respectiva discussão teórica, envolvendo questões como o realismo fotográfico, a ambigüidade relativa a informação e desinformação que existem na imagem fotográfica, a subjetividade e a objetividade que ela possui, a questão do olhar, da interpretação e da busca da natureza do documento fotográfico.⁶⁸

Como já dissemos acima, os álbuns de Pereira Passos eram, no período estudado, tidos como provas incontestáveis de uma realidade congelada, de um estado de coisas e

⁶⁶ apud CAMPOS, 1987.

⁶⁷ Dentre as empresas para as quais Malta prestou serviço estão a Light, Cia Telefônica Brasileira, Fabrica de Tecidos Corcovado, Serraria Trajano, Fabrica Aliança, Cia. Medeiros, Fábrica Carioca e Sul América.

⁶⁸ CIAVATTA, 2002. p. 18

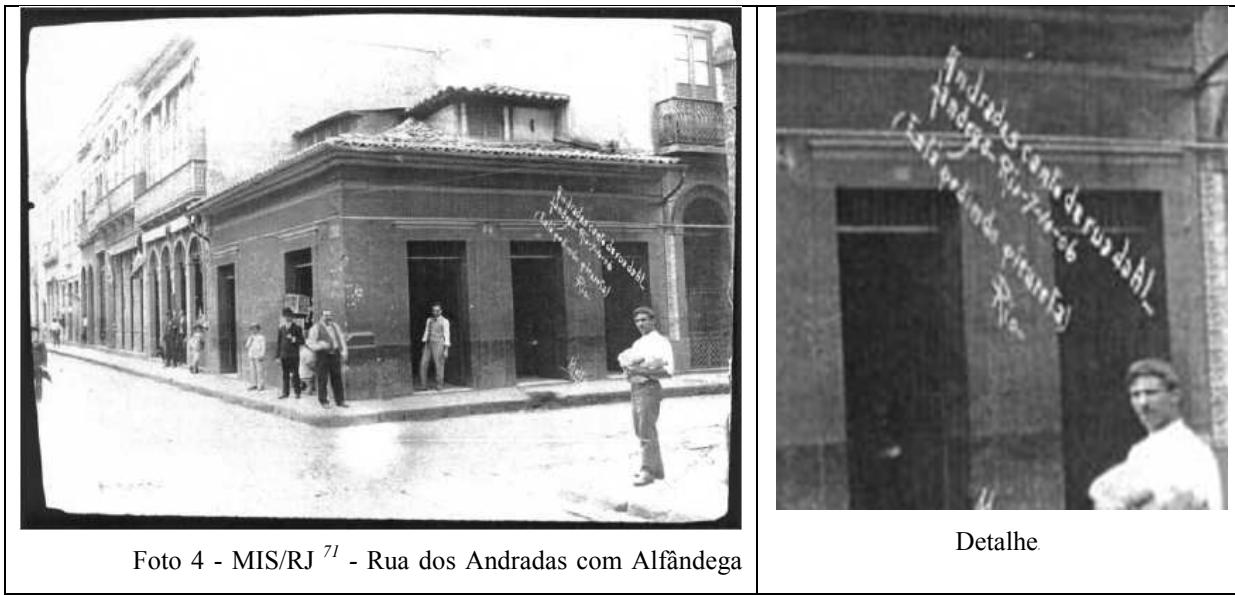
pessoas, originadas pelo olhar “inocente” do fotógrafo, um olhar que apenas observa e registra, sem juízo de valor, sem ideologia, sem compromisso, a não ser com a verdade.

Seria possível, o registro visual não documentar a atitude do fotógrafo frente à realidade? Seu estado de espírito e sua ideologia não transparecerem em suas imagens? Segundo Kossoy⁶⁹ não, principalmente nas chapas que realiza de forma independente, onde trabalha mais “solto”, aliás, Malta é um exemplo claro do produtor de imagens que transita bem entre o oficial, ou seja, seu trabalho para um cliente, e o não oficial, as chapas que “tirava por gosto”.⁷⁰

Malta deixou pistas de suas opiniões em fontes verbais, parte delas estão nas legendas que fez em grande parte de sua obra. Elas podem ser entendidas como a assinatura do fotógrafo que nelas registrava, data e local, e muitas vezes o número do fotograma correspondente ao arquivamento do material acompanhados de comentários sobre o assunto fotografado (fig. 4):

⁶⁹ KOSSOY, 2001, p. 42.

⁷⁰ “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.



“Ainda o vejo quando (...) lia as indicações e sugestões com que me atrevia marginar as fotografias que lhe enviava, escrevendo ao pé das fotos dos pardieiros: Está pedindo picareta.” (detalhe)⁷²

As legendas-comentário, gravadas com uma pena na “treva”⁷³ com nanquim branco importado, serviram também para uma espécie de diálogo entre Malta e Pereira Passos, a este que demos como exemplo acima, Passos respondeu: *“Malta, você tem razão, amanhã teremos picareta”*.⁷⁴ As legendas são exemplo claro de complementação verbal à mensagem imagética, onde o vínculo entre mensagem escrita e mensagem visual, faz com se relacionem, reafirmem e auto completem.⁷⁵

Existem também, algumas entrevistas, como a que deu à *“Revista da Semana”*, edição de Natal, 1945, ao *“Diário de Notícias”* em 29/08/1936 e ao Jornal *“O Globo”* de 1936, em que o fotógrafo dá mais algumas pistas de suas idéias a respeito de seu trabalho e conduta pessoal.

⁷¹ A foto 4 é integrante da pasta “Ruas do centro do Rio de Janeiro 3” do índice “Logradouros” do acervo do MIS –. Esta foto é apenas um exemplo do grande número de registros fotográficos que continham algum tipo de mensagem extra além da assinalação da numeração das construções, sinal que caracterizava o interesse da Prefeitura na sua demolição.

⁷² Apud CAMPOS, 1987.

⁷³ Parte escura da matriz.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ CIAVATTA, 2002, p. 44.

Para uma confiável análise de sua obra e de seus processos de realização, optamos por seguir a metodologia de situar as fotografias de Malta no contexto de sua produção, no seu tempo e condições político-sociais, foi o caminho para articular dinamicamente a percepção dos vestígios detectados e a visão geral que se tem sobre a realidade social estudada.

Porém, o simples “cercar” as fotografias de Augusto Malta através das fontes produzidas pelo fotógrafo, não foi suficiente para dar conta da sua expressão do universo da sociedade da cidade do Rio de Janeiro no período da *belle époque*. A interpretação de uma única fotografia ou de uma série como texto, exigiu o conhecimento de diferentes textos que os antecederam ou que lhes fossem contemporâneos na produção da textualidade de um período.⁷⁶

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

Desconsiderar outras fontes, sejam elas quais forem, ao ler e entender o Rio de Janeiro da *belle époque* através das fotografias de Augusto Malta seria um trabalho infactível e sem sentido. A imagem fotográfica, não fala por si, somente pode ser compreendida quando contextualizada no próprio universo interpretativo do autor e do receptor, entendemos que somente nesse universo ela se decompõe em testemunho e mensagem de uma pessoa, sociedade, circunstância ou de um acontecimento sucedido.

No caso de Malta, fotógrafo profissional quase sempre vinculado a alguma instituição, empresa ou mesmo particular, este manuseio dos meios de produção cultural

⁷⁶ MAUAD, 2005, p. 140.

envolveu tanto aquele que detém este meio, no caso Augusto Malta, quanto aquele ao qual serviu, como a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e seus vários prefeitos no período estudado, além é claro, das várias outras empresas privadas em que prestou serviços. Outra informação que levamos em conta é o fato de que o controle dos meios técnicos de produção cultural, até meados de 1950, foi prerrogativa das elites.⁷⁷

Quanto ao fato de Malta e sua produção imagética serem frutos de um determinado contexto e época não há dúvidas, o caminho percorrido por toda teoria e prática da utilização da fotografia como fonte historiográfica apontam que seria impossível a ele manter total isenção. No início de sua carreira na prefeitura era clara sua admiração pelo Prefeito e pelas reformas urbanas,⁷⁸ todos os indícios nos levaram a crer que Malta, como entusiasta das transformações da *belle époque*, apoiou as transformações promovidas pelos poderes públicos municipal e federal na capital da República, que viriam a transformar o cenário da cidade e, consequentemente, a relação de seus habitantes com ela. Consciente de suas atribuições como fotógrafo oficial da cidade-capital em processo de modernização, foi responsável pelo registro de imagens de uma paisagem que se modificou rapidamente, de um mundo que se despedia enquanto outro se anunciava. Suas fotografias construíram álbuns que preservaram uma determinada memória do antes, durante e depois, e que tinham por objetivo a construção de um registro fiel das mudanças empreendidas.

Na maioria das vezes Malta optou, para suas fotos oficiais, por utilizar os planos médio e geral,⁷⁹ estes expressam uma intenção de neutralidade, de distanciamento, bem diferente de quando fotografava por “gosto” ou em situações menos formais, como no carnaval, em que encurtava a distância, se aproximava das pessoas nas ruas e executava closes

⁷⁷ Idem, p. 141.

⁷⁸ “(...) uma obra como aquella, um homem como aquelle, não mereciam a falta de respeito de uma ‘tapeação’ (...)”. Malta ao jornal “O Globo” de 1936.

⁷⁹ A tradição teórica e a prática do cinema estabeleceram uma codificação dos planos: plano geral, plano de conjunto, plano médio, plano americano, primeiro plano, primeiríssimo plano ou plano detalhe. Apud CIAVATTA, 2002, p. 60.

e imagens em primeiro plano. Embora almejasse à universalidade de uma produção calcada na razão, percebemos que suas imagens oficiais ou não, são sempre reguladas sobre códigos convencionalizados social e culturalmente, motivados pelos interesses dos grupos que os tecem, daí foi imprescindível o relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem se utiliza deles.⁸⁰

Fez-se necessário, também, entender o fotógrafo como autor, em qualquer instância em que atuava, autônomo ou servidor, sua obra é marcada pela competência com que dominou a tecnologia e a estética fotográfica de seu tempo, que por sua vez estavam diretamente conectadas ao manuseio de códigos convencionados social e historicamente objetivando a fabricação de uma imagem crível e inteligível. Logo, as imagens produzidas por Malta são um documento não apenas pelo que mostram de um passado congelado nas efígies, mas porque permitem também o conhecimento de seu autor, o fotógrafo e cidadão, do procedimento e tecnologia empregados por ele e que proporcionaram a imagem e seu conteúdo.⁸¹

O produto final na obra de Augusto Malta, suas fotografias, se constituiu em decorrência da ação do homem, que dentre outras escolhas possíveis, optou por um ponto de vista em particular: o entusiasmo e otimismo advindos das idéias de modernidade. E que utilizou toda a tecnologia a ele oferecida por esta modernidade e, não menos relevante, por seus “patrocinadores”. Sua narrativa fotográfica nasceu a partir de um desejo individual permeado por desejos de um lugar e de uma época, que o motivaram a petrificar em imagens determinados aspectos do real.

Desde o surgimento da fotografia, existe a possibilidade de interferir na sua confecção, da existência de um “discurso humano”, construído através da codificação da

⁸⁰ CHARTIER, 1990, P. 17.

⁸¹ KOSSOY, 2001, p. 75.

imagem - a pose por exemplo. Dirigindo a cena, organizando a composição, se aproveitando de um ângulo mais favorável, alterando para melhor ou para pior a aparência de seus retratados, introduzindo ou excluindo detalhes, o autor fotográfico sempre, de uma forma ou de outra, manipula seus registros técnica, ideológica ou esteticamente.⁸² Desta forma, a singularidade daquilo que se apresenta ganha similaridade com uma categoria universalizante: o rico, o pobre, o patrão, o empregado, ou a festa, o desastre, o protesto, a modernidade, o atraso...

Assim sendo, a fotografia de Malta apresenta, por um lado, algumas pistas muito claras, e de outro carrega alguns vestígios, de acesso mais difícil, pois são fundamentados em modelos previamente elaborados da perspectiva, do enquadramento, da composição, da pose, etc. Estas condições são de grande relevância, porque mostram não apenas que tal evento realmente existiu, mas também, através da composição da imagem, uma certa representação que foi social e/ou culturalmente conferida ao sujeito.

A fotografias de Malta foram usadas para atestar as condições precárias das construções desapropriadas, de um certo estilo de vida da elite carioca, dos maus hábitos dos freqüentadores dos quiosques, da elegância dos corsos carnavalescos, do carnaval de rua, dos cafés de inspiração parisiense, e tantos outros eventos e personagens do cotidiano carioca da *belle époque*, representados por meio de objetos, poses e olhares, são fruto de um processo que vai além de sua gênese automática, que vai além de a idéia de *analogon* da realidade, são decorrentes de uma elaboração do vivido, de uma ação de investimento de sentido, ou seja, uma leitura do real concretizada pelo fotógrafo oficial da prefeitura e amante da fotografia mediante um conjunto de normas que envolvem, inclusive, o domínio de um determinado conhecimento e tecnologia.⁸³

⁸² Idem, p. 108.

⁸³ MAUAD, 2005.

A obra de Augusto Malta no período analisado é um meio de informação pelo qual visualizamos microcenários da *belle époque* carioca; entretanto ela não agrupa em si a totalidade do conhecimento, mas evidencia sim uma implícita relação de “cumplicidade” entre o fotógrafo e a cidade. Não pode ser percebida e analisada como um registro simples e imaculado de uma imanência do objeto retratado. Como produto humano, ela indica também, com sua escrita luminosa, uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela.⁸⁴

Seguindo o viés de análise de Boris Kossoy,⁸⁵ afirmamos que a História das efígies executadas por Malta vistas tanto pelo fotógrafo como pelos retratados, nos traz indícios de um passado. É preciso ter consciência de que, ao analisarmos estas fotografias, nossa compreensão deste passado será, sem dúvida, influenciada por uma ou mais interpretações anteriores. Por mais isenta que seja à interpretação do teor fotográfico da obra analisada, a *belle époque* carioca será vista continuamente conforme a interpretação primeira de Malta, que optou por aspectos determinados, os quais foram objetos de manipulação desde o momento da tomada dos registros e durante todo o processamento, até a obtenção das imagens derradeiras. Entre o objeto e sua imagem materializada incidiram uma seqüência de intervenções ao nível da expressão que modificaram a informação inicial: um exemplo de tal ocorrência é particularmente notada nas fotografias com as já citadas legendas-comentário, imagens que, uma vez associadas ao signo escrito, passam a “orientar” a leitura do receptor com objetivos quase nunca inocentes.

Retomando então a questão do documento, a fotografia serve ao historiador como fonte de conhecimento das múltiplas atividades do homem e de seu atuar sobre outros homens e sobre a natureza, porém sempre se prestando aos mais diferentes interesses, ideologias e culturas, agregando ao *status* de documento a característica de representação.

⁸⁴ MACHADO, 1984, p. 40.

⁸⁵ KOSSOY, 2001.

Entendemos, portanto, a obra do fotógrafo Augusto Malta como uma determinada “prova visual” do contexto da *belle époque* carioca, que sempre encontrou-se entre dois modos de existência: como mensagem direta, objetiva, culturalmente consagrada pela sua origem de tecnologia aplicada e aparentemente sem necessidade de decodificações, e como uma mensagem polissêmica, dúbia, refratária da realidade. Se esta permite uma aproximação estética da virtualidade do ato fotográfico à sua materialização, do fazer fotográfico ao refletir sobre o produto codificado, transformador do real, naquela, a estética fotográfica é imposta ao real como mimeses, arquétipo visual ou o “espelho do mundo”, o código absoluto. Ou seja, prova conformada pelo testemunho e pelo olhar de um cidadão de seu tempo, que transitou entre a elite e o populacho com grande desembaraço, tão grande que é perfeitamente possível fazer uma analogia com o termo tão usado por João do Rio: o epíteto de “*flaneur visual*” talvez seja a melhor forma de definir a atitude de Malta diante da cidade do Rio de Janeiro.

1.4.3. A imagem fotográfica enquanto monumento.

“(...) Por isso folgamos de ver que no Arquivo Municipal, d'aqui a anos, quem nos suceder e tiver curiosidade, poderá encontrar os elementos que o habitam a recordar o passado do Rio de Janeiro em suas ruas e edificações.
 (...)”⁸⁶

⁸⁶ *Photografia Municipal*. O Comentário, 27/01/1904, p. 37-38, ap. CIAVATTA, 2002, p. 90

“(...) o monumentum é um sinal do passado. Atendendo à suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação (...)”⁸⁷

Segundo Le Goff,⁸⁸ dois tipos de materiais são aplicados à memória coletiva: os documentos e os monumentos. Seguindo ainda o mesmo viés de análise, de que “não há história sem documentos” e que “há que tomar a palavra ‘documento’ no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira”,⁸⁹ entendemos que a fotografia abrange tanto o conceito de documento como monumento, principalmente dentro da idéia de “novo documento” que transcendendo para além dos textos tradicionais, carece ser tratada como um documento/monumento. A fotografia de fato, oscila entre documento e monumento, entre memória e História, ora serve de índice, como marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas e lugares nos dizem sobre determinadas feições desse passado – modismos, condições de vida, arquitetura, festas, solenidades, etc. Por outro lado, é um símbolo, daquilo que no passado, a sociedade determinou como imagem a ser perpetuada no futuro.⁹⁰

Por meio da conservação das imagens fotográficas, que por sua vez, apresentam o instante real e vivido, porém congelado como partícula de uma memória, podemos entender a referida oscilação da fotografia entre os conceitos de documento e monumento.

O novo documentarismo produzido por Malta, patrocinado pelo Estado e idealizado como um serviço público, pretendeu produzir uma antologia da visão pública. A fotografia do artista organizou uma memória, uma lembrança não só de fatos históricos, mas também de figurantes anônimos com os quais o espectador podia facilmente se reconhecer, além de

⁸⁷ LE GOFF, 1985, p. 535-536.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ Ibidem, p. 531.

⁹⁰ MAUAD, 2005, p. 141.

provocar emoções específicas. Estas imagens eram as do fato, da coisa concluída definitivamente, elas expunham o tempo, o sentimento do irreparável e, em relação dialética engendravam uma aguda vontade de adotar um determinado futuro que se encontrava invariavelmente enfraquecido por toda encenação aparente, todo discurso estetizante.

A nova noção de cultura foi utilizada por um determinado grupo, no caso a elite social e política, para dar conta da ambiciosa idéia de projetar uma totalidade homogênea de usos, hábitos, costumes e ideário que pretendia compor uma identidade comum ao povo carioca. O Rio de Janeiro e sua população, no início do século XX, segundo as ambições e padrões modernistas, era deficitário de saúde, modernidade e funcionalidade, para solucionar este problema foi desencadeado o processo conhecido como “reformas urbanas”, nele estavam depositadas todas as esperanças de um futuro melhor para o Rio de Janeiro e por consequência o Brasil.

A aspiração a uma equivalência com as cidades européias foi então o ponto de partida, o motor inicial da produção de Malta, que mergulhou na nova “realidade” sócio-político-cultural, com o intuito de captá-la e registrá-la. Adicionar ao novo cenário cultural da cidade e, por extensão, do país, imagens fotográficas está diretamente ligado à confecção de um projeto de herança material, cujo destino era demarcar e naturalizar um domínio subjetivo, concebido com o objetivo de suplantar o legado colonial.

A fotografia, composta por signos sociais, políticos e estéticos e de sua relação simbólica com seu exterior, institui, sob o enfoque da produção de significados sócio-culturais, um “espaço histórico” legitimado. Através de sua condição legitimadora e dialógica, o modo de representar da fotografia atualizou-se enquanto “gênero de discurso”. Tal

significação encontra-se bem encaixada nestas características e condições na medida em que, de acordo com o pensamento de José R. S. Gonçalves,⁹¹

“os ‘discursos do patrimônio cultural’, presentes em todas as modernas sociedades nacionais, florescem nos meios intelectuais e são produzidos e disseminados por empreendimentos políticos e ideológicos de construção de ‘identidades’ e ‘memórias’, sejam de sociedades nacionais, sejam de grupos étnicos, ou de outras coletividades.”

Na cidade do Rio de Janeiro o futuro que o movimento das elites governistas inventa, cristalizado em algumas imagens, se torna o objetivo. Nele estava o que se acreditava ser a verdadeira essência do brasileiro: íntimo da modernidade, longe de seu passado colonial e atrasado. Nesse sentido, a obra imagética de Augusto Malta conformava uma memória de um tempo presente com vista para o futuro. Uma obra que seria e está mantida nos arquivos sempre aguardando por releituras e por consequência, por reconstruções, como um tempo revivido em sintonia com a firme vontade de progresso e modernização.

É nesta escolha de narrativa, inspirada pela noção de documento-monumento, onde Lê Goff sugere que o documento enquanto monumento é fruto do empenho das sociedades históricas para estabelecer – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si mesmos, e que a fotografia age como um ponto de partida da memória, apta a resumir o sentimento de pertencimento a um grupo e/ou a um determinado passado, que, fundamentalmente, nos leva a considerar as imagens de Malta como fonte historiográfica, como documento e monumento.

⁹¹ GONÇALVES, 2002.

Logo, apresentamos a fotografia como uma mensagem que se elabora através do tempo, tanto como imagem/monumento quanto como imagem/documento.⁹² É uma forma de demarcação que faz uma ponte entre passado e presente, de natureza fundamentalmente comunicativa e que reúne uma série de componentes dialéticos, compostos de resistências e acordos, oposições e homogeneidades, que por sua vez lhe impedem de ser neutra. É carregada de valores, objetos, mensagens, lugares e imagens constituindo documento e monumento cheios de eloquência, reflexões, técnica e simbolismos impregnados de passado e presente, de testemunho e objetividade, de lembranças e esquecimentos.

A fonte visual tem uma natureza discursiva, que produz sentido - sentido dialógico - socialmente construído e mutável e não imanente à fonte visual. A visualidade é algo que vai além de observar o visível e dele inferir o não-visível. É “tirar” da fonte visual um ou vários discursos.

Assim sendo, a fotografia de Augusto Malta se estabelece como mediadora e reflexo de um momento crítico da sociedade carioca do início do século XX, permeada pelo movimento progressista e modernizante, empreendido pelas elites com o objetivo de pouco a pouco, construir um caminho de emancipação e inclusão no mundo moderno. A coleção de imagens geradas pelas lentes de Malta, tentaram captar em instantâneos a substituição do antigo pelo novo, potencializar a absorção do modo de vida estrangeiro e a construção de uma nova autonomia identitária do carioca que se forjava naquele momento, explicitando em suas chapas sua íntima relação com o projeto de mobilização nacional, um Brasil pujante e até então excluído do mundo moderno, metonimizado na figura da sua capital, porém sem deixar escapar de suas imagens, de sua narrativa fotográfica, além do citado projeto de futuro, a presença recorrente de contradições, resistências e hibridações, principalmente culturais como componentes inevitáveis do contexto social e político.

⁹² Apud CARDOSO & MAUAD, 1997

1.4.4. Olhar, ver e pensar.

“Sabe-se que a relação do olho com o cérebro é íntima, estrutural. Sistema nervoso central e órgãos visuais externos estão ligados pelos nervos ópticos de tal sorte que a estrutura celular da retina nada mais é que a expansão da estrutura celular do cérebro. O anatomicista norte americano Stephen Poliak chegou a admitir a hipótese revolucionária de que o tecido cerebral resultou de uma evolução dos olhos em pequenos organismos aquáticos que viveram a mais de um bilhão de anos atrás. Quer dizer: não foi o cérebro que se estendeu até a formação do órgão visual, mas, ao contrário, foi o olho que se complicou extraordinariamente dando origem ao córtex onde, supõe-se, estaria a sede da visualidade.” (Alfredo Bosi)⁹³

“(...) Confesso que sentia grande sensação quando via surgirem no papel as belas e surpreendentes imagens que o sal de prata revelava e o hiposulfito fixava a meus olhos, na câmara escura improvisada em minha casa. E vivia assim nesse ingênuo amadorismo (...)” (Augusto Malta)⁹⁴

Roland Barthes em “A Câmara Clara”⁹⁵ afirma que a foto *fala*, que induz, vagamente a pensar. Cita o exemplo das fotos de Kertész para a revista *Life* em 1937, que foram recusadas por “*falar demais*”. Segundo os redatores da revista elas faziam refletir, sugeriam um sentido – outro que não a letra. Ainda segundo Barthes a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba, mas quando é *pensativa*.

⁹³ BOSI, 1989.

⁹⁴ Revista da Semana, edição de Natal, 1945. p.9

⁹⁵ BARTHES, 1984, p. 62.

Enquanto o viés da análise de Bosi (1988) sobre uma fenomenologia do olhar está em que, olhar, ver e pensar são ações intrínseca e historicamente inseparáveis, Barthes divide a linguagem fotográfica em duas categorias: uma denotativa, é o óbvio, é tudo o que se vê na fotografia, tudo que está evidente; a outra é conotativa, é o obtuso, é informação implícita na fotografia. Através desta análise estabelece a sua célebre distinção entre o *studium* e o *punctum* da fotografia. Trata-se por um lado da condição da imagem fotográfica enquanto algo que se presta ao *intelecto* como objeto e campo de estudo, como área de uma cultura e de um saber perceptível, revelado e proclamado nos padrões da ciência - o *óbvio* da fotografia. Por outro lado, entende a imagem fotográfica enquanto algo que se proporciona ao *afeto*, como um detalhe, uma experiência pessoal que perpassa existencialmente, que fere, anima ou comove, como um silêncio que, ao mesmo tempo enleva e perturba - o *obtuso* da fotografia.

Barthes se mostra insatisfeito com o conjunto de conceitos empregados no trato da fotografia e opta por abordá-la no nível pleno da subjetividade, dos sentimentos causados diante sua experiência individual como espectador. Em suas palavras:

“(...) a resistência apaixonada a qualquer sistema redutor. Pois toda vez, tendo recorrido um pouco a algum, sentia uma linguagem adquirir consistência, e assim reprimenda, eu a abandonava tranqüilamente e procurava em outra parte: punha-me a falar de outro modo. Mais valia, de uma vez por todas, transformar em razão minha declaração de singularidade e tentar fazer da ‘antiga soberania do eu’ (Nietzsche) um princípio heurístico.”⁹⁶

É fácil perceber em “*A câmara clara*” certa tensão entre uma demanda referencial e uma aspiração formal, em que transparece o desapego pelo *studium*, ou seja, pelo óbvio, em favor do *punctum*. A proposta de exame do “obtuso”, do “detalhe” e especialmente do

⁹⁶ BARTHES, 1984, p. 19.

“tempo” é executada com uma observada tendência à dicotomia e oposição de valores de análise. Barthes discute a fotografia além da intermediação dos indicadores culturais, chamando a atenção para o fato de que não trata de outra imagem que não a fotográfica.

O autor trata a fotografia a partir de um ponto de vista situado no campo das sensações que a sua experiência visual provoca, fora da mediação dos códigos culturais, e ao fazer isso, mais uma vez, com atenção para o fato de que se trata de uma fotografia e não de qualquer outro tipo de imagem, proclama um certo tipo de entusiasmo que se conecta à essência particular da imagem fotográfica, ao sentimento *pungente* do realismo fotográfico que desfaz a fronteira atribuída pelo tempo, para colocar o espectador face a face com o passado e com o que há de terrível em toda fotografia: o retorno do morto.⁹⁷

É preciso deixar claro que não há intenção alguma de crítica ao trabalho de Barthes, muito ao contrário, entendemos sua obra como um referencial ímpar aos estudos da fotografia ao alçar para o campo da discussão teórica a distinção entre o óbvio e o obtuso na fotografia. Porém, neste trabalho, a noção de olhar esclarecida por Alfredo Bosi em seu artigo “*A fenomenologia do olhar*”⁹⁸ e em “*Machado de Assis – O enigma do olhar*”⁹⁹, ao nosso entender, é mais eficiente para perceber o efeito causado pelas fotografias de Augusto Malta tanto para si como para seus “espectadores”. Segundo Bosi, o olhar tem sobre a noção de ponto de vista a “*vantagem de ser móvel*”, ora é abrangente, e em outro momento contundente. O olhar é simultaneamente cognitivo e passional. O olho que explora e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento.¹⁰⁰

⁹⁷ Idem, p. 20.

⁹⁸ BOSI, 1998.

⁹⁹ _____, 1999.

¹⁰⁰ Idem. p. 10

Bosi esclarece que o olho é um limite móvel e aberto entre o ambiente externo e o sujeito, ao mesmo tempo em que se movimenta no ato da procura, recebe estímulos luminosos que tornam o ato de enxergar involuntário, e é nestes atos que o sujeito vai “*distinguir, conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir, definir, caracterizar, interpretar, em suma, pensar*”.¹⁰¹

Continuando com o pensamento de Bosi, concordamos que os “*(...) valores culturais e estilos de pensar configuram a visão do mundo do romancista (e no nosso caso do retratista), e esta pode ora coincidir com a ideologia dominante no seu meio, ora afastar-se dela e julgá-la. Objeto do olhar e modo de ver são fenômenos de qualidade diversa; é o segundo que dá forma e sentido ao primeiro*”.¹⁰²

Para encontrar a estrutura que liga o cognitivo ao afetivo na obra de Malta e em sua representação do carioca na *belle époque*, buscamos na contemplação e análise das fotografias a aliança, o entrelaçamento da natureza destes, que por sua vez constituem a estrutura subjacente das fotografias.

Para tanto, utilizamos as fotografias produzidas por Augusto Malta no período citado, sejam elas oficiais ou não, posadas ou não. Por entender que o acervo em questão retrata, visual e historicamente o discurso não só do fotógrafo, mas de parte considerável da sociedade carioca do início do século XX, acreditamos encontrar a densa estrutura, que extrapola e transcende o limite do plano das próprias fotografias, uma vez que está ligada a outras estruturas externas a ela, como por exemplo, ao que a produz e o que a observa (ao *operator* e o *spectator*), ao comprador, aos que não puderam vê-la, aos que não aprenderam a vê-la, à história das representações, à história das imagens, à História brasileira e mais precisamente à História do Rio de Janeiro.

¹⁰¹ BOSI, 1988, p. 65-87.

¹⁰² BOSI, 1999, p. 12.

A análise dos discursos fundidos na experiência intelectual e visual presentes nas fotografias nos possibilitou descobrir associações e significados que talvez fossem impossíveis realizar na época de sua execução. As memórias que as imagens de Malta nos trazem não são simples reminiscências, são memórias e lembranças que ao transcorrer as camadas de um conhecimento adquirido, no nosso caso o saber histórico, chegam impregnadas de novos sentidos, de outros entrelaçamentos – cognitivos e culturais – que compõem esta estrutura que liga, permitindo-nos ressuscitar, refletir, e principalmente, olhar, ver e pensar um passado em particular a partir de fragmentos desconectados de um instante de vida das pessoas, objetos, natureza e paisagens, do conhecimento obtido com a participação dos conhecimentos, adquiridos no tempo que vivemos e apreendemos nossa memória coletiva e individual.

Ainda que apregoemos o vasto potencial de informação contido na imagem, ela não substitui a realidade tal como se deu no passado. Ela apenas traz informações visuais de frações do real, selecionado e *organizado* estética e ideologicamente.¹⁰³ Onde se faz necessário estudar o conjunto dos três elementos expressos no conceito de visualidade: a visão, aquele que produz as fontes visuais; o visual, a fonte como parte do observável na sociedade observada; e o visível, a interação entre observador e observado, ou seja, sistemas de controle e relações que produzem o sentido.¹⁰⁴

Entendemos, então, que é papel do historiador interpretar e tentar compreender a fotografia como informação incontínua da existência passada, além de perceber que a reunião e a apreciação dos documentos não substituem a atividade criadora do historiador, que é de

¹⁰³ KOSSOY, 2001, p. 114.

¹⁰⁴ MENESES, 2003, p. 17.

tentar reconstituir a vida passada interpretando o pensamento, os sentimentos e as ações do homem, personagem principal da História que se procura compreender.¹⁰⁵

Toda História é produzida a partir de um lugar, o lugar de memória de Malta foi sua fotografia.

¹⁰⁵ KOSSOY, 2001, p. 138.

Capítulo 2.A ÉPOCA, A CIDADE E O FOTÓGRAFO

O século XX se apresentou para os brasileiros, e com redobrada intensidade para a então capital federal, como um período de rápidas e decisivas transformações nas instituições e no estilo de vida da população. A ocorrência de modificações como o término da escravidão, a derrocada da monarquia e o surgimento de novas formas de autoridade civil, o *boom* do consumo de artigos europeus e norte-americanos, juntamente com o ainda principiante aparecimento de um parque industrial interno, estabeleceram na cidade uma dinâmica de políticas, conflitos, culturas e modismos que deram novos valores à sociedade brasileira.

A cidade do Rio de Janeiro do início do século XX nos permite estabelecer uma delimitação espaço-temporal bem definida em nosso trabalho, o espaço é a própria cidade do Rio de Janeiro registrada por Augusto Malta, mais precisamente o centro da cidade, e o tempo é o da *belle époque* brasileira, recorte cronológico assinalado pelo historiador Nicolau Sevcenko como compreendendo, grosso modo, o período de 1900 a 1920.¹⁰⁶ Período este que marca a importação no país - começando mais precisamente na Capital Federal - de novos moldes de consumo, estimulados por uma nascente, porém enérgica onda publicitária, além do respeitável catalisador cultural representado pelo intercâmbio entre as modernas revistas ilustradas.

A cidade tinha o *status* de pólo irradiador de cultura para as outras cidades do país, centro político, ponto de instalação das indústrias mais modernas e vértice de ligação entre o Brasil e o mundo.

¹⁰⁶ SEVCENKO, Nicolau. 1998. p. 37

O Rio de Janeiro assistiu ao fluxo de correntes migratórias nacionais e estrangeiras fomentarem o rápido crescimento de sua população. Os novos tempos trouxeram consigo a *electricidade*, o automóvel e o *telephone*, os tecidos finos, os *boulevards*, o calçamento das ruas e os palacetes, o aeroplano, o *poudre de riz*, o *theatro* e o *cinematographo*, a propagação de práticas desportivas, o surgimento do mercado fonográfico e a popularização da fotografia entre outras novidades.¹⁰⁷ Eram definitivamente tempos modernos.

Nesse tempo, ser moderno, cosmopolita e civilizado no Brasil, era viver no Rio de Janeiro e, para conseguir êxito em campos, como por exemplo, da vida intelectual ou científica, o aspirante a uma carreira de sucesso deveria estar em terras cariocas. Este era o tempo e o espaço da *belle époque* carioca que Augusto César Malta de Campos, retratou.

2.1. A *belle époque* carioca

No Brasil, a *belle époque* caracterizou-se pelo fortalecimento político da República, o crescimento econômico e a expansão dos centros urbanos, em especial, o Rio de Janeiro. No começo do século XX, a então capital da república, mimetizava a *belle époque* parisiense, nela se festejavam as atrizes francesas (Sarah Bernhardt), a vida mundana das confeitorias e cafés (Confeitoria Colombo, Cave, entre outras menos famosas), a moda parisiense (em lojas como a “*Parc Royal*”, templo da moda na “*belle époque*” carioca). A cultura predominante no período era a da modernidade, eminentemente urbana, que tornou a cidade do Rio de Janeiro um arquétipo de uma nova ordem mundial e se torna, ela própria, tema e sujeito das manifestações culturais e artísticas.

¹⁰⁷ Idem.

Em um período de transformações drásticas no modo de vida do cidadão da Cidade do Rio de Janeiro, a imagem sugerida pelo termo *belle époque* evoca abundância de riquezas, beleza arquitetônica à européia, pessoas finas e bem-vestidas freqüentando salas de baile e óperas, uma sociedade *glamourosa* habitando uma cidade moderna, republicana e ligada nos gritos da moda parisiense. A atmosfera francesa era tão impregnante que às vésperas da 1ª Guerra Mundial os cidadãos da cidade ao se cruzarem se cumprimentavam à francesa: “*Vive la France*”.¹⁰⁸

Importaram-se modos de festejar europeus, como a tentativa de civilizar o carnaval através dos corsos de carros abertos, das batalhas das flores e das fantasias de pierrôs e colombinas, típicos do carnaval veneziano. As revistas e os colunistas sociais, através da imprensa, incentivavam a população afluente para o desfile de modas na moderna, *chic* e larga passarela da Avenida Central, sem dúvida, principal palco de encenação do carioca moderno e atento às novas usanças. Nela os rapazes no rigor *smart* dos trajes ingleses, as damas exibindo as últimas extravagâncias dos tecidos, cortes e chapéus franceses freqüentavam lojas de artigos importados, modernos restaurantes, cafés, confeitorias, livrarias e jardins. O novo *boulevard* tropical era o espaço principal da cidade, e além de ser o local para se consumir artigos importados em lojas luxuosas e elegantes e exibir vestuários à moda francesa ou inglesa, a nova avenida era também um convite para que os habitantes fugissem do inevitável e implacável calor do verão brasileiro:

“A bárbara temperatura senegalesca de ontem durante todo o dia levou à tarde uma grande parte da nossa população para o carinhoso aconchego da Avenida Central. Aí se podia respirar à vontade, uma brisa suave abrandava a

¹⁰⁸ SEVCENKO, 1989, p. 52.

atmosfera e de alguma forma indenizava da exaustiva canícula que houveram de suportar durante o dia inteiro. ”¹⁰⁹

Mas o calor não era a única contradição à nossa “vocação européia”, o período da *belle époque* é repleto de incoerências e paradoxos. São vários os exemplos, podemos citar a exclusão social e a insegurança de um poder público municipal que custava a se impor; a insistente permanência dos que não tinham condição de acompanhar o rigor das regras de elegância que os novos tempos e espaços exigiam e que nem a aura de progresso e civilização e nem a obrigatoriedade do uso de colarinho, casaco, chapéu, sapatos e meias não conseguiam afastar.¹¹⁰

As camadas mais pobres da população tiveram suas tradicionais festas, fantasias, brincadeiras, determinados tipos de comércio e costumes reprimidos, revoltaram-se contra a vacina obrigatória, 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. Foram, enfim elemento de fundamental relevância nos estudos da dinâmica das transformações promovidas pela elite social e política do Brasil.

A rica historiografia brasileira não deixa dúvidas quanto às evidentes contradições do período. Sidney Chalhoub¹¹¹ trata bem do tema em trabalho de 1986, em “*Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*”, o autor, por meio da análise de processos criminais de homicídios ocorridos no Rio de Janeiro do começo do século XX, nos coloca no âmago de uma briga de bar entre trabalhadores do porto, que

¹⁰⁹ *O Paiz*, 9-12-1905, p. 2.

¹¹⁰ 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 por 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 cépticos, chegou a ser preso ‘pelo crime de andar sem colarinho’.” (SEVCENKO, 1989, p. 33).

¹¹¹ CHALHOUB, 1986.

resulta no assassinato de um deles por causa de uma querela amorosa; Chalhoub 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 “civilidade” não eliminou do Rio de Janeiro os problemas mais básicos de uma cidade grande, como a miséria, a violência e a injustiça social.

Essas contradições estão evidentes não só na obra de Chalhoub, mas também em várias outras da historiografia brasileira, uma delas é o tomo de número três da emblemática coleção “*História da vida privada no Brasil*”,¹¹² onde se discute basicamente o período da *belle époque* evidenciando-se contrapontos como, tradição e modernidade, liberdade e escravidão, penúria e riqueza, rural e urbano, ou seja, apresenta um período em que a crença e as tentativas de implementação dos ideais e práticas da modernidade, mais do que solucionar, expuseram os problemas de um Brasil conflitante e de várias faces, convivendo com um processo de criação e apreensão de novas tradições, que os modernistas ambicionavam.

Outra importante obra que trata do assunto é o trabalho do historiador estadunidense Jeffrey D. Needell, “*Belle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*” de 1997,¹¹³ amparado em um intenso trabalho de pesquisa e uma extensa bibliografia Needell analisa, sob vários aspectos, o processo de colonização cultural da elite carioca durante a *belle époque* do fim do século XIX às primeiras décadas do século XX.

Ao discutir do ambiente familiar à prostituição, passando pela arquitetura e urbanização, literatura, salões, clubes e escola secundária reconstrói muitas das relações sociais, culturais e políticas da elite carioca da *belle époque*. Além disso, expõe como uma

¹¹² A coleção “História privada no Brasil”, composta de ensaios de 32 historiadores, dirigida por Fernando A. Novais, descreve e analisa cinco séculos de costumes brasileiros. Obra de fôlego, a coleção se tornou um marco editorial no país. Dividida em quatro volumes, enfoca temas como a religiosidade, violência, preconceito racial, comunidades imigrantes, formas de sociabilidade, entre outros, sempre abordando os contornos da intimidade e suas relações com o contexto político, social e cultural. O volume número três, que aqui em nosso trabalho nos é mais caro, é organizado pelo historiador Nicolau Sevcenko.

¹¹³ NEEDELL, 1997.

elite dominante e urbana tenta reproduzir de maneira acrítica ideais e valores franceses e ingleses. Através de um estudo abrangente dos costumes e noções de personagens muito comuns em obras como a de Machado de Assis - ele próprio presente no livro -, que aparecem no cotidiano da cidade do Rio de Janeiro que, como Capital Federal, vivia os impasses e incoerências de um Brasil que, ao mesmo tempo em que modernizava sua república, não conseguia se desvincilar das reminiscências do Segundo Império.

Needel apresenta o habitante da cidade em seus passeios ao entardecer pela estreita, fétida e elegante Rua do Ouvidor trajando, apesar do já mencionado tradicional calor carioca, suas casacas de lã e colete, muitas vezes buscando uma prostituta francesa (que em boa parte eram na verdade polonesas, as conhecidas “polacas”), para logo após voltar ao santificado lar sonhando com uma cidade de avenidas largas, modernas e de arquitetura européia.

Utilizando-se do conceito de *flaneur* e do fetiche das mercadorias de Walter Benjamin, Needel delineia um panorama da reforma urbana da cidade, da construção da Avenida Central e seus prédios de fachadas art-nouveu de inspiração francesa, dos clubes e cafés da moda, dos laços de amizade e favorecimento das famílias abastadas, de suas habitações, escolas, lazeres e trajes. Traça o quadro de uma elite urbana quantitativamente inferior, no entanto abastada e influente, principalmente no sentido de evidenciar as marcantes contradições do período.

Outro estudo que merece uma referência é o trabalho de Rachel Soihet em “*A subversão pelo riso: o carnaval carioca da belle époque ao tempo de Vargas*”.¹¹⁴ A autora utiliza o carnaval e a festa da Penha para enfocar os segmentos subalternos da sociedade carioca desde a *belle époque* até o fim da ditadura de Getúlio Vargas. Trafegando pelo terreno da etnografia a autora contextualiza rituais, normas e valores da população e de sua presença nas festas religiosas e carnavalescas. Em uma perspectiva de recuperação e reconstituição de aspectos significativos do universo cultural predominante, imbricados em elementos

¹¹⁴ SOIHET, 1998.

pertencentes à cultura popular, com suas tradições, seus símbolos e suas práticas a autora trabalha conceitos como cultura, circularidade cultural e cotidiano. A partir daí Soihet percebe e analisa a dialética dominação-resistência presente no período, traça um viés seguindo a idéia de que as manifestações culturais de procedência negra podem ser lidas como produto de trocas culturais entre os distintos segmentos da sociedade brasileira, produto da resistência desenvolvida pelos populares e\ou de alterações na posição das elites dominantes num dado contexto histórico.

Rachel Soihet faz uma reflexão sobre as manifestações populares, visita o carnaval carioca a partir de 1890 até os tempos de Vargas, passando pelo sempre polêmico entrudo, pelo “moderno” carnaval de máscaras, oriundos de Veneza e Paris de ricas fantasias; os organizados e disciplinados ranchos; os debochados e irreverentes clubes e blocos; e sem deixar de perceber nos cordões um certo “sentimento de hierarquia e ordem”.

Utiliza-se também da popular Festa da Penha e do carnaval para configurar uma conjuntura na qual se trocam idéias e valores por meio de estruturas sociais de comunicação informal. Em um contexto de definição, idealizadores do controle social e da disciplina (juristas, chefes de polícia, etc.) que seguiam as transformações implementadas pelas reformas urbanas, componentes do contexto do ideário republicano recém-inaugurado de ordem e progresso, demarcaram novos espaços que proporcionariam o aburguesamento da cidade do Rio de Janeiro.

O parecer da autora é de que estas manifestações culturais não foram sinais de pacificidade, e sim de que constituíram cenários de intensos combates, onde a população desfavorecida, mesmo que limitada em termos de ocupação espacial e excluída de participação política, trouxe à superfície suas tensões e insatisfações contra o preconceito legitimado pela repressão policial e intolerância disseminada nos mais diversos âmbitos, além de sua indesejável presença física nos locais pretensamente destinados a elite carioca. Soihet

mostra como a população proclamou também suas vontades e necessidades, utilizando-se de formas alternativas de organização atreladas ao terreno da cultura, elemento de coesão e de construção de sua identidade, por meio do qual construíram uma cidadania alternativa. O processo foi de constante luta, com avanços e retrocessos, mas que garantiram, deste modo, a persistência de suas formas de expressão cultural, bem como sua propagação e entrelaçamento com a cultura das demais fatias da sociedade. Assim sendo, segundo a autora, a população menos favorecida, através do carnaval, valendo-se de metáforas, tendo o riso como arma, desempenhou um papel ativo na criação de sua própria história e na definição de sua identidade cultural.

Além da produção historiográfica, outros elementos vêm para ratificar as polissêmicas contradições da *belle époque*, mesmo que recebam críticas quanto a sua “parcialidade”, pois sendo produções mais “romanceadas” como as obras de literatura ou mais impregnadas pela emoção da hora que a contemporaneidade confere às notícias e crônicas diárias da imprensa e outros periódicos, são produções que seguramente também expõem a dinâmica das desigualdades sociais presentes na sociedade carioca. Lima Barreto,¹¹⁵ por exemplo, grande escritor do período, penetrou fundo na ambição da época, revelando sua mentalidade, o seu substrato social e humano. Para citarmos apenas uma de suas obras, podemos trazer a baila o romance “*Clara dos Anjos*”, concluído em 1922, o mesmo constituiu-se em uma denúncia enérgica do preconceito social e racial, vivenciando por uma jovem mulher negra do subúrbio carioca.

O historiador e crítico literário Sérgio Buarque de Holanda, é quem melhor resume como essa temática se apresenta na obra de Lima Barreto:

¹¹⁵ É interessante notar que a produção intelectual de Lima Barreto coincide quase totalmente como o nosso recorte temporal (1900-1920), pois em 1905 passa a trabalhar como jornalista profissional, escrevendo uma série de reportagens para o jornal “Correio da Manhã” e em 1922 morre em sua casa, no Rio de Janeiro, de colapso cardíaco.

“Em Clara dos Anjos relata-se a estória de uma pobre mulata, filha de um carteiro de subúrbio, que apesar das cautelas excessivas da família, é iludida, seduzida e, como tantas outras, desprezada, enfim, por um rapaz de condição social menos humilde do que a sua. É uma estória onde se tenta pintar em cores ásperas o drama de tantas outras raparigas da mesma cor e do mesmo ambiente. O romancista procurou fazer de sua personagem uma figura apagada, de natureza ‘amorfa e pastosa’, como se nela quisesse resumir a fatalidade que persegue tantas criaturas de sua casta: ‘A priori’, diz, ‘estão condenadas, e tudo e todos parecem condenar os seus esforços e os dos seus para elevar a sua condição moral e social’. É claro que os traços singulares, capazes de formar um verdadeiro ‘caráter’ romanesco, dando-lhe relevo próprio e nitidez hão de esbater-se aqui para melhor se ajustarem à regra genérica. E Clara dos Anjos torna-se, assim, menos uma personagem do que um argumento vivo e um elemento para a denúncia.”¹¹⁶

Lima Barreto, considerado um autor pré-modernista por razão da forma com que encara os verdadeiros problemas do Brasil, criticou o nacionalismo ufanista surgido no final do séc. XIX e início do XX. Apesar do escritor carioca não ter sido reconhecido, em seu tempo, como um grande escritor, é inegável que sua obra é um dos retratos mais instigantes e contemporâneos da *belle époque* carioca.

É impossível não citar o cronista João do Rio (1891-1921), pseudônimo do jornalista Paulo Barreto, que tinha na alcunha e na alma o Rio de Janeiro de seu tempo. Segundo Raul Antelo¹¹⁷ João do Rio “fez da crônica jornalística uma janela através da qual contemplava as glórias e misérias do Brasil republicano. Em ‘A alma encantadora das ruas’ (...) ele percorre as ruas do Rio de Janeiro para reter a ‘cosmópolis num caleidoscópio’”. Assim, era mais um entre outros, a perceber com grande sensibilidade o Rio como uma cidade multifacetada,

¹¹⁶ Apud, TEIXEIRA, 1980, p. 41.

¹¹⁷ Raul Antelo é Doutor em letras pela USP, organizou e prefaciou o volume 11 da coleção “Retratos do Brasil” da Cia. das Letras: *A alma encantadora das ruas de João do Rio*. Publicou, entre outros, “João do Rio, o dândi e a especulação”.

sedutora e efervescente na dinâmica das novas relações sociais que se desenhavam nas ruas daquela que viria a ser a “Cidade Maravilhosa”.

Deste modo percebemos que tanto a produção historiográfica como a literária e jornalística do período apresentam uma época bela, porém cheia de contrastes, onde a dinâmica do jogo entre o moderno e antigo, entre a elegância e a falta dela, os bons modos e a espontaneidade do carioca eram muito mais ativos do que gostariam os idealistas do Brasil moderno.

Nesse ambiente é evidente a habilidade da população em criar recursos de sobrevivência, a riqueza do imaginário social, a paixão pela música, a naturalidade das misturas culturais que constituem hoje uma das maiores riquezas não apenas da cidade do Rio de Janeiro, mas de todo o Brasil. A essência da identidade carioca da *belle époque* está presente tanto nas linhas críticas e bem-humoradas deste João e no amargo realismo de Lima Barreto, como nas imparciais análises historiográficas de Sidney Chalhoub e Nicolau Sevcenko.

Foi neste contexto de polaridades diversas que Augusto Malta, o fotógrafo oficial, retratou não apenas o progresso, o *dândi*¹¹⁸, o *smart*¹¹⁹ a dama da sociedade, as exposições, as batalhas das flores, mas também o “atraso”, o maltrapilho, a prostituta e o carnaval de rua, e tantas outras atividades e costumes da sociedade carioca, não dissimulando um olhar mais atento à verdadeira formação heterogênea, pobre e mestiça da população carioca, que ali continuou a interagir com a “modernidade” e, como bem demonstrou Malta, ainda ficava à mostra de quem por ali passava.

¹¹⁸ Etimologia: ing. *dandy* (c1780) “homem que tem preocupação exagerada com a aparência pessoal”, de orig. obsc.; us. inicialmente na fronteira entre Inglaterra e Escócia, para fazer referência aos jovens que se vestiam de modo excêntrico; adotado em Londres (1813-1819), para designar ‘homens elegantes’, esp. G.B. Brummel (1778-1844); prov. chega ao port. através do fr. *dandy* (1813-14) (fonte: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa).

¹¹⁹ adj 1 agudo, severo, forte, ardente, pungente. 2 vivo, ativo, esperto. 3 sensível à dor. 4 inteligente, talentoso, espirituoso. 5 vistoso, em boa ordem. 6 elegante, moderno. 7 coll considerável, relativamente grande. (fonte: Michaelis, moderno dicionário de inglês).

2.2. Ser “moderno”: conflitos, contradições e o eterno vir-a-ser

Pensar a modernidade é apontar para formas de pensar e de viver. O livro “*Tudo que é sólido desmancha no ar, a aventura da modernidade*”¹²⁰ do filósofo norte-americano Marshall Berman pode ser considerado um clássico na área das ciências humanas. Berman trabalha em seu texto duas noções muito caras para quem se dispõe a analisar a sociedade contemporânea: modernidade e revolução. Segundo o autor a modernidade poderia ser pensada e entendida como um turbilhão, utiliza-se do termo cunhado por Jean-Jacques Rousseau “*le tourbillon social*”¹²¹ para descrever um ambiente “*de unidade paradoxal, uma unidade de desunidade, de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia*”, um fenômeno que por sua própria constituição teria o fim de derrocar as chamadas antigas tradições em nome do novo. Porém, ainda segundo Berman, a própria modernidade desenvolveu uma rica e variada história de tradições, que começou há cinco séculos. Essa tradição de modernidade tem sido sustentada, principalmente a partir da passagem do século XIX para o XX, por muitas fontes: descobertas nas ciências, industrialização da produção, explosão demográfica e crescimento urbano, sistemas de comunicação de massa, Estados nacionais cada vez mais poderosos e movimentos sociais de massa. Essas fontes por sua vez vêm influenciando não só o modo de viver do homem como principalmente sua visão de mundo, o ser humano passou a repensar seu papel no universo, se deparou com o surgimento de novos ambientes e a destruição dos antigos, acelerou seu ritmo de vida, ou seja, o fenômeno da modernização deu novas noções de “*tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida*” à processos a que Berman atribui

¹²⁰ BERMAN, 1986.

¹²¹ Berman afirma que Rousseau foi o primeiro a utilizar a palavra *moderniste* no sentido que os séculos XIX e XX usarão. (Idem, p. 17).

um “*perpétuo estado de vir-a-ser*”. Ser moderno é fazer parte do universo no qual, como disse Marx, “*tudo que é sólido desmancha no ar*”.¹²²

Aos processos sociais de mudança, em meio a eles às formas de expansão urbana estimulados pelos mercados capitalistas, dá-se o nome de “modernização”, e à visão cultural concebida pelos atores sociais, “modernismo”, entre esses dois termos encontra-se a idéia-chave, “modernidade”, a experiência histórica, que é sentida tanto em termos de transformação no mundo material como na personalidade das pessoas, que estão em constante estado de tensão frente a essas imensas transformações que passam a acontecer.

Esse processo expressa uma grandiosa emancipação das possibilidades e da sensibilidade da personalidade individual, que se emancipa da impossibilidade da rígida hierarquia de papéis das sociedades pré-capitalistas, entretanto, esse progresso do desenvolvimento econômico capitalista faz surgir uma sociedade alienada e fragmentada, capaz de apagar valores culturais e políticos que ela mesma construiu, despedaçada pela exploração econômica e pela indiferença social. No nível psicológico essas condições provocam profunda desorientação e insegurança, frustração e desesperança, contrastando com um senso de júbilo e expansão, novas capacidades e sentimentos liberados ao mesmo tempo.

Para Berman: “*esta atmosfera de agitação e turbulência, vertigem e embriaguez psíquica, expansão das possibilidades da experiência e destruição das fronteiras morais e dos laços pessoais, auto-expansão e autoperturbação, fantasmas na rua e na alma*”¹²³ é a atmosfera em que brota a sensibilidade moderna.

Metodologicamente, Berman se utiliza da literatura como fonte, “*Fausto*” de Goethe dá a visão da dualidade da tragédia moderna: “*abrir as comportas do eu, à custa de represar*

¹²² A frase-título do livro foi extraída do “Manifesto Comunista” de Marx e Engels e significa o arrasamento do confinamento ancestral e toda restrição feudal, uma “limpeza” nos entulhos culturais do mundo.

¹²³ BERMAN, 1986, p. 18.

o oceano." O "Manifesto" de Marx e "*Fleurs du Mal*" de Baudelaire são vistos como precursores da descoberta da modernidade.

Uma boa idéia de modernidade em Baudelaire pode ser encontrada no ensaio "*O pintor da vida moderna*", dedicado ao pintor Constantin Guys: "*Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável*".¹²⁴ Na visão do poeta, a arte era de certa forma portadora de uma qualidade universal que, para ser atraente, devia ser coberta por uma casca de contemporaneidade. Essa definição poderia ser analisada como uma anti-definição, já que coloca o fenômeno da modernidade em qualquer período da história. Todos os tempos seriam tempos modernos.

Qual seria então a modernidade do tempo do poeta? A cobertura que fariam atraentes os seus próprios poemas? A resposta é evidente tanto em suas obras poéticas quanto em seus ensaios: para Baudelaire, nada é mais moderno do que a vida nas grandes cidades. Contudo, não é clara a sua posição sobre essa nova vida. Como assegura Marshall Berman, seus ensaios proporcionam ora visões pastorais ora anti-pastorais¹²⁵ sobre as características da cidade moderna.

Essas contradições inerentes na obra do poeta não impedem o reconhecimento do seu conceito de modernidade. Muito ao contrário, elas estabelecem argumentos que possibilitam defender que a modernidade para Baudelaire está profundamente atrelada à noção de conflito e contradição. O conflito configura-se como o centro da vida quotidiana moderna, ou seja, da vida nas grandes cidades.

Paris nos tempos de Baudelaire era uma cidade mergulhada em conflitos. Ao mesmo tempo em que o poeta a (d)escrevia, Haussmann a destruía e reconstruía, as grandes avenidas surgiram e funcionavam como artérias do novo sistema circulatório urbano. Nestas avenidas

¹²⁴ BAUDELAIRE, 1996, p. 25

¹²⁵ BERMAN, 1986, p. 131.

surgiram também, atrelados a um amplo projeto de urbanização, os cafés, mercados, teatros, parques, passeios públicos e palácios dedicados à cultura.

Dessa forma, o convívio se transferiu dos domicílios às próprias vias públicas, onde acontecia o inevitável encontro da aristocracia com a classe social mais baixa, e os habitantes da capital francesa não tiveram como fechar os olhos ao profundo contraste social que até então não adentrava seus salões. Marshall Berman enfatiza notadamente essa nova característica de Paris ao fazer referência ao poema em prosa “*Os olhos dos Pobres*”:

*“Esta cena primordial revela algumas das mais profundas ironias e contradições na vida da cidade moderna. O empreendimento que torna toda essa humanidade urbana uma grande ‘família de olhos’, em expansão, também põe à mostra as crianças enjeitadas dessa família. As transformações físicas e sociais que haviam tirado os pobres do alcance da visão, agora os trazem de volta diretamente à vista de cada um.”*¹²⁶

As novas avenidas não deixavam a mostra apenas o conflito entre as classes sociais diferentes, também expunham o contraste entre o indivíduo e a multidão. Enquanto permanecia na rua, o indivíduo transformava-se em apenas mais um componente do sistema circulatório urbano, deixava de ser ele mesmo. Só ao retornar ao seu domicílio, ele tornava a ser ele mesmo e a ter que resolver o que fazer com sua vida. Essa nova separação trazia em si, mais uma vez, a impressão de permanente conflito, uma vez que se por um lado provocava angústia pela perda de controle, por outro provocava conforto pela alienação.

Sobre as contradições dessa sensação, a sensação do *flanéur*, não há análise mais respeitável que a compilação de ensaios de Walter Benjamin: “*Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*”, na qual afirma:

¹²⁶ Idem, p. 148.

“(...) é precisamente a imagem da multidão das metrópoles que se tornou determinante para Baudelaire. Se sucumbia à violência com a que ela o atraía para si, convertendo-o, enquanto flanêur em um dos seus, mesmo assim não o abandonava a sensação de sua natureza inumana. Ele se faz seu cúmplice para, quase no mesmo instante, isolá-la dela. Mistura-se a ela intimamente, para, inopinadamente, arremessá-la no vazio com um olhar de desprezo (...).”¹²⁷

Nos passeios pela nova cidade, o cidadão parisiense, inevitavelmente, conheceu uma das mais novas formas de comércio: as galerias, onde os artigos modernos estavam permanentemente expostos. Durante o curto espaço de tempo em que o caminhante passava pela vitrine, ele idealizava a si mesmo possuidor da mercadoria exposta, e deste modo desligava-se tanto de sua própria classe social, quanto de sua identidade. Segundo Benjamin, o fascínio pelas vitrines funcionaria como um verdadeiro entorpecente, que faria o próprio sujeito, se ver, durante um lapso, como a própria mercadoria.¹²⁸

No ambiente de sua casa, afastado da multidão e das vitrines, o habitante da cidade se veria confrontado à sua própria condição de isolamento. Portanto, ao pensar a modernidade de Baudelaire, não estamos trazendo à baila somente o apontamento dos conflitos da coexistência urbana. Além de apontar, Baudelaire estava introduzindo uma nova forma de participação na sociedade, tão presente na vida intelectual do século XX. Nesses “tempos modernos” a civilização e o progresso seriam ao mesmo tempo veneno e antídoto, onde apesar das contradições e ambigüidades, representavam o momento triunfal de um certo futuro que não podia esperar e que viria a ser.

¹²⁷ BENJAMIN, 1989, p. 121.

¹²⁸ Idem. p. 53

2.2.1. Ser “moderno” no Rio de Janeiro da *belle époque*

Talvez o principal sentimento que pairava no ar do Rio de Janeiro na *belle époque* era justamente o de que não se podia mais esperar; a modernidade e suas benesses eram urgentes. Era imperativo equiparar o Brasil aos novos padrões de civilização, assimilar os hábitos europeus era imprescindível. Assim sendo, a cidade do Rio de Janeiro, capital e vitrine da recente República se transforma em um espaço de novas práticas e modismos que serviriam de paradigma ao restante do Brasil e de cartão de visitas para o resto do mundo, capaz de atrair trabalhadores e capital europeu. O Distrito Federal era um pólo exportador de cultura para as outras cidades do país, era no Rio de Janeiro que as novidades vindas da Europa chegavam primeiro, para a seguir serem adotadas em outras localidades do Brasil. A cidade era o que pode ser considerada a porta de entrada do país, além de ser o símbolo da brasilidade, tanto no âmbito interno do país, quanto para o resto do mundo.

O Rio estava em uma situação excepcional, além de ser a maior cidade do Brasil, era o centro da maior rede ferroviária do país, portanto a cidade com maior capacidade de oferecer mercado consumidor e mão-de-obra às indústrias. Junte-se a isso o fato de ser, na virada do século XIX para o XX o terceiro maior porto em volume de comércio do continente americano, sendo superado apenas pelos de Nova York e Buenos Aires, além de ser a cidade que abrigava as sedes de várias instituições de grande importância, como o Banco do Brasil, além de outros bancos nacionais ou estrangeiros, a Bolsa de Valores e ainda, o Distrito Federal centralizava as finanças nacionais.¹²⁹

Todas essas condições amoldavam o Rio de Janeiro à conjuntura da *belle époque*, condições estas que a fez influenciar várias cidades brasileiras, como por exemplo, Fortaleza, Manaus, Recife e São Paulo. Tal influência advinha especialmente através do apreço e

¹²⁹ SEVCENKO, 1989, p. 39.

absorção de valores da cultura européia, sobretudo a francesa, em detrimento da nacional, como demonstra o texto do cronista Luiz Edmundo:

“Sobre o livro francês, porém, continua imoderado e incondicional. Com que avidez os lemos! Nos colégios, ainda se estuda o novo idioma pelas obras dos clássicos portugueses. Não há biblioteca sem o seu João de Barros encadernado em carneira, as obras de Gil Vicente e de outros marechais das letras lusas, velhos e novos, o infalível busto de Camões em terracota, com uma coroa da mesma massa na cabeça... Contudo, persistimos franceses, pelo espírito, e, mais do que nunca, a diminuir pelo esnobismo tudo o que seja nosso. Tudo, sem a menor exceção. O que temos, não presta: a natureza, o céu, o clima, o amor, o café. Bom, só o que vem de fora. E ótimo, só o que vem da França.”¹³⁰

A crônica foi o gênero literário que se impôs no período da *belle époque*, veiculada pelos jornais e tendo como seu maior nome o jornalista Paulo Barreto de codinome João do Rio, foi um dos espaços de discussão da relação entre progresso e tradição. O progresso é percebido como inevitável, já a tradição é o elemento que serve de alerta à consciência nacional para a preservação do passado, da memória e do patrimônio cultural da cidade.

As tentativas de ajustar os valores que representavam o passado e aqueles que sinalizavam o futuro, ou seja, de modernizar o Rio de Janeiro, era uma discussão travada no coração das elites cariocas. A República brasileira surgiu de uma minoria vaga, imprecisa, sem ideologia clara¹³¹ que se aglomeravam em torno de uma instituição que não sabiam precisar, mas, que mantinham um aspecto fundamental em relação ao regime antecedente, apartava a maioria da população dos centros de decisão. Sob esse ponto de vista, a República representava mais uma reacomodação de forças que uma ruptura, onde a população pobre não

¹³⁰ Apud PESAVENTO, 1999, p. 191-2

¹³¹ Para um melhor panorama desta questão ver: *A formação das almas – o imaginário da república no Brasil*”. Cia. das Letras, São Paulo, 1990.

participou do processo, além de ter consciência de que aquela República não era a delas,¹³² como não eram os modelos de modernidade e o conceito de regeneração estabelecido e empregado nas reformas.

Deste modo, a implantação do modelo de civilização moderna tropeçava na carência de correspondência com uma identidade existente, em que a nova visão de mundo tentava dar vida a um mundo desejável, porém fora do alcance de boa parcela da população brasileira. De acordo com Sevcenko,¹³³ assistia-se à mutação do espaço público, do estilo de vida e da mentalidade do carioca, tendo por base a condenação dos hábitos e costumes, ligados pela memória, da sociedade tradicional; a negação de qualquer elemento da cultura popular que pudesse manchar a imagem de civilizada da sociedade dominante; a saída forçada da população pobre do centro da cidade; e em cosmopolitismo agressivo e identificado com a vida parisiense. Tem-se assim lançado, especialmente pela ação de uma elite desejosa de modernizar-se e amparada na legitimidade de um discurso constituído a partir da significação social positiva atribuída ao moderno, as bases de uma modernização forçada do Rio de Janeiro, que serviu de modelo para o restante do país.

O Rio de Janeiro da *belle èpoque*, a então capital da recém-fundada república brasileira, foi uma das cidades latino-americanas onde a elite dirigente melhor incorporou a urbanização como uma necessidade urgente de uma sociedade que precisava “civilizar-se”. As reformas, que em poucos anos redefiniram funções para as áreas centrais da cidade, criaram condições para um novo ordenamento espacial com o surgimento de novas zonas de elite na parte sul da cidade.

Como já dissemos, nesse período, ser moderno é encontrar-se na então capital federal e, para alcançar o sucesso em vários campos, como na vida científica ou intelectual por

¹³² CARVALHO, 1987.

¹³³ SEVCENKO, 1989.

exemplo, o pretendente a uma carreira de êxito precisaria estar no Rio de Janeiro. Era fundamental também, mais do que ser moderno, parecer moderno. Espalhou-se como rastro de pólvora toda uma gama de regras de conduta e aparência cujo cumprimento capacitaria o cidadão a circular e habitar os novos e “*chics*” espaços modernos.

Enquanto boa parcela da população precisou recompor sua vida nos subúrbios e morros, espaços onde efervescia a cultura popular, a fina flor carioca, tentando reproduzir o estilo francês, aumentaram intensamente a freqüência das ruas do centro da cidade. A nova avenida e suas lojas de artigos importados, seus cafés e restaurantes e principalmente seu charme, trouxeram os ares da Europa para o tropical Rio de Janeiro, o novo *boulevard* sem dúvida, era o emblema dos novos tempos, palco perfeito para as novas práticas nele encenadas. Neste contexto, adquiriu muita importância o “culto da aparência exterior, com vistas a qualificar de antemão cada indivíduo”,¹³⁴ Lima Barreto, como já citamos aqui, um escritor mais reticente quanto a modernização da cidade já percebia a teatralidade da coisa: “*De uma hora para outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na cousa muito de cenografia*”¹³⁵.

A invenção de um moderno cenário urbano, cosmopolita e moldado pelo exemplo parisiense, ordenava novos figurinos que rompessem com os antiquados costumes coloniais. A determinação da moda pelas elites foi tão autoritária que levou à criação de uma lei em que era obrigatório o uso de paletó e sapatos para todas as pessoas, sem distinção.¹³⁶ “*O objetivo do regulamento era pôr termo à vergonha e à imundície injustificáveis dos mangas-de-camisa e descalços nas ruas da cidade*”.¹³⁷ Apesar da lei ter entrado para o rol de leis brasileiras que

¹³⁴ SEVCENKO, 1998, p. 440.

¹³⁵ Apud, SEVCENKO, 1989, p. 36.

¹³⁶ Os setores populares não ficariam de fora do processo civilizatório, no que diz respeito à utilização do vestuário considerado adequado, daí a lei de obrigatoriedade do uso de sapatos e paletós imposta pela república nascente. A este respeito ver VELLOSO, 1988, p. 62 e SEVCENKO, 1989, p. 46.

¹³⁷ SEVCENKO, 1989, p. 46.

não “pegam” é um claro sinal da intervenção de uma elite, no caso a governante, na tentativa de hierarquizar os espaços da cidade.

“Uma verdadeira febre de consumo tomou conta da cidade, toda ela voltada para a ‘novidade’, a ‘última moda’ e os artigos dernier bateau”.¹³⁹ A premente necessidade de estar sempre na moda fomentava o comércio da cidade. As lojas de luxo da Avenida Central, amplas e espacosas, muito diferentes das acanhadas salas da rua do Ouvidor, ofereciam grande variedade de artigos geralmente importados para homens e mulheres, comprar em estabelecimentos como a Casa Colombo e a loja Parc Royal era garantia de beleza e elegância.¹⁴⁰



Foto 5 - MIS/RJ. ¹³⁸- **Loja de moda na Avenida Central (1906)**: Nas amplas lojas da Avenida Central as damas da sociedade eram atendidas com esmero e requinte por bem trajados caixeiros.

¹³⁸ Foto n° 5 é componente da pasta “Indumentárias 2” do índice “Diversos” do acervo do MIS.

¹³⁹ Idem, p. 40.

¹⁴⁰ NOSSO SÉCULO, 1900/1910, Vol. I, p. 42.



Foto 6 - MIS/RJ



Foto 7 - MIS/RJ

Sócios do clube de equitação (1912) e Inauguração do Café do Rio (1911)¹⁴¹ - Os quiosques e botequins foram substituídos pelos requintados clubes e cafés, onde jornalistas, escritores e intelectuais iam “usufruir a civilização” tal como em Paris.

¹⁴¹ As fotos nº 6 e 7 são componentes da pasta “Comércio 4” do índice “Diversos” do acervo do MIS.

No imaginário da modernização, além dos novos hábitos e vestuários, outros objetos também são investidos de um valor simbólico considerável. É o que ocorre com o grande volume de produtos voltados para o uso cotidiano que surgem na passagem do século XIX para o XX, quando ciência e tecnologia tornam-se extremamente atrativas para grandes investimentos industriais. A ciência e suas invenções são um dos maiores ícones dessa época em que o otimismo social tornava-se uma espécie de utopia acalentada e o futuro prometia um destino civilizado. As novidades tecnológicas revolucionaram o transporte, a agricultura, a higiene, e o próprio cotidiano. Estes novos produtos, o automóvel, a eletricidade, o avião, o cinematógrafo, o telégrafo, etc., estabeleceram-se como forma de expiar as incertezas e tendo como função primeira a busca da eficiência e do aperfeiçoamento contínuo do ser humano além de auxiliarem a compor um cenário de mudanças em que o capitalismo se expande tornando-se um sistema de proporções mundiais. As noções de progresso e de civilização foram fundamentais na constituição de uma “modernidade messiânica” que se estendesse aos mais variados cantos do mundo.¹⁴²

¹⁴² COSTA & SCHWARCZ, 2000.



Foto 8 - MIS/RJ.¹⁴³ - *Carnaval* (1917): Mesmo nos momentos onde se pressupunha maior descontração o teatro do moderno era encenado com convicção.

Podemos dizer que o lema da passagem do século XIX para o XX era: “Esses homens incríveis e suas máquinas maravilhosas”. Notório como a “era da *sciencia*”, o fim do século XIX além de representar o tempo do triunfo de uma certa modernidade que não podia esperar, representa também o tempo em que se acreditou cegamente na capacidade do homem de dominar o céu, os mares, a terra e os próprios homens. Mais do que o ato de sonhar, o progresso prometia paz e prosperidade. Este ingênuo e exagerado otimismo em relação às possibilidades da ciência em benefício do homem, de certa forma tinha justificativa, afinal surgiram engenhos extraordinários para a época: um carro que se locomove sem o auxílio de cavalos, a luz gerada sem gás nem pavios, o aparelho que possibilitava conversar com outras pessoas a longa distância, um fio que transmite mensagens de um continente ao outro, um

¹⁴³ Foto nº 8 é componente da pasta “Carnaval” do índice “Diversos” do acervo do MIS. Apud MALTA: *fotógrafo do Rio antigo*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora Ltda, 1983.

aparelho que permite gravar e reproduzir todos os sons do mundo, uma tela mágica que projeta, como na vida real, todo o tipo de movimento e para coroar o maior sonho do homem se torna realidade através do brasileiro Santos Dumont: voar.

É o momento, portanto, de uma determinada classe: a burguesia industrial, que orgulhosa de seu progresso, enxergou na ciência a possibilidade de expressão de suas mais elevadas aspirações. Através de homens que passaram a dominar a natureza a partir de um sem número de invenções sucessivas. Cada novo invento levava a uma nova série de inovações, que por sua vez abria perspectivas e projeções inéditas de usos, novos hábitos, modas e padrões. Dos inventos fundamentais aos mais surpreendentes, uma miríade de novidades cobria os olhos desses homens, estupefatos com suas máquinas maravilhosas.

O grau de habilidade e naturalidade demonstrados no uso e freqüência dos novos aparatos da modernidade, além da vestimenta adequada, denotava ao cidadão uma condição de pertencimento a uma determinada classe, como já dissemos, além de ser moderno era preciso parecer moderno. A relação com a tecnologia moderna era intrínseca a uma elite, e por conta disto o anseio de apropriação por quem a conseguisse alcançar, mesmo que essa apropriação fosse meramente simbólica. Ir ao cinema por exemplo, virou uma febre no início do século XX, a partir de 1907 quando da inauguração da usina de Ribeirão das Lajes, a energia elétrica passou a ser fornecida pela “*The Rio de Janeiro Tramway Light and Power Co. Ltd.*”, que encheu a cidade de energia e modificou completamente o panorama do acesso ao cinema, só no mesmo ano, de agosto a dezembro foram inauguradas 18 salas de projeção, dentre as quais os luxuosos *cinematographos* Pathé na Avenida Central, o Rio Branco na Visconde de Rio Branco, o Palace na rua do Ouvidor além do Grande Cinematógrafo Popular na Praça da República.¹⁴⁴ Ver e ser visto nas ante-salas dos cinemas era essencial, era uma prática codificada que traduzia não apenas um hábito, mas revelava o acesso a determinado

¹⁴⁴ NOSSO SÉCULO, 1900/1910, Vol. I, p. 74.

espaço e distinção social, de aparentar uma estética fundamentada em padrões estrangeiros, indo além da freqüência pela simples diversão e cultura, significava fazer da atividade de ir ao cinema um acontecimento social, como o bom teatro e a ópera.



Foto 9 - MIS/RJ.¹⁴⁵ - **Cinematographo Rio branco** (1907): “Cinematógrafos (...) É o delírio atual. Toda a cidade quer ver os cinematógrafos. (...) Na Avenida Central, com entrada paga, há dois, três, e a concorrência é tão grande que a polícia dirige a entrada e fica a gente esperando um tempo infinito na calçada” (João do Rio, 1907).¹⁴⁶

¹⁴⁵ Foto nº 9 é componente da pasta “Cinema/Circo 3” do índice “Diversos” do acervo do MIS. Apud Encyclopédia “Nosso Século 1900/1910, vol 1”, pág. 75.

¹⁴⁶ Gazeta de Notícias, seção “Cinematographo”, 1907.

A cosmopolita cidade do Rio de Janeiro adotou rapidamente as novidades européias e ir ao cinema era apenas uma das várias novidades, tecnologias e modismos que emblematizaram o cotidiano das elites da cidade nas primeiras décadas do século XX, assim como usar o telefone, freqüentar os cafés e confeitarias, “flanar” pela Avenida Central, posar para fotografias, ir ao recém inaugurado teatro municipal¹⁴⁷, e para os mais abastados financeiramente, possuir um automóvel.



Foto 10 - MIS/RJ.¹⁴⁸- *Dama da sociedade em seu automóvel* (1905): Com o preço equivalente ao de uma casa, o automóvel e o “chauffeur” a postos atestavam a posição social de sua proprietária.

¹⁴⁷ Inaugurado em 14 de julho de 1909, foi construído com base no projeto arquitetônico de Francisco de Oliveira Passos. Inspirado no da Ópera de Paris, todo o material usado na construção foi importado da Europa: mármore, ônix, bronze, cristais, espelhos, mosaicos, vitrais, maquinaria de palco, etc. Os maiores artistas brasileiros da época – Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo e Rodolfo Bernardelli – criaram as pinturas e as esculturas que adornam a sala de espetáculos, a fachada e as áreas de circulação do Teatro.

¹⁴⁸ Foto nº 10 é componente da pasta “Bondes, ônibus, viaturas diversas-2” do índice “Diversos” do acervo do MIS. Apud MALTA: *fotógrafo do Rio antigo*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora Ltda, 1983.

Mesmo causando uma certa confusão pelas ruas da cidade, pois o equipamento chegou antes das necessárias regras de utilização, o uso do automóvel teve um crescimento exponencial na *belle époque*, desde que José do Patrocínio inaugurou o automobilismo com seu aeróstato Santa Cruz no final do século XIX, o número de automóveis na cidade passou de seis em 1903 para 615 em 1910.¹⁴⁹ O automóvel passou a ser um componente do luxo e do *glamour* almejados pela elite, sua utilização ia das mais óbvias, ou seja, o transporte mais veloz de seus passageiros até o mais prosaico desfile pela cidade no carnaval. Os badalados corsos se tornaram motorizados a partir de 1º fevereiro de 1907, quando as filhas do presidente Afonso Pena entraram pela Avenida Central em um veículo de capotas arriadas, percorrendo toda a avenida e parando em frente ao edifício da comissão fiscal das obras do porto, de cujas janelas a família do presidente assistia à folia carnavalesca. O ato empolgou aos que possuíam carros, e em seguida vários deles começaram a movimentar suas máquinas indo e vindo pela avenida enquanto seus ocupantes jogavam de um para o outro, serpentinas, confetes e esguichos de lança-perfume. Estava criado mais um ato de *glamour* e modernidade.¹⁵⁰

As novas usanças muitas vezes não evidenciavam tanto os progressos tecnológicos, e sim mais a fé que se depositavam neles, a certeza de que sua simples presença combinada com o modo “correto” de suas utilizações, com o vestuário adequado e o estabelecimento de normas de freqüentação encenados no palco da Capital Federal reformada, seria o bastante para elevar o *status* da cidade ao nível das mais “evoluídas” capitais europeias, decretando assim a modernidade que se desejava.¹⁵¹

Portanto, ser moderno no Rio de Janeiro da *belle époque* constituiu-se primeiramente no nível do discurso, que foi articulado em distintas dimensões simbólicas. Toda ação que

¹⁴⁹ COSTA, & SCHWARCZ, 2000. p. 82.

¹⁵⁰ ARAUJO, 2000.

¹⁵¹ ENTNER, & OLIVEIRA Jr, 2003, p. 8.

girava em torno da renovação da cidade - dos personagens políticos, passando pelas reformas arquitetônicas e saneadoras, até o dossiê iconográfico produzido por Malta - organizaram parte deste discurso.

2.3. O fotógrafo e a cidade

A relação da fotografia com a cidade decorre de uma convergência subentendida, é a de ligação com uma modernidade. Uma das “obsessões” mais típicas do foto-documentarismo é a cidade, mote privilegiado, recorrente a ponto de ser considerada como um estilo fotográfico propriamente dito. Segundo este pensamento, é certo afirmarmos que dentre os vários nomes significativos na fotografia do Rio de Janeiro, o nome de Augusto Malta se destaca como o mais importante fotógrafo de seu tempo.

A afinidade entre Augusto Malta e a cidade do Rio de Janeiro foi significativamente singular, segundo as duas instituições que detêm a maior parte das fotos do fotógrafo, o Museu da Imagem e do Som e o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, foi Malta quem mais produziu fotografias sobre a cidade. Por mais de trinta anos¹⁵² enquadrou a cidade em seus fotogramas, registrando seus mais variados tipos e paisagens, seu trabalho deu novo sentido à construção da memória carioca, foi o primeiro fotógrafo brasileiro a ter uma visão jornalística dos acontecimentos,¹⁵³ exerceu uma função político-social ao inserir suas imagens no contexto de um projeto politicamente bem marcado: o da transformação da antiga cidade colonial em uma capital moderna. Porém fez mais, pouco a pouco foi indo além de sua incumbência oficial, ampliou com o passar do tempo seu universo de trabalho, e mais do que

¹⁵² Contratado pela Prefeitura na administração de Pereira Passos, em 1903, registrou oficialmente em imagens o Rio de Janeiro até se aposentar em 1936.

¹⁵³ MOREIRA, 1996

documentar, dissecou a cidade, expôs todas suas nuances não só através de suas transformações arquitetônicas, registrou também o comércio, a indústria, os bailes e festas populares, costumes, e principalmente os habitantes da cidade, produziu enquadramentos quase sempre informais, captados nas ruas, dando visualidade ao espaço urbano, ao espaço determinado e suas relações de convivências cotidianas do povo da cidade.

Nosso fotógrafo distinguiu-se de seus pares da fotografia documental, principalmente em função de sua obsessão pelos flagrantes emblemáticos das mudanças urbanas, arquitetônicas e culturais que a cidade apresentava, seu registro da cidade em situações e atividades diversas resultaram em uma perspicaz descrição visual onde as implicações humanas surgiam espontaneamente, permitindo-nos uma interpretação sócio-cultural do período.

Nas ruas, nos becos e ladeiras, nos largos, praças e escolas, nas fábricas, em frente às lojas comerciais e quiosques, nos cafés e confeitarias, todos posavam para o fotógrafo, adultos e crianças, os que queriam ficar e os que deveriam desaparecer, Malta e sua câmera perpetuaram os privilegiados e os marginalizados, as permanências e as mudanças, o que se desejava e o que se rejeitava na cidade. Sua narrativa visual era precisa. Soube como poucos, transmitir, com amplo domínio, o cotidiano urbano, principalmente.

Em 1910 a Revista da Semana chama a atenção para a importância de Malta e seu registro ao escrever em suas páginas: “*este homem conhece toda a história da República, não por ouvir dizer, mas por ser testemunha vista dos acontecimentos*”.¹⁵⁴

Entre os vários registros, um dos mais curiosos e divulgados, existe uma seqüência produzida durante a vinda da esquadra estadunidense, em 1908. Augusto Malta documenta no antigo Beco da Pouca Vergonha (atual rua Vinte de Abril) marinheiros americanos conversando com prostitutas, através de venezianas nas janelas. Um dos marinheiros, flagrado

¹⁵⁴ Revista da Semana, 1910, p. 6.

pela câmera do fotógrafo, investe contra ele que, mesmo assim, continua fotografando. Esta seqüência é famosa e, certamente, inaugura o foto-jornalismo, pelo seu senso de oportunidade em criar o fato-notícia.

A velocidade e o senso de oportunidade de Malta ao fotografar enquanto um dos marinheiros avança contra ele tentando impedir o registro, denotam o seu diferencial, que faria sua obra contrastar com os retratos de então, estáticos e sem emoção. Fariam também ser, segundo alguns autores,¹⁵⁵ considerado como o primeiro fotojornalista brasileiro, que ao observar e registrar tudo que julgou interessante ou relevante, fez imagens da cidade e seus habitantes não só para o seu uso e deleite, mas para futuras gerações.

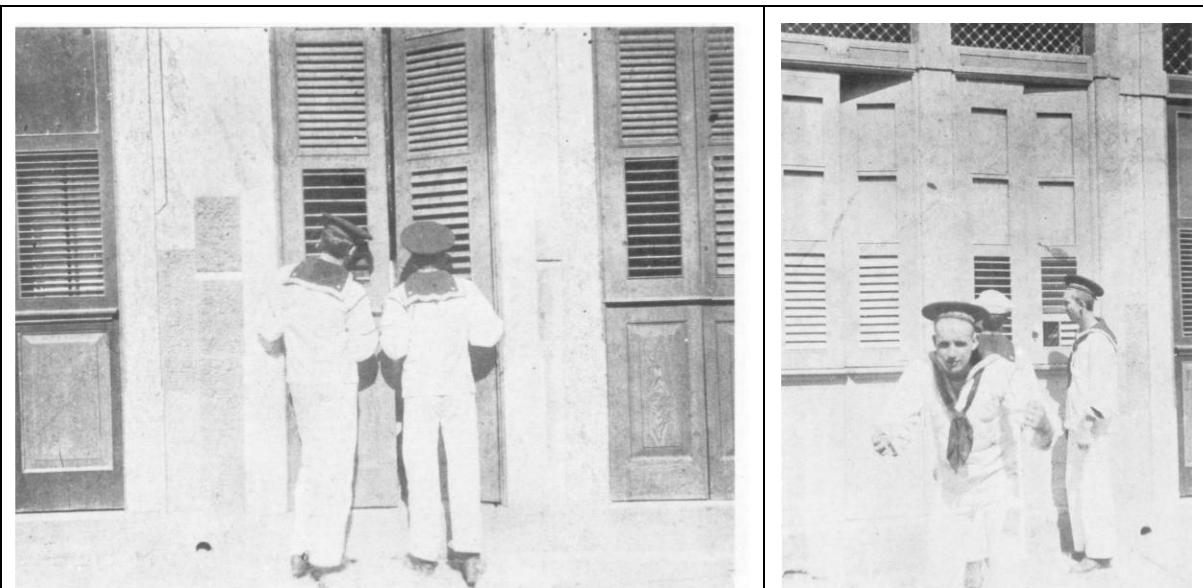


Fig. 11 e 12 – MIS/RJ¹⁵⁶ - *Marinheiros, 1907 – Por entre as venezianas das janelas marinheiros e prostitutas tratam de amor e negócios.*

A partir destas características é que percebemos a extrema proximidade e intimidade da relação da Cidade do Rio de Janeiro com a obra de Augusto Malta, relação evidenciada por

¹⁵⁵ CIAVATTA, 2002; MOREIRA, 1996; HOLLANDA, 1996.

¹⁵⁶ As fotos nº 11 e 12 são componentes da pasta “Pasta Prostitutas, aspectos sociais, festas juninas, festas em praças públicas” do índice “Logradouros” Acervo do MIS – Museu da Imagem e do Som.

meio da farta documentação gerada no processo, e é através desta documentação que podemos perceber toda a dinâmica da cidade conformada em um mundo de informações único, constituída de fotografias oficiais e não-oficiais, compondo uma imagem representativa, da expressão e da estética da *belle époque* carioca.¹⁵⁷

2.3.1. “Quero lá saber de passado?”

Já dissemos anteriormente que ser moderno era estar no Rio de Janeiro, que todo profissional que almejasse o sucesso deveria sintonizar-se com os ideais e aparatos da modernidade, ou seja, aparentar modernidade, e nosso fotógrafo em um determinado momento de sua vida, percebeu ou foi despertado para isto, quando entendeu as vantagens de se usar uma bicicleta em seu trabalho de vendedor ambulante de tecidos, no tempo que poucas, geralmente importadas, circulavam pela cidade e também quando não hesitou em trocá-la por uma máquina fotográfica - fato que modificaria sua vida completamente e que demonstra a relação de sintonia de Malta com seu tempo. Uma das pastas do acervo do MIS é voltada ao próprio Augusto Malta, nela entre fotos do fotógrafo com a família, amigos, e em diversas situações de informalidade, há uma de 1911 com o fotógrafo ao volante de um automóvel,¹⁵⁸ um dos símbolos do progresso e da modernidade. Estas informações, mais uma vez, nos mostram como Malta era um homem de seu tempo, atento às inovações da ciência e tecnologia e de sua utilização no cotidiano, ou seja, um homem adepto ao ritmo veloz da *belle époque*.

¹⁵⁷ HOLLANDA, 2003, p. 142

¹⁵⁸ Pasta 42 do MIS do índice “Pessoas” .

Outra característica que dá uma idéia de como Malta era atento à sua bela época é o fato de manter em sua rotina o hábito da leitura, que ia desde clássicos da literatura mundial, passando por enciclopédias, com especial interesse por astronomia, até a leitura mais voltada ao seu campo profissional que compreendia revistas, geralmente francesas, sobre fotografia.¹⁵⁹ Importante chamar a atenção também à participação de Malta em um evento chave no processo de modernização do país: os acontecimentos de 15 de novembro de 1889, quando foi como porta-estandarte do Centro Republicano Lopes Trovão, seguindo à frente dos populares em direção ao paço Municipal - onde hoje fica a Praça da República - para assinar a ata da Proclamação da República.

Um fato interessante comentado por Amaltéa Carlini em sua já citada entrevista ao MIS, diz respeito a um convite feito certo dia pelo amigo Noronha Santos ao ouvirem pela rádio músicas de carnavais passados, ao qual Malta respondeu: “*O que é isso Noronha? Quero lá saber de passado?*”, a resposta do fotógrafo, aliada à já mencionada afinidade com os aparatos modernos, ganha contornos interessantes quando percebemos alguém que tem entre suas incumbências preservar em imagens o passado da cidade, ao mesmo tempo mostrar uma certa aversão ao passado de uma forma geral.

A própria relação de fidelidade e admiração dedicada ao prefeito Pereira Passos, a quem Malta considerava “*um grande animador de minha arte*” e de quem recebia “*conselhos e proteção*”,¹⁶⁰ - relação tão próxima que o fotógrafo convidou o Prefeito, e o convite foi aceito, a batizar uma de suas filhas, Aristocléa - é um elemento que juntamente com sua “aversão” ao passado, o gosto pelo que era novidade e representava progresso como sua bicicleta e a própria máquina fotográfica, demonstram até que ponto a sua sintonia com um modo de vida e uma visão de mundo, com determinado nível de especificidade, implicou em uma adesão e no significado de seu trabalho para a demarcação de fronteiras e elaboração de

¹⁵⁹ MOREIRA, 1996, p. 61.

¹⁶⁰ Revista da Semana – RJ, natal de 1945, p. 19.

identidades sociais. Entendemos que a relação entre Malta, a cidade, a modernidade, explicitada em sua obra, assinala a dinâmica entre a identidade socialmente dada (étnica, familiar, etc.) e a identidade adquirida em função de um caminho com opções e escolhas, que por sua vez evidenciam o apreço e o comprometimento de Malta com o ideário mental republicano e moderno.

2.3.2. Malta e a rua, uma escrita

Como já foi citado aqui, uma das primeiras incumbências recebidas por Malta da prefeitura, foi a de fotografar as construções a serem demolidas pelas reformas urbanas de Passos, e nesta tarefa, em pelo menos um ponto podemos dizer que Malta não teve dificuldades, o de localizar os logradouros e imóveis a serem registrados, o fotógrafo já conhecia as ruas da cidade, como ele mesmo disse: “*Justamente quando já me encontrava identificado com minha nova profissão* (vendedor ambulante de tecidos) *e apenas um ligeiro conhecimento* (de fotografia) *fui levado ao cargo de photographo da Prefeitura.*”¹⁶¹ A visão e o extenso conhecimento das ruas da cidade que a profissão de vendedor deu ao fotógrafo, não eram os de quem anda de automóvel ou bonde, veículos cuja velocidade impossibilitam a pausa na visão e a escolha do percurso, e sim os de quem anda a pé, enxergando os olhos das pessoas, sentindo os caminhos, os limites, os bairros, os cruzamentos, os pontos de referência, conhecimento que o permitiu perceber e moldar os espaços a percorrer, definindo seu trajeto com seus próprios passos.

¹⁶¹ Diário de Notícias, edição especial do centenário de Pereira Passos, 29/08/1936. Grifo meu.

A mobilidade de Malta pelas ruas¹⁶² do Rio de Janeiro e o resultado de sua obra nos permite recorrer a um conceito de Roland Barthes em *A aventura semiológica*,¹⁶³ o autor utiliza “uma velha intuição de Victor Hugo”¹⁶⁴ para entender a cidade como uma escrita, onde o leitor, o habitante e usuário da cidade - no nosso caso, Malta - faz sua leitura ao percorrê-la e nos “seus deslocamentos, recolhe fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo”.

Partindo dessa premissa, é possível pensar na elaboração de um discurso imagético construído por Malta, leitor, habitante e usuário da cidade do Rio de Janeiro, perceber uma fala através de suas imagens. O fotógrafo leu e conheceu a fundo o local preferido pela modernidade, o “território da novidade, da ação, do movimento”,¹⁶⁵ a rua, e a partir desta leitura “reescreveu”, por meio de suas imagens, um novo texto a respeito da cidade. É uma idéia semelhante à de Paul Virilio em “A Máquina de Visão”,¹⁶⁶ o autor entende que quando a fotografia tornou-se instantânea, além de dar-lhes a velocidade da luz, reduziu a alguns signos as mensagens e palavras. Essa “symbiose” entre o textual e o visual é que nos dá a certeza de que a cidade do Rio de Janeiro falou a Augusto Malta, que por sua vez a partir da leitura de um mundo visível, elaborou expressivamente seu testemunho, um documento que revela essa fala em imagens, criando uma chave de leitura possível desse material a partir de suas opções de registro de determinadas pessoas e lugares por onde percorreu e olhou, e de como essas opções condicionaram suas escolhas técnicas e estéticas através da “linguagem da cidade”.

¹⁶² “Malta não se limitava à rua. Usando provavelmente a habilidade adquirida na época em que vendia tecidos de porta em porta, mas também se aproveitando da autoridade de fotógrafo oficial, não raramente ele conseguia entrar nas casas para ampliar o alcance da visão pública sobre a insalubridade do centro. Há aqui uma tentativa de “obscenização” da vida privada. Não porque as imagens mostrassesem situações efetivamente imorais, mas destacada e exposta pelas imagens, a intimidade da camada mais pobre da população passa a ser vista como um problema de interesse público.” Apud ENTLER, & OLIVEIRA Jr, 2003.

¹⁶³ BARTHES, 1987, p. 228.

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ FABRIS, 1992, p. 32.

¹⁶⁶ VIRILIO, 1994, p. 21.

O testemunho de Malta, entendido por nós como uma “crônica imagética”, ainda que registre em sua substância uma dada situação real - o referente - sempre se estabelece como uma elaboração, na consequência final de um processo criativo, de um modo de ver e compreender particular, de uma visão de mundo característica sua; é ele que, na sua mediação, cria/constrói a representação.¹⁶⁷ Seu registro, apesar de em sua maioria ser encomendado, se prestar a uma demarcação de memória e ter por intento a promoção e propaganda de um determinado projeto, sempre financiado por instituições oficiais ou privadas interessadas em propalar certo tipo de progresso, não escondeu o social, não se restringiu a atender as perspectivas do governo ou empresas privadas, ganhou discurso e vida próprios.

Mesmo trabalhando metodicamente, batendo chapas de construção em construção que seriam afetadas pelas reformas, Malta em seu caminhar, em sua leitura, mostrou mais, mostrou homens e mulheres captados no meio do cotidiano, transitando com seus chapéus, leques, bengalas e sombrinhas em frente às vitrines, saindo e entrando em automóveis e bondes, freqüentando os locais de símbolos de transformações do século XX, nos cafés tipicamente europeus com mesas nas calçadas, em frente às fachadas de cinemas, embaixo dos letreiros de tipologia moderna, nas elegantes e civilizadas batalhas das flores, enfim mostrou o carioca que tentava integrar-se aos novos tempos. Mostrou mais, mostrou o outro lado, mostrou condutas e costumes dos cidadãos que não harmonizavam com o projeto de modernidade idealizado, cidadãos desocupados perambulando pelas ruas, grande parte em trajes simples e/ou descalços, freqüentando quiosques e botequins, crianças vagando pelas ruas com excessiva liberdade, além dos muitos curiosos que se intrometiam no seu caminhar/registrar, maravilhados com a atuação do fotógrafo.

¹⁶⁷ KOSSOY, 1999, p. 58.

Foram estes elementos, entre outros, que permitiram a Malta gerar uma documentação urbana, de uma inovadora e rica linguagem, oriunda de experiência técnica com a câmera fotográfica, e sobretudo realizar um trabalho de linguagem, de forte abstração e eloqüência.

A simplicidade das imagens de Malta condensam diferentes fisionomias urbanas, em um primeiro momento, aparentemente não nos contam muita coisa, mas ao redor de cada imagem é possível perceber outras, abre-se um campo de analogias, simetrias, composições e contraposições, nota-se a construção de uma representação, uma recriação do mundo físico ou imaginado, tangível ou intangível onde o tema registrado é produto de um elaborado processo de criação por parte do fotógrafo¹⁶⁸ e é onde a cidade e seus habitantes se deixam perceber.

Seguindo o viés de análise de Kossoy,¹⁶⁹ na construção da imagem e representação do carioca elaborada por Malta, ocorre uma transposição de dimensões e realidades que transcendem à existência/ocorrência do assunto, que são apresentados como um novo real, interpretado e idealizado, ou seja, ideologizado, uma *segunda realidade*.¹⁷⁰ Essa *segunda realidade* elaborada por Malta, especialmente para nós, a representação do habitante e/ou freqüentador do centro da cidade do Rio de Janeiro, é resultado de um processo interno de construção e interpretação baseado em seus repertórios e filtros culturais, seus conhecimentos, seus pontos de vista ideológicos/estéticos, suas convicções morais, éticas, religiosas, profissionais, suas fantasias. Malta ao perambular pelas ruas da antiga Capital Federal materializou suas imagens sobre aquelas que o olho via, ao projetar suas impressões, fantasias, críticas e esperanças, além é claro de suas incumbências, escreveu um rico e valioso documento ao mesmo tempo pessoal e público sobre a cidade do Rio de Janeiro.

¹⁶⁸ Idem, p. 43.

¹⁶⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁷⁰ O conceito de segunda realidade é explicitado por Kossoy como “(...) a realidade do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, não importando qual seja o suporte no qual esta imagem se encontre gravada. O assunto representado é, pois, este fato definitivo que ocorre na dimensão da imagem fotográfica, imutável documento visual da aparência do assunto selecionado no espaço e no tempo.” (KOSSOY, 1999, p. 37).

O que temos aqui é aquiescência do próprio caráter simbólico como informação histórica, na medida em que é simultaneamente causa e consequência de muitas ações reais, concretas, transformadoras do mundo material. Assim, paralelo às imagens visíveis da modernidade carioca, está o seu imaginário, ambos compõem partes diretamente imbricadas de uma única realidade histórica.¹⁷¹ A realidade capturada pelo senhor das imagens cariocas nas ruas da cidade do Rio de Janeiro da *belle époque*: Augusto Cesar Malta de Campos.

¹⁷¹ Esse conceito é trabalhado por Sandra Pesavento (PESAVENTO, 1994), quando depois de conjecturar sobre diversas metodologias históricas, sugere, por meio da chamada História Cultural, uma abordagem das representações e do imaginário social ligadas à transformação do espaço urbano.

Capítulo 3.NOSSO FOTÓGRAFO FOCA NO QUE VÊ E MOSTRA O QUE NÃO QUER VER.

“Os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas (...). Mesmo as mercadorias que os vendedores expõem em suas bancas valem não por si próprias, mas como símbolos de outras coisas.”¹⁷²

“De fato, todos os que amam o belo e o compreendem; todos os que sentem necessidade de fixar as formas plásticas de sua fantasia (...); todos os que querem conservar visíveis até mesmo suas saudades encontrarão na fotografia o verdadeiro auxiliar que necessitam”¹⁷³.

A vasta obra de Malta nos permitiria cogitar vários recortes de análise em seu discurso, poderíamos trabalhar com o mais óbvio, ou seja, as mudanças arquitetônicas ocorridas na cidade durante a *belle époque*, poderíamos nos concentrar nas fotografias de prefeitos e presidentes e pensar a imagem política do período, ou analisar o fenômeno do carnaval, as representações do trabalho e trabalhadores,¹⁷⁴ as questões de gênero, as imagens do subúrbio carioca até mesmo um estudo sobre a imagem da morte através das mais de cem fotos de túmulos fotografados por Malta e disponíveis para consulta no MIS-RJ. Enfim, nossa escolha, entre um sem número de abordagens que o conjunto fotográfico de Malta nos possibilita, foi apenas uma dentre tantas outras possíveis. Assim sendo optamos por perceber a imagem do carioca constituída em seu discurso imagético e a existência de um modelo de carioca considerado ideal no período em que tem início as reformas de Passos.

¹⁷² CALVINO, 1990.

¹⁷³ Revista *Kosmos*, 1904. Apud. NOSSO SÉCULO, Vol. 1, pág. 56.

¹⁷⁴ Trabalho inclusive já realizado com mestria por Maria Ciavatta em 2002, ver bibliografia.

O conceito de ideal é eminentemente histórico e, portanto, assim como a História, é “filho de seu tempo”, cada povo, cada cultura tem seu conjunto de valores que determinam padrões morais, políticos, econômicos, estéticos e etc., e a população da cidade do Rio de Janeiro do início do século XX não foi diferente.

A partir da Nova República o carioca, tem seu espaço deslocado do privado para o público. Este novo cidadão se re-inventa através de manifestações públicas; ir ao cinema, por exemplo, era mais importante do que ver o filme, andar de automóvel era mais importante que o destino do trajeto, melhor dizendo, aparentar e representar era mais importante do que ser.

Um dos “construtores” dos conceitos de comportamento e aparência considerados ideais do período foi o titular da coluna “*Binóculo*”, do Jornal *Gazeta de Notícias*: Figueiredo Pimentel que - além do cargo de principal responsável pela coluna era também poeta e escritor de livros para adultos e crianças - fazia a crônica diária da moda e dos modismos da cidade. Carlos Maul escreveu que “*o Binóculo proferia a palavra de ordem que era rigorosamente obedecida. Damas e cavalheiros submetiam-se ao que essa coluna da Gazeta lhes dizia em matéria de vestir como em matéria de comportamento público e privado*”.¹⁷⁵ Figueiredo através de sua coluna determinou o conceito de *smartismo*, do chá das cinco, e de como se vestir *comme Il faut* na *belle époque* carioca. Conceitos seguidos fielmente pelos praticantes do *footing* da Avenida Central e Ouvidor.

A revista *Fon-Fon*, outro grande regulador da moda e dos costumes, no quinto aniversário da coluna saudou Figueiredo e sua coluna como o “*Aqui está uma data que deve ser grata à elegância nacional, pois o Binóculo desde seu início é o reflexo e o conselho para aquelles e aquellas que se preocupam seriamente com a face elegante da vida*”.¹⁷⁶

¹⁷⁵ MAUL, 1967, p. 26.

¹⁷⁶ Revista *Fon-Fon*, nº 12, Rio de Janeiro, 23-03-1912, pág. 22.

Figueiredo e sua coluna foram juntamente com Luís Edmundo e outros escritores *smarts*, patrocinadores da “*Liga contra o feio*” em 1908 e da “*Liga da Defesa da Estética*” em 1915,¹⁷⁷ da campanha contra o *shake-hands* - “*Fundou-se a liga contra o shake-and, o anti-higiênico, o incômodo aperto de mão. Num clima como o nosso é um horror o shake-hand contínuo (...)*”¹⁷⁸ da sugestão, em 1909, de transferir o carnaval para as Avenidas Central e Beira-Mar, por conta da falta de espaço e do péssimo estado das estreitas ruas que afetavam o desfile dos carros,¹⁷⁹ ou seja, a coluna “*Binóculo*” fazia jus ao apelo publicado na *Gazeta de Notícias* em 1901: “*O Rio civiliza-se! (...) faça isso o Binóculo. Aponte os defeitos que nos envergonham; indique ao Prefeito o perfeito que se precisa; asseste para tudo o Binóculo e teremos a seção mais importante, a Gazeta mais querida e a cidade mais smartizada comme il faut,a seus esforços.*”¹⁸⁰

Os anúncios publicados regularmente nas revistas também davam uma idéia dos anseios e variedades de usanças relativas à almejada elegância. Na Revista *Careta*, por exemplo, era muito comum encontrar em suas páginas anúncios como o da “Casa das Fazendas Pretas” (Avenida Central, 141/143) que anunciava “*Lutos elegantes e completos em 12 horas*” a “*preços mórdicos*”,¹⁸¹ além de em muitos deles constar a sempre citada origem ou ligação francesa, como os das lojas “*Maison Pompadour*” e “*Maison Blanche*”:¹⁸²



¹⁷⁷ SEVCENKO, 1989, p.28.

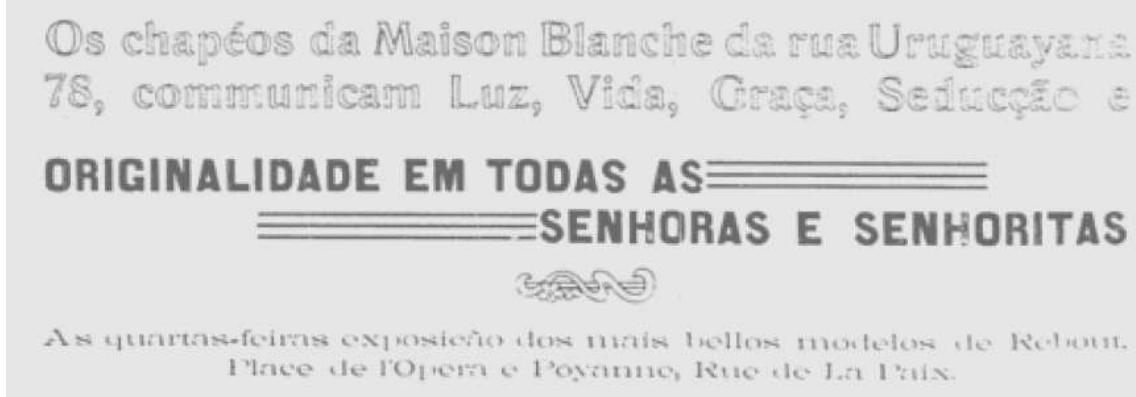
¹⁷⁸ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 15-08-1908.

¹⁷⁹ Idem, 26-02-1909.

¹⁸⁰ Ibid, 02-08-1901.

¹⁸¹ Revista *Careta*, nº 1, Rio de Janeiro, 06-06-1908, pág. 6

¹⁸² Revista *Careta*, nº 1, Rio de Janeiro, 25-07-1908, pág. 13 e 20 respectivamente.



Das questões mais fúteis como usar chapéus até as questões mais sérias e pessoais como a morte, as elites¹⁸³ tinham fé que, aliadas às reformas urbanas, atendendo aos requisitos estéticos e de etiqueta da moda, elaborados e propagados através de textos e imagens embarcariam na tão almejada modernidade. A estratégia de inserção na nova ordem mundial passava pela absorção e utilização de símbolos carregados de sentidos, por fazer desaparecer dos olhares estrangeiros a cidade de ares coloniais, por transformar o carioca real no carioca ideal e como consequência, alcançar o futuro desejado.

¹⁸³ O que entendemos aqui por elite é uma referência genérica aos grupos posicionados em locais hierárquicos de instituições públicas, partidos ou organizações de classe da sociedade carioca, ou seja, entendemos elite como aqueles que na sociedade carioca tinham a capacidade de tomar decisões políticas ou econômicas, além daquelas pessoas ou grupos capazes de formar e difundir opiniões que serviam como referência para os demais membros da sociedade. Neste caso, elite seria um sinônimo tanto para liderança quanto para formadores de opinião.



Foto 13 - MIS/RJ. ¹⁸⁴- **Chapéu, o protagonista da moda (1906)**: Os longos cabelos enrodilhados no alto da cabeça eram uma obrigação, e para ser “chic” o visual deveria ser complementado com um chapéu comprado em lojas finas, geralmente importados da França e confeccionados em tafetá, feltro, veludo e plumas.

¹⁸⁴ Foto nº 13 é componente da pasta “Indumentárias 2” do índice “Diversos” do acervo do MIS.

3.1. O futuro desejado: o carioca ideal.

“(...) Vem, ó velho Malta / saca-me uma foto / pulviniza efialta / desse pouso ignoto. / Junta-lhe uns quiosques / mil e novecentos / nem iararas nem bosques / mas pobres piolhentos (...) / velho Malta please, bate-me outra chapa: / Hotel de Marquise maior que o Rio ‘Apa’ / Lá do assento etéreo Malta, / sub-répticioinda não te fere / o super edifício? / Que deste chão, surge? / Dá-me seu retrato futuro, / pois urge (...)”.

(Hotel Avenida - Carlos Drumond de Andrade)¹⁸⁵

Malta e sua obra faziam com imagens o que a coluna “*Binóculo*” e as revistas como a *Fon-Fon* e a *Careta*, entre outros periódicos, faziam com as palavras, configuraram um conjunto de valores e práticas que deveria portar o carioca idealizado, marcaram pontos e contrapontos bem delimitados que condicionavam e legitimavam o cidadão inseridos no contexto da *belle époque*, um conjunto fundamentado na aparência, era preciso apresentar modernidade.

Na Nova República o mais importante era se livrar do aspecto provinciano e assumir uma mentalidade e aparência européia, buscar uma nova construção ideológica, uma nova idéia do que se aspirava, o combate à mentalidade colonial ocupou a cena. E a fotografia se tornou uma nova arma deste projeto, capaz de engendrar e refletir um novo pensamento do que deveríamos ser, através dela buscou-se criar um espelho desta nova mentalidade, almejou-se mostrar as mudanças e o índice civilizatório europeu que possuímos e que poderíamos obter, ou seja, na fotografia se encenava e se concebia uma aguda vontade de

¹⁸⁵ Apud. CAMPOS, 1987, p. 7.

assumir um futuro que estava logo ali ao nosso alcance. Dessa forma a fotografia de Malta contribuiu para retratar o cotidiano da cidade os tipos que desapareciam e os que surgiam.

3.1.1. Assemelhando-se a um ideal

“(...) A idéia que o homem faz do belo imprime-se em todo o seu vestuário, franze ou estria sua roupa, arredonda ou enrijece o seu gesto e impregna sutilmente, com o passar do tempo, inclusive os traços e seu rosto. O homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser. (...)”¹⁸⁶

“Novinha em folha, catita e limpa, toda garrida, como está bela, guapa e supimpa essa Avenida! Calçada a asfalto de lado a lado, toda varrida. Vai ser o ponto mais freqüentado essa Avenida! Bebês, meninos, rapazes, moços, gozando a vida, farão namoros com alvoroços pela Avenida. (...)”¹⁸⁷

A indumentária é item de relevância fundamental na construção de qualquer personagem, e a elaboração do carioca ideal da *belle époque* não fugiu à regra, compor o vestuário fazia parte de um ritual que ultrapassava a premissa básica de cobrir o corpo para um modo de informar e legitimar uma determinada posição social. Era um jogo entre o potencial de consumo, ou seja, a condição financeira que possibilitava a aquisição do vestuário e o dito “bom gosto” para a montagem do enxoval que garantia o “flanar com elegância”, porém este “bom gosto” nada tinha a ver com a lógica, por exemplo, do clima da cidade, ou de uma tendência da moda surgida os trópicos, muito ao contrário, a idéia de “bom gosto” era justamente negar essas e outras características da cidade e do país, era ir contra as

¹⁸⁶ BAUDELAIRE, 1993.

¹⁸⁷ “Jornal do Brasil”, 15-11-1905, p. 1.

idéias de atraso, falta de higiene e saúde, que não por acaso eram as frentes atacadas pelo governo a partir do governo de Pereira Passos, era a experiência de vestir-se de beleza e modernidade, da idéia que se tinha da Europa, mais precisamente da capital francesa.

Neste contexto, ao leremos as fotos de Malta entendemos a Avenida Central como principal índice simbólico da cidade naquele período. A mais famosa alameda da *belle époque* carioca irradiava de suas fachadas de mármore e vitrines de cristal cintilante, da moderna iluminação pública, dos faróis dos velozes carros, de seus inéditos espaços abertos e do suntuoso vestuário dos transeuntes a mais legítima ambiência moderna que o carioca poderia desejar.

O traçado amplo (inclusive com uns metros a mais de largura, 33 no total, que certa via de Buenos Aires, apenas para bradar que a avenida brasileira era mais espaçosa),¹⁸⁸ o arranjo espacial e os prédios dos Poderes Legislativo e Judiciário, do Teatro Municipal, Escola de Belas Artes, Biblioteca Nacional, além de seus jardins e outras igualmente belas edificações, deram importância e caracterizaram a Avenida Central como marco respeitável da *belle époque* na Capital Federal. Além disso, propiciaram e emolduraram um verdadeiro desfile de modas, com a população exibindo indumentárias de estilo europeu.

As pastas “27, 27.1, 27.2: Avenida Rio Branco” do acervo do MIS apresentam um cenário em que a elite carioca respira a tão ansiada atmosfera cosmopolita. As monumentais reformas arquitetônicas implementadas na Capital Federal, sem dúvida, elevaram a cidade a outro patamar de beleza e modernidade, mas estas qualidades transcendem a si mesmas e impregnaram os freqüentadores dos novos espaços. As imagens mostram “cariocas novos”,

¹⁸⁸ O projetista Morales de Los Rios queria a Avenida Central com pelo menos 50 metros de largura, tendo no entroncamento com a 7 de Setembro um *rond point* de 120 metros de diâmetro de onde haveria de partir até a praça da República outra larga Avenida de 40 m que no extremo oposto atingiria o Calabouço, ao invés foi traçada sem o *round point* e sem a avenida transversal e, a imitação dos *boulevards* de Haussman, com apenas 33 metros de largura. A mesma época outros projetos de avenidas semelhantes apresentavam larguras bem mais avantajadas: Av. Waterloo, Bruxelas com 84 metros; Av. des Arts, Antuérpia com 60 m, Av. Afonso Pena, Belo Horizonte com 50 m, Champ Elisées, Paris com 77m. Apud: http://www.fau.ufsj.br/prourb/cidades/avcentral/cap_3.html

indivíduos que assumem a cena histórica a partir de determinadas regras de estilo, beleza e elegância, são grupos favorecidos com a “regeneração” que não delongaram em tomar a recém-inaugurada avenida como passarela urbana para o desfile dessa nova sociedade.

Malta apresenta uma alta sociedade constituindo como cartão de apresentação sua aparência, que por sua vez legitimam suas aspirações aos bens e às posições. Foi o consumo dos produtos expostos nas vitrines da Avenida, via de regra franceses, que aparelharam e animaram o ostensivo desfile da nova sociedade, aliados a esta prática elegante, estavam o gestual, as roupas e os modos adequados dos consumidores, fechando um círculo de relações entre o consumo em si e a circulação que exigia esse consumo, ou seja, o “desfile” para se chegar às lojas e a aquisição dos produtos desta se auto justificavam.



Foto 14 - Avenida Central (190?) - MIS/RJ



Foto 15 - Avenida Central (1906) - MIS/RJ¹⁸⁹

Circular devidamente trajado por frente às vitrines da nova Avenida, como a da nova filial da loja Parc Royal, para apreciar e consumir seus produtos fazia parte do teatro da freqüentação da belle époque.

O Rio de Janeiro virou outro depois da Avenida Central, a via tornou-se um pedaço marcante, definidor de “uma Metrópole que mais parecia um pedaço da Europa”.¹⁹⁰ Cenário urbano, cosmopolita e modelar da vida parisiense, demandava novos figurinos que rescindissem com as tradições coloniais e fortalecessem o domínio do individualismo e da ambição de enriquecimento. Nessa conjuntura, adquiriu ainda mais a importância do “culto da aparência exterior, com vistas a qualificar de antemão cada indivíduo”.¹⁹¹

Lemos, portanto, nas fotografias da Avenida a necessidade da elite carioca de estar em dia com a moda, onde “uma verdadeira febre de consumo tomou conta da cidade, toda ela voltada para a ‘novidade’, a ‘última moda’ e os artigos *dernier bateau*”,¹⁹² casas de

¹⁸⁹ As Fotos nº 14 e 15 são componente da pasta “Avenida Rio Branco” 27.2 do índice “Logradouros” do acervo do MIS.

¹⁹⁰ Apud NOSSO SÉCULO, 1900/1910, Vol. I, p. 41.

¹⁹¹ SEVCENKO, 1989, p.46.

¹⁹² Idem, p.40.

comércio como a Parc Royal¹⁹³ e a Casa Colombo garantiam “*tudo que se faz mister para que elas (as mulheres) possam, de plena conformidade com a sua conveniência, cumprir os decretos imperativos da moda*”.¹⁹⁴

Em termos de “decretos imperativos da moda”, as imagens que Malta faz das mulheres da elite na Avenida tem um discurso condizente com a fala de Sevcenko¹⁹⁵ quanto ao uso dos chapéus, nelas é nítida a importância do acessório feminino como símbolo de ingresso na “civilização”, a variedade de tipos é impressionante, e mais ainda é a finalidade desta variedade, ainda segundo Sevcenko, o chapéu deveria ser usado pela dama de acordo com sua “*idade, estado civil, condição social, posição do pai ou marido, estação, ambiente, hora do dia, características dos vestidos e jóias em uso, as modas das companhias teatrais parisienses e os últimos lançamentos das butiques francesas*”,¹⁹⁶ ou seja, o chapéu apresenta-se como muito mais do que um simples complemento às elegantes toaletes que as cariocas abastadas financeiramente desfilavam pela Avenida Central, denotavam toda uma regra de conduta e pertencimento a um seletivo grupo social.

Neste mundo de aparências, segmentado e hierarquizado nos seus espaços de representação, a imagem da mulher era sempre associada à função de espectadora e modelo exemplar de comportamento que tinha por objetivo conseguir um bom casamento. O pilar de sustentação desse sistema era honra baseada na honestidade sexual feminina, que de uma

¹⁹³ Fundado em 1875, o grande magazine de Vasco Ortigão e Cia., que se autodenominava de “Templo da Moda”, começou sua existência numa pequena loja na Praça Coronel Tamarindo nº 12 (hoje Largo de São Francisco), foi uma casa modelo no comércio de tecidos, modas e confecções diversas e precursora, no Rio de Janeiro, do sistema de preços fixos, marcados por meio de algarismos bem visíveis em todas as mercadorias. A Parc Royal vendia de tudo, como um shopping atual: “*Stocks comprados em dinheiro... notadamente em Paris, pela casa que ali possuímos e onde se acha constantemente um dos nossos sócios*”. Mantinha seções de luxo, passava sofisticação, mas também vendia ao povo. Daí o merchandising nas plataformas de bondes e bancos de jardins. (<http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/artigos/888.html>).

¹⁹⁴ Apud. KOK, 2005, p. 88.

¹⁹⁵ SEVCENKO, 1989, p.534.

¹⁹⁶ Idem.

forma geral, tinha como fundamento as diferenças “naturais” entre homens e mulheres e que, portanto, prescreviam relações desiguais em termos de gênero.¹⁹⁷

Enquanto a imagem ideal feminina estava associada à frivolidade e aos modelos de honra vigentes, a masculina associava-se à ação, inteligência e ao poder. No ato de combinar a pose do retratado com o evento registrado, Malta quase sempre confirmava os padrões elitistas do período.



Foto 16 - Flagrante na Avenida (1905) - MIS/RJ



Foto 17 - Moças com bandolim (1905) - MIS/RJ¹⁹⁸

Mulher distinta só saía de casa acompanhada da mãe, da tia, do irmão ou do marido, era educada para a maternidade e matrimônio, e a moça casadoira costumeiramente completava seu “dote” estudando um instrumento.

As fotos acima são um bom exemplo da mulher elegante e “correta” da elite retratada por Malta, em ambas as fotos estão bem representadas as formas apropriadas de vestir, na rua (foto 16), o chapéu adequado à faixa etária, a fisionomia mais fechada, o vestido escuro e mais comprido da senhora, contrapondo ao olhar curioso da jovem de blusa clara e saia mostrando os tornozelos, mostram, juntamente com as mãos dadas a hierarquia familiar ao mesmo tempo em que as enquadram no padrão moral e estético exigido.

Na foto 17, chamamos atenção ao padrão, o mesmo tipo de vestido, o mesmo instrumento, os pés apoiados da mesma forma, o mesmo penteado, dão às moças (com exceção talvez do vestido um pouco mais curto da moça aparentemente mais jovem) uma aparência homogeneizada, despersonalizada, porém enquadrada nos moldes desejados de uma “boa e elegante” esposa.

¹⁹⁷ CAULFIELD, 2000, p. 247

¹⁹⁸ Foto nº 16 e 17 são componentes da pasta “Indumentárias 1” do índice “Diversos” do acervo do MIS.

O gênero masculino também foi influenciado pelos novos tempos e os cavalheiros cariocas foram aos poucos abandonando a cartola e a sobrecasca, as vestimentas escuras do tempo do Império. No começo dos anos 1910, moldado pelos figurinos europeus, o *dandy* carioca passou a não dispensar os paletós de casimira clara, camisas de tecido inglês, roupas de linho, gravatas inglesas, luvas, bengalas, polainas, chapéus de feltro e guarda-chuvas. Porém nas ocasiões de maior solenidade ainda predominavam o fraque e a cartola, nos quais eram obrigatórios os punhos independentes de linho engomado, abotoaduras, que apesar de não nos ser possível perceber nas fotos, deveriam ser de ouro ou madrepérola, e complementando o elegante visual, um dos símbolos de autoridade: o colarinho duro, de linho e importado da Inglaterra a 14.000 réis a dúzia, além do indefectível bigode, pois até o início dos anos 1910, homem que se prezasse usava bigode.



Foto 18 – Laranjeiras, Cia de Tecidos Aliança, Diretoria (1909) - MIS/RJ¹⁹⁹

¹⁹⁹ Foto nº 18 é componente da pasta “Indústria 3” do índice “Diversos” do acervo do MIS.

Andar na moda não era para qualquer um, em 1912 o homem elegante pagava aos mais tradicionais alfaiates cariocas os seguintes preços: um terno 38.000 réis, se preferisse a casimira superior; 35.000, o *cheviots* (preto ou azul); 29.000, o brim *tussor* nacional; e 17.000, o brim “de lona” nacional. Um sobretudo de casimira dupla custava 26.000.²⁰⁰

Personagens constantes do registro feito por Malta da Avenida Central, os “janotas” com seus sapatos italianos “chaleira” ou “viúva alegre”²⁰¹ eram os novos personagens da cidade, para eles “*o importante era ser ‘chic’ ou ‘smart’ conforme a procedência do tecido ou do modelo*”.²⁰²

Vale aqui, citar mais uma análise feita por Nicolau Sevcenko, essa a respeito do uso do sapato como símbolo:

“(...). Se, como era o caso, muitos vinham de uma área rural habituados a andar descalços, ou de ambientes rústicos que obrigasse ao uso da bota, ou ainda de atividades exercidas com tamancos ou chinelas, adaptar-se aos sapatos era um martírio, imediatamente revelado pelo ridículo do andar claudicante. No caso das moças essa complicação era acrescida pela exigência elegante dos saltos altos. Esse seria mesmo um efeito cômico largamente utilizado no circo, no teatro de revista e no cinema popular brasileiros. O andar não nega a origem se os sapatos renegam os pés que os calçam. Daí porque os calçados finos adquirem um valor simbólico muito especial, ficando o toque de classe final (...) nos “sapatos de verniz”, sempre muito brilhantes, muito estreitos e denotando a mais completa auto-confiança. Essa é também a origem do jeito de “pisar macio”, destacando a plástica do sapato branco ou de duas cores, (...).²⁰³

As imagens saídas da câmera de Malta não apenas exportam, como também universalizam modos de vestir, de olhar e enxergar, de valorizar e desvalorizar, mostram uma

²⁰⁰ Apud NOSSO SÉCULO, 1980. Vol.II. pág. 121.

²⁰¹ COSTA & SCHWARCZ, 2000, 71.

²⁰² SEVCENKO, 1989, p. 44.

²⁰³ SEVCENKO, 1998, p. 556.

sociedade cuja aparência e acesso às mercadorias importadas da alta moda européia por homens e mulheres, dependia menos do gosto do que de um padrão estético importado e do esforço dos cariocas abastados em aproveitar as vantagens do consumo, mostram uma classe preocupada em se distinguir e se distanciar dos menos afortunados e despossuídos, de se assemelhar a um ideal desenhado nos trópicos mas pintado com tintas européias.

3.1.2. Ensinando divertimentos.

“Sabem todos que essas batalhas (...) são divertimento de ricos com o qual tem o povo a ganhar: o gosto visual do luxo em exibição e a emoção artística nos aspectos dos ornamentos das carroagens. É portanto, um meio de educar esteticamente os rudes e os pobres (...).”²⁰⁴

Uma das séries mais emblemáticas analisadas em nossa pesquisa que retratam esse anseio de “ensinar” elegância é a pasta “Batalha das Flores 1”, nas fotos que compõem a referida pasta é constante a presença de determinados elementos e a ausência de outros.

A batalha das flores foi uma das mais interessantes medidas que visavam à criação e o estabelecimento de novos e modernos hábitos na *belle époque*. Organizada pela prefeitura a partir de 1903, era uma clara tentativa de “civilizar” e se constituir em uma alternativa ao carnaval e de criar novos hábitos de lazer condizentes com os ditames da civilização moderna.

A festa era realizada geralmente nos meses de agosto e setembro (meses e temperatura mais amena), e consistia no desfile de charretes, automóveis e embarcações a remo luxuosamente enfeitadas com flores, nos quais desfilavam a nata da sociedade, e as

²⁰⁴ “A Batalha das Flores”, *O Comentário*, set. 1903.

famílias mais importantes concorriam a prêmios, além de participarem dos projetos específicos de ornamentação e barracas que davam todo um clima de quermesse ao evento.

Nas fotos analisadas é possível ler o caráter “pedagógico” da festa, podemos perceber os “atores” da festa portando vários dos símbolos de pertencimento da *belle époque*; estão todos lá, as bengalas, os corretos chapéus masculinos e os femininos encimando os longos cabelos enrodilhados, as sombrinhas e guarda-chuvas, os vestidos compridos, amplos e cheios de subsaias e os homens em seus trajes a rigor de acabamento aprimorado adquiridos em grandes magazines como o *Parc Royal*.



Foto 19 - Batalha das Flores (1909) - MIS/RJ



Foto 20- Batalha das Flores (1909) - MIS/RJ²⁰⁵

O que nos chama mais atenção na série “Batalha das Flores” e confirma a leitura de uma idéia de pedagogia, é a presença constante da população menos favorecida, ou que pelo menos não tinha acesso ao cenário da festa, apresentada e configurada realmente como uma assistência, ou seja, com a única função de assistir.

Em nossa leitura das fotografias da referida série é clara a demarcação dos limites espaciais entre quem “ensina” o divertimento e quem “aprende” a se divertir, é possível perceber a diferença por conta de alguns fatores: enquanto a elite ou está desfilando ou sentada nos palanques cobertos e elevados, a população assiste o evento em pé, ao nível do chão e separada por um cordão; enquanto os carros e os personagens principais são enquadrados no centro das imagens, a assistência geralmente é retratada às margens das fotos, muitas vezes de costas, assistindo a um espetáculo cujo grau de beleza independia do sujeito que o observava, já era pré-determinado pela norma estética da modernidade, achar ou não belo e elegante era revelar a classe social a que pertencia, e fundamentalmente aparentar ou não o

²⁰⁵ As fotos nº 19 e 20 são componentes da pasta “Batalha das Flores I” do índice “Diversos” do acervo do MIS.

estabelecido padrão de beleza e elegância, era estar apto ou não a freqüentar determinado espaço.

Logo, o que se percebe é a distinção das categorias de pertencimento e a intenção de representação das batalhas feitas em cidades como Paris, Nice e Veneza com o objetivo de “educar” e “regenerar” a população. As imagens denotam um desejo de dotar a população de “*novas prendas morais*”, se constituindo em “*verdadeiras escolas de bom gosto artístico e de alto senso esthetico, promovendo concertos musicaes e festas públicas que constituem um ensinamento aos povos desta Sebastianópolis (...)*”.²⁰⁶

Ensinamento este que dava idéia da amplidão do projeto civilizatório, que na batalha das flores, colocava o povo carioca no papel de espectador, em uma das tentativas de mudar inúmeros indesejáveis hábitos da população, e principalmente das camadas de baixa renda de conhecerem uma alternativa mais “civilizada” ao carnaval.

Para a Revista “*O Malho*” de agosto de 1903 “*A batalha de flores foi uma experiência assás animadora, e naturalmente será a porta aberta ao renascimento de nossa vida social, o ponto de partida para outras festas (...) saneadoras do nosso espírito e bem dizentes da nossa cultura intelectual*”.²⁰⁷ Porém, o semanário ilustrado “*A Avenida*” deu bem o tom da participação popular na batalha das flores de 15 de agosto de 1903: “*De que o Rio se civilisa (sic) tivemos uma prova no sábado - último (...). Sentimos entretanto que a batalha não se houvesse generalizado entre os assistentes, e que não passasse de uma manifestação a flores ao Presidente da República e a Comissão julgadora (...).*”²⁰⁸

²⁰⁶ “Na Batalha das Flores”, *O Malho*, 22-08-1903.

²⁰⁷ Idem.

²⁰⁸ “*A Avenida*”, Ano 1,nº1, 22-08-1903.

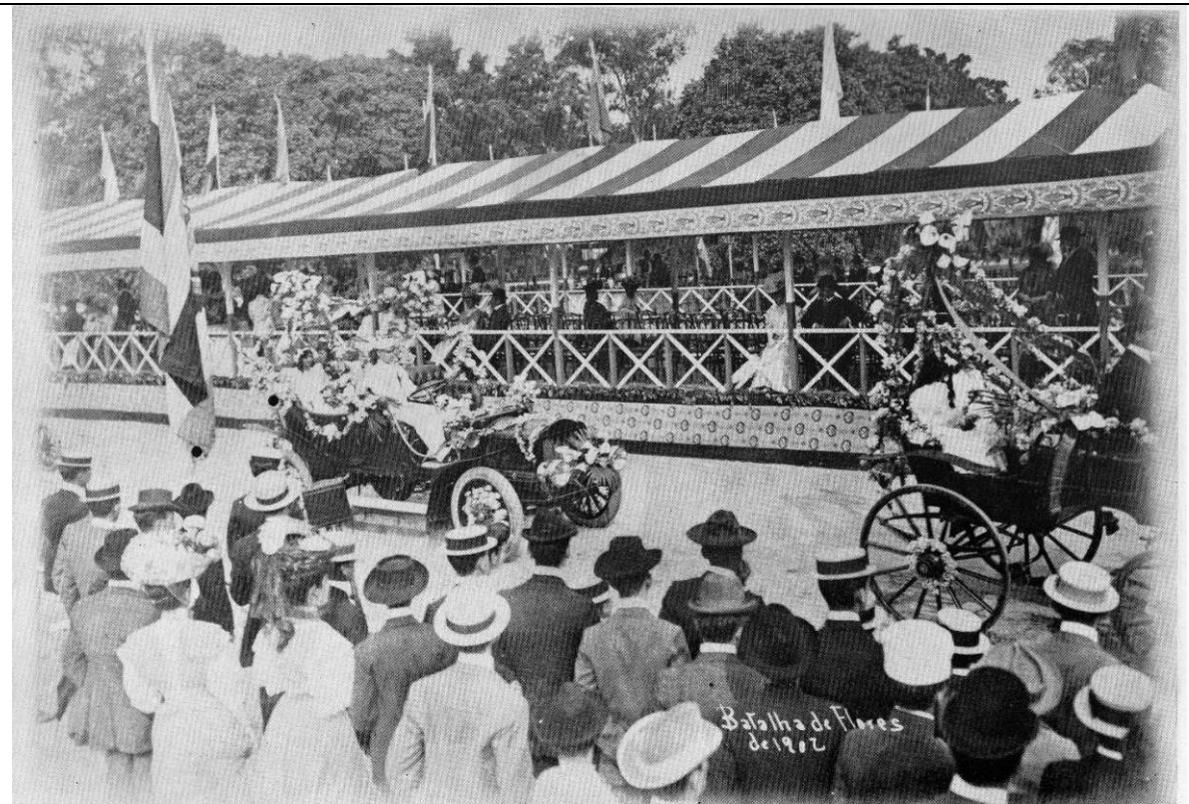


Foto 21 - Batalha das Flores (1902) - MIS/RJ²⁰⁹



Foto 22 - Batalha das Flores (s/d) - MIS/RJ

²⁰⁹ As fotos nº 21 e 22 são componentes da pasta “Batalha das Flores I” do índice “Diversos” do acervo do MIS.



Foto 23 - Batalha das Flores (data ilegível) - MIS/RJ²¹⁰

Fazendo coro com as atividades pedagógicas que visavam educar o carioca estavam as tentativas de coibir e/ou modificar as práticas do carnaval propriamente dito, de proibir o entrudo, de transferir o evento popular para o inverno devido às elevadas temperaturas dos primeiros meses do ano, e a providência mais exótica, sucedida em 1909, quando acontece a proibição da fantasia de índio, muito usada pelas já citadas camadas menos favorecidas economicamente da Cidade. Para servir de modelo a elite carioca importou práticas consideradas mais refinadas pelas classes dominantes, trazidas do carnaval de Veneza e da “*commédia dell’arte*” italiana, como as fantasias de dominó, pierrô, arlequim e colombina, as de batalhas de confetes e indivíduos nos automóveis desfilando pelas ruas da cidade.

Na pasta “Carnaval”, apesar de não em sua totalidade, podemos ler uma forma “correta” de brincar os dias de Momo. A série de fotos dos corsos é a que consideramos que

²¹⁰ A foto nº 23 é componente da pasta “Batalha das Flores 1” do índice “Diversos” do acervo do MIS.

melhor simboliza a idéia da dinâmica entre modernidade, civilização e diversão, nela a presença das já citadas fantasias importadas da Europa é uma constante na grande maioria das fotografias relativas ao tema.

O desfile dos corsos teve sua origem em 1º de Fevereiro de 1907, quando as filhas do Pres. Afonso Pena entraram na Avenida Central em carro do palácio. O automóvel oficial percorreu a Avenida com as capotas arriadas, parou em frente ao edifício da comissão fiscal das obras do porto, de cujas janelas a família do presidente assistia à folia carnavalesca. O ato contagiou aos outros possuidores de automóveis e logo em seguida vários deles começaram a transitar com suas máquinas pela Avenida, subiam e desciam a moderna alameda enquanto seus ocupantes jogavam confetes, serpentinas e esguichavam seus lança-perfumes uns nos outros e nos pedestres que se aglomeravam nas calçadas paravê-los passar. Estava criado o corso.

As fotografias que Malta fez desta nova e elegante atividade de lazer guardam interessantes semelhanças com a série “Batalha das Flores”, o *modus operandi* era quase o mesmo, um grupo privilegiado possuidor de automóveis, desfilava com as fantasias corretas ou em trajes elegantes da moda enquanto uma “assistência” os via passar ostentando sua condição social elevada. Mais uma vez a separação entre ambos é nítida mesmo em meio à batalha de confetes e serpentinas quase sempre “regadas” pelas lança-perfumes. Assim como nas Batalhas das Flores o automóvel emprestava ao ato uma aura incontestável de modernidade e civilização, a bordo dos elegantes, modernos e caros veículos os grupos eram constituídos sobretudo de familiares, senhoras e cavalheiros que tentavam encher de graça e luxo principalmente a Av. Rio Branco, tendo como ponto de encontro a galeria Cruzeiro, atual edifício Central. Posteriormente o trajeto dos corsos se prolongou até a Av. Beira Mar, atingindo o Flamengo e Botafogo, no final da praia até o pavilhão Mourisco. No palco do corso a idéia de padrão e de organização fica clara ao observarmos que em 100% das fotos

analisadas, no quesito fantasias, respeitando as diferenças de gênero, todos os ocupantes do automóvel mantinham o tema, todos vestidos com a mesma fantasia, os carros ou tinham só palhaços, ou só colombinas, ou só marinheiros e assim por diante, com algumas exceções para os motoristas ou *chauffeurs*, que neste caso não dispensavam o chapéu, paletó e gravata.

O carnaval dos corsos de Malta era o de um grupo adepto de um carnaval cavalheiro e polido, que preferia a pompa às práticas que lembravam o indesejado jogo do entrudo, antiga forma de carnaval.

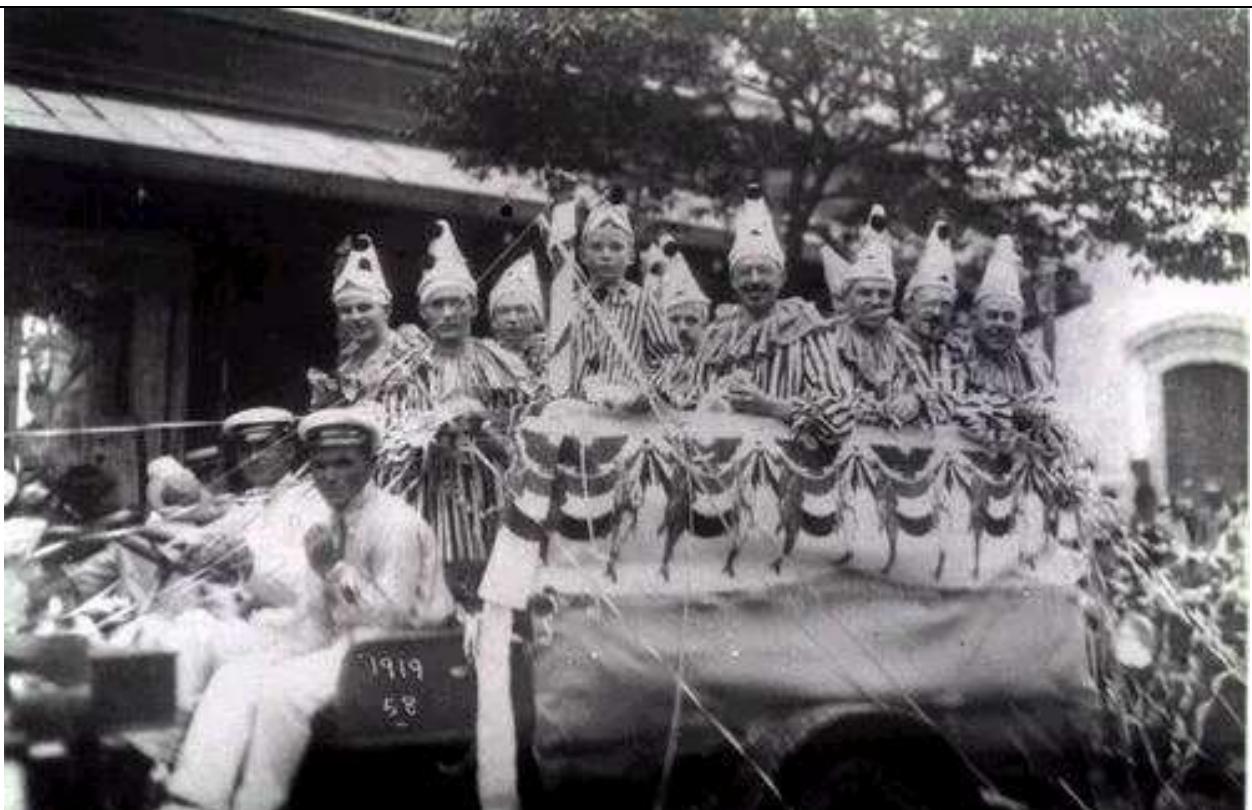


Foto 24 - Carnaval (1919) - MIS/RJ

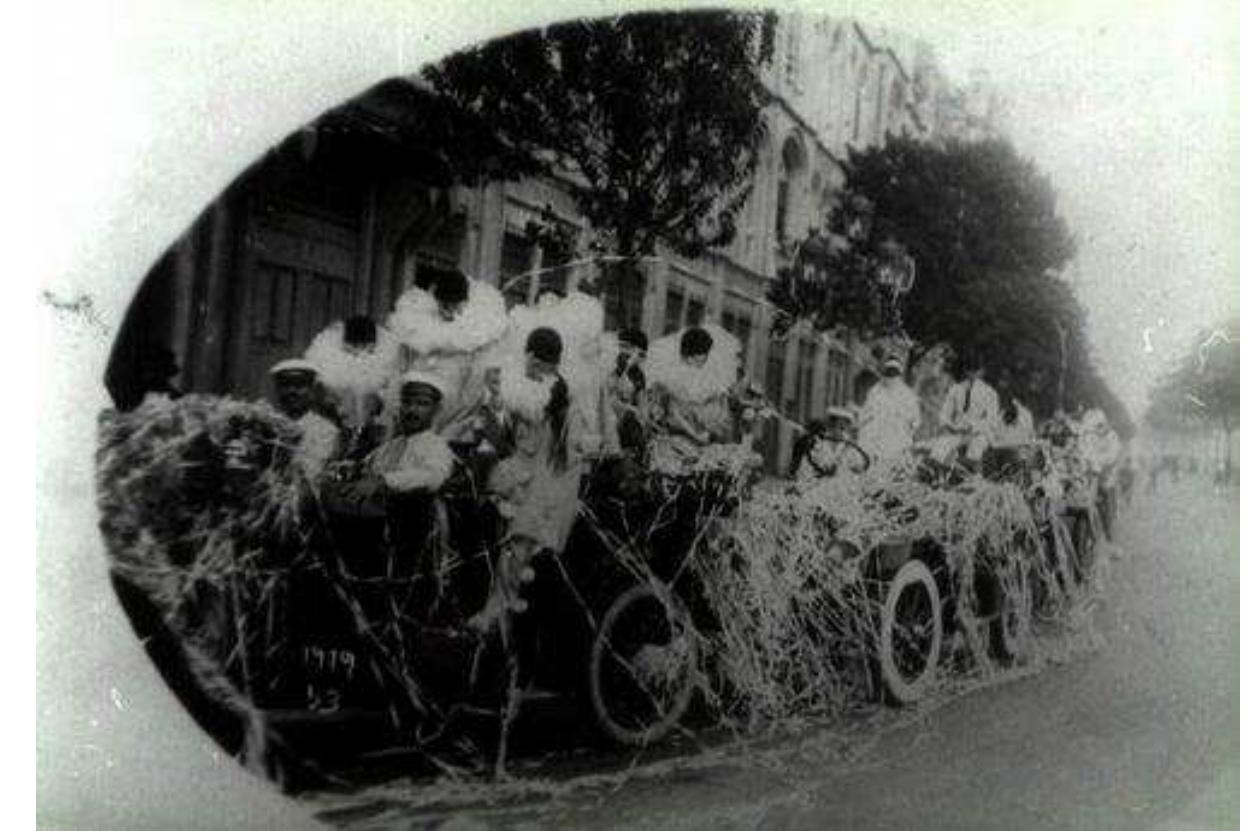


Foto 25 - Carnaval (1919) - MIS/RJ²¹¹

Corso: “Por ser um luxo reservado a poucas famílias, os automóveis enfeitados que tomavam conta da avenida eram o ponto menos democrático do carnaval da belle époque”.²¹²

O entrudo,²¹³ por sinal, era um dos costumes considerados com maior potencial de macular a imagem de sociedade civilizada da elite. Combatido pelos novos tempos, tem em Pereira Passos um dos seus algozes, logo após a posse, o prefeito comunica que a portaria de 1891 que proibia o entrudo seria severamente cumprida no carnaval de 1904, paralelamente fez uma recomendação aos diretores do Ensino Primário e do Secundário para que persuadissem seus alunos a desistirem da prática do entrudo, já que além de se tratar de uma brincadeira de mau gosto, era uma atividade insalubre já que poderia causar uma série de moléstias. De fato o carnaval de 1904 foi o primeiro, após muitos anos, em que não aconteceu

²¹¹ As fotos nº 24 e 25 são componentes da pasta “Carnaval” do índice “Diversos” do acervo do MIS.

²¹² Apud MALTA: *fotógrafo do Rio antigo*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora Ltda, 1983, pág. 20.

²¹³ Para um maior aprofundamento do tema ver CUNHA, 2001.

o entrudo. Foi neste ano também que a designação “sujo” passou a ser usada para nomear os fantasiados maltrapilhos, e que o “Zé Pereira”²¹⁴ começou a cair em desuso.²¹⁵

As imagens de Malta dos corsos e das batalhas das flores descrevem um momento em que a mais popular manifestação de diversão do carioca, o carnaval, é alvo de tentativas de mudanças culturais, caracterizadas por determinados tipos de vestimentas, comportamentos, equipamentos e delimitações espaciais que construíam o cenário onde os atores e espectadores dos eventos representavam e ensinavam um modelo de diversão controlada e civilizada e, portanto ajustada aos tempos modernos.

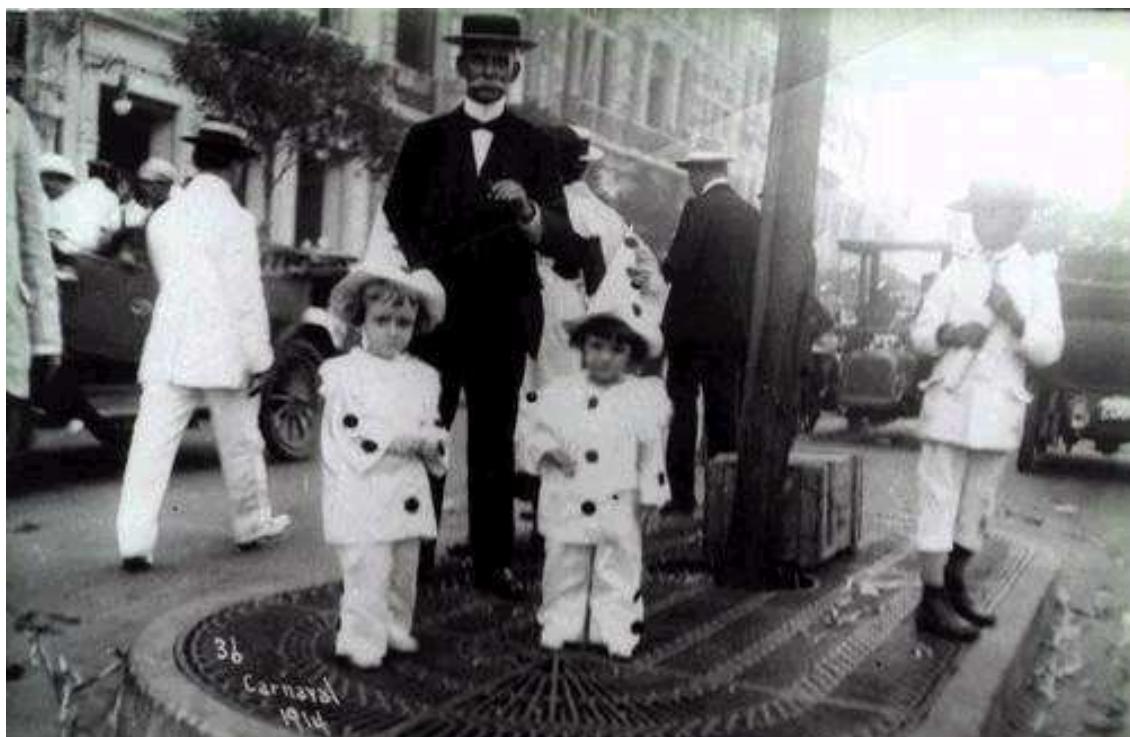


Foto 26 - Carnaval (1914) - MIS/RJ²¹⁶

Não é possível saber se o senhor está fantasiado de cavalheiro ou apenas está acompanhando as crianças, mas é certo que estas estão aprendendo diversão.

²¹⁴ Atribui-se a origem do nome Zé Pereira, dado aos foliões que percorriam as ruas da cidade tocando bumbos, num barulho ensurcedor, ao sapateiro português José Nogueira de Azevedo Paredes. No Carnaval de 1846, saudoso de sua terra, ele teria reunido amigos e agitado as ruas do Rio de Janeiro com zabumbas e tambores. No ano seguinte já havia vários novos Zé Pereira nas ruas. As primeiras sociedades carnavalescas também abriram as portas para o novo costume, que acabou se extinguindo no começo do século. (Portal Multirio)

²¹⁵ MOREIRA, 1996, pág. 133.

²¹⁶ A foto nº 24 é componente da pasta “Carnaval” do índice “Diversos” do acervo do MIS.

3.1.3. A arte do aparecer e do bem freqüentar: a cena final

“(...) Novas correntes imigratórias para cá se orientaram (...) aumentando, de modo considerável, a nossa população e, sobretudo, enormemente diminuindo o número de pretos (...). Transformações até de usos e costumes (...) Mudamos tudo, chegando até o ponto de mudar, por completo, a nossa mentalidade, peada por longos anos de casmurice e de rotina. Razão, portanto, havia quando (...) as gazetas da terra (...) gritavam: O Rio civiliza-se! Civilizava-se, com efeito! O Progresso, que havia muito nos rondava a porta, sem licença de entrar, foi recebido alegremente.”²¹⁷

A Avenida Central, apesar de ter sido talvez o maior símbolo do ideal de ambiência e beleza da *belle époque* carioca, não era o único espaço que proporcionava aos seus freqüentadores a admissão e o alinhamento com a produção e consumo de um vasto repertório de objetos e hábitos “totalmente novos” da inventada metrópole moderna. Os *cafés*, confeitarias, restaurantes, as salas de espera dos cinemas, o teatro, entre outros também integraram o conjunto de espaços/palcos de encenação da *belle époque* carioca. Estes espaços enquadrados por Malta mostram locais onde a encenação deveria ser definitiva, não cabiam mais ensaios e ensinamentos, os *cafés*, confeitarias, restaurantes, salas de espera dos cinemas, entre outros, eram locais perfeitos para “(...) ignorar o Brasil e delirar por Paris”.²¹⁸

Estes espaços de encenação na obra de Malta,²¹⁹ se mostram mais adequados e legítimos do que a rua, porque por maior que fosse o controle e o sentimento de inadequação

²¹⁷ EDMUNDO, Luís. De um livro de memórias, v. 1. pp.162-3. Apud. NEEDELL, 1997, pp. 72 e 73.

²¹⁸ BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil, 1900*, p. 92. Apud. KOK, 2005, p. 90.

²¹⁹ Na análise deste tema utilizamos pastas diversas, pois a forma de organização e classificação das pastas de fotos do acervo do MIS nem sempre atenderam à nossa necessidade, que é o caso aqui, não há uma pasta específica para locais freqüentados pelas elites, com exceção das pastas “Jockey Clube” 1, 2 e 3, todas tem uma classificação que impossibilita esta delimitação, portanto além das já citadas pastas “Jockey Clube”, voltamos a

que os despossuídos por ventura sofressem, de uma forma ou de outra, sempre encontravam um meio de se misturar à elite em seus espaços abertos e, utilizando o termo higienista em voga na época, “contaminavam” a almejada “pureza” da beleza e do sentido de civilidade que se tentava encenar. Restava então à classe superior a freqüência de locais menos acessíveis, lugares cuja possibilidade de acesso, além da aparência, dependia de um item mais prático e mundano, mas não menos importante nesta dinâmica de pertencimento: dinheiro. Portanto, neles não se percebe a presença do populacho da mesma forma que nas imagens de acesso livre como a rua, parques e exposições, nesses espaços a classe menos favorecida aparece justamente como contraponto que ratifica uma condição, ou seja, quando aparecem, surgem como empregados ou serviçais desta elite.

Nesse sentido eram nos locais que exigiam um maior poder financeiro que a alta sociedade da *belle époque* dramatizava o seu estar no mundo e seu mundanismo, mundanismo este que, junto ao esteticismo se tornaram uma legítima maneira de ser, comandada pelo signo da futilidade social, constituindo título e prestígio. Foram lugares estratégicos em que o resultado da experiência de modernização do carioca se comprovava, nele personagens quase teatrais encenavam suas performances do novo *décor* da urbe que se transformava, mas acenava para poucos a vida renovada, tecida na ostentação e no deleite, e a freqüentação, mais que um prazer era quase um compromisso que estruturava as relações deste grupo e, consequentemente, a hierarquia social. Idealizavam as regras de elegância e pertencimento, demonstravam como seria possível transformar o cotidiano apagado de uma elite tropical em um viver de luxo e gozo, repleto de bom gosto, encantos e emoções. Espaços calcados em arquétipos, distinguiam de forma insofismável o certo e o errado.

Os ambientes de requinte, perpetuados pelo fotógrafo oficial e ao mesmo tempo “oficioso” do Rio de Janeiro, dos personagens da elite carioca em seu novo “habitat”,

utilizar as pastas “Indumentária 1 e 2” e “Batalha das Flores”, das até aqui não utilizadas “Comércio”, “Avenida Rio Branco”, “Cinemas/ circo 3”, “Exposição 1908 1, 2, 3, 4, 5, 6”, além de nosso acervo pessoal. Ver Anexo II.

apresentam a cena final, ou seja, o que se queria do novo carioca, a pose, os gestos, o vestuário e a mimetização com a decoração dos espaços de pertencimento inventavam e disseminavam uma versão aperfeiçoada da imagem almejada. Nas imagens codificadas em signos a *belle époque* carioca se mostra como se dava o jogo social que privilegiava locais e personagens considerados de acordo com as normas da modernidade.

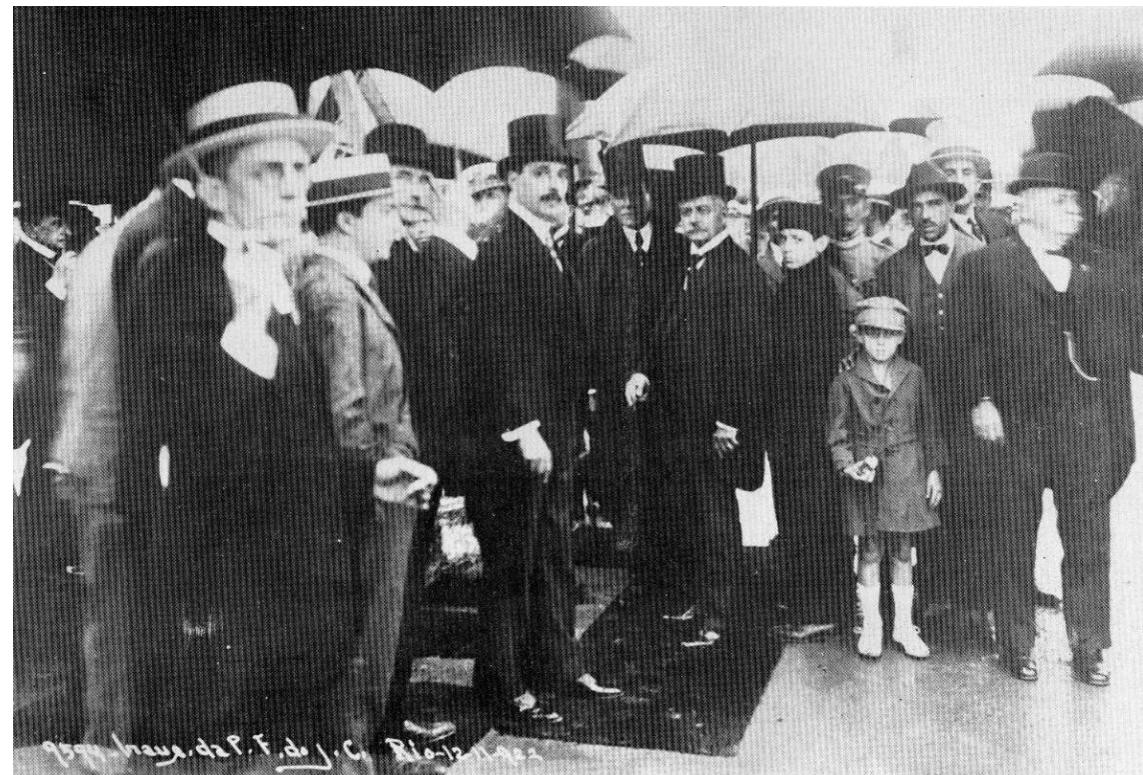


Foto 27 - Presidente Epitácio Pessoa na inauguração do Jockey Club do Rio de Janeiro- 1922 - MIS/RJ²²⁰

²²⁰ A foto nº 27 é componentes da pasta “Jockey Clube 2” do índice “Diversos” do acervo do MIS.



Foto 28 - Almoço oferecido a Pereira Passos - 1906 - MIS/RJ²²¹



Foto 29 - Batalha das flores - 1909 - MIS/RJ²²²

²²¹ A foto nº 28 é componente da pasta “Prefeitura 1” do índice “Diversos” do acervo do MIS, onde pode-se ver também Machado de Assis e Joaquim Nabuco.

²²² A foto nº 29 é componente da pasta “Batalha das Flores 1” do índice “Diversos” do acervo do MIS.



Foto 30 - Evento social na Quinta da Boa Vista – 1920 - MIS/RJ²²³



Foto 31 - s/d - MIS/RJ²²⁴

Quarteto de senhoritas e outros transeuntes em pleno exercício do flanar com elegância pelo centro da cidade.

²²³ A foto nº 30 é componente da pasta “Quinta da Boa Vista” do índice “Logradouros” do acervo do MIS.

²²⁴ A foto nº 31 é componente da pasta “Avenida Rio Branco” 27.2 do índice “Logradouros” do acervo do MIS.

3.2. O futuro alcançado: o carioca real.

Se Augusto Malta tivesse realmente sido apenas o fotógrafo “oficial” talvez tivesse conseguido passar a mensagem de que a cidade tinha conseguido domesticar o futuro, mas os estudos historiográficos a respeito de Malta²²⁵ são unâimes em apontá-lo como um fotógrafo que transitou e registrou, com igual desenvoltura outros aspectos “não-oficiais” da cidade e de seus habitantes.

Segundo o dicionário Houaiss²²⁶ de Língua Portuguesa “realidade” é: *1: qualidade ou característica do que é real ; 2: o que realmente existe; fato real; verdade; 3: o conjunto das coisas e fatos reais.* O que estamos chamando aqui de realidade está diretamente relacionado ao seu contraponto, ou seja, àquilo que é imaginado, ao carioca pensado como projeto, o carioca ideal, o personagem que almejou ignorar o calor dos trópicos e a forte tradição híbrida de nossa cultura além de confirmar suas certezas. É justamente tentar mostrar a outra face do discurso da obra de Malta, perceber como na Capital Federal o mundo dos cafés e restaurantes chiques, das lojas da moda francesa, da batalha das flores, conviviam da mesma forma, com um mundo completamente distinto: do carnaval, dos quiosques, das carroças, das vestes e dos costumes inadequados. Na leitura que realizamos, inadequada talvez seja a palavra mais apropriada para, na visão do governo e da elite, definir estes personagens, habitantes de territórios deslocados do Centro da Cidade. Grupo que teimava em figurar na cidade mesmo diante de todo o discurso modernizante, das restrições de acesso e de todas as críticas feitas pela mídia em geral do período. Pessoas que se recusaram a participar de um estilo de vida e de uma visão de mundo imposta, no qual o pertencimento se dá através de uma elaboração de identidades sociais construídas e pela demarcação de fronteiras.

²²⁵ CAMPOS, 1987; CARRILHO, 2000; CIAVATTA, 2002; HOLLANDA, 1996; KOSSOY, 2002; MOREIRA, 1996; OLIVEIRA JUNIOR, 1994; entre outros.

²²⁶ <http://houaiss.uol.com.br>

O que acontecia é que a cosmopolita cidade do Rio de Janeiro parecia se dividir em duas cidades, enquanto em uma, da Avenida Central, cafés, restaurantes e etc., a festa e glamour eram constantes, na outra, dos cortiços, estalagens e favelas, existia uma população praticamente analfabeta que lutava de sol a sol, com pés descalços, freqüentava os quiosques, cuspiam no chão, cantava e fazia samba, jogava no bicho, e principalmente, segundo a classe de cima, enfeava a cidade. 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.

Malta nos mostra uma febril disputa pela visibilidade entre as duas cidades, registra e nomeia adversários e aliados perpetuando o cotidiano carioca com suas imprecisões, disparidades e exclusões sociais; é preciso destacar que o que aqui chamamos de imprecisões, disparidades e exclusões sociais, nas imagens de nosso fotógrafo - em sintonia fina com os processos civilizatórios -, era um discurso sobre ausência de higiene, promiscuidade e falta de compromisso com o trabalho organizado e lógico. Na cidade do Rio de Janeiro como em outras capitais do país, juízos como estes eram firmemente reforçados pelas revistas ilustradas e a grande imprensa. Era desta forma que se apresentava uma parcela considerável da sociedade carioca, apartada da imagem de modernidade que se achava que a Capital Federal tinha em potência.

É preciso deixar claro aqui também que o discurso de Malta não fala em eliminação das classes populares, de extinguir ambigüidades ou contrastes sociais, mas sim em uma nova distribuição territorial onde “*zonas altas e baixas, o centro e os bairros, o ‘perto’ e o ‘longe’ atestam o aburguesamento e a pauperização como duas facetas da transformação capitalista que se operava na urbe.*”²²⁷ Vemos uma cidade garantindo alguns e afastando outros de determinados espaços, ou seja, mesmo que possibilitasse o acesso dos trabalhadores ao centro

²²⁷ PESAVENTO, 1994, p. 131.

afastava suas moradias. Assim, a cidade que agora arejada pela passagem de ar pelas largas vias estaria livre das epidemias, devia se livrar também do proletariado, dos vagabundos, dos mestiços, dos ambulantes, e de outros rostos considerados inadequados à imagem de uma cidade moderna, pelo menos essa era a intenção.

3.2.1. O Vestir e o habitar errados.

(...) Fujam os vagabundos e os madraços!

Fujam turcos com fitas e com rendas!

No ponto aberto já não quer mais tendas

O prefeito doutor Passos! (...)²²⁸

Como já dissemos, o primeiro ato de Malta como fotógrafo oficial foi o de fotografar as moradias a serem demolidas pelas reformas de Passos, porém as fotos de Malta registraram não só o lugar dos moradores, mas também os próprios moradores, e com isto revelou o lado perverso das reformas: junto com os cerca de 1.600 velhos prédios residenciais que seriam demolidos, iram juntos, atingidos como por um terremoto, a população de baixa renda que ali se concentrava. Para abrigar essa população foi sugerida a criação e adaptação de bairros operários mais afastados, assim como ocorrera em Paris. É evidente que os investimentos destinados a esse empreendimento foram bem mais modestos do que os reservados para a reurbanização do centro. E, devido às peculiaridades geográficas da Capital federal, retirar essas pessoas das habitações do centro constituiu, já nesse momento, uma ocupação ainda mais desordenada dos morros.

²²⁸ Trecho de poesia publicada no *O Malho* de 18-04-1903.

Nesse contexto de necessidade da proximidade entre a residência e o local de trabalho, surgiu na paisagem do Rio, juntamente com as tradicionais habitações coletivas que se espalharam nas áreas junto ao centro (Saúde, Gamboa e Cidade Nova), uma nova modalidade de habitação popular: a favela,²²⁹ que apesar de não ter se originado naquele momento, teve seu período de expansão a partir de então, concentrando-se nos morros da área portuária.

Assim, uma parcela considerável da enorme massa atingida pela remodelação continuava no centro, pois, apesar do acelerado crescimento da zona norte e dos subúrbios, essas áreas não se constituíram em uma alternativa viável de moradia para os que ganhavam diárias irrigórias ou tinham como modo de sobrevivência os biscates. Serviam somente aos que recebiam uma remuneração estável e suficiente para as despesas de transporte, aquisição de terreno, construção ou aluguel de uma casa.

E é no silêncio do anonimato e do congelamento das imagens de Malta, que a princípio serviriam apenas para auxiliar a determinar um valor de indenização, que os habitantes e freqüentadores das quitandas, armazéns, casebres e cortiços se revelam, mostram a classe a que pertenciam, a diferenciação social e o desamparo a que estavam relegados. Voluntaria ou involuntariamente, consciente ou inconscientemente, Augusto Malta legou um discurso expressivo sobre a relação da população de baixa renda com a aparência de suas habitações. Nas séries do índice “Logradouros” nas pastas “1, 2, 3, 4, 5: Ruas do centro do Rio de Janeiro”; “6, 7, 8, 9, 10, 11: Morro do Castelo (1905-1929)”; “17, 17.1, 18, 19, 20, 21, 22, 22.1, 23, 24, 24.1, 25, 26: Praças e ruas do Rio de Janeiro e Cais do Porto”; e “11.1: Morros de Santo Antônio, São Carlos, São Diogo”, as imagens sugerem uma clara “symbiose” entre moradias e moradores, ou seja, as poses, as vestimentas, as linhas feitas a lápis

²²⁹ O morro da Providência na Gamboa foi a primeira favela carioca, o termo foi trazido por seus primeiros habitantes, soldados chegados à cidade da Guerra de Canudos, remetendo-se a uma serra chamada Favela, no município de Monte Santo, na Bahia. Apud CIAVATTA, 2002, p. 86.

demarcando os imóveis a serem demolidos, mostram a parcela da população que a partir daquele momento deveria se deslocar para os espaços condizentes com sua condição, situam determinado grupo de pessoas como um exemplo do que não se queria na cidade, mimetizando-os com a aparência decrépita dos casebres.

As reformas de Passos sustentavam-se no tripé: saneamento, abertura de ruas e embelezamento. No que tange a saneamento e abertura de ruas, ficava claro onde as intervenções iriam ocorrer e a explicação dos higienistas dava o respaldo científico às obras – segundo os higienistas, as epidemias de doenças pestilenciais tinham dois agentes básicos: as “causas naturais”, relacionadas com as características geográficas da cidade (o calor, a umidade, o mar, os ventos, morros e elevações que dificultavam a renovação do ar, as chuvas, os pântanos), e as “causas urbanas”, associadas às más condições de vida (cortiços, casebres, quiosques, quarteirões de ruas estreitas e tortuosas) da população pobre.²³⁰ Portanto, estavam justificadas intervenções mais ou menos enérgicas para restabelecer o equilíbrio daquele “organismo” doente, e para isso as ruas além de serem essencialmente mais largas, criando melhores condições de ventilação, arejamento e iluminação que levariam a eliminação das “causas naturais”, deveriam se ver livres também dos agentes das “causas urbanas”, as moradias e população pobres.

A prefeitura que procurava embelezar a cidade, exigiu dos proprietários a pintura, caiação, conserto e limpeza de seus imóveis, principalmente das fachadas, proibiu a exposição nas ruas de artigos vendidos nos estabelecimentos comerciais, demoliu o antigo mercado municipal, construiu um matadouro-modelo, um coreto, para apresentações musicais na Praça Quinze, e ainda *water-closets* e mictórios no Passeio Público e na Praça da República.²³¹

²³⁰ Apud. KOK, 2005, p. 60.

²³¹ BRENNNA, Giovanna R. Del (org.). *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II*. São Paulo: Index, 1985, pp. 28 e 101.

As séries de fotos que originalmente compunham os álbuns das construções a serem demolidas, e que eram remetidos ao prefeito para utilizá-las nas justificativas para as desapropriações e negociações das indenizações com os proprietários dos imóveis - comprovavam o estado precário das velhas casas e sobrados; demonstravam os “maus” hábitos dos freqüentadores dos quiosques, dos ambulantes – trazem a vista personagens trajando uma “moda” bem distinta da selecionada pela elite: camisas e calças largas, claras ou brancas, muitas amarradas na cintura, chapéus desabados, muitos pés descalços, poucas gravatas, nenhuma bengala ou sombrinha, nenhuma senhora de chapéu, além das poses, geralmente agrupados em frente às construções denotando uma atitude passiva, reservada ou submissa. Alguns, após a lei de Pereira Passos que obrigava o uso do paletó e do chapéu, tentam mimetizar a aparência das elites, porém, sem ostentar a pose e a elegância desejada e legitimada pelas mesmas.

O fato de estarem tão próximos uns aos outros ali em frente aos velhos casebres, armazéns e depósitos que em um futuro próximo seriam demolidos para dar lugar ao novo nos faz pensar. São indivíduos que sabem que aquele espaço está condenado e em breve não será mais daquela forma, pelo menos não como era conhecida e experimentada até então. “Entrar” na foto seria também uma maneira de perpetuar sua imagem junto à paisagem condenada. Era não se esconder das lentes do poder municipal, mostrar-se e coadjuvar aquela fotografia seria estar inexoravelmente colado àquela imagem, que era oficial, mas que legaria para o futuro a marca de sua presença.

Mas ante esse espaço e habitantes, avaliados pelas elites como degradados, sujos, feios, ameaçadores e desordenados, a identidade urbana do Rio de Janeiro e do carioca não poderia ser construída. Era a cidade imaginada negando a cidade real, onde o Distrito Federal e seus habitantes deveriam refletir a imagem de uma urbe higiênica, bela e ordenada.



Foto 32 - 190? - MIS/RJ

Foto 33 - 190? - MIS/RJ²³²

²³² A foto nº 32, 33 e 34 são componentes da pasta “Ruas do centro do Rio de Janeiro” 1 do índice “Logradouros” do acervo do MIS.



Foto 34 - 190?- MIS/RJ

Foto 35 - 190? - MIS/RJ²³³

²³³ A foto nº 35 é componente da pasta “Ruas do centro do Rio de Janeiro” 2 do índice “Logradouros” do acervo do MIS.

O que chamamos a atenção aqui é para a idéia de que a fotografia de Malta por ser parte do real, parte construída, produto de um processo de elaboração coletiva, nos diz menos sobre si mesma do que sobre a sociedade que a produziu. Traz em seu discurso a idéia de que o projeto de saneamento presente nas imagens nunca deixou de incorporar a ambição de uma assepsia de comportamentos sociais e ideologias, que se consolidaram através da força da imagem e da hierarquização dos espaços públicos.

3.2.2. O freqüentar e o trabalhar errados.

Estimariam os 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 aperfeiçoar²³⁴

O vínculo entre a estética das ruas e a estética da população era evidenciado de várias formas. Um exemplo emblemático da “feiúra” e da relação entre a edificação e o freqüentador eram os quiosques: pequenas construções de madeira em estilo oriental, localizadas em praças, largos e ruas da cidade como as do Ouvidor, do Ourives, Uruguaiana e Primeiro de Março. No início do século XX, eram freqüentados apenas pela gente pobre, que neles tomavam café e cachaça, comiam broas de milho ou compravam fumo. Segundo o cronista

²³⁴ *Photografia Municipal*. O Comentário, 27/01/1904, p. 37-38, ap. CIAVATTA, 2002, p. 90

Luís Edmundo (1878-1961), um defensor das mudanças, era um dos 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 cuspindo 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”²³⁵

O registro dos quiosques foi uma das primeiras documentações de Malta, resultando em cerca de um pouco mais de cem fotos, totalizando em um significativo registro visual de conteúdo social e antropológico.

Estas pequenas construções resistiram por pouco tempo às reformas no centro da cidade, mas Malta fez um importante registro, principalmente para nós, dos freqüentadores, captou um público essencialmente masculino, comendo e bebendo com fisionomias um pouco mais alegres e poses mais descontraídas, diferente do clima apático das fotos das fachadas dos imóveis citados acima. Observando as imagens podemos ver que os freqüentadores se reuniam em grupos, que sorriam, vemos os que cruzaram os braços assumindo uma postura séria, vemos os ambulantes exibindo suas mercadorias. Também há os que, ou por não terem vontade, ou por talvez por não terem notado a presença do fotógrafo, não olham para a câmara, mas o importante é que fazem parte do todo da cena, posam ou não para a foto, e dessa maneira têm movimento e vida próprias no conjunto da imagem. Malta permite que os

²³⁵ EDMUNDO, 1938. p. 117-118.

fotografados façam a escolha. Não produz os gestos. Não prepara as poses. Cada um posa e é sujeito de sua própria imagem.

É possível perceber também que boa parte dos freqüentadores não era apenas de desocupados e mendigos, ao contrário compunham-se de todo o tipo de trabalhadores informais e de baixos salários, como vendedores ambulantes, biscateiros e operários, são identificados basicamente por suas indumentárias que repetem os padrões da classe menos favorecida moradora dos imóveis condenados, e por objetos que carregavam como caixas, embrulhos, cestas, tabuleiros, além das várias fotos em que aparecem carroças de tração animal e os carinhos dos “burros sem rabo” aguardando seus condutores acabarem de “fumar e cuspir no solo”, sempre servidos pelo indefectível cidadão “engaiolado” de calças seguras por suspensórios e fartos bigodes.

Lemos na série “Quiosques” a definição de 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.



Foto 36 – s/d - MIS/RJ



Foto 37 - 1911 - MIS/RJ

Foto 38 - 1911 - MIS/RJ²³⁶

²³⁶ A foto nº 36, 37 e 38 são componentes da pasta “Quiosques” do índice “Logradouros” do acervo do MIS.

Tanto as imagens que Malta fez dos imóveis a serem demolidos assim como os dos quiosques têm uma característica interessante, foram realizadas durante sua incumbência principal, que era a de registrar os imóveis condenados, e acabou por registrar também um universo social que estava fatalmente ligado à sua arquitetura.

Durante o governo de Pereira Passos foram estabelecidas as chamadas leis civilizatórias: foram proibidos os antigos quiosques de madeira que vendiam alimentos e a exposição de artigos em umbrais e vãos de portas em vias públicas, admitidos apenas em vitrines. A Prefeitura reprimiu também o que avaliou como maus hábitos e costumes: a boêmia e a serenata, sendo o violão associado com a vagabundagem, urinar e cuspir nas ruas, embaralhar cabos de energia elétrica, acender fogueiras, soltar fogos de artifícios, pipas e balões, festas populares, sagradas e profanas, como: carnaval, batuque, serenata, curandeirismo, cultos afro-brasileiros (havendo tolerância com o kardecismo – basta lembrar as origens francesas de Kardec) e bumba-meу-boi, além de proibir a circulação de ambulantes sem licença pelas ruas da cidade e a presença de “*tiradores de esmola e mendigos*”. O projeto de lei encaminhado ao Conselho Municipal visava acabar “*a vergonha e a imundície injustificáveis dos em mangas-de-camisa e descalços nas ruas da cidade*”.

O fotógrafo fez um amplo registro de um grupo que mesmo durante a aplicação das leis civilizatórias, viveram das profissões da rua, mantiveram suas práticas e continuaram a dedicar-se à venda e distribuição de leite, galinhas em pé, hortigranjeiros, panelas, lenha, etc. e a utilizar os espaços públicos, mostrando a si mesmos e seus indesejados e atrasados ofícios e práticas. A enorme quantidade de ambulantes nas ruas sempre fez parte da paisagem carioca, mas foram vistos com mais intensidade na *belle époque* como exemplos de nossa herança colonial escravista e da miséria urbana, foram alvos também, voluntários ou não, da objetiva de Malta como integrantes ativos do conjunto populacional que configurava o carioca.

Outro fator interessante observado na leitura que realizamos, é que não percebemos da parte de Malta nenhuma intenção de denúncia social, ele parece intervir muito pouco na composição das poses, denota maior preocupação em enquadrar os imóveis e quiosques do que a população, até porque era esta a motivação profissional para a realização das imagens, a única intervenção de Malta está na distância em que retrata as pessoas nas imagens, enquanto nas fotos dos imóveis os populares são retratados mais afastados, impossibilitando muitas vezes não distinguir suas fisionomias, nos quiosques há uma maior proximidade dos populares nos possibilitando definir melhor a expressão fisionômica dos anônimos retratados. Mas mesmo assim podemos intuir que sua intenção estava mais no enquadramento do imóvel ou da construção do que nas pessoas, e aí ficam claros os planos gerais para os imóveis e os planos médios para os quiosques, uma simples questão de enquadramento. Nossa fotógrafo, ao mesmo tempo, utilizou nessas fotografias o tipo de angulação frontal, um enquadramento centralizado que obedece ao modo como enxergamos com nossos olhos, o que dá às imagens um ambiente de objetividade e naturalidade entre a cidade e a população, ou seja, dá a sua obra um alto efeito de realidade.²³⁷

A obsessão de Malta por eficiência e fidelidade do registro permitiu que produzisse imagens que asseguravam as contradições impregnadas na cidade, contradições explícitas no dia a dia das ruas da Capital Federal. A sua extrema vontade de realizar o registro fiel da urbe carioca, mesmo sendo ele um entusiasta das reformas, proporcionou a elaboração de imagens carregadas de informações tanto pelo olhar oficial, seu principal objetivo, como pelo olhar social da população desfavorecida e esquecida pela modernidade.

²³⁷ “Em relação às margens do retângulo fotográfico, o enquadramento pode ser centralizado, descentralizado e oblíquo, proporcionando diferentes percepções do objeto, a exemplo do centralizado que valoriza o aspecto descritivo e tende a limitar a interpretação da imagem, já que o leitor não percorre com o olhar todo o espaço representado.” Idem.

É preciso ressaltar que Malta poderia ter realizado seu trabalho sem registrar os populares, ou pelo menos registrá-los sob outro ângulo, o que proporcionaria uma outra imagem e por consequência uma outra leitura, mas escolheu a naturalidade do cenário, e a idéia de neutralidade da informação que lhe garantia a credibilidade desejada, e assim evidenciou de modo incisivo os hábitos, poses e vestuários não civilizados e toda a contradição que aqueles personagens impunham ao novo tempo e espaço.

Mas, se por um lado, a “naturalidade” com que estes personagens foram retratados enfatiza sua inadequação aos novos ideais, tão evidenciada pela elite moderna, por outro, possibilitou que estas pessoas fossem sujeitos de sua própria imagem. O que nos consente ter uma idéia de como enxergavam a si mesmas, ou como gostariam de ser vistas.²³⁸

Gente pobre, habitantes dos prédios e calçadas, que como dizia o próprio fotógrafo, pediam picareta,²³⁹ submetidas a uma política de segregação, ao trabalho duro e a luta por um teto, mas que ao mesmo tempo se juntavam aos mendigos e outros trabalhadores ao redor dos também indesejados quiosques para suavizar a vida através da conversa e bebida com os seus pares, portanto não são nem malandros nem pobres coitados, são parte integrante da realidade, do espaço do atraso no tempo da *belle époque* carioca.

Dessa forma entendemos que Malta produziu imagens que mostram muito mais do que as ruas que seriam reconstruídas e os prédios que viriam abaixo, fez mais do que auxiliar na construção de um mapeamento para demolições, permitiu que os cariocas passassem como sujeitos à cena, devolvendo seus olhares para a câmara e assegurando sua presença na imagem e na memória que se constituía. Mais ainda, involuntariamente mostrou que a construção de um carioca idealizado pela modernidade era um processo muito mais complexo do que territorializar e hierarquizar espaços, e que a elaboração da imagem deste carioca fugiu ao

²³⁸ “diante da objetiva sou, ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte”. BARTHES, 1984, p. 27.

²³⁹ Ver foto 4, Capítulo 1.

controle das mentes formadoras de opinião e que no fim como percebeu sabiamente Lima Barreto, “*havia mesmo na causa muito de cenografia*”,²⁴⁰ e por fim, o carioca e a cidade do Rio de Janeiro eram, e são, personagens de múltiplas facetas e infinitas imagens, entrelaçando mundos que se pretendiam paralelos, resultados de muitas influências, experiências e fundamentalmente, querências, que se confundem em realidades e ficções.

²⁴⁰ SEVCENKO, 1989, p. 36.

CONCLUSÃO

Ao iniciar nosso trabalho propomos como objetivo realizar uma leitura das fotografias de Augusto Malta no período considerado como a *belle époque* carioca (1900-1920), o intuito foi o de ler a partir delas o discurso imagético da composição do carioca do período. Resolvemos para tanto, iniciar nossa escrita traçando um arcabouço teórico que nos sustentaria a realização desta tarefa. Autores como Boris Kossoy, Ana Maria Mauad, Antônio e Oliveira Júnior, Annateresa Fabris, Philippe Dubois, Ariel Arnal, Maria Ciavatta, Alfredo Bosi e Roland Barthes, discutidos no primeiro capítulo deste trabalho, permitiram-nos tratar a fotografia como discurso e principalmente a possibilidade de lê-la.

Além do conjunto teórico que nos deu base para a argumentação, só foi possível realizar esta leitura por conta do indispensável diálogo de nossa fonte principal, as fotografias de Malta, com outras fontes produzidas no período analisado, e nesta função, entre outras escolhas possíveis, optamos pelos jornais cariocas e outros periódicos, entendemos que eles também eram “retratos” da época, também cheios de mensagens, intenções e representações, e portanto, excelentes interlocutores de nosso diálogo com o fotógrafo oficial da cidade. Foram estas publicações, junto com outros estudos históricos do período²⁴¹ apresentados no segundo capítulo que nos ajudaram a situar a produção de Augusto Malta em relação às condições culturais, sociais e econômicas da sociedade em que vivia, foi nesse diálogo que pudemos perceber sua intensa criatividade, calcada na intuição, espontaneidade e na vontade de “não fazer uma tapeação”.²⁴²

²⁴¹ Ver Capítulo 2, item 2.1 A *belle époque* carioca.

²⁴² Augusto Malta em entrevista para o jornal “O Globo”, em 1 de agosto de 1936.

Chegamos então à conclusão de que realmente nosso fotógrafo não tapeou ninguém, nem a Prefeitura que o contratou, e a quem devia fidelidade, e esta diga-se de passagem, irrepreensível. O homem foi fiel não só a Pereira Passos, que foi segundo palavras do próprio Malta,²⁴³ seu principal incentivador e protetor, mas a todos para quem trabalhou, fossem empregos públicos ou privados, desempenhou com mestria a função de fotógrafo. Mas principalmente não tapeou a si mesmo e à memória do Rio de Janeiro.

Malta a partir da “naturalidade” de suas fotografias, voluntariamente ou não, nos deixou uma imagem ímpar do carioca da *belle époque*, o fotógrafo que transitou com grande desembaraço por entre as ruas e calçadas da cidade, integrou e registrou a paisagem social carioca, deu visualidade a todos os segmentos desta sociedade e deixou um testemunho expressivo de um período em que a euforia das elites e as certezas do progresso encontraram a presença, os desejos e as tradições do populacho. Deixou fundamentalmente um relato de como esse embate produziu um carioca que não conseguiu ser o ideal das elites, mas também não era mais o carioca dos tempos do Império, que não conseguiu ser francês, mas que também não se manteve colono, mostrou a produção do carioca e de sua Cidade, agora Maravilhosa, como uma criatura híbrida, resultado de apropriações e práticas que resultaram em uma representação única, de uma cidade feita de pessoas, a cidade do carioca real.

Entretanto não ressaltamos apenas o aspecto testemunhal da fotografia de Malta, porque foi precisamente ele que, selecionando culturalmente e organizando esteticamente o fragmento do mundo visível para o registro, tornou o seu testemunho fotográfico o produto de um ato criativo e individual. O testemunho que conseguimos é, assim, marcado pela visão de mundo de Malta, nela o binômio *testemunho/criação* encontra-se indivisivelmente amalgamado na imagem, condição essencial da representação fotográfica.²⁴⁴

²⁴³ Revista da Semana – RJ, natal de 1945, p. 19.

²⁴⁴ KOSSOY, 2001, 131.

A obra de Malta mostra como é possível construir cidades distintas (mas que no fundo é apenas uma) conforme se privilegiem certos aspectos. Desta forma, ele “constrói” cidades diferentes a partir do olhar que recai sobre o traçado das ruas. Foi o que tentamos mostrar na primeira parte do terceiro capítulo, o discurso de uma cidade de elite européia, de ruas e cariocas remodelados, bem vestidos, “bem comportados”, elegantes, cultos, freqüentando espaços civilizados dentro da dinâmica da modernidade, utilizando automóveis, indo ao cinema, tomando café nas elegantes calçadas, se divertindo à moda de Veneza e Paris, e fundamentalmente tendo como contraponto, a população pobre, em seu lugar, ou assistindo e aprendendo os “bons modos” e o “bom gosto”, ou servindo à classe merecedora das benesses do progresso, ou seja, a vida moderna é fortemente destacada, mas sem qualquer sensação de contrariedade, uma harmonia quase perfeita entre toda a população carioca. Sob esse prisma Malta apresenta quase um discurso civilizador, uma orientação de conduta de como o carioca deveria ser, mas com certeza apresenta um carioca e uma cidade apenas imaginados. Um carioca resultado de todos os avanços técnicos da fotografia que municiava provas todos os dias. Podemos chegar à conclusão de que cada objeto é para nós nada mais do que o conjunto das qualidades que lhes conferimos, é a totalização das informações que alcançamos em um momento ou outro, e este mundo objetivo só existe tal como o representamos e como uma construção mais ou menos constante em nosso espírito.²⁴⁵ Pois, ao ampliarmos o olhar, o nosso e o de Malta, compreendemos que a cidade só existe na relação entre os diferentes grupos que interagem em um determinado sistema social. Assim nosso fotógrafo captou não apenas um grupo, mas vários, cada um com seu modo de ver o mundo ou com interesses voltados para aspectos específicos, construindo e reconstruindo a cidade criativamente, a partir de elementos selecionados no amplo leque de opções disponíveis na cultura de uma cidade múltipla como a Capital Federal da jovem República do Brasil.

²⁴⁵ VIRÍLIO, 1994, p. 42.

Malta voltou seu olhar perscrutador para o novo e o belo, para a Avenida Central iluminada de calçadas largas e vitrines cintilantes, para seus bem trajados transeuntes, que desfilavam nos velozes automóveis, mas esse não foi o único foco do *flaneur mecânico*.²⁴⁶ Seu olhar foi enxergar outros personagens, foi olhar o que há de mais popular na cidade. Percorreu vielas e becos, foi aos quiosques, aos prostíbulos, às favelas, aos cordões carnavalescos, e por conta disto podemos afirmar que seu olhar e por consequência seu discurso são ambíguos, assim como a cidade e seus cidadãos. E é essa ambigüidade que dá à sua obra a legitimidade do seu discurso, que nos possibilitou pensar o carioca e sua cidade como construção simbólica de determinados grupos, que além das trocas materiais esses grupos efetuaram também trocas simbólicas,²⁴⁷ e que são nessas trocas que a cidade e seus habitantes se desintegram e se reconstroem. É esse mercado de trocas que nos permite pronunciar que o carioca da *belle époque* afirmou sua existência empírica somente enquanto sistema no qual atuam um determinado número de grupos de interesse, de referência, de diversos tipos, dimensões e filiações, que competem entre si, se confrontam, reúnem-se, aliam-se, misturam-se e interpenetram-se com o intuito de resguardar, aumentar ou legitimar aquilo que consideram seu patrimônio, seja este cultural, histórico, ideológico ou outros.

Para finalizar, afirmamos que o carioca real é o que está na obra de Malta em sua totalidade, é ao mesmo tempo a moça casadoira cheia de prendas e a prostituta, o janota e o ambulante, o freqüentador dos cafés chiques assim como o dos quiosques, o que no carnaval brinca de pierrô no corso e o que sai de diabo no cordão, é o carioca moderno da Avenida Rio Branco e o “favelado” da Gamboa, é o carioca da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

²⁴⁶ HOLLANDA, 2003.

²⁴⁷ BOURDIEU, 1989.



Foto 35 – Auto- retrato, s/d – Acervo Pessoal²⁴⁸

Augusto Cesar Malta de Campos (1864-1957): O senhor das imagens cariocas

²⁴⁸ A foto nº 35 é componente do acervo pessoal do autor retirada de CIAVATTA, 2002, P. 91.

BIBLIOGRAFIA

- ANTELO, Raúl. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus/Timbre, 1989.
- ARAUJO, Hiram. *Carnaval - Seis milênios de história*. Rio de Janeiro. Gryphus. 2000.
- ARNAL, Ariel. *Construyendo símbolos – fotografía política en México: 1865-1911*. In: *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Vol. 9 nº 1 . México. 1998.
- AZEVEDO, André Nunes de. "A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana". In: *Revista Rio de Janeiro*, nº 10, 2003.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BAUER, Guillermo. *Introducción al Estudio de la Historia*, 4. ed., Barcelona, Bosch, 1970.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna* em Obras Estéticas, filosofia da imaginação criadora. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993.
- _____. *Sobre a Modernidade*. Coleção Leitura. São Paulo: Paz e Terra. 1996.
- BENCHIMOL, Jaime L. *Pereira Passos: um Hausmann tropical*. Rio de Janeiro, Biblioteca Carioca, prefeitura do Rio de Janeiro, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Magia e Técnica, Arte e Política in Obras Escolhidas*, Volume 1. São Paulo: Brasiliense, 7a edição. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.
- _____. *A obra de arte na era de sua reproducibilidade técnica*. In: Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 165-196. v. 1.
- _____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975.

- BERGER, Paulo (org.). *Fotografias do Rio de ontem: A. Malta*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade, s.d. (Coleção memória do Rio, 7).
- _____. *O Rio de ontem no cartão postal: 1900-1930*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1979. Col. Memória do Rio vol. 7.
- BLOCH, Marc. *Introdução à história*, 5^a ed., Lisboa, Coleção Saber, Pub. Europa-América, 1976.
- BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar*. In: NOVAES, Adauto (org.) *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Machado de Assis - O enigma do olhar*. São Paulo, Editor Ática, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil S.A., 1989.
- BURKE, Peter. *A escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Fernando F. *Um fotógrafo, uma cidade: Augusto Malta*. RJ, 1987.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CARDOSO, Ciro F. & MAUAD, Ana Maria. *História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema*. In CARDOSO, Ciro F. & VAINFAS Ronaldo (org.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro, Campus – RJ, 1997. p. 401-417.
- CARRILHO, Elaine de Souza. *Na lente de um flâneur: Augusto Malta e a memória social da cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado, Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Ciências Humanas, 2000.
- CARVALHO, José Murilo de. “Os bestializados”. Cia. das Letras, São Paulo, 1987.
- _____. “A formação das almas – o imaginário da república no Brasil”. Cia. das Letras, São Paulo, 1990.
- CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas, Editora da Unicamp/Centro de pesquisa em História da cultura, 2000.
- 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.
- _____ & ALVES, Maria. *A leitura de imagens na pesquisa social. História, comunicação e Educação*. São Paulo, Cortez, 2004.
- COLLIER Jr., John. *Antropologia Visual - A fotografia como método de pesquisa*. SP, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.
- COSTA, Angela Marques da & SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Virando Séculos (1890-1914): no tempo das incertezas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da Folia. Uma História do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- DEL PRIORE, Mary. História do Cotidiano e da Vida Privada. In: CARDOSO, Ciro F., VAINFAS, Ronaldo (org.). *Domínios da História: Ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 259-274.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus, 1990.
- EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. RJ, Imprensa Nacional, 1938.
- ENGEL, Magali Gouveia. *Higiene. In VAINFAS, Ronaldo (direção). Dicionário do Brasil Imperial*. Rio de Janeiro. Ed. Objetiva, 2002, p.337.
- ENTLER, Ronaldo & OLIVEIRA Jr, Antônio Ribeiro de. *Rio de mão dupla: dois olhares sobre a metrópole*. FACOM – nº: 11 – 2º semestre de 2003.
- FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.
- _____. *O espetáculo da Rua: imagens da cidade no primeiro modernismo*, In: M.A. Bulhões e M.L. Kern (org.) *A semana de 22 e emergência da modernidade no Brasil*, Porto Alegre, Séc. Municipal da Cultura, 1992.
- FERRO, Marc. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- HOLLANDA, Ricardo de. *Augusto Malta, a versão mecânica do flâneur*. In: *Revista Rio de Janeiro*. nº 10, 2003.

- _____. *A Informação Fotográfica na Produção de Augusto Malta*. Logos, Rio de Janeiro, v. 3, p. 4-6, 1996.
- HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo, Martins Fontes. 1992.
- GINZBURG, C. *Mitos, Emblemas, Sinais. Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “*Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gênero de discurso*” in: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.): *Cidade: História e Desafios*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2002.
- _____. “*O patrimônio como categoria de pensamento*” in ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HALBWACHS, Maurice. “*A memória coletiva*”. São Paulo: Vértice. 1990.
- KOK, Glória. *Rio de Janeiro na época da Av. Central*. São Paulo: Bei. Comunicação, 2005.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3ª ed. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.
- _____. *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.
- _____. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Ateliê Editorial, 2007.
- LE GOFF, Jacques. “Documento /monumento”, In: *Memória-História*, Enciclopédia Einaudi, vol. I. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.
- _____. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995.
- LOPES, Antonio Herculano, org. *Entre Europa e África, a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Toopbooks/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão espetacular: Introdução à fotografia*, São Paulo/Rio de Janeiro, Brasiliense/Funarte, 1984.
- MALTA: fotógrafo do Rio antigo*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica Editora Ltda, 1983.
- MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da Imagem: a fotografia e a produção dos códigos de representação social da classe dominante na primeira metade do século XX, na cidade do*

- Rio de Janeiro*. Niterói: Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, Tese de Doutorado, 1990.
- _____. *Através da Imagem: fotografia e História – interfaces*. In: *Revista Tempo*. nº 2. Deptº de História. Niterói. UFF. 1996.
- _____. *Imagens da terra: fotografia, estética e história*. LOCUS: Revista de História. Juiz de Fora: Núcleo de História Regional / Departamento de História / Arquivo Histórico / EDUFJF, 2002. v. 8, n. 2.
- _____. *Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX*. Anais do museu paulista: história e cultura material, v. 13, n.1, jan.-jun., 2005.
- MAUL, Carlos. *O Rio da Bela Época*. São José. Rio de Janeiro, 1967.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 – 2003.
- MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque. *Uma educação do olho: as imagens na sociedade urbana, industrial e de mercado*. Cad. CEDES., Campinas, v. 21, n. 54, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622001000200004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 16 Jan 2007. doi: 10.1590/S0101-32622001000200004.
- 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.
- NEEDEL, J.D. *Belle Époque Tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- NOSSO SÉCULO: memória fotográfica do Brasil no século XX. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Volumes I e II.
- 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.
- PASTURA, Angela. *Imagens de paris nos trópicos, Rio de Janeiro*. Papel Virtual. 1999.

- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Um novo olhar sobre a cidade: a nova história cultural e as representações do urbano*, 1994. in: V.A. Porto Alegre na Virada do Século 19: Cultura e Sociedade. Porto Alegre / Canoas / São Leopoldo, Ed. UFRGS / Ed. ULBRA /Ed. UNISINOS.
-
- _____. *O Imaginário da Cidade: visões literárias do Urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre. Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- POLLAK, Michael. “*Memória, esquecimento, silêncio*” in *Estudos Históricos*, 1989, vol. 2, n. 3, pp. 3-15.
- REVEL, Jacques (org.). *Jogos de Escalas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *João do Rio - a cidade e o poeta*. FGV, 2000.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SALLES, Filipe. *Breve história da Fotografia*. Artigo eletrônico, disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/fotografia/histfoto2.htm>. 2004.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz e COSTA, Angela Marques da. *Virando Séculos (1890-1914): no tempo das incertezas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1989. 3.ed.
-
- _____. *História da vida privada no Brasil*. vol. 3, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SILVA, Henrique M. *Alguns apontamentos sobre o uso de fotografias em pesquisas históricas*, Revista de História regional, Vol. 5 - nº 2 - Inverno 2000.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: o carnaval carioca da belle époque ao tempo de Vargas*. FGV, 1998.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2004.
- SUSSEKIND, Flora. *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Nova Fronteira/FCRB, 1986.
- TEIXEIRA, Vera Regina. “*Clara dos Anjos*” de Lima Barreto: Biopsia de uma sociedade. *Luso Brazilian Review*, Vol. 17, nº 1 (Summer, 1980).

- TURAZZI, Maria Inez. *Uma cultura fotográfica*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, s.l., n. 27, 1998.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na Belle Époque*. Rio de Janeiro, Funarte, 1988.
- _____. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- _____. *As tias baianas tomam conta do pedaço... Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro*. In: Vozes femininas - gênero, mediações e práticas de escrita. Rio de Janeiro, FCRB/Sete letras, 2003.
- _____. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro, FCRB, 2004.
- VENEU, Marcos Guedes. *O flâneur e a vertigem: metrópole e subjetividade na obra de João do Rio*. Rio de Janeiro, FGV, 1990.
- VEYNE, Paul M. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão. Do fotograma à videografia e infografia (computação gráfica): a humanidade na "era da lógica paradoxal"*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2^a ed., 1994.
- VOVELLE, M. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ANEXOS

Anexo I

ABL RESPONDE

De: academia@academia.org.br
 Enviada: sexta-feira, 11 de abril de 2008 12:57:53
 Para: fgralha@hotmail.com



ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS

ABL RESPONDE

Pergunta : Bom dia, sou mestrando em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora, e gostaria de saber da origem da palavra "carioca" e de quando a população do Rio de Janeiro passou a ser denominada com este termo. Desde já agradeço. Fernando Gralha.

Resposta :

CARIOCA- No séc. XIX e início do XX, o etnônimo a um tempo da província ou estado e da cidade; mas os habitantes desta, por contraste, devem ter sido chamados, informalmente, cariocas, a partir de 1736, a princípio pejorativamente, pejoração que se esbateu lentamente, como se depreende da resistência de fluminense na linguagem formal. Com a curta existência do Estado da Guanabara, carioca retomou seu valor etnonímico cabal; extinto o estado, os habitantes da cidade continuam a dizer-se cariocas, e fluminenses , quando relacionados com a unidade da federação. Etimologia: Do tupi kari'oca, prov. do tupi kara'iwa "homem branco" oka "casa": a palavra tem emprego inicial como topônimo , a Carioca, mais tarde, Largo da Carioca, local em que havia uma fonte para provisão de água pública e de embarcações na cidade do RJ; esta acepção perdura no Centro-Oeste do país; observa-se que na top. brasileira há lago da Carioca (Pará), rio e serra da Carioca(RJ), serra da Carioca (MG); quer contemporâneos, quer posteriores à Carioca da cidade do RJ (documentado em 1560). Esses top. permitem supor que o étimo, em vez de estar ligado ao significado proposto: *casa de homem branco* seja conexo com água, fonte, córrego, rio. Nascentes registra 'casa de branco', ressalvando que a identidade desse homem branco e o local exato da casa ainda são problemas

Anexo II

ACERVO DO MUSEU DA IMAGEM E DO SOM: COLEÇÃO AUGUSTO MALTA

Índice de Logradouros

- 1) Pastas 1, 2, 3, 4, 5: Ruas do centro do Rio de Janeiro
- 2) Pasta 5.1: Caju
- 3) Pastas 6, 7, 8, 9, 10, 11: Morro do Castelo (1905-1929)
- 4) Pasta 11.1: Morros de Santo Antônio, São Carlos, São Diogo
- 5) Pastas 12, 13, 13.1, 14, 15, 15.1, 15.2, 16: Ruas, Praças e becos do Rio de Janeiro
- 6) Pasta 16.1, 16.2, 16.3: Canal do Mangue
- 7) Pastas 17, 17.1, 18, 19, 20, 21, 22, 22.1, 23, 24, 24.1, 25, 26: Praças e ruas do Rio de Janeiro e Cais do Porto
- 8) Pastas 26.1, 26.2, 26.3: Praça da República
- 9) Pastas 27, 27.1, 27.2: Avenida Rio Branco
- 10) Pastas 27.3, 28, 29, 29.1, 29.2, 29.3, 29.4, 29.5: Travessas, praças, ruas e largos do Rio de Janeiro
- 11) Pastas 30, 30.1: Praça Tiradentes
- 12) Pasta 30.2, 30.3, 31, 32: Ruas, becos e avenidas do Rio de Janeiro
- 13) Pasta 33: Estácio
- 14) Pasta 34: Estácio e ruas do Rio de Janeiro
- 15) Pasta 35: Gamboa
- 16) Pasta 36: Santo Cristo
- 17) Pasta 37: Ruas do Rio de Janeiro
- 18) Pastas Santa Tereza I e II
- 19) Pastas Botafogo I, II, III e IV
- 20) Pasta Catete e Largo do Machado I
- 21) Pasta Catete
- 22) Pastas Copacabana I, II, 2.1 e III
- 23) Pasta Cosme Velho
- 24) Pastas Flamengo I, II, 2.1 e III
- 25) Pastas Glória 1, 2, 3, 4
- 26) Pastas Gávea 1 e 2
- 27) Pastas Lagoa 1, 2, 3
- 28) Pasta Ipanema
- 29) Pasta Urca
- 30) Pasta Leblon
- 31) Pasta Praia Vermelha
- 32) Pasta Leme
- 33) Pasta Laranjeiras
- 34) Pasta Jardim Botânico
- 35) Pasta Barra da Tijuca
- 36) Pasta São Cristóvão 1
- 37) Pasta Quinta da Boa Vista
- 38) Pasta Tijuca 1
- 39) Pastas Alto da Boa Vista 1 e 2
- 40) Pasta Maracanã
- 41) Pasta Vila Isabel
- 42) Pasta Grajaú, Aldeia Campista, Água Santa, Andaraí e Abolição

- 43) Pastas Triagem e Benfica
- 44) Pastas Rio Comprido 1 e 2
- 45) Pastas Méier e Todos os Santos
- 46) Pasta Lins de Vasconcelos
- 47) Pastas Madureira e Mangabeira
- 48) Pasta Deodoro, Encantado, Engenho de Dentro e Engenho Novo
- 49) Pastas Barra de Guaratiba e Pedra de Guaratiba
- 50) Pastas Quintino e Rocha Miranda
- 51) Pastas Ramos, Realengo, Ricardo de Albuquerque e Riachuelo
- 52) Pastas Brás de Pina, Irajá e Bonsucesso
- 53) Pastas Pavuna, Penha e Pilares
- 54) Pasta Campo Grande
- 55) Pastas Jacarepaguá e Jacaré
- 56) Pasta Jacarepaguá
- 57) Pasta Ilha do Governador 1
- 58) Pastas Bangu e Inhaúma
- 59) Pastas Santa Cruz, Sampaio e Sepetiba
- 60) Pasta Campinho, Cascadura e Cachambi
- 61) Pastas Olaria e Piedade
- 62) Pasta Monumentos- Centro/ Zona Sul
- 63) Pasta Monumentos Zona Sul
- 64) Pasta Monumentos- Centro/ Zona Sul/ Subúrbio
- 65) Pasta Monumento Centro
- 66) Pasta Quiosque
- 67) Pasta Panoramas- Zona Sul
- 68) Pasta Panorama- Centro
- 69) Pasta Panorama- Zona Norte
- 70) Pasta Prostitutas , aspectos sociais, festas juninas, festas em praças públicas
- 71) Fachadas residenciais
- 72) Interiores residenciais I e II
- 73) Pastas Estado do Rio de Janeiro 1, 2 e 3
- 74) Pasta Petrópolis
- 75) Pastas Niterói 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Índice de Diversos

- 1) Pastas Comércio 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
- 2) Pastas Indústria 1, 2, 3, 4, 5, 6
- 3) Pastas Medicina e Saúde 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11
- 4) Estradas de Ferro 1 e 2
- 5) Estradas de Rodagem
- 6) Transportes Marítimos 1 e 2
- 7) Transportes Aéreos
- 8) Bondes 1
- 9) Bondes, ônibus, viaturas, diversas-2
- 10) Bondes (estações) - 3
- 11) Viaturas
- 12) Pastas Banhos de Mar (1912-1936)
- 13) Pastas Indumentária 1 e 2

- 14) Pasta Polícia Civil
- 15) Pasta Exército 1 e 2
- 16) Pastas Marinha 1
- 17) Pastas Assuntos Religiosos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
- 18) Pasta Túneis
- 19) Pasta Imprensa 1 e 2
- 20) Pastas Esportes 1, 2, 3, 4, 5
- 21) Pastas Prefeitura 1 e 2
- 22) Pastas Estados 1, 2 e 3
- 23) Ilhas
- 24) Pasta Prédios públicos
- 25) Pasta Instituições 1
- 26) Pastas rios 1, 2, 3, 4
- 27) Pasta Instituto Histórico
- 28) Pastas Jockey Clube 1, 2, 3
- 29) Pastas crianças 1 e 2
- 30) Pasta banda e centros culturais
- 31) Pastas Escolas 1, 2, 3, 5, 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27
- 32) Pastas Escolas e Asilos 4
- 33) Pastas Asilos 7 e 8
- 34) Pastas Exposição 1908 1, 2, 3, 4, 5, 6
- 35) Pastas Exposição 1922 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15
- 36) Pastas Feira de Amostras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
- 37) Pasta Batalha das Flores 1
- 38) Pastas Carnaval
- 39) Pasta Limpeza Pública
- 40) Pasta Câmara Municipal
- 41) Pastas Escola de Belas Artes 1, 2
- 42) Pastas Congresso Pan- Americano 1, 2
- 43) Pasta Casamentos 1,2
- 44) Pasta Teatros 1,2
- 45) Pasta Cinemas/ circo 3
- 46) Pastas Palácios 1 e 2

Índice de Pessoas

Prefeitos:

- 1) Pastas 1 e 2: Pereira Passos
- 2) Pasta 3: Souza Aguiar, Serzedêlo Correa
- 3) Pasta 4: Serzedêlo Correa
- 4) Pastas 5 e 6: Bento Ribeiro
- 5) Pasta 7: Rivadávia Correa, Augusto Sodré, Amaro Cavalcanti
- 6) Pastas 8 e 9: Paulo de Frontin
- 7) Pasta 10: Sá Freire, Carlos Sampaio, Alaor Prata
- 8) Pasta 11: Alaor Prata, Prado Júnior, Adolfo Berganini
- 9) Pasta 12: Pedro Ernesto, Julião Esteves, Olímpio de Melo, Henrique Dodsworth
- 10) Pasta 13: Barata Ribeiro, Henrique Valadares, Xavier da Silveira, Antônio Rodrigues, Furquim Werneck, Cesário Alvim, Dias Ferreira, Ubaldino do Amaral, Van Erven, João Pereira, Carlos Ribeiro, Mendes de Moraes e João Carlos Vital.
- 11) Pasta 13-A: Sá Freire, Sá Lessa, Mendes de Moraes e Cônego Olímpio de Melo

Presidentes:

- 1) Pasta 14: Deodoro da Fonseca, Floriano Peixoto, Campos Sales e Prudente de Moraes
- 2) Pasta 15: Rodrigues Alves, Afonso Pena
- 3) Pasta 16: Nilo Peçanha
- 4) Pasta 18: Wenceslau Brás
- 6) Pasta 19: Washington Luís
- 7) Pasta 20: Delfim Moreira, Epitácio Pessoa
- 8) Pasta 21: Arthur Bernardes
- 9) Pasta 22: Getúlio Vargas, Gaspar Dutra, José Linhares
- 10) Pastas 23 e 24: Família Imperial
- 11) Pasta 25 e 26: Visconde e Barão do Rio Branco

Anexo III

(3)

Contrato de compra e venda de um arquivo fotográfico da Cidade do Rio de Janeiro, que entre si fazem: o Banco do Estado da Guanabara, S.A., aqui denominado, simplesmente, BANCO e os herdeiros de Augusto Cesar Malta de Campos, designados VENDEDORES, na forma abaixo:

O BANCO DO ESTADO DA GUANABARA, S.A., com sede nesta cidade, na Av. Rio Branco, 39, representado pelo seu Diretor-Presidente, Antônio Carlos de Almeida Braga, brasileiro, casado, segurador, e Diretor-Superintendente, Walton Luis Damiani, brasileiro, casado, bancário, atendendo solicitação da Secretaria de Turismo e Cartarias do Estado da Guanabara, em ofícios integrantes do presente e no seu final transcritos, antecipa-se àquela Secretaria e adquire por esta e na melhor forma de direito, o arquivo fotográfico pertencente ao Espólio de Augusto Cesar Malta de Campos, cujo inventário transita na 4ª Vara de Órfãos e Sucessões, Cartório do 2º Ofício, mediante as cláusulas abaixo, arquivo fotográfico esse que será, oportunamente transferido para o Estado da Guanabara, com o reembolso do Banco das despesas que realizar com esta aquisição.

Cláusula 1º) O Espólio de Augusto Cesar Malta de Campos, cujo inventário tem curso na 4ª Vara de Órfãos e Sucessões (Cartório do 2º Ofício), é senhor e legítimo possuidor de um Arquivo de Fotografias Históricas do Estado da Guanabara, compreendendo fotografias referentes às transformações sofridas pela cidade do Rio de Janeiro durante a administração do Prefeito Francisco Pereira Passos, referindo pessoas de destaque (pontificando a figura de Barão do Rio Branco); solenidades oficiais; a Conferência Panamericana reunida na época no Rio de Janeiro, etc.

Cláusula 2º) Por esta e na melhor forma de direito o Espólio, representado por sua inventariante, vende ao BANCO o citado Arquivo e seus acessórios (mobiliário, arquivos, fichas, etc.), pelo preço certo e ajustado de Cr\$ 12.000.000,00 (doze milhões de cruzados) dos quais Cr\$ 5.700.000,00 (cinco milhões e setecentos mil cruzados) em moeda corrente e os restantes Cr\$ Cr\$ 6.300.000,00 (seis milhões e trezentos mil cruzados) representados por Títulos Progressivos do Estado da Guanabara (pelos seus valores atuais de suas cotações nesta data).

Pregó esse que ora recebe, dando plena, geral e razo quitação ao BANCO, transferindo-lhe o direito a ação, domínio e posse do Arquivo e accessórios.

- Arquivo
Banco do Estado da Guanabara S.A.
Juiz do Inventário*
- Cláusula 3º) Considerando, porém, não possuir a inventariante o respeitivo alvará judicial para realizar esta transação, a mesma ficará na dependência da obtenção daquele alvará ou da sua homologação pelo Juiz do inventário. Até que isso aconteça fica o Banco como depositário dos títulos e do numerário que representam o preço ora pago que ficarão depositados no Banco, em nome do Município de Augusto Cesar Malta de Campos e à disposição do Juiz do inventário.
- Cláusula 4º) Assume o BANCO o encargo de pagar, além do preço da venda, as despesas de sôlo, imposto de transmissão "causa mortis" e as custas do inventário (exclusivo honorários do advogado e demais onus não relacionados com a presente operação).

Do seguinte o teor dos ofícios mencionados inicialmente, pelos quais o BANCO, como agente financeiro que é do Estado da Guanabara, se antecipa em adquirir o arquivo fotográfico que, posteriormente, será transferido ao Estado de Guanabara, e reembolsado o BANCO das despesas que realizar em razão desta aquisição:

A) "Rio de Janeiro, 16 de abril de 1964

Exmo. Sr.
Dr. Antonio Carlos de Almeida Braga
M.D. Presidente do Banco do Estado da Guanabara S.A.
Av. Rio Branco, 39/41 - 3º andar
Nesta

Senhor Presidente:

Confirmado nossos entendimentos, venho ratificar o interesse deste Secretaria na aquisição da Musicoteca do sr. Henrique Fóreis Domingues, pelo valor de Cr\$ Cr\$ 30.000.000,00 (trinta milhões de cruzeiros) e do Arquivo Fotográfico do Espílio de Augusto Cesar Malta de Campos, pelo valor de Cr\$ 12.000.000,00 (doze milhões de cruzeiros) o que totaliza a inversão de Cr\$ 42.000.000,00 (quarenta e dois milhões de cruzeiros).

Assim, solicito que esse Banco, na sua função de agente financeiro do Estado da Guanabara, antecipe a aquisição dos mencionados bens, transferindo-os, oportunamente, para esta Secretaria. A recuperação, por parte desse Banco,

M

Anexo IV

Lista de imagens:

Foto nº	Origem	Pasta	Índice
1	MIS/RJ	Prostitutas, aspectos sociais, festas juninas, festas em praças públicas	Logradouros
2	MIS/RJ	Prostitutas, aspectos sociais, festas juninas, festas em praças públicas	Logradouros
3	MIS/RJ	Prostitutas, aspectos sociais, festas juninas, festas em praças públicas	Logradouros
4	MIS/RJ	Ruas do centro do Rio de Janeiro 3	Logradouros
5	MIS/RJ	Indumentárias 2	Diversos
6	MIS/RJ	Comércio 4	Diversos
7	MIS/RJ	Comércio 4	Diversos
8	MIS/RJ	Carnaval	Diversos
9	MIS/RJ	Cinema/Circo 3	Diversos
10	MIS/RJ	Bondes, ônibus, viaturas diversas-2	Diversos
11	MIS/RJ	Prostitutas, aspectos sociais, festas juninas, festas em praças públicas	Logradouros
12	MIS/RJ	Prostitutas, aspectos sociais, festas juninas, festas em praças públicas	Logradouros
13	MIS/RJ	Indumentárias 2	Diversos
14	MIS/RJ	Avenida Rio Branco	Logradouros
15	MIS/RJ	Avenida Rio Branco	Logradouros
16	MIS/RJ	Indumentárias 1	Diversos
17	MIS/RJ	Indumentárias 1	Diversos
18	MIS/RJ	Indústria 3	Diversos
19	MIS/RJ	Batalha das Flores 1	Diversos
20	MIS/RJ	Batalha das Flores 1	Diversos

21	MIS/RJ	Batalha das Flores 1	Diversos
22	MIS/RJ	Batalha das Flores 1	Diversos
23	MIS/RJ	Batalha das Flores 1	Diversos
24	MIS/RJ	Carnaval	Diversos
25	MIS/RJ	Carnaval	Diversos
26	MIS/RJ	Carnaval	Diversos
27	MIS/RJ	Jockey Clube 2	Diversos
28	MIS/RJ	Prefeitura 1	Diversos
29	MIS/RJ	Batalha das Flores 1	Diversos
30	MIS/RJ	Quinta da Boa Vista	Logradouros
31	MIS/RJ	Avenida Rio Branco	Logradouros
32	MIS/RJ	Ruas do centro do Rio de Janeiro 1	Logradouros
33	MIS/RJ	Ruas do centro do Rio de Janeiro 1	Logradouros
34	MIS/RJ	Ruas do centro do Rio de Janeiro 1	Logradouros
35	MIS/RJ	Ruas do centro do Rio de Janeiro 2	Logradouros
36	MIS/RJ	Quiosques	Logradouros
37	MIS/RJ	Quiosques	Logradouros
38	MIS/RJ	Quiosques	Logradouros
39	Acervo pessoal	CIAVATTA, 2002, P. 91.	