

**Entre o processo e progresso:
considerações sobre a documentação
fotográfica de Augusto Malta, a serviço
da Prefeitura do Rio de Janeiro, sobre o
Desmonte do Morro do Castelo**

*Entre el proceso y el progreso: consideraciones sobre la
documentación fotográfica de Augusto Malta a servicio
del Ayuntamiento de Río de Janeiro, sobre el Desmonte
del Morro do Castelo*

Between process and progress: Considerations on the
Augusto Malta photographic documentation, working
to the City of Rio de Janeiro Government, about the
Dismantling of Castle Hill

Lucas CARDOSO ALVARES

Universidade Estácio de Sá (Brasil)

lucasalvares07@gmail.com

Paula SOARES SANT'ANNA

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, Brasil)

pssantanna@gmail.com

Soraya VENEGAS FERREIRA

Universidade Estácio de Sá (Brasil)

sosovenegas@yahoo.com.br

RESUMO: Embora um elemento definidor da fotografia seja a emanação do referente, sua relação com as noções de realidade, verdade e História necessita de problematização constante. A análise da obra de Augusto Malta (1864-1957) sobre o Desmonte do Morro do Castelo (1920-1928) merece nova visada, para além da observação das imagens como documentação da prestação de serviço ao poder institucionalizado,

representado por Pereira Passos e seu projeto do *Bota-Abaixo* no início do século XX. Para tal, analisamos a fala do próprio Malta, e alguns de seus registros fotográficos sobre o referido Desmonte. Propomos neste artigo que Malta, em alguns momentos, transcendeu as relações de compadrio das quais foi beneficiário, e em suas fotos, que constituem um dos maiores acervos fotográficos da época, mostrou as contradições do processo de higienização embutidas no projeto de progresso do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: História; fotografia; Rio de Janeiro; Morro do Castelo; Augusto Malta.

RESUMEN: A pesar de que uno de los elementos que define la fotografía es la emanación del referente, su relación con las nociones de realidad, verdad e Historia requiere una problematización constante. El análisis de la obra de Augusto Malta (1864-1957) sobre el Desmonte del Morro do Castelo (1920-1928) merece una revisión que trascienda la observación de las imágenes como documentación del servicio prestado al poder institucionalizado, representado por Pereira Passos y su proyecto Bota-Abaixo de comienzos del siglo XX. Para ello, analizamos las alusiones del propio Malta y algunos de sus registros fotográficos sobre el referido Desmonte. Proponemos en este artículo que Malta, en algunos momentos, trascendió las relaciones de mecenazgo de las cuales fue beneficiario y en sus fotos, que constituyen uno de los mayores acervos fotográficos de la época, mostró las contradicciones del proceso de higienización imbuidas en el proyecto de progreso de Río de Janeiro.

Palabras clave: Historia; fotografía; Rio de Janeiro; Morro do Castelo; Augusto Malta.

ABSTRACT: Although one of the defining elements of photography is the emanation of the referent, the relation between photography with reality, truth and History should be constantly problematized. The analysis of Augusto Malta's work (1864-1957) about the Castle Hill Dismantling (1920-1928) deserves a new regard, beyond de observation of images as a documentation of a provision of service to the Pereira Passos Government, during his project *Bota Abaixo* (Knock it down) in the beginning of twentieth Century. Therefore, we analyze Malta speech and some of his photos of the referred Dismantling. We propose in this article the idea that Malta has transcended the relations of protection he was benefited, and that his photos, one of the biggest photographic collection of that time, shows the contradictions of the 'indirect' sanitation process realized by the progress project of Rio de Janeiro City.

Keywords: History; photography; Rio de Janeiro; Castle Hill; Augusto Malta.

1. ENTRE A VERSÃO E O DOCUMENTO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA A PARTIR DA DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA

REGISTRAR AS TRANSFORMAÇÕES do espaço urbano (ou não), da sociedade (seus valores e costumes) de modo preciso a ponto de ser tomado como documento principal ou complementar por pesquisadores que estão impedidos do testemunho presencial em função de uma determinada fissura, seja no

tempo ou no espaço geográfico, é um desafio que a fotografia tomou para si desde os primórdios.

Contudo, é preciso problematizar essa relação, muitas vezes tomada como dada entre fotografia e documento e, quase como consequência, entre fotografia e história. O historiador Boris Kossoy nos alerta que, para além de um índice, que na categorização semiótica de Pierce sobre os signos, mantém uma vinculação física concreta com o seu referente:

As fotografias do passado – que consideramos como objetos-imagens – constituem-se em fontes e, portanto, em um dos nossos pontos de partida para a compreensão do processo que as gerou em seus itens estruturais e em sua significação histórica e social. Em decorrência desse ponto de vista, essas imagens, além de se constituírem em documentos visuais para as ciências e para a arte, representam o testemunho material da atuação do fotógrafo enquanto indivíduo em busca de seu meio de subsistência – e, portanto a serviço do seu contratante. Nesse sentido é imperativo considerar a atitude do contratante e da própria sociedade passada em relação à fotografia em suas diferentes manifestações – ou em busca de um prazer estético e criativo, intenção esta que *também se configura de forma documental* na própria imagem e que permite análises significativas não apenas ao nível da forma (Kossoy, 1980, p. 9).

É justamente nessa perspectiva que se pretende, nesse artigo, observar a obra de Augusto Malta (1864-1957), a serviço da Prefeitura do Rio de Janeiro, então capital federal brasileira, na documentação do processo que veio a ser conhecido como o «Desmonte do Morro do Castelo». De acordo com o *site* <http://brasilianafotografica.bn.br>, da Biblioteca Nacional, em 1903, Malta foi apresentado ao prefeito Francisco Pereira Passos (1836-1913), que, à época, promovia uma grande reforma urbana a serviço do progresso, reforma esta que veio a ser conhecida como o *Bota-Abaixo*. Passos necessitava de registros das obras e dos imóveis a serem desapropriados para posteriores pagamentos de indenizações. Nesse mesmo ano, Malta foi nomeado fotógrafo da Prefeitura do Distrito Federal, cargo criado para ele, subordinado à Diretoria Geral de Obras e Viação da Prefeitura e onde trabalhou por 33 anos, constituindo um dos maiores acervos da época, apesar da pouca valorização dada a tal coleção fotográfica.

De acordo com o artigo de Regina da Luz Moreira, *Augusto Malta, dono da memória fotográfica do Rio*, publicado no Portal Augusto Malta do Acervo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, nos quase 50 anos de trabalho como fotógrafo, Malta produziu mais de 30 mil registros, entre negativos de vidro e chapas fotográficas. A maior parte foi perdida ou estragada pela ação do tempo. O pouco que restou está espalhado em instituições de memória, como o Arquivo Geral da Cidade ou o Museu da Imagem e do Som, ou mesmo em empresas como a Light. A autora acrescenta que Malta:

Manteve-se sempre fiel ao seu equipamento, só admitindo mudanças a partir do momento em que o filho Aristógiton passou a trabalhar com ele. Foram então introduzidas câmaras americanas e alemãs, as mais modernas então existentes. Mesmo assim, até praticamente os 90 anos continuou a fotografar com chapas de vidro, optando,

no entanto, pelas de tamanho mais reduzido, como as de 13 cm por 18 cm (Moreira 2008, s. p.).

Kossov (1980, p. 85) afirma que Malta «inaugura o fotojornalismo brasileiro» na medida em que se mostra como um fotógrafo habituado com a movimentação urbana, que opta pela abordagem direta e preocupado com o registro espontâneo. Ao contrário da tradição do início do século XX, em que nota-se pouca preocupação com a autoria dos registros, Malta, sistematicamente, gravava seu nome no próprio negativo. Entre os temas por ele registrados estão demolições e construções, ruas, transportes, inaugurações. Enfim, inúmeros fatos da vida social carioca no início do século XX, dentre eles o Desmorte do Morro do Castelo.

Compreender o Desmorte do Morro do Castelo, palco de uma das mais impressionantes séries de registros fotográficos assinados por Malta, é refletir sobre a declarada iniciativa da República liberal representada em Passos em «extirpar a verruga colonial» que enodoava a Av. Central, principal realização de Pereira Passos e que convivia com a dissonante presença do morro, seu casario colonial e seus moradores aos fundos das imponentes edificações do Museu Nacional de Belas Artes e da Biblioteca Nacional, no centro da então capital federal. Monteiro Lobato, um dos mais vigorosos críticos do desmorte da antiga colina, enxergava no Morro do Castelo o elo Brasil-Portugal, República-Colônia, Moderno-Tradicional que faltava ao discurso *haussmaniano*, de mera substituição do que era antigo pelo que era novo. Segundo Lobato:

Ali no morro do Castelo nasceu a cidade, ergueu-se a primeira igreja, funcionou o primeiro colégio, enterrou-se Estácio, o fundador da cidade. Dalí partiu a mancha de azeite que, insinuada encostas acima e vales afora, criou o urbanismo mais pitoresco jamais surgido sobre a terra. Além dessa função genetriz, por si bastante para sagrar a colina, o morro do Castelo justamente pelo abandono em que o deixaram até aqui e pela sua vizinhança com a Avenida, é a pérola maior do maravilhoso colar de pérolas cariocas. Anacronismo vivo, D. João VI paredes meias com Epitácio, século dezesseis entreaberto à curiosidade do século vinte, sobrevivência fossilizada de eras para sempre perdidas, é um ancião de barbas brancas e cócoras à beira-mar, rememorando o muito que já lhe passou diante dos olhos (Lobato, 1920, p. 2).

Ainda, à guisa de introdução, é necessário que sejam abordados dois outros aspectos: as relações entre fotografia e literatura (especialmente em seus aspectos narrativos) e entre fotografia e ideologia. No primeiro, deve-se considerar, como pontua o professor mexicano Lázaro Blanco, que «no campo da literatura, há autores que escondem a ideia atrás de elucubrações que permitem a fruição de um prazer que poucos leitores compreendem: ler entrelinhas» (Blanco, 1987, p. 36). Para ele, a imagem fotográfica tende a agir sobre o espectador como uma das mais refinadas formas de literatura: a poesia, na medida em que, independentemente das intenções de seu autor, pode ser tomada como ponto de partida para elaboração intelectual de cada espectador. Ainda na comparação entre as duas linguagens ele complementa: «as narrações descritivas contidas nas obras de Victor Hugo, complicadas e extensas, podem ser resumidas, nas correspondentes imagens de Atget sobre os mesmos lugares» (Blanco, 1987, p. 37).

Poderiam as imagens de Malta ter a mesma capacidade de síntese e, ainda esconder nas «entrelinhas» uma crítica a visão oficialista de progresso? Mesmo sendo do fotógrafo oficial de Pereira Passos, uma de nossas apostas é de que, ao observar as suas imagens, sejamos capazes de detectar um olhar «fotojornalístico» e «independente» de Augusto Malta sobre o Desmonte do Morro do Castelo.

Acerca das aproximações entre fotografia e ideologia, o antropólogo Néstor García Canclini (1987, p. 16) nos relembra que o trabalho fotográfico se move no campo da verossimilhança e não no da verdade. Sendo assim, a *verdade* da foto não lhe é interna, mas depende do conhecimento do contexto. Daí a importância de nos referirmos a aspectos ligados tanto às características da fotografia brasileira, quanto ao cenário político e social que envolve os eventos retratados. Ele complementa que as fotografias mostram apenas as aparências e, que só se aproximarão do real à medida que sejam captados seus vínculos básicos, propondo olhares não familiares sobre o mundo. Para Canclini: «a reprodução mais fiel do real pode ser a que consegue maior sugestão, a que supera a reprodução do visível mediante a indagação do virtual» (1987, p. 16). Virtual aqui é entendido, como na acepção de Pierre Levy, enquanto «potência» e não em oposição ao real. Por isso, para Canclini, conhecer é «abrir o presente ao pressentimento» (1987, p. 16). Estejamos, portanto, abertos a essa possibilidade ao mirar as fotos de Augusto Malta sobre o Desmonte do Morro do Castelo.

2. A FOTOGRAFIA BRASILEIRA E OS DOCUMENTARISTAS DA REFORMA URBANA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO: O CONTRAPONTO MARC FERREZ

A fotografia brasileira nasce sob dois pilares: o da obscuridade e o das relações de dependência, contratação, mecenato entre os profissionais da imagem e o poder instituído. Com relação ao primeiro, pontuamos a descoberta isolada da fotografia em território nacional pelo francês Hercules Florence (1804-1879), fato ocorrido em 1833, mas que só chegou aos livros de História da Fotografia brasileira mais de 150 anos depois, pelo olhar aguçado de Boris Kossoy, que nos conta que as primeiras demonstrações oficiais da *daguerreotipia* no Brasil ocorreram no Rio de Janeiro, em 17 de janeiro de 1840, pelas mãos do abade Compte que, por aqui, passou em viagem ao redor do mundo no navio-escola *L'Orientale*. A bordo desta embarcação, Compte trazia diversos instrumentos científicos e equipamentos, entre eles uma câmera *daguerreana*, cujo funcionamento fora aprendido pelo abade com o próprio Daguerre, que no ano anterior oficialmente anunciara o invento na França. Kossoy (1980, p. 17) informa que duas semanas antes da demonstração, o *Jornal do Commercio* publicou o seguinte texto de Florence, que residia há 15 anos na Vila de São Carlos (atual região de Campinas) no estado de São Paulo:

Há 9 annos que trabalho neste modo de imprimir, e há mais de seis que o exercito nessa villa, tendo também desempenhado encomendas da Capital, e de outros pontos da Provincia. He pois bem conhecida essa descoberta entre os Paulistas. Mesmo no

Rio de Janeiro, algumas pessoas que tem alta representação pública, alguns distintos artistas, negociantes bem conhecidos, de que inventei a Polygraphia, e, se fosse preciso, daria os nomes de muitas pessoas respeitáveis. Não tenho dado ampla publicação a esta descoberta, por querer aperfeiçoal-a, e he bem claro que nessa villa de S. Carlos eu devia precisar de muitos recursos para adiantál-a mais depressa.(...) Outra descoberta minha, conhecida nesta Villa e por algumas pessoas no Rio de Janeiro, é a Photographia; o escripto que foi enviado a Paris levava no fim esses dous títulos: Descoberta da Photographia, ou impressão pela luz solar. Indagações sobre a fixação das imagens na câmara escura pela acção da luz. Um desenho photographiado por mim foi apresentado ao Príncipe de Joinville e posto em seu álbum por uma pessoa a quem devo esse favor (Kossov, 1980, p. 17).

O texto de Florence nos fornece as pistas sobre a relação entre os pesquisadores e o poder imperial. Contudo, o Príncipe de Joinville faria pouco pelo invento em *terra brasilis*, visto que o desenvolvimento da fotografia brasileira se deve em grande parte ao apoio do Imperador D. Pedro II à *daguerreotípia*. Ao importar um *daguerreótipo*, dois meses após a primeira demonstração de Compté, o monarca tornou-se o primeiro fotógrafo de nacionalidade brasileira. Além disso, como nos conta Pedro Vasquez, «Cliente assíduo e entusiasta dos primeiros *daguerreotípiastas*, o Imperador Pedro II expressava generosamente seu contentamento com os melhores trabalhos atribuindo títulos e honrarias a diversos fotógrafos» (Vasquez, 1987, s. p.). Um deles foi Marc Ferrez (1843-1923), agraciado com o título de Fotógrafo da Marinha Imperial (por ter desenvolvido um método de fotografar os navios sem que o balanço natural das águas atrapalhasse a qualidade do registro). Ferrez foi agraciado ainda com a Imperial Ordem da Rosa.

Mesmo com o apoio do Imperador, a evolução da fotografia no Brasil foi menos intensa do que nos Estados Unidos e Europa. A maioria dos fotógrafos atuantes era formada por estrangeiros, e o acervo de fotografias do século XIX foi em grande parte levado por esses pioneiros para seus países de origem. Em função de seu porto e, como sede da Corte, o Rio de Janeiro foi a capital da fotografia brasileira no século XIX e no início do século XX. Entre esses pioneiros estão Joaquim Insley Pacheco (1830-1914, dedicado aos retratos); Carlos Fleiuss (1823-1882) e Karl «Carlos» Linde (1830-1873), estes últimos ofereciam não apenas serviços de fotografia, mas também de pintura e litografia e xilogravura; e George Leutzingler (1813-1892) e sua Casa Leutizinger, cujos serviços de fotografia eram feitos em parceria com Franz Keller (1835-1890), que tinha como aprendiz Marc Ferrez. Este abriria sua própria companhia em 1865, na qual se notabilizou por suas panorâmicas executadas em chapas entre 50X60 cm e 40X110 cm, como nos conta Vasquez.

Estudioso das relações entre D. Pedro II e o desenvolvimento da fotografia brasileira durante o Império, Vasquez (1986, p. 41) informa que Ferrez foi o único fotógrafo brasileiro do século XIX a ter o seu trabalho publicado no livro *A World History of Photography*, de Naomy Rosenblum, um dos poucos a abrir espaço para países periféricos

em relação à ótica antropocentrista focalizada nas realizações norte-americanas e europeias. Outra obra citada pelo autor é o *Masters of Travel Photography*, no qual Rainer Fabien e Hans Christian Adam afirmam, em 1986, que:

Ferrez é indubitavelmente o mais eficaz cronista do Brasil na segunda metade do século XIX. Ele fotografou a família imperial, a baía do Rio, o Pão de Açúcar, a Praia de Copacabana quando ainda era uma estreita faixa de areia. Na verdade Ferrez fotografou tudo o que havia de interessante entre o Paraná e a Bahia (Fabien & Adam *apud* Vásquez, 1986, p. 41).

Por ter vivido até 1923, a obra de Ferrez não se encerra no século XIX. Ele é um dos responsáveis pela crônica do Brasil moderno, da *Belle Époque* que se instalaria no início do século no Rio de Janeiro. Ele foi contratado pela Comissão Construtora da Avenida Central com o intuito de reproduzir os projetos aprovados para as fachadas e, posteriormente, fotografar as fachadas já construídas. O objetivo era fazer uma edição de mil álbuns. Na perspectiva de Antonio Ribeiro Jr. e de Ronaldo Entler:

A habilidade técnica de Ferrez se explicita no cuidado e na limpeza com que se apresentam as fachadas construídas em suas fotografias. Os prédios aparecem em vistas frontais, chapadas, recortadas (literalmente) de sua paisagem de fundo. Incluem-se apenas as calçadas, em sua quase totalidade, vazias, exceto por um ou outro personagem, quase sempre bem vestido, que pode aparecer desde que não atrapalhe a visualização da fachada. Há uma minuciosa correção de perspectiva, que mantém paralelas as linhas verticais mesmo dos prédios mais altos. E, por último, vale destacar que, graças à alta definição de suas chapas de grande formato, pode-se ver cada detalhe ornamental das fachadas. Enfim, nenhum elemento aparece distorcido ou sobreposto a outro: para falar de uma cidade saneada e corrigida, recorreu-se a uma *linguagem* também absolutamente limpa (Ribeiro Jr. & Entler, 2008, s. p.).

Embora Ferrez e Malta tenham trabalhado a serviço do governo municipal durante um breve período, não há qualquer evidencia de colaboração entre eles. Como pontuado por Entler e Ribeiro Jr., as fotos de Malta desempenharam papel fundamental na argumentação sobre a necessidade das demolições do centro do Rio de Janeiro. Bastante habilidoso no registro do cotidiano, Malta se destacou como fotodocumentarista; o primeiro, nessa profissão, a atuar como funcionário público no país. Na perspectiva dos autores, Malta assumia sem conflitos seu compromisso político com o prefeito Pereira Passos, sob cujas ordens percorria o centro da cidade, para registrar as situações que justificariam o *bota-abaixo*. Lembra-se que este não era levantamento preliminar, «pois a decisão de demolir as moradias já estava tomada. O objetivo dessas imagens era o de reafirmar a ideia já concebida de que o centro do Rio constituía uma região insalubre» (Ribeiro Jr. e Entler, 2008, s. p.). Mas será essa a única possibilidade de vislumbrar a obra de Malta? Ou haveria algo «escrito nas entrelinhas»?

3. AUGUSTO MALTA A SERVIÇO DO PODER? – RELAÇÕES ENTRE O TRABALHO FOTODOCUMENTAL E AS DEMANDAS DO PREFEITO PEREIRA PASSOS

Há um ponto basilar no entendimento da República Velha (1889-1930), período histórico em que o liberalismo econômico, o conservadorismo social e o discurso higienista atingiram seu apogeu no Brasil: o de que o regime «reformador» dedicava-se a promover o progresso e a civilização em uma jovem nação que supostamente carecia deste binômio. Este era o propósito público principal do regime.

As reformas urbanas empreendidas por ocasião do cumprimento dos compromissos de campanha do recém-eleito presidente Rodrigues Alves (1848-1919) para seu governo, iniciado em novembro de 1902, simbolizaram o compromisso da República liberal em promover o «saneamento» de sua capital na época, o Rio de Janeiro por meio, sabidamente, de um viés higienista (Benchimol, 2008, p. 255).

A ênfase no combate às «mazelas coloniais», memórias da colonização portuguesa e da interação do colonizador com os povos originários do Brasil e as etnias negras para o país traficadas permeou a ação do Estado brasileiro pós-1889, especialmente no período da «República do Café com Leite», no qual estava inserido o governo de Rodrigues Alves (1902-1906) quando o poder das oligarquias regionais promoveu um sem-número de intervenções urbanas, como no já citado caso carioca.

O caso carioca representa a icônica plataforma republicana para a inteira reconfiguração de suas capitais: à moda *haussmaniana*, com foco no discurso higienista e de defesa da salubridade, foi combatido com desmesurado rigor tudo o que pudesse representar moradia popular na região central: cortiços, arrasados em nome do combate à tuberculose, deram lugar às grandes avenidas inauguradas na Reforma Passos (1902-1906), com a célebre abertura da Av. Central (fotografada do Marc Ferrez e sintetizada em seu *Álbum da Avenida Central*), assim como foi iniciado, com o recorte da Ladeira do Seminário do Morro do Castelo para a construção desta avenida, o primeiro ato para o desmonte do berço colonizador do Rio de Janeiro.

Certamente, as lentes de Augusto Malta bem representaram a Reforma Passos e seu principal eco *a posteriori*, observado na continuidade do programa de remoção de moradias populares da região central empreendido por Carlos Sampaio (1861-1930), assumido colaborador e seguidor de Passos, em sua reforma levada a cabo entre 1920 e 1922, quando tomou vulto a extirpação da «verruca colonial» mais notória da cidade, o Morro do Castelo.

Segundo o historiador Jaime Benchimol (2008, p. 255), o processo de remoção das comunidades do centro da cidade, bem como dos caldos de cultura nelas inseridos, além da obviedade da formação de novos bairros, concentrava nas regiões centrais remanescentes uma miríade de novos conflitos oriundos da iminência da remoção das populações que ali restavam: «apesar da formação de novos bairros, iam se condensando na área central realidades críticas, oriundas das crescentes incompatibilidades entre a antiga estrutura material e as novas relações econômicas capitalistas que nela se enraizavam» (Benchimol, 2008, p. 236). Isto é, o culminar da reforma Passos, de

forma alguma encerrou as tensões caracterizadas pela presença de bolsões de moradias populares em localidades centrais não atingidas por aquela reforma.

Concomitantemente, o processo de intervenção direta do poder público municipal no espraiamento dos bairros residenciais da cidade contribuiu, sem dúvida, para o surgimento de novos bairros e também para a mudança do perfil socioeconômico dos moradores da região central: sob o risco permanente de remoção, nos mandatos de Sousa Aguiar (1906-1909), Serzedelo Correia (1909-1910), Bento Ribeiro (1910-1914), Rivadávia Correia (1914-1916), Antônio Sodré (1916-1917), Amaro Cavalcanti (1917-1918), Manoel Peregrino (1918-1919) e Paulo de Frontin (1919), como era de se esperar, os habitantes que possuíam recursos materiais para tal tomaram os bondes em direção à Zona Sul ou os trens em direção à Zona Norte, propiciando um flagrante processo de favelização das moradias do centro da cidade dada a rápida desvalorização de seu casario residencial.

O mandato do prefeito Sá Freire (1919-1920), por sua vez, fugiu à regra de seus antecessores pelo exotismo de uma tentativa de salvar parte do casario da região central por intermédio de sua monumentalização. Em junho de 1920, de acordo com a matéria *O Morro do Castelo vai ser embelezado*, publicada no Correio da Manhã (1920, p. 3), o prefeito Sá Freire propôs uma prática comemorativa bem distinta da que de fato aconteceria por ocasião das comemorações do centenário da Independência (1922): sem remover moradores do Morro do Castelo, ali seria erguida uma réplica do Castelo da Pena de Sintra, um dos mais célebres monumentos ao colonialismo português.

A ideia de Sá Freire, apesar do aspecto pitoresco, representava um corte com a negação do elo colonial Brasil-Portugal presente nos prefeitos reformadores que o antecederam. Malta, um entusiasta do ideário de progresso representado nas reformas Passos e Sampaio (sucessor de Sá Freire), rememorou (Athayde, 1944, p. 18) em depoimento ao jornalista Raimundo de Athayde em 1944 aspectos de seu compromisso ideológico com as reformas empreendidas. O fotógrafo foi testemunha ocular da proclamação da República, ato mais exultante que solene e, na quase informalidade daquele ato histórico, presenciou seus primeiros desdobramentos empoleirado nos gradis do Campo de Sant'Anna, logradouro contíguo à residência de Marechal Deodoro da Fonseca. Seu compromisso com a causa republicana vinha de longe.

No dia seguinte, ainda como testemunha ocular daquele processo histórico, Augusto Malta marchou na companhia dos 'jacobinos' José do Patrocínio e Aristides Lobo pelas ruas do Rio de Janeiro, em uma estranha comemoração pelos acontecimentos da véspera, a qual Lobo descreveria com uma famosa reminiscência da historiografia brasileira ao afirmar que «o povo assistiu a tudo bestializado». Ao final da pitoresca marcha, o então comerciante que nunca havia operado uma câmera fotográfica, Augusto Malta, assinou a ata testemunho daqueles acontecimentos.

Ainda a Athayde, Malta recordou o desenlace do monumento republicano posicionando-se como artífice de um processo histórico do qual não era protagonista, mas parte de um processo histórico. Sua destacada performance como fotógrafo oficial da Prefeitura do Distrito Federal, iniciada em 1903, proporcionou a convivência íntima

com diversos atores políticos. Malta rememora Passos como «seu compadre», que sempre o protegeu (Athayde, 1944, p. 18). A outras personalidades do cenário político da República liberal, o fotógrafo também dedica estimada atenção ao rememorar benesses obtidas do regime, como a patente não remunerada de major da Guarda Nacional, pela qual seria constantemente creditado dali adiante, propiciadora de distinção social como o fenômeno do Coronelismo brasileiro, pautado na concessão de tais títulos, comprova.

Augusto Malta rememorou as origens de sua formação política, atribuindo-a aos primeiros anos de sua juventude, nos quais viveu em companhia e obteve alguma formação humanística por intermédio de Padre Castilho, seu primeiro protetor e secretário do Bispo de Olinda, Dom Vital de Oliveira (1844-1878). Bispo de Olinda, foi uma das principais referências doutrinárias da Igreja Católica da segunda metade do século XIX, quando tomou parte contra maçonaria nas conturbações da «Questão Religiosa».

Emigrado para o Rio de Janeiro em fins de 1888, na efervescência do debate republicano, após outras empreitadas profissionais, dedicou-se ao comércio de tecidos sem deixar de lado o interesse pela política que vinha de seus tempos em Paulo Afonso, hoje Mata Grande de Alagoas, onde nascera em 1864, e da juventude no Recife. Ainda em 1944, Malta rememorou sua transição das atividades comerciais para a carreira de fotógrafo, após adquirir sua primeira câmera fotográfica e iniciar atividade como fotógrafo amador, por volta de 1900:

Eu, no entanto, continuei a vender fazendas a pé, quanto à máquina, tomei gosto pela fotografia e aos domingos em companhia de um amigo também amador da arte tirava vistas da cidade, grupos de amigos, etc. Confesso que sentia grande sensação quando via surgirem no papel as belas surpreendentes imagens que o sal de prata revelava e o hipossulfito fixava nos meus olhos na câmara escura improvisada em minha casa. E vivia assim nesse ingênuo amorismo, quando um fornecedor da Prefeitura, meu amigo, levou-me para tirar fotografias das obras que então o grande Pereira Passos realizara em 1903. Na época, o Rio começava a mudar indumentária e remoçar. Por acaso, o insuperável prefeito viu as fotografias que eu tirara por esporte e gostou. Propôs-me o emprego na Prefeitura e eu, sem relutâncias, aceitei (Athayde, 1944, p. 19).

Como é possível observar no relato de Augusto Malta, a relação com a fotografia, dada inicialmente de forma ocasional, tornou-se constante e um hábito de prazer para desembocar na atividade profissional vinculada programaticamente, ao menos num primeiro momento, ao propositor de sua transição amador-profissional, o prefeito Pereira Passos. O vínculo de gratidão foi somado a uma adesão à figura de Passos, descrito por Malta como «insuperável».

A Passos, o fotógrafo destinou especial predileção, elencando abaixo de seu nome naquele depoimento os prefeitos Paulo de Frontin e Carlos Sampaio, dos quais se julgava amigo, e as personalidades do mundo político de seu tempo Rodrigues Alves, Joaquim Nabuco, a quem descreveu como «educado e simples», Oswaldo Cruz, Francisco Glicério, Afonso Pena, Campos Sales, Rui Barbosa, Lauro Muller «e outros

ilustres e poderosos». É possível constatar que Malta gozou das benesses típicas das relações de apadrinhamento no Brasil: além da já mencionada patente de Major da Guarda Nacional, o fotógrafo obteve vantagens de outras naturezas a partir da convivência com poderosos como, por exemplo, a recomendação como «o primeiro fotógrafo do Brasil» que obteve de Nabuco a Elihu Root, Secretário de Estado dos Estados Unidos em visita ao país por ocasião da Conferência Nacional Pan-americana de 1906.

As relações sociais de apadrinhamento, fartamente estudadas por Gilberto Freyre na gênese da compreensão da dinâmica senhores-escravos no Brasil de tempos que Malta pouco viveu, servem para a observação de que a proteção concedida por Pereira Passos ao fotógrafo por meio de um referido «compadrio» foi basilar para o trânsito nas esferas estatais e a concessão de prestígio ao círculo de personalidades e contemporâneos que cercava o prefeito. A especial distinção ofertada por Passos ao fotógrafo e reciprocamente rememorada, em gratidão, 31 anos após a morte do *hausmaniano* por Augusto Malta, aparenta uma natureza sem igual, distinta das reminiscências dedicadas a outros ex-prefeitos.

Embora enumerado por Malta entre seus amigos, Carlos Sampaio (1861-1930), arrasador do Morro do Castelo, engenheiro da Reforma Passos e prefeito do Rio entre 1920 e 1922 não foi especialmente descrito no depoimento do fotógrafo, senão com a já citada titulação de «amigo». Tal omissão pode estar relacionada com a impopularidade associada à imagem do ex-prefeito. O contrário ocorria com Pereira Passos, Joaquim Nabuco e Rio Branco, que são detalhadamente lembrados com o arremate de que o velho Malta, ciente que «sobrevivesse a todos», «gostaria de vê-los ainda servindo à Pátria e novamente apertar-lhes as mãos» (Athayde, 1944, p. 90).

A respeito do pouco detalhamento oferecido ao ex-prefeito Carlos Sampaio, é fundamental lembrar que principal fator para sua impopularidade foi o crescimento exponencial da dívida pública durante seu mandato oriunda de obras como o próprio arrasamento do Morro do Castelo e descrita com jocosidade e revolta pela imprensa e autoridades, dívida esta satirizada pelo ex-presidente Delfim Moreira que a Sampaio se referiu como um «prefeito maluco gastador» (Kessel, 2001, p. 99).

Em perspectiva, é observável a *escolha de memória* de Augusto Malta em evidenciar certos personagens, subalternizar outros e mesmo omitir alguns. Considerando que o ato de lembrar é, em si, uma dinâmica entre lembrança e esquecimento, em que muitas vezes as omissões representam um *ato de memória* ainda mais evidente do que as citações, é possível considerar que a filiação de Malta a certa corrente política liberal, oriunda de Passos, presumia a omissão de personalidades dissonantes da visão de progresso *hausmaniano* representada em Passos e Sampaio, e que nem por isso deixaram de ascender ao poder. Na Prefeitura, Malta foi responsável pelo registro das realizações do mandato de Alair Prata (1882-1964), nomeado por Artur Bernardes para o período 1922-1926 e um crítico notório e contumaz da corrente *hausmaniana*, de boa parte de suas obras e do suporte por ela adotado no capital estrangeiro.

Prata representava o contraponto ao projeto de desenvolvimento da cidade representado por Passos e Sampaio, em que obras públicas de vulto eram realizadas com grande aporte do capital externo, via empréstimos bancários, para promoção de

grandes eventos, como a Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1922 e para as reformas urbanas em geral. Conforme lembrou Alaor Prata, Carlos Sampaio:

Quería dinheiro, precisava de empréstimos para obras de vulto, que erguessem bem alto seu nome ilustre, senão para aplausos menos certos dos coevos, talvez vítimas de suas ousadas iniciativas, ao menos para admiração embevecida das gerações porvindouras, e se queria dinheiro e precisava de empréstimos, era porque, custasse o que custasse, haveria de executar obras que, pela magnitude e pela magnificência, não deixassem a sua fama em plano inferior de outros prefeitos, também engenheiros notáveis, que tiveram a sorte de ser favorecidos por circunstâncias, aliás, brilhantemente aproveitadas, como iguais não tinham beneficiado. E com isso não pudera conformar-se (Kessel, 2001, p. 104).

Alaor Prata denunciava ao tempo de seu mandato e *a posteriori* as imbricações do projeto de poder representado em Carlos Sampaio, que remetiam a Passos e aos interesses do capital estrangeiro no Brasil, bem como a desmesurada vaidade presente na realização de obras de grande vulto que, segundo ele, apenas beneficiavam a imagem de seus executores e não a sociedade carioca como um todo. O próprio arrasamento do Morro do Castelo, que Prata classificou como «sem urgência», foi obra programada para ser entregue ainda em 1922, durante o mandato de Sampaio, o que não se consumou por uma série de contratemplos.

É importante problematizar que as discordâncias contidas no âmbito da república liberal envolvem nuances de um projeto de cidade de poucas distinções. As ressalvas de Alaor Prata, mesmo quando emitidas em duros ataques a seu antecessor, estão inseridas em uma filiação a lógica do progresso contida no programa republicano liberal como um todo. Embora oriundo de um grupo político posterior a 1889 e exógeno – era mineiro de Uberaba – Prata reconhecia em Pereira Passos, Lauro Miller e Paulo de Frontin, expoentes da linha do progresso liberal, o estatuto de «beneméritos». Trata-se, portanto, sem dúvida, de uma questão que envolvia elites discordantes, mas não opostas, senão em temas pontuais, como a urgência do arrasamento do Morro do Castelo.

Augusto Malta fotografou no bojo de tal eferescência política, e de suas contradições não escapou. Ao registrar seu tempo e as imbricações das reformas urbanas ocorridas no Rio de Janeiro, Malta transcendeu as relações de compadrio das quais foi beneficiário e as narrativas de exaltação à memória de seu *haussmaniano* prefeito e tornou-se artífice, por meio da narrativa fotográfica, de um processo político onde as convenções sociais o relegaram à condição de mero «protegido». Contemporaneamente, é por suas lentes que reconhecemos o período em que viveu, e não é exagero afirmar que seus registros são ainda mais conhecidos do que o legado dos atores políticos que produziram seus cenários.

4. CONSIDERAÇÕES SOBRE AS IMAGENS DE MALTA: A COMPLEXIDADE DA NARRATIVA FOTOGRÁFICA

Pierre Bourdieu, como relembra Canclini, demonstra por meio de pesquisas sociológicas que é preciso correlacionar os tipos de fotos, mensagens privilegiadas e a

situação social de quem produz ou olha as imagens fotográficas (1987, p. 17). Canclini sintetiza que a ideologia da prática fotográfica, tanto do fotógrafo quanto do espectador, está condicionada a quatro fatores: origem de classe; concepção perceptiva que gerou o equipamento fotográfico; códigos sociais de percepção e de legibilidade e a estrutura do campo cultural ou socioeconômico em que o fotógrafo trabalha. É justamente nessa perspectiva que propomos uma breve visada no trabalho de documentação de Malta sobre o Desmonte do Morro do Castelo, mostrado através da seleção de cinco imagens, escolhidas com base no enquadramento do fotógrafo, no sentido de identificar resquícios do processo de destruição a serviço do progresso da metrópole carioca, que trazia em seu bojo a intenção de apagar a «verruga colonial» e construir um novo espaço urbano mais identificado com a França do que com Portugal, ao já mencionado modo *baussmaniano*.

Como visto anteriormente, em relação à origem de classe, o alagoano Augusto Malta era um republicano que, como nos conta Ricardo de Hollanda, foi um dos signatários da Ata da Proclamação e chegou ao cargo de Major da Guarda Nacional. Por volta de 1894, abriu seu próprio escritório de guarda-livros, mas em função de um período de prejuízos, tornou-se comerciante de tecidos finos, usando a bicicleta para ir ao encontro dos seus clientes da alta sociedade. A bicicleta, mais tarde, foi trocada pela câmera fotográfica. Ele se tornou figura conhecida no Rio de Janeiro

que percorreu por completo, sempre com sua anacrônica gravata-borboleta, como a dos poetas românticos, e seus óculos com aros de tartaruga. Conhecido como um homem culto e gentil, tornou-se amigo de intelectuais, de artistas e políticos como Oswaldo Aranha e o barão do Rio Branco (Hollanda, 2003, p. 82).

Quanto ao equipamento fotográfico de Malta, sua fidelidade aos negativos de grande formato já fora comentado anteriormente no texto, assim como a estrutura do campo cultural e socioeconômico do início do século XX no Rio de Janeiro. Desse modo, a escolha das cinco imagens busca demonstrar a versatilidade do documentarista frente à grandiosidade do processo em curso com o Desmonte, bem como um certo olhar fotojornalístico que destaca a pequena dimensão humana seja como ator seja como objeto do progresso.

O primeiro par de fotos destaca a *distância a serviço do olhar generalista*. As imagens selecionadas representam tomadas em pontos de vista aéreos em ângulos bastante abertos. Na primeira, há destaque para o vazio – o buraco aberto no coração da cidade montanhosa. Contudo, não se tem a dimensão da grandiosidade do desmonte, nem da dificuldade de mover tal imensidão de terra, o que será destacado apenas no segundo grupo de fotos, onde perceberemos a dimensão humana.

O plano aéreo impõe ao espectador não apenas a distância, mas um ponto de vista de superioridade. De alguma maneira mostra o fato consumado, o morro vencido e o buraco aberto para o progresso. O processo – suas perdas e danos – não é destacado, mas apenas o fato consumado. Não que seja isento de contradições, na medida em que as *vistas* não se restringem ao morro, mas também mostram a cidade que o rodeia. Essa dupla de imagens selecionadas talvez seja a mais constatatória e menos crítica do

processo. A segunda imagem, contudo, reserva uma área significativa para os escombros – o lixo a ser recolhido em prol do progresso urbano.

Já no segundo par de fotografias, o destaque vai para a pequenez humana frente à grandiosidade da demolição a serviço do progresso. Nelas se tem a dimensão da dificuldade do desmonte, do esforço necessário para mover tal imensidão de terra. Especialmente na primeira imagem, na qual podemos perceber tanto o tamanho das máquinas em comparação com a montanha bem como algumas pessoas, muito se pode inferir sobre o *Rato que ruge*¹, a ideia de criar uma crise em busca de soluções, bem como o desafio dos homens em relação à grandeza da montanha. Homens minúsculos observam ou dirigem pequenas máquinas, mas como os habitantes de Lilliput são capazes de derrubar Gulliver, o gigante². Na segunda, apenas num olhar mais cuidadoso, encontramos pessoas no centro da imagem. Há destaque para construções, que ainda estão de pé e que não se tem a certeza de que sobreviverão ao Desmonte. Localizadas no primeiro plano, ganham destaque e podem indicar uma crítica ao processo de arrasamento.



Imagem 1. Processo de desmonte do Morro do Castelo I.

Fonte: Instituto Moreira Salles. Recuperado de
[<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4668>].

¹ Filme estrelado por Peter Sellers, cuja história gira em torno de um pequeno país em grave crise financeira, que declara guerra aos Estados Unidos. A ideia é perder a guerra e receber ajuda financeira do vencedor, mas seus planos não se concretizam.

² Lilliput é uma ilha fictícia do romance *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift. Nessa ilha, Gulliver, personagem principal, deparou-se com a população de pessoas minúsculas, os lilliputeanos, que o tomaram por gigante.



Imagem 2. Processo de desmonte do Morro do Castelo II.

Fonte: Instituto Moreira Salles. Recuperado de
[<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/20.500.12156.1/27311>].



Imagem 3. Processo de desmonte do Morro do Castelo III.

Fonte: Instituto Moreira Salles. Recuperado de
[<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/20.500.12156.1/46511>].



Imagem 4. Processo de desmonte do Morro do Castelo IV.

Fonte: Instituto Moreira Salles. Recuperado de
[<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2735>].



Imagem 5: Processo de desmonte do Morro do Castelo V.

Fonte: Instituto Moreira Salles. Recuperado de
[<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4660>].

Na última fotografia apresentada, é possível observar um olhar solidário para os resquícios do processo – dejetos, uma «verruga colonial». O vagaroso processo de desmonte do Morro do Castelo, somente foi completado na década de 1950, com a região da Rua São José para erguer o Terminal Rodoviário Menezes Cortes. Na imagem, destaca-se a presença do elemento humano, à espera tortuosa da chegada das picaretas do progresso. De algum modo, a vida se mantinha nas atividades cotidianas dos derradeiros castelenses, como o ato de pendurar roupas no varal sob a observação do frete apressado dos operários nas carroças registrados no flagrante de Malta. O cotidiano persistia frente ao convulso processo de desmonte, tão destruidor quanto vagaroso: os últimos moradores do Morro do Castelo, ao que consta, lá viveram até 1928 na Ladeira do Carmo, um dos acessos à colina.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A percepção pictórica de Augusto Malta, a despeito da escassez de fontes e do caráter relativamente disperso de seu acervo, transcendeu a narrativa oficialista e tornou-se, em sua relevância, marco do fotojornalismo brasileiro. O uso de caráter jornalístico da coleção Malta, ao tempo de seu autor, por meio de parcerias com memorialistas como Escagnolle Dória e Charles Dunlop, pode ser uma boa pista para novas análises. Também, suas contribuições como fotojornalista a semanários da sorte de *Fon-Fon podem ser esclarecedoras*. A relevância de compreender Malta e seus registros do Desmonte do Morro do Castelo revela um olhar atento às contradições e sujidades do processo histórico contido em obra de tal monta e controvérsia; um olhar atento em que observa-se que a narrativa fotográfica, por meio do domínio da técnica e da linguagem tão acurados por Augusto Malta, sobrepujaram, de certa maneira, as próprias reminiscências de seu autor, comprometido historicamente, ideologicamente, por vínculos de gratidão e compadrio com o programa republicano liberal identificado com o ideário do progresso destruidor da herança colonial luso-brasileira representada no Morro do Castelo.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATHAYDE, R. (1944, 16 de dezembro). Malta; o que fotografou Passos e Rio Branco. *Revista da Semana*, 18-20 e 90.
- BENCHIMOL, J. (2008). Reforma Urbana e Revolta da Vacina na cidade do Rio de Janeiro. In J. FERREIRA, & L. ALMEIDA. *O tempo do liberalismo excludente: Da Proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BLANCO, L. (1987). Qualidade versus conteúdo na imagem fotográfica. In Feito na América Latina: II Colóquio Latino-Americano de Fotografia (pp. 33-44). Rio de Janeiro: Funarte/INFoto.
- CANCLINI, N. G. (1987). Fotografia e Ideologia: Seus Pontos Comuns. *Feito na América Latina: II Colóquio Latino-Americano de Fotografia* (pp. 13-19). Rio de Janeiro: Funarte/INFoto.
- KOSSOY, B. (1980). *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil: século XIX* (depoimento de Hercule Florence). Rio de Janeiro: Funarte.

- ENTLER, R., & OLIVEIRA Jr., A R. (2008, outubro). Augusto Malta e Marc Ferrez: Olhares sobre a construção de uma metrópole (vol. III, nº 4). 19&20: Rio de Janeiro. Recuperado de [http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/am_mf.htm]. Consultado [17/04/2017].
- HOLLANDA, R. (2003, maio-agosto). Augusto Malta, a versão mecânica do flâneur. *Revista Rio de Janeiro*, nº 10, 177-192.
- KESSEL, C. (2001). *A Vitrine e o Espelho: O Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. Rio de Janeiro: Memória Carioca.
- KOSSOY, B. (1980). *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte.
- LOBATO, M. (1920, 4 de julho). Luvas!. *Correio da Manhã*, nº 7795, p. 2.
- MOREIRA, R. L. Augusto Malta, dono da memória fotográfica do Rio. Portal Augusto Malta do Acervo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Recuperado de [http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/blog-post/augusto-malta-dono-da-memoria-fotografica-do-rio]. Consultado [17/04/2017].
- Anônimo. (1920, janeiro, 6). O Morro do Castelo vai ser embelezado. *Correio da Manhã*, nº 7617/ano XIX, p. 3.
- VASQUEZ, P. (1987). *Aspectos da Fotografia Brasileira no Século Dezenove*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna.
- VASQUEZ, P. (1986). *Fotografia: Reflexos & Reflexões*. Porto Alegre: L&PM.