



**Memórias
subterrâneas na
fotografia de
Augusto Malta:
imagens,
disputas e
identidades no
Brasil da
modernidade**

**Sergio Luiz Pereira da
Silva¹; Dolores Eugênia
de Rezende²**

¹ Doutor em Ciências Humanas pela UFSC. Professor do Programa de Pós Graduação em Memória Social e do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. E-mail: slps2@uol.com.br

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO. Bolsista CAPES. E-mail: lola_rezende@hotmail.com

**Underground
memories in the
photography of
Augusto Malta:
images, disputes and
identities in Brazil of
modernity**

<http://dx.doi.org/10.12660/rm.v8n13.2017.69989>

Resumo:

O artigo tem como objetivo analisar a memória construída através das imagens do fotógrafo Augusto Malta, que documentou um período importante da história da cidade do Rio de Janeiro, as reformulações urbanísticas conhecidas como o “bota-abaixo” ocorridas no início do século XX. Falaremos sobre o impacto dessas reformas sobre a população da cidade. Buscaremos igualmente compreender através da análise iconográfica de suas imagens, como duas diferentes identidades foram representadas: uma idealizada pelo poder público como Identidade Nacional, representando uma elite sofisticada aos moldes europeus, vivendo numa cidade modernizada, e por outro lado a identidade nacional mais real, de uma população pobre, mestiça e esquecida, vivendo numa cidade decadente, suja e prestes a desaparecer. Sob a luz dos estudos de Memória Social, analisaremos de que maneira podemos perceber uma disputa de memórias.

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

Abstract:

This article aims at analyzing the memory built through the images of the photographer Augusto Malta, who documented an important period in the history of the city of Rio de Janeiro, the urbanistic reformulations occurred in the early twentieth century aimed the insertion of Brazil into the ideals of European modernity. We will talk about the impact of these reforms on the population of the city. We will also seek to understand through the iconographic analysis of some of their images, how two different identities were represented: one idealized by the public power as National Identity, representing a sophisticated elite in European molds, living in a modernized city, and on the other hand the Real, of a poor, mestizo and forgotten population by this same power, living in a decaying, dirty and disappearing city. In the light of the studies of Social Memory, we will analyze how we can perceive a dispute of memories.

Keywords: Photography, Augusto Malta, Memory, Identity.

Introdução

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

E é essa exigência que fazemos presente agora, buscando nos rostos dos “esquecidos” que aparecem na obra fotográfica que Augusto Malta, não os nomear, como em sua liberdade poética nos fala Agamben, mas tenta-os compreender.

Malta é considerado o mais importante cronista visual da cidade do Rio de Janeiro segundo a historiadora Maria Inês Turazzi¹, em sua introdução à biografia do fotógrafo no livro de Ermakoff (2009), Augusto Malta e a Cidade do Rio de Janeiro – 1903-1936. Ainda, de acordo com vários outros autores (MOREIRA, 1996; HOLLANDA, 2003; KOSSOY, 2002), a extensão e importância da crônica visual por ele desenvolvida o habilita a ser considerado o primeiro fotojornalista brasileiro.

Neste artigo, apresentaremos quem foi e como atuou Malta num cenário do Brasil que pretendia inserir-se no cenário mundial da modernidade, analisando sua obra em duas facetas: uma primeira representando uma identidade pretendida, e uma segunda, uma identidade que não se queria para o povo. Veremos igualmente como sua obra serviu ao poder público como documentação, bem como a função da fotografia como documento, e o papel de Malta como fotógrafo engajado nesse projeto

Teremos como alicerce teórico para compreender o momento histórico em questão, tanto autores da historiografia do Brasil, como escritores da literatura, periódicos e depoimentos orais. Usaremos autores da Memória Social para compreender como se dá o processo de imposição de uma memória oficial, bem como o processo de resistência por parte de grupos desprivilegiados.

¹ Historiadora e autora de diversos artigos e livros sobre fotografia, história do Rio de Janeiro e iconografia brasileira.

Analisaremos iconograficamente algumas imagens do fotógrafo. Privilegiaremos as imagens onde pessoas são retratadas em detrimento de tantas outras em sua vastíssima obra que representam paisagens e edifícios. Nosso foco não é o aspecto arquitetônico da cidade, ou mesmo as obras urbanas em si, e sim, a população no espaço da cidade.

Escolheremos as imagens com o critério de apresentar os contrastes presentes em sua obra, quando segmentos da população carioca foram representados em distintos contextos: por um lado, aquelas que percebemos como a imagem e a identidade impostas pelo poder público, que pretendia sua população bem vestida e educada, numa imagem oficial, e a qual queriam documentar para ficar gravada na memória da cidade. Por outro lado, aquelas que percebemos como a imagem dos que se queria ocultar da visão, daqueles que seriam fisicamente retirados desse centro revitalizado, destituídos de seu espaço e estilo de vida, e questionamos se, de alguma forma, sua imagem persistiu numa forma de resistência.

Malta e a memória visual do Rio de Janeiro na transição para a modernidade

Natural de Paulo Afonso, Alagoas, Augusto César de Campos Malta nasceu em 14 de maio de 1864, e chegou ao Rio de Janeiro por volta de 1889. Segundo duas das instituições públicas que detêm a maior parte das imagens do artista, o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e o Museu da Imagem e do Som, foi quem mais produziu fotografias sobre a cidade (HOLLANDA, 2003). Durante quase quarenta anos de trabalho como fotógrafo oficial da prefeitura, percorreu a cidade incansavelmente com seu olhar atento, e suas imagens frequentam publicações oficiais, guias turísticos, revistas ilustradas e postais da cidade. O fotógrafo alagoano tornou-se um dos ícones das amplas mudanças nas primeiras décadas do século XX ocorridas na capital fluminense, a então capital brasileira.

Malta fotografou o Rio de Janeiro em um período de intensas transformações, quando a cidade passou a ser vista como centro irradiador dos novos valores que deveriam nortear a vida da nação. Para atender às expectativas que foram depositadas sobre a Capital, fazia-se urgente substituir sua imagem de cidade atrasada, suja e pestilenta por uma que sugerisse conforto, segurança e modernidade, que atrairiam a civilidade, os imigrantes, os avanços tecnológicos e os capitais desejados. E essa modernização destruidora do Estado visava eliminar não só a cidade colonial marcada por ruas estreitas e sinuosas, como também romper com os valores culturais relacionados ao passado imperial. Esse período ficou conhecido como o “bota-abaixo”.

Francisco Pereira Passos² ficou a cargo das interferências no centro do Rio. Ele, de origem aristocrática, havia estudado em Paris à época das reformulações urbanísticas promovidas pelo Barão Hausmann³ ao final do século XIX. Tais transformações da capital francesa, que atendiam a um ideário de modernidade, exerceram forte influência sobre o jovem engenheiro e, quando nomeado prefeito da capital pelo presidente do Brasil, que conferiu a ele poderes excepcionais, usou tais poderes para fazer da capital brasileira a cidade-símbolo dessa mesma modernidade. Aplaudido pelas classes dominantes e pela imprensa brasileiras, Pereira Passos passou à história oficial como um herói, que trouxe a civilização para os trópicos. (ROCHA, 1995)

O processo de reurbanização do centro da cidade do Rio, quando ruas e avenidas foram alargadas, outras abertas, como a Avenida Central (hoje conhecida como Avenida Rio Branco), inspirada pelos *boulevards* da capital francesa, seria o marco de uma cidade renovada. Sua paisagem seria reformulada, instituindo uma nova arquitetura e substituindo os cortiços, estalagens e pequenas lojas, por grandes estabelecimentos comerciais, instituições religiosas, escolas, teatros e museus.

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

Augusto Malta tendo sido contratado por Pereira Passos como o fotógrafo oficial da prefeitura, tinha a incumbência de percorrer o centro, identificando e fotografando os edifícios, moradias ou estabelecimentos comerciais antigos, material esse que seria usado como “prova científica” que justificaria sua demolição. Ele igualmente documentaria o processo de reurbanização, e suas obras. Nesse esforço entre a prefeitura e o governo federal em transformar o Rio de Janeiro em uma verdadeira metrópole nos moldes europeus, fazia-se importante deixar tudo fotograficamente documentado. Não podemos esquecer-nos que a fotografia então era vista como a mais real e fiel expressão do acontecimento passado, também em sincronia com o ideário da modernidade.

² Francisco Pereira Passos (1836-1913), descendente de cafeicultores, era filho do Barão de Mangaratiba. Engenheiro formado na Escola Militar, fez curso de especialização na École des Ponts e Chaussés. Foi prefeito do Rio de Janeiro entre 1902 e 1906.

³ Georges-Eugène Haussmann (Paris, 27 de Março de 1809 — Paris, 11 de Janeiro de 1891), Barão Haussmann-o “artista demolidor”, foi prefeito do antigo departamento do Sena (Paris), entre 1853 e 1870. Durante aquele período foi responsável pela reforma urbana de Paris, determinada por Napoleão III, e tornou-se muito conhecido na história do urbanismo e das cidades.

Contudo, além das transformações físicas da cidade, a fotografia de Malta também buscava a representação de uma *Belle Époque*⁴, mostrando principalmente a elite, descrevendo uma sociedade imaginava-se ser ou como gostaria que se fosse – a imagem de um Brasil da modernidade.

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

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

Essa operação de incluir e excluir, ao dizer o que éramos, significou também dizer o que não éramos. A construção da identidade e da diferença se fez presente, naquele momento histórico do Brasil, daquela sociedade, em declarações sobre quem pertencia e sobre quem não pertencia, sobre quem seria incluído e quem seria excluído das reformas perpetradas pelo poder público. Fronteiras foram demarcadas entre o que se pretendia de uma identidade nacional, e aquilo que não se adequava a ela. E esses Outros não incluídos nos planos e melhorias das reformas urbanas foram esquecidos a seu tempo.

⁴ *Belle Époque* (expressão francesa que significa *bela época*) foi um período de cultura cosmopolita na história da Europa que começou no fim do século XIX (1871) e durou até a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914. A expressão também designa o clima intelectual e artístico do período em questão. Foi uma época marcada por profundas transformações culturais que se traduziram em novos modos de pensar e viver o cotidiano. Esse período a que nos referimos, da reformulação urbana da cidade do Rio de Janeiro, bem como de seus hábitos, foi inspirado nesse movimento ocorrido na Europa.

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

Segundo Michael Pollack (1992; p.204), “a memória organizada, que é a memória nacional, constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos serão gravados na memória de um povo”. E Malta, ao servir ao poder público, aquele que o contratou, foi um ator social na construção dessa memória organizada. Esse mesmo poder, ao contratar um profissional para documentar seu projeto de nação, e seu processo de se forjar uma identidade nacional, pretendia deixá-la gravada como uma “memória coletiva” homogeneizadora. Porém, Pollak nos faz refletir igualmente sobre a memória dos marginalizados e excluídos, a qual ele denomina memória subterrânea que, “como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, opõem-se à memória oficial, no caso a memória nacional” (1989; p.4).

O Estado com sua força institucional atuou para demarcar essa memória coletiva. Sua postura pode ser interpretada sob à luz de Halbwachs (2006), que não via nela uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, acentuando as funções “positivas” com o intuito de reforçar uma coesão social pela adesão afetiva ao grupo. Percebemos uma parcela dessa população projetando uma imagem que pretendia perpetuar. Esse burguês, enquanto perambula, está economicamente ativo e engajado num projeto de “memória oficial”. Porém, essa memória – e identidade - sendo formada, contemplava somente um grupo: a elite.

O choque da modernidade e a memória oficial nas imagens de Malta

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

Walter Benjamin (1989) nos fala do choque do ideal da modernidade, da fermentação das grandes cidades, do seu crescimento, do contato com as grandes massas citadinas, da multidão amorfa dos passantes, do público das ruas - dessa rua que é o local

privilegiado da modernidade – o território da novidade, da ação, do movimento, onde todas as suas tensões se transformam num espetáculo.

Nesse Rio de Janeiro “moderno”, o hábito burguês de perambular pelos boulevards revela também uma ociosidade. Trata-se, no entanto, de um ócio bem diferente daquele que se condenava nas ruas do Rio antigo, sobretudo por uma questão de ritmo: em oposição ao pobre parado nas janelas, calçadas, botequins e quiosques, está o burguês em pleno movimento, ao mesmo tempo, contemplando e compondo a agitação da metrópole. Na imagem a seguir veremos a Avenida Central recém-inaugurada, mostrando esse burguês em seus novos hábitos.



Figura 1- Avenida Central – Augusto Malta- 1906

Fonte: G. Ermakoff – Arquivo de Imagens

Em seguida, podemos ver outra dentre inúmeras das imagens de Malta da Avenida Central, esta realizada já por volta dos anos de 1920, mostrando a reforma do centro da cidade já consolidada e um estilo de vida da *belle époque* dos trópicos.



Figura 2- Avenida Rio Branco – Augusto Malta (Circa 1920)

Fonte: G. Ermakoff – Arquivo de Imagens

Faz-se importante ressaltar aqui, nessas imagens apresentadas, a função “oficial” do fotógrafo Malta, documentando essa nova metrópole, e representando a imagem daquilo que se pretendia ser: uma população inserida num cenário mundial moderno. Era o ideal de uma cidade, com carros que substituíam os bondes, de pessoas vestidas à moda europeia em sua *flanerie*⁵. Em ambas imagens o tempo é o da *belle époque* brasileira, recorte cronológico assinalado pelo historiador Nicolau Sevcenko (1989) como compreendendo, grosso modo, o período de 1900 a 1920.

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

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

⁵ *Flânerie* deriva da palavra *flâneur*, aquele que flana, caminha, passeia. O sentido de flanar conduz a uma travessia pela cidade. Flanar baseia-se num percurso épico que o *flâneur* empreende por muito conhecer a cidade. Embora o seu olhar sempre seja o do distanciamento, ele é antes de tudo um observador que sente a cidade, “ ele busca asilo na multidão” como bem disse Walter Benjamin.

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

Alguns tentavam burlar a lei: revoltaram-se contra a vacina obrigatória⁶, 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. Mas é fato que essas formas de resistências eram na verdade um modo de burlar a estratificação estética implementada através de políticas públicas, na qual só era permitido acesso ao espaço público, cidadãos de notória distinção visual, como as moças na imagem abaixo.

⁶ Referimo-nos aqui à Revolta da Vacina que foi uma manifestação popular ocorrida entre 10 a 16 de novembro de 1904 na cidade do Rio de Janeiro. O início do período republicano no Brasil foi marcado por vários conflitos e revoltas populares. O motivo que desencadeou isso foi a campanha de vacinação obrigatória, imposta pelo governo federal, contra a varíola. A campanha de vacinação obrigatória foi colocada em prática em novembro de 1904. Embora seu objetivo fosse positivo, ela foi aplicada de forma autoritária e violenta. Proposta pelo sanitarista Oswaldo Cruz, ela também fez parte do projeto de reformulação urbana e sanitária do governo de Pereira Passos.



Figura 3- EXPOSIÇÃO NACIONAL do Centenário da Abertura dos Portos Brasileiros às Nações Amigas, Rio de Janeiro, RJ, Augusto Malta, 1908.

Fonte: G. Ermakoff – Arquivo de Imagens

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

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

Neste ponto questionamos se o fotógrafo tinha consciência de seu papel num projeto uniformizador e opressor da memória coletiva nacional. Sabemos através de suas próprias palavras que ele compreendia a importância de seu trabalho: “Daí por diante,

transformei-me em fotógrafo oficial (...). Passos foi um grande animador da minha arte, dava-me conselhos e protegia-me (...). Cedo compreendi o valor desse trabalho para a história do Rio (...).⁷ Benjamin, em a *Pequena História da Fotografia*, de 1931, coloca-nos uma questão: “Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto?” (1987, p.107) Dito de outra maneira, o fotógrafo que não sabe ler o futuro em suas próprias imagens seria um analfabeto. Malta tinha consciência de que sua produção imagética se inseria numa dimensão ideológica, e ele abraçou a causa da modernidade. Sabemos através de depoimentos de sua própria família que ele era um homem atento às inovações tecnológicas ditadas pelo progresso da ciência e da tecnologia frutos da modernidade e era um homem a quem o passado pouco interessava. (CARLINI, 1980)

E nesse processo de se construir uma memória, ao se usar a fotografia para assim ficar gravada na memória do povo, e sendo essa memória gravada um elemento constituinte do sentimento de identidade, a qual o próprio fotógrafo provavelmente se via inserido, Malta também se ocupou em retratar um elemento sem o qual ninguém consegue construir uma autoimagem – O Outro. (POLLAK, 1989). Veremos a seguir as imagens que, em nossa interpretação, representam esse Outro, aquele que foi esquecido pelo poder público.

A fotografia dos esquecidos

(...) Fugam os vagabundos e os madraços! Fugam turcos com fitas e com rendas! No ponto aberto já não quer mais tendas O prefeito doutor Passos! (...). O Malho.⁸

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

E esse “Outro” foi esquecido no processo de modernização, para os quais as benesses nunca foram direcionadas. O que sabemos, que o fotógrafo da prefeitura se ocupou em registrar a camada pobre da população, pois essas imagens tinham uma finalidade cientificista de prova, de documento, que demonstrava a insalubridade dos hábitos, do estado de decadência dos imóveis a serem demolidos. As crianças soltas pelas ruas, descalças, homens vadios e desocupados, vários deles negros e mulatos vestidos apenas com

⁷ Manuscrito de Augusto Malta datado 29 de agosto de 1936. (apud, CAMPOS, 1987).

⁸ Trecho de poesia publicada no *O Malho* de 18-04-1903, sem autor.

calças e camisas surradas, vendedores ambulantes, os frequentadores dos quiosques, significavam a imagem do que se queria eliminar da paisagem carioca.

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

A seguir veremos uma imagem de Malta que tinha como função documentar um casarão a ser demolido no processo de remodelação do centro do Rio de Janeiro. Se ela tinha como objetivo primeiro ser uma prova científica de sua má conservação, numa paisagem arquitetônica a ser eliminada, essa de ruas estreitas típicas do período colonial, ela também capturou a imagem das pessoas que pertenciam a esse espaço, e que seriam igualmente retiradas desse cenário, removidas à força. Perceberemos nela, como os homens ali em pé, encaram a câmera, e o fotógrafo, com um olhar desafiador.

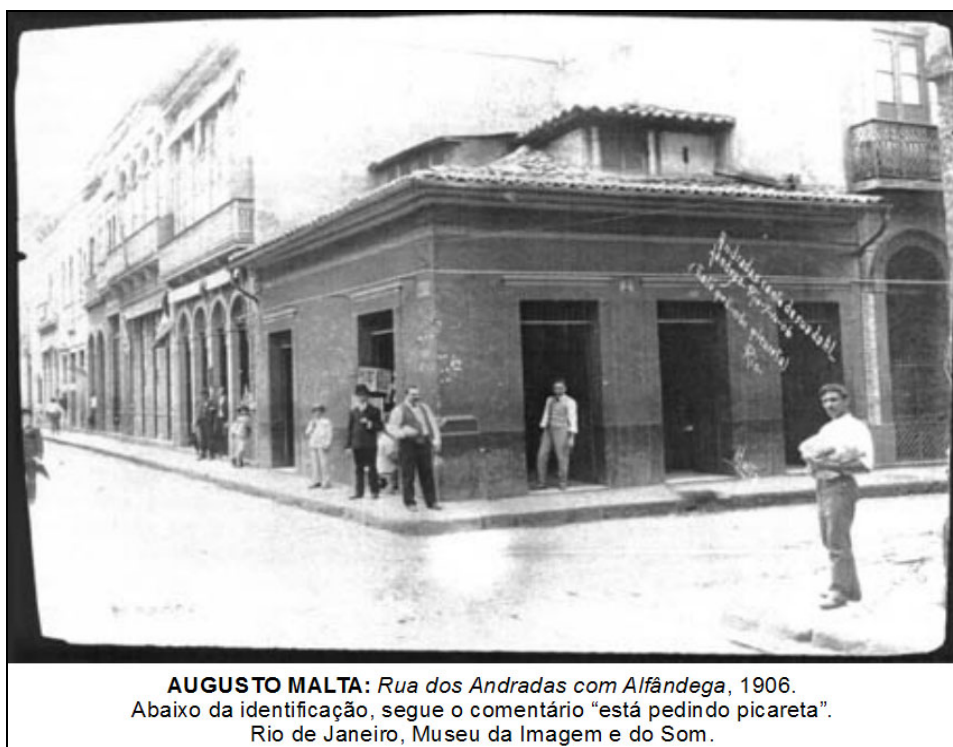


Figura 4 -Rua dos Andradas com Alfândega – Augusto Malta – 1906

Fonte- Museu da Imagem e do Som - RJ

Nessa imagem, podemos perceber um Malta sempre muito metuculoso em seu processo de documentação. Ele deixava pistas de suas opiniões nas legendas, como 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. Especificamente na imagem em questão, ele diz claramente que o imóvel “*está pedindo picareta*”, ou seja, que deveria ser demolido. Tal declaração explícita, mostra-nos o quão ele estava em sintonia com o processo de demolição das moradias, e o projeto modernização do centro da cidade.

Igualmente, em muitos de seus registros fotográficos, como o que mostraremos abaixo, é possível ver famílias inteiras posando diante de suas casas e lojas. Diz-se que ele utilizava esse subterfúgio para disfarçar que a verdadeira intenção da imagem era avaliar a situação dos imóveis condenados à demolição, e assim eliminar o “risco” de ser atacado por proprietários insatisfeitos que sabiam que seus imóveis seriam desapropriados. Simulavam-se assim fotografias “inocentes” da meninada das redondezas que adoravam posar para posteridade. (ERMAKORF, 2009).



Figura 5 - Prédio da Rua Frei Caneca. Foto de Augusto Malta, 1906
Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ).

Oswaldo Porto Rocha (1995) em sua excelente pesquisa apresentada no livro *A Era das Demolições*, narra como a construção da Avenida Central, e a reurbanização da região central, implicou a derrubada de cerca de 1.600 velhos prédios residenciais e comerciais, como esses que aparecem nas imagens feitas por Malta. Ele também nos fala de uma série de arbitrariedades e abusos dos construtores. No processo, a documentação de Malta foi

fundamental para a avaliação dos prédios a serem desapropriados. Quando um proprietário marcava audiência na prefeitura para reclamar um valor maior para a indenização, muitas vezes ele se via confrontado por uma farta iconografia sobre a degradação de sua propriedade. Se a localização central garantiria aos prédios um alto valor comercial, as evidências fotográficas de sua má conservação e de sua *má utilização* encerravam as discussões.

Neste ponto questionamos por quê essas pessoas sorriam condescendentes para um fotógrafo que prenunciava sua destruição. Seu espaço e estilo de vida desapareceriam de maneira arbitrária, porém suas imagens sobreviveram na documentação de Malta. Buscamos em Michael Pollak (1989) a ideia da sobrevivência de memórias subterrâneas, na tentativa de compreender os processos e os atores que intervêm na constituição da memória, privilegiando a análise dos excluídos e dos marginalizados. Essas memórias se oporiam à “memória oficial”, no caso a memória nacional. Vimos anteriormente algumas das imagens de uma identidade forjada, imposta, e agora vemos a imagem e memória daqueles que foram esquecidos à sua época, presentes nesses artefatos visuais, nessas imagens das crianças em frente de uma casa condenada ao desaparecimento. Entendemos aqui, à luz de Pollak (1989), que havia um processo de disputa de identidades, e, conseqüentemente, de Memórias.

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

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



Figura 6 – Quiosque no Largo da Carioca- Augusto Malta - 1911

Fonte: G. Ermakoff – Arquivo de Imagens

Nessa imagem de Malta, vemos outro exemplo emblemático de como o poder público (e a elite) definiu a feiura, a alteridade, que eram os quiosques: pequenas construções de madeira em estilo oriental, localizadas em praças, largos e ruas da cidade. Durante o processo de remodelação da cidade e dos costumes, eles também foram alvos, terminando por serem todos removidos pela administração do Prefeito Pereira Passos no ano de 1911, juntamente com seus frequentadores, um público essencialmente masculino, comendo e bebendo descontraidamente.

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

Em todo o Rio de Janeiro (...) o kiosque affrontoso, ennodando a paisagem, (...). Cada qual mais sórdido(...). Ignóbeis todos. Fallemos. Porém, dos outros, dos piores. 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 cuspidno 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 bacalhão. (EDMUNDO, 1938. p. 117-118).

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

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

Chalhoub (1986) expõe as contradições de um período em que o surgimento de prédios modernos conviveu com as favelas, e que o surgimento de um ideal de “civilidade” não eliminou do Rio de Janeiro os problemas mais básicos de uma cidade grande, como a miséria, a violência e a injustiça. Atribui-se a este período o estigma de marco inicial da favelização da cidade, considerando-se que o “bota-abaixo” promovido pelo governo acabou impulsionando a aglomeração de moradias precárias nas encostas dos morros. Ele também nos aponta como o plano no qual a construção da Avenida estava inserida se desdobrou em vários conflitos e tensões sociais, resultado das insatisfações dessas classes subordinadas e desprivilegiadas.



Figura 7 - Grupo posando no Mangue ao lado do viaduto da Central do Brasil –Augusto Malta – 1920

Fonte: Museu da Imagem e do Som-RJ

Esses rostos, risonhos, desconhecidos e esquecidos, pedem nome. Benjamin também em seu texto *Pequena História da Fotografia*, a propósito das fotografias de *Octavius Hill*⁹, escreve que o retrato por ele realizado da vendedora de peixes de New Haven exige o nome da mulher que um dia esteve viva: (...) “algo que não se pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se “na arte”. ”(BENJAMIN,1987,p.93). Sentimo-nos, de alguma forma, olhados pelas pessoas retratadas e buscamos saber a sua história.

Aqueles fotografados fazendo pose representavam uma realidade nacional: uma população mestiça, pobre e malvestida, e que em nada se parecia com os seres deslocados de uma *belle époque* francesa no calor dos trópicos. Não basta indagarmos o porquê de o fotógrafo ter se decidido a registrar tal imagem. Assim, posando para sua permanência, esses brasileiros cariocas representavam uma identidade nacional real, em oposição àquela forjada na busca de se criar uma identidade nacional à europeia.

Este artefato visual resiste à passagem do tempo, e ao esquecimento. Não sabemos seus nomes, mas seus rostos na imagem fotográfica são o documento que prova que eles existiam, apesar dos esforços do Estado em retirá-los do campo de visão e afastá-los da vitrine em que a cidade do Rio havia se transformado.

⁹ David Octavius Hill, foi um fotógrafo e pintor escocês que passou para a história por suas impressionantes calótipos de retratos fotográficos (modelos de rua e tipos), também cultivada outros gêneros, como a paisagem e monumentos arquitetônicos. Considerado o pai do retrato fotográfico, é a esse artista que Walter Benjamin se refere quando fala do retrato da vendedora de peixes.

Faz-se necessário deixar claro que o discurso de Malta, através de suas imagens, não fala em eliminação das classes populares, de extinguir ambiguidades ou contrastes sociais, mas sim em uma nova distribuição territorial. Vemos uma cidade garantindo a alguns e afastando outros de determinados espaços, mesmo que possibilitasse o acesso dos trabalhadores ao centro. Na disputa de identidades, demarca-se “cada identidade em seu espaço”. A elite, a população bem vestida e de “bom gosto” pertencendo à Avenida Central, seus Cafés, restaurantes e festas, enquanto a população pobre, feia e analfabeta, afastada da região central para as periferias da cidade e para os morros. Dois mundos, o da elite moderna e civilizada, e o da plebe atrasada, pareciam bem apartados. Contudo, tratava-se mais de um desejo do que propriamente de um fato. Na verdade, era um mundo só: a multifacetada Cidade do Rio de Janeiro.

Considerações finais

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

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

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

O produto final na obra de Augusto Malta, suas fotografias, se deu dentro de um processo do homem que, dentre as várias escolhas possíveis, optou por um ponto de vista em particular, o entusiasmo e otimismo advindos das ideias de modernidade. Ele utilizou toda a tecnologia a ele oferecida por esta modernidade e, não menos relevante, por seu

“patrocinador”, o poder público. Sua narrativa fotográfica é permeada por desejos de um lugar e de uma época, que o motivaram a traduzir, e perpetuar em imagens determinados aspectos da realidade.

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

Neste momento, recorreremos a Halbwachs, e com ele concordaremos que nossas memórias são coletivas, e que sempre seremos lembrados por outros, por ocasião de sua narrativa em sua visita a Londres: “que nunca esteve sozinho, que todos os romances de Dickens lidos na infância o acompanhavam” (2006, p.30-31). Na lógica da Memória Coletiva, ao passearmos, flanarmos pelas ruas do centro do Rio de Janeiro nos dias atuais, estamos sempre acompanhados de Augusto Malta. As imagens desse novo Rio culminaram por cristalizar no imaginário do carioca a ideia de que o período de Pereira Passos foi o momento da implantação da civilização e da modernidade da capital da República, mesmo que tenha se esquecido de grande parte desses cariocas ao longo do processo.

Por fim, em uma dinâmica de lembrar e esquecer, a Memória da cidade do Rio de Janeiro em sua ambiguidade, tanto nas imagens do carioca ideal, de uma identidade imposta, espelhando uma *belle époque*, tanto nas imagens do carioca real, com seus vestir, habitar e comportar errados, fazem-se presentes na obra de Augusto Malta.

Artigo recebido em 22 abr. 2017.

Aprovado para publicação em 29 jul. 2017.

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

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

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

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

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

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

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

_____. "Memória e Identidade Social", *Estudos Históricas*, nº10, Rio de Janeiro, FGV,1992; p.204-205.

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

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

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