

A produção social da identidade e da diferença na fotografia de Augusto Malta

The social production of identity and difference in the photography of Augusto Malta

Dolores Eugênia de REZENDE *

Resumo: este trabalho busca analisar a fotografia de Augusto Malta, que registrando fatos importantes de caráter histórico e socioculturais do Brasil, pode também ter colaborado com uma tentativa de se definir e determinar identidades e diferenças; neste caso, a identidade do povo brasileiro, representada em uma parcela de seu trabalho que retrata diferentes grupos da população da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX.

Palavras-chave: anos 1900; Augusto Malta; Fotografia brasileira; identidade e diferença; Rio de Janeiro.

Abstract: this paper seeks to analyze Augusto Malta's photographic legacy, which, through the recording of meaningful historical and socio-cultural facts of Brazil, may also have collaborated with the attempt to define and determine identities and differences; in this case, the identity of the Brazilian people, which is represented in a portion of his work, portraying distinct populational groups in early Rio de Janeiro's twentieth century.

Keywords: Augusto Malta; Brazilian photography; identity and difference; Rio de Janeiro; years 1900.

1 Introdução

O presente artigo, inicialmente, apresentará quem foi, e os principais aspectos da atuação do fotógrafo Augusto Malta no processo das reformas urbanas ocorridas na cidade do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX. Posteriormente, analisará de que maneira seu trabalho "oficial" retratou, por um lado, a tentativa do poder público de forjar uma identidade nacional, espelhada em uma realidade europeia, em contraste, por outro lado, com outra faceta de seu trabalho, que retratou a alteridade, aqueles que não se encaixavam na projeção de uma imagem idealizada de "povo brasileiro".

Ao buscar compreender as implicações políticas de conceitos como *diferença*, *identidade*, e *alteridade*, questiona-se como se dão os usos da fotografia na representação deles, bem como seus usos sociais. Ao mesmo tempo, se analisa o

* Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG-Brasil) e mestranda no Programa de pós-graduação em Memória Social na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO-Brasil). Currículo: <http://lattes.cnpq.br/9947110653752661> ; e-mail: lola_rezende@hotmail.com

trabalho do fotógrafo em uma dupla forma de abordar o conceito de *representação*: uma na perspectiva dos estudos culturais; e outra sob a luz dos estudos sobre fotografia, que a entendem como o relacionamento de uma imagem presente e um objeto ausente.

2 Augusto Malta e os contrastes em sua obra fotográfica

Augusto César Malta de Campos nasceu em Mata Grande, Alagoas, no dia 14 de maio de 1864. Aos 24 anos mudou-se para o Rio de Janeiro, onde, após haver trabalhado em diferentes áreas e funções de comércio, foi contratado por Pereira Passos, em 1903, como fotógrafo oficial da Prefeitura do Distrito Federal, sendo o primeiro a ocupar o cargo recém-criado. Considerado por muitos o mais importante cronista visual da cidade (Moreira, 1996; Hollanda, 2003; Kossoy, 2002), atuou durante quase quarenta anos, percorrendo-a incansavelmente com seu olhar atento, e registrando mudanças profundas, legando à cidade uma documentação imagética vastíssima.

No início do século XX, a capital brasileira centralizava uma importante atividade comercial através dos armazéns, das instituições financeiras, dos exportadores de matéria-prima e café, e de uma indústria incipiente. No entanto, o Rio de Janeiro apresentava outra face: casas antigas, muitas delas abrigando coletivamente várias famílias, ruas estreitas e sinuosas, pessoas malvestidas, paradas nas janelas, nos bares e quiosques, compondo um retrato de ócio e insalubridade pouco condizentes com a riqueza brasileira que convergia para essa cidade.

Em 1902, assumiu a presidência da República do Brasil, Rodrigues Alves, com a missão de transformar a cidade em um grande centro urbano, iniciando um processo de reformas cujo intento era inserir o país, através de sua capital, no cenário mundial. 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 período imperial. Construir uma cidade mais "moderna" significaria a construção simbólica de um novo país, ideal instaurado pela ordem republicana. E esse novo país, pediria, igualmente, a produção de uma nova identidade nacional.

Em 1902 Francisco Pereira Passos (engenheiro formado na Escola Militar, com curso de especialização na École des Ponts et Chaussées) foi nomeado prefeito do Rio de Janeiro, pelo presidente, que lhe conferiu poderes excepcionais. Ficou a cargo das interferências no centro da cidade, que ficaram conhecidas como o "Bota-abaixo". O processo de reurbanização reformularia a paisagem, quando ruas e avenidas seriam alargadas, outras abertas, como a Avenida Central, a qual seria o marco de uma cidade renovada. A instauração de um novo padrão arquitetônico, substituindo cortiços, estalagens e pequenas lojas por grandes estabelecimentos comerciais,

instituições religiosas, escolas, teatros e museus, foi acompanhada por igual reestruturação dos costumes e da imagem de uma nova sociedade carioca.

Augusto Malta tendo sido, então, contratado como o fotógrafo oficial da prefeitura, tinha a incumbência de percorrer o centro, identificando e fotografando os edifícios, moradias e estabelecimentos comerciais. Seu material seria usado como “prova científica” que justificaria sua demolição. Tais fotografias não constituíam, porém, um estudo preliminar, já que a decisão de demolir já estava tomada. Elas serviriam como a prova cabal, reafirmando que a região central do Rio era insalubre e decadente.

Nas imagens a seguir, vê-se a atuação de Malta em sua função de documentar as ruas estreitas de traçado típico de um passado colonial, com suas casas em mal estado de conservação. Podemos também ver em inscrições feitas pelo próprio fotógrafo; o nome do beco, o número do fotograma, e a numeração das casas.

Imagem 1: Beco João Batista (Augusto Malta, 1904).



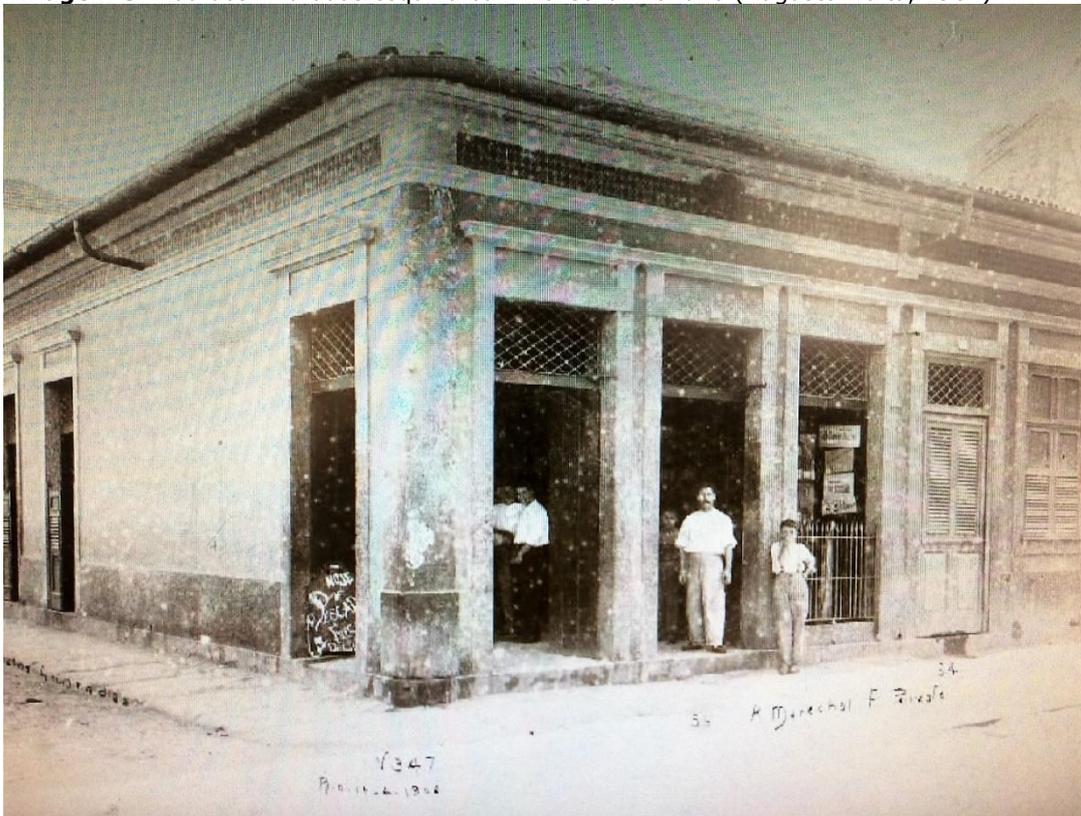
Fonte: Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro).

Imagem 2: Rua do Hospício [atual rua Buenos Aires], no Centro (Augusto Malta, ca. 1906).



Fonte: Instituto Moreira Salles; Brasiliana Fotográfica Digital. Recuperado de <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2776>

Imagem 3: Rua dos Andradas esquina com Marechal Floriano (Augusto Malta, 1904).



Fonte: Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro).

A seguir, em outro exemplo de imagem realizada por Malta, documentando um casarão a ser demolido no processo de remodelação do centro do Rio de Janeiro, que objetivava ser uma prova científica de sua má conservação para a eliminação daquela paisagem arquitetônica. Como nas imagens anteriores, observamos a presença de pessoas que pertenciam a esse espaço, e que seriam igualmente retiradas do cenário, removidas à força. Percebemos como os homens ali em pé encaram a câmera, congelados na imagem, em uma postura, aparentemente, desafiadora.

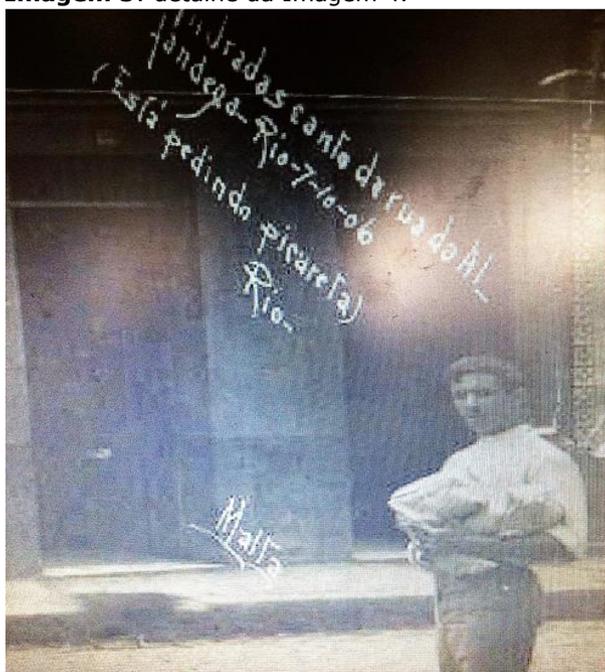
Imagem 4: Rua dos Andradas esquina com Alfândega (Augusto Malta, 1906).



Fonte: Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro).

Nos registros fotográficos aqui apresentados, deparamo-nos com um Malta sempre muito metucioso no processo de documentação, deixando 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 4, onde anota que o imóvel “*está pedindo picareta*”, ou seja, que deveria ser demolido. Tal declaração é um indício que nos mostra o quão o fotógrafo estava em sintonia com o processo de demolição das moradias e “modernização” do centro da cidade.

Imagem 5: detalhe da Imagem 4.



Fonte: recorte elaborado pela autora.

Tal era o cenário de destruição e caos que a população do Rio de Janeiro à época viveu, em um choque causado pela 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.

Imagem 6: Rua dos Andradas esquina com Marechal Floriano (Augusto Malta, 1904).



Fonte: Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro).

A Capital Federal era uma cidade em transformação. Brito Broca em *A Vida Literária no Brasil: 1900*, reporta à narrativa do cronista português Manuel de Sousa Pinto, que, em visita ao Rio em 1905, dava sua visão da realidade:

De modo que, dando mesmo o caso de a cidade estar pronta, de existir a nova Rio de Janeiro, eu, igualmente, não poderia descrever-te, porque com todo este poeirama, não a enxergaria nitidamente. Mas não existe: prepara-se. E é tudo absolutamente provisório aqui. A planta da cidade que pensavas ingenuamente ter fixado nos primeiros passeios, é uma ficção do teu espírito ligeiro; onde ontem havia uma rua, hoje há uma praça em ruínas; a esquina que dobraste à tarde, desapareceu na manhã seguinte. (Brito Broca, 1960, p. 281)

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

Imagem 7: Avenida Central: vista panorâmica durante os trabalhos de pavimentação (Augusto Malta, set. 1905).



Fonte: Coleção Família Passos; *Brasiliana Fotográfica Digital*. Recuperado de <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4990>

A rapidez com que as transformações em toda área do centro do Rio de Janeiro se deram e, principalmente, da Avenida Central, cujas obras aparecem na imagem anterior, geraram 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).

A inauguração da Avenida Central, ocorrida em 15 de novembro de 1905, evidencia a rapidez, e, conseqüentemente, a violência que tantas desapropriações, remoções e obras, em tão curto período de tempo, impuseram à população desprivilegiada. O que se assistiu naquele período foi à irrupção da modernidade na cidade do Rio de Janeiro.

Imagem 8: Avenida Central: festa de inauguração com desfile de tropas (Augusto Malta, 15 nov. 1905).



Fonte: Coleção Família Passos; *Brasiliiana Fotográfica Digital*. Recuperado de <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4994>.

Além das transformações físicas da cidade, a fotografia de Malta também buscava a representação de uma *belle époque*¹, mostrando principalmente a elite, descrevendo uma sociedade como pensavam que ela era, ou como gostariam que fosse. Na imagem 9 vemos a Avenida Central recém-inaugurada, mostrando esse burguês em seus novos hábitos. Em um Rio de Janeiro “moderno”, o hábito de perambular pelos *boulevards* revela um novo tipo de ociosidade. Trata-se, no entanto, de um ócio bem

¹ A expressão francesa que significa bela época foi um período história da Europa que começou no fim do século XIX e durou até a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914. A expressão designa o clima intelectual e artístico do período em questão. A reformulação urbana da cidade do Rio de Janeiro, bem como de seus hábitos, foi inspirada nesse movimento (Souza, 2008).

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 e, ao mesmo tempo, contemplando e compondo a agitação da metrópole.

Imagem 9: Avenida Central (Augusto Malta, 1906).



Fonte: Ermakoff (2009). *Arquivo de Imagens*.

No entanto, a realidade era que a grande maioria da população, classificada desde o século XIX como “classes pobres” ou “classes perigosas”, vivia sem as mínimas condições de saneamento e higiene. Isso justificaria nesse processo o seu deslocamento à força para áreas periféricas da cidade — foi o começo da “favelização” carioca. Eles eram os “outros”; os que nunca seriam incluídos em um projeto de identidade nacional, como nos relata Moura (1995, p. 18):

Como pertencendo a outro Brasil, são mantidos fora do mercado de trabalho e da vida política nacional, negros, caboclos e brancos pobres, se mestiçando, alheios às grandes cenas da ‘vida nacional’ e ausentes de sua história oficial.

Essa operação de incluir e excluir, ao dizer o que éramos, significou também dizer o que não éramos. A construção da identidade e da diferença se fez presente, assim, naquele momento histórico do Brasil, daquela sociedade, em declarações sobre quem pertencia e sobre quem não pertencia, sobre quem estava incluído e quem está excluído das reformas perpetradas pelo poder público. Fronteiras foram demarcadas entre o que se pretendia de uma identidade nacional, e aquilo que não se adequava a ela.

A historiografia brasileira deixa claro que o poder público municipal negou esse espaço à população pobre e malvestida. As camadas mais pobres, que não tinham

condições de acompanhar o rigor das regras de elegância que o novo espaço exigia — como o uso de colarinho, casaco, chapéu, sapato e meias — tiveram o acesso negado à principal avenida do centro da cidade.

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

O que podemos apreender a partir do trabalho do fotógrafo? Grande parcela de sua produção imagética retratava a pretensão de se forjar uma identidade nacional, mostrando pessoas bem vestidas à moda francesa, passeando pela mais nova artéria da cidade, a Avenida Central, também inspirada nas alamedas grandiosas de Paris. Criava-se um Brasil europeu ou, pelo menos, pretendia-se mimetizar a modernidade europeia nos trópicos. Poderíamos questionar se, como o fotógrafo do poder público, Malta tinha o poder de representar a identidade do povo brasileiro; em sua visão oficial: sim. Podemos dizer que ele representava, através de sua lente, a imagem desejada de um povo brasileiro.

Adotando por objeto as representações da *belle époque carioca* realizadas por Augusto Malta, compreendemos a disposição e interesses de determinados grupos sociais da população da cidade do Rio de Janeiro (Souza, 2008). Aquele que tem o poder de representar, tem o poder de definir e determinar a identidade. Assim nos descreve Tomás Tadeu da Silva (2003, p. 80) essa estreita conexão:

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

Faz-se importante esclarecer o que queremos dizer por "representação" nesse contexto. Não falamos de uma ideia clássica na tradição ocidental, ligada à busca de formas apropriadas de tornar o "real" presente — de apreendê-lo o mais fielmente possível por meio de sistemas de significação. Falamos aqui da apropriação dos estudos culturais, que "recuperaram" o conceito de representação, desenvolvendo-o em conexão com uma teorização sobre a identidade e a diferença. Como tal, a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado às relações de poder. (Silva, 2003).

Se Malta representava a identidade pretendida para esse povo, em um projeto de nação, ele também retratava aqueles indivíduos cuja presença — e imagem — fora

julgada incompatível com o ambiente requintado frequentado pela elite elegante. O fotógrafo representou igualmente aquilo que se pretendia extirpar da paisagem carioca: pessoas ociosas pelas ruas, malvestidas e descalças, crianças “soltas” com “excesso de liberdade”; todos os hábitos considerados incompatíveis com a cidade “moderna” que se esperava. Dessa maneira, poderíamos assim dizer que ele, ao registrar a diferença, a alteridade, documentou, por sua lente, a estreita relação de dependência entre os conceitos identidade e diferença, de uma população, em um determinado momento histórico e em um determinado espaço urbano.

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

A identidade, tal como a diferença, é uma relação social. Isso significa que sua definição — discursiva e linguística — está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas (Silva, 2003, p. 80).

Imagem 10: Exposição Nacional do Centenário da Abertura dos Portos às Nações Amigas (Augusto Malta, 1908).



Fonte: Ermakoff (2009). *Arquivo de Imagens*.

Tomemos como exemplo esse registro fotográfico de Malta, quando “moças elegantes” faziam pose e conversam sentadas em um dos bares da exposição de 1908. Entre os dias 28 de janeiro e 15 de novembro daquele 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 Cruz² — a diversas autoridades nacionais e estrangeiras que a visitaram.

Esse seria um típico exemplo de quando Malta utilizava seu olhar de fotógrafo “oficial” do poder público, retratando uma “história visual”. Nessa representação, ele cumpria seu papel de cronista social oficial, cobrindo os eventos e grandes feitos do governo. Espaços como a feira de 1908, a Avenida Central, os cafés, as confeitarias e os cinemas, eram palco para a encenação de um amplo repertório de novos hábitos, de um Brasil que se desejava “moderno”; a capital que troca seu velho figurino. Delineava-se, assim, a idealização de uma identidade: a elite elegante frequentando o espaço público que seria a vitrine de um projeto de nação. Nesse espaço, a identidade urbana do Rio de Janeiro e de sua elite era forjada; era a cidade imaginada negando a cidade real, em um processo de inclusão e exclusão, delimitando-se o “nós” em relação ao “eles”, na dinâmica entre identidade e diferença.

Imagem 11: Descanso às 16h na Praça da Harmonia (Augusto Malta, 1908).



Fonte: Instituto Moreira Salles; *Brasília Fotográfica Digital*. Recuperado de <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/2722>

Mesma urbe, mesmo ano, mesmo fotógrafo e outra realidade: O outro representado. Essa alteridade vertical, símbolo da “feiura”, como uma górgona — o que há de mais

² Cientista, médico, bacteriologista, epidemiologista e sanitarista brasileiro. Foi pioneiro no estudo das moléstias tropicais e da medicina experimental no Brasil. O sanitarista participou do projeto de reformulação urbana e sanitária do governo de Pereira Passos.

radical, o absoluto outro — a extrema alteridade em relação ao ser humano, não como seu diferente, mas em vez “do homem outro, o outro do homem” (Vernant, 1991, p. 35).

A Praça da Harmonia, situada na Gamboa, na região portuária, que também havia sido alvo da remodelação urbana, possuía, historicamente, uma população pobre, oriunda de escravos e seus descendentes. A essa grande parcela da população da cidade, cuja imagem e presença foram consideradas impróprias, nunca foram pensadas em ser contempladas com a modernização e suas benesses, o saneamento, o embelezamento.

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

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

Luís Edmundo, dentre outros escritores patrocinadores da “*Liga contra o feio*”, em 1908, e da “*Liga da Defesa da Estética*”, em 1915, era, segundo Sevcenko (1989), feroz defensor das mudanças, e da extinção dos quiosques. Com estas palavras defendeu a 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 cuspidando 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).

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

Imagem 12: Quiosque no Largo da Carioca (Augusto Malta, 1911).



Fonte: Ermakoff (2009). *Arquivo de Imagens*.

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

Dentro dessa lógica discursiva, Malta mostra cidades diferentes, mesmo que servindo ao propósito de seu empregador, o poder público, que produzia o discurso “controlador” da modernidade. De um lado, há o discurso de uma cidade de elite europeia, com ruas e cariocas remodelados, “bem-comportados”, cultos, “bem vestidos”, frequentando lugares inspirados nos *boulevards*, flanando, passeando de automóvel, sentindo-se plenamente inseridos na modernidade. Em contraponto, vemos a população pobre, assistindo ao desfilar dos “bons modos” e do “bom gosto”.

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

3 Considerações finais

Ao entendermos a produção de imagens fotográficas como uma produção ideológica, e ao compreendermos o trabalho do fotógrafo como uma opção por um ponto de vista, podemos dizer que Malta abraçou o entusiasmo e o otimismo advindos dos ideais da modernidade. A atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens. Porém, ao dedicar grande parte de seu trabalho documentando aquilo que era diverso do “moderno”, a alteridade da identidade na qual ele acreditava, ele também nos legou a imagem da diferença.

Podemos perceber no trabalho de Malta a dimensão testemunhal de uma época. Ele, com seu corte cultural, e em sua organização estética, legou-nos um vasto testemunho fotográfico, produto de um ato criativo e individual. Sua fotografia é uma narrativa não verbal e cenário visual da cultura da época. Nesse *testemunho/criação*, compreendemos suas imagens em uma abordagem essencial da representação fotográfica. (Kossoy, 2001).

Compreendemos também, no discurso imagético de Malta, o uso na composição do conhecimento histórico, tomada como uma mensagem que se elabora através do tempo, tanto como imagem/documento quanto como imagem/monumento (Le Goff, 1984). No primeiro caso, a fotografia tem a função de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado: condições de vida, moda, infraestrutura urbana ou rural, condições de trabalho etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a imagem a ser perenizada para o futuro. Tendo em mente, sempre, que todo documento é monumento, e se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo. (Mauad, 1996).

À sua época, se seu trabalho tinha função de prova científica — por um lado, da degradação dos costumes, da insalubridade e seus males, e, por outro, das benesses da modernidade e de um estilo de vida europeu —, ele também teve um uso social voltado para a documentação da prefeitura, de suas ações, eventos e feitos. Foi

fartamente usado em revistas de seu tempo, como um trabalho de fotojornalismo, já que muitos o alcunham como o primeiro profissional do gênero no Brasil. O que interpretamos de seu trabalho hoje é uma contextualização que fazemos das imagens, que nada têm a ver com uma função de origem, ou mesmo a finalidade de retratar a realidade. Enfim, o que nos chegou de sua documentação iconográfica, foi o que se perenizou e adquiriu novas significações e interpretações.

Como afirmou Bourdieu (2003), a fotografia é uma arte-meio. Esse autor questiona se a prática da fotografia e seu significado podem e devem proporcionar material para a sociologia. Para ele o valor de um objeto de investigação depende do interesse do investigador. Se hoje percebemos no trabalho de Malta a representação de dois lados de uma mesma moeda — a identidade e a diferença — a seu tempo ela não tinha essa função. Fazemos dela, a nosso tempo, um artefato de memória, ou melhor, de uma disputa da memória, dando-lhe uma dimensão de documento social, em interpretação dos estudos culturais.

Augusto Malta, o fotógrafo oficial da Prefeitura do Rio de Janeiro, teve como missão documentar para a posteridade o carioca idealizado; considerado como morador da capital do Brasil, à época, a imagem do que se pretendia do povo brasileiro “modernizado”, identidade do cidadão brasileiro. Seu olhar, contudo, também se voltou para o “outro” carioca, tão real quanto o primeiro, mas que havia sido esquecido pelo poder público em seus planos de um país “moderno”, e que deveriam ser esquecidos na posteridade, também.

Os artefatos visuais de memória que sua obra nos legou proporcionam acesso, em uma dinâmica de lembrar e esquecer, à memória da cidade do Rio de Janeiro, em sua ambiguidade: o brasileiro lembrado e o esquecido.

Referências

- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Brito Broca, J. (1960). *A Vida Literária no Brasil: 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Edmundo, L. (1938). *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- Entler, R. & Oliveira Jr., A. (2003). Rio de mão dupla: dois olhares sobre a metrópole. *FACOM*, (11), 6-15. Recuperado de http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_11/facom_11.pdf
- Ermakoff, G. (2009). *Augusto Malta e o Rio de Janeiro de 1903-1933*. Rio de Janeiro: Autor.
- Foucault, M. (1970). *A Ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Loyola.

- Hollanda, R. (2003). Augusto Malta, a versão mecânica do *flâneur*. *Revista Rio de Janeiro*, (10), 177-192. Recuperado de http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_10/10-RicardoHollanda.pdf .
- Kossoy, B. (2001). *Fotografia & história*. Cotia: Ateliê.
- Le Goff, J. (1984). Documento/monumento. In: *Enciclopédia Einaudi: memória-história* (Vol. 1, pp. 95-106). Lisboa, Imprensa Nacional.
- Mauad, A. (1996). Através da imagem: fotografia e história: interfaces. *Tempo*, 1 (2), 73-98. Recuperado de http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf
- Moreira, R. (1996). *Os cariocas estão mudando de cidade sem mudar de território: Augusto Malta e a construção da memória do Rio de Janeiro* (dissertação de mestrado). Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Moura, R. (1995). *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro* (2ª ed.). Rio de Janeiro: SMC.
- Rocha, O. (1995). *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro, 1870-1920*. Rio de Janeiro: SMC.
- Sevcenko, N. (1989). *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense.
- Silva, T. (2003). A Produção social da identidade e da diferença. In T. Silva (Ed.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* (pp. 73-102). Petrópolis: Vozes.
- Souza, F. (2008). *A belle époque carioca: imagens da modernidade na obra de Augusto Malta, 1900-1920* (dissertação de mestrado). Recuperado de <http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2009/12/Fernando-Gralha.pdf>.
- Vernant, J. (1991). *A morte nos olhos*. Rio de Janeiro: Zahar.

Recebido: 03/março/2017; aceito: 20/julho/2017