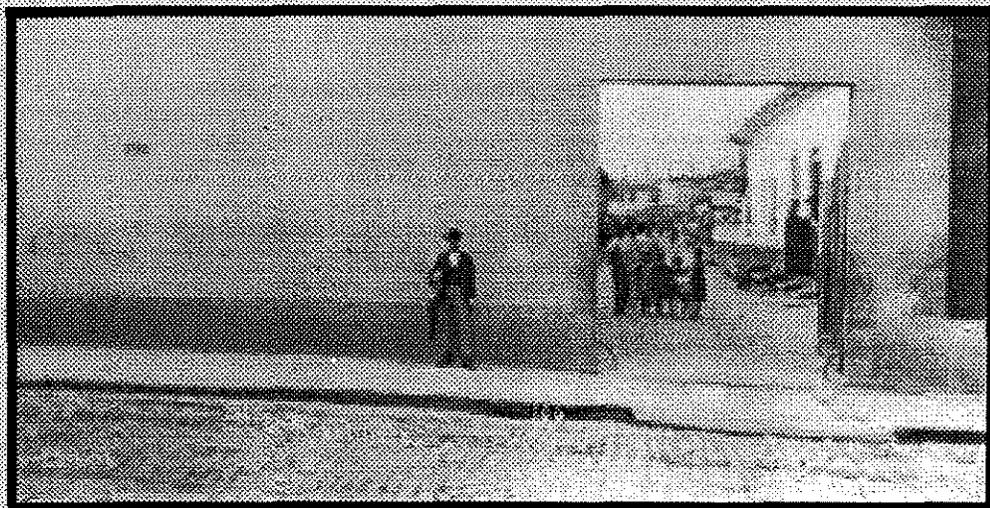


DO REFLEXO À MEDIAÇÃO

UM ESTUDO DA EXPRESSÃO FOTOGRÁFICA
E DA OBRA DE AUGUSTO MALTA



ANTÔNIO RIBEIRO
DE OLIVEIRA JÚNIOR

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Pós-Graduação em Multimeios

1994

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

DO REFLEXO À MEDIAÇÃO

Um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta

Antônio Ribeiro de ^{~ t .} Oliveira Júnior

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de
Artes da Universidade Estadual de Campinas
como requisito parcial para a obtenção do
título de Mestre em Multimeios.

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por ANTÔNIO RIBEIRO
DE OLIVEIRA JÚNIOR

e aprovada pela Comissão Julgadora em:

16/03/94

Luciana Martins

Prof. Dr. Etienne O. Samain

Orientador: Prof. Dr. Etienne ^{Grislain} Samain

Gratidão de Leo Mattos
Olga R. de Moraes von Arntson.

A todas as pessoas que, por
injustiça social, nunca puderam - e ainda não
podem - realizar em sua plenitude o ato
humano de conhecer.

AGRADECIMENTOS

Um dos momentos que mais dá prazer a qualquer autor é o de manifestar gratidão às pessoas e instituições que o ajudaram a criar sua obra. Mesmo correndo o risco de eventuais esquecimentos, é o que, com satisfação, faremos a partir de agora.

Primeiramente, devemos distinguir nossa dívida em relação àqueles cujas pesquisas originais tornaram possível este trabalho. Pela falta de espaço é impossível nominar a todos, mas ficam aqui registradas nossas lembranças.

É importante frisar a participação do Prof. Etienne Samain, nosso orientador, que dedicou já nas primeiras horas, grande atenção e vivo interesse. Com sua particular capacidade crítica e constante exigência, soube corrigir rumos, sugerir outros caminhos e propor alternativas de interpretação. Tudo isso, mantendo o respeito às idéias e a nossa liberdade de opinião. Além do mais, nos fez acreditar que possuíamos a disciplina e a paciência de um monge, idéia fundamental para manter a serenidade e superar obstáculos.

Um agradecimento especial deve ser dado à Prof.^a Ismênia de Lima Martins, pelo apoio intelectual e profissional que sempre nos ofereceu ao longo destes dez anos de amizade e pelo estímulo e incentivo na realização de nossa pós-graduação.

Institucionalmente somos gratos: à Universidade Federal Fluminense, através do Departamento de História, pela concessão de uma licença de atividades, importante para a conclusão dessa dissertação; à CAPES, pela bolsa que tornou possível as idas e vindas entre Rio e Campinas, desenvolvimento da pesquisa e aquisição de livros e material fotográfico; ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro que permitiu a reprodução de diversas fotografias originais da Coleção Augusto Malta e a consulta de vários documentos; e à Biblioteca Nacional pela microfilmagem de algumas imagens fotográficas de seu acervo.

Cabe mencionar nossos agradecimentos a todo o pessoal da Secretaria de Pós- Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, que, por sua disposição, boa vontade e atenção, jamais serão esquecidos.

Fico bastante grato a Marcela Barbosa, que dominando habilmente a "mágica" da digitação, deu ao trabalho uma formatação final muito agradável de se ver e, gentilmente também, colaborou na correção de algumas mal traçadas linhas.

À Cecília, por sua delicadeza, paciência com minha ansiedade e compreensão pela ausência, um muito obrigado afetuosos.

E finalmente a todo grupo familiar, principalmente meus pais, que souberam apoiar, sob as mais diversas formas, um projeto de vida que não lhes pertencia, mas acabaram ajudando a realizar.

A todos que direta ou indiretamente colaboraram neste estudo, a minha mais sincera gratidão.

APRESENTAÇÃO

Para ver e compreender a obra de um dos melhores fotógrafos do Rio de Janeiro, Augusto Malta, optamos em preparar um verdadeiro ensaio fotográfico. Transformamos caneta em filme, por meio da qual imprimimos fotos e informações, relacionamos idéias e conceitos. Nossa imaginação tornou-se câmera e objetiva, buscando compor um quadro referencial amplo e ao mesmo tempo direcionado. Refletimos, olhamos para nosso objetivo várias vezes, escolhemos mais de um ponto de vista, visualizamos os limites do enquadramento, expusemos o "filme" e fomos revelá-lo.

A princípio foi necessário fazer uma margem em torno das ampliações, das próprias "fotos", para que pudéssemos melhor interpretar seus significados. Em outras palavras, começamos por estudar o fenômeno fotográfico em sua historicidade, isto é, como uma técnica de produção de imagens cuja base cognitiva e ideológica veio sendo aperfeiçoada ao longo de centenas de anos, cristalizando seu aparecimento tão somente na década de trinta do século passado (cap. 1). A seguir, por força das características de produção, esta técnica trouxe consigo a idéia da "impressão da realidade" e da "verdade visual" marcando, no seu nascimento, uma problemática teórica permanente. Em vista disso, demos destaque ao debate das questões do realismo e da representação feito por estudiosos do dispositivo fotográfico (cap. 2). Como tal debate dificilmente se aproxima da análise dos elementos formais constituintes da imagem fotográfica e como estão sempre presentes nesta "linguagem visual", nos vimos na obrigação de incluí-los, também, no nosso campo de discussão (cap. 3).

Desta forma, com este passe-partout, nossas idéias emolduradas protegeram e destacaram o objeto final de toda a exposição. Então, na frente do papel em branco, ainda não sensibilizado, procurando palavras, luzes e sombras, projetamos opiniões, indagações, conclusões e principalmente imagens. E assim, das águas do "revelador" concretizou-se um sonho mantido vivo por vários anos e somente agora fixado: o de estudar a fotografia na sua dimensão expressiva tendo a preocupação de relacioná-la a um determinado processo de trabalho criativo ocorrido no contexto concreto de um tempo e um lugar (cap. 4 e 5).

Ao leitor, gostaríamos de avisar que esta pesquisa não foi feita com a imagem restrita de uma "teleobjetiva", que com certeza aproxima e amplia objetos, porém dificilmente permite observar o conjunto. Por isso, se as imagens de Malta foram o foco principal de nosso interesse, isto não quer dizer, necessariamente, que ficamos limitados a elas. Recorrendo a uma perspectiva "grandeangular", aumentamos a "profundidade de campo" e procuramos vislumbrar, também, outras idéias. De um lado, tentamos demonstrar que a fotografia, desde sua origem mais remota, permitiu aparecer e desenvolver em torno de si diferentes significações que lhe levaram para além de seus limites técnicos e expressivos e para além do que o senso comum julgava perceber e compreender. Por outro, buscamos defender a opinião de que as significações assumidas pela fotografia, tanto quanto relacionadas às suas características de produção e especificidades expressivas, encontram-se, também, na maneira como é feito seu uso social.

Estas razões explicam a longa vertente que escolhemos para a realização deste trabalho. Se de imediato frustra aquele leitor mais ansioso em mergulhar logo na obra de Malta, em compensação o prepara melhor para perceber a latente riqueza que a envolve.

Reconhecida, de início tão somente como uma técnica da "natureza retratar-se a si mesma", a imagem fotográfica com o acelerado e espetacular aperfeiçoamento de sua tecnologia e com o desenvolvimento dos meios de comunicação, passou a ser utilizada em inúmeras áreas do fazer humano. Ao impedir o esquecimento e resgatar a memória visual, ao mostrar uma simples troca de olhares no cotidiano de todos nós, ao fazer, do seu modo, um registro regional ou mundial de nossa época, a fotografia, sem qualquer dúvida, transformou-se num enorme patrimônio cultural da humanidade.

Hoje, com certeza, podemos assegurar que, após uma história relativamente recente de afirmação como meio de expressão pessoal e informação, não há pessoa alguma que ainda não tenha se emocionado diante de uma imagem. Neste caso, independente da técnica e do momento, existe uma realidade da qual a fotografia revela a sua maneira e re-cria em imagens, que se tangenciam, se completam, se interagem ou se afastam do próprio real.

Essa onipresença, em alguns casos excessiva, leva o homem contemporâneo, contraditoriamente, a uma passividade crítica diante das chamadas imagens técnicas - da fotografia às imagens do computador, passando pelo cinema e vídeo. É preciso, então, que nos interroguemos sobre suas formas de produção, suas estruturas formais e contudísticas, sua concepção filosófica e ideológica e sua história. Que façamos perguntas sobre as condições de sua utilização, de seu consumo e de suas possibilidades significantes, e assim, aprenderemos como reagir diante delas. Pensamos que a melhor estratégia de ação é trazer a maior parte dos significados das imagens ao nível consciente e desempenhar sobre este uma reflexão crítica. O que de consequência imediata teríamos deste ato seria a ampliação das opções de "leituras" destas imagens, que não mais estariam presas à idéia de uma comunicação direta, que ultrapassa códigos sociais de diferentes tipos e em várias culturas, mas, sim, compreendê-las como objetos culturais complexos, de subjetividade latente e estruturação sógnica que não se encontram prontas e definidas de forma explícita.

As imagens fotográficas tendem a nos remeter, ao mesmo tempo, para vários níveis de referência que trazem dados interpretativos capazes de indicar sua significação: seu processo de produção; a intenção expressiva do fotógrafo; o mecanismo subjetivo que "reinterpreta" a imagem segundo valores pessoais e sócioculturais de quem a observa e o espaço e a época social que permitem sua criação e posterior divulgação.

Nesta síntese o processo de comunicação existente numa fotografia começaria com a compreensão de que esta imagem é um **signo icônico e indicial** que substitui e representa um aspecto da realidade em função da sua capacidade de produzir verossimilhança, e um **signo simbólico**, veiculador de determinadas idéias abstratas que se materializariam na organização formal e expressiva dada pelo fotógrafo. Então, a mensagem fotográfica criada seria, num segundo

momento, **decodificada** pelo receptor conforme sua capacidade de compreender as dimensões formais e expressivas contidas na imagem, isto é, a complexidade da mensagem exibida, relacionando-a a sua própria vivência individual e as convenções sócio-culturais estabelecidas.

Em todo esse ato comunicativo a produção de variados sentidos é evidente. Desde o instante em que a realidade passa a ser representada fotograficamente já não é ela própria que se reproduz na imagem. Esta última, da forma em que é organizada pelo fotógrafo não é necessariamente a que o observador interpretará. A ambigüidade então existente levaria a uma percepção visual aberta e a uma multiplicidade de "leituras".

Para fugir desta imprecisão semântica é necessário resgatar a significação primeira ligada à intenção do fotógrafo, pois foi ela que dirigiu o conjunto da expressão formal e mensagem subjacente. A descoberta ou aproximação a essa significação, muito provavelmente, não se restringe à estrutura compositiva dos diversos elementos contidos na imagem nem aos limites do próprio "retângulo fotográfico". Ela se expande para fora da fotografia, ou para um contexto no qual a imagem não tem condições de revelar imediatamente, mas contudo é seu ambiente sócio-cultural, no qual foi produzida e será vista.

O procedimento exposto acima, dando especial atenção aos níveis fundamentais que contribuem na significação fotográfica não deve ser entendido como um método aplicável indistintamente, pois sua operacionalização depende das características de produção e uso das imagens. No âmbito deste trabalho, uma reflexão a respeito da fotografia enquanto "linguagem visual" conduzida no interior de uma pesquisa historiográfica, nossa preocupação parte não só do conteúdo formal e expressivo contido nas imagens, mas também das histórias que estão fora delas. É uma síntese que engloba a especificidade da "linguagem fotográfica", um uso social cuja função foi transmitir determinados valores ideológicos através de imagens criadas com esse fim e a compreensão do momento histórico ao qual pertencia.

Assim sendo, focalizaremos a obra do mais conhecido fotógrafo do Rio de Janeiro nas primeiras décadas deste século. Este profissional, Augusto Malta, funcionário público municipal e fotógrafo autônomo, fez um registro visual, plenamente fotográfico, da transformação urbana e de vários aspectos do cotidiano carioca. Realizando um trabalho de foto-documentação inigualável

acabou por se tornar um dos pioneiros do fotojornalismo brasileiro, tendo inúmeras de suas imagens publicadas nos principais jornais e revistas da época.

O conjunto de suas imagens se constitui numa fonte valiosa para o estudo da "linguagem fotográfica", de sua história e da própria memória visual brasileira, em particular do Rio de Janeiro. Por isso, esta pesquisa vem integrar-se, como forma de contribuição, aos trabalhos que têm procurado promover uma avaliação crítica da importância da fotografia como meio de expressão e comunicação. E no esforço para se compreender o conteúdo das imagens, sua apresentação formal, suas opções técnicas e expressivas, aliaremos uma análise e interpretação do momento social que a produziu. Desta forma, numa relação criadora, as fotografias nos ajudarão também a visualizar uma realidade que elas mesmas paralizaram, fragmentaram e reorganizaram segundo um código definido.

Convém ressaltar que não há aqui qualquer proposta de se fazer uma "leitura" das imagens privilegiando o contexto de sua produção. Por outro lado, fica difícil negar que realidades, a nível psicológico ou social, preencham de significados as fotografias, mesmo quando elas não se manifestem como tema claro da representação.

Na maioria das imagens de Malta, quer pela seleção dos assuntos quer pela sua forma expressiva, a escolha de uma temática para o ato fotográfico está diretamente relacionada a uma maneira pessoal de compreender a realidade, ao engajamento a um projeto político e, por que não também considerar, à produção de ideologia. Quanto a este último ponto, é sempre bom lembrar que os fotógrafos, conscientemente ou não, forçam-nos a observar uma interpretação visual criada por eles na própria imagem. O ato fotográfico que escolhe um espaço do real, delimita e paraliza-o de seu *continuum* está influenciado por algum tipo de opção expressiva ou pressuposto significante. Cabe ao receptor, a todos nós, interpretar quais elementos ideológicos foram materializados visualmente. Se a mensagem fotográfica transmite um jogo de emoção, se integra o domínio mais geral das expressões simbólicas ou se faz referência ao mundo enquanto representação de objetos concretos e culturalmente existentes, a ideologia do fotógrafo estará sempre implícita. O trabalho de produção de imagens é também trabalho de produção ideológica,

principalmente quando o fotógrafo admite e procura dar uma perspectiva ideológica com o máximo de definição. E nós sabemos o quanto isto pode ser marcado por um contexto sócio-econômico macro ou pela instituição para a qual o fotógrafo trabalha.

A busca das significações possíveis que pretendemos fazer na obra fotográfica de Malta não deve esquecer o grau de exigência e pressões externas que sofreu. Foi uma obra, que dadas suas particularidades, não pode se manter independente ao meio em que era produzida, isto é, a cidade do Rio de Janeiro no limiar do século XX, no interior de grandes transformações sociais.

1

Novas idéias e novas imagens: um flash nas origens da fotografia

"No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente"⁽¹⁾

1.1. Introdução

Desde que surgiu, nos anos trinta do século passado, a fotografia tem percorrido uma trajetória que a integra no processo de construção cultural das sociedades ocidentais, tanto moderna quanto contemporaneamente. Nele se manifestam, sob os mais diferentes aspectos, características culturais marcantes, típicas daquelas sociedades onde um modo particular de ser, pensar e viver desenvolveram formas específicas de compreensão da realidade e de suas representações, até hoje influentes.

Muito já foi escrito sobre a origem técnica e artística da imagem fotográfica e não pretendemos repetir, pelo menos, segundo versões já consagradas e exemplificadas na maioria dos manuais de fotografia, a tese em que é vista como natural consequência do desenvolvimento do conhecimento da física ótica, da química dos materiais sensíveis à luz e do gênio criador dos pesquisadores e artistas que utilizavam experimentalmente a câmera escura.

1. BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" in Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987. p.169.

Nossa preocupação com as origens da fotografia possui outro caráter. Desejamos demonstrar que mudanças ocorridas na estruturação do pensar humano, diretamente relacionadas com dialéticas alterações sócioeconômicas e culturais ocorridas séculos atrás, permitiram que surgisse uma tradição científica e estética, muito anterior ao próprio aparecimento da fotografia e que num dos seus inúmeros desdobramentos levou ao início da produção das primeiras imagens mecânicas que substituíram a mediação humana pela mediação tecnológica.

Estas transformações iniciadas cronologicamente nos fins do século XIV, num cenário europeu ocidental e cristão, compreenderam o período que denominamos como "Renascimento" e estenderam-se por toda Idade Moderna, envolvendo e transformando várias faces do comportamento humano: do sentir ao pensar, do econômico ao político, da religião à ciência. Elas revalorizaram os sentidos, modificaram culturalmente a percepção visual, despertaram a curiosidade do saber pela observação e experiência, criaram novos padrões de visualidade e representação nas artes, especialmente na arquitetura e pintura, introduziram uma concepção social e teoria política de base materialista e pragmática, renovaram a religião católica e questionaram a filosofia cristã-medieval. A diversidade e variedade de propostas, característica ímpar do "Renascimento", dificultam a procura de uma diretriz única ou um *leit-motiv* para todas essas transformações, mesmo que haja um processo econômico bastante concreto ocorrendo simultaneamente às inovações. Com certeza a pluralidade é coerente com os postulados básicos do pensamento renovador daquele período, ou seja, buscar mudanças, defender a individualidade, exercer a crítica e o livre exame.⁽²⁾

Nesta nova organização das idéias, a visão de mundo determinada na Idade Média européia pela relação "Deus-Homem" foi lentamente sendo substituída pela relação "Homem-Natureza". Não mais satisfaziam as explicações absolutas de corte teológico ou metafísico, mesmo que a idéia da

2. GREEN, Vivian H. Howard. Renascimento e reforma: a Europa entre 1450 e 1600. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984, pp.15-61; MOUSNIER, R. "Os séculos XVI e XVII" in História Geral das Civilizações. Tomo IV, 1º e 2º vols. São Paulo, Difel. Destaque para o primeiro capítulo.

crença de um Deus continuasse a existir. Buscava-se compreender o mundo através de sua própria realidade, isto é, a partir de seus fenômenos e constituição.

Tal mudança do pensamento indicava que a natureza passaria a ser objeto de ação e conhecimento do homem. A sua cognoscibilidade partiria do princípio de uma clara distinção entre sujeito e objeto. Esta idéia, uma das mais importantes realizações do saber crítico do "Renascimento" veio demonstrar que:

"a experiência imediata foi cada vez mais evocada pela beleza e a harmonia de uma natureza interpretada ela própria como objeto. A humanidade descobriu a magnificência, as maravilhas do seu próprio mundo. Os paralelos entre as 'maravilhas' da natureza humana e as da natureza que rodeia o homem não indicava que os homens tinham subjetivado o mundo, mas antes que o homem e a humanidade tinham igualmente começado a ser observados objetivamente."⁽³⁾

Neste processo de objetivação da realidade imanente, em que a subjetividade é contida no interior da objetividade, há um esforço enorme, feito pelo pensamento renascentista, em acentuar as diferenças e os efeitos na relação sujeito e objeto.⁽⁴⁾ O papel histórico desta distinção foi o de determinar o que podia e o que não podia ser aceito no domínio do conhecimento racional, além de estabelecer o início de uma "oposição radical" entre saber objetivo (científico) e saber subjetivo (filosófico, ideológico). Não é nem preciso relembrar o quanto há de polêmica e problematização nestas questões epistemológicas, e quanto tem atrás de si uma longa história de formulação filosófica. Não cabe no âmbito deste texto enveredar por caminhos tão difíceis e tortuosos; no entanto, é importante ressaltar que uma forma de saber ou postura epistemológica originariamente iniciada no "Renascimento", como esta colocada acima, não contém qualquer teoria materialista do conhecimento, no sentido mais restrito da expressão. No máximo podemos nos referir a um conjunto de idéias que

3. HELLER, Agnes. O homem do Renascimento. Lisboa, Editorial Presença, 1982. p.301.

4. Ibidem, p.338.

em certos aspectos apontava para algumas questões e soluções que, mais tarde, foram reaproveitadas, e aí sim, por epistemologias de natureza materialista.⁽⁵⁾

A concepção de uma natureza como objeto do pensar e do agir somente poderia ganhar força caso fosse desenvolvido um pensamento e uma atividade dirigida ao estudo e a observação da mesma. E isto ocorreu a partir do período renascentista e ganhou mais intensidade quando, favorecido pela pesquisa empírica e experiências, iniciou-se um processo que poderia ser considerado científico. Os pensadores que passaram a atuar com esta linha de raciocínio reduziram consideravelmente o domínio da especulação metafísica, e num dos dois maiores centros de vigor renascentista, a cidade de Pádua, encontramos estudiosos como Giacomo Zabarella, Pietro Pomponazzi e mais tarde Copérnico e Galileu, debatendo estas questões. Todos trabalharam na Universidade de Pádua e chegaram a romper com alguns dogmas da Igreja Católica, defendendo a superioridade da razão, "negando a criação, a imortalidade da alma e os milagres".⁽⁶⁾ Em vários domínios do saber já se notara, em detrimento de antigas verdades, o caráter de se aceitar somente aquilo que fosse possível de comprovar pela observação direta e experiência. Inicia-se a busca por uma imagem objetiva da realidade e por sua investigação sistemática e continuada:

"Vesálio funda as bases da moderna anatomia através de suas dissecações de cadáveres; William Harvey demonstra o mecanismo da circulação sangüínea através da observação direta e da comprovação empírica; Agrícola desenvolve pesquisas mineralógicas diretamente aplicáveis às técnicas de prospecção e mineração; Leonardo da Vinci elabora pesquisas teóricas e projetos práticos nos campos da hidráulica e da hidrostática; o mesmo faz Brunelleschi com a arquitetura e as técnicas de construção."⁽⁷⁾

A tendência racionalista surgida no Renascimento, dirigindo o saber para a objetivação, influenciou ao mesmo tempo a concepção de ciência e da arte. Ambas, neste período e até fins do

5. *Ibidem*, p.335.

6. SEVCENKO, Nicolau. O Renascimento: os humanistas, uma nova visão de mundo: a criação das línguas nacionais: a cultura renascentista na Itália. São Paulo/Campinas, Editora Atual/Editora da UNICAMP, 1985, p.19.

7. *Ibidem*, p.21.

século XIX, foram a procura no mundo de uma realidade empírica, capaz de explicá-lo e representá-lo, tal como a natureza o apresentava. Pelo lado da ciência temos os projetos de metodologia científica propostos por Francis Bacon (1561-1626) e René Descartes (1596-1650), nos séculos XVI e XVII, em que não só averiguam a racionalidade e funcionalidade das ciências, na época emergentes, como indicam procedimentos metodológicos com condições de fundamentar projetos de pesquisa bastante confiáveis em cada uma de suas etapas. A idéia de ciência em Francis Bacon, enquanto um método de observação reconstrutivo da realidade, aliado a inferências indutivas, perdurou, sem revisão, por vários séculos. Tal método, posteriormente aperfeiçoado, criou a técnica de observar a natureza, formular hipóteses verificáveis e testá-las pela experiência, negando, desta maneira, a priori, a autoridade absoluta das idéias e dogmas religiosos e dos textos clássicos, tidos como verdadeiros.⁽⁸⁾ Pelo lado da arte, verificase no Renascimento o desejo de colocá-la ao lado das atividades intelectuais, "inserida dentro do elenco das chamadas artes liberais", isto é, a poesia, a retórica, a matemática, a gramática, a dialética.⁽⁹⁾

A pintura e a escultura, até então tidas como "artes mecânicas", não tinham um fim em si mesmas e não possuíam relação alguma com a realidade concreta, material e cotidiana do mundo. Segundo o pensamento escolástico as imagens eram figurações de uma expressão fundamentalmente transcendente, um convite visual para meditação e elevação imaginária ao "divino absoluto".⁽¹⁰⁾ Artistas como Leon Battista Alberti (1404-1472) e Leonardo da Vinci (1452-1519) reivindicavam para as artes o reconhecimento de uma síntese entre a práxis e o imaginário, de uma arte que valoriza a si própria, mesmo quando representa simbolicamente o sobrenatural; duas observações feitas por Leonardo confirmam estas idéias:

"A divindade que é a ciência da pintura transforma a mente do pintor numa semelhança da mente divina. Raciocina livremente sobre a criação de diversas naturezas."⁽¹¹⁾

8. LAKATOS, Eva Maria e MARCONI, Marina de Andrade. Metodologia científica. São Paulo, Editora Atlas, 1986. pp.43-44.

9. ROSSI, Paulo. Os filósofos e as máquinas, 1400-1700. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. p.39.

10. HAUSER, Arnold. História social da literatura e da arte. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1972. pp.259-260.

11. Transcrito por HELLER, Agnes. op.cit., p.326.

A outra opinião afirma que:

"Aqueles que tomavam como critério outra coisa que não a natureza, o guia supremo de todos os mestres, em vão se esgotaram... Aqueles que estudam as autoridades e não as obras da natureza são na arte os netos e não os filhos da natureza, que constitui o supremo guia das boas autoridades."⁽¹²⁾

Aqui a pintura é compreendida como extensão da natureza, convertendo-se numa segunda natureza, produzida a partir de uma visão especulativa de suas próprias formas. A natureza representada pela visão do artista, objetivada para tornar-se inteligível para todos, é interpretada teoricamente, e através da arte, do próprio objeto artístico, revela-se como composição final da visão plástica e sensível e da investigação metódica. É uma resposta racional e emocional, um novo conjunto de idéias que levaram a pintura e a escultura a serem consideradas importantes formas de expressão da criatividade humana.

É importante assinalar que as idéias de Bacon, Descartes, Newton, Leonardo da Vinci, Brunelleschi, Alberti e outros expoentes do pensamento ocidental, vindas de mudanças epistemológicas ocorridas na passagem da Idade Média para a Moderna, perduraram no tempo e se constituíram em manifestações de uma linha de pensamento que optou pela razão abstrata como instância máxima de sua estruturação. Essa concepção deu partida a um esforço de metodificação e racionalização tanto ao nível do real quanto na esfera do simbólico, desde o "Renascimento" e passando pela "Revolução Científica" do século XVII, cada vez mais crescente e jamais possível de ser imaginado na história da humanidade.

Foi justamente do interior desta complexa e constante práxis de transformação e da descoberta pelo homem de sua capacidade de tudo poder intuir, agir e modificar, do real ao simbólico, que a fotografia surgiu séculos mais tarde, após terem sido estabelecidos os fundamentos culturais inerentes à sociedade moderna ocidental. Esta longa e, sob muitos aspectos, interessante "pré-história" da fotografia, vem demonstrar que sua invenção teve muito pouco de fortuito ou circunstancialidade. Raras invenções, como a da fotografia, foram produto de uma eventualidade

12. *Ibidem*, p.328.

qualquer. Para isso basta observarmos que na época da divulgação pública do processo do daguerreótipo, em agosto de 1839, vários pesquisadores, de diferentes países europeus e inclusive do Brasil, reclamavam para si a primazia de terem descobertos processos fotográficos ou parafotográficos.⁽¹³⁾

1.2. A conquista da realidade: ciência e arte no mesmo projeto

Sabemos pelos historiadores ou estudiosos do período da transição da época medieval à moderna que não devemos estranhar ou achar simples coincidência, o início das transformações sócio-culturais terem ocorrido, principalmente e ao mesmo tempo, na região de Flandres e nas grandes cidades mercantis italianas. Nestes lugares o desenvolvimento do capital comercial e dos bancos fizeram aparecer uma nova e dinâmica classe social, a burguesia, e com ela os princípios da sociedade capitalista. Trata-se de uma classe social que se relaciona com a realidade adotando uma nova atitude mental visando, sem preocupações teológicas ou transcendentais, defender sua liberdade e individualidade, o conhecimento exato da realidade e a racionalização da experiência e do trabalho humano. Ao incentivar e impulsionar todos os tipos de conhecimento científico ajudou a criar uma outra forma de considerar o saber, cujas características de pragmaticidade e progresso são primordiais.⁽¹⁴⁾

O desenvolvimento das relações mercantis, levando à exploração da natureza e da força de trabalho humana, permitiu centralizar, naquelas regiões mais desenvolvidas economicamente da Europa, a maior parte dos conhecimentos adquiridos pelas sociedades da época. A acumulação de riqueza possibilitava à burguesia, através do mecenato, financiar os estudos e satisfazer sua curiosidade pragmática em relação à técnica e à ciência, e seu prazer estético em relação às artes. "O período é de grande inventividade técnica estimulada e estimuladora do desenvolvimento econômico".⁽¹⁵⁾

13. BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia" in Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987. p.90. Sobre a invenção isolada da fotografia no Brasil ver: KOSSOY, Boris. Hercule Florence: 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1980.

14. MOTA, Carlos Guilherme. História moderna e contemporânea. São Paulo, Editora Moderna, 1987, cap. I.

15. SEVCENKO, Nicolau. op. cit., p.12.

Fizemos questão, nesta ligeira explicação, em tornar relevantes estes aspectos existentes na época do Renascimento por considerarmos que novas estruturas mentais não surgem sem a influência de mudanças sócio-econômicas nas sociedades que as originam. Há uma correspondência dialética que não deve ser esquecida, pois é fundamental para compreendermos adequadamente este momento tanto em que pese as novas atitudes intelectuais como as preocupações de ordem material. Os aspectos ideológicos da burguesia ascendente deixavam marca, tanto nas idéias econômicas, como nas idéias religiosas, artísticas e científicas. Isto revela que um novo sistema de pensamento se constituía paralelamente a uma nova sociedade. A velha cultura feudal tinha sido experimentada e começava a mostrar suas carências, dando sinais de sua incapacidade de sobrevivência às contradições que ela mesma engendrava. A nova classe burguesa a que dera origem tinha de encontrar um sistema social próprio para o desenvolvimento de um sistema adequado. Uma nova imagem do universo quantitativa e infinitamente extensa e secular vinha substituir a velha imagem, qualitativa, limitada e religiosa, que os europeus haviam herdado dos cristãos, muçulmanos e escolásticos.

A primeira idéia, a qual devemos considerar, é a de que no Renascimento as mudanças estéticas e técnicas nas artes acompanharam, lado a lado, o desenvolvimento científico:

"As atividades e os campos de reflexão que mais preocupavam os pensadores renascentistas aparecem condensados nas artes plásticas, a filosofia, a religião, a história, a arte, a técnica e a ciência. Acompanhando a intenção da burguesia de ampliar seu domínio sobre a natureza e sobre o espaço geográfico, através da pesquisa científica e da invenção tecnológica, os cientistas também iriam se atirar nessa aventura, tentando conquistar a forma, o movimento, o espaço, a luz, a cor e mesmo a expressão e o sentimento. A arte renascentista é uma arte de pesquisa, de invenções, de inovações e aperfeiçoamentos técnicos. Ela acompanha paralelamente as conquistas da física, da matemática, da geometria, da anatomia, da engenharia e da filosofia."⁽¹⁶⁾

16. Ibidem, p.25.

As transformações na esfera artística, que chegaram a sua plenitude justamente na "Alta Renascença" (fins do século XV/XVI), tiveram desenvolvimento gradual. A maioria dos estudiosos coincide em afirmar que quem abriu o caminho para a mudança realizada no Renascimento, no campo da arte, foi o pintor florentino Giotto (1266-1337).⁽¹⁷⁾ Antes dele, muito pouco havia de experiência na arte que pudesse ajudar a criar espaços pictoriais que dessem a impressão de espaços reais, ou figuras humanas anatomicamente proporcionais que expressassem sentimentos verdadeiramente humanos. Antecipando-se ao que começaria a se firmar um século depois de sua morte, Giotto rompe com o espaço simbólico altamente estilizado dos pintores góticos: o céu de suas pinturas não é mais dourado para simbolizar o reinado de Deus no firmamento, mas sim azul, o que parece ser muito significativo.⁽¹⁸⁾ Suas composições são tentativas de ir ao encontro da realidade, um tipo de figuração espacial e mobilidade dos personagens comprometida com uma impressão visual e sensível, afastando-se das rígidas tradições religiosas, filosóficas e metafísicas. Reconhecido como o pintor mais influente de sua época, e apontado por Bocaccio (1313-1375) como o fundador de uma nova arte, e citado por Dante Alighieri (1265-1321) em sua *Divina comédia*⁽¹⁹⁾, Giotto abria caminho às pesquisas formais e espaciais, por onde seus sucessores iriam trilhar.

Os estudos em torno de uma nova concepção do espaço, onde o volume tridimensional dos objetos reais deveria ser representado a partir de um recurso de profundidade que sugerisse a forma visualmente mais convincente de representação, apareceram primeiramente em Florença, e logo se espalharam por outras regiões italianas e européias. Credita-se ao arquiteto florentino Filippo Brunelleschi (1337-1446), por volta de 1420, a invenção de um novo método de exploração do espaço físico segundo um procedimento de representação que, baseado em medições matemáticas e na geometria euclidiana, permitisse reduzir ao plano bidimensional as três dimensões conhecidas, isto é, comprimento, largura e profundidade. No momento em que foi idealizado este método de

17. GOMBRICH, Ernst H. *História da arte*. São Paulo, Círculo do Livro, s.d., p.150.

18. *Os grandes artistas: Renascimento*, vol II. São Paulo, Nova Cultural, 1986, pp.217-240, em especial ver as reproduções de alguns quadros de Giotto.

19. ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo, Círculo do Livro, s.d., p.153.

Brunelleschi, dois amigos seus, o escultor Donatello (1386?-1466) e o pintor Masaccio (1401-1428), o primeiro através de seus baixos-relevos, o segundo por sua famosa decoração da capela dos Brancacci, põem em prática seus ensinamentos e provocam a admiração do mundo artístico.⁽²⁰⁾

Durante vários anos este método ganhou fama e foi se tornando comumente os artistas, mas não possuía sua teoria coerentemente escrita. Foi preciso que Leon Battista Alberti, arquiteto, escritor, pintor e teórico da pintura, nascido em Gênova, o formulasse concretamente. Em *Da pintura*, obra que contém os princípios fundamentais do método, tem-se a primeira tentativa de racionalização, baseada na matemática enquanto ciência, de um conhecimento vindo diretamente da experiência sensorial da visão humana. Aplicando este conhecimento visual/matemático à arte e à técnica e estética da pintura, Alberti antecipa, no campo das artes, o que cerca de duzentos anos depois filósofos vão propor para outras áreas do saber. Tal fato, se verdadeiro, poderia nos levar a acreditar numa continuidade ocorrendo na história social das idéias, que partindo de Alberti chegaria, de início, a Francis Bacon e, posteriormente, a Descartes⁽²¹⁾, permitindo assim perceber a maneira pela qual se deu a formação do conceito de ciência e da estruturação de um método de aproximação a realidade.

Em Alberti nasce a proposta de que a matemática é a unidade comum da arte e da ciência. Por ela convergem as tendências naturalistas da arte e o estudo da ótica. Vejamos algumas passagens em *Da pintura* que exemplificam nossa afirmação:

No prólogo, onde dedica o livro a Filippo Brunelleschi avisa:

"Verás três livros: o primeiro, todo matemático, faz surgir das raízes da natureza esta graciosa e tão nobre arte; o segundo põe a arte na mão do artista (...); o terceiro estabelece o que e como fazer para obter o domínio e o conhecimento perfeito na pintura."⁽²²⁾

No "livro primeiro" argumenta:

20. GOMBRICH, Ernst H. *op. cit.*, pp.170-176.

21. NEIVA JR., Eduardo. *A imagem*. São Paulo, Editora Ática, 1986. p.40.

22. ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1989, pp68-69.

"Escrevendo sobre pintura nestas brevíssimas anotações, tomaremos aos matemáticos - para que nosso discurso seja bem claro - aquelas noções que estão particularmente ligadas à nossa matéria (...) Peço, porém, ardentemente, que durante toda minha dissertação considerem que escrevo sobre essas coisas, não como matemático, mas como pintor. Os matemáticos medem com suas inteligências apenas as formas das coisas, separando-as de qualquer matéria. Nós, porque queremos que as coisas sejam postas bem diante dos olhos (...).⁽²³⁾

E no "livro terceiro" finaliza:

"Acho muito bom que o pintor seja, o quanto possível, instruído nas artes liberais, mas antes de tudo desejo que saiba geometria (...). Nossas instruções, por meio das quais se exprime toda a perfeita e absoluta arte da pintura, serão facilmente entendidas pelos geômetras. Mas quem não conhecer geometria não entenderá nem estas regras nem regra alguma da pintura. Insisto, portanto, que é necessário ao pintor aprender geometria."⁽²⁴⁾

A matematização do olhar do pintor, proposta por Alberti, tem por princípio que o único instrumento de verificação é seu próprio sistema ótico, que explora incessantemente o mundo sensível. A visão física, com suas leis óticas, sobrepuja a visão psicológica, interior e simbólica, e, materializada na tela, tenta representar, por imitação e pelo conhecimento da natureza, a realidade exterior. Desta forma, o método sistematizado por este teórico da pintura acaba se tornando um modelo de representação figurativo baseado na "força da visão" e da sua capacidade de medição e definição de relações espaciais. E vai buscar nos "filósofos", sem mencioná-los, as razões de suas idéias. Estes, segundo Alberti:

"(...) afirmam que as superfícies são medidas por alguns raios, uma espécie de agentes da visão, por isso mesmo chamados visuais, que levam ao sentido a forma das coisas vistas. E nós imaginamos esses raios como se fossem fios extremamente tênues, ligados por uma cabeça de maneira muito estreita como se fosse um feixe dentro do olho, que é a sede do sentido da vista. E daí, como tronco de todos os raios, aquele feixe espalha vergôntes diretíssimas e tenuíssimas até a superfície que lhe fica em frente."⁽²⁵⁾

23. *Ibidem*, p.71.

24. *Ibidem*, p.128.

25. *Ibidem*, p.75.

Mais adiante, completando seu raciocínio, coloca:

"Por isso mesmo se costuma dizer que, quando se vê, produz-se um triângulo cuja base é a quantidade vista e os lados são esses raios, os quais se estendem dos pontos da quantidade até o olho. E é certíssimo que nenhuma quantidade pode ser vista sem triângulo. Os ângulos nesse triângulo visual são primeiramente os dois pontos de quantidade; o terceiro é o que, oposto à base, está dentro do olho."⁽²⁶⁾

O desenho colocado abaixo facilita a interpretação visual das idéias de Alberti, enquanto a gravura de Albrecht Dürer (1471-1528), feita em 1525, nos mostra, da forma mais simples possível, a sua base empírica. Aqui a linha reta da visão é representada por uma corda e marca como o alaúde aparecerá na moldura, segundo o ponto de vista do observador que está localizado no extremo da corda presa à parede.

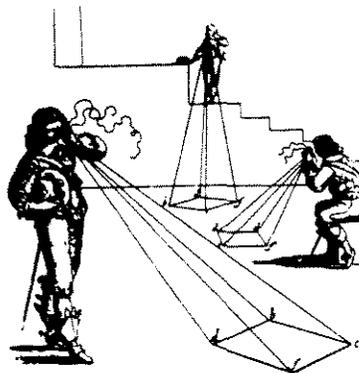


FIGURA 1

26. *Ibidem*, p.76.

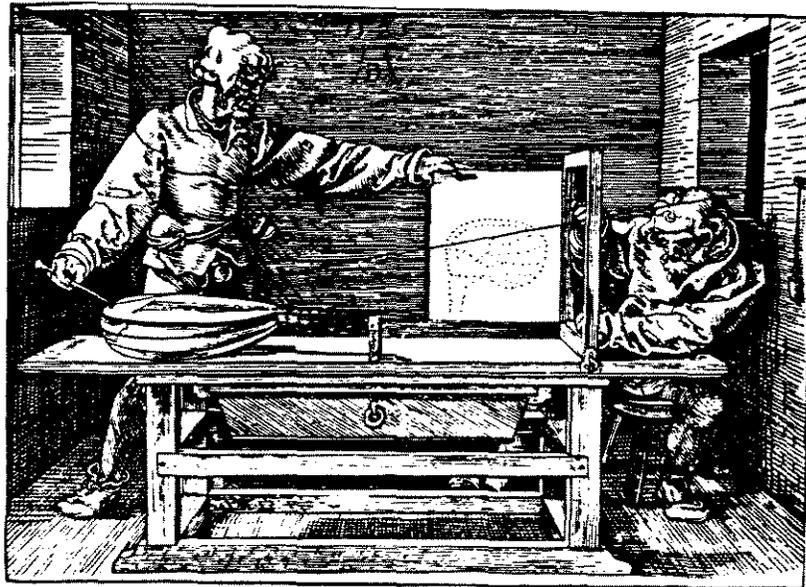


FIGURA 2

Baseado nestas primeiras proposições o método vai se constituindo até firmar-se como um sistema de redução proporcional, onde em uma superfície plana, todos os objetos a representar são compreendidos a partir de um único ponto de vista, o olho fixo e centralizado do pintor, e sugerindo uma ilusão de profundidade determinada pelo ponto de fuga e linha do horizonte, de maneira que todas as linhas paralelas da composição estariam convergindo para um ponto no fundo da tela que representa o foco da perspectiva e a infinitude visual.

Este sistema de representação, esta nova formalização do ver entrou para a história com várias denominações: "perspectiva geométrica"; "perspectiva matemática"; "perspectiva exata"; "perspectiva central"; "perspectiva linear"; "perspectiva albertiana"; "perspectiva clássica"; "perspectiva artificialis"; "perspectiva renascentista". Tornou-se, juntamente com o estudo da anatomia humana, da observação minuciosa e detalhista da natureza, da luz e de seu tratamento técnico e estético e no uso da tinta a óleo, com sua enorme possibilidade de proporcionar brilho, nitidez de cor e textura, numa criação tão convincente que a maioria dos produtores ocidentais de imagens desistiram de adotar diferentes métodos para representar o espaço tridimensional. Contudo, mesmo que haja outros elementos

compositivos, será a perspectiva central que dirigirá a organização da representação. Definindo a colocação das figuras e objetos em planos que se distanciam, inevitavelmente, para o fundo, destacando dentre eles quais serão os principais e os que ficarão em primeiro plano e na parte central das imagens, envolvidos por uma área subordinada à sua volta, a perspectiva linear ajudará na compreensão de todo o conjunto visual. Com o auxílio destes artifícios o conteúdo representacional consegue ficar mais evidente e se o ver já estiver sendo "educado", menos difícil será a decodificação da mensagem. O aprendizado do ver renascentista vai se dar tanto pelo lado da publicação de diversos "tratados de perspectiva" que demonstram e ensinam as técnicas para os artistas, como pela produção numerosa e continuada de imagens que seguiam o programa de Brunelleschi e Alberti, e assim, tornava o público cada vez mais habituado com esta nova forma de representação espacial.⁽²⁷⁾

Não devemos considerar que tal criaçãoperspéctica tenha apenas tido a possibilidade de realizar um novo "espaço plástico". A escolha de um ponto de vista central e imóvel, ordenador de toda uma estruturação visual, com um ponto de fuga definido, tem um significado não somente técnico na representação espacial, mas também ideológico. A opção corresponde igualmente a uma nova forma de apreensão do homem, da realidade e de suas relações. É a visão de uma nova organização de idéias, que não teve existência numa outra época e lugar que não seja a Europa do período moderno. Outras propostas de representação do espaço pictórico, como o método da "perspectiva reversa", onde a representação das figuras principais se dá ao observador numa proporção maior do que as figuras existentes no primeiro plano⁽²⁸⁾; ou a "perspectiva frontal" em que a relação básica não é entre as figuras principais, mas sim delas com o espectador, pois este, por excelência, é o próprio governante e autoridade religiosa, que se deseja honrar pela representação pictórica⁽²⁹⁾; ou a "perspectiva axonométrica", bastante difundida no Oriente e freqüentemente utilizada pelos arquitetos, que é uma projeção que propõe um ponto de vista acima e oblíquo dos objetos

27. NEIVA JR., Eduardo. *op. cit.*, p.33.

28. HAUSER, Arnold. *op. cit.*, p.184.

29. *Ibidem*, pp.196-197.

representados, foram inventadas independentemente em todo o mundo e apareceram em épocas históricas de diferentes sociedades. Por sua vez, a perspectiva central, diferentemente de todas as outras formas de representação figurativa, foi resultado de uma longa investigação técnica e resposta às transformações e necessidades sócio-culturais bem particulares e específicas. A invenção desta perspectiva marcou uma opção do pensamento ocidental pela reprodução mecânica, construção geométrica e fidelidade ótica na observação da natureza e na construção do "espaço plástico". Este pensamento, como já indicamos, procurava definições completamente objetivas e corretas da natureza, e levou ao aparecimento da pesquisa experimental e a paradigmas científicos de exatidão e verdades.

Ao mesmo tempo em que esta nova elaboração intelectual libertara a ação humana de muitas barreiras ideológicas, ia instituindo outras. Se não mais era "reflexo de um pensamento de Deus", cabia ao homem organizar a realidade que lhe envolvia seguindo a nova significação que dava à sua presença no mundo, isto é, o de ter assumido a possibilidade de ser o centro do universo e querer compreender, conquistar e explorar o todo humano e natural. O universo está, assim, aberto a uma pluralidade de pontos de vista; no entanto, o que se concretiza historicamente é a superação de todas as tendências pela imposição hegemônica de uma. Este gesto de força, através e a partir do qual da realidade multifacetada é escolhida uma única visão de mundo para explicá-la, passa a ser a alavanca da política de dominação de uma classe social. Como já tivemos a oportunidade de examinar, a base burguesa deste período, influenciando as realizações mais expressivas no campo científico, artístico, econômico, político e ideológico, não pode ser desprezada. Todas as mudanças engendradas pela burguesia, nas variadas partes do social, repercutiram entre si e representaram o início do seu poder, e estão intimamente relacionadas com a idéia da unidade e unificação. Sob esta "perspectiva unilateral" estão igualmente unificadas a representação da imagem pela "perspectiva central, numa visão globalizante do espaço criativo determinado de um único ponto de vista, a unificação e centralização política através dos estados nacionais absolutistas, a expansão dos horizontes geográficos e sua exploração por um único modo de produção e a unificação da verdade objetiva submetida as leis universais da natureza⁽³⁰⁾.

30. SEVCENKO, Nicolau. *op.cit.*, p.33.

Tudo isso nos sugere que devemos considerar como uma das principais características deste momento histórico a existência de uma racionalidade vigorosa. Causa e efeito de uma síntese unificadora, que em torno da ideologia burguesa, e ao longo do tempo, se torna cada vez mais problemática, "na medida em que a cultura moderna foi aprofundando as linhas opostas de empirismo e racionalismo"⁽³¹⁾. Das contradições desta síntese esfacela-se a unidade cultural surgida entre duas áreas do conhecimento: ciência e arte. A sociedade europeia de fins do século XVII e início do século XVIII que vivenciava o fim e o início de uma etapa histórica não mais recomporá essa unidade que encontra sua expressão máxima no Renascimento, onde fazer e pensar artístico e pensar e fazer científico constituíram juntos um mesmo processo, e sob muitos aspectos reuniam-se no mesmo sujeito criativo. Na sociedade definitivamente fragmentada pela divisão técnica e social do trabalho, a qual, por sua vez, opõe-se ao capital, é impossível recriar aquela unidade original.

Ora, nesse quadro singular é que a história das imagens figurativas, desde meados do século XV até fins do século XIX, também se faz presente. Dando-nos exemplo único da criação e desenvolvimento de uma expressão figurativa e representacional, cujo conhecimento da matéria/natureza e da forma estão na base dos seus princípios estéticos. Intimamente relacionada com novos valores culturais e alterações sócio-econômicas, esta história torna-se também uma forma de compreensão do processo de objetivação do homem e da sua experiência, além de corresponder à maneira pela qual uma classe social via o mundo e ideologizava hegemonicamente a realidade.

1.3. Das técnicas de produção de perspectiva à fotografia

Desde a invenção da perspectiva geométrica, a idéia de uma representação mecânica, de uma "cópia da natureza" independente da ação humana, fazia-se presente.

31. BOSI, Alfredo. "Fenomenologia do olhar" in O olhar. São Paulo. Companhia das Letras, 1988, p.74.

De início pequenos artifícios facilitavam a solução técnica do problema da projeção figurativa de um objeto sobre uma superfície plana. Mais uma vez recorremos a Dürer, e através de gravuras suas podemos ver dois mecanismos que permitiam um olhar perspectivado. Nas duas gravuras o olhar do pintor se dá a partir de um ponto imóvel (notar a barra perpendicular à mesa e próxima ao olho) de observação. Entre este e o modelo existe um caixilho envidraçado que pode ter uma rede de linhas pretas, formando quadrados sobre sua superfície ou não. Para a primeira opção, o pintor traça os contornos do seu modelo diretamente na moldura envidraçada e daqui os transfere para um papel ou tela. Na segunda opção, a imagem visualizada pelo observador, dividida pelos quadrados, é transposta para uma tela ou papel que também está dividido segundo o mesmo tamanho e número de quadrados que existem no caixilho.



FIGURA 3



FIGURA 4

Mas existiam outros instrumentos mais sofisticados. Um idealizado por Filippo Brunelleschi, no início do século XV, é assim descrito por Pierre Francastel, de acordo com um texto anônimo da época:

"Trata-se de dois pequenos painéis em madeira onde estão representadas arquiteturas familiares a todos os florentinos (...), para observar as paisagens de Brunelleschi, convinha colocar o olho num pequeno buraco feito no centro do painel (...). O painel era montado, por outro lado, sobre uma plataforma de metal polido que refletia o céu. E, diante do painel pintado, fora montado verticalmente, na outra extremidade da plataforma, um segundo espelho em que a composição se refletia. Através do pequeno furo feito no painel pintado aparecia, então, por meio de um sofisticado jogo de ótica, todo um mundo imaginário de raios e reflexos que se ofereciam ao olhar."⁽³²⁾

Esta câmera ótica de Brunelleschi, singular aparelho de observação das dimensões dos objetos e das relações espaciais entre eles constituía-se numa autêntica especulação técnica materializada na forma de um engenho ótico e pictorial, bem ao gosto das pesquisas da época.

Porém, será a câmera escura, o meio instrumental de maior aplicabilidade para auxiliar desenhistas e pintores na produção de imagens em perspectiva geométrica. É, originalmente, como

32. FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo, Martins Fontes Editora, 1990, p.10.

o nome indica, uma caixa ou um ambiente totalmente vedado à luz com um pequeno orifício em uma de suas paredes, através do qual os raios luminosos refletidos vão projetar na parede oposta ao orifício uma imagem totalmente invertida.⁽³³⁾

A mais antiga referência à câmera escura e de alguns fenômenos óticos relacionados a ela foi feita por um estudioso árabe, no século XI, chamado Al Hazen de Bastha. Na medida em que conhecimentos da física ótica iam sendo adquiridos, incorporava-se à câmera escura melhoramentos tais como a inclusão de lentes biconvexas no lugar do orifício e a colocação de diafragmas, próximo a essas lentes, resultando em imagens mais nítidas e brilhantes.⁽³⁴⁾

Entretanto foi preciso cerca de 500 anos, desde Al Hazen, para que a câmera escura deixasse de ser um instrumento de observação, apenas de eclipses solares, e se convertesse num aparelho de uso familiar aos pintores. Quem primeiro fez a proposta foi Giovanni Battista della Porta, físico napolitano, em 1558 na sua *A magia natural*, um dos mais conhecidos livros sobre ciência popular publicado no século XVI:

"Se não sabes pintar, com este procedimento podes desenhar (o contorno das imagens) com um lápis. Então só tens que aplicar as cores. Isto se consegue projetando a imagem sobre uma mesa de desenho com um papel. E para uma pessoa que seja habilidosa a coisa resulta muito simples."⁽³⁵⁾

Na segunda edição de seu trabalho, em 1589, della Porta sugeriu uma importante modificação na câmera escura: a colocação de um espelho com inclinação de 45° no seu interior, com a finalidade de provocar uma nova inversão na imagem, que se apresentaria corretamente orientada (a imagem estaria em pé, possuindo apenas uma inversão lateral), na parede oposta à lente. Em 1685 essa idéia seria aperfeiçoada por Johann Zahn, um monge alemão estudioso de ótica, que realizou descrições pormenorizadas de diversos tipos de câmeras escuras. Sua obra *Óculos artificial teledióptrico* foi ilustrada

33. GERNSHEIM, Helmut e Alison. *História gráfica de la fotografia*. Barcelona, Ediciones Omega, 1967, p.10.

34. COE, Brian. *Le premier siècle de la photographie*. Lausanne, Edita S.A., 1976, p.9.

35. GERNSHEIM, Helmut e Alison. *op.cit.*, p.11.

com câmeras escuras que possuíam as seguintes alterações: a parte superior era de vidro fosco, permitindo que se colocasse diretamente sobre ele uma folha de papel para desenhar; substituiu as lentes biconvexas por uma combinação de diversas lentes para eliminar aberrações óticas e, assim, melhorar qualitativamente a imagem, e escureceu o interior da câmera escura e do tubo de metal, no qual ficavam as lentes, com o objetivo de evitar reflexos indesejáveis.⁽³⁶⁾

A *Enciclopédia francesa*, um marco do pensamento ocidental do século XVIII, organizada por Diderot e D'Alembert e que contou com a colaboração dos mais destacados estudiosos na área da filosofia, economia, matemática, física e ciência natural, também apresentava várias descrições de câmeras escuras portáteis. Dos trinta e cinco volumes editados entre 1751 e 1780, vinte e um eram volumes de texto, doze de estampas e dois de índice geral. Os volumes de estampas tinham por título *Recolha de estampas sobre as ciências, as artes liberais e artes mecânicas com sua explicação*, onde esquemas, desenhos e gravuras ilustravam visualmente as descobertas científicas, os instrumentos inventados e os trabalhos de observação minuciosa da natureza. Estes volumes ilustrados da *Enciclopédia* utilizavam pedagogicamente as imagens, pois partiam do princípio de que determinadas idéias tornavam-se tangíveis pela observação das imagens que as acompanhavam⁽³⁷⁾.

Assim, ao chegar o século XVIII, o uso da câmera escura era de conhecimento geral e a maioria das obras que tratavam da ótica, da pintura e livros de popularização científica faziam referências e descrições deste aparelho.

Mesmo com todo esse desenvolvimento técnico e operacional da câmera escura havia ainda um problema a ser superado: as imagens da câmera escura somente conseguiam adquirir um aspecto durável a partir de uma intervenção manual que fixasse definitivamente os contornos e os tons de luz projetados. Fazia-se necessária, na tentativa de alcançar plenamente a produção de uma imagem automática, a criação de um método de impressão independente da ação mecânica e habilidosa da mão humana.

36. *Ibidem*, p.15.

37. *A Enciclopédia*. Clássicos de Bolso, Lisboa, Editorial estampa, 1974.

O problema já não mais pertencia à física ótica ou à matemática geométrica, estes saberes desde fins do século XVII tinham dado soluções. Portanto uma outra área do conhecimento deveria ser convidada a prestar seus serviços. Foi desta forma que a química, na especialíssima área das substâncias sensíveis à luz, veio contribuir para tornar o sonho da produção de imagens mecânicas e automáticas uma realidade.

Que determinadas substâncias eram sensíveis à luz já se sabia desde a Antigüidade, por simples observação da natureza. No entanto, não eram claras as respectivas funções da luz, do calor e do próprio ar sobre as alterações que alguns materiais apresentavam. Na Idade Média européia, os químicos ou alquimistas aumentavam ainda mais as dúvidas, ao proporem a existência de poderes químicos misteriosamente mágicos vindo dos corpos celestiais.⁽³⁸⁾ A partir do século XVIII se faz sentir, gradualmente no campo da química, um incentivo às investigações para um conhecimento mais preciso, iniciando-se assim um período de ricas experiências empíricas na busca da compreensão de certos processos químicos e físico-químicos. Foi desta forma que, em 1725, Johann Heinrich Schulz, um professor da Universidade de Altdorf, preocupado com o fenômeno da fosforescência, expôs acidentalmente à luz um composto contendo gesso e nitrato de prata, e imediatamente constatou o escurecimento deste último. Intrigado com o fato, repetiu a experiência diversas vezes e pode então explicar e comprovar as razões de tal enegrecimento.⁽³⁹⁾ Estava, assim, estabelecida a base química para a produção de uma imagem impressa mecanicamente.

Posteriores desenvolvimentos no campo da química foto-sensível, ainda em meados do século XVIII, aproximaram com mais rapidez este objetivo. Ficariam por ser descobertos, nos primeiros anos do século XIX, qual a melhor substância foto-sensível, o controle do seu escurecimento e a permanência definitiva de sua reação à luz. Para isso, pesquisadores de diferentes regiões européias iniciaram suas experiências e, alguns anos depois, os franceses apresentariam e doariam

38. ROSSI, Paulo. *op.cit.*, pp.54-55.

39. COE, Brian. *op.cit.*, p.10.

orgulhosamente ao mundo, um processo, totalmente completo, de produção e impressão pela luz de imagens oriundas da câmera escura, que se tornaria conhecido mundialmente pelo nome de fotografia. Se bem que as imagens deste processo, os daguerreótipos, tinham importante característica que as distinguiam do atual e tradicional processo fotográfico. O daguerreótipo produzia uma imagem positiva única, sobre metal, de caráter irreproduzível. A fotografia contemporânea, como conhecemos, fundamenta-se tecnicamente na possibilidade de reprodução ilimitada da imagem a partir de uma única matriz negativa e transparente capaz de gerar uma ou mais imagens positivas.

2

Um foco de luz projetando realismo, representação e significação

"Desde o século passado, a partir da fotografia, as possibilidades materiais das imagens vêm crescendo em ritmo exponencial, culminando hoje na experiência inaudita da realidade virtual. Quaisquer tentativas de compreender esse universo através de enumerações ou classificações baseadas nos canais que as veiculam ou nos seus modos de aparência estão fadadas à obsolescência prematura."⁽¹⁾

2.1. A questão do realismo na fotografia

A novidade técnica e estética trazida pela invenção da fotografia carregara consigo a mais antiga e importante polêmica teórica em torno desta forma de expressão. O que chamava a atenção, o que fascinava, era a célebre "impressão de realidade", resultado final de um "processo mecânico de produção de imagem", que por seus atributos técnicos lhe conferia o status de "reflexo da realidade" ou "reprodução do real". Tal impressão, jamais obtida até então, por qualquer procedimento, fazia com que a fotografia representasse a mais elaborada forma de criação de um olhar ou visão avançada, e sob muitos aspectos permitia a extensão e a expansão da imaginação humana, quer fosse pela percepção quer fosse pelo conhecimento.

O fato criado com o advento de uma imagem tão verossímil estabelecia um novo conceito: o da verdade ótica fotográfica. Nele está inserida a certeza, para o senso comum, de que a percepção visual é forte e poderosa o suficiente para exercer influência sobre o pensamento, e por outro lado, é respaldada pelo discurso científico, que a inventou, segundo as leis da ótica sobre a propagação retilínea da luz e

1. SANTAELLA, Lucia. "Palavra, imagem e enigmas" in Dossiê palavra/ imagem. Revista USP. São Paulo. Universidade de São Paulo/Coordenadoria de Comunicação Social, nº 16, dez/jan/fev 1992-1993. p.42.

da reação química das substâncias foto-sensíveis, que num dado momento do desenvolvimento do conhecimento se cruzavam para produzir uma imagem figurativa com alto grau de exatidão. A credibilidade estava, portanto, assegurada e como o processo fotográfico não podia "mentir", pois além de ser síntese científica era informação visual análoga ao ato pessoal de ver, tinha-se pela imagem fotográfica uma convicção praticamente inquestionável.

A verdade fotográfica, que se iniciava, era inseparável da concepção geral do pensamento positivista. Esta filosofia na busca pela aquisição do pensamento positivo postulava que o conhecimento repousava nos dados dos sentidos. Alegava que o mundo não constituía outra coisa senão a totalidade das experiências que temos dele. Que este é a soma de nossas percepções⁽²⁾. Porém, o perfeito conhecimento de um fenômeno observado é impossível, já que a sua realidade plena, certamente, transcende as manifestações detectáveis por nossos sentidos. Então como superar o arbítrio da subjetividade e os limites da nossa percepção? Segundo o maior teórico positivista do início do século XIX, Augusto Comte, haveria a necessidade de encontrar no real as suas leis efetivas e suas relações invariáveis, independentes da vontade e da ação humana, e assim, com o uso combinado da razão e da observação chegaria ao conhecimento verdadeiro. Enfim, compreender a realidade por ela mesma, sem que neste projeto o sujeito do conhecimento interviesse, mantendo-se neutro, imparcial e objetivo⁽³⁾.

Com base em tais afirmações, a ideologia positivista vai ganhando espaço e se ramificando pelos mais variados prolongamentos do social. Desenvolvendo-se ao longo do século XIX, acaba constituindo uma nova consciência sobre a realidade, sendo esta vista, cada vez mais, pela perspectiva da objetividade, transparência e neutralidade.

Bem, se considerarmos que toda ideologia tente descrever ou explicar a realidade, ela interpreta, em nome de uma idéia básica que confere autoridade a toda sua teoria. No caso específico da ideologia positivista, numa sociedade dominada política e economicamente pela burguesia, como já é a sociedade européia no século passado, vamos encontrar esta idéia central na noção de "ordem natural", separada da manipulação dos indivíduos, e possível de ser plenamente apreendida pela "razão" e "objetividade".

2. JAPIASSU, Milton. Questões epistemológicas. Rio de Janeiro, Imago, 1981. p.11.

3. VERGEZ, André e HUISMAN, Denis. História dos filósofos ilustrada pelos textos. Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 1982. p.292.

É justamente aqui que se infiltra o papel ideológico do saber objetivo, "científico", pois compete-lhe determinar o real em relação ao qual os indivíduos devem se definir e se submeter. São os imperativos desse saber que decidem o que pode ser aceito e o que deve ser rejeitado, o que é verdade ou não. O saber científico positivista, mais do que ao lado da realidade, deve ser o próprio espelhamento de sua imagem, na transposição mais fiel e exata.

Assim, tomando cuidado com qualquer raciocínio mecanicista, podemos levantar a hipótese de que a fotografia, enquanto objeto tecnológico, fruto da racionalidade e observação, e meio de extensão do sentido mais usado para a observação, é a melhor expressão e exemplo concreto de vários aspectos da ideologia positivista e de suas verdades. Ela "parece responder ao império dos 'fatos' e dos 'cálculos', colocando ao alcance do homem oitocentista uma mimese perfeita".⁽⁴⁾

A concepção da fotografia como "cópia da realidade" está estampada, sem a menor hesitação, no título de uma comunicação apresentada por William Henry Fox Talbot, o criador do processo negativo/positivo na fotografia, em janeiro de 1839, na Real Sociedade de Londres. *Alguns aspectos da arte do desenho fotogênico, o processo mediante o qual os objetos naturais podem delinear-se por si mesmos, sem a ajuda do lápis do artista*⁽⁵⁾. A mesma idéia se reproduz em outros dois trabalhos de Talbot: *O lápis da natureza*, editado em 1844, que se constitui no primeiro livro do mundo ilustrado fotograficamente e, *Pinturas no céu da Escócia*, com vinte e três fotografias, publicado em 1845⁽⁶⁾.

Esta opinião cruza os oceanos e iremos vê-la num artigo publicado num jornal da cidade do Rio de Janeiro, em maio de 1839:

"Revolução nas artes do desenho

O invento ou descobrimento de que vamos falar merece um e outro título; a natureza e o engenho do homem podem aí apostar primazias. A natureza aparece retratando-se a si mesma, copiando as suas obras assim como as da arte. Não em painéis

4. FABRIS, Annateresa. *Fotografia - usos e funções no século XIX*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1991. p.197.

5. KEIM, Jean A. *Histoire de la photographie*. Paris, Presses Universitaires de France. 1979. p.16.

6. *Ibidem*, p.18.

presenciais, inconstantes e fugidios, como eram e são os rios, os lagos, as pedras e metais polidos, mas em matéria que retém o simulacro do objeto visível, e o fica repetindo com a mais cabal semelhança depois de ausente (...). Não há porque nos espantemos: a luz, a própria luz foi a pintora (...) Estas gravuras abertas pelo buril dos raios luminosos, estas estampas baixadas, porque assim o digamos, do céu (...)"⁽⁷⁾

Começa-se assim, por toda parte, pelos fotógrafos e pelos que saúdam a invenção da fotografia, a disseminação de que é uma técnica "neutra", que por aproximação espantosa e exatidão ótica-visual, mostra transparentemente o real. Instala-se, desde os primeiros momentos de sua existência, o "culto dominante" da fotografia enquanto reprodução fiel e objetiva da realidade. Esta concepção fundamental sobrevive ao longo do tempo e chega contemporaneamente até nós, pelas mãos de alguns teóricos e críticos, que com maior refinamento argumentativo, vão conseguir preservá-la.

De fato, pela voz de um dos mais destacados expoentes desta idéia temos a defesa da relação essencial existente entre a realidade e sua imagem:

"A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano, denomina-se precisamente "objetiva". Pela primeira vez entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno, por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruimos da sua ausência. Ela age sobre nós como um fenômeno 'natural', como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica."⁽⁸⁾

7. Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 01/05/1839. p.2

8. BAZIN, André. "Ontologia da imagem fotográfica" in XAVIER, Ismail (org.) A experiência do cinema. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983. p.125.

Não há incerteza alguma em Bazin quanto à natureza mais íntima da fotografia, quanto ao lugar que ocuparia no mundo das imagens e quanto à sua possibilidade de se oferecer ao nosso prazer e certeza visual. E ele vai ampliando suas considerações: "a fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução", o que colocaria o desenho e a pintura como artifícios secundários de semelhança. "A imagem provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo".⁽⁹⁾ Neste ponto de vista, Bazin é provavelmente o teórico que mais levou a sério a convicção de que a fotografia é muito mais do que uma representação da realidade. É a verdade do realismo fotográfico visto na sua forma mais radical. E o aparecimento do cinema, segundo Bazin completando a objetividade fotográfica, é a realização mais apurada que tenta satisfazer a obsessão pelo realismo.

Nenhum outro autor foi capaz de ser tão enfático. Porém, percebemos que a questão continua sendo eixo da definição da fotografia. Em Barthes, num texto que se tornou famoso e marcou época, existe a seguinte passagem:

"Qual o conteúdo da mensagem fotográfica? O que transmite a fotografia? Por definição, a própria cena, o literalmente real. Do objeto à sua imagem há, na verdade, uma redução de proporção, de perspectiva e de cor. No entanto, essa redução não é, em momento algum, uma transformação (no sentido matemático do termo); para passar do real à sua fotografia, não é absolutamente necessário dividir este real em unidades e transformar essas unidades em signos substancialmente diferentes do objeto cuja leitura propõem (...)."⁽¹⁰⁾

A preocupação em confirmar a fotografia como "analogia do real" tem ao longo deste texto momentos ambíguos. Se no princípio diz que a fotografia tem "uma mensagem primeira que, de certo modo preenche plenamente sua substância e não deixa lugar ao desenvolvimento de uma mensagem segunda"⁽¹¹⁾; logo depois declara "nada indica que existam, na fotografia, partes 'neutras'; pelo menos, a total insignificância da fotografia talvez seja absolutamente excepcional."⁽¹²⁾

9. *Ibidem*, p.126.

10. BARTHES, Roland. "A mensagem fotográfica" in *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Edições 70, 1984. p.12.

11. *Ibidem*, p.10.

12. *Ibidem*, p.22.

Entre colocações deste tipo, Barthes continua dificultando a compreensão sobre o que pensa. Assim que propõe a conotação fotográfica a partir dos "diferentes níveis de produção da fotografia (escolha, processamento técnico, enquadramento, diagramação)" lembra que estes "procedimentos" não fazem parte da "estrutura fotográfica", por produzirem uma alteração da realidade, a isto, "não é, evidentemente, um procedimento específico da fotografia".⁽¹³⁾ Então o que é específico do código fotográfico, o que lhe levaria a se separar da analogia do real, não é considerado por Barthes, justamente por compartilhar e acreditar na verdade da aparência visual.

Vinte anos depois, em 1980, no seu derradeiro livro, Barthes assume definitivamente a fascinação pela abordagem realista⁽¹⁴⁾. É um texto muito atraente por seu estilo poético, extremamente pessoal, onde a fotografia é analisada pela experiência vivida por seu autor no encontro com algumas imagens. Por outro lado, esta meditação chega a ser quase mística, submetendo sua reflexão a uma dimensão inatingível, pelo seu alto grau de subjetividade. A criação de duas categorias analíticas, o *punctum* e o *studium*, não conseguem se tornar operatórias para além do próprio texto, o que de certa forma frustra aquele leitor especial que se dedica à compreensão do complexo fenômeno fotográfico. Definindo a primeira como o elemento da fotografia "que salta da cena, como uma seta, e vem trespassar-me"⁽¹⁵⁾, ferindo, apunhalando e marcando o inconsciente. O *punctum* possui valor superior, um pormenor que se destaca e que se apodera de toda interpretação, e sua leitura é ao mesmo tempo ativa e curta. Já o *studium*, ele conceitua como a "extensão de um campo que eu reconheço facilmente em função do meu saber, da minha cultura"⁽¹⁶⁾. Sempre "remete" a uma informação que circula socialmente. "É pelo *studium* que me interesso por muitas outras fotografias, queiras recebidas como testemunhos políticos, queiras apreciadas como bons quadros históricos, porque é culturalmente (...) que eu participo nas figuras, nas expressões, nos gestos, nos cenários, nas ações."⁽¹⁷⁾

É evidente a dualidade e a tensão relacional entre essas duas categorias, mas Barthes insiste que certas fotografias se destacam, precisamente, por conterem simultaneamente as duas, é esta co-presença que o leva a admirá-las. No entanto, isto não satisfaz seu objetivo principal: o de encontrar a essência", de descobrir o "noema" da fotografia, pois faltava acrescentar algo, uma espécie de *punctum*, mas de outra

13. *Ibidem*, p.15.

14. BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Lisboa, Edições 70, 1981.

15. *Ibidem*, p.46-47.

16. *Ibidem*, p.45.

17. *Ibidem*, p.46.

natureza. Nesta procura ele encontra o "tempo", o "isto foi"⁽¹⁸⁾:

"A imagem, diz a fenomenologia, é um nada de objeto. Ora, na Fotografia, o que eu estabeleço não é apenas a ausência de objeto; é também simultaneamente e na mesma medida, que esse objeto existiu realmente e esteve lá, onde eu vejo. É aqui que reside a loucura, porque, até este dia, nenhuma representação podia garantir-me o passado da coisa, a não ser através de circuitos. Mas com a Fotografia, a minha certeza é imediata: ninguém no mundo pode desmentir. A fotografia torna-se então para mim um medium estranho, uma nova forma de alucinação: falsa ao nível da percepção, verdadeira ao nível do tempo. De certo modo, uma alucinação moderada, modesta, partilhada (por um lado, 'não está lá', por outro, 'isso existiu realmente'. Imagem louca, tocada pelo real".⁽¹⁹⁾

Barthes somente pode afirmar como "essência" da fotografia, o "isto foi", se tiver certeza absoluta do "que é". Esta verdade, ele vai buscar na origem química da fotografia que permitiu captar integralmente "uma emanção do referente". "De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vem tocar-me, a mim, que estou aqui."⁽²⁰⁾ A luz, retida quimicamente, é o elo principal. Por ela o referente adere na imagem e a autentica. Não há espaço para a mediação, nem para um código. A imagem fotográfica é "íntegra" e "plena".⁽²¹⁾ Aqui também, consideramos haver por parte de Barthes, um certo equívoco, quanto ao trabalho efetivo realizado pela química fotográfica. É importante salientar que o processo de produção de uma imagem fotográfica parte dos seguintes efeitos óticos: o da reflexão, seleção e reorientação da radiação luminosa. O primeiro é uma das propriedades básicas da luz, e está diretamente relacionado ao que acontece quando a energia luminosa chega na superfície de qualquer objeto. Dentre outras alterações, ela reflete, isto é, os objetos rebatem a luz para uma direção determinada pelo seu ângulo de incidência. Então, só existe fotografia quando a luz pode ser refletida na direção da câmera. O segundo refere-se a uma das características das objetivas fotográficas, a de limitar a quantidade de luz refletida por um objeto. A "limitação" ou "seleção" é fundamental para que se possa criar uma imagem ótica dos objetos.

18. *Ibidem*, p.133.

19. *Ibidem*, p.158.

20. *Ibidem*, p.114.

21. *Ibidem*, p.126.

Sem um controle da radiação luminosa seria impossível a produção de uma imagem sobre uma superfície, já que a luz, quando atinge a superfície de um objeto, é refletida em todas as direções e por todas as partes desse objeto. É por essa razão que não se consegue obter a imagem de um objeto apenas colocando um pedaço de filme sensível em frente a ela. É necessário algum dispositivo que controle, selecione e limite a luz, neste caso as lentes das objetivas, senão o resultado obtido é apenas uma mancha sem definição. E o último nos lembra de outra propriedade da luz, que é a refração. Esta ocorre quando a radiação luminosa atravessa obliquamente um material transparente para penetrar noutro, modificando sua trajetória. Tal efeito é importantíssimo para a fotografia, pois é assim que as lentes funcionam, ao modificarem a direção da luz, e fazerem convergir para um ponto. Este ponto de convergência é onde se localiza na câmera, o filme.⁽²²⁾

Dentro da formulação expressa por Barthes, de que o fundamental fotográfico, o "isto foi", ou em outras palavras, "o referente está aqui", toda a instância física simplesmente não existe, é totalmente omitida, como se a instância química agisse por si só. Ora, pelo que acabamos de descrever, a parte física é o início do processo fotográfico, que numa etapa posterior desenvolve-se sobre uma superfície de moléculas de sais de prata, que após serem fotonizadas formam uma imagem latente (invisível). E aí, no momento final do processo, torna-se visível, depois da revelação. Numa transformação deste tipo, em que a luz refletida é selecionada, reorientada, convergida para um plano ou superfície onde existem halogenetos de prata que se alterarão para criarem uma imagem invisível, que somente poderá ser vista quando estes mesmos cristais de prata se tornarem negros, de que forma, com que coragem, poderíamos falar que a "fotografia traz sempre consigo o seu referente"? A única resposta foi a criada pelo próprio Barthes. Utilizando uma metodologia bastante heterodoxa, da qual não fazem parte aspectos culturais ou científicos, ele propõe que retiremos da fotografia seu "bla-bla vulgar: 'técnica', 'realidade', 'reportagem', 'arte', etc: nada dizer, fechar os olhos, deixar que o pormenor (o punctum) suba sozinho à consciência afetiva".⁽²³⁾ O método torna concreto, pelo discurso, uma visão abstrata e sentimental. *A Câmera Clara* não se distingue pelas idéias lançadas, mas sim, pela emoção explícita, jamais contida ao longo dos seus capítulos. Aí reside o seu grande mérito e, malgrado a simplificação dos fatos e da nossa interpretação, enquadra-se numa perspectiva de utilização da fotografia metaforicamente. Convertendo-se numa expressão de sua fenomenologia do afeto, a fotografia não é para ser objeto de crítica, mas sim, meio de emoção pelo prazer ou pelo fim de algum "isto foi".

22. LANGFORD, Michael. *Fotografia básica*. Lisboa, Martins Fontes, 1979. pp.20-23.

23. BARTHES, Roland. *op. cit.*, p.82.

Prolongamos, um pouco mais, nossas considerações sobre esta obra de Barthes, pelas seguintes razões: em primeiro lugar porque o autor, consagrado como um das grandes mestres da semiologia, influenciou várias gerações de teóricos, inclusive aqueles que se dedicaram à imagem fotográfica; em segundo lugar, como consequência da primeira, estimulou a existência de uma reiterada admissão, ingênua", de que na fotografia são os objetos mesmos que se apresentam à nossa percepção. Posição que em Barthes manteve-se desde *A mensagem fotográfica* (1961) até *A Câmera Clara* (1980).

Procurando não a essência, porém interrogando-se a propósito de novas relações que são estabelecidas entre a realidade e suas representações depois da invenção da fotografia, Susan Sontag também não consegue evitar certas tendências de ver na fotografia, mais do que uma simples representação. Para ela a fotografia não é um discurso sobre o real, "mas um fragmento desse, miniatura de uma realidade que todos podemos construir ou adquirir."⁽²⁴⁾ Deste ponto de partida, já de certa maneira conhecido entre nós, ela postula ser a imagem fotográfica uma "pequena porção do espaço, bem como do tempo."⁽²⁵⁾ Infelizmente, Sontag não esclarece mais adiante no seu texto, o que realmente quis dizer com esta expressão. Todavia, a questão das relações entre espaço e tempo são importantíssimas para se entender certas características da imagem fotográfica, por isso, voltaremos a ela, num momento posterior de análise mais aprofundada. Contudo, gostaríamos de adiantar que a "porção do tempo" que a fotografia pode possuir, em nada corresponde com a compreensão fenomênica e científica que temos do tempo. Este é movimento puro, é mudança constante. Assim, tempo imobilizado é algo inconcebível. Mas, não é exatamente o contrário, o que a aparência da representação fotográfica nos faz crer? Sim, porque a imagem desta representação nos obriga a aceitar a realidade tal como o processo fotográfico a mediou, a transformou. O real transformado fotograficamente apresenta-se como uma ficção temporal, detentora de uma forma de tempo pessoal e único, compromissado com o saber e a técnica que lhe criaram. É com justa razão que Arlindo Machado explica:

"O mesmo efeito de 'realidade' que a câmera aperfeiçoou para satisfazer o apetite homológico de uma civilização, por uma contradição interior do

24. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Rio de Janeiro, Arbor, 1981. p.4.

25. *Ibidem*, p.22.

fenômeno, passou a denunciar um irrealismo básico do processo fotográfico, a sua incapacidade de inscrever o tempo em sua duração e a conseqüente dissolução do movimento em instantes congelados."⁽²⁶⁾

Susan Sontag não consegue sustentar integralmente sua concepção realista da fotografia. Na medida em que desenvolve seu discurso contrapõe-se algumas vezes. Por exemplo, quando preocupada com o conhecimento advindo da fotografia, refere-se a ele como "um conhecimento aparente, uma sabedoria aparente". Para logo depois constatar que tal fato deve-se ao caráter de "apropriação aparente" que o ato fotográfico realiza.⁽²⁷⁾ Neste sentido, a reprodução da realidade pela fotografia, explica menos e especula mais. Com base nessa presunção jamais poderíamos imaginar que adiante viesse a dizer: "a fotografia é a realidade, e o objeto real é muitas vezes percebido como algo que decepciona."⁽²⁸⁾ A fotografia por reflexão mais que do idêntica das circunstâncias empíricas, despreza a realidade e entroniza uma representação, isto é, ela própria.

Ao que tudo indica não acreditando na distinção entre o objeto representado e o objeto real, ou pelo menos não tendo a certeza das duas realidades diferentes, Susan Sontag fixa-se, finalmente, em torno de antigos clichês:

"Essas imagens são verdadeiramente capazes de usurpar a realidade porque, antes de mais nada, uma fotografia é não só uma imagem (como é a pintura), uma interpretação do real - mas também um vestígio, diretamente calcado sobre o real, como uma pegada ou uma máscara fúnebre."⁽²⁹⁾ Ou, "ainda assim, a fotografia não retrata apenas determinado tema, é também uma homenagem a ele. É parte do tema e um prolongamento dele (...)."⁽³⁰⁾

Fizemos este vôo panorâmico nas idéias de alguns amantes da imagem fotográfica, como Bazin, Barthes e Sontag, para mostrar a maneira pela qual, com sutis diferenças entre si, assumem a concepção de fotografia como "emanação direta" do real. Todos, de uma maneira ou de outra, acreditam num "naturalismo visual/tecnológico" de fortes raízes racionalista, empirista e positivista. O mais preocupante foi

26. MACHADO, Arlindo. A ilusão especular: introdução à fotografia. São Paulo, Brasiliense/FUNARTE/Instituto Nacional de Fotografia, 1984. p.50.

27. SONTAG, Susan. op. cit., p.23.

28. Ibidem, p.140.

29. Ibidem, p.148.

30. Ibidem, p.149.

terem produzido fluidas concepções epistemológicas que pouco contribuíram, teórica e metodologicamente, para uma crítica, cada vez maior, da fotografia, enquanto expressão artística, informação visual, meio de comunicação e representação ideológica.

2.2. A questão da representação e da significação na fotografia

Recusando o estatuto analógico, as idéias de contigüidade entre imagem e seu objeto, e distinguindo a realidade empírica da sua mais fiel representação visual, surgiram interpretações acerca das imagens fotográficas que as incluíam no vasto campo das convenções sócio-culturais.

Essas análises, combinando idéias oriundas de diversas áreas do conhecimento, e num trabalho, sob muitos aspectos, interdisciplinar, iniciaram um processo de aproximação às noções de representação, código, linguagem, comunicação, cultura e ideologia. Elas também levantaram hipóteses sobre a impossibilidade da transparência do sentido das imagens, da existência de códigos de representação que lhe são inerentes, além de afirmarem a idéia da produção de significados a partir da transformação que a fotografia, e outros tipos de imagem, fazem do real representado ou induzido.

Nesse sentido, tais interpretações passavam a combater as ilusões de espelhamento ou da transparência de qualquer fenômeno visual, criticando concepções elementares ou ideologicamente impostas sobre o realismo das imagens como expressão direta ou natural, sem mediações ou origem cultural definida em termos de época, lugar e situação social.

No âmbito dos estudos críticos sobre a fotografia, um dos textos mais antigos e seguidor destas novas concepções é o clássico *Un art moyen*, de Pierre Bourdieu. Este sociólogo, apoiado em observações de Erwin Panofsky e Pierre Francastel irá defender o argumento de que se ocorre a "impressão de realidade" na fotografia, isto se deve ao fato deste tipo de imagem reproduzir os códigos sociais que definem a verdade ou a objetividade visual. O que implica dizer que a representação fotográfica é objetiva justamente por ser consequência de um "sistema convencional" construído para expressar uma certa noção ideológica de veracidade visual. A crítica de Bourdieu caminha para a dissolução e denúncia dos discursos que confundem representação com realidade:

"Uma arte que imita a arte. É assim que geralmente vemos na fotografia o modelo de veracidade e de objetividade: "Toda obra de arte reflete a personalidade de seu autor, assim se lê, na Enciclopédia Francesa. A placa fotográfica não interpreta. Ela registra. Sua exatidão, sua fidelidade não podem ser contestadas.' É demasiado fácil mostrar que esta representação social tem a falsa evidência das pré-noções; de fato, a fotografia fixa um aspecto do real que não é mais que o resultado de uma seleção arbitrária, e em consequência de uma transcrição: entre todas as qualidades do objeto, somente são retidas as qualidades visuais que se dão no instante e a partir de um ponto de vista único; estas são transcritas em preto e branco, geralmente reduzidas e sempre projetadas no plano. Dito de outro modo, a fotografia é um sistema convencional que expressa o espaço segundo as leis da perspectiva (é preciso dizer, de uma perspectiva) e os volumes e as cores por meio de gradações do preto ao branco. Se a fotografia é considerada como um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível, é porque se lhe destinou (desde a origem) usos sociais tidos por 'realistas' e 'objetivos'. E se ela se propôs imediatamente com as aparências de uma 'linguagem sem código nem sintaxe', em suma, de uma 'linguagem natural', é antes de tudo porque a seleção que ela opera no mundo visível é conforme na sua lógica, com a representação do mundo que se impôs na Europa depois do Quatrocento."⁽³¹⁾

Portanto, a "impressão de realidade" na fotografia acaba sendo o resultado de uma forma de representação do espaço elaborada historicamente e definida quanto à origem no Renascimento. Ora, como todo processo de representação é sempre parcial e seletivo, ou em outras palavras, é ideologicamente estruturado, muito mais que uma expressão figurativa, o que temos é um certo modo de ver a realidade. A proposta de Bourdieu é compreender essa dimensão representativa e sua carga ideológica. É mostrar como uma ordem convencional de visibilidade parece dominar toda a tradição pictórica bem como a percepção do mundo. Lembrando-nos que as regras que definem o uso social da fotografia lhe conferem um "brevet" de realismo que recusa a representação enquanto representação, Bourdieu acentua o fato de que a sociedade, através de formas de apreensão socialmente condicionadas, apresenta a imagem como "a reprodução mais perfeitamente fiel ao real".⁽³²⁾

31. BOURDIEU, Pierre (dir.). *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la de la photographie*. Paris, Minuit, 1965. pp.108-109.

32. *Ibidem*, p.113.

Vamos encontrar opiniões semelhantes a estas num artigo de Jean-Louis Baudry intitulado "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base". É um dos textos teóricos mais famosos de postura crítica diante do realismo fotográfico, e que se coloca contra qualquer pretensão de objetividade ou neutralidade da imagem fotográfica. Nele, Baudry, utilizando uma abordagem que poderíamos chamar de "despositividade", procura empreender uma análise da função ideológica da fotografia e do cinema. Inicia a exposição de suas idéias com uma interessante relação entre "máquinas óticas", produção científica e ideológica:

"Todavia aquela escolha ótica parece prolongar a tradição da ciência ocidental, cujo nascimento coincide exatamente com o desenvolvimento dos aparelhos óticos, que terão como consequência o descentramento do universo humano, o fim do geocentrismo (Galileu); mas também e paradoxalmente, o aparelho ótico, a câmera escura, servirá no mesmo campo histórico para a elaboração da produção pictórica de um novo modo de representação, a perspectiva artificialis, que terá como efeito um recentramento - ou, pelo menos, um deslocamento do centro -, indo se fixar no olho, o que significa assegurar a instalação do 'sujeito' como foco ativo e origem do sentido. Sem dúvida, poder-se-ia questionar o lugar privilegiado que as máquinas óticas parecem ocupar no ponto de cruzamento da ciência com as produções ideológicas. Pode-se perguntar, pois, se o caráter técnico das máquinas óticas, diretamente relacionado à prática científica, não serve para mascarar seu emprego nas produções ideológicas, mas também os efeitos ideológicos que elas mesmas são suscetíveis de provocar. Sua base científica lhes assegura uma espécie de neutralidade e evita que se tornem objeto de um questionamento."⁽³³⁾

Além de permitir o desenvolvimento de um sistema de representação, que ao longo do tempo vai se aperfeiçoando, estes instrumentos óticos possuíam um papel importantíssimo nas atuais produções significantes, isto é, a fotografia e o cinema. Tais sistemas significantes, como é sabido, têm por característica peculiar a colocação do "olho do sujeito" como "foco ativo e origem do sentido". Eles, como partes de um processo de representação,

33. BAUDRY, Jean Louis. "Cinema - efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base" in XAVIER, Ismail (org.) A experiência do cinema. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983. p.384.

operam uma mutação do material signficante, produzindo concretamente um trabalho de transformação.

Desta forma, Baudry adverte:

"O que importa é saber se o trabalho está à mostra, se o consumo do produto provoca um efeito de conhecimento; ou se ele é dissimulado e, neste caso, o consumo do produto será evidentemente acompanhado de uma mais-valia ideológica. No plano prático, coloca-se a questão dos procedimentos pelos quais o trabalho pode efetivamente tornar-se legível em sua inscrição. (...) Mas, se por outro, em relação à primeira questão, pode-se perguntar se os instrumentos (a base técnica) produzem efeitos ideológicos específicos e se tais efeitos são determinados pela ideologia dominante; nesse caso, a dissimulação da base técnica também provocará um efeito ideológico determinado. Sua inscrição, sua manifestação como tal, deveria, pelo contrário, produzir um efeito de conhecimento, ao mesmo tempo, atualização do processo de trabalho, denúncia da ideologia e crítica do idealismo".⁽³⁴⁾

Os "efeitos ideológicos" advindos do "aparelho de base" reproduzindo, num sentido lato, os códigos de representação da ideologia dominante, e mais do que isso, produzindo uma ideologia específica, a da "impressão de realidade", ocultaria o "trabalho de transformação" do real a sua representação. Somente neste sentido podemos compreender a "denúncia da ideologia" e a "crítica do idealismo", feitas por Baudry, constantemente no seu artigo. Na conclusão do seu raciocínio, ele confirma que a "ideologia da representação" e a "especularização" constituem um sistema coerente, em que o sujeito, por incapacidade, seria substituído "por instrumentos ou formações ideológicas suscetíveis de cumprir a função do sujeito."⁽³⁵⁾ Na medida em que o aparato ótico fotográfico colabora, ou melhor, faz esta "substituição", acentua-se uma função social deste objeto de representação, a de ser considerado uma parte e um instante da realidade. Em tal idealismo o "mundo" é equiparado com a "representação do mundo", onde imagens fotográficas e cinematográficas, escondendo seus códigos, deixam revelar um real do qual apenas ajudaram a refletir. Uma resposta ao idealismo é dada por Baudry quando ressalta a importância de se por em evidência o "processo de trabalho" que gera a criação das

34. *Ibidem*, p.386.

35. *Ibidem*, p.398.

imagens, percebendo de que maneira as imagens dependem do seu instrumental e de outras determinações.⁽³⁶⁾

Toda a formulação de Baudry vai colocando a fotografia, e mais ainda o cinema, em questão. O seu ataque radical aos "instrumentos óticos" e ao próprio processo de produção das imagens técnicas e sua vinculação ou sincronicidade a um projeto ideológico vai se constituir numa contribuição para a análise das relações entre formas de representação, códigos e visão ideológica.

As idéias de Baudry vão ter ressonância, e anos mais tarde um teórico brasileiro que se dedica aos estudos dos atuais sistemas figurativos faria uma reflexão penetrante e aprofundada, levantando uma discussão sobre a natureza da imagem fotográfica, no interior de uma perspectiva histórica e de um debate semiótico e estético.⁽³⁷⁾ Esse texto, recusando-se a se filiar a outras abordagens acerca de uma teoria da fotografia que privilegia um pretenso realismo, defende a tese de que todas as imagens, por mais parecidas que sejam ao real, produzem uma transformação de natureza ideológica. Em todos os capítulos pode-se observar sua preocupação em revelar a lógica do significante fotográfico e discutir a maneira pela qual a fotografia é capaz de "dizer" ou "significar" algo, dentro de condições específicas. Contudo, ao fazer isso, não esquece, e aí reside sua grande contribuição, de mostrar, ou melhor, de "desconstruir", um por um, os códigos nos quais se baseia a fotografia.

Segundo o próprio Arlindo Machado, a concepção essencial que percorre seu trabalho é a de criticar, por negação, a seguinte noção:

"Toda uma tecnologia produtora de imagens figurativas vem sendo desenvolvida e aperfeiçoada há pelo menos cinco séculos, no sentido de possibilitar uma reprodução automática do mundo visível (...) livre das codificações particulares e das estilizações pessoais do usuário. (...) Ela reivindica para si o poder de duplicar o mundo com a fria neutralidade dos seus procedimentos formais, sem que o operador humano possa jogar aí mais que um mero papel administrativo."⁽³⁸⁾

36. *Ibidem*, p.399.

37. MACHADO, Arlindo. *op. cit.*

38. *Ibidem*, p.10.

Para subverter a continuidade desta postura estético-ideológica, propõe que se refaça a opinião sobre esta tecnologia, principalmente em torno do processo de produção de um sistema figurativo criado durante o Renascimento e que sob muitos aspectos possui uma herdeira, a imagem fotográfica.

A experiência perceptiva que passamos a ter a partir do estabelecimento das normas de representação figurada, criadas na época renascentista, e que nos habituamos a considerar como a natural, a normal e a melhor das representações figuradas, está hoje em dia, plenamente socializada e dominante, através da fotografia e do cinema.

Bastante convencido do caráter problemático oriundo das idéias de que a imagem fotográfica é um espelho da realidade ou produtora de uma objetividade neutra, o autor irá afirmar que a unidade produtora fotográfica, isto é, a câmera e material sensível à luz, é muito mais formadora do que reprodutora de realismo. Sob este aspecto, o texto assume uma nítida posição teórica diante da questão: somente faz sentido compreender o fenômeno fotográfico se percebermos as imagens criadas por este processo como produtoras de significação e não como reflexo ou reiteração do real:

"se é verdade que as câmeras 'dialogam' com informações luminosas que derivam do mundo visível, também é verdade que há nelas uma força formadora mais que reprodutora. As câmeras são aparelhos que constroem as suas próprias configurações simbólicas, de outra forma bem diferenciada dos objetos e seres que povoam o mundo; mais exatamente, eles fabricam 'simulacros', figuras autônomas que significam as coisas mais que as reproduzem. Nos domínios da figuração automática, o mundo imediato das impressões luminosas passa a ser trabalhado pelo código: isso quer dizer que ao invés de exprimir passivamente a presença pura e simples das coisas, as câmeras constroem representações (...). Porém, com uma diferença fundamental, que constitui o alvo principal de nossas investigações: uma vez que a imagem processada tecnicamente se impõe como entidade 'objetiva' e 'transparente', ela parece dispensar o receptor do esforço da decodificação e do deciframento, fazendo passar por 'natural' e 'universal' o que não passa de uma construção particular e convencional."⁽³⁹⁾

39. *Ibidem*, p.11.

Para a realização do seu objetivo, Arlindo Machado desenvolve uma análise sobre o código fotográfico, determinando histórica e ideologicamente as suas características, ressaltando alguns aspectos que lhe parecem esclarecedores para sua argumentação.

Primeiramente dedica-se a operacionalizar alguns conceitos como o de ideologia, signo e imagem figurativa, articulando-os a uma síntese que ele mesmo indica da seguinte maneira:

"Ora, se a imagem que nos é fornecida tanto pela pintura figurativa quanto pela fotografia não resiste sequer a mais elementar comparação com o seu referente, a questão ideológica básica é a seguinte: como podem nos parecer iguais as coisas que representam signos pictóricos que não têm nenhum elemento material em comum com essas coisas? Todo esforço de elaboração de uma ilusão de verossimilhança é um trabalho de censura ideológica que visa, em última instância, reprimir o código que opera no sistema simbólico, ocultar o seu papel de produção de sentido. O que esse efeito de 'realidade' almeja, no mesmo momento que sofisticava o seu aparato técnico de representação, é esconder o trabalho de inversão e de mutação operado pelo código, o que quer dizer: censurar aos olhos do receptor os mecanismos ideológicos dos quais esse efeito é fruto e máscara ao mesmo tempo."⁽⁴⁰⁾

Podemos considerar este momento inicial da reflexão a base de todas as afirmações que virão no desenvolvimento de suas idéias. Ao abrir um diálogo com Marx e Engels a respeito da ideologia, de certa forma compartilha com eles algumas de suas proposições, tais como o caráter de classe de qualquer produção ideológica e de sua específica maneira de representar uma visão do mundo. As diversas possibilidades pelas quais as classes sociais representam o mundo indicam a existência de variadas opções. No entanto, sabemos que no transcorrer da história das sociedades humanas, as representações do mundo, aceitas por consciência ou imposição, são sempre aquelas pertencentes às classes dominantes. Estas últimas, justamente para evitar que o conjunto da sociedade identifique a origem de classe das ideologias, tende a fazer de suas ideologias um sistema de representação universal e aceito socialmente.

40. *Ibidem*, p.28.

Situando-se próximo e tangenciando em alguns momentos com a filosofia da linguagem de Bakhtin, Arlindo Machado soma à sua análise certas idéias deste teórico russo do início do século, que buscava desenvolver uma base marxista aos estudos da linguagem verbal.⁽⁴¹⁾ Recuperando uma noção fundamental a Bakhtin da interação constante entre o fazer ideológico e o fazer sógnico, em que a linguagem como uma realidade material se relaciona no interior de uma outra realidade maior, a sócio-ideológica, e que tudo "que é ideológico possui valor semiótico"⁽⁴²⁾, Machado irá colocar num primeiro momento a fotografia como um sistema simbólico trespassado pela ideologia, e mais tarde, como uma representação que conseguiu se impor socialmente a partir do domínio sobre outras formas de representação.

Assim, fica preparado o terreno para que demonstre como determinados "fetiches" em torno da imagem fotográfica foram produzidos em função da própria técnica formadora deste tipo de imagem. Há uma nítida preocupação em dar importância à origem ótica da fotografia, em detrimento da origem química, pois a ênfase nesta última, mascara o caráter da codificação, e neste sentido, o aspecto arbitrário da criação fotográfica:

"Se a fixação da informação luminosa na película é tomada como princípio do processo fotográfico, é de supor que em toda fotografia deve intervir uma verdade originária, pois é o próprio objeto focalizado que 'imprime' os seus sinais nos grãos de prata do negativo. Assim, ignorando os códigos pictóricos historicamente formados que estão implícitos na concepção do sistema óptico da câmera escura, esse ponto de vista menospreza os processos de refração que modificam a informação luminosa fixada na película e se faz cego ao arbítrio da convenção fotográfica."⁽⁴³⁾

Seria aí, sob o caráter da transparência e indexalidade absoluta, em que o real pode ser decomposto e depois reconstruído mecanicamente que teríamos a apresentação de uma ideologia que busca mostrar a imagem fotográfica como se ela fosse o mundo concreto. Será que o alto grau figurativo denotado pela imagem fotográfica não lhe permitiria jamais revelar ou expor o seu próprio método de construção?

41. BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo, Hucitec, 1986.

42. Ibidem, p.32.

43. MACHADO, Arlindo. op. cit., pp.32-33.

Para Machado, isso seria possível caso a fotografia denunciasse a si mesma, mostrando de maneira categórica seus elementos constitutivos. A sua preocupação em mergulhar no código fotográfico nos leva diante do que ele propõe e denomina de "atividade desconstrutiva".⁽⁴⁴⁾

Partindo do pressuposto de que a fotografia é uma representação e contém um código particular, ele nos insinua a pensá-lo como contrução e não homologia. É preciso evidenciar sua forma de realismo, descentralizar o oculoentrismo, aparecido desde a época renascentista na história ocidental, com a introdução da perspectiva albertiniana. É preciso revelar os mecanismos ocultos e não visíveis da implantação do seu sentido. Este domínio sobre o código fotográfico é vital para uma maior compreensão da mensagem que se dispõe a transmitir. Exemplos dessa "atividade desconstrutiva" são assim colocados: mostrar as condições reais da produção da imagem, evitando a "transferência de subjetividade", efeito que é fundamental para que o espectador tenha a sensação de realidade e desta forma não consiga fazer seu próprio percurso na imagem representada, observando e reconhecendo seus limites e convenções figurativas, e talvez mais do que isso, abandonando seu olhar a um outro "onipresente que comanda a nossa visão"⁽⁴⁵⁾; a explicitação do ângulo de tomada como mecanismo gerador de sentido, eliminando a sensação de naturalidade, pelo deslocamento de um ângulo de visão para posições muito pouco comuns, "optando pela excentricidade radical do ponto de vista"⁽⁴⁶⁾; e finalmente o uso de uma focalização seletiva, de uma composição que dê uma impressão de estranhamento à cena e que dificulte a sua compreensão e, uma iluminação também desconstrutiva, que provoque uma percepção incoerente do espaço.⁽⁴⁷⁾

Tais propostas, apontam no caminho de desinvestir de autoridade a visão absoluta da câmera e concomitantemente integrar o olhar do receptor na construção da imagem. E se a princípio são formuladas para uma prática fotográfica, isto é, para o ato de criação dos fotógrafos, servem, também, como elementos de compreensão e de crítica ao código.

44. *Ibidem*, p.155.

45. *Ibidem*, p.99-100.

46. *Ibidem*, pp.102-115.

47. *Ibidem*, pp.116-133.

Um exame com certa atenção ao código fotográfico, como o realizado por Arlindo Machado, constitui uma das chaves para o descrédito da idéia de "impressão da realidade", além de ajudar a erguer uma interpretação que se assenta sobre a idéia de que aquilo que parece natural, realista ou objetivo em termos de imitação visual, não é mais que um produto cultural resultante de convenções socialmente consolidadas para cada formação sócio-cultural específica. A relatividade das convenções figurativas que simplificam, alteram ou estilizam aparências visuais que se quer reproduzir artificialmente, demonstra que todo realismo imitativo se baseia em artifícios técnicos e condicionamentos perceptivos e culturais, diferentes para cada lugar e época. Este ponto de vista, acaba sendo o mesmo de uma semiótica que valoriza prioritariamente uma de suas funções, ou seja, a de estabelecer as relações e os limites entre o que é convencional e o que é natural.

Justamente no campo da semiótica, análises teóricas recentes realizam uma discussão sobre a natureza indicial da imagem fotográfica. Os textos principais que aqui nos importam são, na ordem, *Philosophie de la Photographie* de Henri Van Lier⁽⁴⁸⁾, *Oato fotográfico* de Philippe Dubois⁽⁴⁹⁾ e *A imagen precaria: del dispositivo fotográfico* de Jean-Marie Schaeffer⁽⁵⁰⁾. Estes textos dão especial atenção às categorias semióticas de Charles Sanders Peirce, notadamente as relativas à segunda tricotomia proposta por ele, isto é, a divisão dos signos em ícones, índices e símbolos.

Recordamos, por instantes, as idéias de Peirce⁽⁵¹⁾. Na sua classificação dos signos, dentre as dez divisões triádicas ou tricotômicas criadas, uma tornou-se particularmente mais conhecida, ou seja, aquela que diz respeito às relações entre o signo e o seu objeto. Um ícone, de acordo com Peirce, é um signo que representa o seu objeto principalmente pela similaridade com ele. Desta forma, todo ícone se assemelha àquilo que significa, tendo uma semelhança nativa com o objeto representado. Um índice é um signo que representa o seu objeto em razão de ver-se afetado por aquele objeto. Na medida em que o índice enquanto signo é impregnado por seu objeto, estabelece-se um elo existencial entre si mesmo e o seu referente. Um símbolo é um signo que representa o seu objeto por força de uma convenção. Assim, este último signo seria caracterizado pela arbitrariedade, não exigindo qualquer analogia com o seu objeto, nem qualquer elo existencial com ele.⁽⁵²⁾

48. VANLIER, Henri. *Philosophie de la photographie*. Paris. (Les cahiers de la photographie, Hors série), 1983.

49. DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1986.

50. SCHAEFFER, Jean-Marie. *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico*. Madri, Ediciones Cátedra, 1990.

51. PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1975.

52. *Ibidem*, pp.101-102.

É adequado atentar para o fato de que um signo pode exercer simultaneamente, e normalmente o faz, as três relações semióticas, isto é, a icônica, a indicial e a simbólica. Muitas vezes é difícil determinar qual delas predomina e caracteriza o signo. Tomemos, por exemplo, a fotografia. Numa rápida passagem, Pierce fez uma observação particularmente relevante:

"As fotografias, especialmente as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança é devida ao fato de as fotografias serem produzidas em circunstâncias tais que se viram fisicamente compelidas a corresponder, ponto por ponto, a natureza. Sob esse aspecto, pertencem, pois, à segunda classe dos signos, os que são por conexão física."⁽⁵³⁾

Esta conclusão nos leva diretamente à classe dos índices, na medida em que a fotografia acaba sendo efeito da radiação luminosa vinda de um objeto. No entanto, não poderíamos classificá-la como um ícone? Pois toda fotografia provoca uma "aparência", uma "semelhança", em virtude da conexão ótica com o objeto. Ou ainda, seriam as imagens fotográficas "hipo-ícones", imagens materiais, amplamente convencionais no seu modo particular de representação.⁽⁵⁴⁾ Conforme já tivemos oportunidade de debater, é possível afirmar o alto grau de convencionalidade existente nas fotografias. Não podemos esquecer a lógica da perspectiva central organizando a criação da imagem e a anulação do nosso sistema binocular da visão pela imposição de um outro unilocular. Se acrescentarmos às nossas indagações a dimensão simbólica subjacente às fotografias, fazendo com que muitas vagueiem entre o icônico, o indicial e o próprio simbólico cultural, aí então a discussão não tem mais fim. Dificilmente se conseguirá definir a essência da fotografia, caso ainda se tenha essa preocupação, valorizando um de seus aspectos à custa de todos os outros. Compreendemos a fotografia na sua unidade dialética signica, com seus evidentes aspectos contraditórios, aliá existentes em vários fenômenos e objetos. Há a fotografia a qualidade de ser, em termos signicos, indefinida. O que para nós não constitui um problema intransponível, mas a constatação da existência de uma "linguagem visual" que nunca pode ser completamente determinada ontologicamente.

53. *Ibidem*, p.118.

54. *Ibidem*, p.116.

Philippe Dubois insatisfeito com as análises desconstrutivas de base semiológica e com os discursos de denúncia ideológica da impressão de realidade sugere uma interpretação acerca da fotografia tendo por princípio seu estatuto indicial. Considerando, assim como Pierce, ser a fotografia uma representação por contigüidade física do signo com o seu referente, estabelece como ponto de partida de sua argumentação um dado de natureza técnica, isto é, a impressão luminosa:

"(...) em seu nível mais elementar, a imagem fotográfica aparece primeiro, simples e unicamente como uma marca (vestígio) luminosa, mais precisamente como um rastro fixado sobre um suporte tridimensional sensibilizado por cristais de halogenetos de prata, de uma variação de luz emitida ou refletida por fontes situadas à distância, num espaço de três dimensões."⁽⁵⁵⁾

Tal idéia vista como definição mínima e fundamental da essência da fotografia, o seu princípio fundador, tem conseqüências teóricas gerais que ultrapassam o próprio signo fotográfico e são válidas para qualquer tipo de índice; a saber, a singularidade, o testemunho e a designação.⁽⁵⁶⁾

A singularidade pertenceria à fotografia pelo fato desta, através da impressão luminosa, evidenciar a existência de um objeto ou situação num determinado tempo e espaço. Em função da sua natureza indicial a fotografia sempre remeteria a um único referente, já que sua imagem fotográfica somente pode vir dele mesmo.⁽⁵⁷⁾

Também baseado no princípio da conexão referencial, temos o aspecto testemunhal da fotografia. Ela atesta a existência de uma realidade, é um registro visível de informações espaçotemporais e heterogêneas. Através do vestígio luminoso, na qualidade de índice, "a fotografia é por natureza um testemunho irrefutável da existência de certas realidades".⁽⁵⁸⁾

Em relação ao princípio da designação, que definiria todos os signos indiciais, fotográficos ou não, Dubois observa, citando Pierce, que um "índice não afirma nada, tão somente diz: ali".⁽⁵⁹⁾ O seu único sentido seria o de indicar ou mostrar sua relação singular com uma situação referencial específica. Sua força consistiria na ação de apontar, e de fazer saber por sua enunciação e de evocar seu referente. A

55. DUBOIS, Philippe. *op.cit.*, p.54.

56. *Ibidem*, p.65.

57. *Ibidem*, p.66.

58. *Ibidem*, p.62.

59. *Ibidem*, p.70.

impressão luminosa fotográfica seria assim, uma marca por contato, sem dúvida à distância, mais fisicamente detectável, indicando para uma outra realidade seu objeto, de que é parte.

Verdadeiramente encantado com o aspecto indicial da imagem fotográfica, que oferecesse não só soluções para o debate do realismo na fotografia, como também permitisse criar uma "categoria de pensamento, absolutamente singular e que introduzisse uma relação específica com os signos, com o tempo, com o espaço, com o real, com o sujeito, com o ser e com o fazer"⁽⁶⁰⁾, Dubois vai propor uma pragmática do índice que revele sua lógica. Neste trabalho teórico, utiliza o corpo conceitual da semiótica pierceana aplicado à fotografia, e fará desta última objeto e modelo de análise da "lógica indiciária", da qual, a própria fotografia foi a princípio detonador e acabou generalizando para outras expressões da arte:

"Por um lado, vai a lógica do índice, que emerge pela e na fotografia, influenciar (ou investir) os outros meios de expressão artística que lhe seguiram, digamos para esquematizar, a partir do começo do século XX? A resposta, sem dúvida, será amplamente positiva. (...) uma parte muito importante da arte contemporânea - toda sua parte inovadora, tudo que é experimentação e pesquisa de novas linguagens - pode ser considerado, em particular desde Marcel Duchamp, que é seguramente a personalidade central, como uma evolução para a radicalização da lógica indiciária, como se a fotografia, passado o tempo da sua instalação e de sua generalização, uma vez enraizada a lógica profunda e 'latente' que a define, se pusesse a 'revelar', a impregnar, a nutrir os artistas, explicitamente ou não, até o ponto de favorecer finalmente uma espécie de renovação e relançamento de outras práticas artísticas."⁽⁶¹⁾

Com esta tese clara e definida, Dubois dedica-se a fazer uma retrospectiva da história da arte, procurando encontrar a lógica e a estética do índice. Para ele as imagens mais antigas do neolítico, as fábulas ou os mitos são exemplos concretos, que buscam invariavelmente um tipo de representação: "a imagem índice".

60. *Ibidem*, p.54.

61. *Ibidem*, p.104.

Na perspectiva de Dubois, converge também Jean-Marie Schaeffer, em seu elogio à especificidade da imagem fotográfica, isto é, a gravação de um sinal físico-químico. A fotografia como resultante do seu dispositivo é uma impressão química. Em outras palavras, é um efeito químico com causalidade física, que ocorre quando um feixe de fótons vindos de um objeto chegam a uma superfície sensível à luz. O estatuto físico-químico é tomado como sinal de partida para argumentar em favor da defesa da fotografia como uma imagem analógica. No entanto, admite que parte dessa imagem é também de natureza digital, visto que é modelada por um dispositivo ótico apropriado.⁽⁶²⁾

A discussão volta-se para seu ponto central, ou seja, a noção de impressão. Esta é compreendida como um sinal que um objeto físico impressiona sobre outro objeto físico. Existem duas formas de impressão: por contato direto ou à distância. A primeira, como consequência de uma ação mecânica ou química direta de um corpo físico sobre um corpo a ser impresso. Como exemplo teríamos a cunhagem de moedas, as pegadas, etc. A segunda, necessitaria de um elemento físico intermediário entre o corpo impressor e o impressionado. Na fotografia, o exemplo desta segunda forma de impressão, o elemento físico intermediário seria a luz emitida ou refletida pelo impressor. Neste processo, Schaeffer apresenta o seguinte desdobramento:

"Esta lógica do distanciamento (do impregnante e da impressão) é ao mesmo tempo uma lógica de ruptura. Se extrai, no pleno sentido da palavra, a impressão do espaço físico que a origina: antes de ser acrescentada ao mundo do receptor, é retirada do mundo do emissor. Essa extração, da ordem do fluxo energético é irreversível: a impressão nunca pode ser devolvida a seu contexto de extração, conseqüentemente, a imagem, concebida como construção receptiva, é incapaz de restituí-lo 'tal qual ela mesmo'."⁽⁶³⁾

A imagem fotográfica que inicia sua construção com o fluxo fotômico e se completa com a impressão química estaria desta forma, segundo o raciocínio precedente de Schaeffer, muito próxima da natureza de um signo indicial. Chegando a declarar que a imagem fotográfica é um indício não codificado que funciona como signo de existência, não nos deixa esquecer da relação indicial que Pierce já estabelecia.⁽⁶⁴⁾

62. SCHAEFFER, Jean-Marie. *op. cit.*, p.13.

63. *Ibidem*, p.14.

64. *Ibidem*, p.43.

A análise semiótica de Schaeffer atinge um grau refinado e caminha na direção de implicações comunicacionais e estéticas que advém das características fundamentais da imagem fotográfica. Dedicando-se a estudar estratégias comunicacionais compatíveis com o estatuto indicial da fotografia, isto é, a identificação da imagem como impressão, a modalização específica da figuração icônica resultante desta impressão, bem como a tese da existência (a imagem fotográfica percebida como um sinal de um acontecimento real de um objeto realmente existente), a conclusão final de Schaeffer aponta para a defesa de que a fotografia, longe de possuir uma norma convencional estável e permanente, é mutável e múltipla.

Tais variações dependem do contexto receptivo e este desempenha um papel crucial na compreensão das imagens. Introduzindo a idéia de um "saber lateral" do receptor que permite uma menor ou maior aproximação às fotografias, interessa-se, também, pela questão do estatuto pragmático dos fenômenos de reconhecimento da recepção visual, e seus aspectos fisiológicos e psicológicos de funcionamento.⁽⁶⁵⁾ A dinâmica receptiva não seria independente das relações existentes entre a experiência do receptor e as imagens que vê. Visualizar uma imagem faria parte de um conjunto de atividades diversas e diferentes que escaparia a qualquer descrição mais geral. Tentando se colocar contrário a certos teóricos da "codificação icônica", que defendem a idéia da existência de uma "gramática de leitura" que se desenvolve em mensagens controláveis, Schaeffer não tem dúvidas em afirmar, por diversas vezes, ao longo de seu texto, que a recepção das imagens está diretamente ligada ao nosso saber sobre a sua gênese e modo de produção, como também o nosso saber sobre o mundo. Tudo isto sempre muito individual, divergente de uma pessoa para outra e sem os limites de uma codificação. O signo fotográfico seria um "signo selvagem", de manifestação irregular, senão para o fotógrafo, porém sempre diferente e inédito para cada receptor.⁽⁶⁶⁾ Como construção receptiva, caracterizaria-se por sua instabilidade, possuindo um número indefinido de estados de interpretação.

Percebendo que tal raciocínio não levaria a parte alguma, Schaeffer não deixa de argumentar, que se "é impossível fazer a teoria, ou sequer as descrições destes estados, dependentes das idiosincrasias dos

65. *Ibidem*, p.65.

66. *Ibidem*, p.77.

receptores⁽⁶⁷⁾, por outro lado, uma fotografia é produzida no interior de uma comunicação social reguladora, que instituiu certas regras de recepção desta imagem. Estabelecendo dois tipos de regras, as constitutivas, que são específicas e permanentes à imagem fotográfica, como seu caráter indicial, e as normativas que são válidas somente no contexto comunicacional determinado, e por isso variando a sua existência, vai apontando algumas formas de relações receptivas possíveis.⁽⁶⁸⁾

Não nos alongamos um pouco mais na caracterização das idéias de Schaeffer por entendermos que o núcleo da questão já foi tocado. Tanto nele como em Dubois o princípio fundamental é o mesmo: a imagem fotográfica, na sua particularíssima forma de produção, pela impressão físico-química, deve ser incluída na lista dos signos indiciais. A ênfase por este aspecto domina toda a lógica argumentativa das suas reflexões e os dois trabalhos se organizam sistematicamente nesta direção. Os dois autores valorizam prioritariamente o efeito de impressão físico-química e sua conseqüente "impressões de realidade", tornando-o um dado absoluto, que escapa a uma crítica às codificações históricas, em especial aqueles que se referem às representações icônicas. A noção da indexalidade acaba se tornando a única matriz possível para eliminar, como disse Schaeffer "falsas questões" e instituir "verdadeiros problemas". Nesse estado de coisas, podemos detectar uma verdadeira questão.

Por que os dois autores se esquivaram da referência às coordenadas espaciais instauradas pela estética pictórica do Renascimento? Por que não discutir a importância da objetiva na produção da imagem fotográfica? Por que não ir à procura das determinações técnicas que estruturam a produção física da imagem?

Em função do que já vimos, as objetivas utilizadas pela fotografia representam os referentes a partir de um único ponto de vista e de acordo aos cânones da representação espacial difundida no Renascimento. Não podemos ter dúvidas quanto ao fato de que a "perspectiva central" renascentista, que nem sempre existiu e hoje, ainda vigente na pintura, como um meio de representação entre outros, está relacionado com um significado histórico. E se uma fotografia é considerada semelhante ao seu referente, é porque ela obedece a um sistema de representação

67. *Ibidem*, p.75.

68. *Ibidem*, cf. cap. 3 e 4.

técnico vigente na nossa sociedade, e não porque seu referente "adere" na superfície sensível. Defender a tese de que uma fotografia é essencialmente um índice não nos parece muito convincente. Pois este tipo de imagem é muito mais uma construção histórica, de um determinado desenvolvimento da técnica, do que o resultado de uma conexão física-existencial entre imagem e referente. A "culpa", com certeza, está na mediação feita pela objetiva/câmera. Todos os tipos de objetiva produzidos dão uma configuração às imagens respeitando tradicionais e seculares coordenadas espaciais. Ainda não foram criadas objetivas que produzem imagens diferentes daquelas as quais a fotografia nos acostumou. Dentre as objetivas fabricadas, apenas as chamadas grande-angulares causam um efeito de estranhamento na percepção das imagens, pelo excessivo campo abrangido, pela deformação dos objetos num primeiro plano muito próximo à câmera e pela distorção curvilínea de linhas retas, sejam verticais, horizontais ou diagonais. As aberrações das grande-angulares projetam formas sobre a superfície sensível do filme fotográfico segundo regras pouco comuns às condições dadas pela perspectiva central ou percebida pelo nosso olhar. As relações topográficas inerentes a essa objetiva representam o espaço, ainda segundo o código perspectivo, no entanto são anomalias. A sensação de anormalidade é grande e acaba denunciando a si mesma. Toda a "transparência", "marca", "vestígio" ou indexalidade do referente se perde, ou fica muito comprometida, mesmo que seja possível reconhecer o "corpo impressor" e o "corpo impressionado", a ordem da estrutura da percepção visual entra em desequilíbrio. E aí se cria um hiato entre o dispositivo ótico-químico e o dispositivo visual-perceptivo. Rompe-se a analogia e a naturalidade e revela-se a verdade empírica do processo fotográfico no atual estágio do seu desenvolvimento: produção de imagem por mediação físico-química e a partir de estratégias e convenções no âmbito de emissão e recepção de formas comunicacionais e estéticas codificadas social e historicamente, no qual o referente precisa existir materialmente.

Como estamos no terreno de uma forma de representação, resultado de manipulações e convenções de diferentes sinais perceptivos sob os quais o sentido de visão e as ilusões óticas se assentam, descortinamos a possibilidade de integrá-la ao universo de todos os processos intelectuais que o homem usou e usa para reagir direta ou indiretamente no mundo e para transmitir

significação e ideologias aos outros homenes. É através, também, do sistema simbólico que o homem espessa sua humanidade. Quando o homem atribui valor ou significado a algum fenômeno ou objeto, de modo que este substituindo o outro, torna-se sua representação, cria-se uma situação que se insere no processo concreto de compreensão e intervenção na realidade. Agindo desse modo, o homem pode perceber a realidade que o circunda e sua própria vivência pessoal, por processos indiretos, por categorias intelectuais que ele próprio inventa - os signos ou, num sentido amplo, pelos símbolos.

O caráter incontestado dos sistemas simbólicos e de suas funções levou a que alguns teóricos, notadamente os lingüistas, pleiteassem a criação de uma ciência que abrangesse o estudo de todas as formas de signos, inclusive daqueles que não se expressam pelo signo verbal. O campo de estudos do universo simbólico seria o objeto de uma ciência de amplos horizontes, a Semiótica, como propôs Charles Sanders Peirce, ou a Semiologia, segundo as opiniões de Ferdinand de Saussure.

A princípio, a Semiologia, seria uma ciência geral de todas as linguagens, diferenciando-se da Lingüística, ciência apenas da linguagem verbal. A linguagem deve ser entendida como uma numerosa e complexa gama de formas sociais de comunicação, que inclui evidentemente a linguagem verbal articulada, mas também qualquer conjunto de signos, que se constituem em sistemas sócio-históricos de representação do mundo⁽⁶⁹⁾. Roland Barthes, em *Elementos de semiologia*, diz que:

"Prospectivamente, a Semiologia tem por objeto qualquer sistema de signos, seja qual for a sua substância, sejam quais forem seus limites: imagens, os gestos, os sons melódicos, os objetos e os complexos dessas substâncias que se encontram nos ritos, protocolos ou espetáculos, se não constituem 'linguagens', são, pelo menos, sistemas de significação."⁽⁷⁰⁾

Uma das definições da Semiologia indica que este saber não é tão somente um estudo da vida dos signos no seio da vida social (tese de Saussure)⁽⁷¹⁾, mas a "ciência que estuda todos os fenômenos da cultura como se fossem sistema de signos", partindo do pressuposto de que, "todos

69. SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo, Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, nº 103, 1986. p.13.

70. BARTHES, Roland. *Elementos da semiologia*. São Paulo, Cultrix, 1977. p.11.

71. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística geral*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1969. p.24.

os fenômenos da cultura seriam sistemas de signos", isto é, que cultura seja essencialmente comunicação.(tese de Umberto Eco).⁽⁷²⁾

Parece-nos pertinente um rápido, porém necessário, esclarecimento e integração das idéias expostas acima com o nosso estudo sobre a fotografia. De início, o conceito de linguagem utilizado por Santaella foi estendido e superou sua definição de base lingüística, ou seja, a de ser compreendido como o uso da palavra articulada ou escrita como meio de comunicação. Aqui a linguagem é vista como um sistema de signos constituído pela relação de sons e sinais escritos com conceitos determinados. Sua criação é arbitrária e convencional na medida em que sua utilização depende de um acordo, de um "contrato coletivo ao qual temos de submeter-nos em bloco se quisermos comunicar".⁽⁷³⁾ No caso de um meio de expressão como a fotografia é muito difícil falar de uma sintaxe ou gramática definidora do que é como se deve fotografar. Quando se fala em "código fotográfico", devemos compreender sua especificidade e natureza diferente da linguagem verbal. O arranjo dos elementos que irão compor a imagem não se dá de forma rígida, o que já não acontece em relação à linguagem escrita ou oral, onde determinadas condições gramaticais quando não obedecidas podem levar a uma incompreensão. Mesmo que a fotografia carregue na sua história códigos e convenções que foram importados de outros sistemas significantes, principalmente o pictorial clássico, aos quais somou características próprias, resultando num objeto expressivo particular que possui forma específica de produzir e transmitir idéias, mensagens e emoções, isto não pode ser visto como uma normatização absoluta. Em fotografia, como outras manifestações que usam a imagem como meio de expressão, é difícil falar em regras, ou que um recurso seja certo ou errado. No máximo, pode-se argumentar e indicar outras opções expressivas que poderiam facilitar uma determinada intenção desejada pelo fotógrafo ou por quem irá manipular tal imagem. O processo de criação e veiculação de uma imagem é síntese de variadas determinações e, como bem lembra Arlindo Machado:

"Tudo, no universo das formas audiovisuais, pode ser descrito em termos de fenômeno cultural, ou seja, como decorrência de um certo estágio de

72. ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1971. p.3.

73. BARTHES, Roland (1977). *op. cit.*, p.18.

desenvolvimento das técnicas e dos meios de expressão, das pressões de natureza sócioeconômica e também das demandas imaginárias, subjetivas, ou, se preferirem, estéticas de uma época ou lugar.¹¹⁽⁷⁴⁾

O evidente relacionamento entre linguagem e contexto sócio-cultural no qual se incluem a produção de imagens, vem de certa maneira transpor os limites de determinadas reflexões que ficavam restritas apenas à forma destas representações. Christian Metz, na introdução de um número monográfico da revista francesa *Communications* dedicado à imagem chamava atenção à questão:

"A 'imagem' não constitui um império autônomo e cerrado, um mundo fechado sem comunicação com o que o rodeia. As imagens - como as palavras, como todo o resto - não podem deixar de ser consideradas nos jogos do sentido, nos mil movimentos que vêm regular a significação no seio das sociedades. A partir do momento em que a cultura se apodera - e ela já está presente no espírito do criador de imagens -, o texto icônico, como todos os outros textos, é oferecido à impressão da figura e do discurso. A semiologia da imagem não se fará fora de uma semiologia geral."¹¹⁽⁷⁵⁾

Esta posição leva Metz a uma proposta metodológica de se estudar a imagem não como um sistema único e total, que sozinho daria conta do conjunto de significações reparáveis nas imagens, chegando a afirmar que "nem tudo é icônico no ícone, e existe o icônico fora do ícone".¹¹⁽⁷⁶⁾ Ele considera as imagens, na sua iconicidade (grau de semelhança com o objeto representado), como síntese de variadas linguagens e códigos, inclusive os de natureza sócio-cultural, e assim não haveria razão em supor que as imagens possuem um código que lhes seja inteiramente específico, de sua constituição à sua expressão, e que as expliquem por completo.¹¹⁽⁷⁷⁾ A imagem seria assim constituída semioticamente na relação de influência de outros sistemas de significação que histórica e sociologicamente lhe indexariam. A fotografia, mesmo submetida às determinações do código perspectivo central não possui uma estrutura totalmente constante ou absolutamente regrada, é preciso, na sua construção, criar um "universo semântico", no qual fotógrafo e

74. MACHADO, Arlindo. "O vídeo e sua linguagem" in Dossiê palavra/ imagem. Revista USP. São Paulo. Universidade de São Paulo/Coordenadoria de Comunicação Social, nº 16, dez/jan/fev 1992-1993. p.9.

75. METZ, Christian. "Au-delà de l'analogie, l'image" in L'analyse des images. Paris, Communications, no 15, 1970. p.3.

76. Ibidem, p.7.

77. Ibidem, p.8.

observador, compartilhariam um mesmo espaço de significação. Evidentemente, na concretização deste "universo semântico" intervêm fatores que tem sua origem tanto na forma e nos aspectos superficiais da imagem, como em seu conteúdo ou sua significação ideológica e cultural, tornando-se uma questão localizada no tempo e no espaço.

Na complexa questão da significação, uma tendência da semiologia assentou suas bases. Desenvolvida por Roland Barthes, a Semiologia da Significação dedicou-se à descoberta do sentido, e diferenciando-se de uma outra proposta semiológica, inclui no seu campo de análise todos os sistemas de signos. Não preocupada, a priori, em estudar signos produzidos com o claro objetivo de comunicar algo a alguém conforme um código reconhecível tanto pelo emissor quanto pelo receptor, mas pelo menos intencionalizados socialmente, esta semiologia partiu para refletir sobre inúmeros fenômenos: a moda, a publicidade, os gestos, as imagens, a fotografia, a culinária etc. Esta expansão, para fora de uma semiologia que se restringe à compreensão de processos comunicacionais iguais ou semelhantes aos das línguas naturais, veio associada a uma proposta de verificação da presença de ideologia por todo o processo semiológico. Sob este aspecto Roland Barthes já sugeria em suas *Mitologias* que uma das funções da ideologia é tornar "claro" algo que está distante de sê-lo e, que tratando as "representações coletivas" como sistemas de signos seria talvez possível revelar um meio que transforma a cultura burguesa em um universal natural, ou um mito:

"Na realidade, aquilo que permite ao leitor consumir o mito inocentemente é o fato de ele não ver no mito um sistema semiológico, mas sim um sistema indutivo: onde existe apenas equivalência, ele vê uma espécie de processo causal: o significante e o significado mantêm, para ele, relações naturais. Pode exprimir-se esta confusão de um outro modo: todo o sistema semiológico é um sistema de valores; ora, o consumidor do mito considera a significação como um sistema de fatos; o mito é lido como um sistema factual, quando é apenas um sistema semiológico."⁽⁷⁸⁾

No sentido proposto por esta semiologia, quando se fala, por exemplo, na significação de uma fotografia, não se propõe uma interpretação do seu sentido como algo a ser realizado

78. BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo, Difel, 1987. p. 152.

circunscrito a ela própria. Amplia-se sua significação na direção do seu relacionamento com um sistema de valores, formado a partir da sociedade e organizado culturalmente. É dada aqui uma importância significativa na conotação, e estando esta ligada inexoravelmente à significação, qualquer compreensão aprofundada de um fenômeno sóico deve incluir significados complementares, que se acrescentam nos significados denotativos mais facilmente apreendidos.

Em relação a Semiologia da Significação cabe fazer uma ressalva teórica. Mesmo alargando sua área de estudos não conseguiu livrar-se da dependência da Lingüística. O próprio Roland Barthes fala de uma Semiologia que absorve-se numa "translingüística". Ele não duvida que "objetos, imagens, comportamentos podem significar", no entanto não o fazem automaticamente, "qualquer sistema semiológico repassa-se de linguagem". Daí, sua idéia final de que "perceber o que significa uma substância é, fatalmente, recorrer ao recorte da língua: sentido só existe quando denominado, e o mundo dos significados não é outro senão o da linguagem"⁽⁷⁹⁾.

Mas esse poder interpretante ou mediador da língua parece ser incapaz de dar conta de fenômenos que sejam "extra-lingüísticos", assim como é a produção da imagem fotográfica. É importante perceber que existem formas expressivas que podem ou não comunicar, independentes da linguagem verbal. Uma forma expressiva não verbal não elimina o significado, mesmo quando este não está dado prontamente. Sua significação encontra-se na fronteira entre sua própria estrutura significativa, do próprio modo de produzir-se e de sua contextualização social ou pessoal. Não acreditamos que na produção de uma fotografia o verbal tenha alguma força dirigente. Contudo, freqüentemente, refletir sobre a imagem não consiste em criar novas imagens, porém utilizar o verbal. Caímos num problema sem solução? Certamente que não. Inspirando-nos novamente em Christian Metz, diremos que não é pelo fato de uma fotografia se exprimir visualmente que nunca se expresse fora dela. Nem mesmo o próprio modo de produção de uma fotografia revela seu código ou o torna visível, pois como vimos, a fotografia em sua estrutura significativa consiste num conjunto de códigos organizados de forma não aparente, possuindo uma lógica interna não explicitada.

79. BARTHES, Roland (1977). *op. cit.*, p.12.

Desta forma, as significações que uma fotografia traz consigo não são nem totalmente visuais nem propriamente reduzidas ao "recorte da língua", como Barthes poderia propor. Pensamos que fazem parte da múltipla e diversificada ação humana sobre o mundo psíquico ou coletivo, real ou imaginário, porém reconhecido no interior de um marco de convenções culturais, histórica e socialmente determinados. Assim, uma fotografia pode ser considerada como um espaço, e é realmente um espaço bidimensional, de convergência de sistemas de signos ou representações, organizada a partir de uma específica forma expressiva e construída pelo fotógrafo numa liberdade não tão absoluta em função da ideologia, da cultura e da sociedade a que pertence. Uma fotografia cria simultaneamente formas e significações, e por isso tem íntimas ligações com toda representação, com todo universo simbólico, com todos os conflitos e contradições existentes na realidade, que são sempre resultado da atividade humana, agindo e transformando suas próprias necessidades e interesses.

3

Espaço e movimento: elementos básicos da expressão fotográfica

"Em fotografia, há uma plástica nova, função de linhas instantâneas. (...) Nosso olho deve constantemente medir, avaliar. Modificamos as perspectivas por um ligeiro movimento dos joelhos. (...) Compõe-se quase ao mesmo tempo em que se aperta o botão, e, ao colocar a máquina mais ou menos longe do assunto, desenha-se o detalhe, subordinando-o, ou então fica-se tiranizado por ele."⁽¹⁾

Nesta proposta de definição visual da organização plástica de uma fotografia, Cartier-Bresson já nos antecipa muitas das qualidades constituintes de uma "visão fotográfica".

Um corte arbitrário do espaço a ser enquadrado, a imobilização do movimento dos sujeitos da imagem, as formas inusitadas criadas por planos que se superpõem, o jogo dos contrastes tonais, um contra-luz que delimita a linha de contorno das figuras sobre um fundo, tudo isso e mais uma variada gama de ações expressivas estão presentes de maneira mais ou menos evidente, em qualquer fotografia.

Há, portanto, na imagem fotográfica, a combinação de elementos variáveis produzidos a partir das relações com o espaço e com o movimento. Tratam-se de aspectos fundamentais encontrados constantemente no processo fotográfico e que devem ser vistos como partes indissociáveis de um conjunto. Consideramos essenciais para a interpretação e percepção desta imagem, pois oferecem orientações e algumas soluções não só para a busca de significações técnicas como à compreensão mais geral desta "linguagem visual". Por isso não poderiam estar à margem de nossas reflexões. Pelo contrário, são parte integrante de nossa aproximação ao signo fotográfico.

1. CARTIER-BRESSON, Henri. "Eu, fotógrafo" in Cadernos de Jornalismo e Comunicação. Rio de Janeiro. Edições Jornal do Brasil, no 27, nov e dez, 1970, p.72.

3.1. A referência ao espaço

Dentre várias possibilidades de expressão, qualquer ato fotográfico parte da seleção de uma determinada porção do espaço. Esta é uma peculiaridade tão primária na produção das imagens fotográficas que se torna impossível não considerá-la.

Nossa atenção voltou-se para esta categoria, primeiramente, porque o trabalho inicial de um fotógrafo é dispor ou distribuir objetos e personagens dentro de um espaço, no caso o visor da câmera. E em segundo lugar, porque o conceito de espaço é tema de considerações estéticas, psicológicas e filosóficas muito importantes.

Dois autores contemporâneos, entre tantos outros que discutiram as complexas questões do espaço - assunto que não pretendemos aqui expor minuciosamente - poderão nos oferecer um ponto reflexivo de partida. A princípio, ouçamos Umberto Eco:

"O espaço(...) é uma intuição pura, a forma elementar em que enquadrados os dados da experiência para poder percebê-los e reuni-los em categorias: noções como 'verticalidade' e 'horizontalidade' não são, pois, abstrações intelectuais, mas quadros intuitivos da percepção."⁽²⁾

Por sua vez, Fayga Ostrower assim se coloca:

"Através de nossa sensação de estarmos contidos num espaço e de o contermos dentro de nós, de o ocuparmos e transpormos, de nele nos desequilibrarmos e reequilibrarmos para viver, o espaço é vivência básica para todos os seres humanos. Além disso, o espaço constitui o único mediador que temos entre nossa experiência subjetiva e a conscientização dessa experiência. Tudo aquilo que nos afeta intimamente em termos de vida precisa assumir uma imagem espacial para poder chegar ao nosso consciente. E do mesmo modo, tudo o que queremos comunicar sobre valores de vida traduzimos em imagens de espaço."⁽³⁾

2. ECO, Umberto. Tratado geral de semiótica. São Paulo. Editora Perspectiva, 1980, p.185.

3. OSTROWER, Fayga. Universos da arte. Rio de Janeiro. Campus, 1989, p.30.

Vista desta forma, a noção de espaço assume um caráter fundamental ao fazer parte de toda a nossa experiência. Nossos mecanismos perceptivos aperfeiçoados ao longo de milênios ajudaram-nos a perceber e relacionar volumes, massas, larguras, alturas, profundidades etc. As dimensões espaciais operando diretamente em nossa experiência sensível sempre influenciaram as diferentes maneiras de representação do espaço, abrindo caminho para o aparecimento de novas modalidades de expressões espaciais, algumas semelhantes ao conhecimento que temos da realidade, segundo nossa percepção visual, e outras que pouco têm a ver com esta.

No exemplo da fotografia, a primeira manipulação espacial que existe é a representação em duas dimensões do que na realidade existe em três. A abolição da terceira dimensão pela bidimensionalidade do suporte da imagem, de início no negativo e logo depois na cópia positiva em papel, cria um espaço longitudinal representando uma ilusão ótica de profundidade a partir de uma perspectiva linear, herdada, como vimos, dos cânones da pintura renascentista.

No processo de produção da imagem fotográfica, o espaço real tridimensional existente diante da câmera transforma-se em espaço virtual ou ilusório, envolvendo uma numerosa série de mudanças de proporções e perspectivas. Este espaço fotográfico "físico-matemático" opõe-se ao espaço "psicofisiológico", característico da subjetividade perceptiva humana, na medida em que normatiza e privilegia apenas uma forma de percepção espacial. Não devemos esquecer a postura ideológica, a convenção cultural, a racionalidade mimética e uma teoria fisiológica da visão presentes durante todo o projeto de "conquista da realidade" visual, que partindo do movimento artístico e científico da Renascença chega à invenção da fotografia.

Philippe Dubois, tratando da noção de espaço fotográfico, ao qual prefere chamar de "corte fotográfico", numa passagem relevante não se esquece de sublinhar:

"É sempre por relação com o espaço da representação que se organizam, no interior do campo, as figuras do espaço representado. É a partir dos eixos ortogonais de enquadramento que se determina o sistema das posições (esquerda, direita, alto, baixo, centro) e o das proporções (os terceiro, quarto, quinto, etc, em largura ou em altura). Claro que essa organização posicional enquadra todo um jogo de valores plásticos,

extremamente complexo, sutil, variável, impressionante e cultural: é a composição. Um mesmo motivo não terá o mesmo 'valor plástico', quer dizer, não produzirá o mesmo efeito, se estiver colocado em pleno centro do espaço ou num canto, ao alto à esquerda, ou embaixo à direita, se as linhas que o estruturam são ou não paralelas às margens do quadro, (...) etc. A este respeito, há toda uma codificação dos valores em função da distribuição dos motivos no espaço da representação."⁽⁴⁾

De fato, os "eixos ortogonais" influenciando qualquer espaço de representação que seja fechado, que tenha margens, espaços retangulares ou quadrados, assim como são as fotografias, são fundamentalmente constituídos por linhas horizontais e verticais. Vale lembrar que, quando percebemos nas representações visuais a indicação de verticais e horizontais, não nos remetemos apenas a conceitos geométricos, mas também a outros significados incorporados em forma de vivência e experiência. Não é devaneio pensarmos que uma das relações básicas do homem com o seu meio ambiente, sua posição em pé, vertical à uma base horizontal dirige parte de nossa percepção e cria idéias de associação. Esta ortogonalidade, posição humanamente singular, muito provavelmente manifesta-se na criação e na interpretação de formas visuais.

Segundo Donis A. Dondis, a postura perpendicular do homem em relação ao solo imporia um padrão de visualidade, de referência marcante e no qual um "eixo vertical" principal relacionado diretamente a um eixo "horizontal secundário", formariam um eixo visual, um "eixo-sentido, que melhor expressaria a presença invisível mas preponderante do eixo no ato de ver."⁽⁵⁾ Tratando-se de uma "constante inconsciente", muito importante para a delimitação da sensação de equilíbrio.

Quando uma fotografia assume uma representação espacial semelhante ao que nossa percepção correntemente estabelece, dizemos que é "naturalmente composta e equilibrada". Porém, quando estamos diante de uma em que os meios de reconhecimento espacial são incertos, não definidos com muita clareza, onde os eixos de verticalidade ou horizontalidade são ausentes ou oblíquos em relação às margens, e nossa orientação espacial fica confusa, temos certa

4. DUBOIS, Philippe. *op. cit.*, p.180.

5. DONDIS, Donis A. A sintaxe da linguagem visual. São Paulo. Martins Fontes, 1991, p.31.

dificuldade de compreensão, por sua formulação visual pouco comum, mas sempre provocadora e instigante. Por isso que Philippe Dubois insiste:

"(...) quando um fotógrafo faz aí o corte de uma porção do espaço, o faz de tal maneira - permanecendo de pé e dirigindo às coisas um olhar horizontal - que o espaço representado na fotografia esteja em perfeito acordo estrutural com o espaço da representação que o capta (o horizonte será paralelo às horizontais do quadro; a vertical das árvores, das casas, das pessoas, etc. corresponderá o mais exatamente possível à verticalidade das margens esquerda e direita do quadro; e enfim, esta fotografia vulgar e equilibrada a olhamos como de costume: mantendo-la bem reta diante dos nossos olhos, sem balançá-la, fazendo corresponder as ortogonais do espaço representado e do espaço da representação - já homogêneas entre si - com nossa posição (topológica) no espaço."⁽⁶⁾

Tal concordância espacial entre o fotográfico e o topológico permite maior rapidez no reconhecimento da imagem, além de enfatizar o "efeito de realidade", pois esta articulação, verdadeira convergência de estruturas espaciais, faz com que o espaço da fotografia se assemelhe com o espaço real. Não é à toa que nos diversos trabalhos de fotodocumentação evita-se produzir imagens que venham entrar em choque com a percepção espacial comum, o que poderia dificultar a transmissão do seu sentido. Neste tipo de fotografia as relações espaciais devem ser congruentes, para que sua significação seja a mais fechada possível, impedindo que tenha vários sentidos ou nenhum.

No estudo da expressividade fotográfica, podemos conduzir a discussão sobre a categoria do espaço de maneira mais específica. Nosso intuito é o de sistematizar algumas noções, de certa forma interiorizadas por todos que já estão acostumados em ver fotografias, porém, sob muitos aspectos, adquiridas desorganizadamente e sem muita consciência. Sabemos que a interpretação de uma imagem pode ser um processo muito complexo, pouco definido e com alto grau de subjetividade. Justamente por isso, propomos através do próprio espaço fotográfico, do visor da câmera à imagem ampliada, uma codificação que possibilite referir-nos às fotografias em

6.DUBOIS, Philippe. *op. cit.*, p.184.

termos mais precisos, de tal maneira a poder dar partida a um conhecimento visual mais global e crítico. Alguns termos e conceitos a serem expostos aqui foram tomados por empréstimo do vocabulário do cinema, do vídeo e das artes visuais em geral, o que desde já exclui qualquer pretensão de novidade de nossa parte.

Observando a ação dos fotógrafos não é difícil constatar no momento da produção de suas imagens, após a opção temática, a realização de uma série de procedimentos, como a determinação da distância e posicionamento de sua câmera frente aos objetos e personagens, além da forma pela qual os distribui espacialmente. O reconhecimento de tais escolhas permite conceber o espaço fotográfico como uma superfície de convergência de determinados elementos que variariam em cada imagem segundo seu conteúdo, dificuldades técnicas de realização, opções estéticas e tipo de imagem desejada. Na base da produção da imagem fotográfica, enquanto representação espacial, existiriam como componentes os planos, o enquadramento e a composição.

Os planos podem ser definidos a partir da distância entre a câmera e seu assunto. A variação desta distância vai possibilitar amplas ou reduzidas representações espaciais, isto é, determinará o tamanho e as proporções dos objetos da cena. Geralmente uma maior ou menor aproximação da câmera em relação ao tema destaca sua importância diante dos outros elementos presentes na imagem. Todo plano se refere a uma representação do espaço visual longitudinal focado com nitidez, o que permite variação na profundidade ótica da imagem. Tal efeito depende não só da distância física entre câmera e assunto como também da distância focal da objetiva utilizada (obtem-se máxima profundidade ótica ou de campo com objetivas grande-angulares e mínima com as chamadas tele-objetivas), da menor abertura do diafragma (quanto menor esta abertura maior a profundidade de campo), e também, em função da sensibilidade do filme (emulsões mais sensíveis à luz permitem menor abertura do diafragma, aumentando-se assim a profundidade de campo).

Reconhecendo importantes implicações expressivas e significantes na utilização dos planos, assim se referiu a eles Vilém Flusser:

"O fator decisivo no deciframento de imagens é tratar-se de planos. O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de

vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser 'aprofundar' o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado *scanning*. O traçado do *scanning* segue a estrutura da imagem, mas também impulsos no íntimo do observador. O significado decifrado por este método será, pois, resultado de síntese entre duas 'intencionalidades': a do emissor e a do receptor. Imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são 'denotativas'. Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos 'conotativos'. (...) Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais, portadores de preferências de significado. Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas."⁽⁷⁾

O "espaço interpretativo" indicado por Flusser, no nosso caso, é o espaço bidimensional do produto final do processo fotográfico, ou seja, a cópia ou ampliação fotográfica. O "vaguear pela superfície da imagem", iniciado a partir da "estrutura da imagem", não pode esquecer a operação preliminar da determinação da distância entre câmera e assunto feita pelo fotógrafo. Há uma certa relação entre o tempo de observação, o "vaguear pela superfície da imagem" com o tipo do plano utilizado. Por exemplo, um plano que apresenta vários personagens em ações simultâneas, necessariamente exigirá um tempo maior de observação.

A tradição teórica e prática na área do cinema estabeleceu uma espécie de codificação dos planos que foram denominados em Plano Geral (PG), Plano de Conjunto (PC), Plano Médio (PM), Plano Americano (PA), Primeiro Plano (PP) e Primeiríssimo Plano (PPP) ou Plano de Detalhe (PD).⁽⁸⁾ Existem diversas variantes para esta classificação, mas no geral todas se referem a esses seis tipos de planos. Vamos agora especificá-los um a um:

7. FLUSSER, Vilém. *A filosofia da caixa preta*. São Paulo. Hucitec, 1985, p.13.

8. ver: BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo. Brasiliense, 1983, pp.31-45. GIACOMANTONIO, Marcello. *O ensino através dos áudio-visuais*. São Paulo. Sumus/EDUSP, 1981, pp.46-50. RABAÇA, Carlos Alberto e BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de Comunicação*. São Paulo. Ática, 1987, pp.463-465.

- **Plano Geral (PG):** apresenta uma grande distância entre câmera e assunto. São imagens feitas em amplos exteriores, onde a câmera toma uma posição de modo a representar toda a cena. A princípio nenhum elemento possui tanto destaque a ponto de ser considerado o tema. Caso haja personagens neste espaço, estes não podem ser reconhecidos. Neste panorama da Praça da Glória, feito por Malta em 1907, o ambiente no seu todo é o alvo da atenção.

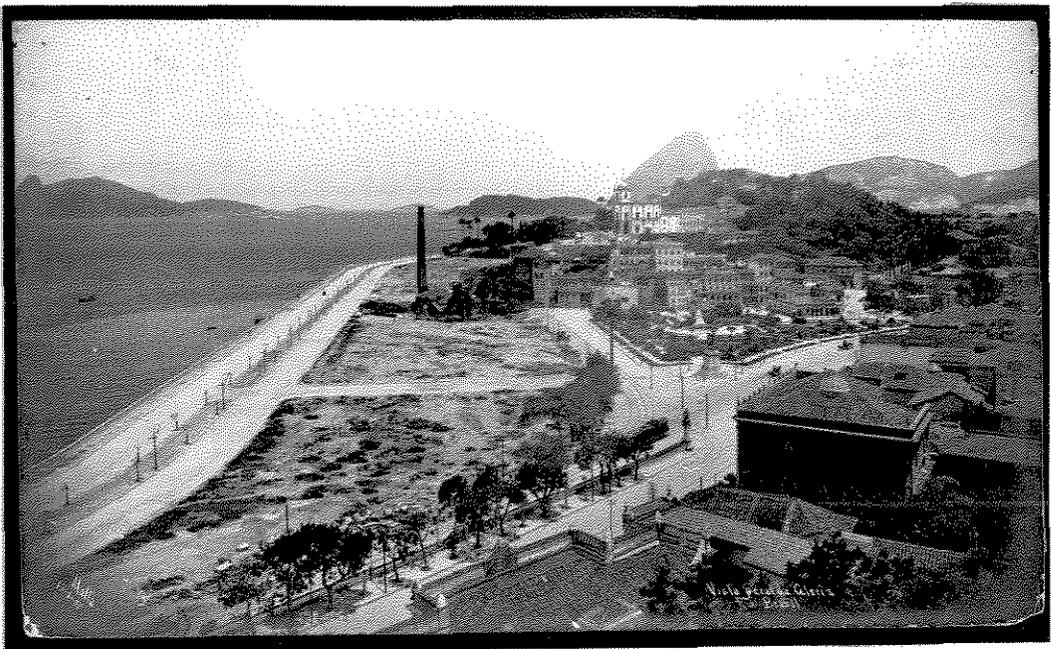


foto 1 - Acervo MIS/RJ - "Vista geral da Glória. Rio - Brasil. 17.01.07".

- **Plano de Conjunto (PC):** a distância entre câmera e assunto é menor do que no PG. Esta talvez seja a grande diferença, pois o PC abrange um campo de visão mais restrito, no entanto o ambiente ainda possui um caráter predominante sobre toda a cena. Os personagens já podem ser melhor identificados. Esta fotografia de Malta, feita na Rua do Riachuelo, no centro da cidade do Rio de Janeiro, por volta de 1907, pode ser vista como um bom exemplo. Das três casas vistas, a da esquerda representa uma típica moradia do período colonial, a do centro, na parte de baixo parece ser uma quitanda, e a da direita, muito provavelmente, uma casa de cômodos. É interessante notar também como as pessoas, principalmente as crianças, querem ver o trabalho do fotógrafo e acabam se perpetuando na imagem produzida.



foto 2 - Acervo MIS/RJ.

- **Plano Médio (PM):** a câmera continua a diminuir sua distância em relação ao seu tema. É utilizado em situações em que a imagem deve mostrar um tema bastante identificável, num espaço restrito. O ambiente perde seu predomínio sobre o assunto principal e a imagem tende a focalizar essencialmente a expressão que deseja comunicar. A imagem desta "polaca" (como eram conhecidas popularmente as prostitutas estrangeiras) juntamente com uma possível criada, feita por Malta e sem datação precisa, constitui-se num exemplo de plano médio, tomando como referência a figura humana. Notar um enquadramento fechado com pouco espaço entre as duas mulheres e a margem da foto.



foto 3 - Acervo MIS/RJ.

- **Plano Americano (PA):** também conhecido como "meio-plano" ou "plano aproximado", é uma tomada quase total do assunto em seu meio. Corresponde a uma pequena distância entre câmera e objeto principal. As figuras humanas seriam visualizadas aproximadamente da cintura à cabeça. A imagem desta anciã carioca que nasceu dois anos antes de uma grande rebelião colonial, a "Inconfidência Mineira", de 1789, que deve ter ouvido falar na "Revolta dos Alfaiates" na Bahia, que presenciou a independência política do Brasil e a preservação da estrutura social escravista e nada democrática, além do fim do regime monárquico e a instalação da República, demonstra fotograficamente o uso do plano americano.

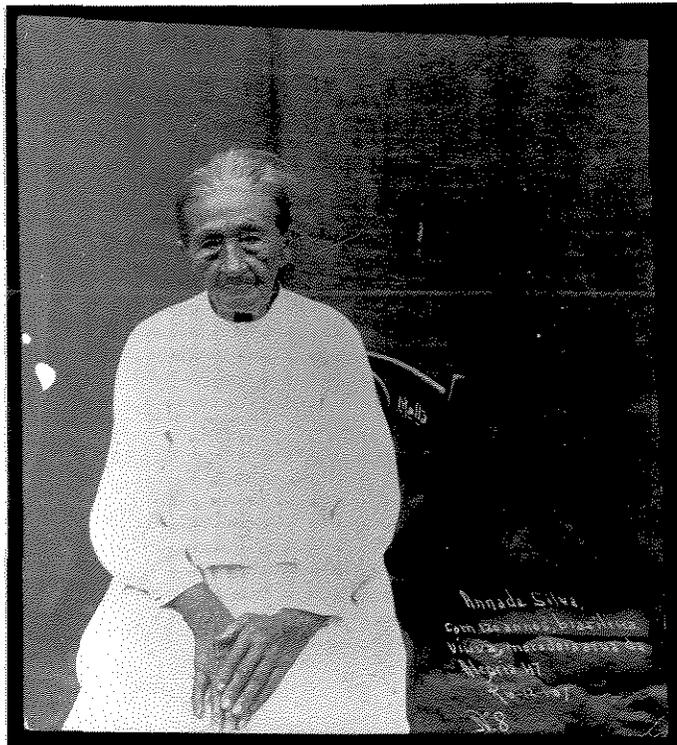


foto 4 - Acervo MIS/RJ - "Anna da Silva, com 120 anos, brasileira, viúva, moradora a rua da Alegria 47. Rio - Brasil. 12.01.07"

- **Primeiro Plano (PP):** a câmera fica a uma curtíssima distância do seu assunto principal. Na maioria das vezes a fotografia representa uma pequena parte de um objeto o que já é suficiente para imaginá-lo no seu todo. É um tipo de plano capaz de produzir imagens que freqüentemente não estamos acostumados a ver. Dada a aproximação excessiva são percebidos detalhes e nuances. O "vaguear pela superfície" de uma fotografia feita por este tipo de plano, conhecido também como "close-up", requer um tempo de observação variável, que depende da complexidade formal do objeto e de nossa rapidez em visualizá-lo. A curiosa fotografia reproduzida a seguir, única no seu gênero em toda a obra de Malta, feita em 1929, é um exemplo interessante.



foto 5 - Acervo MIS/RJ - 1929

- **Plano de Detalhe:** é um variante do "primeiro plano" que se refere a uma máxima aproximação. Tende a produzir imagens de grande efeito visual pois nos conduz a dimensões espaciais fora dos nossos padrões habituais. Apresentando um pormenor do assunto, cria imagens que isolam um pequeno detalhe. Infelizmente não possuímos alguma imagem de Malta onde tenha sido utilizado este plano. Porém, tomando como exemplo a fotografia anterior, uma imagem em PD poderia ser apenas aquela que representasse o espaço do bico do sapato.

Um outro componente da estrutura espacial de uma imagem é o enquadramento. Este elemento pode tanto designar a posição do assunto ou objeto central em relação às margens da imagem, como também a posição da câmenra em relação ao assunto ou objeto central, o que determinaria, conseqüentemente, o ângulo de tomada.

O enquadramento como resultante de um posicionamento da câmera em relação ao tema e do tema em relação aos limites da superfície da fotografia sugere, para quem observa a imagem, a opinião do fotógrafo e a maneira pela qual ele interpretou uma cena. Não é à toa que o termo enquadramento possui como sinônimo a expressão "ponto de vista", ou seja, a maneira pessoal de expressar uma opinião sobre um certo assunto. Desta forma, mesmo com toda a programação automática, em termos de representação espacial, embutida no aparelho fotográfico, pode o fotógrafo determinar um valor expressivo particular. Tecnicamente o enquadramento é a delimitação bidimensional, retangular e transversal do espaço situado frente à câmera, efetuado através da objetiva e do visor, transposta para os limites do fotograma do filme e depois para a ampliação.

O enquadramento visto da posição do objeto principal em relação às margens da imagem pode ser centralizado, descentralizado ou oblíquo. Para a primeira posição, o enquadramento mais comum, em que um assunto principal fica no centro geométrico da imagem e existe um espaço simétrico ao seu redor, a referência visual constante é justamente esta centralização articulada pelo fotógrafo. Tal enquadramento tende a limitar a interpretação da imagem, valorizando seu aspecto descritivo. Um enquadramento descentralizado colocaria o objeto

principal deslocado para uma das margens da imagem. Estabelecendo uma posição assimétrica e criando variadas relações espaciais, este tipo de enquadramento deixa literalmente um "espaço" à imaginação. Seu valor descritivo tende a ser menos evidente, realçando a expressão e o simbolismo. O último tipo de enquadramento, o oblíquo, onde um assunto é posicionado tendo uma inclinação em relação às margens da imagem, modifica nossa percepção de equilíbrio e estabilidade. É muito pouco usual e tende a causar um efeito de "estranhamento" ou de "inquietação" ao observador.

A título de exemplo reproduzimos mais três fotografias de Malta que ilustram estas formas de enquadramento. A foto das crianças, num *portrait* inusitado na produção de Malta, evidencia um enquadramento oblíquo, nada convencional. É um retrato singular, com composição bastante criativa, em que qualquer sensação de naturalidade está bem afastada.



foto 6 - Acervo MIS/RJ.

Cada uma das fotografias dos quiosques mostra, à sua maneira, seu objeto principal, bem definido e evidente. No entanto, estes encontram-se posicionados em relação às margens de forma diferenciada. Enquanto numa delas o quiosque está no centro geométrico do retângulo, isolado e destacado, na outra está deslocado para a esquerda, abrindo um espaço oposto, onde a visão converge na direção da igreja, criando uma relação visual entre as duas principais massas formais que existem na fotografia.



foto 7 - Acervo BN/RJ.

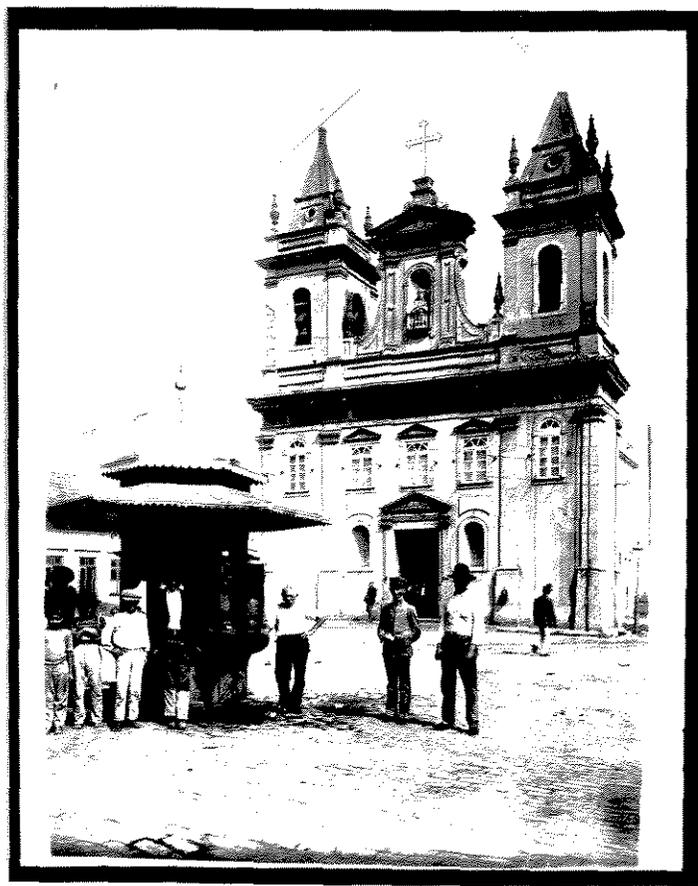


foto 8 - Acervo BN/RJ.

Os aspectos do conteúdo de uma fotografia, de sua manipulação espacial, não são apenas determinados pela distância da câmera ao seu assunto, nem somente pela posição deste assunto em relação aos limites da superfície da imagem. Mas também pela angulação, isto é, pela posição da câmera em relação ao objeto a ser fotografado.

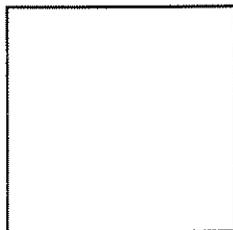
Com uma simples ação de deslocamento da câmera em torno do seu objeto pode-se conferir à imagem uma significação expressiva especial, capaz de criar, no mínimo, eloqüentes efeitos visuais. A importância da angulação é destacada assim, por Arlindo Machado:

"Se o enquadramento determina a fixação de um ponto a partir do qual a câmera toma seu objeto, isso por si só já estabelece uma hierarquia de valores dentro do quadro, que corresponde à forma como a posição da objetiva refrata o visível: algumas coisas vão estar em primeiro plano ou numa posição privilegiada em relação ao ponto de tomada e, por consequência, vão ser valorizadas e ganhar importância na cena; outras coisas vão ser jogadas para o fundo, reduzidas de tamanho na relatividade

das proporções perspectivas e, dessa forma, funcionarão com um peso menor na escala de importância da cena; umas terças ainda terão sorte pior: serão eliminadas de campo, pois o enquadramento as esconderá atrás de um objeto ampliado no primeiro plano. A posição da câmera petrificada na angulação constitui, em toda construção perspectiva, um poderoso mecanismo gerador de sentido e tanto mais perturbador porque ele opera, na maioria das vezes, sem que os espectadores se dêem conta do seu papel e da sua eficácia.⁹⁾

Fica evidente, nas palavras de Arlindo Machado, o quanto uma determinada angulação pressupõe escolhas e intenções que se materializam espacialmente na imagem final, isto é, na própria fotografia. O sujeito da representação direciona e organiza o ponto de vista e estabelece o processo de identificação entre angulação da câmera e o da recepção da imagem. Já vimos como este processo de identificação se construiu ao longo dos séculos, a partir do código perspectivo, e do próprio aparecimento da fotografia e do cinema. Em qualquer fotografia o ponto de vista é definido e inflexível, o que conseqüentemente permite descobrir a localização exata da posição em que foi feita. Assim, é perfeitamente possível afirmar que o ponto de vista de uma fotografia, a deliberada e arbitrária posição da câmera, não possui qualquer compromisso com uma idéia de neutralidade ou ocultamento de significados particulares. Pelo contrário, é um meio indutor e veiculador de opinião, sempre expressando uma maneira de ver. A objetividade fotográfica se perde num mundo de infinitas escolhas possíveis, que condicionam sensivelmente a criação e a visualização.

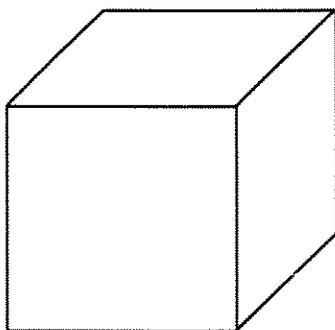
Um exemplo, pedagogicamente interessante, para a compreensão desta questão nos foi dado por Rudolf Arnheim¹⁰⁾. Seu exemplo é simples, porém claro. Colocando-se um cubo sobre uma mesa e se o ponto de vista for tal que apenas se veja isto:



9. MACHADO, Arlindo. (1984). *op. cit.* p.103.

10. ARNHEIM, Rudolf. *Arte do cinema*. Lisboa. Edições 70, 1989, p.18.

não podemos dizer que estamos diante de um cubo. Porque os nossos olhos, e no caso a objetiva da câmera, estão em determinada posição em relação ao objeto e dessa posição visualiza-se apenas uma superfície quadrada. Na posição em que se encontra o cubo, cinco de suas faces são ocultas pela sexta e por isto apenas esta é visível. Mas esta única face pode ser percebida por nós como a base de uma pirâmide, o lado de uma folha de papel, etc., isto tudo porque não foi escolhido um outro ponto de vista que caracterizasse melhor o cubo. Estabelece-se, portanto, um princípio importante: para fotografar um cubo, além de colocá-lo diante do campo de visão da objetiva da câmera, é necessário tomar uma posição que o represente de forma mais adequada, como por exemplo:



Esse aspecto mostra três superfícies do cubo e as suas relações entre si, percebendo-se bem melhor sua configuração.

Portanto, nossos olhos e principalmente a objetiva da câmera precisam escolher com cuidado a sua posição, porque precisa representar apenas em duas dimensões um objeto que possui três. Para suprir a deficiência da terceira dimensão é preciso escolher um ponto de vista que forneça o aspecto mais característico do objeto. Evidentemente não existem regras para isto. Se um homem em perfil é mais característico do que visto frontalmente, se a palma da mão é mais característica do que o lado exterior, se uma montanha ficará melhor representada quando tomada de leste ou oeste, são opções de natureza técnica e expressiva, mas que revelam a diversidade dos pontos de vista.

Pelo que acabamos de discutir, a escolha da angulação da câmera varia em função de seu objeto. Cada objeto tem características formais próprias que são mais ou menos percebidas segundo os vários pontos de vista. Num sentido, tão somente didático, mas que atende ao nosso objetivo, podemos admitir que existam os seguintes posicionamentos básicos de uma câmera:

- **Ângulação frontal:** é provavelmente a mais utilizada, por ser um enquadramento onde o ponto de vista é ignorado, ou melhor, passa despercebido. Geralmente feita com a câmera à altura dos olhos de um fotógrafo em pé e diante do lado frontal de um objeto ou pessoa, tornou-se bastante popular e corriqueiro. Numa angulação deste tipo, onde o eixo visual da objetiva está frente a frente ao seu objeto, a imagem daí resultante costuma ser aceita como uma representação visual muito "natural", pois a relação ótico-espacial da câmera é confundida com a nossa própria relação ótico-espacial. Vista como identificação contínua entre a criação/olho do emissor com a recepção/olho do espectador, é na verdade uma submissão à representação visual produzida pela objetiva. Diante de uma fotografia, um observador despreparado não conhece toda a origem figurativa, toda a busca por uma semelhança absoluta, toda imposição de uma única visão que domina por completo a cena. Ele não percebe a grande força simbólica que o faz esquecer onde está e o projeta para o mesmo espaço de quem produziu a imagem. A lembrança e a proposta de Antonio Arcari é bastante válida:

"O fato de séculos e séculos de cultura visual, por anos e anos de jornais e de televisão nos terem condicionado em grande parte para reter o ponto de vista dos nossos olhos como o único ponto de vista sobre a realidade, não nos deve vincular a uma visão estereotipada do mundo, a uma visão em que estamos tão mergulhados que não vemos nada de qualquer outra maneira. Cabe ao fotógrafo descobrir maneiras diferentes de ver um objeto, determinar nos observadores um choque visual verdadeiro, mostrando o objeto fotografado de um ângulo especial. O ponto de vista determina naturalmente o enquadramento, ou seja, o próprio limite da imagem fotográfica (...). E, como inteligentemente afirma Cartier-Bresson, pode ser suficiente uma pequena deslocação, uma ligeira flexão dos joelhos, para modificar com o ponto de vista o próprio enquadramento."⁽¹¹⁾

Temos aqui uma fotografia de Malta (c.1910), produzida sob um ângulo frontal e enquadramento centralizado. Feita para promover uma empresa de transportes, localizada na então recém inaugurada Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), a mais moderna e famosa

11. ARCARI, Antonio. *A fotografia: as formas, os objetos, o homem*. Lisboa. Edições 70, 1983, pp.64-65.

da cidade do Rio de Janeiro, esta imagem representa uma rígida forma de criação de retrato. A disposição agrupada dos funcionários, revelando uma certa hierarquia social e profissional dessas pessoas, bem como o enquadramento escolhido dão um aspecto solene à imagem. O que parece ser o objetivo do fotógrafo.



foto 9 - Acervo MIS/RJ

- **Ângulação lateral:** tomando-se como referência o enquadramento anterior, a ângulação lateral seria aquela em que a câmera faria um movimento horizontal para um dos lados do seu objeto. Tal ponto de vista, muito descritivo, permite uma melhor representação de tridimensionalidade, na medida em que determina a relação entre os vários elementos e planos, além de estabelecer uma integração entre eles. É importante também para enfatizar a forma e sugerir profundidade. Se for acentuado o movimento lateral da câmera pode-se chegar a um perfil, ou seja, a representação de um objeto que é visto somente de um de seus lados.

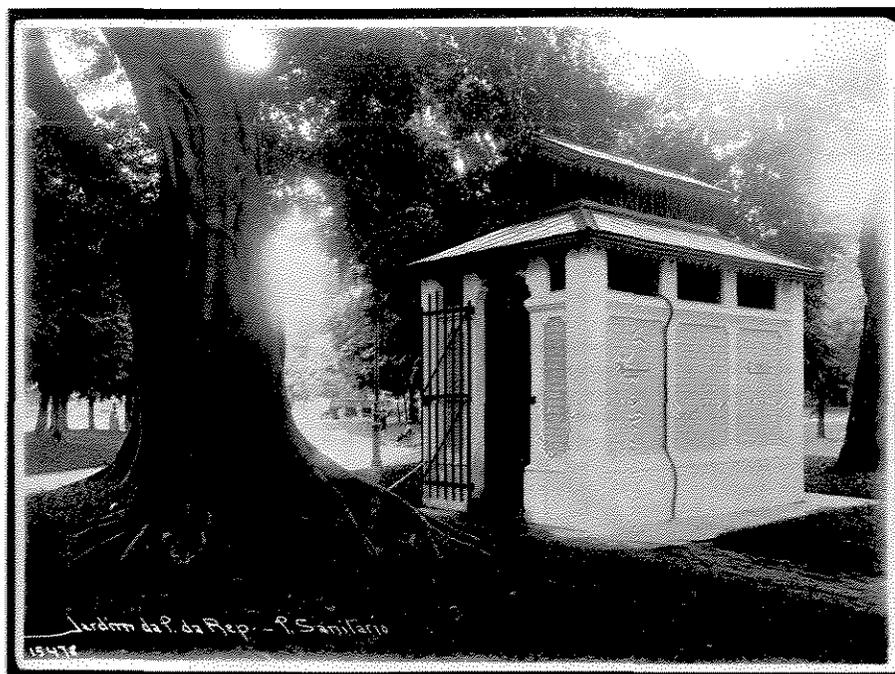


foto 10 - Acervo MIS/RJ - "Jardim da P. da Rep. P. Sanitário"

A imagem acima, de um simples banheiro público no interior da Praça da República, também conhecida como Campo de Santana, no centro do Rio de Janeiro, sem datação precisa, nos leva à visualização lateral. Posicionando sua câmera desta forma, Malta escolheu cuidadosamente um ponto de vista em que seu objeto apresenta-se de frente e lateralmente, e está descentralizado em relação às margens da imagem. Acrescente-se ainda sua tentativa destacadamente estética de buscar o jogo plástico com um contraluz que penetra pelas folhagens, juntamente com a inclusão do caule de uma fabulosa figueira.

- **Ângulação vertical:** se movermos a câmera verticalmente - partindo de novo da posição frontal, obteremos um ângulo alto ou baixo. Este ponto de vista também denominado de "câmera alta" e "câmera baixa", visa os assuntos de uma posição mais elevada - de cima para baixo - e de um nível inferior - de baixo para cima. Numa angulação vertical descendente, muito acentuada, como na fotografia a seguir, feita por Malta na Avenida Rio Branco, em meados da década de 20, é possível provocar uma sensação de mergulho ou aprofundamento. Em função da convergência das linhas, assuntos vistos sob esta angulação tendem a ser representados muito reduzidamente ou achatados. Por outro lado, numa angulação vertical ascendente, o olhar é dirigido para o alto, levando com ele a impressão de altura e destacando o tamanho do objeto fotografado.



foto 11 - Acervo MIS/RJ

Nas relações espaciais vistas até agora, ainda não tivemos a oportunidade de destacar a chamada "ilusão de profundidade", um verdadeiro desafio para pintores e desenhistas, mas que sempre foi um efeito automaticamente produzido pelos recursos óticos da câmera. A história da criação da imagem fotográfica nos revelou seu método: a perspectiva linear. Utilizando princípios da geometria, não só para conseguir as proporções corretas entre os objetos, conforme seu tamanho aparente e distâncias entre si, como também para fazer com que linhas, na realidade paralelas, se projetam na direção de um ponto, a perspectiva linear acaba desempenhando um papel fundamental para a transmissão da sensação de profundidade.

Para a plena realização deste efeito, o ponto de vista da câmera é essencial. Uma angulação, mais ou menos lateral e, até mesmo central, dependendo do tipo do assunto, permite que sobre a superfície plana de uma fotografia haja a representação da perspectiva. As fotos de Malta que iremos ver, mostram como a escolha de um ponto de vista altera a impressão da perspectiva.

Antes, convém colocar que os dois elementos básicos da perspectiva são a linha do horizonte e os pontos de vista. Como "linha de horizonte" (LH) devemos compreender a linha que, no "infinito" da representação, é o limite de todos os planos horizontais perpendiculares ao plano da imagem, no nosso caso, o visor da câmera, e posteriormente, a própria fotografia. E como "ponto de fuga" (PF), o ponto para o qual convergem todas as linhas paralelas que se afastem retas do ponto de vista do observador. Seja qual for o número de pontos de fuga presentes numa imagem, observando-se da mesma posição, todos se projetam para uma mesma linha horizontal, além do qual não podemos enxergar a linha do horizonte.

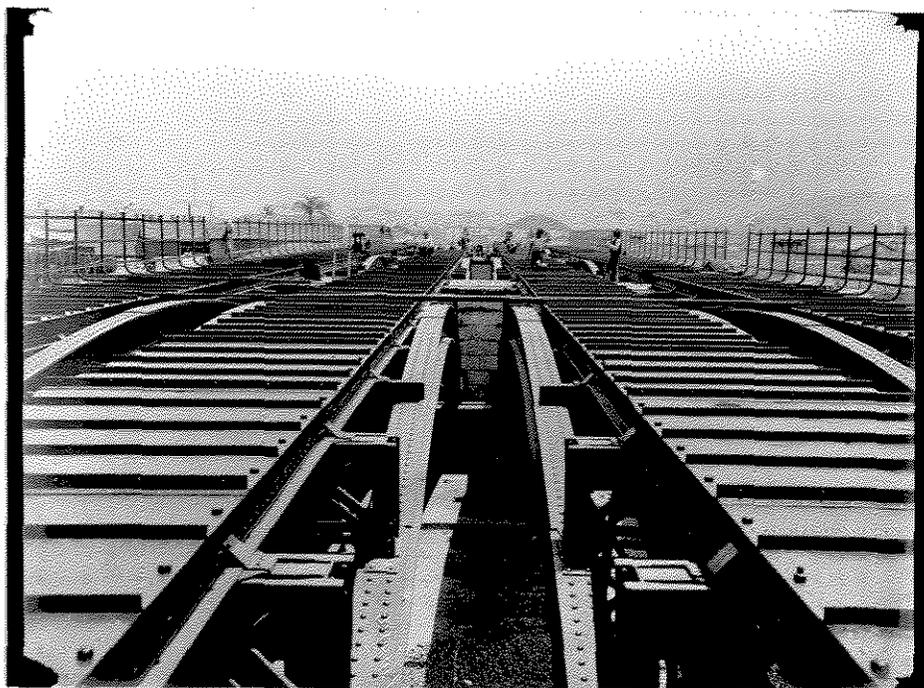


foto 12 Acervo MIS/RJ

Na imagem acima, obra de uma ponte sobre o Canal do Mangue, quando de sua construção em 1906, o ponto para o qual a estrutura da ponte parece convergir é chamado ponto de fuga. Aqui o ponto de fuga é central e localiza-se no interior da fotografia. A distância aparente entre as duas partes da estrutura vai se tornando cada vez menor, à medida que se afastam do observador. Apesar disso, sabemos que a distância real entre as partes permanece constante. A convergência das linhas contribui para a sensação de afastamento contínuo, conduzindo o olhar para o final da ponte, próximo à "linha do horizonte".

É possível haver uma fotografia com mais de um ponto de fuga, mantendo-se um único ponto de observação. Quando olhamos para um prédio de esquina, notamos a existência de dois

pontos de fuga. Nesta fotografia, de uma esquina da Rua Sete de Setembro, antes do início das obras de remodelação em 1905, é possível verificarmos isto:



foto 13 - Acervo MIS/RJ

Dois pontos de fuga são melhores do que um, quando se quer enfatizar a tridimensionalidade de um objeto (ver também a foto nº 10). Um edifício, como este da fotografia de Malta, tem paredes que se encontram segundo um ângulo de 90° , e cada uma delas dá origem a um ponto de fuga. Se a fotografia é feita em diagonal, as linhas de cada parede convergem para seus respectivos pontos de fuga.

A capacidade da perspectiva linear, no sentido de transmitir sensação de distância, continua a ser visível na fotografia nº 14. Nesta imagem, produzida na Rua do Riachuelo, por volta de 1906, a perspectiva linear é evidenciada, de modo especial, graças à fachada simétrica à esquerda. As janelas, distribuídas a intervalos regulares, na medida que se afastam, dão a impressão de diminuir, de acordo com uma progressão constante. De modo semelhante, as pessoas cujas

dimensões são reduzidas com o aumento da distância ajudam a fornecer dados visuais para a profundidade e percepção das dimensões espaciais. A convergência das linhas paralelas de cada lado da rua para seu ponto de fuga e a posição deste sobre a "linha do horizonte" não nos são dadas a ver, pois estão "escondidas" primeiramente pelos Arcos da Lapa, e mais atrás, por um prédio.



foto 14 Acervo MIS/RJ

O último dos elementos da "linguagem fotográfica" diretamente relacionado com a representação espacial é a composição. De maneira simplificada a conceituamos como o arranjo técnico, estético e expressivo dos diversos objetos e personagens existentes numa imagem. Item dos mais complexos, por incorporar na sua estruturação os outros componentes básicos já vistos, é bom assinalar sua importância, primeiramente para gerar impacto visual e reter a atenção do observador, e segundo, levá-lo a percorrer a imagem conforme determinados esquemas, evidenciando suas partes principais. O resultado das opções de composição pode determinar o objetivo e o significado geral da imagem, através da influência sobre a percepção do observador.

A rigor, não há esquemas compositivos definitivos e absolutos. No máximo, podemos considerar que, dependendo da maneira encontrada para arrumar as formas e as linhas que as

constituem, o sentido e o movimento sugeridos por eles, as cores e os tons, a textura e a luz, é possível criar um significado capaz de ser compreendido, independente de ser a imagem abstrata ou figurativa. A primeira, a princípio, não representando nada, mas mesmo assim significando algo⁽¹²⁾.

Se uma fotografia é feita a partir de elementos compositivos é necessário, para compreendê-los, interpretar cada um deles em sua individualidade e conexão. Em outras palavras, examinar o que significam por força de uma expressão particular, onde mesmo ocorrendo grande diversidade de significados, todos se incluem dentro de um conjunto de significados possíveis, determinados pela estrutura compositiva. Tal estrutura, por mais simples que seja, pelas formas que denota ou pelas conotações que sugere, estabelece uma relação com o observador, pois toda forma sempre **informa** algo a alguém.

Em se tratando da composição, devemos ter a idéia de que seus componentes são comuns a todo meio que lida com a informação, com a comunicação e com a estética de maneira visual. Os elementos que fazem parte da "arquitetura" de uma fotografia, por estarem presentes em outros tipos da expressão visual não nos dão uma característica específica do meio fotográfico.

Talvez, somente a luz, e seus conseqüentes efeitos sobre as cores e tons, foge desta generalização. Toda fotografia acaba sendo uma síntese de formas iluminadas, já que a luz é a sua condição vital. Sem luz não há imagem fotográfica, e esta é construída fisicamente pela luz. A luz é responsável pelas gradações de cinza, pelo branco ou pelo preto em fotografia preto & branco e pelo colorido de um filme a cores. Mesmo as variações mais sutis na luz, em termos de quantidade, qualidade, fonte, direção e cor, podem alterar as possibilidades expressivas de uma fotografia. A luz pode ser analisada segundo critérios técnicos, estéticos e simbólicos. Por isso, podemos nos referir à luz ambiente/natural ou luz ambiente/artificial e luz dirigida; luz difusa ou luz contrastante; iluminação naturalista ou iluminação expressionista; luz frontal, luz lateral, luz superior, luz inferior, ou contra-luz; luz quente ou luz fria, etc.

12. OSTROWER, Fayga. *op. cit.*, p.40.

Luz e cor estão intrinsecamente relacionadas. A luz é a fonte de todas as cores e a luz branca natural (solar) se compõe de todas as cores visíveis. Fazendo-se passar um feixe luminoso por um prisma, isto é instantaneamente demonstrado. A luz branca é então decomposta, em diferentes comprimentos de onda, em diferentes cores, produzindo uma variação cromática do violeta ao vermelho. Quando a luz incide sobre uma superfície, algumas cores são absorvidas enquanto outras são refletidas. As refletidas são as cores que vemos e as que, geralmente, o filme registra⁽¹³⁾.

Na fotografia em preto & branco, as diferenças de luminosidade, saturação e intensidade das cores são transformadas, na cópia final, em branco, em tons de cinza e em preto. Em geral, certas características formais que não dependem da cor podem ser mais evidenciadas em imagens preto & branco. Estritamente falando, nos referimos ao contraste entre claro e escuro, às luzes e sombras, à textura de uma superfície, e a grafismos de linhas e formas planas.

A produção técnica de qualquer efeito de iluminação necessita da conjugação da abertura do diafragma, velocidade do obturador, uso de filtros, tipo e posicionamento da fonte luminosa, enquadramento, e, em casos mais excepcionais, no uso de determinadas emulsões fotográficas e de manipulações no laboratório.

Este panorama do bairro e da enseada de Botafogo, feito do Pão de Açúcar, por Malta, no início deste século, possui como elemento visível predominante na composição a luz. Aqui o que nos permite constatar a presença da luz como um componente básico, é o fato da estrutura compositiva ter sido conscientemente produzida de acordo com o contraste entre claro e escuro e de brilho e sombra. Observamos esta relação na oposição entre o brilho da superfície aquosa da enseada e o negro intenso e sem detalhes do Morro da Urca no primeiro plano, e também entre a área clara do céu, de onde provém toda a iluminação da imagem, com o relevo, cinza escuro, das montanhas que se descortinam à visão. Assim, essa belíssima fotografia deve muito do seu impacto visual à claridade e ao efeito de transparência da luz, bem como ao contraste vigoroso das tonalidades. Luz e formas, em síntese harmonicamente organizadas, nos levam a uma sensação visual bastante agradável.

13. LANGFORD, Michael. *op. cit.*, pp. 17-19.



foto 15 Acervo MIS/RJ

3.2. A referência ao movimento

Pensemos numa fotografia fixamente presa em nossas mãos, mas onde os referentes livremente se movem no interior do enquadramento. Deslocam-se para vários pontos da cena, afastam-se ou aproximam-se, e até mesmo ameaçam sair dos limites da imagem, fugindo de um espaço que lhes impôs uma ordem de existência. Este sonho, de uma radicalidade tecnológica fantástica, daria à imagem uma independência sem precedentes, reduzindo, sem dúvida, o real a uma forma de representação.

Tal imagem, mesmo concretamente existindo, poderá ser denominada de fotográfica? Cremos que não, pois há na fotografia características que lhe são peculiares, assim como a paralisação do movimento. Esta, que diferencia a fotografia do cinema, significa que, da sucessão de momentos e procedimentos, um fotógrafo em ação escolhe e imobiliza apenas um, provavelmente aquele que oferece maior interesse, paralisando na representação um instante daquele *continuum* que é o tempo.

A fotografia, a única imagem técnica que no ato de sua produção altera sensivelmente a nossa percepção do movimento, nos coloca diante de um problema. Compreendemos a realidade em movimento, onde não existe nada estático, imutável, dado de uma vez e para sempre. Tudo que existe no mundo, desde as minúsculas partículas elementares da matéria até os gigantes sistemas estelares, acha-se sobre a ação do movimento. A própria luz, base genética da fotografia, é um fluxo de partículas, os fótons, que existem somente em movimento. Desta forma é inconcebível se separar movimento de matéria ou espaço do tempo. Só se pode conceber a posição de um ponto no espaço se for considerada a sua origem, a sua velocidade, a sua direção e o seu tempo. É difícil entender a noção de espaço sem algo (matéria), assim como é impossível compreender-se algum fenômeno que não se dê no tempo (movimento).

As questões das relações espaço-temporais são bastante difíceis de abordar na medida em que envolvem a experiência humana e são inseparáveis do nosso existir finito. Portanto não poderiam ser desprezadas nem pela filosofia nem pelas ciências da natureza. A física atual vai considerá-las sob um ponto de vista de um conjunto ou complexo tempo-espacial, onde vão se interagir sem que uma se subordine a outra. A filosofia, na sua árdua tarefa de conhecer e produzir reflexões sobre a realidade, desde Aristóteles analisa os conceitos de espaço e tempo segundo realidades em si mesmo, independente das coisas; ou como uma relação ou até mesmo como uma propriedade. Escolhendo cada uma dessas possibilidades em separado ou integrando-as, as diversas correntes filosóficas não deixaram de tocar no assunto. As noções de espaço e tempo, hoje em dia, são tão abundantes e complexas que qualquer síntese sempre será insuficiente. Vamos, assim então, nos restringir às especificidades da imagem fotográfica em relação a esta questão.

A paralisação ou congelamento de um movimento deve-se, no processo fotográfico, ao tempo de exposição, isto é, à velocidade do obturador. O obturador de uma câmera fotográfica é, juntamente com o diafragma, um dos mecanismos que controlam a entrada da luz na direção do filme. Normalmente fechado, só se abre no momento de fotografar, durante alguns instantes, para depois voltar a impedir a passagem da luz. No início da fotografia, até o aparecimento dos filmes mais sensíveis, o tempo de exposição era bastante longo. A histórica "fotografia" de

Nicephore Niépce (1765-1833) feita de uma das janelas de sua casa, tendo como cenário os prédios a sua frente, levou várias horas para ser produzida, ou melhor, para sensibilizar o "filme", isto em pleno verão de 1826. Cerca de oito horas foram necessárias e a imagem é confusa, pois os prédios possuem sombras projetadas em diferentes posições, além de estarem iluminados igualmente em mais de um lado. Este efeito, devido ao longo tempo de exposição, explica-se pelo fato de que durante a produção da imagem houve o deslocamento da luz solar e conseqüente mudanças nas áreas iluminadas e sombreadas⁽¹⁴⁾.

Com o aperfeiçoamento tecnológico de filmes, cada vez mais sensíveis à luz, de objetivas luminosas e de câmeras com obturadores muito rápidos, empregando velocidades bem abaixo de um segundo (1s), foi-se conseguindo para a fotografia a capacidade de criar imagens praticamente instantâneas. E na medida que o tempo de exposição foi sendo reduzido, mais rapidamente a representação fotográfica do momento e a idéia da "paralisação do tempo" tornaram-se comuns. Aliás, na história da conquista pela fotografia da imobilização do movimento, pesquisas interessantes já ocorriam em fins dos anos 70 do século passado. Nesta época, o professor Etienne Jules Marey estava investigando em Paris o movimento humano e animal por meio de vários aparelhos mecânicos, denominando estes registros de cronografias. Um proprietário de cavalos de corrida americano, o governador da Califórnia Leland Stanford, pois em dúvida os resultados de algumas de suas investigações sobre o movimento dos cavalos durante o galope, em particular o fato de que havia um instante em que o cavalo tinha somente uma pata no solo. E assim, o fotógrafo inglês, Edward Muybridge, que vivia em São Francisco, foi contratado para comprovar o descobrimento de Marey. Em 1877, Muybridge conseguiu provar que Marey estava correto, e para fazê-lo produziu as primeiras cronofotografias. Essas imagens, tornaram-se clássicas e foram conseguidas fazendo com que um cavalo passasse em frente a uma fileira de câmeras (12) cujas disparadas do obturador estavam conectadas a fios esticados colocados ao longo da pista em intervalos regulares. Quando o cavalo, então, galopava na pista, rompia os fios acionando o obturador de cada uma das câmeras, e desta forma produzindo sua própria cronofotografia⁽¹⁵⁾.

14. COE, Brian. *op. cit.*, p.15.

15. ENCICLOPÉDIA FOCAL DE FOTOGRAFIA. Barcelona, Ediciones Omega, 1960, p.355.

Os experimentos de Muybridge fizeram com que o professor Marey adotasse o método fotográfico em suas próprias pesquisas. Entretanto, construiu um outro sistema. Utilizando uma única câmera equipada com um obturador de disparos rapidíssimos, conseguia obter na mesma chapa as diversas etapas do movimento, por exemplo, de um pássaro ou de uma pessoa. No aperfeiçoamento do seu sistema, Marey utilizou primeiramente o "revólver" ou "fuzil fotográfico". Esta câmera carregava somente uma chapa circular de vidro, com diâmetro de 7.5cm, móvel, na qual cabiam doze fotogramas em série e do mesmo tamanho. Ao disparar o gatilho, fazia-se 12 fotografias sucessivas por segundo, com uma velocidade de obturador de 1/750 de segundo. Não demora muito tempo para Marey abandonar o "fuzil fotográfico" e se dedicar a experimentar um outro processo. Agora o projeto é captar o movimento na medida em que se desenvolve, definindo-o sobre uma mesma chapa de vidro retangular, utilizando uma câmera também dotada de um obturador muito veloz. As imagens das fases sucessivas do movimento são registradas por superposição sobre um único negativo, e não mais separadamente⁽¹⁶⁾.

Tais experiências com câmeras separadas ou em sucessivas exposições numa mesma câmera acabaram por se constituir em espetaculares e importantíssimas sínteses sobre o movimento. Os trabalhos destes pioneiros, até hoje inigualáveis, seguem sendo, por sua numerosa produção e diversidade temática, os registros fotográficos mais completos da locomoção humana e animal. A impressão visual resultante destas experiências chegavam até mesmo a influenciar artistas plásticos contemporâneos, que, na busca por novas temáticas, encontraram na expressão pura do movimento a fonte de inspiração.

Ao falarmos da produção de imagens instantâneas e da representação do movimento numa fração ínfima do tempo, nos referimos a uma qualidade do processo fotográfico que permitiu não só descrições mais precisas da fisiologia, como também ampliou nossa percepção visual e possibilitou novas formas de expressão:

"O fotógrafo tinha diante de si um novo desafio: a escolha do momento para acionar o obturador, fosse para captar a expressão mais favorável do retratado

16. Ibidem, p.356.

ou, propositalmente, para obter a imagem mais comprometedora. Todos tinham no instantâneo uma nova ameaça: qualquer um poderia ser surpreendido fazendo qualquer coisa e ter sua imagem registrada sem que fosse preciso posar ou saber da existência do fotógrafo.¹⁷

Controlando à sua maneira o movimento, paralisando o que olho e cérebro são incapazes de perceber, a fotografia transformou em elemento visual o que até então se abstraía. Representando, pela imediatez do seu processo, uma imagem que roube do tempo o impossível, ou seja, a sua suspensão. Vinculado inexoravelmente a esse absurdo, a fotografia pode, enquanto signo que se apodera do *continuum* do tempo, ou enquanto signo que se apropria do movimento, criar um ato de força, que às vezes nos induz a darmos apenas importância a instantes únicos, fugidios e irrepetíveis. Condensando estaticamente o sentido de um processo, nos remete continuamente para imagens que não se explicam por si mesmas, mas que nos atraem por sua "incapacidade de inscrever o tempo em sua duração e conseqüente dissolução do momento em instantes congelados"¹⁸. Uma fotografia que "congela" a imagem e imobiliza uma ação é sempre dotada de um interessante impacto visual e psicológico, pois sugere um presente que se eterniza na representação. Na própria imagem não há existência real do movimento, este em sua dinamicidade perdida é inversamente proporcional à escolha de um "instante decisivo". Na fotografia de uma bola de futebol em pleno ar, que estufe a rede, nunca é representada toda a ação, mas apenas uma fração mínima de segundo do seu movimento, o que nos ilude e dá a partida para a sensação visual de que o tempo parou.

Malta, fotógrafo habilidoso como era, nos revela uma imagem deste gênero. Na praia do Flamengo, em 1906, volta sua câmera para mais uma ressaca no litoral carioca, e o que poderia ser uma fotografia banal transformou-se numa imagem interessantíssima. A aparência inusitada desta "parede" de água que se assemelha a uma massa imóvel e suspensa no ar, que mostra formas imprevisíveis, incapaz de serem pré-concebidas, com texturas enganosas que sabemos não existirem na substância líquida, é desconcertante.

17. KUBRUSLY, Cláudio A. *O que é fotografia*. São Paulo. Brasiliense, 1983, p.42.

18. MACHADO, Arlindo. (1984). *op. cit.*, p.50.



foto 16 - Acervo MIS/RJ - "A Grande Ressaca - Rio. 24.04.06 -Flamengo - em frente a rua.
Tomada dos fundos da casa do Dr. Frontin".

Esta imagem, uma representação singular do "tempo morto", elegeu um instante significativo no interior de um fenômeno de continuidade permanente. Esta seleção descontínua de porções de espaço/tempo distorceu o real e permitiu uma visão modificada, profundamente alterada, da sua expressividade. Aqui a idéia de uma fotografia como signo indicial não se sustenta, as forças constitutivas do código por determinação estrutural, evidenciam um irrealismo perene, ou materializam uma visão instrumentalizada da realidade. Há, com certeza, um afastamento, uma separação, entre o índice e seu objeto, que abala qualquer concepção analógica que defenda a representatividade da imagem como uma "impressão de realidade". A "animação" é de caráter totalmente simbólico e se incorpora à imagem numa dimensão imaginária e subjetiva. Decompondo o movimento em instantes hiper fragmentados que não se sucedem, é incapaz de reproduzir o efeito do fluxo perceptivo, revelando uma grande e significativa discordância entre o que normalmente vemos e sentimos e do que imaginamos a partir do que vemos e sentimos através da imagem.

Bem diferente dessa condição, a fotografia pode produzir imagens que representam o movimento como um ato de deslocamento e velocidade. Não é mais o "movimento em potência", a paralisação absoluta, e sim o "movimento em ação", o fluir espaço-temporal. São fotografias em que o curso do movimento não é nítido nem definitivo e onde os objetos desmaterializam a sua própria forma, criando outras, indefiníveis e evanescentes. É claro que o movimento é sempre sugerido e é representado segundo os limites característicos do processo fotográfico. Contudo, enquanto referência, o movimento pode existir como aparência visível reduzida à mínima informação representacional. São imagens que trazem consigo a idéia de passagem, em que a velocidade do obturador, utilizada consciente ou inconscientemente pelo fotógrafo, e a própria velocidade do objeto não produzem apenas "tempo fixo", mas também "tempo em movimento". É preciso levar em consideração que nesta passagem há perda da figuração, uma certa transposição das linhas que delimitam uma forma. Esta, projeta-se no espaço e estende sua mobilização para além de si mesma, criando uma configuração mutante, interessante e rica em sua variedade.

A imagem abaixo reproduzida, de um trabalho de fotodocumentação feito por Malta, nos diversos quiosques existentes na cidade do Rio de Janeiro, revela essa experiência visual do "movimento em ação".

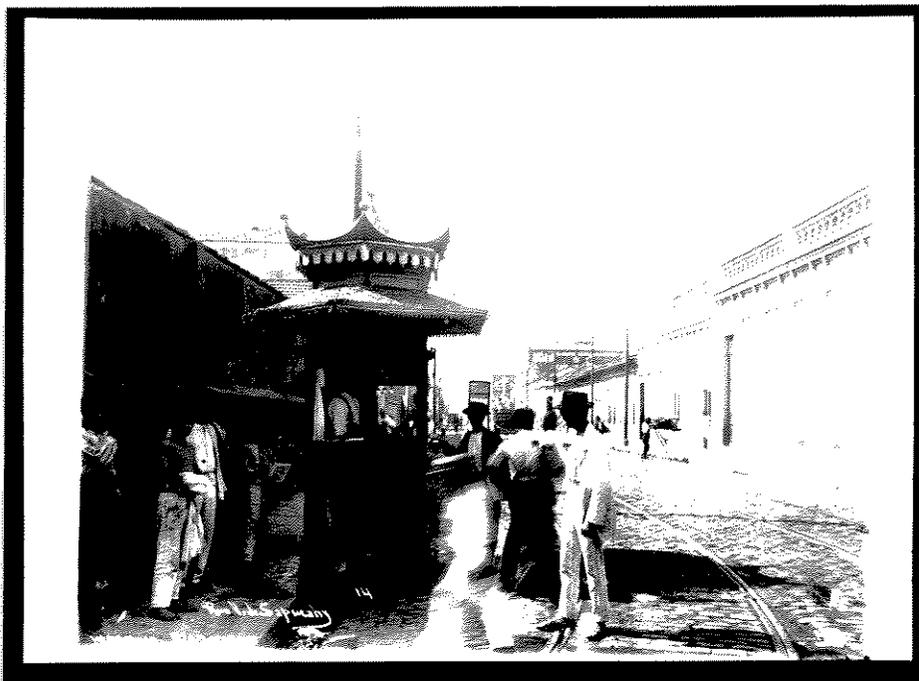


foto 17 - Acervo BN/RJ - "Rua V. de Sapucahy - Rio - 07.04.926".

Nosso foco de atenção é aquele vulto branco no primeiro plano. O que nos importa é observar como o movimento deformou a imagem do homem, tornando-o irreconhecível. Assumindo um aspecto quase etéreo, o efeito é maximizado porque todo o restante da cena está nítido e definido. A imagem/borrão é semi-abstrata e parece estar a ponto de se dissolver. No curso de seu movimento a ação torna-se tão evidente que quase desaparece da superfície. E se não era o centro de interesse do fotógrafo, depois da imagem pronta, passou a dominar expressivamente todo o conjunto dos elementos presentes. Mas para isso ser plenamente reconhecido, é preciso aceitar o efeito "flou" e a conseqüente mancha esfumada. As áreas mais brilhantes e brancas vão se alongando e se superpondo às áreas mais escuras. O contorno fluido e vaporoso simula a impressão de movimento, e este é, então, recriado simbolicamente segundo a maneira pela qual a expressão fotográfica o realiza.

4

O visível e o invisível: um fotógrafo e o Rio de Janeiro no início do século XX

"(...) esse foi o grande serviço do alagoano Malta à cidade que se acabou entendendo com ele. Tornou-se coletor da fisionomia urbana, em perpétua transformação, salvando através das imagens as formas extintas."⁽¹⁾



foto 18 Acervo MIS/RJ. Augusto Malta, em seu ateliê fotográfico - Rio de Janeiro - cerca de 1906.

Implacavelmente, por mais de três décadas, o "alagoano Malta" apontou sua câmera para tudo que estava ao seu redor - dos quarteirões condenados à destruição até paisagens naturais deslumbrantes; de gente simples e humilde aos personagens importantes da vida nacional; das festas chiques e elegantes da burguesia à improvisação dos foliões que se entregam à fantasia no carnaval; de cenas do dia-a-dia aos grandes e marcantes acontecimentos - enfim, fez do seu jeito, um mergulho visual no universo carioca.

1. ANDRADE, Carlos Drummond de. "O Malta viu tudo" in Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 01/03/1979, Caderno B, p.5

Centenas de negativos de vidro e milhares de cópias positivas, num quase exclusivo preto e branco, compõem este fabuloso material fotográfico legado por Malta. De uma riqueza e diversidade temática tão impressionante que os mais acostumados a tratar com imagens não se cansam de vê-las, e logo admiram e respeitam. Outros, como nós, além disso, preferem agradecer por ter a oportunidade de pensar e conhecer através de suas fotografias. Todos nós, sem dúvida, nelas se fixam para sempre.

"Acidade que se acabou entendendo com ele" foi o Rio de Janeiro da "República Velha". Centro comercial e administrativo, domínio das repartições públicas e dos profissionais liberais. Mas, também, o lugar dos ambulantes, dos subempregados e do operariado em formação, ligado à indústria incipiente. De modo geral, a cidade nesse período conheceu algumas reformas que possibilitaram a sua expansão física. Esse processo de urbanização, no entanto, voltado para os interesses da elite que se revezava no poder, impediu que a grande maioria da população tivesse acesso a melhores condições de vida, trabalho, saúde, educação e lazer. Foi nesse espaço social que Malta fotografou e viveu, reunindo em detalhes de luzes e sombras um Rio que desaparecia e se transformava.

O resultado e a longevidade de sua obra o colocam no mesmo patamar dos principais fotógrafos brasileiros de todos os tempos Militão Augusto de Azevedo, Cristiano Júnior, Marc Ferrez, Valério Vieira, José Medeiros, José Oiticica Filho, Evandro Teixeira, Walter Firmo, Sebastião Salgado e tantos outros que continuam a nos oferecer imagens que nos impressionam, revoltam, trazem lembranças, despertam alegria, roubam palavras, provocam indignação e recuperam raros instantes de poesia e beleza dos homens no seu mundo.

4.1. Talento e olho vivo atrás da câmera

Augusto Cezar Malta de Campos, alagoano da cidade de Paulo Afonso nasceu em 1864⁽²⁾ e pertencia a uma família tradicional na política daquele estado, da qual fizeram parte governador, deputados, prefeito, bispo, etc., e até hoje é muito atuante. Passou toda a sua infância no Nordeste, e antes de vir definitivamente para o Rio, teve uma curta permanência em Recife.

2. Em 14 de maio de 1864.

Em data incerta, mas com certeza, antes de 1889, chegou na capital do Império, e aqui conseguiu um serviço como "auxiliar de escrita", na movelaria Leandro Martins⁽³⁾, sendo, logo depois, promovido a "guarda-livros". Num certo dia, quinze de novembro, segundo depoimento de Amaltéa, uma de suas filhas, ele deixou o serviço e foi presenciar o encontro do Marechal Deodoro da Fonseca com as tropas em frente ao Ministério da Guerra⁽⁴⁾. Fazendo parte de um grupo de curiosos e entusiastas republicanos, ouviu e provavelmente disse os primeiros "vivas" ao novo regime que surgia. Convicto a um ideal e sob a emoção do momento, foi à Câmara Municipal, onde juntamente com outros populares assinou a "proclamação da República". Se já fosse fotógrafo, teríamos, com certeza, imagens históricas desses acontecimentos.

Alguns anos mais tarde, em 1894, monta um escritório particular como "guarda-livros"⁽⁵⁾, porém não teve sorte, em oito meses seu prejuízo foi enorme, cerca de 20 contos de réis:

"Fiquei que nem caboré no oco do pau em dia de chuva... Tentei entretanto novo negócio, à rua Largo de São Joaquim. Mas a sorte ainda não me ajudou. Foi quando resolvi vender fazenda por amostras, usando em vez de cavalo uma bicicleta."⁽⁶⁾

O "novo negócio" ao qual Malta se referia foi uma loja de mantimentos, de "secos e molhados", no número 167, na atual Avenida Marechal Floriano⁽⁷⁾. Quanto ao negócios de fazendas e tecidos finos, conseguiu reunir uma clientela muito seleta, de ricas baronesas e viscondessas do antigo Império, mas que gostavam de comprar à prestação.

Sua transformação em fotógrafo não é muito clara. A filha Amaltéa apenas revela que ele trocou sua bicicleta por uma pequena câmera, e a partir daí "tomou gosto"⁽⁸⁾. Ao que parece, vender fiado para elegantes senhoras dava prejuízo e não era seu projeto de vida. De qualquer maneira, um fotógrafo de sucesso estava prestes a ser descoberto. Um grande amigo seu, Antônio Alves da Silva Júnior, intuitivamente o apresenta ao então prefeito da cidade, Pereira Passos.

3. Na rua dos Ourives (atual Miguel Couto) n^{os} 88 e 97.

4. Entrevista concedida por Amalteia Malta Carlini em 23/03/1980 para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.

5. Na rua Ouvidor esquina com rua Uruguaiana.

6. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 28/08/1936, p.19.

7. Almanaque Laemmert. Rio de Janeiro, 1900, p.1264.

8. Entrevista concedida por Amalteia Malta Carlini, cit.

Deste encontro surgiria o primeiro funcionário público municipal tendo cargo de fotógrafo no Rio de Janeiro, e possivelmente o único naquela época em todo o país. Ingressando na prefeitura em 23 de junho de 1903, numa função exclusivamente para ele, seu trabalho consistia basicamente em fotografar:

"(...) a execução e a inauguração de obras públicas (...), documentar logradouros públicos que teriam seus traçados alterados, fotografar estabelecimentos ligados ao Município (escolas, hospitais, asilos), prédios históricos que seriam demolidos, festas organizadas pela prefeitura (escolares, religiosas, inaugurações e comemorações públicas e cívicas) e ao mesmo tempo como flagrantes do momento, como ressacas, enchentes, desabamentos."⁹⁾



foto 19- Acervo MIS/RJ - Em letra pouco firme e trêmula, mas que atribuímos ao próprio Malta, há no verso da fotografia original o seguinte texto: "O primeiro trabalho fotográfico de Malta em 1903 - não era ainda fotógrafo da Prefeitura." O prefeito Pereira Passos é o primeiro homem da esquerda para a direita.

9. MALTA, Augusto. Fotografias do Rio de Janeiro de ontem. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1977, p.5

Dando início assim, a sua carreira de fotógrafo documentarista, subordinado a um órgão governamental do município do Rio, a Diretoria de Engenharia, mas sempre em contato direto e pessoal com o prefeito, Malta foi aos poucos se tornando imprescindível. O ambicioso plano de modificações urbanas da administração Pereira Passos, que contava com apoio financeiro e político do governo federal, tinha no trabalho fotográfico de Malta os primeiros instantes do seu desenrolar. Ao mesmo tempo em que eram projetadas avenidas, desmontados morros, redefinidos traçados de ruas e feitos aterros, eram postos abaixo um sem número de edificações. Bem antes de virarem pó ou uma montanha de entulhos, quarteirões inteiros eram minuciosamente fotografados em vários ângulos, e as imagens daí resultantes devidamente identificadas. Neste "dossiê iconográfico" de prédios e ruas, o fotógrafo era um informante de primeira ordem, sua documentação visual desencadeava, sobre muitos aspectos, as primeiras medidas a serem tomadas.



foto 20 - Acervo MIS/RJ - "Rua da Prainha - Rio. 11.04.1904".

A técnica de documentação fotográfica de Malta, ao que tudo indica, possui um método. Toda uma rua, neste caso a da Prainha (atual rua do Acre), é fotografada de um lado, sequencialmente e de um ponto de vista elevado. Além disso, nos indica suas opções técnicas quanto à abertura de diafragma e velocidade do obturador e informações quanto a data e condições de luz.



foto 21 - Acervo MIS/RJ - "Rua da Prinha".



foto 22 - Acervo MIS/RJ - "Luz - sol / Diaphr - 92 / Pose - 1/2"
"Rua da Prinha - Rio. 11.04.904".

Destas imagens valia-se o pessoal da Prefeitura encarregado da avaliação dos imóveis a serem desapropriados. Quando os valores não satisfaziam os interesses dos proprietários, geralmente marcavam uma audiência com o prefeito, e aí viam-se em "maus lençóis", porque jamais poderiam supor que estivesse cuidadosamente preparado e com farto material fotográfico, acerca das ruas e prédios da cidade. É importante lembrar que até então o uso das fotografias com este sentido era inédito, e sem dúvida o argumento mais eficiente para convencer alguém ou comprovar algum fato. Malta, recordando uma daquelas audiências, nos diz:

"Assisti certa vez ao ajuste do preço de um prédio à rua do Piolho (hoje rua da Carioca). O Dr. Passos perguntava ao proprietário quanto queria pelo imóvel, um casebre, irmão gêmeo talvez de um que se ostenta com um comércio de jóias, ali à rua Visconde do Rio Branco, desafiando com uma insistência provocadora, os prefeitos cariocas. Indagava Passos, quanto aos andares do prédio

- Dois, 'seu' Dr.!

- Dois, estranhou Passos (...).

- 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 ser 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. Este era um processo infalível. Os espetalhões saíam, em geral, encabulados e arrependidos.¹⁰

Sentindo-se definitivamente integrado a sua nova profissão, com amplo apoio material da prefeitura carioca, que adquiria todo o equipamento necessário, Malta pode desenvolver sua técnica rapidamente. Utilizando câmeras de grande formato de negativo, 24 x 30cm, 18 x 24cm

10. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 29/08/1936, p.19.

ou 13 x 18cm, operadas com chapas de vidro à base de gelatina, bastante sensíveis à luz, que permitiam trabalhar com diafragmas bem fechados e velocidades de obturador entre 1s e 1/4s, vai acompanhando passo a passo e foto a foto a transfiguração da cidade.

Ao longo do mandato de Pereira Passos, que se estende até novembro de 1906, Malta produzirá milhares de imagens. São fotografias das ruas que são alargadas - Visconde de Inhaúma, Visconde do Rio Branco, Frei Caneca, Carioca, Uruguaiana, Sete de Setembro -, das novas avenidas abertas - Gomes Freire, Marechal Floriano, Beira-Mar, e a mais famosa de todas, a Central (atual Rio Branco) -, das praças e jardins que são reurbanizados - Quinze de Novembro, República, José de Alencar e o Passeio Público -, dos largos que são ampliados - Lapa, Carioca, do Machado-, panoramas da Baía de Guanabara, do centro da cidade e dos recantos mais pitorescos do litoral recortado e montanhoso.

Está presente com sua câmera, também, num dos grandes momentos da diplomacia brasileira, quando em março de 1903 no Rio de Janeiro realiza-se o III Congresso Pan-Americano, com a presença, pela primeira vez, de vários chefes de governo, e do Secretário de Estado norte-americano Elihu Root.

Ao lado do prefeito, fotodocumenta todas as inaugurações, festividades e recepções a visitantes ilustres, principalmente no último ano do seu governo, 1906, época frenética de finalizações das obras planejadas. Neste contato diário, Malta e Passos estreitam sua amizade, sendo inclusive compadres⁽¹¹⁾. Provavelmente, em razão de gozar de certa intimidade, Malta juntava às imagens legendas críticas:

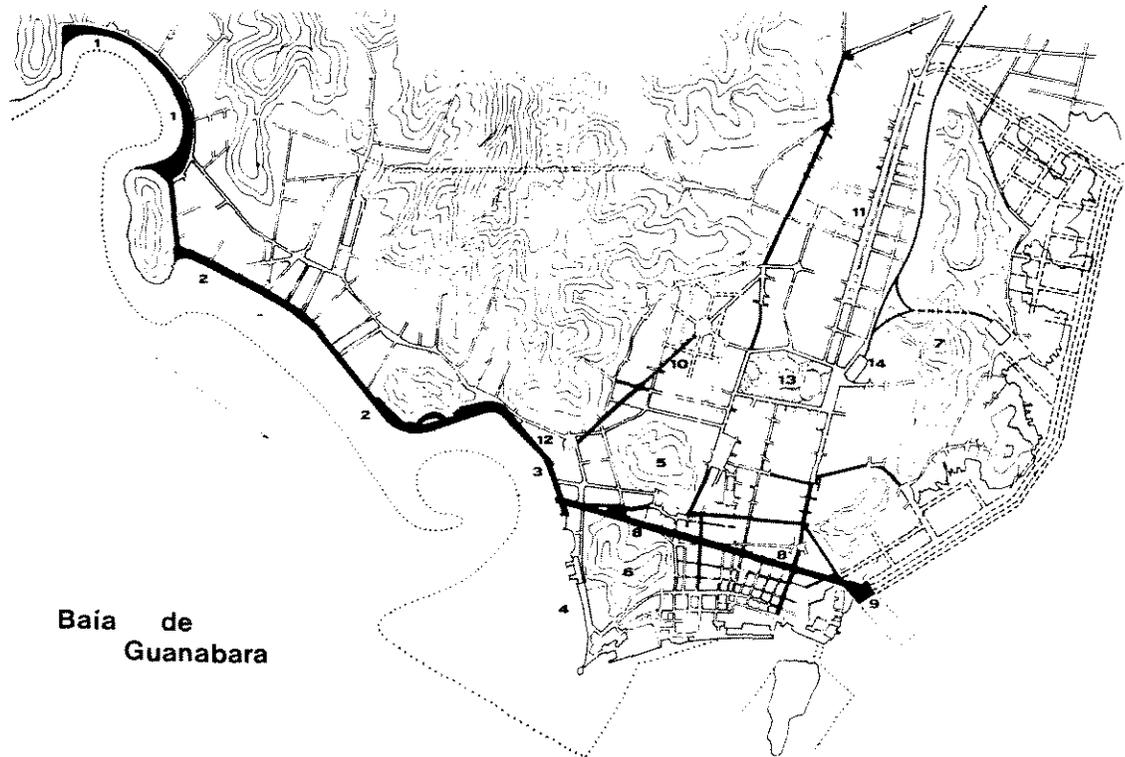
"Ainda o vejo quando (...) lia as indicações e sugestões com que me atrevia marginalizar as fotografias que lhe enviava, escrevendo ao pé das fotos dos pardieiros: está pedindo picareta."⁽¹²⁾

O Prefeito muitas das vezes respondia: "Malta, você tem razão. Amanhã teremos picareta!"

11. Passos foi padrinho de uma das filhas de Malta.

12. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 29/08/1936, p.19.

Rio de Janeiro: as transformações urbanísticas da cidade entre 1903 e 1910



Baía de Guanabara

Legenda

1. Avenida Beira-Mar (Praia de Botafogo)
2. Avenida Beira-Mar (Praia do Flamengo)
3. Avenida Beira-Mar (Lapa)
4. Praia de Santa Luzia
5. Morro de Santo Antônio
6. Morro do Castelo
7. Morro da Providência
8. Avenida Central
9. Cais da Praça Mauá
10. Avenida Mem de Sá
11. Avenida Canal do Mangue (do seu prolongamento até a baía surgirá em 1944 a Avenida Presidente Vargas)
12. Largo da Lapa
13. Campo de Santana (Praça da República)
14. Estação D. Pedro II (Central do Brasil)

obs: 1. a linha cheia em preto indica o traçado das ruas abertas ou alargadas segundo o Plano de Melhoramentos da Cidade de 1903.
2. a linha pontilhada delimita os aterros sucessivos feitos sobre as águas da Baía de Guanabara



foto 23 - Acervo MIS/RJ - "Andradas - canto da rua da Alfândega. Rio. 07.10.06.
(Está pedindo picareta) Rio".

Em consonância com as idéias e propostas do projeto urbanístico de Pereira Passos, Malta talvez não visse as dimensões sociais e especulativas que estavam em jogo. Ao se criar um novo espaço urbano, surgem necessariamente novas formas de vida, baseadas no "progresso" e na "modernidade". Por exemplo, quando parte do Morro do Castelo, centro originário da urbe carioca, é derrubado para abrir a Avenida Central e anos mais tarde, em 1922, é completamente eliminado da topografia da cidade, isto serviu, antes de tudo, aos interesses de grupos sócioeconômicos interessados pelo novo espaço surgido ali e seu valor imobiliário. Para onde foram e como ficaram as pessoas que nele moravam, com costumes, hábitos e tradições antigos? Difícil saber, e com certeza as fotos de Malta não nos ajudam muito. O seu fazer fotográfico, enquanto determinação dada pela ação do poder público o leva a posicionar sua câmera sob o mesmo ponto de vista da elite política que define e dirige o processo de modernização urbanística. O lado da visão de mundo do poder está perfeitamente registrado. No entanto, no conjunto de sua obra, são muito poucas as imagens que nos informam sobre o habitat ou os costumes das

classes trabalhadoras mais humildes. As poucas que existem, de clara intenção em evidenciar moradias e costumes fora das posturas municipais são cenas que criam no espaço fotográfico a representação tão somente do que deve desaparecer, por ordem de um projeto modernizador excludente⁽¹³⁾.

Imagens do Prefeito Pereira Passos nos últimos meses do seu mandato

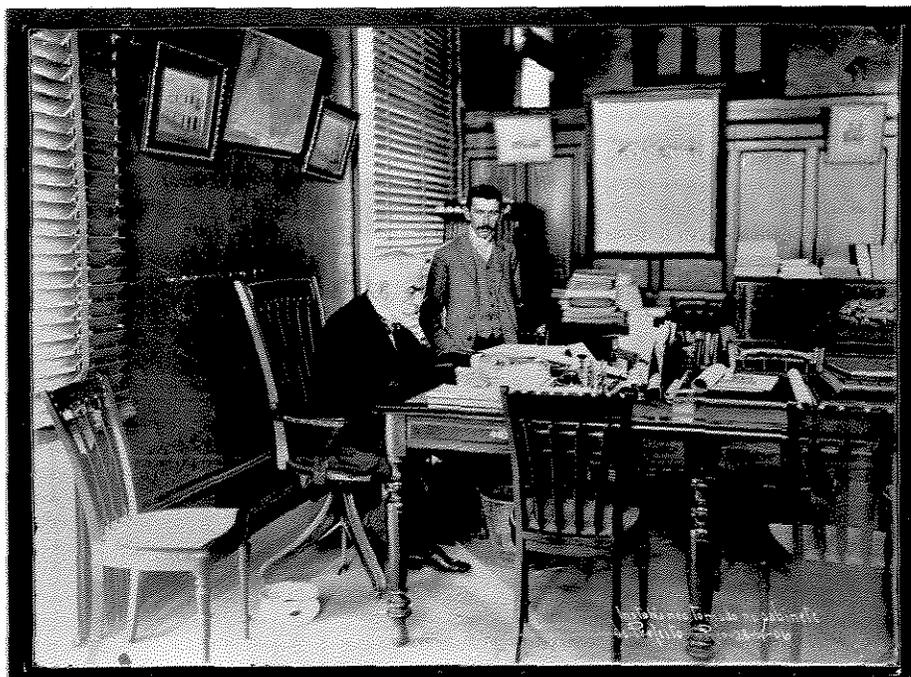


foto 24 - Acervo MIS/RJ - "Instantâneo tomado no gabinete do Prefeito. Rio. 28.04.06".
Ao seu lado um dos seus assessores.

13. Veremos imagens deste tipo no capítulo 5.

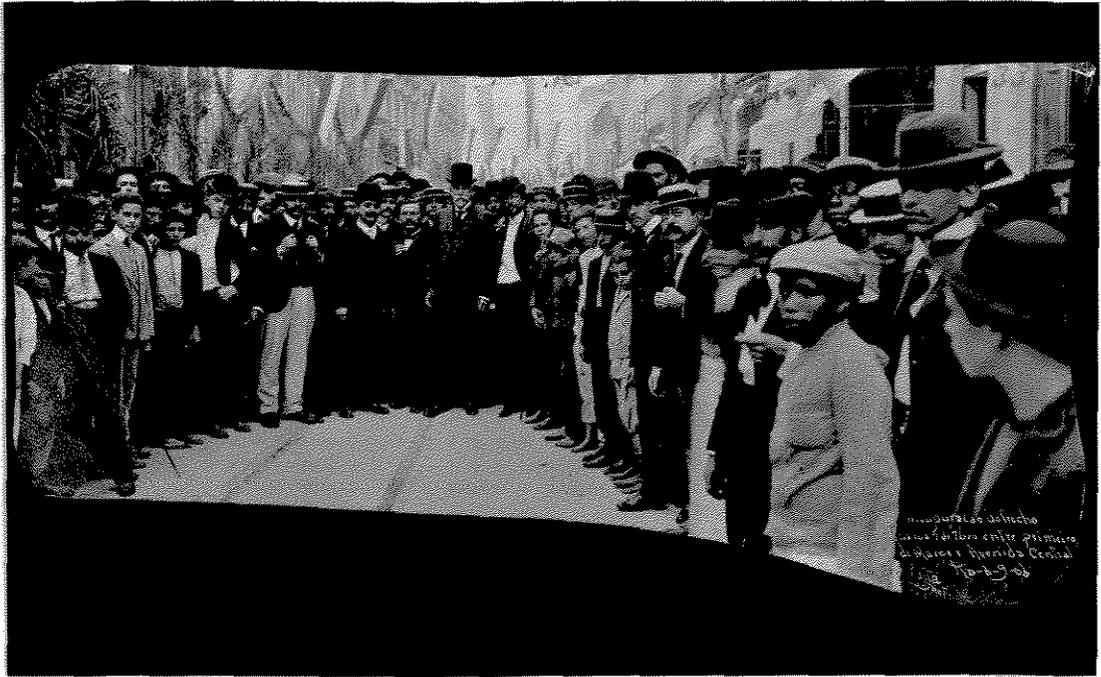


foto 25 - Acervo MIS/RJ - "Inauguração do trecho da rua 7 de Setembro entre Primeiro de Março e Avenida Central. Rio 06.09.06".



foto 26 - Acervo MIS/RJ - "O Prefeito inspecionando as obras da A. Beira mar. V. tomada de frente a T. Cruz Lima. Rio. 27.04.06".



foto 27 - Acervo MIS/RJ - "O Prefeito inspecionando as obras da A. Beira mar no Flamengo. V. tomada de frente a rua Barão do Flamengo. Rio. 27.04.06".

Desconhecemos as concepções ideológicas e políticas de Augusto Malta, muito reservado, não costumava falar sobre esses assuntos nem em casa. O que sabemos através de sua filha era que votava em todas as eleições, possuía seus candidatos, mas nunca dizia quais eram. Nem sobre a "Revolução de 30" opinou, preferiu fazer fotografias⁽¹⁴⁾. Contudo, é evidente, pela seleção e forma de fotografar cada tema, que não existia nele interesse especial pela produção de imagens com objetivo de denúncia social, feitas em bairros miseráveis, fábricas insalubres ou em manifestações de rua. Não acreditamos que desconhecesse os problemas trabalhistas e as lutas sindicais, mas não utilizava sua câmera nesta direção. Quando em 1904 explodiu a maior revolta popular já ocorrida no Rio de Janeiro, a "Revolta da Vacina"⁽¹⁵⁾, que durante vários dias mobilizou milhares de cariocas

14. Entrevista concedida por Amaltea Malta Carlini, cit.

15. Grande insurreição popular que teve como pretexto imediato a campanha da vacinação contra a varíola. Após a aprovação da lei da vacinação obrigatória, em 9 de novembro de 1904, começaram as manifestações de desagravo ao decreto, muito rígido, que impunha a vacinação, exame e reexame, ameaçando com pesadas multas e demissão a quem se negasse ou dificultasse o programa de vacinação. Durante sete dias, até 16 de novembro de 1904, o centro da cidade tornou-se um campo de batalha. Atingindo dimensões gigantescas, levou as camadas mais populares a enfrentar a polícia e o exército, fazer barricadas, virar e destruir bondes, apedrejar prédios públicos, invadir delegacias, etc. Acompanhada por uma sedição militar que desejava derrubar o presidente Rodrigues Alves, rapidamente reprimida e controlada pelo governo, a Revolta da Vacina resultou num número incontável de mortos e feridos, de prisões e deportações sumárias para o Acre.

e obrigou o governo federal a organizar uma força repressiva sem precedentes, ele não foi uma "testemunha ocular". Não conseguimos descobrir qualquer fotografia sua do dia-a-dia deste levante, de seus movimentos e confrontos entre os grupos envolvidos. Ao que tudo indica, o obturador de sua câmera jamais se abriu. Preferiu ou não pode sensibilizar suas chapas de vidro pela luz dos acontecimentos. Não nos revelou, a seu modo - fotograficamente - a esperança, a luta ou a dor dos que participaram. De alguns lugares da cidade, praticamente irreconhecíveis, somente possuímos descrições dos cronistas da época, mas o impacto visual da destruição, de casas arrasadas, dos trilhos arrancados, das crateras de dinamite ou do sangue derramado pelo chão, que poderia ser transmitido pelas imagens de Malta, nada. Sem dúvida, esse vazio fotográfico chama atenção pela ausência e possui com certeza seu sentido. Porém não estamos aqui apenas para sinalizar o que não foi feito, voltamos, desta maneira, ao que nos legou.

No contexto da prática fotográfica de Malta, o que há em profusão é a imagem oficial. Falamos aqui da fotografia tida como oficial, isto é, criada e divulgada a partir de uma agência produtora específica - o Estado. Em inúmeras das suas imagens isso pode ser demonstrado, pois sua situação funcional lhe obrigava acompanhar enquanto "fotógrafo documentarista e oficial", as iniciativas tomadas pelos governos municipal e federal. A liberdade e subjetividade do nosso fotógrafo era limitada pela imposição temática e pelos padrões de representação social existentes e consagrados coletivamente em termos culturais, estéticos ou informativos. Para esta primeira agência produtora de fotografias que se tem nitidamente institucionalizada na época, já que a imprensa ainda engatinhava neste campo, a feitura de sua imagem e sua circulação social têm que partir de uma organização deliberada e arbitrária, a qual é definida já no momento que antecede ao instante de sua criação. A produção destas imagens é minuciosamente cuidada, e elas devem tornar visualmente críveis as opiniões e as realizações do poder público, e se possível solenizá-las. Aqui o trabalho do fotógrafo cria a feição do Estado numa perspectiva de valorização positiva e desvinculada de um sentido de classe evidente. Como centro produtor e distribuidor de imagens, o Estado, em função de seu poder, acaba utilizando a fotografia como um conjunto de signos que permitem uma visão social de sentido único, e que ficam identificados para sempre na realidade parcial revelada pelas imagens.

No exemplo concreto do trabalho fotográfico de Malta é importante que se diga que podemos encontrar em suas imagens tanto sua expressão fotográfica pessoal como o lado e o ponto de vista do poder público.

Há um certo ofuscamento de sua expressão pessoal quando as fotografias são relacionadas aos interesses da prefeitura. Por outro lado, quando as fotografias são para si ou para um particular que o contrate, dá um tratamento expressivo que estrutura e acentua suas intenções estéticas e intencionalidade criadora. Nos momentos que precisa manter sua "linguagem" paralela ao discurso da modernização ou à ideologia da classe dominante no poder, suas fotografias mostram esse compromisso. Nos outros, como não poderia deixar de ser, atua de forma diferente, onde sua sensibilidade individual nos é compartilhada na experiência visual de suas imagens. Em ambas existe um padrão de qualidade em níveis mais elevados, demonstrando uma realização cuidadosa e habilidade técnica permanente.

Enquanto fotógrafo municipal Malta trabalhou sob a chefia de dezenove prefeitos. Em todas essas administrações seu prestígio sempre foi grande, principalmente naquelas que exigiam a presença constante do fotógrafo para documentar visualmente seus feitos. Muitos eventos e acontecimentos ajudaram ainda mais a notabilizá-lo, como a Exposição Nacional de 1908, a Exposição Internacional de 1922 (parte dos festejos comemorativos do centenário da Independência) e um novo "bota-abaixo", com a derrubada do Morro do Castelo, no governo do prefeito Carlos Sampaio.

Em 1936, se aposenta da Prefeitura do Rio de Janeiro, no entanto continua a trabalhar como fotógrafo profissional, agora na condição de autônomo, o que sempre fez, simultaneamente ao seu emprego público.



O Prefeito do Distrito Federal

Resolve conceder aposentadoria, nos termos do § 2º do Artº 1º do Decreto nº 1.851, de 23 de Outubro de 1917, combinado com o Artº 47º da Lei Federal nº 196, de 18 de Janeiro de 1936, ao "Photographo" da Directoria de Engenharia. -
AUGUSTO CESAR MALTA DE CAMPOS.

Distrito Federal, 15 de Agosto de 1936.

Olympio de Mello
M. Mello

O prefeito que assinou a aposentadoria de Malta foi o Cônego Olympio de Mello, interventor interino que administrou a cidade entre 1936 e 1937.

Como fotógrafo *free-lancer* realizava serviços pessoais ou para empresas. A sua ex-profissão de vendedor ambulante de tecidos, mais o conhecimento e contatos que teve a partir de sua entrada na prefeitura, fizeram com que possuísse uma numerosa clientela. Costumava fazer o gênero da fotografia de "reportagem social" ou "comercial". A primeira, atendendo aos pedidos das famílias ilustres da época, registrando suas festas, casamentos e comemorações ou simplesmente fazendo *portraits* (retratos). Quanto à segunda, fotografava para firmas dos mais diversos ramos de negócio, da prestação de serviços à indústria, tais como a: Sul América, Light, Companhia Telefônica Brasileira, Fábrica de Tecidos Corcovado, Aliança e Carioca, Serraria Trajano Medeiros, Alfaiataria Almeida e Rabelo, Parc Royal (grande loja de roupas e vestuário em que chegou a fazer fotos de missas, pic-nics, festas diversas e até mesmo uma cerimônia de Natal promovida pela empresa) etc.

Foi na Sul América que Malta sofreu o único acidente de trabalho que temos notícia. Na época, a iluminação artificial instantânea era obtida através do pó de magnésio, material inflamável que produzia um forte clarão. Naquele dia, ele utilizou um produto que não estava habituado a trabalhar. Exagerando na quantidade ou sendo demasiadamente explosivo, o certo é que, após apertar o botão do obturador da câmera, houve um estouro e seu dedo polegar esquerdo ficou bastante ferido. Queimado e com vários tendões expostos, foi prontamente socorrido, e se a princípio os médicos que o atenderam desejassem tirar o dedo, quando souberam quem ele era, preferiram fazer uma minuciosa operação restauradora, reunindo os tendões e enxertando pele⁽¹⁶⁾.

Fotógrafo auto-suficiente, optando por trabalhar sozinho, praticamente não teve assistentes, a não ser durante a realização da Exposição Internacional de 1922, em que precisou contar com a ajuda de um parente, seu irmão Tióflos, devido à enorme quantidade de serviço. Desde que abriu seu primeiro ateliê fotográfico, em 1903, na rua do Lavradio 96⁽¹⁷⁾, um misto de escritório e laboratório, pois nunca teve um estúdio na acepção completa da palavra, até mesmo a revelação das chapas e a impressão das cópias eram exclusivamente obra sua. Esta íntima ligação com seu

16. Entrevista concedida por Amaltea Malta Carlini, cit.

17. Almanaque Laemmert. Rio de Janeiro, 1904, p.724.

trabalho fez inclusive com que, durante vários anos, residisse nos seus próprios gabinetes. O maior de todos, o da rua General Câmara 260, era um sobrado da própria Prefeitura cedido a ele em 1913. No primeiro andar ficavam o ateliê e um grande arquivo de negativos e cópias, em prateleiras que iam do chão até quase o teto, ocupando mais de um cômodo. E, no segundo, morava a família Malta, um casal com quatro filhos.



foto 28 - Acervo MIS/RJ - interior do ateliê-residência de Malta na rua General Câmara 260, por volta de 1920. Na imagem aparecem dois de seus filhos.



foto 29 - Acervo MIS/RJ

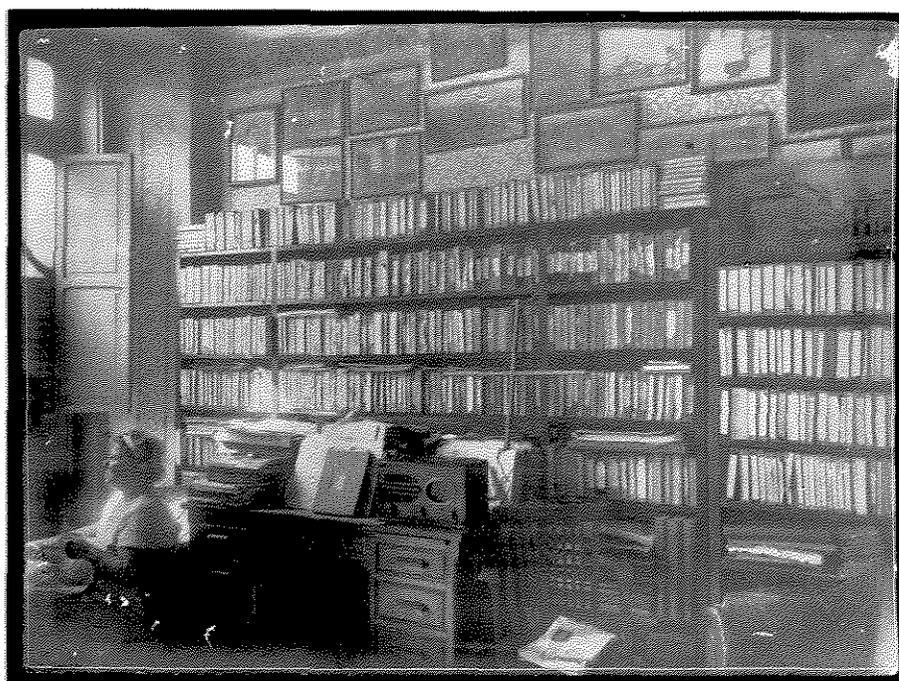


foto 30 - Acervo MIS/RJ - As fotos mostram o escritório fotográfico da Praça Tiradentes 35, em meados da década de 30. A senhora que aparece é Celina, sua segunda esposa.

Na sua vida pessoal, sempre muito discreto e com hábitos metódicos, Augusto Malta casou-se duas vezes. Do primeiro matrimônio ficou viúvo e teve cinco filhos. Dos nove, dois também foram fotógrafos, Aristogeton e Uriel Malta, o último chegando, assim como o pai, a se aposentar como funcionário público municipal. Celina, sua segunda esposa, conviveu vários anos com um homem que saía cedo para o trabalho e somente retornava à noite, por volta das 22h. Dotado de uma resistência fantástica, Malta ficava até tarde mexendo com imagens, catalogando e fazendo anotações. Nas poucas horas de lazer, dedicava-se a ler publicações estrangeiras, principalmente francesas, sobre fotografia, que ele mantinha constantemente atualizadas com as novidades de sua área. E se ainda sobrava algum tempo, ia estudar astronomia, assunto que também lhe apaixonava.

Entusiasta da cartofilia, torna-se sócio fundador, em 1904, da Sociedade Cartófila Emanuel Herman. Muitos dos seus clichês serviram a vários editores, principalmente A. Ribeiro. Entretanto, por volta de 1909, aparecem seus próprios cartões com a indicação Edição Malta. No começo dos anos dez cria o Centro Photográfico de Propaganda do Brazil, instalado na Avenida Central 92, onde vendia cartões postais e vistas fotográficas⁽¹⁸⁾. Foi mais uma forma de divulgar, em larga escala, suas imagens da cidade. Diga-se de passagem, que já fazia isso quando gratuitamente fornecia, para jornais e revistas da época, como o *Malho*, *Careta*, *Kosmos*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* e tantos outros, fotografias do Rio. Nunca foi fotógrafo de imprensa, mas era considerado por esta um pioneiro, o "decano dos fotógrafos", por sua colaboração sempre presente e intensa. É importante lembrar que o desenvolvimento do trabalho de Malta foi paralelo ao aperfeiçoamento das técnicas de impressão e da afirmação definitiva dos modernos veículos de comunicação de massa.

O jornalismo impresso do início do século XX, que já pode utilizar a fotografia, vai torná-la um de seus elementos principais. Logo é vista como imprescindível, não só por quebrar a monotonia dos títulos e dos textos, como também por sua capacidade de testemunho, comprovando visualmente que o repórter esteve ao lado dos acontecimentos. Histórica e antropologicamente, a imagem fotográfica multiplicada nas páginas das revistas e jornais principia uma nova época da comunicação humana:

18. Almanaque Laemmert. Rio de Janeiro, 1911 e 1912, p.868.

"A introdução da fotografia na imprensa é um fenômeno de uma importância capital. Ela muda a visão das massas. Até então o homem vulgar apenas podia visualizar fenômenos que se passavam perto dele, na rua, na sua aldeia. Com a fotografia abre-se uma janela para o mundo. Os rostos das personagens políticas, os acontecimentos que têm lugar no próprio país ou fora da fronteira tornam-se familiares. Com o alargamento do olhar o mundo encolhe-se (...) A fotografia inaugura os *mass media* visuais quando o retrato individual é substituído pelo retrato coletivo."⁽¹⁹⁾

Neste processo que se iniciava, com todos os seus limites e dificuldades, as imagens de Malta se constituíam inúmeras vezes, na própria notícia. Com rara capacidade de sintetizar qualidade formal, subjetividade expressiva e informação, numa mesma fotografia e em doses equilibradas, acabava sempre divulgando seus trabalhos. Se alguns editores preferiam escolher imagens versando sobre temas clássicos da paisagem urbana e natural da cidade do Rio de Janeiro, algo relativamente fácil de ser produzido pelo talentoso mestre fotográfico, mesmo utilizando pesadas e volumosas câmeras panorâmicas, com formato de imagem superior, às vezes a 24 x 30cm, outros davam destaque ao seu olho vivo que se voltava para assuntos excepcionais, fora da rotina e imprevisíveis. Nesse sentido não podemos deixar de mencionar um belo trabalho de "fotojornalismo" publicado pela revista *Kosmos*, em janeiro de 1908, quando da passagem de uma esquadra americana. Composta por quinze grandes navios, o Rio foi "invadido" por centenas de marinheiros, que rapidamente descobriram alguns recantos "pitorescos" da cidade. Malta, pacientemente os acompanha, parecia prever oportunidades para apontar sua câmera. E foi assim que flagrou mais um eterno encontro dos "homens do mar" com "mercadoras do sexo". São imagens sem pose, absolutamente naturais, revelando um diálogo mudo que jamais ouviremos. Ocultas por trás das portas, as mulheres não se deixam ver, preservando uma intimidade, que a indiscrição da objetiva quer acabar. E num instante fugaz, fixado na foto, um marinheiro olhando diretamente para ele, o ameaça. Surpreendidos, por essa intromissão instantânea, fazem gestos pouco amigáveis, querem apenas, e sem imagens, tratar de amor e preço.

19. FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa, Ed. Vega, 1989, p.107.

Nesta série de três fotos vemos marinheiros americanos na rua do Regente, atual Regente Feijó, em 13.1.1908.

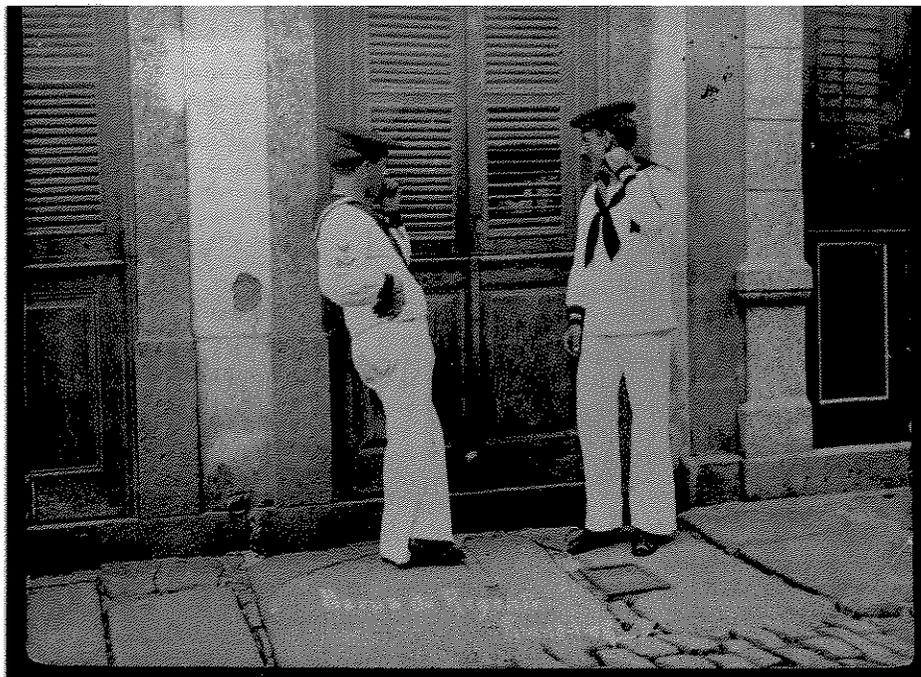


foto 31 - Acervo MIS/RJ

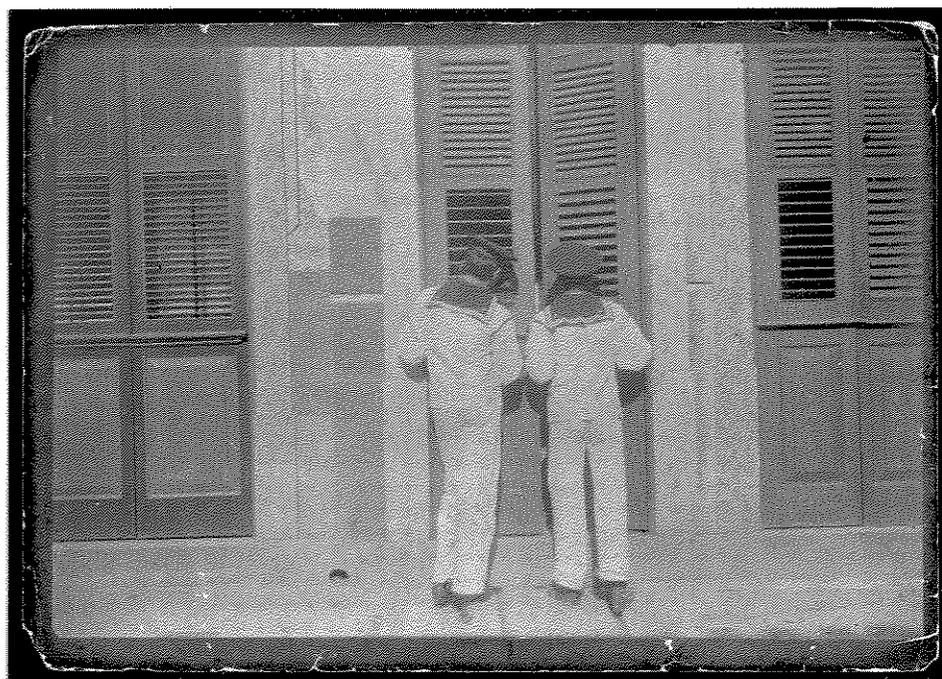


foto 32 - Acervo MIS/RJ



foto 33 - Acervo MIS/RJ

Ágil, direto e em cima dos fatos, Malta já indicava os pré-requisitos de um fotojornalismo de qualidade em que o material fotográfico dirige a compreensão informativa. Sob certos aspectos antecipa precocemente a especificidade da fotografia de imprensa ao: procurar imagens do cotidiano, centrar o interesse no ser humano, acompanhar bem de perto o desenrolar dos acontecimentos, produzir fotografias sequenciais, induzir o leitor a vislumbrar a realidade que somente a imagem pode representar.

Contudo não podemos dizer que esta era sua especialidade. Numa época em que a divisão técnica do trabalho fotográfico praticamente não existia, ele pode se dedicar a qualquer gênero ou temática na criação de suas imagens. Ao mesmo tempo em que produzia fotografias de paisagens serenas, ruas destruídas, prédios erguidos ou monumentos inaugurados, era capaz, através de outros, de focalizar como centro de interesse, simplesmente as pessoas, transformando-as em componentes ativos da cena. São imagens que valorizam a dimensão humana, representando sua condição e, em geral, de conteúdo surpreendente, estimulando a busca de sua significação mais profunda.

Se é difícil determinar as opções visuais de Malta, pelo menos temos a convicção de que para ele o ato de fotografar não era inocente e nem neutro. Parecia ter a certeza de que era intermediário entre a realidade ótica/visual representada em suas imagens e os seus posteriores espectadores. Ao escolher um assunto, optar por um ponto de vista e determinar a formação compositiva, sabia que estava impondo sua visão pessoal. Não poderia ter, é lógico, o controle sobre a recepção, mas dava forte carga conotativa, principalmente quando legendava, sobre a própria superfície da imagem. Como se quisesse destacar o que realmente deveria ser visto. Sem dúvida, a legenda é um elemento extra-fotográfico, entretanto não é um pormenor insignificante. Pelo contrário, da forma como era feita, superposta à imagem, presa a ela para sempre, evidencia uma relação potencialmente reveladora.

No início anotava dados técnicos nas cópias positivas, deixando o negativo apenas com a imagem (fotos nºs 20, 21,22). Mais tarde escolhe seu método definitivo. Após a revelação das chapas de vidro, utilizando nanquim japonês e com uma pena "j", escrevia no negativo de trás para frente, para sair de maneira correta no positivo final: "Malta Photo", o número da chapa, a data, uma identificação particular ou até mesmo comentários críticos.

O detalhe é que suas "legenda comentário" implicam numa certa retórica de valores e ele não se omitia de expressar um determinado julgamento ideológico ao que fotografava. De uma intencionalidade semântica clara, sem subterfúgios e tomando partido. O ponto de vista está tão explícito, pela imagem e pela palavra, que o receptor não tem muitas dificuldades de deduzí-lo. Assim, eliminando dúvidas quanto à emissão da mensagem e o sentido proposto, Malta, criando legendas como "está pedindo picareta!" ou "um troço de defensores da Pátria que precisa de preparo" (fotografia de um grupo de crianças do Morro do Pinto, feita em 1925), tentava ser o mais exato e fiel à sua visão ideológica. Pela unidade de conteúdo e forma buscava organizar e orientar a recepção do seu fazer comunicativo, expresso num objeto híbrido, feito de signos tanto visuais quanto verbais. Todos os recursos que utilizava, como observador produtivo e comprometido que era, permitem explicar porque para ele a fotografia não poderia ser uma forma de registro visual indiferente.

Elaborando uma forma original de narração visual na qual o fotógrafo testemunha, interpreta e participa, a ponto de fazer da representação um ato de comunicação quase total, Malta parece desejar controlar os meios de transmissão de significados. Direcionando os limites da significação, diminui consideravelmente a multiplicidade de "leituras" possíveis de suas fotografias. Muitas delas acabam sendo o resultado de uma equação entre o ideologicamente assumido pelo fotógrafo e o contexto social que também as constituem. É difícil negar esta relação, sobretudo quando a representação é objetivada sob um ponto de vista que deseja ter o caráter de testemunho e o da expressão de uma verdade visual.

Reafirmamos: os fotógrafos, queiram ou não, sempre subjagam nosso olhar ao deles. Esta significação inicial, aceita ou não por nós, é um componente integrado ao processo de interpretação, fazendo parte indissociável das possíveis "leituras" contextuais, expressivas, políticas ou estéticas. Desta forma, o fato de um fotógrafo, como Malta, assumir sua opção ideológica pode ser visto como inevitável. Ao isolar com intenções significativas uma parte da realidade coletiva delimitou concretamente seus referenciais. Reconhecê-los é um ato importante na busca da significação de suas fotografias. Não somente porque explicam o que é a representação, mas como foi organizada expressivamente através da imagem. Na referência pessoal à realidade da época, na maneira específica como abordou determinados temas, nos procedimentos formais que utilizou para sugerir sua perspectiva própria, tudo isso vai direta ou indiretamente se refletir no produto de sua representação.

Reproduzimos aqui, dois exemplos máximos dessa intenção criadora explícita. São fotografias feitas por Malta, no Largo de São Francisco, no centro do Rio, durante um tumulto ocorrido com a destruição de dois quiosques por populares, por causa de uma crítica mordaz ao prefeito Pereira Passos. É importante notar a finalidade subjetiva expressa nas imagens e que funciona como mensagem que orienta a recepção. Da forma como o conjunto foi estruturado definem-se os limites objetivos pretendidos pelo autor, não havendo dúvidas da sua intenção. Isto para muitos pode ser considerado como algo empobrecedor, pois não há "firulas expressivas" nem complexidade no sentido da imagem; por nós é visto como um ponto de partida para tentar descobrir as razões que explicam um ato fotográfico desta natureza. O que de certa forma já iniciamos com este perfil biográfico e pretendemos aprofundar quando incluímos sua obra num panorama sócio-cultural maior.

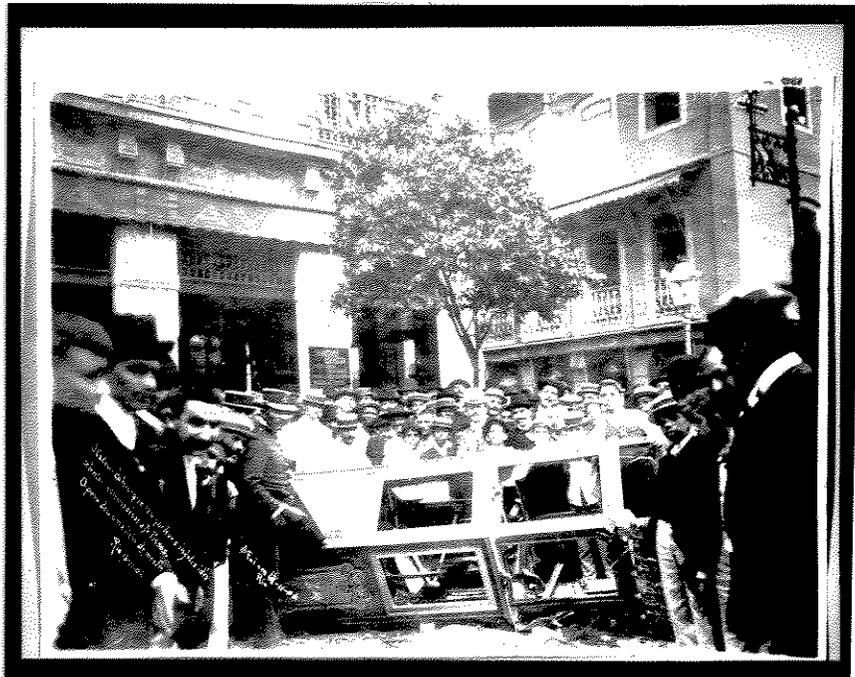


foto 34 - Acervo MIS/RJ - "O cadáver do Kiosque 124 que teve a infeliz idéia de tentar ridicularizar o Dr. Passos. O povo deu uma lição de mestre. - Rio 16.11.06".



foto35 - Acervo BN/RJ - "Por causa do 124 o Kiosque visinho deliberou suicidar-se tbem; o povo auxiliou-o com um pouco de kerozene e um phosphoro - Rio. 16.11.06".

As fotografias legendadas e comentadas, com sua acentuada forma significativa, não compõem a totalidade da obra de Augusto Malta. É, sem a menor hesitação, uma característica singular, porém não hegemônica. No contexto de sua expressão foi um recurso particularmente utilizado com o fito evidente de reforçar opinião e aumentar a capacidade comunicativa. Um dado interessante à sua personalidade, pois se fora da fotografia evitava manifestar seu modo de pensar, por ela parecia ter mais coragem e segurança argumentativa.

Nada marca mais a atividade desse fotógrafo do que a tenacidade do seu apego à imagem. Os anos se passavam e ali, a arquivar e catalogar suas fotografias, estava Malta. Morando em Niterói, no bairro do Ingá, bem próximo à praia de Icaraí, onde costumava ir diariamente, cultuava o prazer de atravessar a baía e vir ao Rio com uma pasta repleta de fotografias. Seu entusiasmo em mostrar e conversar com os amigos sobre as imagens da cidade que viu se transformar radicalmente era contagiante. Usando sempre uma curiosa gravata preta, de poeta romântico, parecia querer indicar que não era homem do seu tempo. E de certa forma, realmente não foi. Seu talento e produção são um fenômeno pouco comum à sua época. Seu potencial criativo desenvolveu-se no percurso de uma história na qual ajudou a interpretar fotograficamente. Ligado ao passado através de suas imagens, criou um elo inseparável e ao lado delas transformou-se numa "instituição" genuinamente carioca.

Com 93 anos, lúcido e vivendo normalmente, o coração do velho Malta foi parando. Morreria por insuficiência cardíaca no hospital de uma ordem religiosa, à qual pertencia, mesmo sendo confessadamente ateu⁽²⁰⁾.

Na memória da cidade, tão indissociavelmente vinculada a sua obra, ficaria a imagem de um homem que costumava fincar tripés de madeira sobre sua vida cotidiana. Habitando-se com esta presença, embora muitas vezes indiscreta, soube, quando pode, mostrar intimidade. Reconhecia no trabalho do fotógrafo a importância de quem lhe dedicava atenção. Tinha certeza que após cada "clic" e sob uma perspectiva pessoal, surgiria representada numa frágil placa de vidro.

20. Faleceu na Ordem Terceira da Penitência, no dia 30/06/1957.

Aos olhos que continuassem abertos ficava toda uma imensa riqueza visual sob a forma de uma herança com mais de 80.000 fotografias. Na produção ampla e complexa de quem devotou uma vida à fotografia, Malta sobreviveria através de suas imagens.

Apreciado e consagrado por seus contemporâneos, pode hoje também ser compreendido como um dos que mais ajudaram no início do século XX a legitimar definitivamente a fotografia como uma forma expressiva com características próprias.

Sem dúvida, na história da fotografia brasileira, ocupa lugar entre os melhores, de maneira merecida e destacada.

Malta em frente a uma loja de material fotográfico - Niterói - 1953.

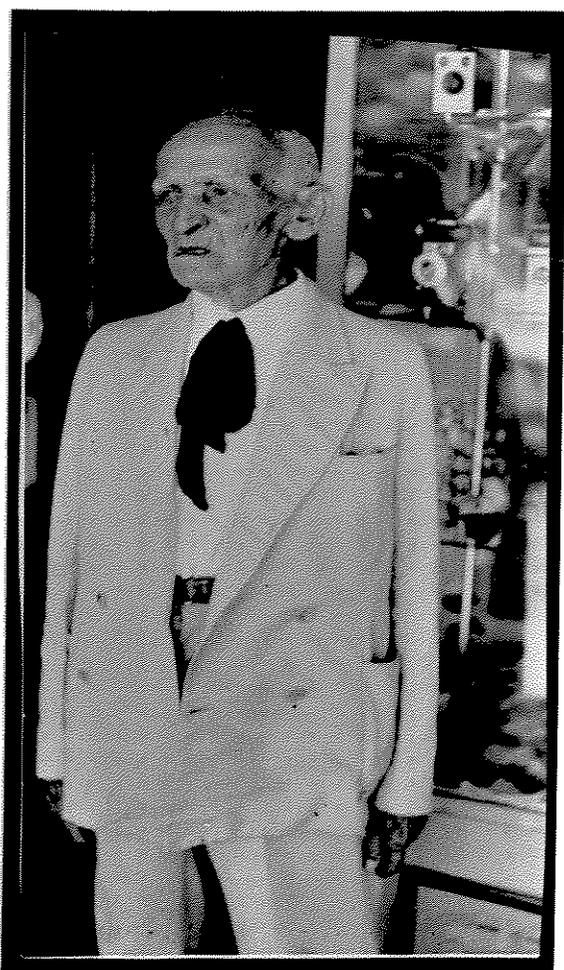


foto 36 - Acervo MIS/RJ -

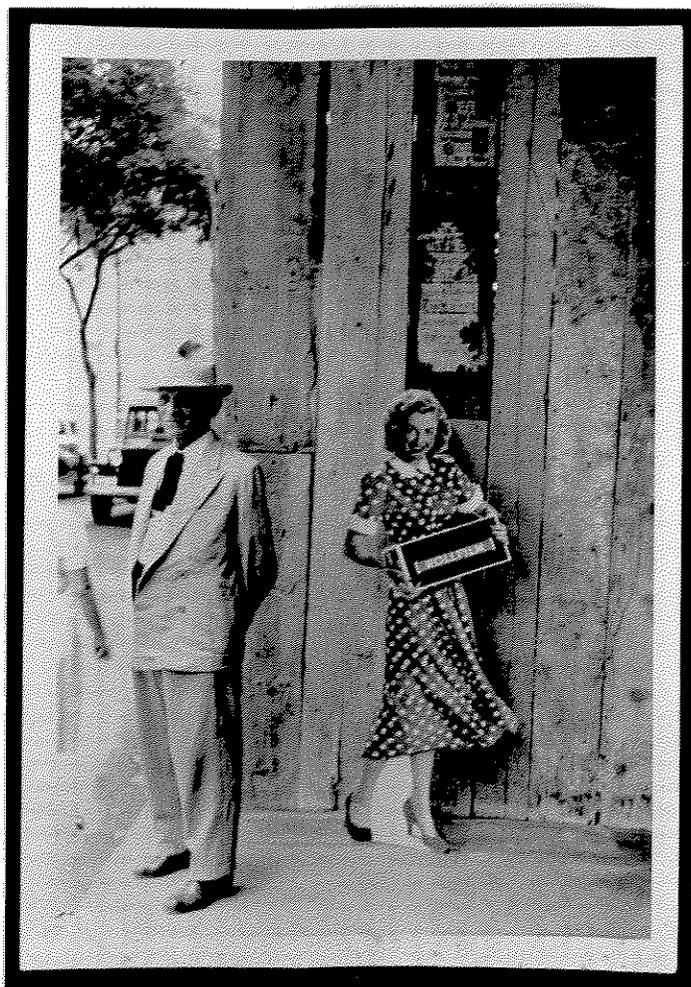


foto 37 - Acervo MIS/RJ

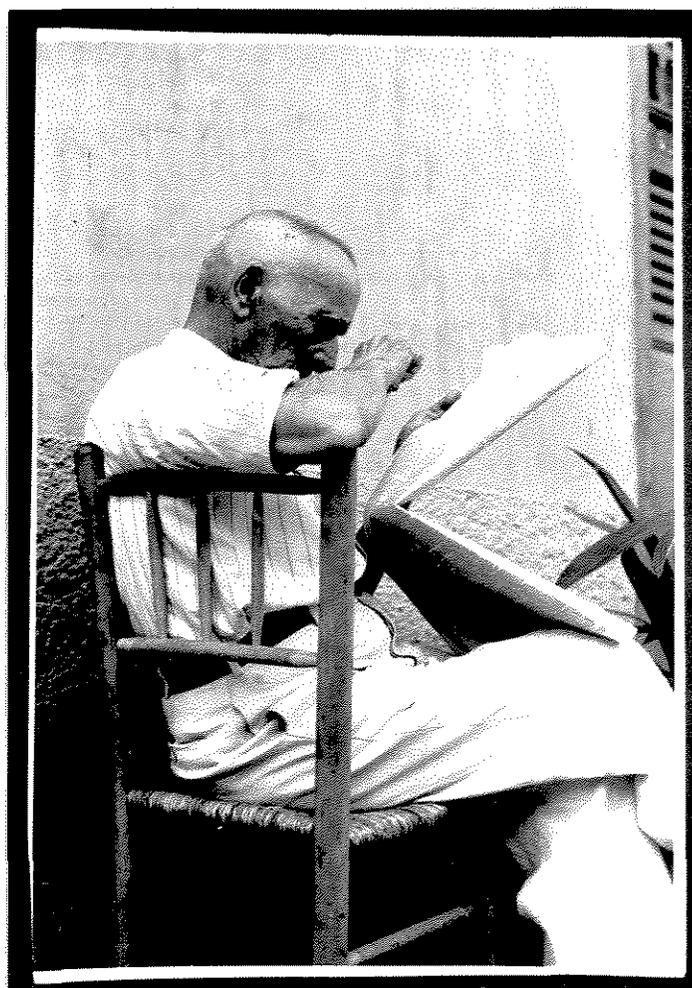


foto 38 - Acervo MIS/RJ - Em casa, na rua Pereira Nunes, Niterói - cerca de 1950.

4.2. A capital das contradições, das reformas e das imagens

Augusto Malta contava com 38 anos de idade, e ainda era vendedor ambulante de tecidos e fotógrafo amador quando a cidade do Rio de Janeiro dava início a uma transformação urbana sem precedentes na sua história.

A cidade que viria a ser seu grande tema fotográfico ainda não existia. Surgiria dos escombros do antigo Rio de Janeiro colonial, derrubado para que dele emergisse um outro espaço urbano com novos modos de vida, novas mentalidades, novos grupos sociais e novos ideais. Na produção de suas imagens, Malta foi focalizando progressivamente o processo de mudanças de uma cidade que alterava sua paisagem, destruía prédios, abria avenidas, avançava sobre o mar, proibia costumes populares criava outros hábitos coletivos, estratificava e segregava grupos sociais, ampliava o divórcio entre sociedade civil e poder político.

Num processo de transformação como este, onde tudo e todos são atingidos, nem a câmera de Malta pode ficar indiferente. Sem dúvida, suas fotografias também se inspiravam nele. Fotografando a cidade de forma intensa, inventariando visualmente casas, prédios, praças, gente anônima e personalidades políticas, ajudou a compor um valioso painel de referências imagéticas das mudanças. Contudo, para se avaliar criticamente essas imagens, é necessário conhecer as razões e os significados desse processo, os componentes sociais que o determinaram e os seus desdobramentos. É o que passaremos a fazer a partir de agora.

Desde fins do século XIX que alterações ocorridas na economia brasileira, devido principalmente ao término do regime escravista, a crise de superprodução do complexo cafeeiro e ao começo do processo de industrialização levariam os governos federais a criarem programas de "modernização econômica". No mais ambicioso de todos eles destacou-se o implementado pelo governo de Rodrigues Alves (1902/1906) para a cidade do Rio da Janeiro. E porque esta cidade? Ninguém melhor para responder do que o próprio presidente:

"Os defeitos da Capital afetam e perturbam todo o desenvolvimento nacional. A sua restauração no conceito do mundo será o início de uma vida nova, o incitamento para o trabalho na área extensíssima de um país que tem terras para todas as culturas, climas para todos os povos e explorações remuneradas para todos os capitais."⁽²¹⁾

Os "defeitos" apregoados pelo presidente consistiam basicamente na falta de vias de transporte amplas, rápidas e seguras que cruzassem o centro comercial, de uma infra-estrutura de saneamento básico e de um porto, pequeno e raso que não permitia o atracamento direto de grandes embarcações, que ficavam ancoradas na baía, obrigando um transbordo difícil, lento e caro de mercadorias e passageiros para o cais. O anacronismo da cidade, com sua antiga estrutura urbana, impedia o desenvolvimento econômico e o alinhamento com o ritmo do progresso ditado pelos centros europeus.

"As ruelas estreitas, recurvas e em declive, típicas de uma cidade colonial, dificultando a conexão entre o terminal portuário, os troncos ferroviários e a rede de armazéns e estabelecimentos do comércio de atacado e varejo da cidade. As áreas pantanosas faziam da febre tifóide, impaludismo, varíola e febre amarela, endemias iextirpáveis. E o que era mais terrível: o medo das doenças, somado às suspeitas para com a comunidade de mestiços em constante turbulência política, intimidavam os europeus, que se mostravam parcimoniosos e precavidos com seus capitais, braços e técnicas no momento em que era mais ávida a expectativa por eles (...) Era preciso pois findar com a imagem da cidade insalubre e insegura, com uma enorme população de gente rude plantada bem no seu âmago, vivendo no maior desconforto, imundície e promiscuidade e pronta para armar em barricadas as vielas estreitas do centro ao som do primeiro grito de motim"⁽²²⁾.

Ora, uma cidade que era ao mesmo tempo maior centro comercial e financeiro do Brasil, base da maior rede ferroviária nacional, 15º porto do mundo em volume e movimento de

21. CÂMARA DOS DEPUTADOS. Documentos parlamentares - 9. Mensagens presidenciais. 1890-1910. Centro de Documentação e Informação. Brasília, 1978, p.312.

22. SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo. Brasiliense, 1983, pp.28-29.

mercadorias, possuidora da maior população (cerca de 811.000 habitantes) e o mais amplo mercado de consumo e mão de obra disponível do país, não podia se manter restrita à sua topografia, proporções diminutas e refém de suas mazelas. Precisava acompanhar com "grandeza" as perspectivas mais do que promissoras que se avizinhavam⁽²³⁾. Mesmo para um presidente oriundo da oligarquia cafeeira paulista, é impossível negar o "efeito dominó" positivo para toda a economia nacional, causado pela ação convergente e quase exclusiva de forças governamentais num só lugar. Tornando o Rio de Janeiro "vitrine" e exemplo para o país, esperava-se repercussões a nível nacional, como aumento da produção, estímulo à imigração, ocupação de solos férteis, incremento de transportes e principalmente fomento à entrada de capitais estrangeiros.

Desta maneira, o governo de Rodrigues Alves, associado ao grupo hegemônico da cidade, notadamente representado pelas lideranças do Clube de Engenharia, que reunia além de engenheiros, como seu presidente na época, Paulo de Frontin, industriais, grandes comerciantes e donos de empresas de construção, dá início à realização do projeto de modernização e melhoramentos da capital.⁽²⁴⁾

Paralelo à captação de recursos no exterior, junto ao grupo de banqueiros N.M. Rothschild and Sons, de Londres, no total de £ 8.500.000, quantia que representava a metade do orçamento da União⁽²⁵⁾, são criados instrumentos jurídicos para evitar qualquer empecilho: uma lei que amplia os poderes do Prefeito do Distrito Federal, uma nova lei de desapropriações, uma lei que reforma o serviço policial da capital, dentre outras. A lei especial que agia diretamente sobre o Executivo e o Legislativo municipal foi aprovada, pelo presidente, um dia antes da nomeação do engenheiro Francisco Pereira Passos. Ao que tudo indica, o novo prefeito queria afastar de sua administração problemas políticos que pudessem surgir do confronto com o Conselho Municipal⁽²⁶⁾. Com o adiamento das eleições para o Conselho, a independência administrativa de Pereira Passos

23. LOBO, Eulália Maria L. História do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, IBMEC, 1978, 2º vol, pp. 447-449.

24. ROCHA, Oswaldo Porto. A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro - 1870-1920. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1986, p.49.

25. Ibidem, p.64.

26. BENCHIMOL, Jaime Larry. Pereira Passos - um haussman tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1990, pp.268-271.

se torna um fato consumado. Tendo plena liberdade de ação e não estando submetido a limites legais, financeiros e materiais, poderia administrar a cidade e levar adiante o projeto do governo federal. Segundo um jornal⁽²⁷⁾ da época, no dia da posse do prefeito, o Presidente da República teria dito que ele teria carta branca para dirigir os destinos do Distrito Federal. Poderia demitir funcionários, regularizar repartições, mudar posturas municipais, porém recomendava que não se deixasse levar por considerações de natureza política. Tal declaração fez com que Passos afirmasse que havia aceito o cargo porque tinha liberdade de agir como bem entendesse, de acordo, é claro, com o bom senso e princípios, nada políticos, apenas técnicos.

A "carta branca" de Pereira Passos, na verdade, era uma lei arbitrária, inconstitucional, delegando poderes excepcionais ao chefe do executivo municipal e dificultando ao máximo o exercício de defesa dos direitos da população carioca:

"Começava por adiar por seis meses as eleições para a Câmara Municipal, o que vinha deixar ao prefeito, desde logo, as mãos livres de qualquer algema oposicionista. O artigo 3º declarava que, nos recessos da Câmara, 'o prefeito administraria e governaria o distrito de acordo com as leis municipais em vigor', isto é, com ela própria, a lei nova que superava as posturas locais. O artigo 16, de constitucionalidade duvidosa, dispunha que as autoridades judiciárias, federais ou locais não poderiam revogar as medidas e atos administrativos, nem conceder interditos possessórios contra atos do governo municipal, (...). O artigo 18 acabava com o controle ou adiamento burocrático (...). Assim, a aplicação da legislação excepcional poderia fundar-se em autos lavrados nos locais, pelos representantes do governo da cidade, sem qualquer possibilidade de contestação, ainda mesmo sobre os fatos alegados. O artigo 23 completava a disposição, pois segundo ele, quando se tratasse de demolição, despejo, interdição e outras medidas, haveria apenas um auto fixado no local. Daí vieram os numerosos casos de demolição, com as famílias recalcitrantes ainda dentro dos prédios. (...) O artigo 25 dispunha que o despejo dos residentes dos prédios a serem demolidos, bem como a remoção dos

27. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 08/01/1903.

respectivos móveis e pertences, seriam feitos pela polícia. Completando o sistema de exceção, o artigo 26 estabelecia que os assentamentos nos livros das repartições municipais, sobre transferências de imóveis para os fins da lei, valeriam como escritura pública, independente da outorga uxória e da transcrição do título. Aí já não era mais o direito processual que ficava em causa, mas o direito civil. E mesmo o constitucional, pois seria extremamente duvidoso que se pudesse estabelecer uma tão grande diferença no regime de bens (...) Entre todos os proprietários do Distrito Federal e os de todo o resto do país, os quais continuariam sujeitos à legislação civil comum."⁽²⁸⁾

Não demora muito para que se comece a comentar na cidade a existência de um senhor todo poderoso: o "ditador Passos". Dispondo de recursos financeiros e jurídicos começa a agir e determina uma série de medidas: reprime o uso dos trilhos das companhias de bondes pelos carrinhos de mão⁽²⁹⁾; proíbe que os mercadores 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⁽³⁰⁾; manda construir um matadouro-modelo; ordena o levantamento de todos os quiosques existentes na cidade e a mudança de local de alguns deles⁽³¹⁾; regula a construção, reconstrução, acréscimos e conserto de prédios⁽³²⁾; obriga a pintura, caiação, consertos e limpeza de imóveis nas partes expostas ao público⁽³³⁾; organiza um serviço de inspeção sanitária das habitações⁽³⁴⁾; dispõe sobre o recolhimento de mendigos⁽³⁵⁾; cria matrícula e imposto de cães e a extinção dos vadios⁽³⁶⁾; apresenta o plano de melhoramentos da cidade⁽³⁷⁾; determina o uso de escarradeiras nos estabelecimentos públicos e proíbe cuspir e escarrar nos veículos de transporte de passageiros⁽³⁸⁾;

28. FRANCO, Afonso Arinos de Melo. Rodrigues Alves: apogeu e declínio do presidencialismo. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973, 2º vol, pp.316-317.

29. Circular do Prefeito de 03/01/1903.

30. Decretos do Prefeito, nºs 370, 371, 372, de 09/01/1903.

31. Circular do Prefeito de 04/02/1903.

32. Decreto do Prefeito, nº 391, de 10/02/1903.

33. Decreto do Prefeito, nº 397, de 28/02/1903.

34. Decreto do Prefeito, nº 400, de 09/03/1903.

35. Decreto do Prefeito, nº 403, de 14/03/1903.

36. Decreto do Prefeito, nº 414, de 11/04/1903.

37. Em 13/04/1903.

38. Decreto do Prefeito, nº 422, de 15/05/1903.

proíbe fogueiras e fogos de artifícios e balões nas ruas e praças⁽³⁹⁾; aprova novo regulamento para a arrecadação de imposto predial⁽⁴⁰⁾; organiza a "Batalha das Flores"⁽⁴¹⁾.

Todas essas medidas, tomadas em apenas oito meses de administração, vão atingir duramente os hábitos e costumes da população mais pobre. Este "projeto modernizador" em relação aos setores mais populares é imposto de forma autoritária. Sendo intolerante e intransigente, parte para ofensivas ideológicas e materiais, envolvendo a transformação do espaço urbano coletivo, do modo de vida e da mentalidade carioca. De acordo com Sevcenko, quatro foram os princípios básicos que determinaram a transfiguração da cidade:

"(...) a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política vigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade (...); e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense."⁽⁴²⁾

Evidentemente inúmeras resistências se manifestaram contra esse processo de "modernização". Mas, a maioria, literalmente não conseguiu ficar de pé. Eram sufocadas juntamente com as desapropriações e derrubadas de prédios no centro da cidade, com os artigos, crônicas e reportagens publicadas pela imprensa francamente favoráveis à "civilização dos costumes", a "regeneração" e embelezamento da cidade e das pessoas, numa retórica que diariamente, também, excluía e desqualificava cultural e ideologicamente as tradições populares; e pela força do poder repressor do Estado, sempre utilizado e chamado a intervir, quando as elites sentiam-se ameaçadas, principalmente, na difícil convivência em um mesmo espaço público.

39. Decreto do Prefeito, nº 430, de 08/06/1903.

40. Decreto do Prefeito, nº 432, de 10/06/1903.

41. A primeira foi realizada em 15.08.1903. Era uma festa anual, eminentemente burguesa, semelhante às que ocorriam em Nice, Viena e Paris. Um periódico da época fez o seguinte comentário: "é um divertimento de ricos com o qual o povo tem a ganhar: o gosto visual do luxo em exibição e a emoção artística nos aspectos ornamentais das carruagens. É portanto, um meio de educar esteticamente os rudes e os pobres (...). O Comentário, setembro de 1903.

42. SEVCENKO, Nicolau, op. cit., p.30.

As diversas estratégias postas em prática para a criação, primeiramente, de uma ideologia de convencimento, e mais tarde, de consenso social, tão importante para o sucesso do projeto de "modernização", não poderiam deixar de recorrer aos mais poderosos instrumentos de propaganda imediata: as imagens. Susan Sontag, muito oportunamente observa:

"Uma sociedade torna-se 'moderna' quando uma de suas principais atividades passa a ser a produção e o consumo de imagens, quando as imagens, que possuem poderes extraordinários para determinar nossa exigências com respeito à realidade e são elas mesmas substitutas cobiçadas da experiência autêntica, tornam-se indispensáveis à boa saúde da economia, à estabilidade política e à busca da felicidade individual."⁽⁴³⁾

A "modernização" da sociedade brasileira passava também pelo cenário das imagens. Sob este signo, a realidade ia ganhando novas representações, e em meio à produção em série e as novas técnicas de reprodução, via-se cada vez mais caricaturas, desenhos, charges e fotografias. De um ponto de vista estritamente técnico, a grande transformação pela qual passa a produção de imagens no país, na passagem do século XIX para o XX, é o início da utilização de processos fotoquímicos de impressão e reprodução. Os métodos até então usados, a litogravura e a gravura em zinco ou cobre, são substituídos, a partir de 1900, pela fotogravura ou fototipia. Acompanhando as inovações que ocorriam nas oficinas de impressão, foram surgindo diversas publicações, especialmente revistas semanais e mensais, com fotografias, ilustrações coloridas e muita caricatura. Em 1900, aparece no Rio de Janeiro a *Revista da Semana*, rapidamente adquirida pelo *Jornal do Brasil*, que passou a publicá-la como suplemento de sábado. Dois anos depois surgia a revista *O Malho*, que na sua crítica semanal à política e aos costumes, fazia sucesso durante a primeira década do século XX. A revista *Kosmos* lançada em 1904 era graficamente a mais moderna e atual publicação da época. Bem organizada visualmente, tanto em texto como em ilustrações, especializava-se como revista cultural, tratando de temas literários e artísticos. Contudo, não se esquecia de publicar crônicas, fatos e reportagens da vida cotidiana, notadamente dos eventos sociais da elite burguesa e política do Rio de Janeiro. Mais

43. SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Rio de Janeiro, Editora Arbor, 1981, pp.147-148.

tarde, duas revistas mais voltadas para o humorismo, também se faziam presentes: *Fon-Fon!* (1907) e *Careta* (1908). Até uma revista para o público infantil, criada em 1905, o *Tico-Tico*, também fazia seu sucesso e ganhava a preferência das crianças⁽⁴⁴⁾.

Conseqüência direta das novas técnicas de reprodução e impressão é o aparecimento do cartão postal. Desenvolvido a partir de uma lei alemã de 1865, que propunha a utilização de postais oficiais, foi aos poucos propagado em toda Europa. Criado com o objetivo de simplificar as formas de correspondência, acabou se tornando um verdadeiro modismo mundial, quando os seus custos de produção e empecilhos técnicos foram consideravelmente superados pelo emprego da fototipia, dando assim, um passo definitivo para cair nas graças do público. De acordo com Gisèle Freund, a "idade de ouro" do cartão postal começou na virada do século, entre 1899 e 1900, período em que seus índices de impressão transpuseram a casa dos milhões. A Bélgica, por exemplo, com 6.200.000 habitantes editou 12.000.000 de postais enquanto a Alemanha imprimia 88 milhões de cartões postais, tendo uma população de 50 milhões⁽⁴⁵⁾.

No Rio de Janeiro os cartões postais surgem no final do século XIX. Os mais antigos são de 1898 e neles existem a marca da franquia postal daquele ano, contudo sua circulação é ainda muito restrita. Entretanto, a partir de 1900 a novidade vai impressionando, e com a difusão do hábito de colecioná-los, tornam-se cada vez mais conhecidos entre os cariocas:

"Tão bela, porém é a apresentação desses postais, que muita gente os compra em séries, só para encaixilhá-los. Um vidraceiro da rua da Quitanda cria disposições artísticas para a coleção das fotos em passe-partout de cores. (...)

A bem dizer, o delírio do bilhete postal ilustrado só começa a inquietar-nos, em 1904. Moda, a princípio, passa, depois, a obsessão."⁽⁴⁶⁾

44. Nosso Século. São Paulo. Abril Cultural, 1979, vol. 1, p.220.

45. FREUND, Gisèle, op. cit., p.102.

46. EDMUNDO, Luís. O Rio de Janeiro do meu tempo. Rio de Janeiro. Ed. Conquista, 1957, vol. 4, p.717.

Neste mesmo ano é fundada no Rio a Sociedade Cartófila Emanuel Hermann, que pretendia reunir os cartófilos e facilitar o intercâmbio entre colecionadores nacionais e estrangeiros. Vários são os fotógrafos profissionais que publicam suas imagens através de postais, porém como boa parte dos editores não davam o crédito de autoria às imagens, existe dificuldade em se determinar a quem pertenciam. Poucos são os fotógrafos que escapam a essa prática, dentre eles Marc Ferrez e L. Musso, que conseguem colocar sua autoria sobre a própria imagem ou no verso do cartão.

A temática dos cartões sempre foi muito variada, principalmente na Europa, onde havia imagens das personalidades políticas; das pessoas famosas da área artística; dos cientistas, religiosos; reproduções de quadros e esculturas dos grandes mestres, da paisagem urbana, seus monumentos e locais pitorescos; dos bucólicos recantos rurais; de acidentes e catástrofes; do corpo humano, em especial o feminino, em poses provocadoras e plásticas, desnudando seios, pernas e nádegas; de natureza morta etc.

A produção numerosa de postais sobre o Rio de Janeiro - preservando visualmente aspectos paisagísticos mais conhecidos do seu cenário natural, alguns com ângulo de tomada inusitado, bem como imagens originais representando a vida da cidade no seu cotidiano mais simples ou no registro documental das fotos da época - coincidiu com a "era da regeneração" na administração de Pereira Passos. De forma curiosa, os cartões conseguiram nesta cidade o que na maioria das outras foi impossível: sobre pequenos retângulos de papel, ilustrados pela fotografia, ficaram gravados, ao mesmo tempo, o passado e o presente. A rapidez com que a cidade se transformava permitia, numa diferença cronológica mínima, produzir imagens de locais e ambientes que se alteravam num piscar de olhos.

O circuito de difusão das imagens ampliava-se também com a publicação dos álbuns fotográficos por conta dos governos municipais e estaduais. Confeccionados em edições ricamente ornamentadas, com imagens de grande formato, em dimensões próximas a 24 x 30cm, eram um evidente esforço promocional com o objetivo de divulgar o trabalho administrativo, as potencialidades naturais e o progresso econômico de uma região. Os melhores fotógrafos eram contratados e as imagens recebiam um tratamento gráfico-visual todo especial. Raramente eram

editados no país, mandadas as imagens para sofisticadas empresas européias, eram lá gravadas e impressas nos mais modernos meios da época.

Para a cidade do Rio de Janeiro, um dos exemplos mais interessantes deste tipo de publicação foi o álbum que tomou o título de *Avenida Central 8 de março de 1903 - 15 de novembro de 1906*, feito por Marc Ferrez. Contratado pela Comissão Construtora da Avenida Central do Rio de Janeiro para documentar o projeto aprovado das fachadas de todos os prédios a serem construídos e, logo após terminada a construção, fotografar os novos prédios, formando assim um álbum da nova avenida, produziu uma obra magnífica. As fotografias, feitas em enormes chapas de vidro, de 30 x 40cm e 30 x 72cm, foram finalizadas em Zurique, na Alemanha, e os projetos e textos zincografados e impressos em Paris estão na edição original, num estojo contendo três plantas, 118 pranchas e 45 folhas soltas e pesando cerca de 5kg⁽⁴⁷⁾. É um trabalho fotográfico de alto requinte técnico e conduzido com muita competência.

Anos mais tarde, num projeto fotográfico e editorial bem mais modesto, entretanto com o intuito de ser "um trabalho de propaganda do Brasil", Augusto Malta irá lançar o seu *Álbum Geral do Brasil*. O objetivo era o de publicar em "fascículos mensais, de doze ou mais gravuras", vistas fotográficas dos estados brasileiros, acompanhadas de um texto em português, traduzido para o francês, inglês e italiano, sobre as regiões. Infelizmente tal projeto não foi levado adiante, porém o único álbum editado, com fotografias da capital federal, continha 12 imagens em preto e branco, sendo a última um grande panorama da praia de Botafogo, legendadas e com a localização dos lugares⁽⁴⁸⁾.

Com efeito, este conjunto visual vai desempenhar um papel, às vezes nada sutil, de integração social em torno do discurso ideológico da necessidade das transformações do espaço e da vivência na cidade. A concepção generalizada, de que as imagens técnicas - notadamente na época a fotografia - eram um "espelho da realidade", já fazia parte do senso comum. Pela fotografia, dois fenômenos aconteciam: uma fé cega no que mostrava e a certeza de que a verdade poderia ser vista. O aspecto aparentemente não-simbólico, por isso pleno de objetividade, das

47. Reeditado sob o título: *O álbum da Avenida Central - 1903-1906*. Rio de Janeiro. Ed. Ex Libris/João Fortes Engenharia, 1982.

48. MALTA, Augusto. *Álbum geral do Brasil*. Rio de Janeiro. Papelaria e Tipografia Ao Luzeiro, 1911.

fotografias levavam-nas a serem compreendidas enquanto "janelas e não imagens"⁽⁴⁹⁾. Tal atitude na recepção da fotografia instituía-lhe um poder de autenticidade e argumentação muito eficiente para a prática da criação e manipulação de uma certa "opinião pública". Marketing político e fotografia passariam a conviver. O primeiro, a todo custo, querendo pela imagem convencer amplos setores da sociedade do seu projeto, a segunda produzindo visualmente as razões e conseqüências para validar a existência de uma nova sociedade.

Assiste-se assim a uma verdadeira corrida na direção das imagens, principalmente as fotográficas. A prefeitura da cidade, ciente do valor ideológico desta imagem, faz incluir, como já vimos, no corpo de seus funcionários, a presença de um fotógrafo, cujo trabalho era o de registrar tudo que se relacionasse com a remodelação da cidade. Fotografa-se esta como nunca até então se tinha feito, registrando através da imagem o que devia desaparecer. Constrói-se visualmente a seguinte argumentação: são, primeiramente, produzidas imagens negativas do que existe, evidenciando as péssimas condições de vida em áreas que estão sob o signo da miséria, do atraso econômico e da vergonha social. Casas, prédios, ruas e gente anônima vão ser literalmente enquadrados sob este ponto de vista. É tão extensa a área que deve ser atingida que Augusto Malta, o fotógrafo funcionário público, vai produzindo imagens numa quantidade vertiginosa. Mais tarde, a ordem é criar imagens positivas, ou seja, fotografar o resultado já alcançado sobre um lugar, agora "regenerado", pronto para ser vivido pelos que foram beneficiados pela modernização.

Este tipo de raciocínio, do antes e depois, não ficou limitado às imagens. Foi também disseminado na forma de relatórios técnicos, discursos políticos, projetos científico-culturais, reportagens jornalísticas e crônicas literárias. Enfim, todo um aparato argumentativo para obter consenso, convencimento e participação foi posto em ação.

A obra que representou em síntese este processo foi a abertura da Avenida Central, a partir de 1912, Avenida Rio Branco. A propaganda da época a colocava como símbolo máximo de uma cidade nova, bela, asséptica e moderna, em contraposição a um passado que deveria ser mais do que esquecido:

49. FLUSSER, Vilém. A filosofia da caixa preta. São Paulo. Ed. Hucitec, 1985, p.20.

"Seu traçado rompia, de mar a mar, o coração da Cidade Velha, o labirinto de ruas estreitas e movimentadas, em cujas estalagens, cortiços ou casas de cômodos residia grande parte do proletariado carioca. Atingia em cheio o centro nevrálgico da capital da República, onde se concentrava as atividades administrativas, comerciais e financeiras, e onde transcorria grande parte do trabalho urbano, em pequenas oficinas artesanais ou nas unidades manufatureiras e semi-fabris, assim como o amplo e variado universo dos serviços."⁽⁵⁰⁾

Projetada para ligar a área portuária - a Praça Mauá - à Praia de Santa Luzia, sua construção começou com a demolição das primeiras casas e prédios que estavam sobre seu traçado. Os trabalhos tiveram início em fins de fevereiro de 1904 e, num ritmo intenso, aconteciam concomitantemente em vários canteiros da obra, mobilizando diuturnamente um numeroso grupo de operários, na sua maioria imigrantes.

A preocupação em dinamizar os serviços era consequência do enorme custo social e político da obra. A abertura da avenida e o complexo de posturas municipais decretadas ao mesmo tempo, preocupava e irritava o carioca, atingindo em cheio no quadro cotidiano de sua existência. A construção da avenida levou à derrubada de 641 prédios, em sua maioria casas de dois andares e de fachada estreita⁽⁵¹⁾. O que fazia aumentar ainda mais o crônico problema de moradia na cidade e os efeitos decorrentes: a elevação dos preços de aluguéis, crescimento do tipo de habitação mais popular - o cortiço -, excesso de pessoas ocupando um mesmo espaço, degradação das condições de higiene e salubridade etc. Desalojadas, as pessoas que ainda tinham algum recurso mudavam-se para o subúrbio, outras, sem condições, se viam obrigadas à favelização, em áreas menos valorizadas, mas próximas ao centro da cidade, o local do seu trabalho, como os morros do Castelo, da Favela (Providência), do Pinto, de Santo Antônio. A alternativa de morar nas favelas foi uma estratégia de sobrevivência, e não uma opção.

50. BENCHIMOL, Jaime Larry. *op. cit.*, p.227.

51. ROCHA, Oswaldo Porto. *op. cit.*, p.65.

Com seus 33 metros de largura e 1.800 metros de extensão, a inauguração oficial da Avenida Central aconteceu em 15 de novembro de 1905, custou uma elevada soma de contos e durante sua construção não houve acidentes graves. Um ano antes, quando da inauguração parcial, a imprensa da cidade assim se pronunciava:

"Para o país representa a data magnífica o início da sua vida de povo livre, para a Capital fica ela significando desde ontem o início da realização da sua reforma física, do seu renascimento estético, do qual, já o dissemos várias vezes, decorrerão fatalmente melhoramentos intelectuais, aperfeiçoamentos morais (...)

O que faz mister neste momento é pregar bem alto, desvanecidamente que a primeira batalha está ganha! Devemos a vitória parcial, é certo, mas já altamente significativa, à engenharia nacional, essa vitória de ontem, esse ensejo que foi dado ao governo, ao povo todo de sentir, de ver, de palpar o que será a Grande Avenida, atravessando o seu eixo totalmente desobstruído, transitável não só por escoteiros peões, mas por comboios enormes transbordantes de gente ávida e curiosa, atravessando quarteirões hoje derrubados, aplainados, que ainda há pouco estavam de pé altivos mesmo na deselegância do seu casario, desigual, feioso.⁽⁵²⁾

Sem dúvida, com a Avenida Central a cidade ganhou sua mais importante via na área central. Sobre o comércio teve uma influência marcante, já que as principais empresas passaram para lá. As sedes de quase todos os grandes jornais foram construídas às margens da avenida. Vários prédios públicos, como a Biblioteca Nacional, o Palácio Monroe, a Escola Nacional de Belas Artes, o Supremo Tribunal Federal, o Teatro Municipal e tantas outras instituições estavam ali também presentes.

"A inauguração da Avenida Central separou para a cidade, se não para o Brasil, duas épocas. Os costumes modificaram-se, e com eles surgiu uma nova mentalidade. O carioca ampliou seu ângulo de visão. Estava preparado o caminho para o novo Rio de Janeiro, a Cidade Maravilhosa. E foi em 1908 que

52. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 08/09/1904, p.1.

Coelho Neto lhe deu esse título, com que será conhecida para sempre e bem lhe cabe, tal como o de Cidade Eterna a Roma, e o de Cidade Luz a Paris."⁽⁵³⁾

O espaço da "Grande Avenida", com sua suntuosidade, elegância e ecletismo arquitetônico vai atuar como símbolo de uma cidade que quer "civilizar-se" e "enformosar-se". Nele os setores mais aburguesados vão fazer sua vivência social nos cafés, confeitarias, cinemas, hotéis, restaurantes, livrarias ou simplesmente caminhando pelas calçadas. Identificam-se totalmente com o espaço que lhes foi cuidadosamente preparado e oferecido ao seu desfrute. O "beco de luxo", a antiga rua do Ouvidor, era apenas lembrança de quem agora fazia compras e se divertia na "mais linda das avenidas". Cria-se até uma expressão, típica da época: "fazer a Avenida". Seu significado representava a consagração de formas burguesas de cosmopolitismo, centradas na categoria do moderno e do progresso. A ela se associa diretamente diversão, consumo, prazer e negócio. Enfim, uma vida intensa e em movimento crescente, bem na medida de quem deseja alinhar-se aos comportamentos de um novo modo de vida. É o palco à ostentação, exibição e invenção de valores. Podemos até considerar como um monumento, não apenas para ser visto, mas sentido e usado. Um super signo das elites, colocado bem no meio do coração da cidade, para que ninguém tenha dúvida do que ele representa: a materialização dos seus ideais.

Entretanto, não podemos esquecer, um outro Rio de Janeiro teimava em existir. Discriminado, anacrônico e "não regenerado", parecendo disposto a resistir às investidas modernizadoras ou excluído de maneira autoritária do processo de transformação.

A fachada da *Belle Époque* procurava escondê-lo com seus parques, jardins, mansões e avenidas. As fotografias, quando feitas, vão mostrá-lo pelo lado das sombras, em negativos que revelam uma realidade marginalizada. Fora dos padrões, como enquadrá-lo? Sendo sinônimo de miséria e atraso não há como colocá-lo no primeiro plano, a não ser como imagem do indesejável. É a cidade dos subempregados, dos operários desqualificados, dos imigrantes pobres, dos "deserdados da nova urbe"⁽⁵⁴⁾, que compunham a maioria de seus habitantes e possuía uma cultura popular antiga e mestiça. Os projetos, a força política, as medidas repressivas e a crítica

53. MARTINS, Luís D. *Presença de Paulo de Frontin*. Rio de Janeiro. Freitas Bastos, 1966, p.87.

54. BENCHIMOL, Jaime Larry. "A modernização do Rio de Janeiro" in BRENNA, Giovanna Rosso del (org.) *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II*. Rio de Janeiro, Index, 1985, p.609.

mordaz intermitente não conseguiram a sua eliminação. Prenúncio de conflito e choques entre dois mundos bem distintos.

Em 1904, como já dissemos, ocorre a maior revolta urbana da República Velha, a Revolta da Vacina. E o lugar não poderia ser outro: o Rio de Janeiro vai ser o cenário da luta, que colocava em oposição os humildes e os poderosos:

"Cerceados nas suas festas, cerimônias e manifestações culturais tradicionais, expulsos de certas áreas da cidade, obstados na sua circulação, empurrados para as regiões desvalorizadas: pântanos, morros, bairros coloniais sem infra-estrutura, subúrbios distantes, matas, discriminados pela etnia, pelos trajes e pela cultura; ameaçados com os isolamentos compulsórios das prisões, depósitos, colônias, hospícios, isolamentos sanitários; degradados social e moralmente, tanto quanto ao nível de vida, era virtualmente impossível contê-los quando explodiam em motins espontâneos. (...) Quando o Regulamento da Vacina Obrigatória passou a ser discutido e divulgado, a simples menção da invasão e derrubada dos prédios anti-higiênicos e a manipulação dos corpos por médicos e enfermeiros acompanhados de soldados foram o golpe de misericórdia (...) A cidade foi literalmente tomada pelos amotinados; durante três dias a população resistiu à ação conjugada da polícia, do Exército e da marinha por todas as formas."⁽⁵⁵⁾

Não é nem necessário dizer quais foram os vencidos, uma determinada história brasileira persiste na sua "repetição".

Mas as duas cidades continuariam a conviver, tolerando-se reciprocamente. Veriam anos mais tarde, a retomada da política das demolições, da renovação da área central e da estratificação dos espaços públicos, ampliando ainda mais os contrastes entre os bairros que recebiam as melhorias e embelezamento e os outros, eternamente esquecidos.

Assim, após a administração de Pereira Passos, em especial os governos de Inocêncio Serzedelo Correia (1909-1910) - que saneou Copacabana e Ipanema -, André Gustavo Paulo de Frontin (1919) - que em cerca de seis meses alargou, prolongou e remodelou a avenida Atlântica,

55. SEVCENKO, Nicolau, *op. cit.*, p.66.

abriu as avenidas Delfim Moreira, Vieira Souto, Niemeyer e Presidente Wilson, aterrou parte da lagoa Rodrigo de Freitas, permitindo ligar Copacabana à Gávea, canalizou o rio Comprido e constuiu uma avenida ao longo deste rio (a atual Paulo de Frontin), além de perfurar o túnel João Ricardo -, e Carlos Cézár de Oliveira Sampaio (1920-1922) - que derrubou o morro do Castelo, no centro da cidade, uma enorme área com mais de 400.000m², como também resolveu incluir no seu projeto urbanístico a construção da praça da Cinelândia, que deveria ser um centro cultural e de lazer, se viu mais uma vez o Rio de Janeiro envolvido em obras para atender, principalmente, aos interesses de todas as formas de acumulação de capital⁽⁵⁶⁾.

E, em vários desses momentos, Malta e sua câmara também estiveram presentes...

56. BENCHIMOL, Jaime Larry. (1985) op. cit., p.610.

5

A visão fotográfica de Augusto Malta: técnica e estilo

"Estimaríamos que o fotógrafo municipal dispuzesse de tempo, ou de recursos para também andar surpreendendo os nossos maus costumes: indivíduos deitados pelo chão, caídos, bêbados; meretrizes indolentes debruçadas à mostra, às portas e janelas de suas casas; o barracão da Lapa; o mictório do Largo de mesmo nome; as ruínas do Mercado da Glória; um frade; 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."⁽¹⁾

Até agora num estudo dedicado à fotografia as palavras estiveram mais presentes. Indício de uma certa contradição? Acreditamos que não. Apenas a necessidade de estabelecer da forma mais rigorosa possível a múltipla exploração do nosso objeto de análise. O ponto de vista interpretativo sob o qual nos situamos, de base nitidamente interdisciplinar, exige um esforço argumentativo e, em alguns momentos, de síntese conceitual, que somente a linguagem verbal, aqui na sua forma escrita, é capaz de nos fornecer de maneira mais precisa.

Após todo este percurso de contextualização histórica, debate teórico em torno das questões do realismo, da representação e da significação na fotografia e um perfil biográfico que procurou inserir um homem na sua época, estamos mais bem preparados para, principalmente, ver e melhor compreender a obra fotográfica de Augusto Malta. Um trabalho rico, extenso e com características diversas, as quais já tivemos a oportunidade de discutir, e que necessariamente impõe certas opções de escolha até mesmo para o simples ato de reproduzir algumas de suas imagens.

Na impossibilidade de aqui vermos a grande maioria de suas fotografias, em face de sua grandiosidade numérica e temática e de sua implicação com uma vasta rede de relações sociais,

1. "Photographia Municipal", O Comentário, janeiro de 1904, pp.37-38.

preferimos apresentar um conjunto de imagens que representasse uma síntese de sua obra. Assim sendo, estarão presentes o fotógrafo documentarista, paisagista e retratista, gêneros da fotografia em que conseguiu requintes de primor. Aliada a esta seleção fizemos um corte temporal no qual o limite cronológico inicial foi o ano de 1903, época em que se profissionaliza e começa seu trabalho na Prefeitura, ao lado do chefe do executivo municipal, Pereira Passos, tornando-se um dos seus principais colaboradores. Em função do alto grau de apoio que recebeu da Prefeitura, durante esta gestão, Malta pode utilizar nas melhores condições possíveis sua câmera e representar, através dela, diversos aspectos da vida carioca do começo do século XX. Isto em muito contribuiu para o desenvolvimento de sua técnica, pois a quantidade de serviços fotográficos que diariamente tinha que fazer lhe obrigava a superar deficiências, aperfeiçoar seu trabalho e criar, pela fotografia, sua forma pessoal de expressão. Com certeza podemos afirmar que Malta, em pouco mais de três anos, já era um profissional respeitado, bastante solicitado para os mais diversos tipos de produção fotográfica e a um passo da consagração definitiva. Por este motivo, o limite final do nosso corte temporal poderia coincidir com o término do mandato do prefeito Pereira Passos, isto é, o ano de 1906, e assim, coerente também ao quadro que procuramos montar em relação ao momento da "modernização" urbana na cidade do Rio de Janeiro neste período. Porém optamos em estender um pouco mais, chegando até cerca de 1911, porque podemos acompanhar o desdobramento de seu trabalho, seja pelo lado de foto-documentação, seja pelo lado do foto-paisagismo, ou do retratista, num período em que não é mais um fotógrafo qualquer, mas o reconhecido e admirado Malta.

Ao longo dos capítulos 3 e 4 tivemos a possibilidade de ver imagens que foram produzidas além deste limite final proposto. No entanto, convém lembrar que são fotografias que valem por si, como uma unidade distinta e específica. Aqui, porém, a perspectiva de análise e visualização será outra. Trata-se, sobretudo, de perceber as imagens no interior de uma série ou de um conjunto, o mais homogêneo possível, procurando encontrar quantitativa e qualitativamente sua lógica de criação, nos seus aspectos técnicos e de composição formal, além de relacioná-las à dinâmica social de onde, a princípio, vieram.

Em fotografia, a maneira como os elementos (personagens e objetos) são distribuídos na imagem, contribui para a constatação de um certo padrão de organização e representação. Se

pudermos, como indica Flusser, determinar os "elementos centrais portadores preferenciais de significados"⁽²⁾, será possível interpretar e interrogar as imagens segundo uma certa repetição de aparecimento ou não desses elementos. Como a disposição dos objetos e personagens, a composição formal, não é gratuita, tudo que se posiciona no espaço fotográfico deve ser levado em consideração, principalmente as relações entre eles. A colocação de pessoas e objetos numa fotografia pode evidenciar significações de natureza simbólica, o que nos permitiria, provavelmente, dar explicações espaciais da cultura, das relações sociais, da ideologia etc.

Assim sendo, esses elementos podem ser classificados em dois tipos: os constantes e os variáveis⁽³⁾. Estes últimos, devido a seu caráter ocasional, surgem de temas específicos ou em decorrência de condições especiais de produção das imagens. Por exemplo, uma fotografia que poderia ter sido realizada no estúdio foi feita ao ar livre, os tipos de poses, expressões cenários etc. Os outros, os "constantes", estão sempre presentes nas fotografias. São ocorrências temáticas usualmente repetidas, em que lugares e personagens teriam de ser obrigatoriamente fotografados. Consideramos que são partes integrantes destes "constantes", além do próprio fotógrafo, as opções técnicas e expressivas por ele definidas. Com uma cuidadosa observação das imagens de Malta, pretendemos perceber como em relação aos elementos constantes ele posicionava sua câmera, escolhia seu ângulo de tomada e campo visual abrangido e como distribuía, no espaço fotográfico, personagens e objetos em um cenário. Por outro lado, em relação aos elementos variáveis, nossa atenção voltar-se-á ao assunto, ao tema, à pose, à situação, gestos e expressões que ele fotografou.

Esse aspecto formal, dado por Malta em suas imagens, temos certeza, organiza e orienta a recepção da mensagem visual, convertendo-se em importante componente da significação.

2. FLUSSER, Vilém. *op. cit.*, p.13.

3. CAMPOS, Maria C. Souza. "A associação da fotografia aos relatos orais na reconstrução histórico-sociológica da memória familiar" in *Cadernos CERU (Centro de Estudos Rurais e Urbanos)*, nº 3, 2ª série, 1992.

SÉRIE 1 - O antes, o durante e o depois

Este conjunto é um exemplo típico do trabalho fotográfico de Malta para a Prefeitura do Rio de Janeiro. O objetivo é fotodocumentar uma rua que será modificada, durante seu processo de reforma e após a conclusão das obras.

Das seis fotos reproduzidas, as quatro primeiras referem-se à rua Marechal Floriano e as duas últimas a um trecho da avenida Mem de Sá com rua Maranguape (atualmente desaparecida, onde se localiza uma grande praça), ambas no centro da cidade.

A princípio, na Marechal Floriano a preocupação é fazer um levantamento dos imóveis que serão derrubados para o alargamento da rua (fotos n^{os} 39 e 40). Como é necessário identificar casa por casa, para ajudar na montagem do dossiê de indenização, a opção técnica de Malta foi a de utilizar um plano de conjunto e uma perspectiva lateral, para poder reunir, numa mesma imagem, o maior número possível de prédios, mantendo-se a possibilidade de identificá-los visualmente através da fotografia. Escolhe uma posição de câmera vertical, ao invés de uma horizontal, em função da pouca largura da rua e do seu objetivo de enquadrar toda a extensão da fachada dos prédios.

Na fotografia n^o 39 fez a imagem ao nível do chão, na de n^o 40 prefere subir no segundo andar de uma casa em frente ao lado da rua que deseja fotografar. Nestas duas imagens existem dados técnicos interessantes: na em que estão três crianças no canto direito, o diafragma utilizado foi "f/92", a pose (tempo de exposição) foi de "1s" e a iluminação (*éclairage*) foi "sol e s" (este último talvez queira dizer sombra). Na outra, o diafragma foi f/8 (e um número não identificado), a pose de 1s e a iluminação à sombra. Esta preocupação no registro técnico da produção da fotografia, inscrita na própria imagem, foi logo abandonada em razão da quantidade de imagens feitas diariamente, o que impedia este tipo de cuidado informativo. A partir de 1905 não encontramos mais nenhuma imagem com esta forma de registro.

As fotos n^{os} 41 e 42 mostram a rua Marechal Floriano já alargada, com novos prédios (bem diferente dos antigos), com iluminação elétrica, árvores recém plantadas e ampla o suficiente para

ter trilhos de bonde. Isto permite a Malta fotografar, na foto nº 41, bem no centro da rua e trabalhar com a sensação de profundidade indicada pelo distanciamento progressivo dos prédios e dos trilhos. O plano escolhido continua sendo o de conjunto, porém com uma maior quantidade de elementos na cena. Nas duas imagens opta em ficar levemente acima do nível do solo, como se estivesse fotografando em cima de uma escada ou plataforma. Aliás, esta característica de fotografar numa angulação vertical descendente, com maior ou menor grau é uma das marcas do seu ato fotográfico. É impressionante a quantidade de vezes que produz imagens desta maneira, constituindo-se, sem dúvida, num elemento expressivo muito pessoal e que se sobressai notadamente.

A foto nº 42, feita após a conclusão da reforma da rua, é dentre todas a da criação mais livre, sem determinantes de informação ou empecilhos técnicos que dirijam sua realização. Malta aqui produz uma imagem bem composta, com um enquadramento descentralizado, deslocando mais para a esquerda o conjunto dos prédios da rua, e uma iluminação natural, suficientemente intensa para que pudesse utilizar um diafragma bem fechado - daí a grande nitidez da imagem, em todos os planos - e uma velocidade de obturador rápida o suficiente para paralisar o movimento das pessoas. É uma fotografia que possui todas as gradações de cinza, entre o preto e o branco, tons que também estão presentes. O que indica um cálculo de exposição corretíssimo, numa época em que não havia fotômetros (instrumentos que medem a quantidade de luz). Ao fundo da rua, no horizonte, onde preferiu colocá-lo baixo, vê-se uma parte da Serra da Carioca, com seu ponto mais elevado, o Pico da Tijuca. Até mesmo as nuvens se destacam, criando um contraste com toda a área clara do céu, efeito muito importante para a estética da imagem, pois esta parte representa cerca de 40% da área total da fotografia, ou seja, um espaço muito grande, homogêneo e sem formas para que fosse esquecido. Daí o interesse em evidenciar as nuvens e fazê-las aparecer na imagem.

As fotografias nºs 43 e 44, vistas simultaneamente, permitem uma comparação das transformações urbanísticas num espaço de tempo de 11 meses (entre 23.05.1907 e 09.04.1908). A posição da câmera, o plano e o enquadramento são precisamente mantidos. Em relação aos elementos fotográficos, o único sobre o qual não foi possível manter controle, para que estivesse igual ao da primeira imagem, refere-se à iluminação. A fotografia feita durante as obras está sob

uma luz direta e intensa, enquanto na segunda, a iluminação está difusa e proporcionalmente espalhada nas mais diversas partes da imagem. Notar, por exemplo, que a fachada do prédio, sobreposto à igreja, está na foto de maio de 1907 sombreada, em função da luz muito forte que incide lateralmente sobre ele. E na foto de abril de 1908 isto já não acontece, e temos até a surpresa de percebermos que o prédio foi reformado.

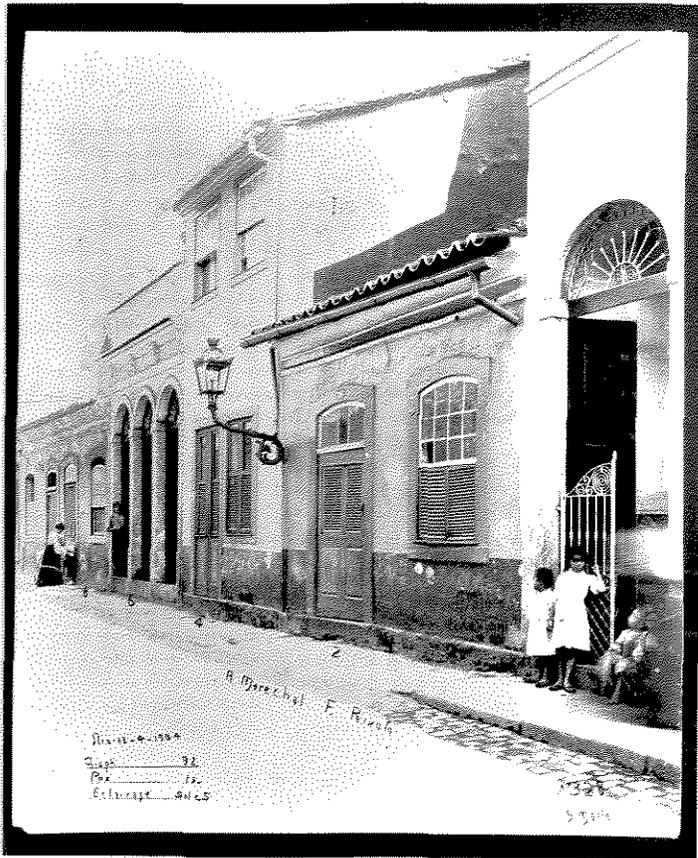


foto 39 - Acervo MIS/RJ - "Rua Marechal Floriano - Rio 13.4.1904".

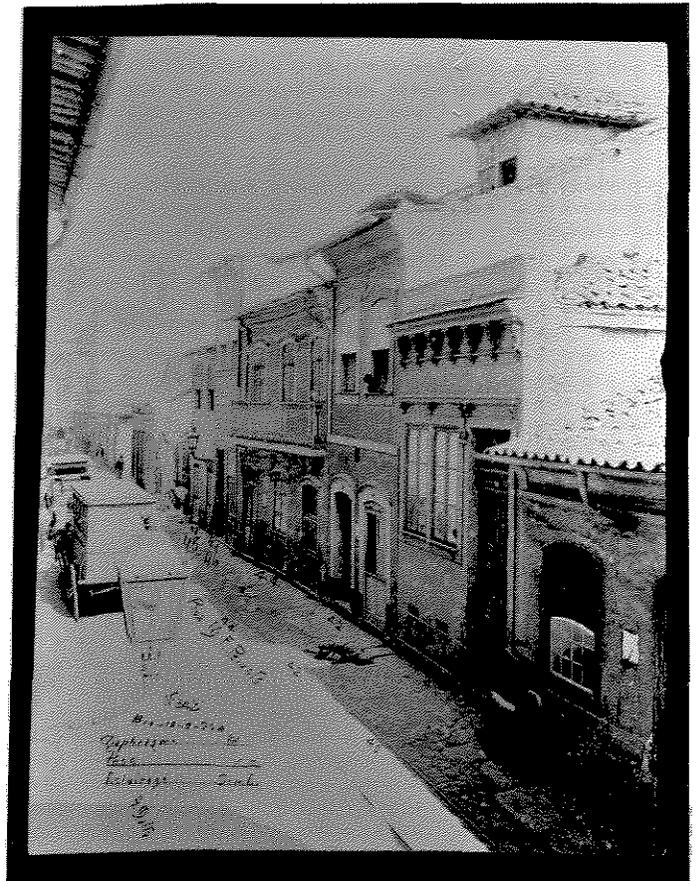


foto 40 - Acervo MIS/RJ - "Rua Marechal Floriano - Rio 13.4.1904".



foto 41 - Acervo MIS/RJ - Um trecho da rua M. Floriano Peixoto - Rio 1.9.1906.



foto 42 - Acervo MIS/RJ - "Um trecho da rua M. Floriano Peixoto - Rio 19.5.07".



foto 43 - Acervo MIS/RJ - "Trechos da rua Maranguape e Avenida Mem de Sá (em construção) - Rio 23.5.07".



foto 44 - Acervo MIS/RJ - "Um trecho da Av. Mem de Sá e rua Maranguape - Rio - Brasil 9.4.08.

SÉRIE 2: Espaços da vivência I

O segundo grupo de imagens que apresentamos são também exemplos de um tipo de trabalho fotográfico, diversas vezes realizado por Malta para a Prefeitura.

Veremos aqui fotos de três ruas que fazem parte da área central da cidade. São as ruas do Resende, Senado e Lavradio. Todas elas são logradouros antigos, ainda abertos durante o período colonial, por isso conservando muitos aspectos daquela época. Estas ruas, como várias outras, são alvo das atenções do executivo municipal na administração de Pereira Passos. Nesta gestão, havia também o discurso de preocupação com as habitações coletivas, como os cortiços, estalagens, avenidas e casas de cômodos⁴, o que implicava em pesquisar nas ruas a localização e o estado destes prédios, principalmente no tocante às condições de higiene e segurança. Por isso Malta é mandado para lá. Ele tem que fazer o levantamento fotográfico preliminar da situação geral das ruas, incluindo prédios comerciais e moradias coletivas e da gente do lugar.

É importante que se diga que esses logradouros não estão entre aqueles que farão parte das imagens de propaganda da cidade após suas reformas. Não são espaços onde a classe dominante transite e faça nelas um espetáculo de riqueza e elegância social. São ruas populares, de comércio pequeno e pouco variado. Ali, despossuídos convivem em casas com estado precário de higiene e salubridade. Como a grande maioria das pessoas que nelas residem, são ambulantes, pequenos artesãos, operários desqualificados, vendedores de rua, lavadeiras e toda a sorte de subempregados, seus recursos financeiros são baixíssimos e precisam morar perto do seu local de trabalho. Não possuem renda mínima necessária para mudar na direção do subúrbio, pois o alto preço dos transportes, aliado à sua precariedade os impede. A solução é resistir, sobreviver e se habituar às péssimas condições de moradia.

Em relação às fotografias da rua do Resende, fotos 45, 46, 47, 48, 49 e 50, a montagem do espaço fotográfico parte de um plano de conjunto. Nesta opção quanto ao plano utilizado, Malta

4. PREFEITURA DO DISTRITO FEDERAL. Melhoramentos da cidade projetados pelo prefeito do Distrito Federal Dr. Francisco Pereira Passos. Rio de Janeiro. Tipografia da Gazeta de Notícias, 1903.

indica que deseja representar um grupo de prédios e personagens reconhecíveis num ambiente determinado. Desta maneira, somente uma de suas fotografias, a nº 50, não tem elemento individualizador e identificável com rapidez. Assim, para fugir desta dificuldade, ele legenda a imagem na sua própria superfície.

Todas as imagens apresentam planos nítidos e definidos. Para isso, a opção técnica foi utilizar diafragmas fechados, mesmo influenciando na velocidade do obturador e comprometendo o congelamento do movimento das pessoas (fotos 45, 46 e 47). Mas, Malta não está preocupado com isso, seu objetivo é o de registrar o espaço da rua com suas construções. As pessoas são figurantes de segunda ordem, ainda que estejam presentes à frente dos prédios (fotos 45, 46, 47, 48, 49 e 50). Nesse sentido, a foto nº 50 é complexa, pois logo que identificamos visualmente toda a estrutura da imagem descobrimos no primeiro plano uma mulher negra destacada e isolada, no canto inferior à esquerda. Enquanto, à sua direita, no centro da fotografia, à frente dos quartos da casa de cômodos e no fundo da imagem, temos um grupo numeroso de pessoas, compacto e envolvido por varais repletos de roupas. A fotografia é de formatação visual confusa, constatada por unidades formais variadas, resultando num difícil processo de organização do seu significado, tanto para quem a produziu, quanto para quem a observa.

No conjunto destas fotografias, somente na de nº 50 o enquadramento é centralizado, o que facilita a sua compreensão, mas por outro lado, é dividida ao meio por um muro que sai da margem inferior e percorre o espaço fotográfico com certa obliquidade, indo terminar muito próximo à área central da imagem. Fato que mais uma vez contribui para dificultar a interpretação visual desta fotografia.

Todas as outras imagens estão descentralizadas no tocante à posição dos prédios, entretanto, os grupos de pessoas que aparecem nas fotos 45, 46, 47 e 48 estão no centro ou próximo a ele. A escolha por um enquadramento descentralizado para a maioria das fotos deve-se à preocupação de Malta em tentar incorporar o maior número possível de prédios em cada imagem. É bom lembrar que ele está realizando um trabalho de foto-documentação amplo, e é preciso ter o máximo de informação visual, mostrando a extensão, a altura, a fachada e comparando os prédios entre si.

Relacionando o enquadramento com a angulação da câmera diante do assunto, temos, neste grupo, para a foto nº 50 uma tomada frontal e angulação vertical descendente. As outras variam assim: as fotos nºs 45, 46 e 49 representam uma perspectiva lateral e vertical descendente, e as fotos nºs 47 e 48, uma perspectiva lateral ao nível dos olhos.

Este subir e descer da câmera, junto com o deslocamento do tema central para regiões específicas no interior do quadro, nas fotografias de Malta, pode ser interpretado como a procura por uma síntese visual que desse clareza ao conjunto e que não prejudicasse a objetividade das imagens, já que serviam fundamentalmente para fornecer informações ao corpo técnico da Prefeitura. As informações trazidas por estas imagens devem ser compreendidas, assimiladas e possuir poucas ambigüidades. No conjunto, essas fotografias têm um valor descritível notável, não havendo, a não ser na foto nº 50, dificuldades maiores de visualização.

A composição é utilizada de maneira simples, sem qualquer requinte estético. As formas principais ficam no primeiro plano, surgem por inteiro, são plenamente definidas e identificáveis (fotos nºs 45 a 49), enquanto as de menor importância são organizadas de maneira a não entrarem em competição. A luz que sobre elas incide não produz nenhum tipo de contradição formal e nem cria novas formas visuais. A luz em todas as seis fotografias da rua do Resende é difusa, de baixo contraste e não projeta sombras. O que permite identificação total de qualquer ponto da imagem, fora as áreas no interior das janelas e portas. Neste sentido, Malta abandona a possibilidade da utilização da luz como elemento expressivo, pois o que deseja é uma iluminação que represente as formas da maneira mais comum possível.

A opção por um formato retangular horizontal ou vertical das fotografias também deve ser objeto de análise. Das imagens reproduzidas, as fotos nºs 45 e 46 são de formato vertical, e as outras, horizontais. A escolha pelo formato vertical, nas duas primeiras fotografias, deve-se a uma imposição de natureza técnica, em que o pouco espaço existente entre os dois lados da rua e a altura das casas obrigava Malta a usar a câmera verticalmente e posicioná-la na altura do segundo andar dos prédios fotografados, isto para evitar distorções e permitir melhor enquadramento. Nas fotos nºs 47, 48, 49 e 50 já opta por um formato horizontal, onde a altura dos prédios e o comprimento das fachadas permitem tal escolha. Aí, então, a câmera de Malta desce e adota um

enquadramento ao nível dos olhos (fotos nºs 47 e 48). Por outro lado, nas imagens nºs 49 e 50 ele escolhe um posicionamento de câmara alto, voltado para baixo. Na foto nº 50, esta escolha é imperativa - se não a fizesse, estaria impedido de produzir a imagem com as informações que desejava ter. Já na foto nº 49, ele poderia ter fotografado ao nível da rua e, entretanto, a fez de cima para baixo. Não há impedimento técnico, provavelmente foi uma opção estética, ou aproveitou um ângulo de tomada utilizado para outra fotografia.

As imagens da rua do Senado, principalmente as fotos nºs 51 e 52 seguem a maioria das considerações feitas acima. A diferença mais significativa, aquela que se destaca visualmente, está na aproximação da câmara com seu assunto, isto é, o uso do plano médio, que permite um melhor reconhecimento dos elementos da imagem. A câmara de Malta vai penetrando no ambiente e revela o que está oculto por trás das fachadas dos prédios. Desta forma, as fotos nºs 53 e 54, inclusive as da rua do Lavradio (fotos nºs 55 e 56), mostram, o mais perto possível, o espaço da vivência dos que estão à margem do processo de modernização urbanística. No entanto, esta aproximação tem limites. Não vemos o interior dos quartos e nem um "close" dos moradores que se deixam fotografar, geralmente em grupos. O fotógrafo, mesmo sendo um funcionário do governo a serviço oficial, de certa maneira, parece restringir-se ao ambiente no seu todo, e por isso mantém uma distância tácita e respeitosa à intimidade das pessoas.



foto 45 - Acervo MIS/RJ - "Rua do Resende - Rio 20.3.06".



foto 46 - Acervo MIS/RJ - "Rua do Resende - Rio 20.3.06".



foto 47 - Acervo MIS/RJ - "Rua do Resende - Rio 20.3.06".



foto 48 - Acervo MIS/RJ - Rua do Resende esquina com Rua dos Inválidos- Rio .

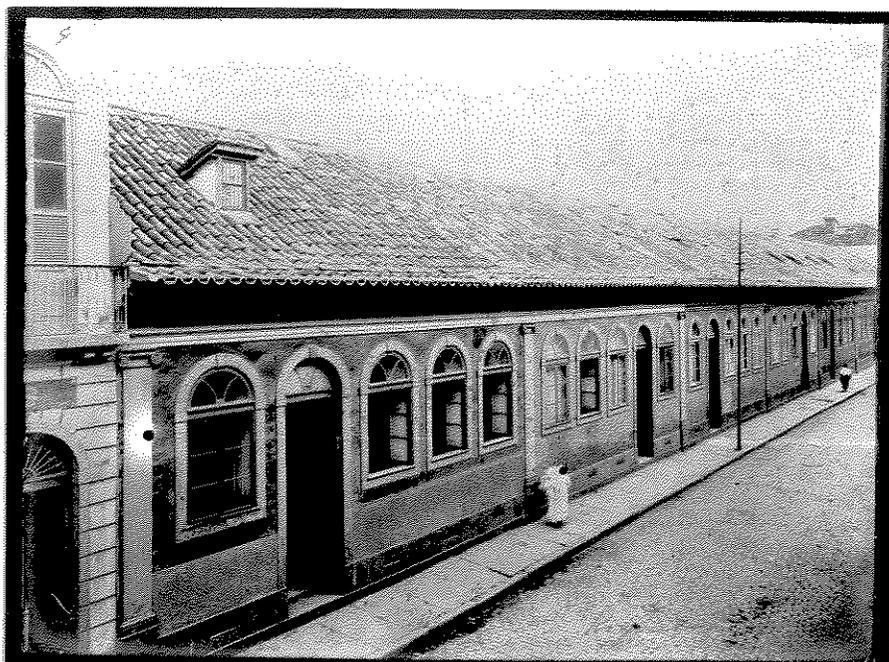


foto 49 - Acervo MIS/RJ - Rua do Resende

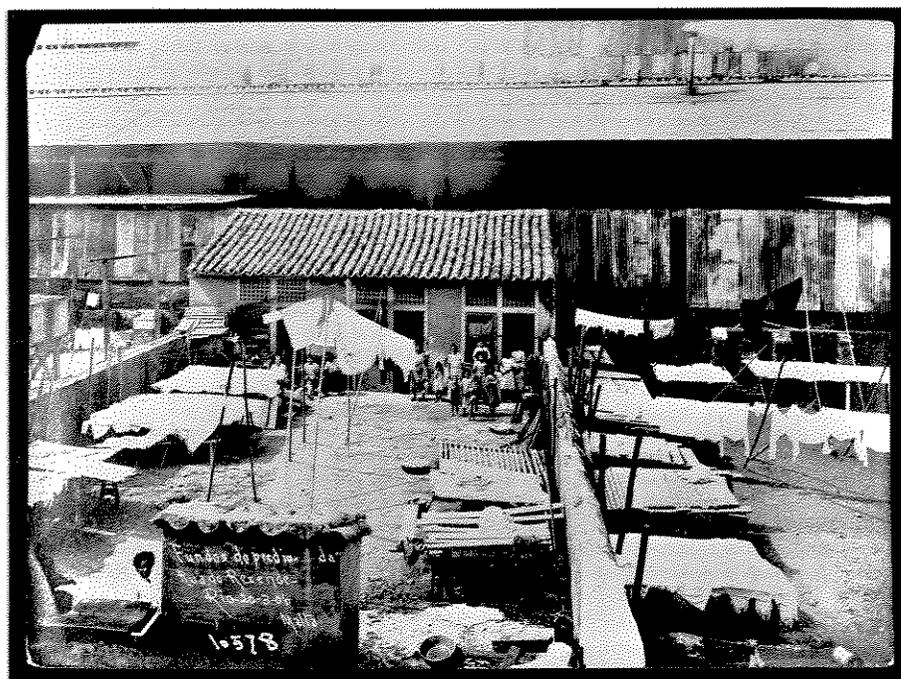


foto 50 Acervo MIS/RJ "Fundos do prédio da Rua do Resende - Rio 20.3.06".

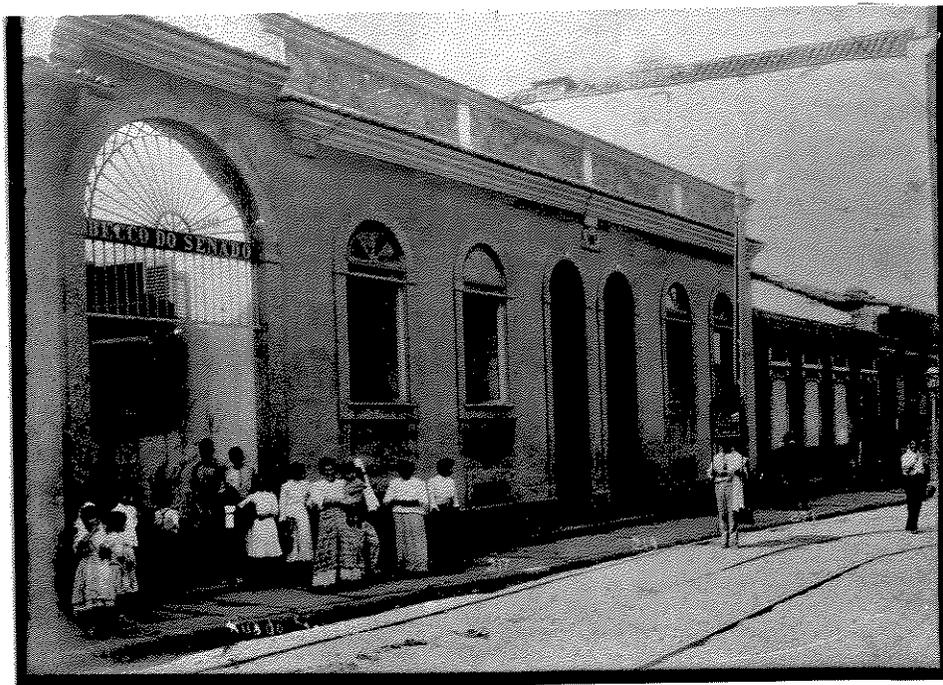


foto 51 - Acervo MIS/RJ - "Rua do Senado".



foto 52 - Acervo MIS/RJ - Rua do Senado.

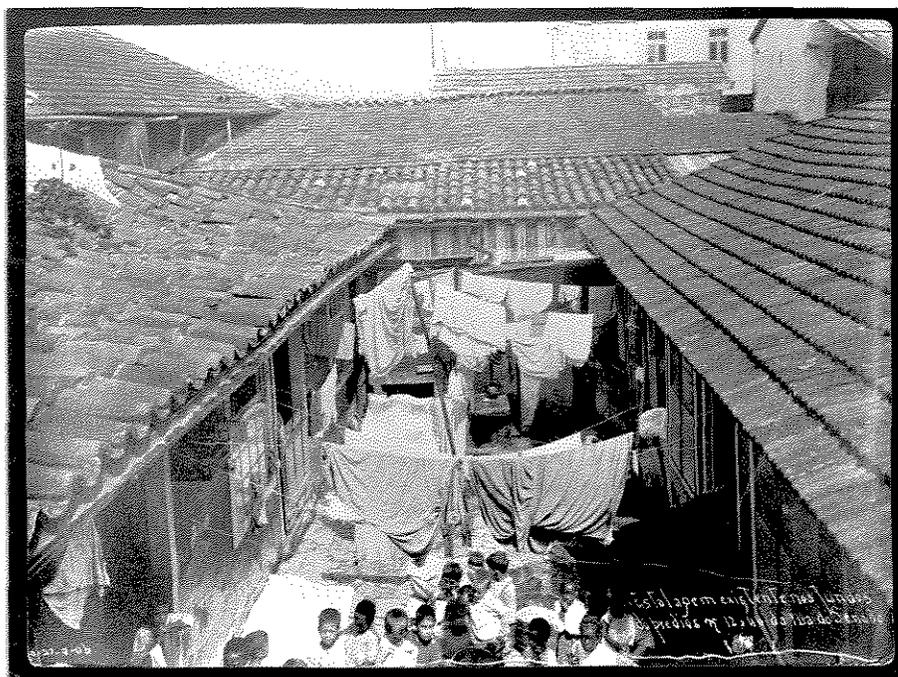


foto 53 - Acervo MIS/RJ
"Estalagem existente nos fundos dos prédios nº 12 a 44 da rua do Senado - Rio 27.3.06".

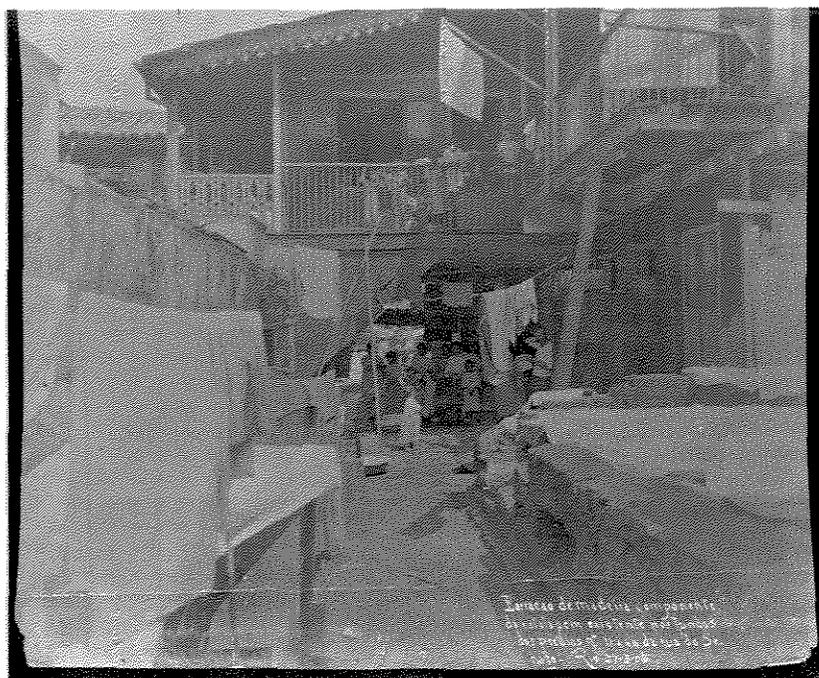


foto 54 Acervo MIS/RJ "Barracão de madeira componente da estalagem
existente nos fundos dos prédios nºs 12 a 44 da rua do Senado
Rio - 27.3.06".



foto 55 - Acervo MIS/RJ - Rua do Lavradio - s.d (provavelmente 1906).



foto 56 - Acervo MIS/RJ - Rua do Lavradio - s.d (provavelmente 1906).

SÉRIE 3: Passarela e palco da modernização

A Avenida Central, desde os primeiros momentos de sua construção, foi objeto da câmera de Malta. A mais importante obra viária da administração de Pereira Passos, e símbolo da modernidade carioca durante vários anos, foi fotografada sistematicamente, até mesmo depois de sua inauguração.

Tivemos a oportunidade de ver dezenas de imagens da Avenida Central produzidas por Malta, tanto para seu trabalho na Prefeitura, como particular. As dez fotografias reproduzidas foram feitas entre 1905 e início dos anos 10, e algumas possuem ângulos curiosos, com prédios e locais desaparecidos para sempre.

As fotos nº 57 e 58, realizadas de cima do Teatro Municipal, na época ainda sendo edificado, são muito interessantes. Para as pessoas que conhecem este espaço, a alteração produzida nele ao longo dos anos é significativa. Vejamos porque. Na fotografia nº 57, o eixo da Avenida já está definido, e é o que se mantém até hoje, mas as construções, principalmente à direita, nenhuma delas resistiu às transformações urbanas. O prédio branco, incluindo uma área com vegetação, era o Convento da Ajuda e ocupava todo o quarteirão que forma atualmente a chamada Cinelândia. O velho Convento, erguido em meados do século XVIII, foi substituído pelo grupo de edifícios que compõe uma das regiões mais movimentadas, dia e noite, da cidade do Rio de Janeiro. De um espaço tradicionalmente religioso, para devoção e oração, possuímos agora um lugar mais do que profano, que o digam seus freqüentadores. Ao lado, vemos o Conselho Municipal, construído em 1871, em terreno cedido pelas freiras do Convento da Ajuda. Mais tarde ali foi instalado o Senado da Câmara, sendo demolido em 1921, construindo-se no local o atual Palácio Pedro Ernesto (a Câmara dos Vereadores).

Na foto nº 58, observamos o desmonte de parte do Morro do Castelo, e onde se vê um enorme galpão de madeira, foi erguida a Biblioteca Nacional. Toda a região ocupada pelo morro, derrubado em 1922, deu origem a Esplanada do Castelo, área enorme que foi integrada ao centro financeiro e comercial carioca.

A imagem nº 59, feita do Morro do Castelo, cria uma visão mais frontal, tanto do Convento da Ajuda quanto do Conselho Municipal, tendo-se à direita um galpão de onde sairia o Teatro Municipal. Imediatamente atrás, e ao lado do prédio do Conselho, está a rua Evaristo da Veiga, e mais ao fundo, dominando o horizonte, o Morro de Santa Teresa, sobressaindo o Convento das Carmelitas. Bem à esquerda, e em cima do prédio mais alto do Convento da Ajuda, a Igreja do Outeiro da Glória.

Na foto nº 60, com a câmera no alto da Biblioteca Nacional, inaugurada em 1910, já se notam os contornos da Praça Floriano, e um novo prédio à esquerda. É o Palácio Monroe, reprodução arquitetônica do pavilhão brasileiro na "Louisiana Purchase Exposition", de Saint Louis, Missouri, Estados Unidos, em 1904. Foi destinado à reunião da Terceira Conferência Pan-Americana, realizada na cidade em 1906. Mais tarde viria a ser sede do Senado Federal e de vários outros órgãos estatais, até ser demolido para as obras do metrô. No extremo oposto, aparece o cume do Corcovado, ainda, é claro, sem a estátua do Cristo.

As quatro fotos apresentadas são panoramas da parte sul da Avenida Central, e num contraponto a esta visão, temos as fotos nºs 63, 64, 65 e 66. O posicionamento da câmera continua elevado, na típica angulação vertical descendente. O objetivo de Malta é mostrar o conjunto dos prédios, os quais podemos identificar como sendo do estilo *Belle Époque*, marcadamente francês. As imagens nºs 63 e 65 são, em termos compositivos, bastante semelhantes - o eixo da Avenida é deslocado acentuadamente para as margens do enquadramento, na direção de um linha de horizonte mantida elevada, dando um efeito visualmente marcante de aprofundamento para o interior da fotografia.

A composição da foto nº 66 segue parte da idéia, no entanto, a câmera está consideravelmente mais baixa, o que leva Malta a fotografar uma grande área do céu. Num dia de iluminação difusa, provavelmente nublado, que dificulta o destaque das formas das nuvens, o fotógrafo optou por produzir uma imagem onde dá importância acentuada a elas. Criando um efeito "pictorial" a partir de certos artifícios técnicos, neste caso, é possível que tenha utilizado dois negativos para imprimir esta única imagem, um em que previamente fotografou as nuvens, e o outro da Avenida. Na hora

de fazer a cópia final no laboratório, projetou primeiro no papel uma dessas duas imagens e logo depois a outra. Ou sobrepôs os dois negativos e imprimiu num único instante.

Em relação às fotos nºs 61 e 62, o que notamos de diferente é uma angulação praticamente ao nível dos olhos, e que já reparamos ser uma exceção ao seu ato fotográfico. A imagem, tem à sua esquerda o Convento da Ajuda, e bem próximo ao seu centro geométrico, o Teatro Municipal.

A iluminação natural intensa, quase na totalidade das fotos, originando áreas de altas e baixas luzes (sombras) bem definidas, dá um contraste luminoso e evidencia significativamente as formas. Além de permitir uma profundidade de campo extensa, tendo todos os planos focalização precisa.



foto 57 - Acervo MIS/RJ - "Tomada do T. Municipal. Rio - 21.10.905".

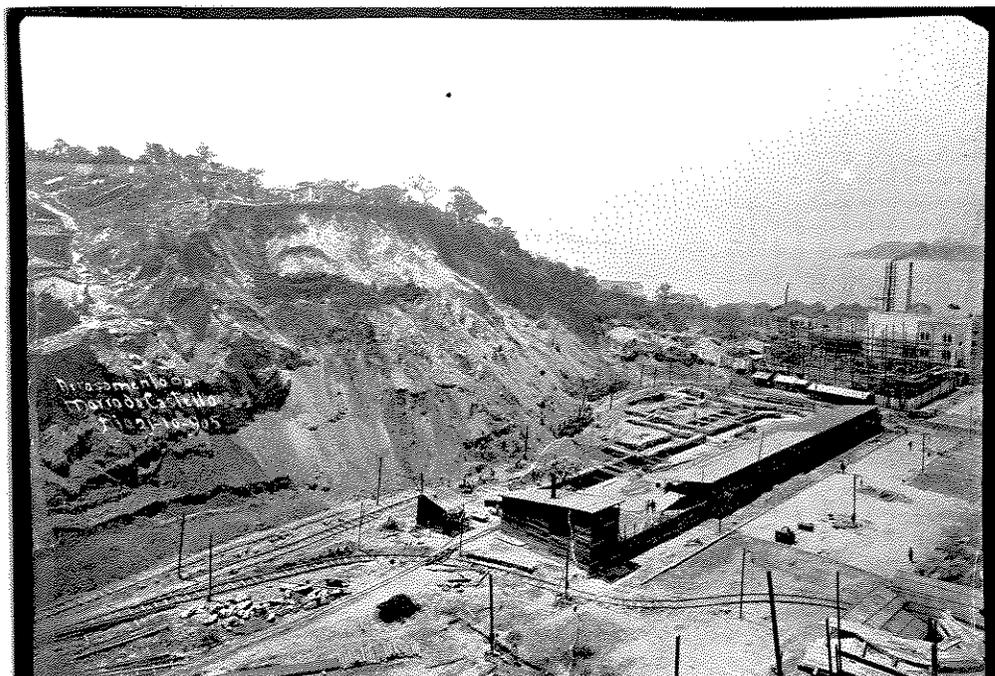


foto 58 - Acervo MIS/RJ - "Arrasamento do Morro do Castelo. Rio - 21.10.905".

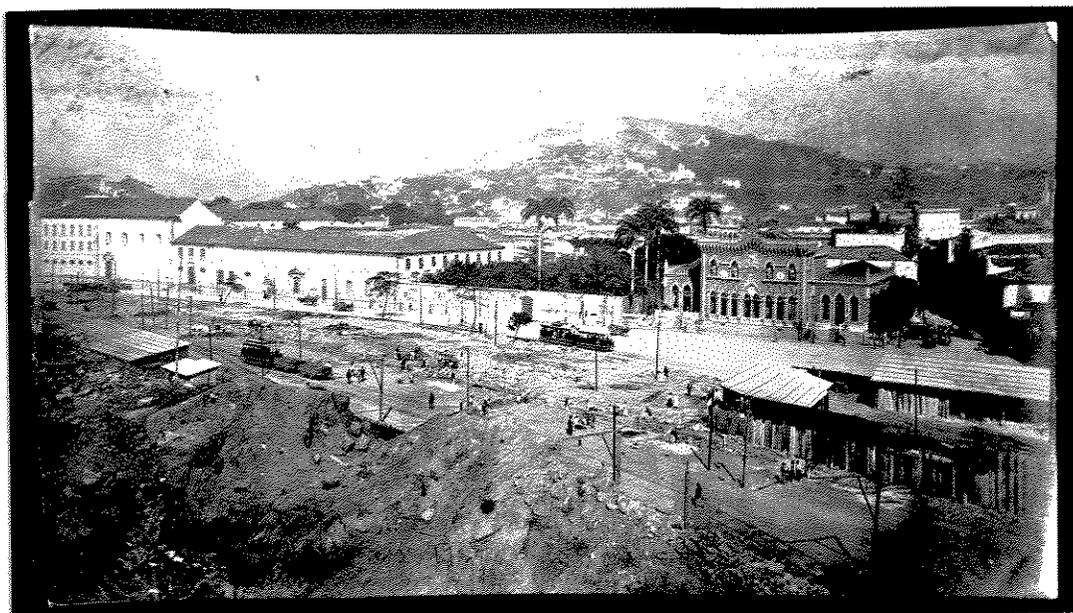


foto 59 - Acervo MIS/RJ - Avenida Central. - parte sul - cerca de 1905.



foto 60 - Acervo MIS/RJ - Avenida Central. - parte sul - cerca de 1906.



foto 61 - Acervo MIS/RJ - Avenida Central. - na direção sul - cerca de 1906.



foto 62 - Acervo MIS/RJ - Avenida Central. - na direção norte - cerca de 1906.



foto 63 - Acervo MIS/RJ - "Avenida Central. Tomada do Paiz - Rio 1.12.05".



foto 64 - Acervo MIS/RJ - "Avenida Central. - Rio 15.12.05".



foto 65 - Acervo MIS/RJ - "Um trecho da Avenida Central. - Rio 7.10.06".



foto 66 - Acervo MIS/RJ - Avenida Central. - cerca de 1910

SÉRIE 4: Espaços da vivência II

Logo que o prefeito Pereira Passos assumiu seu cargo, iniciou uma campanha contra os quiosques existentes na cidade, chegando algumas vezes, a participar pessoalmente da retirada de vários deles das ruas.

A eliminação dos quiosques fazia parte das novas posturas municipais criadas para disciplinar uma série de antigos hábitos e costumes da população carioca.

Surgindo por volta de 1872, multiplicaram-se pelas ruas. Neles era vendido de tudo: café, cachaça, broas de milho, refresco, pão e manteiga, livros, pedaços de bacalhau, frituras, cigarros, fumo em corda, jornais, bilhetes de loteria, jogo do bicho, etc. É ali que o carioca mais humilde se alimentava, num local sem a menor higiene, rodeado por insetos e vira-latas, um verdadeiro centro transmissor de doenças. Eram frágeis armações de madeira, de formato hexagonal, em estilo oriental, postas em plena calçada, nos mais variados logradouros públicos. Seus donos, em poucos anos passaram a ser conhecidos como sonegadores de impostos, e eficientes subornadores de fiscais. O cronista do início do século Luiz Edmundo assim se referia a eles:

"Cada quiosque mostra, em torno, um tapete de terra úmida, um círculo de lama. Tudo aquilo é saliva. Antes do trago, o pé-rapado cospe. Depois, vira nas goelas o copázio e suspira um ah! que diz satisfação, gozo, conforto. Nova cusparada. É da grossa, da boa..."⁽⁵⁾

O preconceito é evidente, mas não podemos nos esquecer, é nele que o povo das ruas come, o mesmo que está sendo expulso de suas casas, não tem trabalho fixo e vê desaparecer sob o peso das picaretas e do index reformador valores culturais e identidade social.

O conjunto que reproduzimos, tão somente pequena parte de um vasto levantamento fotográfico dos quiosques da cidade, iniciado por Malta em 1911, para a Prefeitura, nos revela um fotógrafo que procura plano médio, enquadramento, na maioria das vezes descentralizado (fotos nºs 69, 70, 71 e 72), ângulo de câmera ao nível dos olhos e iluminação natural. São imagens,

5. EDMUNDO, Luiz. *op. cit.*, 1º vol, p.81.

aparentemente, sem dificuldades técnicas de realização, onde não está preocupado nem mesmo em equilibrar as grandes diferenças de luminosidade que existem entre os quiosques na sombra e o ambiente em sua volta, fortemente iluminado (fotos nº 69, 70 e 71).

Como são imagens para identificação imediata, sua composição tende a ser muito simples, não há busca alguma de formas estéticas. A idéia básica é mostrar os quiosques, contudo, em todas as fotografias ele faz questão de incluir os habituais freqüentadores, que posam diante da câmera, com ou sem naturalidade. São carregadores, pequenos engraxates, jornaleiros, gente de toda espécie. O espaço social dos quiosques, por estas imagens, é eminentemente masculino, o cenário rude, grosseiro e machista, provavelmente afasta as mulheres.

É interessante notar que o telhado ou a parte de cima dos quiosques não se repete, nos dando a impressão que cada um conserva certa originalidade, seja na arquitetura ou nos produtos vendidos.

Na foto nº 69, de um quiosque em frente dos Arcos da Lapa, podemos ainda ver que o carioca, há muito, por força das circunstâncias sabe improvisar moradia.



foto 67 - Acervo BN/RJ - "Rua Frei Caneca" - cerca de 1911.



foto 68 - Acervo BN/RJ - "Rua Frei Caneca" - cerca de 1911.

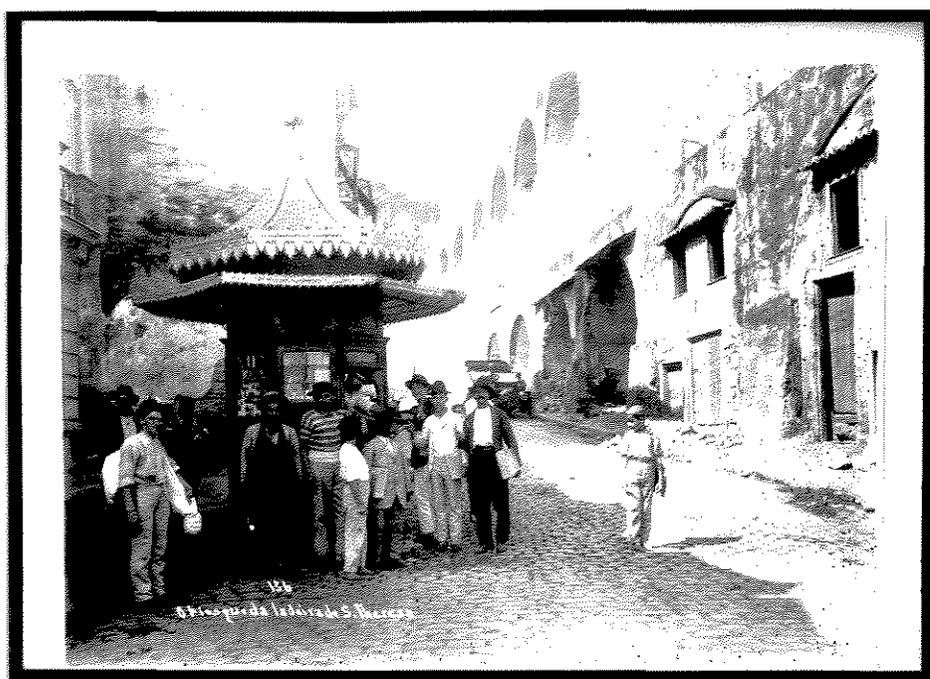


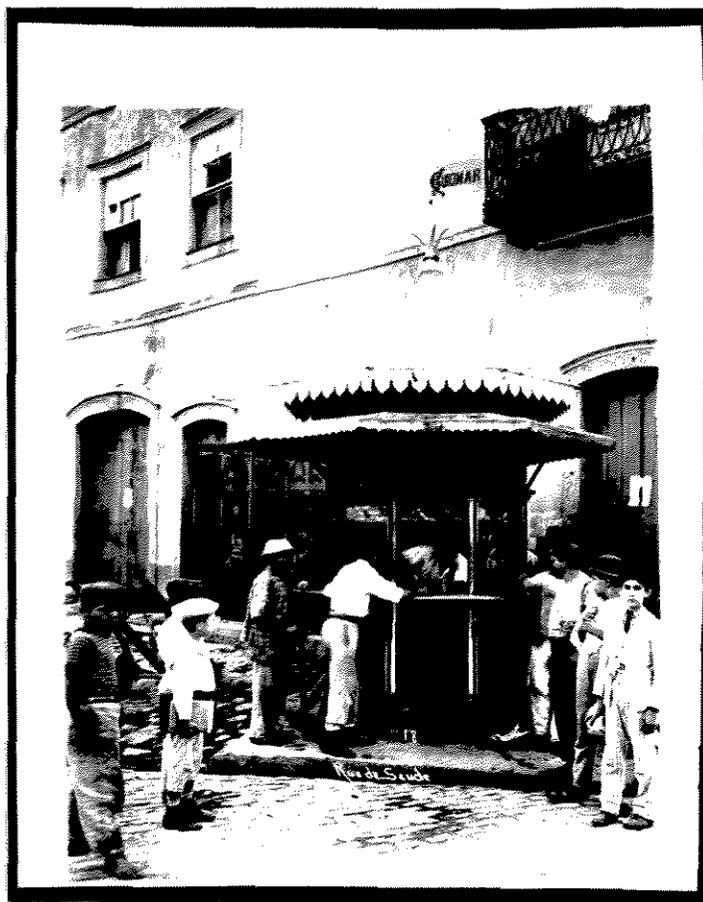
foto 69 - Acervo BN/RJ - "O Kiosque da ladeira de S. Theresa" - cerca de 1911.



foto 70 - Acervo BN/RJ - "Rua Gal. Caldwell" - cerca de 1911.



foto 71 - Acervo BN/RJ - "Largo do Matadouro" - cerca de 1911.



fot o 72 - Acervo BN/RJ - "Rua da Saúde" - cerca de 1911.

SÉRIE 5: O jogo compositivo

Esta série sobre o Jardim do passeio Público poderia ser considerada como um verdadeiro ensaio fotográfico idealizado por Malta e desenvolvido em diferentes momentos. É um estudo fotográfico de um dos recantos mais pitorescos da cidade, localizado na área central, próximo a Avenida Beira-Mar, Largo da Lapa e Avenida Rio Branco.

Foi o primeiro parque público que teve a cidade, desenhado e organizado pelo Mestre Valentim à pedido do Vice-Rei Luís de Vasconcelos em 1783. O objetivo na época era o de dar embelezamento à cidade e área de lazer à população, além de realizar um saneamento urbano com o aterro da Lagoa do Boqueirão, que ali existia.

Aqui a visão fotográfica de Malta faz uma observação atenta do espaço e ele procura organizar esteticamente e expressivamente os componentes formais presentes à cena. Claramente se pode notar que seu objetivo não é de simplesmente fotodocumentar o Jardim. Muito mais do que isso, ele enfatiza através do enquadramento, do ponto de vista das composições, a sua maneira de criar o espaço fotográfico, combinando-os com habilidade e estabelecendo relações visuais.

Em todas as fotografias o objeto principal é o próprio Jardim, contudo, em cada uma, vai acrescentando elementos que nos permitem perceber e constatar as experiências de estruturação plástica que está produzindo.

Todas foram feitas a partir de um plano de conjunto, possibilitando a inclusão de diversos elementos nas imagens. A iluminação é difusa, sem sombras intensas ou áreas escuras em demasia. Excetuando-se a foto nº 73, as demais foram feitas com ângulo de câmera ao nível dos olhos, e em duas imagens, fotos nºs 77 e 78, levemente abaixo, contrariando seu estilo pessoal. Diga-se de passagem, estas duas fotos, onde no primeiro plano encontramos um poste, próximo ao centro do enquadramento, numa mais à esquerda e na outra mais à direita, a procura do jogo compositivo é evidente. A câmera de Malta na foto nº 78 sobrepõe formas semelhantes, todas verticais, como o próprio poste e as árvores. Estas últimas, mais à esquerda, nem se destacam, se confundem entre si, pela forma e mesma escala tonal. Nesse sentido, sua visão fotográfica não foi

seletiva o suficiente para separar fundos e primeiros planos. Já na foto nº 77, tal dificuldade não se apresenta. É mantida a opção do poste bem próximo à câmera, mas o fundo, homogêneo o suficiente para ser prontamente distinguido, não cria choque entre as formas. Além disso, as linhas retas que compõem o primeiro plano, postes, banco e corrimão, foram isoladas de várias linhas sinuosas ao fundo. Estas últimas encaminham o olhar para o centro geométrico da imagem e por um passeio entre as árvores. Para criar a imagem, Malta colocou sua câmera sobre a pequena ponte que vemos na foto nº 73. Aqui, pela simetria do espaço, marcadamente definida pelas duas pirâmides cobertas de hera, pelos arbustos e postes em frente a elas e dividido pela ponte, temos uma fotografia com máximo equilíbrio e distribuição equitativa das formas. Esta composição rígida, poderia tornar a imagem muito estática, mas a angulação lateral e a inclusão de pessoas em diferentes posições dão mais movimento e diminuem a sensação de estabilidade absoluta.

É importante perceber nas fotos nºs 75 e 76 o estudo compositivo realizado com o cenário, juntamente com as pessoas. Sendo dirigidas pelo fotógrafo, tornam-se verdadeiros modelos, assumindo posições e fazendo gestos segundo suas idéias e intenções expressivas. Ao fazer as fotografias em diferentes partes do Jardim, porém utilizando, praticamente os mesmos modelos humanos, poderíamos até considerá-los como o motivo principal de realização da imagem. Não acreditamos nisso em função de dois detalhes: primeiramente em razão da maneira como legenda ambas as imagens - "um trecho do Passeio Público"; e em segundo lugar pelo tamanho diminuto em que aparecem, demonstrando que a ênfase está no ambiente, no amplo cenário que os envolve.

Por último, temos a foto nº 74, e de menor cuidado compositivo e escolha formal de todo o conjunto. Malta simplesmente posicionou sua câmera no centro de uma das alamedas do Jardim, virou a objetiva para uma das direções do caminho e produziu a imagem. O que mais nos incomoda nesta fotografia é a sensação de desequilíbrio causada pela inclinação da linha do horizonte, caindo levemente para a esquerda, no sentido da grande massa cinza que domina este lado da imagem. O poste no primeiro plano à direita, na sua parte superior, se confunde com a vegetação, e na base, parte dele foi cortada desnecessariamente. Além do mais, está tão próximo a uma das margens da imagem e inclinado em relação a ela que poderia ter sido eliminado sem menor problema para a composição total da foto. Sua inclusão vem somar negativamente às características desta imagem.



foto 73 - Acervo MIS/RJ



foto 74 - Acervo MIS/RJ



foto 75 - Acervo MIS/RJ - "Um trecho do Passeio Público. Rio - 18.04.06".



foto 76 - Acervo MIS/RJ - "Um trecho do Passeio Público. Rio - 18.04.06".



foto 77 - Acervo MIS/RJ.



foto 78 - Acervo MIS/RJ.

SÉRIE 6: Poses e trejeitos

Enquanto gênero fotográfico, o retrato significou para Malta uma forma de produção visual figurativa, livre de algumas codificações sociais de representação e objeto para sua expressão pessoal, além é claro, de ser uma atividade comercialmente rentável.

O retrato fotográfico permite ao fotógrafo um grande controle sobre o resultado final. Ao indicar ao modelo a posição que deve assumir, a forma de expressão a tomar, o tipo de roupa a usar, definir as variações técnicas em termos de iluminação, enquadramento, ângulo de câmera, escolher o cenário e a composição final, tudo isso torna-se um enorme desafio criativo ao fotógrafo. Na maioria das vezes, ao fazer o chamado *portrait*, o retratista produz uma imagem mental, que posteriormente procura reproduzir na imagem fotográfica.

Uma das características técnicas mais importantes na produção do *portrait* é a iluminação. Dependendo da sua intensidade, difusão e angulação, a luz pode ressaltar ou não vários elementos, influenciando decisivamente na qualidade geral da imagem. Evidentemente não existe regras fixas que determinem a forma da iluminação, mas cabe ao fotógrafo saber explorar suas múltiplas possibilidades, relacionando-a com seu modelo e ambiente.

Nesta série de retratos de Malta, a iluminação escolhida foi difusa e suave, proporcionando o aparecimento de detalhes e nuances em todas as fotografias. Nas fotos n^{os} 81 e 82, a difusão é muito bem explorada fotograficamente, e a ela se deve a beleza das imagens. O contraste, em função da suavidade da luz, é baixo, dando uma aparência de delicadeza, principalmente nos rostos (ver fotos n^{os} 79, 81 e 82). Como não possuía estúdio, somente poderia fazer retratos ao ar livre ou na casa de seus clientes, assim, para obter este tipo de iluminação, teria de esperar dias nublados ou fotografar na sombra. Conseqüência direta de uma iluminação natural é a constante posição superior da luz em relação às pessoas, e um domínio mais acentuado sobre um dos lados do corpo, fato que visualmente constatamos nas fotos n^{os} 80 e 84. Esta última, feita no interior e sem luz artificial, foi sem dúvida produzida próximo a uma janela.

A posição da câmera tende a ser baixa e ao nível dos olhos dos modelos, preocupação permanente em todas as fotos, a não ser na n° 80. Curiosa imagem, em que coloca três crianças formalmente dispostas na frente de um busto elevadíssimo, muito mais alto do que elas, e que graças a sua legenda descobrimos ser de Gonçalves Dias.

Em termos de enquadramento a centralização é uma constante, todos os modelos ocupam a área central da imagem ou estão muito próximos a ela. Utilizando um plano médio, restringe o espaço em torno das pessoas, ajudando a destacar o objeto principal. Particularizando-se a foto n° 83, o cenário tem influência sobre a composição da imagem. A colocação da mulher mais afastada da câmera, ao lado de árvores que lhe parecem emoldurar, com ampla área a sua volta, indica a preocupação de Malta em contextualizar e relacionar modelo e cenário. O que é ressaltado com a legenda que acompanha a fotografia. Por outro lado, o aumento do campo visual, introduziu na imagem, logo no primeiro plano, parte de um banco de cimento totalmente em linhas retas e dissonante com o conjunto. Até mesmo, o caule de uma árvore, próximo a sua assinatura, é um elemento formal a mais, sem muito sentido.

O retrato é um tipo de fotografia onde o centro de interesse é óbvio, e a importância do aspecto descritivo da imagem do modelo algo muito desejado. Entretanto, as formas de abordagem do tema podem ser as mais variadas possíveis e sua organização visual, praticamente infinita.

Sensível a isto, Malta procura dar nos seus retratos, possibilidades formais bem diferentes das composições tradicionalmente utilizadas, em especial nas de grupos. Reproduzimos aqui um exemplo bastante interessante, a foto n° 79.

Posicionando o grupo à sua maneira, algumas pessoas de frente, outras de semi-perfil ou perfil, em planos diferentes, com sobreposição de corpos, fazendo gestos ou praticando uma ação, todos estão conscientes da presença do fotógrafo e de sua câmera. Dirigindo a cena, privilegia a criança de chapéu, colocando-a no primeiro plano, pedindo o único olhar voltado diretamente para ele, e posicionando a câmera mais baixa, na sua altura. Mesmo existindo esta estrutura, não podemos afirmar categoricamente que a criança seja o centro de interesse da cena, e os demais participantes, figurantes de segunda ordem. O restante da composição funciona no sentido de

contrabalançar este destaque inicialmente dado. O grupo está estrategicamente posicionado, cada um ocupando determinada parte, o que evita um adensamento em localizadas áreas da imagem. Além disso, existe um movimento linear dos olhos, partindo da mulher com o buquê até o rapaz de preto, que se volta na direção do arbusto, onde para lá, também se dirigem os olhares da outra criança e da senhora. A teatralização da cena é marcante e Malta parece querer contar visualmente uma história.

Ainda sobre este conjunto de fotos, gostaríamos de fazer um breve comentário sobre a imagem nº 84. Se o leitor reparar, é a única fotografia de formato circular, e em que a modelo não se encontra em pé. A mulher, deitada sobre um divã, apóia a cabeça com uma das mãos e deixa-se fotografar com o vestido aberto, permitindo surgir sua anágua e um fofo e roliço joelho. Esta leve provocação de sensualidade, é um raríssimo exemplo de algo que não se manifestou na arte fotográfica de Malta: o erotismo. Nunca tivemos a oportunidade de ver qualquer imagem sua de nu feminino e desconhecemos qualquer opinião dele a esse respeito. Tal temática realmente manteve-se à parte em sua produção fotográfica.



foto 79 - Acervo MIS/RJ - "Rio - 8.3.06".



foto 80 - Acervo MIS/RJ - "Gonçalves Dias. Rio - 26.6.06".



foto 81 - Acervo MIS/RJ.



foto 82 - Acervo MIS/RJ.

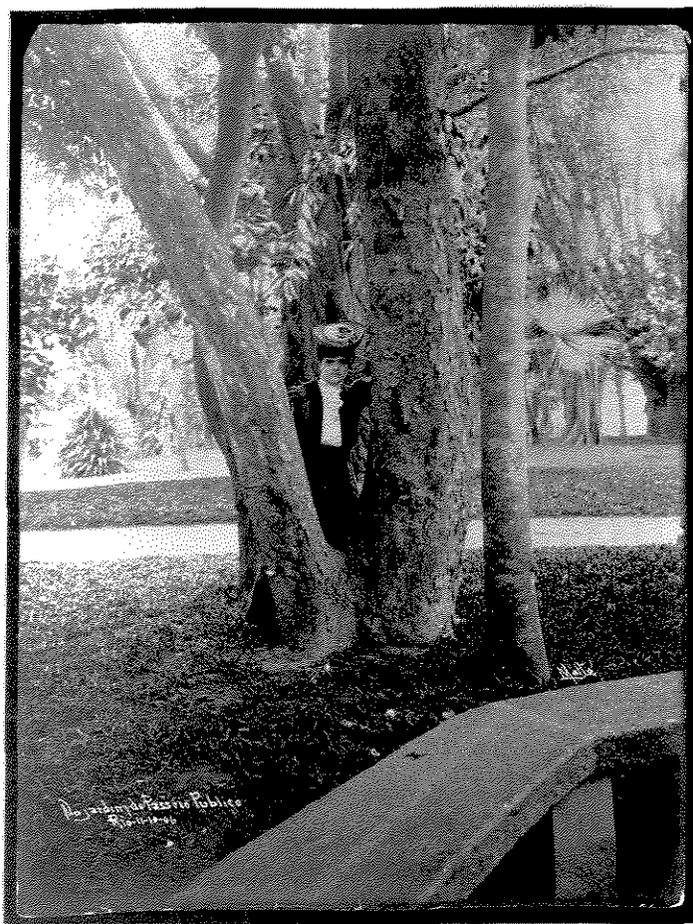


foto 83 - Acervo MIS/RJ - "No Jardim do Passeio Público. Rio - 11.10.06".



foto 84 - Acervo MIS/RJ - Uma "polaca". s.d.

SÉRIE 7: Formas da "Cidade Maravilhosa"

A última série que iremos mostrar, foi ao longo da vida fotográfica de Malta, seu mais prazeroso tema e onde procurou dar às suas imagens um tratamento igualmente informativo e estético.

Produzindo panoramas e vistas gerais de diversos locais do Rio de Janeiro, ele não possuía predileção por um tema paisagístico em especial, gostava de fotografar a cidade por inteiro. Por isso, sua câmera esteve no subúrbio e na zona sul, no centro da cidade e nas praias, nas montanhas e nas planícies, enfim, em todos os lugares em que pudesse exercer a sua visualidade criativa e concretizar uma idéia que nos parece latente, a de preservar fotograficamente o presente para o futuro. O momento e o contexto da época em que vivia, de grandes transformações, provavelmente influenciava tal preocupação. A cidade se modificava num ritmo alucinante. Destruía-se e construía-se ao mesmo tempo. Desapareciam marcos históricos e surgiam neles novas aparências sob o signo da modernidade. Pela força do desenvolvimento econômico, do progresso material e da especulação imobiliária, a cidade avançou na direção do mar, engoliu lagoas, subiu encostas. Como ficar indiferente a tudo isso? Impossível, principalmente a Malta, que se dedicou, através de sua particular forma de expressão, em satisfazer as necessidades visuais de sua sociedade.

O que mais chama atenção em suas fotografias de paisagens e panoramas da urbe é o ponto de vista da sua câmera. Sempre elevado, na maioria das vezes com linha do horizonte bem acima, na parte superior do enquadramento. A composição é a mesma de uma tradição pictórica acadêmica, que almeja vera realidade de forma direta, numa espécie de naturalismo documental. A impressão que se tem quanto às fotografias de paisagem urbana ou natural de Malta é que eram feitas a partir do pressuposto da existência de um real passivo, que o fotógrafo apenas recolhe e reproduz. Idéia rapidamente alterada, na medida em que, se o processo fotográfico é automatizado, a sua criação não o é. Assim, Malta, no que tem de específico da expressão fotográfica - imagens em preto e branco, grande variação tonal, fortes contrastes, corte súbito de elementos, angulação diferenciada em relação ao olho humano, exploração de linhas e formas em perspectiva e paralisação do movimento - estabelece as suas opções criativas e determina a forma final da imagem que será, solitariamente, produzida por ele.

Evitando trabalhar com tele-objetivas, Malta não aproximava os planos, e desta forma, preferindo utilizar pequenas grande-angulares que não provocavam fortes distorções nos cantos das imagens, dava às fotografias uma profundidade visual bastante extensa. Esta característica é uma constante do seu fazer fotográfico, e de todos os panoramas reproduzidos, somente na foto nº 96, em função de um enquadramento fechado, circunscrito ao Morro da Urca, não podemos notá-la.

Em muitos casos, o dinamismo da composição é revelado pelas linhas verticais, diagonais ou sinuosas que cortam o espaço fotográfico em várias direções. Sem criar confusão visual, na realidade conseguem produzir uma sensação de "movimento estático", conduzindo o olhar por entre as diferentes formas que se apresentam. É notável essa sensação nas fotos nºs 89, 90, 91, 92, 94 e 100. Nas imagens da Praça XV de Novembro, o alinhamento das árvores e a disposição geométrica do espaço muito contribuem para isso; e na fotografia da Praia do Leblon, a sua acentuada curva para a direita, aliada ao caminho da areia, estendendo-se do primeiro plano até o encontro com a linha do horizonte, de onde à esquerda surge um grupo de morros e suas respectivas linhas sinuosas, dão a esta imagem a sugestão de um movimento implícito, consideravelmente intenso.

Malta, na forma pela qual compõe seus panoramas, não privilegia o primeiro plano, esquecendo-o deliberadamente. Nesse caso, enfatizando algo já conseguido pelo uso de pequenas grande-angulares, não aproxima a imagem aos olhos do observador, preferindo mantê-la à distância. Seu espaço fotográfico será, então, de grande amplitude, efeito que valoriza o ambiente e, em muitas imagens, facilita sua identificação, fazendo com que a aparência e feição da topografia carioca se mostrem rapidamente. E, se determinados ícones paisagísticos são incluídos, como o Pão de Açúcar ou o Corcovado, o grau de referencialidade se torna ainda maior. Exemplos visualmente transparentes são as fotos nºs 88, 89, 93, 95, 97, 98 e 99.

Duas imagens fugiriam, em parte, da caracterização acima estabelecida: as fotos nºs 95 e 96. Nelas, o cuidado formal com a composição dos elementos no primeiro plano é evidente, o que denota a idéia de estruturar a cena segundo valorização distinta dos componentes que a formam. O conjunto não é pensado visualmente como uma imagem composta de elementos de igual

importância. Diferente disso, se acrescenta detalhes que contrastam com o fundo ou nos colocam diante do jogo das escalas e proporções espaciais. Em ambas as fotos, temos condições de calcular distâncias e fazer comparações de tamanho, bastando para isso tomar como ponto inicial os objetos no primeiro plano e fazer a distinção entre os que estão próximos ou afastados. A massa d'água existente nas duas imagens, um grande espaço vazio e servindo de ligação entre os planos, aumenta a impressão de distância. Para nós, a presença desses elementos no primeiro plano das fotografias proporciona não só uma escala de referência, como contribui para melhorar o equilíbrio e o interesse por elas. Demonstra, também, a habilidade de Malta em ver detalhes, organizá-los expressivamente e colocá-los harmoniosamente no interior de grandes cenários.

O tratamento luminoso dado às imagens panorâmicas não foge a uma outra constante do ato fotográfico de Malta: o de uma luz natural sem qualquer pretensão estética ou de significação simbólica. Deixando de usar a luz expressivamente como elemento integrante de sua composição fotográfica, relega a ela apenas a determinação técnica primeira para a produção das imagens. De certa forma, pouco atento à importância da iluminação em seus aspectos plásticos, suas paisagens não vão ter grafismos poderosos vindos da dualidade claro/escuro. Esporádicas vezes criou contrastes intensos entre as tonalidades ou preferiu um contra-luz, manteve-se fiel a sua própria tradição fotográfica. Mesmo assim, convém ressaltar a foto n° 48, uma das imagens mais claras do conjunto e a única com destaque para as nuvens, por sua leve super-exposição, resultando numa fotografia digna de atenção em função da sua luminosidade. Por outro lado, exatamente por causa de uma sub-exposição, as fotos n°s 85, 87 e 88 perdem muito em termos de luminosidade, predominando um cinza escuro, opaco, sem variação tonal e contraste.



foto 85 - Acervo MIS/RJ - "Rio 4.3.06 - Vista tomada de S. Theresa".



foto 86 - Acervo MIS/RJ - "Um trecho do Rio. Tomada de S. Theresa" - cerca de 1906.

Obs: em termos de enquadramento e ponto de vista, as imagens se assemelham, porém é interessante observar o aparecimento da Avenida Beira-Mar e do Palácio Monroe na foto 86. A área escura por trás da igreja é o Passeio Público, e ao fundo ainda existia o morro do Castelo.



foto 87 - Acervo MIS/RJ - "Rio - Panorama tomado do Morro do Castelo - 1.2.08".

Obs: vê-se no centro todo o Mercado Municipal, no antigo Largo do Moura, e ao fundo as montanhas de Niterói. Fora do enquadramento, à esquerda, ficava a Estação da Cantareira (barcas da travessia Rio-Niterói) e à direita, a ponta do Calabouço.



foto 88 - Acervo MIS/RJ - "Morro do Castelo. Rio - 2.9.12".

Obs: no topo do morro do Castelo, a igreja do antigo Colégio dos Jesuítas, abaixo e à direita, o grandioso prédio da Biblioteca Nacional e ao seu lado o Museu Nacional de Belas-Artes. Os pequenos retângulos brancos, espalhados por todo o morro, são roupas e lençóis postos para secar.



foto 89 - Acervo MIS/RJ - Vista feita do Morro da Providência - s.d.

Obs: a área escura, próxima ao centro da imagem é o Campo de Santana, vendo-se a garagem da Estrada de Ferro Central do Brasil (compridos galpões em curva) e à sua frente, o amplo prédio, com pátio interno, do Ministério da Guerra.

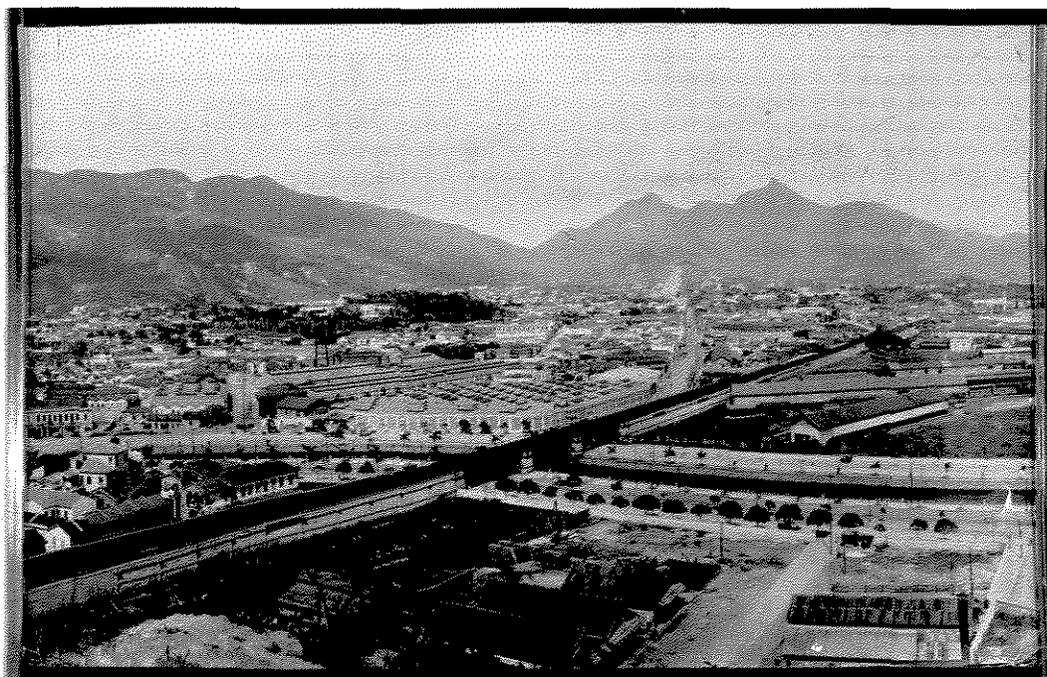


foto 90 - Acervo MIS/RJ Vista feita do morro do Pinto - próximo ao bairro de Santo Cristo, em direção ao bairro da Tijuca. s.d.

Obs: ao fundo, as montanhas da Serra da Carioca; a grande diagonal escura que parte do canto inferior esquerdo são os trilhos da Central do Brasil, que cruzam o canal do Mangue e a Avenida Francisco Bicalho (marguada pelas árvores).



foto 91 - Acervo MIS/RJ - Praça XV de Novembro - cerca de 1906.



foto 92 - Acervo MIS/RJ - Praça XV de Novembro - cerca de 1906.

Obs: área hoje em dia muito modificada; perdeu grande parte de sua beleza devido ao viaduto da Avenida Perimetral, que a percorre longitudinalmente, na direção do alinhamento de árvores; no meio da rua, da foto 92.



foto 93 - Acervo MIS/RJ - "Avenida Beira-Mar - Botafogo. Rio - 15.10.905".



foto 94 - Acervo MIS/RJ - "Avenida Beira-Mar - Botafogo. Rio - 19.11.05".

Obs: as pessoas na murada da Avenida assistem a uma regata, esporte mais popular da época. A faixa de areia ainda não havia sido colocada, mesmo assim era considerada a praia mais bonita da cidade.



foto 95 - Acervo MIS/RJ - Lagoa Rodrigo de Freitas. s.d.



foto 96 - Acervo MIS/RJ - Morro da Urca - cerca de 1907.

Obs: nota-se que o atual bairro da Urca, surgido após aterros, ainda não existia.

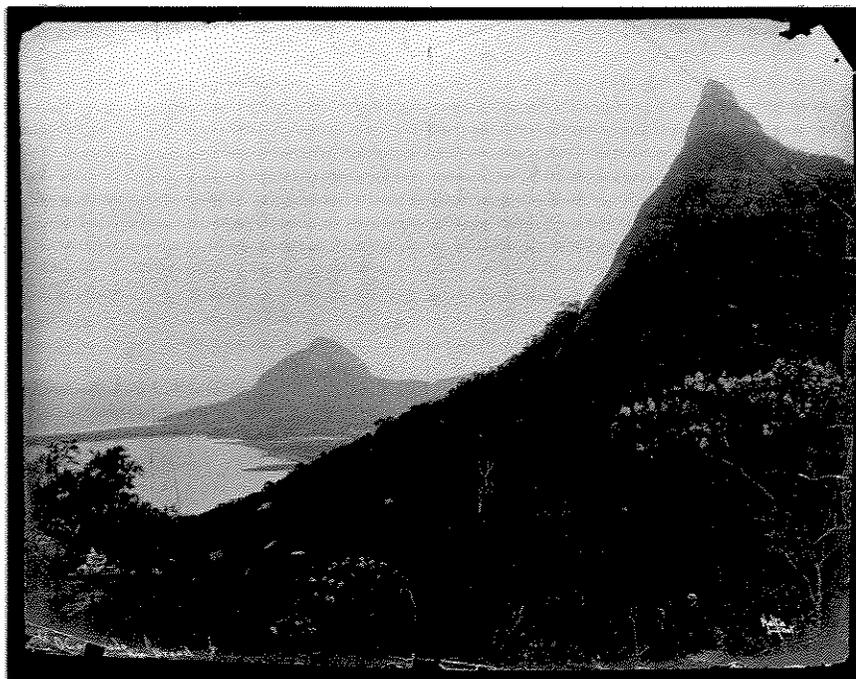


foto 97 - Acervo MIS/RJ - "O Corcovado. Rio - Brasil". s.d.
Obs: ao fundo, a Lagoa Rodrigo de Freitas e o morro Dois Irmãos.

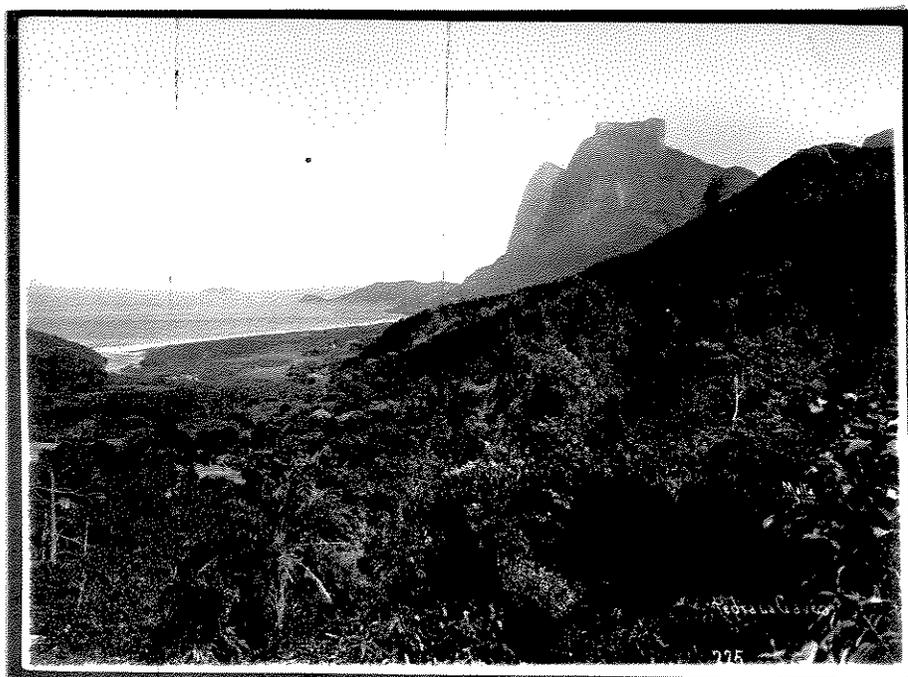


foto 98 - Acervo MIS/RJ - "Pedra da Gávea. s.d.
Obs: dominando a paisagem, a Pedra da Gávea, com seus 846m de altura; ao seu pé, a então Praia da Gávea, hoje, Praia de São Conrado.

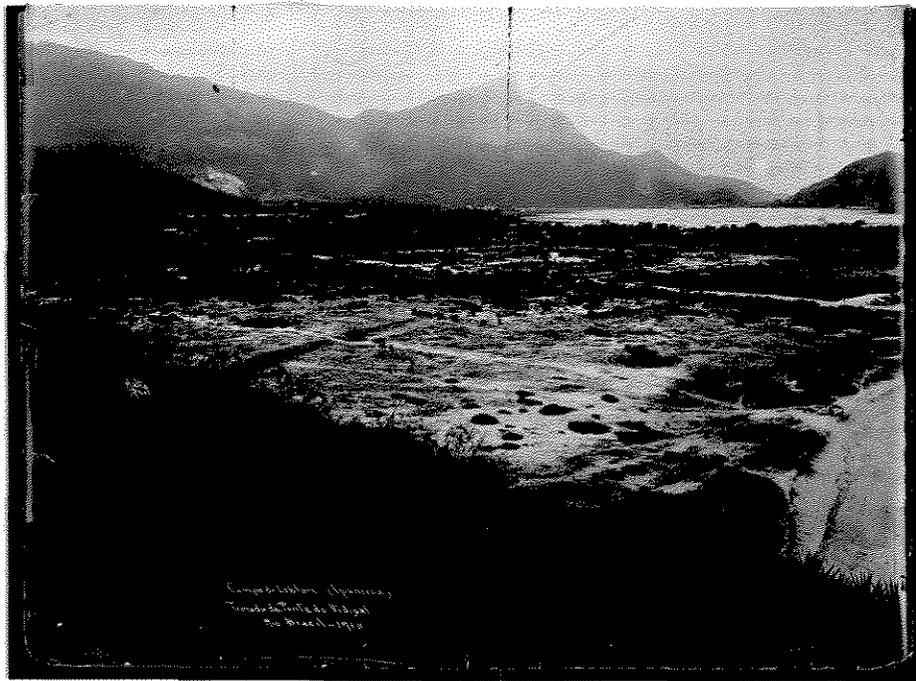


foto 99 - Acervo MIS/RJ - "Campo do Leblon (Ipanema). Tomado da Ponta do Vidigal - Rio - Brasil - 1910".
Obs: ao fundo o pico do Corcovado e a lagoa Rodrigo de Freitas.

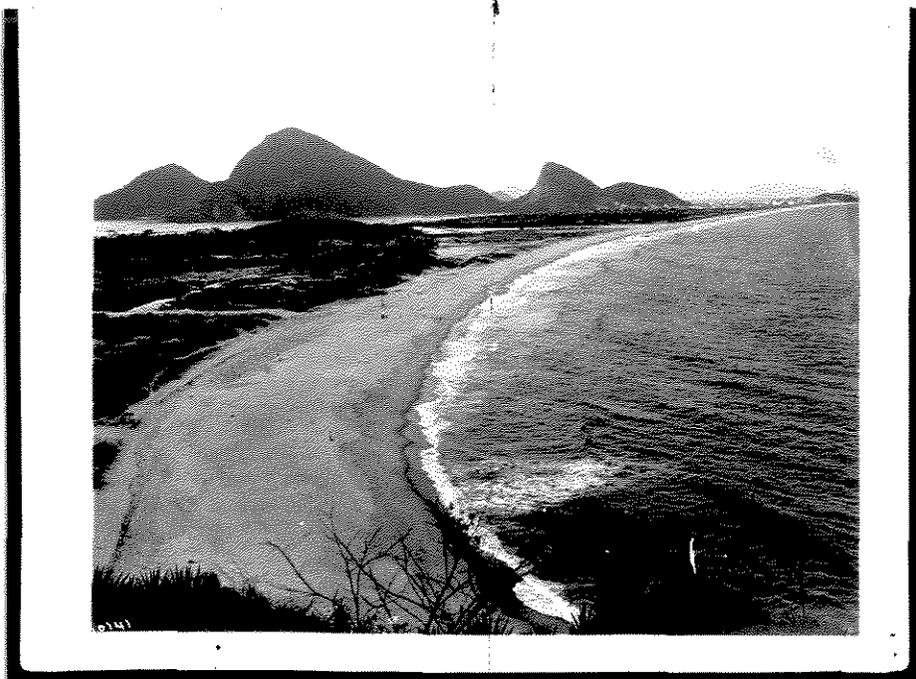


foto 100 - Acervo MIS/RJ Praia do Leblon - cerca de 1910.
Obs: as duas fotografias se complementam; colocando-as lado a lado, obteremos um extenso panorama. Imagem rara e surpreendente de uma paisagem existente apenas na memória fotográfica.

Fechando o álbum e concluindo

O presente estudo teve o objetivo de ser primeiro uma reflexão sobre a natureza da imagem fotográfica e sobre suas coordenadas ontológicas. Procurou-se discutir algo que consideramos essencial a sua própria forma de ser. Vimos que até existem relações entre a realidade e a imagem fotográfica. A segunda, derivando da primeira, muito menos como reflexo e muito mais como mediação, não reproduz um universo paralelo; pelo contrário, recria deliberadamente um outro: o da própria representação fotográfica. Tal representação imagística possui características próprias, bem específicas, que colocam a tese da analogia contendo parte da verdade, mas sendo impossível defendê-la no seu todo, sem cair em grandes equívocos. Mais prudente e eficiente, é pensar a fotografia em quanto signo, uma codificação ótico-visual, ontologicamente distinta do seu referente, porém, precisando de pelo menos uma informação luminosa que, partindo deste, desencadeie todo um complexo processo de derivação. Por isso a importância de se conhecer indistintamente os pólos do processo - realidade e fotografia - e a maneira pela qual ele se desenvolve. Desta forma, sendo a imagem fotográfica resultado e produto final, não há como, para sua mais ampla inteligibilidade, desconhecer os modos de sua produção ou as formas através das quais transforma a realidade em representação.

Dado o caráter indisciplinar do nosso trabalho, não ficamos presos a propostas teóricas ou metodológicas exclusivas. Para auxiliar na compreensão dos temas diretamente relacionados à "expressão fotográfica" fomos buscar subsídios na história cultural do Renascimento, na história da fotografia, na semiótica e na teoria da criação e percepção das imagens figurativas. Da síntese destes saberes tentamos elaborar um instrumental analítico capaz de ajudar a focalizar, de forma mais nítida, a própria imagem fotográfica.

Desenvolvendo este raciocínio, partimos então para verificar num exemplo historicamente concreto uma dada expressão fotográfica particular, a de Augusto Malta, situando-a em seu contexto sócio-cultural e destacando sua originalidade.

Na medida do possível, aprofundamos os conhecimentos biográficos em torno de Malta, articulando seu fazer fotográfico com sua vida cotidiana. Averiguamos, também, a importância de sua presença na produção e desenvolvimento de um gênero fotográfico, até então, não explorado de forma tão organizada e sistemática: a chamada fotografia oficial.

Instituída e divulgada a partir de uma agência produtora específica - o governo municipal do Rio de Janeiro - a fotografia oficial carioca do início deste século vai ter, através do trabalho de Malta, a função de documentação iconográfica, de representação social, de legitimação política e auto-propaganda do Estado. Enquanto fotógrafo-funcionário público foi obrigado a manter sua "linguagem visual" paralela aos discursos e objetivos dos "donos do poder", criando uma visão social de sentido bastante restrito e limitado.

Entretanto, graças a este compromisso profissional e, muitas vezes, simpatia ideológica, teve meios e recursos para desenvolver sua técnica e arte fotográfica, o que lhe proporcionou em pouco tempo reconhecimento e sucesso.

Por outro lado, analisando sua produção fotográfica livre ou sem vínculo profissional, notamos que não foi um esteta, criador altamente requintado e sofisticado dos temas fotográficos que o atraíam. Realmente evitava dispositivos composicionais complexos, iluminação expressionista ou enquadramentos e perspectivas inusitados. Não há também tendência ao abstracionismo ou exploração do grafismo das formas. Não realizou experiências de laboratório, manipulando negativos para, por exemplo, fazer foto-montagens. Nem tampouco procurou dar um tratamento "pictorialista" às suas imagens. Fugiu de qualquer proposta "impressionista" que deliberadamente produzisse fotografias com formas indefinidas, levemente desfocadas, como se fossem desenhos feitos a pastel ou crayon.

Justamente pela ausência de todas essas características, podemos afirmar que optou por uma "fotografia realista", sem interferência expressiva evidente ou extravagância formal, a não ser quando legendava sobre a imagem. Parecia querer guiar o observador através do que foi fotografado, mas sem demonstrar que se interpunha entre ambos, como se a realidade, desvelada, se rerepresentasse naturalmente. Ele, na condição de fotógrafo, de criador artístico, mantinha-se numa espécie de estado de latência, buscando permanecer em segundo plano, mas desejoso de uma relação intensa entre a imagem e sua recepção.

Os panoramas e vistas gerais da cidade do Rio de Janeiro, seu tema favorito, nos parecem ser a síntese de suas propostas e respostas estéticas, sem dúvida conservadoras, mas com potencial técnico e criativo, resultado de anos de trabalho e aprimoramento.

Para finalizar, gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que, a partir do nosso estudo, apareceram algumas questões gerais, tais como a relação entre ideologias e formas de representação, ou a relação entre o universo dos signos existentes e o "horizonte social" de onde nascem; e questões mais específicas, de cunho semiótico e antropológico sobre a obra fotográfica de Augusto Malta, que de tão numerosa e rica possibilita análises pormenorizadas dos temas fotografados, constituindo-se numa fonte valiosa para a interpretação de sua expressão pessoal, da própria "linguagem fotográfica", de sua história, e por que não, da memória visual brasileira e da cultura nacional.

Embora todas essas questões estivessem ligadas ao nosso objeto de análise, não nos foi possível, por sua complexidade e relevância, dar-lhes o destaque que mereciam. Por isso admitem outras análises mais aprofundadas e sistematizadas.

Bibliografia

I. FONTES PRIMÁRIAS

1. Iconográficas:

- Fotografias da Coleção Augusto Malta do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro/RJ.
- Fotografias de Augusto Malta do acervo da Biblioteca Nacional/RJ.

2. Orais:

- Entrevista concedida por Amaltea Malta Carlini ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro/RJ, em 20 de março de 1980.

3. Impressas:

- Almanaque Laemmert. Rio de Janeiro, 1900; 1901; 1902; 1903; 1904; 1911 e 1912.
- Commentário, O. Rio de Janeiro, 1904.
- Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 1903.
- Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 1936.
- Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 1904.
- Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 1839.

4. Publicações oficiais:

- CÂMARA DOS DEPUTADOS. Documentos parlamentares - 9. Mensagens presidenciais. 1890-1910. Centro de Documentação e Informação. Brasília, 1978.
- BOLETIM DA INTENDÊNCIA MUNICIPAL. Rio de Janeiro, Tipografia da Gazeta de Notícias, 1902-1906.
- PREFEITURA DO DISTRITO FEDERAL. Melhoramentos da cidade projetados pelo prefeito do Distrito Federal Dr. Francisco Pereira Passos. Rio de Janeiro, Tipografia da Gazeta de Notícias, 1903.

II. FONTES SECUNDÁRIAS

Livros e artigos

1. Obras específicas sobre fotografia:

- ANDRADE, Carlos Drummond de. "O Malta viu tudo" in Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 01/03/1979.

- ARCARI, Antonio. A fotografia: as formas, os objetos, o homem. Lisboa, Edições 70, 1983.
- AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas, Papirus, 1993.
- BARTHES, Roland. A câmera clara. Lisboa, Edições 70, 1981.
- —————. "Amensagem fotográfica" in O óbvio e o obtuso. Lisboa, Edições 70, 1984.
- BAUDRY, Jean Louis. "Cinema - efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base" in XAVIER, Ismail (org.) A experiência do cinema. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983.
- BAZIN, André. "Ontologia da imagem fotográfica" in XAVIER, Ismail (org.) A experiência do cinema. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983.
- BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia" in Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.
- —————. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" in Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.
- BECEYRO, Raul. Ensayos sobre fotografía. México, Artes y Libros Ed., 1978.
- BERGER, John e MOHR, Jean. Un autre façon de raconter. Paris, François Maspero, 1981.
- BERGER, John (org.). Modos de ver. Lisboa, Edições 70, 1982.
- BOURDIEU, Pierre (dir.). Un art moyen: essais sur les usages sociaux de la photographie. Paris, Minuit, 1965.
- CAMPOS, Fernando Ferreira. Um fotógrafo, uma cidade: Augusto Malta, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Maison Graphique, 1987.
- CAMPOS, Maria Cristina de Souza. "A associação da fotografia aos relatos orais na reconstrução histórico-sociológica da memória familiar" in Cadernos CERU. (Centro de Estudos Rurais e Urbanos), nº 3, 2ª série, 1992.
- CARTIER-BRESSON, Henri. "Eu, fotógrafo" in Cadernos de Jornalismo e Comunicação. Rio de Janeiro, Edições Jornal do Brasil, nº 27, nov e dez, 1970.
- COE, Brian. Le premier siècle de la photographie. Lausanne, Edita S.A., 1976.
- DUBOIS, Philippe. El acto fotográfico. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1986.
- ENCICLOPÉDIA FOCAL DE FOTOGRAFIA. Barcelona, Ediciones Omega, 1960.
- FABRIS, Annateresa. Fotografia - usos e funções no século XIX. São Paulo, EDUSP, 1991.
- FERREZ, Gilberto e NAEF, Weston J. Pioneer Photographers of Brazil - 1840/1920. New York, The Center of Inter-American Relations, 1976.
- FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil: 1840 - 1900. Rio de Janeiro, FUNARTE/Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.
- FERREZ, Marc. O Álbum da Avenida Central: 1903 - 1906. Rio de Janeiro, Ex Libris/João Fortes Engenharia, 1982.

- FLUSSER, Vilém. A filosofia da caixa preta. São Paulo, Hucitec, 1985.
- FREUND, Gisèle. Fotografia e sociedade. Lisboa, Ed. Vega, 1989.
- FUNARTE. Feito na América Latina: Segundo Colóquio Latino-Americano de Fotografia. Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional de Fotografia, 1987.
- GERNSHEIM, Helmut e Alison. História gráfica de la fotografia. Barcelona, Ediciones Omega, 1967.
- KEIM, Jean A. Histoire de la photographie. Paris, Presses Universitaires de France, 1979.
- KOSSOY, Boris. Hercule Florence - 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1980.
- ————. Origens e expansão da fotografia no Brasil - século XIX. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980.
- ————. Fotografia e história. São Paulo, Ática, Série Princípios, nº 176, 1989.
- KUBRUSLY, Cláudio A. O que é fotografia. São Paulo, Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, nº 32, 1982.
- LANGFORD, Michael. Fotografia básica. Lisboa, Martins Fontes, 1979.
- MACHADO, Arlindo. A ilusão especular: introdução à fotografia. São Paulo, Brasiliense/FUNARTE/Instituto Nacional de Fotografia, 1984.
- ————. "O vídeo e sua linguagem" in Dossiê palavra/ imagem. São Paulo, Universidade de São Paulo/Coordenadoria de Comunicação Social, nº 16, dez/jan/fev 1992/1993.
- MALTA, Augusto. Álbum geral do Brasil. Rio de Janeiro, Papelaria e Tipografia Ao Luzeiro, 1911.
- ————. Fotografias do Rio de Janeiro de ontem. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1977.
- NEIVA JR., Eduardo. A imagem. São Paulo, Editora Ática, Série Princípios, nº 87, 1986.
- NEWHALL, Beaumont. The history of photography from 1839 to the present day. New York, The Museum of Modern Art, 1982.
- PEREGRINO, Nadja. A evolução da fotorreportagem. Rio de Janeiro, Dazibao/Agil, 1991.
- ROUILLÉ, Andre. Le empire de la photographie: 1839-1870. Paris, Editions Le Sycomore, 1982.
- SAMAIN, Etienne. "Mito e fotografia - As aventuras eróticas de Kamakua" in Caderno de Textos. Antropologia Visual. Rio de Janeiro, Museu do Índio, 1987.
- ————. A pesquisa fotográfica na França: notas antropológicas e bibliográficas. (artigo inédito).
- ————. A fotografia tentacular: subsídios críticos para uma arte de ver e de pensar. (artigo inédito).

- SCHAEFFER, Jean-Marie. La imagen precaria: del dispositivo fotográfico. Madri, Ediciones Cátedra, 1990.
- SCHARF, Aron. Art and photograph. Baltimore, Penguin Books, 1974.
- SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Rio de Janeiro, Arbor, 1981.
- VANLIER, Henri. Philosophie de la photographie. Paris, (Les cahiers de la photographie, Hors série), 1983.
- VON SIMSON, Olga. "Depoimento oral e fotografia na reconstrução da memória histórico-sociológica: reflexões de pesquisa" in Boletim do Centro de Memória UNICAMP, vol. 3, nº 5, jan/jun, 1991.

2. Obras gerais sobre: artes, comunicação social, semiótica da imagem e ciências sociais:

- ALBERTI, Leon Battista. Da pintura. Campinas, Editora da UNICAMP, 1989.
- ALIGHIERI, Dante. A divina comédia. São Paulo, Círculo do Livro, s.d.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo, Pioneira/EDUSP, 1980.
- —————. Arte do cinema. Lisboa, Edições 70, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo, Hucitec, 1986.
- BARTHES, Roland. Elementos da semiologia. São Paulo, Cultrix, 1977.
- —————. Mitologias. São Paulo, Difel, 1987.
- BERNARDET, Jean-Claude. O que é cinema. São Paulo, Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, nº 9, 1983.
- BLIKSTEIN, Izidoro. Kasper Hauser ou a fabricação da realidade. São Paulo, Cultrix, 1990.
- BOSI, Alfredo. "Fenomenologia do olhar" in O olhar. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- D'AMARAL, Marcio Tavares. Filosofia da comunicação e da linguagem. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.
- DONDIS, Donis A. A sintaxe da linguagem visual. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- ECO, Umberto. A estrutura ausente. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1971.
- —————. Tratado geral de semiótica. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.
- EPSTEIN, Isaac. O signo. São Paulo, Ática, Série Princípios, nº 15, 1986.
- FIORIN, José Luiz. Linguagem e ideologia. São Paulo, Ática, Série Princípios, nº 137, 1988.
- FRANCASTEL, Pierre. A realidade figurativa. São Paulo, Perspectiva, 1982.
- —————. Imagem, visão e imaginação. Lisboa, Edições 70, 1987.
- —————. Pintura e sociedade. São Paulo, Martins Fontes Editora, 1990.
- GIACOMANTONIO, Marcello. O ensino através dos audio-visuais. São Paulo, Sumus/EDUSP, 1981.

- GOMBRICH, Ernst H. História da arte. São Paulo, Círculo do Livro, s.d.
- ————. "L'image visuelle" in L'ecologie des images. Paris, Flammarion, 1983.
- ————. Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo, Martins Fontes Editora, 1986.
- HAUSER, Arnold. História social da literatura e da arte. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1972.
- JAPIASSU, Milton. Questões epistemológicas. Rio de Janeiro, Imago, 1981.
- LAKATOS, Eva Maria e MARCONI, Marina de Andrade. Metodologia científica. São Paulo, Editora Atlas, 1986.
- METZ, Christian. "Au-delà de l'analogie, l'image" in L'analyse des images. Paris, Communications, nº 15, 1970.
- NEIVA JR., Eduardo. Comunicação: teoria e prática social. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- NOVAES, Aduato (org.). O olhar. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- Os grandes artistas: Renascimento. São Paulo, Nova Cultural, 1986. vol. II.
- OSTROWER, Fayga. Universos da arte. Rio de Janeiro, Campus, 1989.
- PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- PIERCE, Charles Sanders. Semiótica e filosofia. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1975.
- RABAÇA, Carlos Alberto e BARBOSA, Gustavo. Dicionário de Comunicação. São Paulo, Ática, 1987.
- SANTAELLA, Lucia. O que é semiótica. São Paulo, Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, nº 103, 1986.
- ————. "Por uma classificação da imagem visual" in Revista FACE, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, jan/jun, 1989.
- ————. "Palavra, imagem e enigmas" in Dossiê palavra/imagem. Revista USP. São Paulo, Universidade de São Paulo/Coordenadoria de Comunicação Social, nº 16, dez/jan/fev 1992-1993.
- SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de Lingüística geral. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1969.

3. Obras de história geral, do Brasil e do Rio de Janeiro:

- A Enciclopédia. Clássicos de Bolso, Lisboa, Editorial Estampa, 1974.
- ABREU, Maurício de. A evolução urbana do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1987.
- ANDRADE, Ana Maria Mauad de Souza. A produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. Niterói. Tese de doutorado em história, Universidade Federal Fluminense, 1990.
- BENCHIMOL, Jaime Larry. "A modernização do Rio de Janeiro" in BRENNNA, Giovanna Rosso del (org.) O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II. Rio de Janeiro, Index, 1985.

- BENCHIMOL, Jaime Larry. Pereira Passos - um Haussman tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1990, pp.268-271.
- CARONE, Edgar. A Primeira República (1889-1930). São Paulo, Difel, 1969.
- CARVALHO, José Murilo de. Os bestializados. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- CARVALHO, Lia de Aquino. Contribuição ao estudo das habitações populares no Rio de Janeiro:1886-1906. Niterói. Dissertação de mestrado em história. Universidade Federal Fluminense, 1980.
- CHALOUB, Sidney. Trabalho, lar e botequim. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- COARACY, Vivaldo. Memórias da cidade do Rio de Janeiro. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/EDUSP, 1988.
- COSTA, Luís Antônio Sérvio et alli. Brasil 1900-1910. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1980. 3 vol.
- CRULS, Gastão. Aparência do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, José Olympio, Coleção Documentos Brasileiros, 1949. 2 vol.
- EDMUNDO, Luís. O Rio de Janeiro do meu tempo. Rio de Janeiro, Ed. Conquista, 1957.
- FAUSTO, Boris (org.). História geral da civilização brasileira. Rio de Janeiro, Difel, 1985. tomo III, vol. I e II.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. Rodrigues Alves: apogeu e declínio do presidencialismo. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.
- GREEN, Vivian H. Howard. Renascimento e reforma: a Europa entre 1450 e 1600. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.
- HELLER, Agnes. O homem do Renascimento. Lisboa, Editorial Presença, 1982.
- LINHARES, Maria Yedda (coord.). História geral do Brasil. Rio de Janeiro, Campus, 1990.
- LOBO, Eulália Maria L. História do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, IBMEC, 1978.
- MARTINS, Luís D. Presença de Paulo de Frontin. Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 1966.
- MOTA, Carlos Guilherme. História moderna e contemporânea. São Paulo, Editora Moderna, 1987.
- MOUSNIER, R. "Os séculos XVI e XVII" in História Geral das Civilizações. São Paulo, Difel, 1974. Tomo IV, vols. 1 e 2.
- Nosso Século. São Paulo. Abril Cultural, 1979.
- ROCHA, Oswaldo Porto. A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro - 1870-1920. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1986.
- ROSSI, Paulo. Os filósofos e as máquinas, 1400-1700. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo, Brasiliense, 1983.

- _____ . A revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes. São Paulo, Brasiliense, Coleção Tudo é História, nº 89, 1984.
- _____ . O Renascimento: os humanistas, uma nova visão de mundo: a criação das línguas nacionais: a cultura renascentista na Itália. São Paulo/Campinas, Editora Atual/Editora da UNICAMP, 1985.
- SUSSEKIND, Flora. Cinematógrafo de Letras. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- VELLOSO, Monica Pimenta. As tradições populares na belle époque carioca. Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1988.
- VERGEZ, André e HUISMAN, Denis. História dos filósofos ilustrada pelos textos. Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 1982.

Índice

APRESENTAÇÃO	5
1. Novas idéias e novas imagens: um flash nas origens da fotografia	11
1.1. Introdução	11
1.2. A conquista da realidade: ciência e arte no mesmo projeto	17
Desenho da observação em perspectiva in BERGER, John (org.). <u>Modos de ver</u> . Lisboa, Edições 70, 1982. p.21	21
Albrecht Dürer. Homem desenhando um alaúde in GOMBRICH, Ernst H. <u>Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica</u> . São Paulo, Martins Fontes Editora, 1986. p.213	23
1.3. Das técnicas de produção de perspectiva à fotografia	26
Albrecht Dürer. Homem desenhando sobre um caixilho envidraçado in ARNHEIM, Rudolf. <u>Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora</u> . São Paulo, Pioneira/EDUSP, 1980. p.272	27
Albrecht Dürer. Artista desenhando um nu reclinado. Xilogravura. c.1527 in GOMBRICH, Ernst H. <u>Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica</u> . São Paulo, Martins Fontes Editora, 1986. p.267.	28
2. Um foco de luz projetando realismo, representação e significação	33
2.1. A questão do realismo na fotografia	33
2.2. A questão da representação e da significação na fotografia	43
3. Espaço e movimento: elementos básicos da expressão fotográfica	66
3.1. A referência ao espaço	67
foto 1 - Acervo MIS/RJ - "Vista geral da Glória. Rio - Brasil. 17.01.07".	73
foto 2 - Acervo MIS/RJ.	74
foto 3 - Acervo MIS/RJ.	75
foto 4 - Acervo MIS/RJ - "Anna da Silva, com 120 anos, brasileira, viúva, moradora a rua da Alegria 47. Rio - Brasil - 12.01.07"	76
foto 5 - Acervo MIS/RJ - 1929	77
foto 6 - Acervo MIS/RJ.	79
foto 7 - Acervo BN/RJ.	80
foto 8 - Acervo BN/RJ.	81
foto 9 - Acervo MIS/RJ	85
foto 10 - Acervo MIS/RJ - "Jardim da P. da Rep. P. Sanitário"	86
foto 11 - Acervo MIS/RJ	87
foto 12 - Acervo MIS/RJ	89
foto 13 - Acervo MIS/RJ	90
foto 14 - Acervo MIS/RJ	91
foto 15 - Acervo MIS/RJ	94

3.2. A referência ao movimento	94
foto 16 -Acervo MIS/RJ - "A Grande Ressaca - Rio. 24.04.06 -Flamengo - em frente a rua. Tomada dos fundos da casa do Dr. Frontin".	99
foto 17 -Acervo BN/RJ - "Rua V. de Sapucahy - Rio - 07.04.926".	100
4. O visível e o invisível: um fotógrafo e oRio de Janeiro no início do século XX	102
foto 18 -Acervo MIS/RJ. Augusto Malta, em seu ateliê fotográfico - Rio de Janeiro - cerca de 1906.	102
4.1. Talento e olho vivo atrás da câmera	103
foto 19 -Acervo MIS/RJ - O prefeito Pereira Passos é o primeiro homem da esquerda para a direita.	105
foto 20 -Acervo MIS/RJ - "Rua da Prainha - Rio. 11.04.1904".	106
foto 21 -Acervo MIS/RJ - "Rua da Prainha".	107
foto 22 - Acervo MIS/RJ - "Rua da Prainha - Rio. 11.04.904".	107
MAPA -Rio de Janeiro: as transformações urbanísticas da cidade entre 1903 e 1910 in BENCHIMOL, Jaime Larry. "A modernização do Rio de Janeiro" in BRENNA, Giovanna Rosso del (org.) <u>O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II</u> . Rio de Janeiro, Index, 1985.	110
foto 23 -Acervo MIS/RJ - "Andradas - canto da rua da Alfândega. Rio. 07.10.06.	111
foto 24 - Acervo MIS/RJ - "Instantâneo tomado no gabinete do Prefeito. Rio. 28.04.06".	112
foto 25 - Acervo MIS/RJ - "Inauguração do trecho da rua 7 de Setembro entre Primeiro de Março e Avenida Central. Rio 06.09.06".	113
foto 26 - Acervo MIS/RJ - "O Prefeito inspecionando as obras da A. Beira-Mar".V. tomada de frente a T. Cruz Lima. Rio. 27.04.06".	113
foto 27 - Acervo MIS/RJ - "O Prefeito inspecionando as obras da A. Beira mar no Flamengo. V. tomada de frente a rua Barão do Flamengo. Rio. 27.04.06".	114
foto 28 - Acervo MIS/RJ - interior do ateliê-residência de Malta na rua General Câmara 260, por volta de 1920.	119
foto 29 - Acervo MIS/RJ	120
foto 30 - Acervo MIS/RJ - As fotos mostram o escritório fotográfico da Praça Tiradentes 35, em meados da década de 30.	120
foto 31 - Acervo MIS/RJ - Marinheiros americanos na rua do Regente - 13.1.1908.	123
foto 32 - Acervo MIS/RJ - Marinheiros americanos na rua do Regente - 13.1.1908.	123
foto 33 - Acervo MIS/RJ- Marinheiros americanos na rua do Regente - 13.1.1908.	124
foto 35 - Acervo BN/RJ - "Por causa do 124 o Kiosque visinho deliberou suicidar-se tbem; o povo auxiliou-o com um pouco de kerozene e um phosphoro - Rio. 16.11.06".	127
foto 34 - Acervo MIS/RJ - "O cadáver do Kiosque 124 que teve a infeliz idéia de tentar ridicularizar o Dr. Passos. - Rio 16.11.06".	127
foto 36 - Acervo MIS/RJ - Malta em frente a uma loja de material fotográfico - Niterói - 1953.	129
foto 37 - Acervo MIS/RJ - Malta em frente a uma loja de material fotográfico - Niterói - 1953.	129
foto 38 - Acervo MIS/RJ - Em casa, na rua Pereira Nunes, Niterói - cerca de 1950.	130
4.2. A capital das contradições, das reformas e das imagens	131
5. A visão fotográfica de Augusto Malta: técnica e estilo	147
SÉRIE 1 - O antes, o durante e o depois	150
foto 39 - Acervo MIS/RJ - "Rua Marechal Floriano - Rio 13.4.1904".	152
foto 40 - Acervo MIS/RJ - "Rua Marechal Floriano - Rio 13.4.1904".	152
foto 41 - Acervo MIS/RJ - Um trecho da rua M. Floriano Peixoto - Rio 1.9.1906.	153
foto 42 - Acervo MIS/RJ - "Um trecho da rua M. Floriano Peixoto - Rio 19.5.07".	153
foto 43 - Acervo MIS/RJ - "Trechos da rua Maranguape e Avenida Mem de Sá (em construção) - Rio 23.5.07".	154
foto 44 - Acervo MIS/RJ - "Um trecho da Av. Mem de Sá e rua Maranguape - Rio - Brasil 9.4.08.	154

SÉRIE 2: Espaços da vivência I	155
foto 45 - Acervo MIS/RJ - "Rua do Resende - Rio 20.3.06"	159
foto 46 - Acervo MIS/RJ - "Rua do Resende - Rio 20.3.06"	159
foto 47 - Acervo MIS/RJ - "Rua do Resende - Rio 20.3.06"	160
foto 48 - Acervo MIS/RJ - Rua do Resende esquina com Rua dos Inválidos- Rio	160
foto 49 - Acervo MIS/RJ - Rua do Resende	161
foto 50 Acervo MIS/RJ "Fundos do prédio da Rua do Resende - Rio 20.3.06"	161
foto 51 - Acervo MIS/RJ - "Rua do Senado"	162
foto 52 - Acervo MIS/RJ - Rua do Senado	162
foto 53 - Acervo MIS/RJ - "Estalagem existente nos fundos dos prédios no 12 a 44 da rua do Senado - Rio 27.3.06"	163
foto 54 Acervo MIS/RJ "Barracão de madeira componente da estalagem existente nos fundos dos prédios nºs 12 a 44 da rua do Senado - Rio - 27.3.06"	163
foto 55 - Acervo MIS/RJ - Rua do Lavradio - s.d (provavelmente 1906)	164
foto 56 - Acervo MIS/RJ - Rua do Lavradio - s.d (provavelmente 1906)	164
SÉRIE 3: Passarela e palco da modernização	165
foto 57 - Acervo MIS/RJ - "Tomada do T. Municipal. Rio - 21.10.905"	167
foto 58 - Acervo MIS/RJ - "Arrasamento do Morro do Castelo. Rio - 21.10.905"	168
foto 59 - Acervo MIS/RJ - Avenida Central. - parte sul - cerca de 1905.	168
foto 60 - Acervo MIS/RJ - Avenida Central. - parte sul - cerca de 1906.	169
foto 61 - Acervo MIS/RJ - Avenida Central. - na direção sul - cerca de 1906.	169
foto 62 - Acervo MIS/RJ - Avenida Central. - na direção norte - cerca de 1906.	170
foto 63 - Acervo MIS/RJ - "Avenida Central. Tomada do Paiz - Rio 1.12.05"	170
foto 64 - Acervo MIS/RJ - "Avenida Central. - Rio 15.12.05"	171
foto 65 - Acervo MIS/RJ - "Um trecho da Avenida Central. - Rio 7.10.06"	171
foto 66 - Acervo MIS/RJ - Avenida Central. - cerca de 1910	172
SÉRIE 4: Espaços da vivência II	173
foto 67 - Acervo BN/RJ - "Rua Frei Caneca" - cerca de 1911.	174
foto 68 - Acervo BN/RJ - "Rua Frei Caneca" - cerca de 1911.	175
foto 69 - Acervo BN/RJ - "O Kiosque da ladeira de S. Theresa" - cerca de 1911.	175
foto 70 - Acervo BN/RJ - "Rua Gal. Caldwell" - cerca de 1911.	176
foto 71 - Acervo BN/RJ - "Largo do Matadouro" - cerca de 1911.	176
foto 72 - Acervo BN/RJ - "Rua da Saúde" - cerca de 1911	177
SÉRIE 5: O jogo compositivo	178
foto 73 - Acervo MIS/RJ	180
foto 74 - Acervo MIS/RJ	180
foto 75 - Acervo MIS/RJ - "Um trecho do Passeio Público. Rio - 18.04.06"	181
foto 76 - Acervo MIS/RJ - "Um trecho do Passeio Público. Rio - 18.04.06"	181
foto 77 - Acervo MIS/RJ	182
foto 78 - Acervo MIS/RJ	182
SÉRIE 6: Poses e trejeitos	183
foto 79 - Acervo MIS/RJ - "Rio - 8.3.06"	185
foto 80 - Acervo MIS/RJ - "Gonçalves Dias. Rio - 26.6.06"	186
foto 81 - Acervo MIS/RJ	186
foto 82 - Acervo MIS/RJ	187
foto 83 - Acervo MIS/RJ - "No Jardim do Passeio Público. foto 84 - Acervo MIS/RJ - Uma "polaca". s.d.	188
SÉRIE 7: Formas da "Cidade Maravilhosa"	189
foto 85 - Acervo MIS/RJ - "Rio 4.3.06 - Vista tomada de S. Theresa"	192
foto 86 - Acervo MIS/RJ - "Um trecho do Rio. Tomada de S. Theresa" - cerca de 1906.	192
foto 87 - Acervo MIS/RJ - "Rio - Panorama tomado do Morro do Castello - 1.2.08"	193
foto 88 - Acervo MIS/RJ - "Morro do Castello. Rio - 2.9.12"	193
foto 89 - Acervo MIS/RJ - Vista feita do Morro da Providência - s.d.	194
foto 90 - Acervo MIS/RJ Vista feita do morro do Pinto - próximo ao bairro de Santo Cristo, em direção ao bairro da Tijuca. s.d.	194

foto 91 - Acervo MIS/RJ - Praça XV de Novembro - cerca de 1906.	195
foto 92 - Acervo MIS/RJ - Praça XV de Novembro - cerca de 1906.	195
foto 93 - Acervo MIS/RJ - "Avenida Beira-Mar - Botafogo. Rio - 15.10.905".	196
foto 94 - Acervo MIS/RJ - "Avenida Beira-Mar - Botafogo. Rio - 19.11.05".	196
foto 95 - Acervo MIS/RJ - Lagoa Rodrigo de Freitas. s.d.	197
foto 96 - Acervo MIS/RJ - Morro da Urca - cerca de 1907.	197
foto 97 - Acervo MIS/RJ - "O Corcovado. Rio - Brasil". s.d.	198
foto 98 - Acervo MIS/RJ - "Pedra da Gávea. s.d.	198
foto 99 - Acervo MIS/RJ - "Campo do Leblon (Ipanema). Tomado da Ponta do Vidigal - Rio - Brasil -1910".	199
foto 100 - Acervo MIS/RJ Praia do Leblon - cerca de 1910.	199
6. Fechando o álbum e concluindo	200
7. Bibliografia.....	203