

AUGUSTO MALTA E A FOTOGRAFIA DA ALMA DOS KIOSQUES CARIOCAS **AUGUSTO MALTA AND THE PHOTOGRAPHY OF RIO KIOSK'S SOUL**

AMANDA DANELLI COSTA | Doutora em História pela PUC-Rio. Professora adjunta do Departamento de Turismo da Uerj | amadadanelli@hotmail.com

RESUMO

Neste artigo, nos debruçamos sobre quatro fotografias da série de Augusto Malta, fotógrafo oficial do Rio de Janeiro (1903-1936), dedicada aos kiosques. O objetivo é observarmos as tensões nelas representadas, pois são símbolos, simultaneamente, de ações em nome da civilização e do projeto modernizador, presentes na gestão do prefeito Pereira Passos (1902-1906), e do caráter resistente da cultura urbana carioca.

Palavras-chave: Augusto Malta; Rio de Janeiro; kiosques; fotografia.

ABSTRACT

In this article, we focus on four photographs of the series by Augusto Malta, Rio de Janeiro's official photographer (1903-1936), dedicated to the kiosks. We intend to observe the tensions therein, since they are simultaneously symbols of actions in the name of civilization and the modernizing project in mayor Pereira Passos's administration (1902-1906), and the resistant character of Rio's urban culture.

Keywords: Augusto Malta; Rio de Janeiro; kiosks; photography.

RESUMEN

En este artículo, nos ocupamos de cuatro fotografías de la serie de Augusto Malta, fotógrafo oficial de Rio de Janeiro (1903-1906), dedicada a los quioscos. El objetivo es observar las tensiones en ellas representadas, pues son símbolos simultáneamente de acciones en nombre de la civilización y del proyecto modernizador, presentes en la gestión del alcalde Pereira Passos (1902-1906), y del carácter resistente de la cultura urbana carioca.

Palabras clave: Augusto Malta; Rio de Janeiro; kioscos; fotografía.

À GUIA DE INTRODUÇÃO

Diferente daqueles que pensam a imagem como expressão da realidade, sugere-se aqui que a fotografia tem, apenas, a habilidade de descortinar uma restrita parte do passado. Para a fotografia, portanto, só é possível apresentar aquilo que couber dentro do retângulo fotográfico, configurando-se, assim, em um recorte limitado da realidade. O que a composição oferece e o que as margens limitam em uma fotografia devem ser ampliados na seguinte ordem: “a foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (Dubois, 1993, p. 53). A coexistência com o presente permite que uma fotografia de 1905 incorpore, como símbolo, os cem anos subsequentes à sua ampliação, de modo que ela tenha uma existência simultânea e partilhada com os anos seguintes, desde que preservada. O arquivamento, o desgaste, as pesquisas e as análises posteriores somam outros tantos sentidos ao referente suspenso no tempo da foto.

A experiência urbana moderna, especialmente na passagem do século XIX para o XX, encontrou na fotografia uma expressão apaziguadora e, portanto, apropriada para documentá-la em toda a sua heterogeneidade. Mais do que isso, não se tratava apenas de uma extensa variedade de aspectos, mas de um ritmo intenso, de uma velocidade desconcertante do tempo, consequência tanto dos modernos procedimentos mecânicos quanto de uma moderna maneira de se pensar o sujeito e o sujeito no tempo. Assim, a fotografia se tornou a técnica ideal para estancar o fluxo de tempo presente que escorria rápida e progressivamente em direção ao futuro. A cidade foi simultaneamente palco, sujeito e objeto dessas transformações, o que implicava por um lado a vertigem da multiplicidade de experiências possíveis e, por outro, a demanda por controle sobre essa variedade de possibilidades. Assim, encontrava-se respaldo e acolhida naquele fazer fotográfico do século XIX, que pensava a imagem mecânica como prova e expressão mimética fiel à realidade, contribuindo para a asseveração da produção de um conhecimento sobre o mundo assentado na demonstração da verdade no lugar da relatividade (Crary, 2012).

Desse modo, no século XIX foi atribuída aos fotógrafos a função de registradores de um mundo que se dissipava porque se transformava rapidamente. Segundo Sontag (2004, p. 79), “fotografar uma coisa tornou-se uma parte rotineira do processo de alterá-la”. Esses profissionais eram contratados especificamente como os responsáveis por guardar as imagens daquilo que mudava aceleradamente, especialmente nas cidades. Tratava-se de um desejo de construir um álbum que conservasse a memória do antes, do durante e do depois, e que servisse de registro confiável das mudanças – tanto aquelas que foram promovidas como as imprevistas: “os fotógrafos não só se atribuíram a tarefa de registrar um mundo em vias de desaparecer como foram empregados com esse fim por aqueles mesmos que apresavam o desaparecimento” (Sontag, 2004, p. 79).

Com vistas a essas considerações é que nos debruçamos sobre o ofício de fotógrafo oficial de Augusto Malta, cuja responsabilidade primeira foi a de acompanhar e registrar as transformações urbanas pelas quais passava a cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Neste artigo, nos dedicamos a observar quais valores orientavam conscientemente

o ofício do fotógrafo e como seu manejo técnico permitiu que suas fotografias se tornassem registros de presenças e ausências frente à tensão modernizadora que, nos primeiros anos do século XX, colocava em disputa os projetos de progresso material e de civilização de um lado e, de outro, a resistência de elementos específicos constitutivos da cultura urbana carioca. Esse é o caso das sociabilidades em torno dos kiosques, aqui representados por uma seleção de quatro fotografias.

A FOTOGRAFIA OFICIAL E O SEU LEMBRAR E ESQUECER SEM UM JUSTO EQUILÍBRIO

Augusto César Malta de Campos, ou Augusto Malta – como se tornou mais conhecido –, era alagoano, da cidade de Mata Grande (antiga Paulo Afonso), nascido em 14 de maio de 1864. Com 24 anos de idade migrou para a então capital federal, Rio de Janeiro. Integrou a Guarda Municipal entre os anos de 1889 e 1893, chegando à patente de major. Em seguida, investiu em outras ocupações, sem sucesso. Ao trocar a bicicleta por uma máquina fotográfica, Malta deu o primeiro passo em direção ao que veio a ser o seu ofício definitivo. A bicicleta, mais que objeto de troca, foi importante também no auxílio às andanças pelo Rio de Janeiro, ajudando o futuro fotógrafo a conhecer os muitos cantos da cidade. A permuta do veículo pela câmera não livrou Malta de perambular pelas ruas, muito pelo contrário, atrelou-o de vez, inclusive por *contiguidade física*,¹ a esses lugares. Antes de se profissionalizar, Augusto Malta já praticava como amador o hábito e o olhar fotográficos. Foi então que um amigo seu, Antônio Alves da Silva Júnior, apresentou-o ao prefeito da cidade, Pereira Passos. Segundo o próprio Malta, Passos promoveu algumas reformas internas na prefeitura. Assim, foi a partir do decreto de número 445, de junho de 1903, que o prefeito criou o inédito cargo na administração da cidade do Rio de Janeiro, que passou a ser ocupado a partir do dia 27 do mesmo mês pelo “fotógrafo documentarista oficial”, Augusto Malta, subordinado à Diretoria de Obras.

Apresentando-se costumeiramente com chapéu panamá e gravata borboleta, Malta empunhava câmeras de grande formato de negativo (24 x 30 cm, 18 x 24 cm ou 13 x 18 cm), operadas com chapas de vidro à base de gelatina, bastante sensíveis à luz, que permitiam o trabalho com diafragmas bem fechados e velocidades de obturador entre um segundo e um quarto de segundo. O fotógrafo ficou responsável por registrar logradouros e suas casas, prédios, kiosques, festas, carnavais, eventos oficiais, o andamento das obras, e, evidentemente, o sucesso das reformas (Oliveira Junior, 1994). Foto a foto, produzia um inventário da cidade-capital que era modernizada, ampliava os argumentos da prefeitura com o apelo da prova fotográfica, revelava imagens paradoxais de uma sociedade tensionada entre suas tradições e os projetos de futuro civilizado e fixava um olhar atravessado pela alteridade entre a cidade do antes e do depois.

O prefeito Pereira Passos, ao convidar Augusto Malta para exercer a função de fotógrafo, vislumbrou algumas possibilidades: naquele momento, o senso comum considerava a foto-

¹ Alguns teóricos e críticos da fotografia têm o entendimento de que ela seja indicial, mantendo com o seu referente, por conta da impressão luminosa, uma relação de contiguidade física. Ver: Barthes, 1986; Dubois; Schaeffer, 1987.

grafia uma expressão da ciência e intérprete fiel da realidade. Ao mesmo tempo, a quantidade de informação que a fotografia transmitia tornava-a um artifício valoroso que viabilizava mais conhecimento e segurança na idealização e realização dos projetos urbanísticos. Inicialmente, as fotografias de Malta serviriam para resolver problemas gerados em torno das indenizações oferecidas aos donos de imóveis desapropriados, diante da necessidade de derrubar ou reformar as construções, fossem habitações ou casas comerciais. Vale lembrar que até então o uso das fotografias com esse propósito era inédito, e sem dúvida um argumento muito eficiente de convencimento ou de comprovação de um fato. Em entrevista, Malta lembra um episódio que ilustra o argumento acima:

Assisti certa vez ao ajuste do preço de um prédio à rua do Piolho (hoje, Carioca). O dr. Passos perguntava ao proprietário quanto queria pelo imóvel, um casebre [...]. Indagava Passos quantos andares do prédio:

– Dois, “seu” dr.!

– Dois? Estranhou Passos, alteando aquelas sobranceiras de um negrume inalterável.

– Sim, “seu” dr.!

– Veja se é este! E mostrou-lhe a fotografia.

O homem, que não esperava absolutamente por aquilo, olhava embatucado a *prova* e só fazia ruminar mecanicamente.

– É “seu” dr.! É “seu” dr.!

– Então? O senhor quer me enganar com semelhante arapuca, afirmando-a um prédio de dois andares?

Era uma espécie de água furtada que não chegava à linha da rua. Diante da imagem de seu triste imóvel foi mudando de cor, e também de intenção, de modo que o vendeu finalmente por uma quantia bastante módica.

Esse era um processo infalível. Os espertalhões saíam, em geral, encabulados e arrependidos (*Diário de Notícias*, 28 ago. 1936).

Em seguida, dá sequência ao relato com um esclarecimento e exemplificação a respeito desse procedimento praticado comumente pelo prefeito Pereira Passos:

O produto da venda do excesso de terrenos [...] cobria muitas vezes o valor dos respectivos prédios. A rua Uruguaiana, por exemplo, deixou um saldo de setenta e tantos contos, tendo sido a desapropriação geral orçada em mil e duzentos contos. Muita gente não sabe que a avenida Gomes Freire foi rasgada através dos fundos dos quintais das ruas do Lavradio e Inválidos. Quanto não se arrecada hoje, nesses trechos, a prefeitura de imposto predial? Obras semelhantes, com idênticos resultados, podemos apontar as avenidas Mem de Sá, Salvador de Sá, o alargamento das ruas Estácio de Sá, Camerino, Prainha, hoje Acre, Sete de Setembro, Assembleia, Carioca, Treze de Maio e outras (*Diário de Notícias*, 28 ago. 1936).

O depoimento de Augusto Malta nos permite inferir algumas observações. Em primeiro lugar, vê-se que ele estava muito próximo da administração de Passos, convivendo dia a dia com o prefeito. Sabe-se que daí nasceu uma amizade e uma relação de compadrio entre os dois. Em segundo lugar, percebemos a filiação ao projeto da prefeitura, o apoio permanente, e a compreensão por parte do fotógrafo de que as propostas de modernização eram a melhor alternativa para a cidade.

O pesquisador curioso que desejar melhor conhecer a obra gigantesca do prefeito Passos, que foi transformação da velha capital da Monarquia e da República numa linda cidade moderna, cheia de vida, de jardins, asfaltada, limpa, confortável e com a principal orla marítima, do Boqueirão do Passeio ao fim da praia de Botafogo, valorizada [por] uma avenida que é das maiores do mundo, segundo opinião de gente viajada, basta comparar o mapa topográfico do Rio de Janeiro de 1900 com o de 1906 para ver o que foi a obra de seu grande prefeito. (Augusto Malta apud Campos, 1987, p. 13).

Em terceiro lugar, nota-se que o fotógrafo não se questionava a respeito das dificuldades pelas quais poderiam passar os desapropriados, tampouco se perguntava se os valores eram efetivamente justos. Sua crença na remodelação era tão objetiva quanto o uso de suas fotografias como prova.

Entretanto, ao registrar minuciosamente as transformações ocorridas pela cidade, o fotógrafo fixava no mesmo documento as imagens claramente desejadas pela prefeitura e também aquelas indesejadas, que deveriam ser invisibilizadas. Nesse sentido, a mesma fotografia que servia ao fortalecimento de um argumento da prefeitura poderia servir de denúncia do desca-so com a população mais simples. Ao contratar o fotógrafo, Passos vislumbrou algumas possibilidades, como foi dito anteriormente, mas não a de que o “álbum da remodelação” pudesse fornecer elementos de crítica à sua administração. Cuidou para que as fotografias integrassem apenas as reminiscências panorâmicas de uma cidade que progrediu com as suas intervenções. Não se buscou, portanto, preservar aquelas fotografias de visitas futuras, o que paulatinamente implicou diferentes percepções sobre elas frente aos estudos sobre a cidade do Rio de Janeiro que se somaram ao longo de todo o século XX, especialmente a partir dos anos de 1980.

Observados os projetos de Passos, as fotografias de Malta tinham como principal função estar em íntima relação com o projeto de mobilização nacional em torno de uma identidade moderna que se forjava naquele tempo. O Brasil, metonimizado na figura da sua capital (Naves, 2003, p. 19), também era representado na composição do fotógrafo, que captava instantâneos do antigo e da sua substituição pelo novo. A série de fotografias de Malta sobre a avenida Central, por exemplo, pode ser considerada uma ode ao movimento pelo progresso que envolvia o poder público e a sociedade. Era preciso que as pessoas acreditassem na necessidade de transformação, e mais, se admirassem com ela.

Durante esse primeiro momento republicano, instável e turbulento, governo e intelectuais ligados ao novo regime não descuidaram da difícil tarefa de construção de refe-

rências simbólicas para a República. Tanto quanto o controle das cisões e oposições políticas, era importante inscrever a República nos corações e nas mentes dos brasileiros, e o processo de construção de um imaginário republicano mostrou-se tão complexo quanto a formulação da engenharia política necessária à estabilidade do regime implantado (Neves, 2003, p. 37).

Nesse sentido, a produção fotográfica de Malta conformava a memória de um tempo presente, mas que permaneceria viva para a construção e dinâmica reconstrução da memória de um determinado passado em relação aos outros tempos presentes. De acordo com essa proposta, a imagem fotográfica sempre atuou como um ponto de partida da memória, capaz de sintetizar o sentimento de pertencimento a um grupo e/ou um determinado passado. Assim, “as fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo” (Sontag, 2004, p. 28). De fato, o clique guilhotina o *continuum* de tempo e espaço e suspende para fora deles o vivido.

[...] a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma *fatia*, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo* (Dubois, 1993, p. 161, grifos da autora).

O que temos, então, é uma memória-fragmento, que só ganha e dá sentido à identidade de um indivíduo ou de uma coletividade a partir da organização deliberada desses fragmentos. De outro modo, poderíamos dizer que a organização dessa memória-fragmento deve permitir “uma visão retrospectiva” do passado, de modo a servir para uma antecipação do futuro, ou seja, “uma visão prospectiva” do tempo; assim, projeto e memória se articulariam contribuindo para situar o indivíduo, suas motivações e o significado de suas ações (Velho, 1988, p. 101).

Por ser fotógrafo oficial, Malta se viu compelido a atender às demandas de uma agência produtora bastante específica: o Estado. A marca de “fotógrafo oficial” vai acompanhar toda a interpretação da sua obra, tendo em vista que ele permaneceu nesse cargo por mais de trinta anos, servindo a 19 prefeitos. O equívoco seria pôr à frente do cargo a ideia de oficial. É notório que Malta atendeu às expectativas de seus empregadores, mas não poderia, mesmo se quisesse, evitar aparecer em suas imagens. Muitas delas apresentam mais do que o prefeito ou seus assessores precisavam ver. Não entendemos que essa característica seja obra do acaso, mas uma orientação clara dos objetivos do fotógrafo no momento da composição da foto. Entre os vários elementos que completam a composição da fotografia, percebemos que, para Malta, o enquadramento deve ser analisado de maneira atenta e, ao mesmo tempo, ampliada.

Para tanto, é preciso apresentar o tratamento dado aqui ao termo enquadramento. Na técnica fotográfica, o enquadramento é um dos elementos básicos de composição visual de

uma imagem. Em resumo, trata-se de uma ação expressiva do componente da estrutura espacial da fotografia, variando de acordo com o posicionamento do objeto central em relação aos limites da foto (margens) e com o posicionamento da câmera (angulação) em relação ao objeto. Essas duas variantes expressam o ponto de vista do fotógrafo em relação ao referente (Oliveira Junior, 1994). Além disso, o “trabalho de enquadramento” (Pollack, 1989) pode significar a contínua reinterpretação do passado, também em função de duas variantes – os debates travados no presente e a identidade dos grupos manipuladores dessa memória. O que se propõe aqui é, através de uma analogia entre os enquadramentos, defender a ideia de que ambos, ao *colocar no quadrado*, promovem atos de lembrar e esquecer, não necessariamente em um justo equilíbrio.

Augusto Malta compreendia a fotografia como uma técnica, um instrumento objetivo, capaz de registrar as coisas tal como eram. Da mesma forma, compreendia que suas fotos oficiais deveriam apresentar o máximo de realidade possível. Portanto, ele aprendeu a controlar os expedientes fotográficos com a finalidade de fazer suas imagens absolutamente críveis. Por remeterem imediatamente a situações possíveis, plausíveis, prováveis, as fotografias que ele produziu expressam uma sensação de neutralidade, que se traduz em impressão de realidade tal como se fosse possível excetuar a participação do fotógrafo nesse processo.

Como parte da memória que não se quer guardar, mas substituir, muitas pessoas que foram retratadas nas ruas cariocas são vistas pelo poder público como objeto de uma intervenção saneadora, como se fossem alheias à sociedade moderna, de modo que, na memória construída sobre elas durante o século XX, receberam o estigma de um papel subordinado. Lavelle (2003) nos ajuda a compreender por que as fotografias de Malta causavam estupefação diante da elite carioca, tendo em vista que aquele cenário era, tradicionalmente, parte do cotidiano daquela sociedade. Em alguma medida, o que provocavam era um estranhamento, que deveria ter como consequência a garantia do projeto modernizador: “retirada do seu ambiente cotidiano e representada sob o comando do fotógrafo, a personagem suscita um certo estranhamento que possibilita uma apreciação tranquila do pitoresco” (Lavelle, 2003, p. 98-99).

Malta era um estudioso, o que nos permite supor que ele se debruçava conscientemente sobre as imagens que produzia. Do nada que conhecia sobre o assunto, passou a ser uma das personagens mais importantes da história da fotografia no Brasil. No princípio de sua carreira, indicava em todas as fotos que fazia suas opções técnicas quanto à abertura de diafragma e velocidade do obturador, assim como fornecia informações quanto à data e condições de luz. Esse procedimento é típico de quem está aprendendo e precisa – naquela época, sem o auxílio do fotômetro – lidar com todos os elementos que constroem a imagem. Depois de revelar e ampliar, o fotógrafo poderia efetuar uma comparação entre as opções e, pouco a pouco, compreender o fazer de uma boa ou má fotografia, de acordo com as suas necessidades. Essa experiência, na mesma medida, ajudou-o a criar um estilo e um método.

OS KIOSQUES E A EXPRESSÃO DAS SOCIABILIDADES CARIOCAS

É oportuno ressaltar que o conjunto de fotografias de Augusto Malta encontra-se fragmentado e preservado em diversos arquivos públicos e particulares na cidade do Rio de Janeiro, entre eles: Centro Cultural da Light, Instituto Moreira Salles, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Museu da República, Museu Histórico Nacional, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu Histórico da Cidade, Biblioteca Nacional, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e Museu da Imagem e do Som.

No caso particular da pesquisa realizada aqui, os acervos consultados foram os da Biblioteca Nacional e do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. No caso da primeira instituição, o montão mais importante para esta pesquisa é a série de fotografias sobre os kiosques, originalmente composta por 75 fotografias em preto e branco, feitas entre os anos de 1906 e 1926, na então capital do país. Infelizmente, apenas 44 fotografias encontram-se disponíveis para consulta. O restante foi extraviado. O mesmo aconteceu, com poucos meses de diferença, no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, que teve 19 álbuns da Coleção Pereira Passos/Malta furtados.

Logo depois de ter assumido a prefeitura, Pereira Passos iniciou uma campanha contra os kiosques, ordenando o levantamento de todos aqueles existentes na cidade e a mudança de local de alguns deles, como consta na circular do prefeito de 4 de fevereiro de 1903. Outras medidas foram tomadas com o objetivo de disciplinar hábitos e costumes antigos da população carioca.²

Consta-nos que o dr. Passos, no seu louvável empenho de aformosear a nossa cidade, está muito empenhado em dar um golpe de morte nos kiosques que por aí pululam [...]. Os diretores pedem uma indenização de 1.500 contos, enquanto que o dr. Passos apenas oferece 300 contos [...] (Os kiosques, 2 fev. 1903).

Surgindo por volta de 1872, os kiosques multiplicaram-se pelas ruas. Ali se vendia de tudo um pouco: café, broas de milho, refresco, pão e manteiga, livros, pedaços de bacalhau, frituras, cigarros, fumo em corda, jornais, bilhetes de loteria, jogo do bicho etc. Eram

2 Reprime o uso dos trilhos das companhias de bondes pelos carrinhos de mão (circular do prefeito de 3/1/1903); proíbe que os mercados ambulantes conduzam vacas pelas ruas para a venda de leite, a venda ambulante de miúdos de reses e a venda ambulante de bilhetes de loteria (decretos do prefeito n. 370, 371, 372, de 9/1/1903); regula a construção, reconstrução, acréscimos e consertos de prédios (decreto do prefeito n. 391, de 10/2/1903); obriga a pintura, caiação, consertos e limpeza de imóveis nas partes expostas ao público (decreto do prefeito n. 397, de 28/2/1903); organiza um serviço de inspeção sanitária das habitações (decreto do prefeito n. 400, de 9/3/1903); dispõe sobre o recolhimento de mendigos (decreto do prefeito n. 403, de 14/3/1903); cria matrícula e imposto de cães e a extinção dos vadios (decreto do prefeito n. 414, de 11/4/1903); apresenta o plano de melhoramentos da cidade (em 13/4/1903); determina o uso de escarradeiras nos estabelecimentos públicos e proíbe cuspir e escarrar nos veículos de transporte de passageiros (decreto do prefeito n. 422, de 15/5/1903); proíbe fogueiras, fogos de artifício e balões nas ruas e praças (decreto do prefeito n. 430, de 8/6/1903); aprova novo regulamento para a arrecadação de imposto predial (decreto do prefeito n. 432, de 10/6/1903).

construções de madeira, de formato hexagonal, postas em plena calçada, nos mais variados endereços. Os frequentadores dos kiosques eram em sua maioria pessoas simples, trabalhadores, homens ou crianças. Não era um lugar frequentado pelas ditas “mulheres de família”. Em muitas fotografias é possível observar que elas, inclusive, preferiam o outro lado da calçada.

Pelas calçadas, paradas às esquinas, à beira do kiosque, meretrizes de galho de arruda atrás da orelha e chininho na ponta do pé, carregadores espapaçados, rapazes de camisa de meia e calça branca bombacha com o corpo flexível dos birbantes, marinheiros, bombeiros, túnicas vermelhas e fuzileiros – uma confusão, uma mistura de cores, de tipos, de vozes, onde a luxúria crescia (Rio, 1995, p. 27).

Para moleques, adultos ou idosos, ambulantes ou não, aquele era o lugar da pausa – que até poderia ser curta devido ao desconforto, afinal, todos ficavam em pé no balcão – para a breve conversa, pequenas compras, miudezas do cotidiano dessa gente que dividia o espaço das ruas, e que por ali circulava e experimentava os diferentes ambientes, sob diversos aspectos, modernizados ou não. Dessa forma, a rua era o lugar da comunhão e os kiosques eram um dos lugares de encontro do trabalhador carioca.

Um dos precursores dos bares e botequins, muitos deles elevados recentemente a bens culturais da cidade do Rio de Janeiro, os kiosques guardam com esses outros estabelecimentos cariocas algumas características importantes: eram frequentemente administrados por portugueses e galegos; eram articulados com o entorno, os bairros, servindo de ponto de referência e troca de informações de toda sorte; eram lugares de pausa, portanto recorrentes nas horas do não-trabalho; prestavam serviços rápidos de comida, bebida e miudezas, ao redor dos quais os trabalhadores se reuniam para “jogar conversa fora” nas horas vagas.

Em uma análise do conjunto de fotos sobre os kiosques, Oliveira Junior (1994) nos fala sobre as escolhas técnicas de Augusto Malta, que frequentemente preferia o plano médio, na maioria das vezes descentralizado, ângulo de câmera ao nível dos olhos e iluminação natural. As imagens apresentam planos nítidos e definidos. Para tanto, Malta fez a opção por diafragmas fechados, mesmo que isso influenciasse na velocidade do obturador e comprometesse o congelamento do movimento das pessoas. O enquadramento variava entre o centralizado e o descentralizado. Muito provavelmente isso se devia à presença de outras imagens que mereciam ser incluídas nas fotos como referências, ou apenas em uma abrangência do quadro. A composição era feita de maneira simples, com o tema principal em primeiro plano, enquanto as outras informações eram dispostas de modo que não entrassem em disputa.

As pessoas retratadas em torno dos kiosques fazem parte de uma memória da cidade que não se coaduna à proposta de modernização do prefeito. Elas compõem, portanto, aquele grupo que deve ser afastado do Centro, como se estivessem absolutamente alheias à sociedade moderna. Em sua relação com o Estado, as pessoas comuns só recebem o estig-

ma da subordinação e da sanitização. Elas representam o que não se queria mais ver na cidade e que, no entanto, nas fotografias de Augusto Malta, resiste e aparece, apontando para as tensões que persistiam entre os projetos de modernização e a própria cultura urbana carioca.

Em 16 de novembro de 1906, Malta fez duas fotografias bastante especiais. Ambas apresentam cenas de vandalismo que envolveram um kiosque localizado no Largo de São Francisco de Paula, em frente à Charutaria Havaneza, e distante apenas poucos metros do Café Java. O proprietário havia pendurado um ornamento com flores e a fotografia de Pereira Passos no alto do kiosque, a fim de homenagear o prefeito, quando, sem que fosse notado, algum transeunte decidiu fazer troça da homenagem adicionando ao ornamento uma lata velha com inscrições desrespeitosas. Esse foi o pretexto necessário para que defensores do prefeito orquestrassem a ação de vandalismo e destruição de pelo menos dois dos kiosques que arrendava o sr. José Gonçalves Machado.



Figura 1 - Kiosque, Largo de São Francisco de Paula. Foto de Augusto Malta, 16 nov. 1906. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

A primeira fotografia (figura 1) traz uma legenda indignada de Malta; à esquerda lê-se: “O cadáver do kiosque 124 que teve a infeliz ideia de tentar ridicularizar o dr. Passos. O

povo deu uma lição de mestre”. Malta enquadra o kiosque derrubado no centro e ocupa as margens da imagem com os homens, que parecem tomar conta de todo o ambiente, sendo gentis apenas com o fotógrafo, afinal, abriram um pequeno espaço para que fizesse o seu instantâneo. Aproveitando o ensejo, outros personagens se somaram ao ocorrido espalhando o terror em outros cantos da cidade, de modo que todos os kiosques da Praça da República, por exemplo, sofreram prejuízos naquele dia.

Na segunda fotografia (figura 2), distante mais um pouco do caos, Malta registra o que sobrou do kiosque aos pés da charutaria: apenas cinzas e fumaça. Nela, também escreve uma curta legenda: “transeuntes observam restos de um kiosque incendiado, 1906”. Diferente da maioria das suas fotografias, nesta praticamente todas as pessoas estão de costas para o fotógrafo; o alvoroço ainda era mais interessante do que aquela estranha técnica de captação de auras (Benjamin, 1994, p. 101).



Figura 2 - Kiosque, Largo de São Francisco de Paula. Foto de Augusto Malta, 16 nov. 1906. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

De todo modo, não eram os transeuntes a principal preocupação de Malta nessas fotos. Seu objetivo, como nos lembra Oliveira Junior (1994), era o de registrar os pequenos estabelecimentos e o seu entorno no espaço da rua. Essas personagens aparecem em suas fotografias como figurantes, dando vida àquele espaço recortado, fazendo dele um organismo dinâmico, como era a própria cidade com o seu fluxo de gente.

Na fotografia do Largo da Sé, de 1909 (figura 3), o que vemos é uma rua de paralelepípedos, com casas comerciais nas calçadas. Nela, é possível observar a presença de três kiosques, além de uma feira de rua, conferindo à fotografia o justo tom do agito da vida urbana em uma cidade como o Rio de Janeiro. A movimentação de pessoas simples e do comércio ambulante é intensa – junto à sujeira do chão, causada pelos restos – e se vê em evidência. Malta centralizou esse enquadramento e o tomou do alto e de frente, o que contribuiu para a naturalização desse ponto de vista, comum a qualquer um que se debruçasse em uma das janelas dos edifícios do centro da cidade. Esse artifício, no entanto, colaborou para que víssemos a rua por dois quarteirões, preenchendo e prolongando a cena de caos motivada pelo comércio popular.



Figura 3 - Largo da Sé. Foto de Augusto Malta, 15 mar. 1909. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

O arranjo das suas fotografias demonstra ações de expressão e composição fotográficas dispostas de maneira a realçar a naturalidade do vivido, gerando um forte efeito *de* realidade gravado em *outra* realidade a partir do clique. Essa técnica, entretanto, não desperta qualquer sentimento de consternação em quem observa suas fotos, de modo que não se trata de uma fotografia de denúncia social, muito embora a presença dos populares nos permita tomar as imagens de Malta como fontes de observação da sociedade e das sociabilidades cariocas para além do expreso projeto de embelezamento urbano e civilizador que se dirigia à cidade.

Na fotografia de 1 de novembro de 1911, do Largo de Santo Cristo (figura 4), temos uma tomada frontal em relação ao kiosque, mas lateral em relação à igreja. Paradoxalmente, a igreja está centralizada, enquanto o kiosque se encontra à margem esquerda da composição, uma opção que decorre possivelmente do interesse em apresentar os dois registros arquitetônicos, tão distintos entre si, kiosque e igreja. Nessa fotografia, os limites da imagem apresentam, entre outras possibilidades, a proximidade entre elementos de representação do sagrado e do profano. Em frente ao kiosque, é claramente possível ver seis pessoas – entre elas, crianças – e duas rejeitadas pelo enquadramento do retângulo fotográfico. O senhor apoiado pelo braço ao balcão mostra-se relaxado, apresenta-se bem à vontade se comparado aos demais, o que nos ajuda a inferir a atmosfera de informalidade das sociabilidades em torno do kiosque.



Figura 4
Igreja de Santo Cristo.
Foto de Augusto Malta,
1 nov. 1911. Arquivo Geral
da Cidade do Rio de Janeiro

O movimento de Malta em busca dessa “naturalidade” desdobrada nas poucas intervenções que fazia na composição permitiu que se expressasse mais de uma realidade nas suas fotografias. Temos na sujeira, na desorganização, nos pés descalços e nos bebericos a representação da barbárie explorada pela oficialidade, o que, portanto, usava-se para legitimar a necessidade do projeto reformador, cuja função era “religar” (Neves, 2003) a sociedade como uma nação moderna. Ao mesmo tempo, temos nas fotografias os corpos, olhares e gestos dos sujeitos que encaravam a objetiva do fotógrafo oficial, em uma posição afirmativa da sua presença na imagem e na memória que se constituía a partir dela (Araújo, 2009).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O combate aos kiosques e a tantos outros hábitos daquela cidade, que enfrentava sua primeira reforma de grande porte, não se esgotou nos anos da gestão Pereira Passos. Algumas fotografias aqui analisadas foram feitas após o fim do mandato de Passos, o que nos demonstra como toda a força transformadora daqueles anos não foi o bastante para pôr fim, por completo, a vários elementos de cultura e sociabilidade associados aos populares. Em menor número, mas ainda presentes em diferentes bairros da cidade, os kiosques resistiram de pé mais alguns anos, restando hoje uma réplica daquele antigo exemplar próximo à Candelária. Sua estrutura física, considerada arcaica e insalubre, saiu da cena da cidade; entretanto os usos comuns aos kiosques persistiram em outros ambientes – bares, botecoquins, armazéns de secos e molhados –, que seguem, ainda hoje, como sujeitos e objetos da cultura urbana carioca. Objetos porque, para conhecer a cidade do Rio de Janeiro e como ela se vê, frequentemente se recorre a esses estabelecimentos a fim de se perceber como se dão as sociabilidades cariocas; mas também sujeitos porque esses estabelecimentos são entes vivos, parte da dinâmica sociocultural da cidade, contribuindo para que se mantenham, se estruturam e se atualizem os modos de vida.

Além disso, a tensão entre projetos modernizadores e as resistências e adaptações presentes na cultura urbana carioca desde o início do século XX é um tema recorrente na historiografia sobre a cidade (Abreu, 1987; Benchimol, 1992; Azevedo, 2004; Rodrigues & Oakim, 2015). Aqui, entretanto, mais do que simples oposição entre as partes, buscou-se construir uma perspectiva assemelhada ao jogo (Simmel, 2006), sublinhando seu traço dinâmico, lançando luz sobre as possibilidades de reorganização entre o que insiste e o que resiste. De forma assemelhada, a dinâmica da memória, entre lembrar e esquecer – aqui explorada de modo a nos aproximar de interpretações sobre a fotografia – também assume tais características de adaptação, reorganização, persistência, resistência, apagamentos e silenciamentos, o que contribui para uma mirada mais complexa do moderno fazer fotográfico.

Em síntese, vale sublinhar que procuramos refletir, neste artigo, sobre o fato de a memória fotográfica construída por Augusto Malta ter servido aos objetivos em que se assentavam as demandas oficiais, mas, simultaneamente, também ter permitido uma ampliação de abordagens sobre os temas e personagens de suas fotografias. Desse modo, as imagens que o fotógrafo oficial nos apresentou estão para além dos limites do expresso interesse

do Estado, podendo servir também a tantos outros olhares que queiram se debruçar sobre as especificidades da cidade naquelas quatro primeiras décadas do século XX. Entre o que o operador, o espectador e o referente pretenderam não há de se encontrar um equilíbrio perfeito, o que vem ao encontro dos nossos esforços em demonstrar a dinâmica histórica dessa foto-memória.

Referências

ABREU, Maurício. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

ARAÚJO, Viviane da Silva. *Detrás da objetiva: fixidez e movimento na fotografia e no Rio de Janeiro de Augusto Malta*. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009.

AZEVEDO, André Nunes de. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana. *Revista Rio de Janeiro, Uerj*, v. 1, n. 1, p. 35-63, 2004.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussman tropical*. Rio de Janeiro: Ed. Biblioteca Carioca, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CAMPOS, Fernando Ferreira. *Um fotógrafo, uma cidade*. Rio de Janeiro: Maison Graphique, 1987.

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

DEL BRENNA, Giovanna Rosso (org.) *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II*. Rio de Janeiro: Index, 1985.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Entrevista de Augusto Malta. Rio de Janeiro, 28 ago. 1936.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.

LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Revista Projeto História*, São Paulo, PUC-SP, Programa de Pós-Graduação em História, n. 17 – Trabalhos da Memória, p. 63-201, nov. 1998.

NEVES, Margarida de Souza. Os cenários da República: O Brasil na virada do século XIX para o século XX. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *Brasil Republicano*. V. 1 – O tempo do liberalismo excluyente: da Proclamação da República à Revolução de 30. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

OLIVEIRA JÚNIOR, Antonio Ribeiro. *Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta*. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1994.

OS KIOSQUES. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 2 fev. 1903.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, n. 3 – Memória, p. 3-15, 1989.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins; OAKIM, Juliana. As reformas urbanas na cidade do Rio de Janeiro: uma história de contrastes. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 28, p. 19-53, 2015.

SCHAEFFER, Jean Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papirus, 1987.

SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto: uma visão antropológica. *Revista Tempo Brasileiro*, n. 95, p. 119-126, out./dez. 1988.

Recebido em 31/10/2018

Aprovado em 11/3/2019