A inscrição na cidade: fotografia de autor, Marc Ferrez e Augusto Malta

Ana Maria Mauad

A presente comunicação tem como objetivo avaliar o papel desempenhado por dois importantes fotógrafos da cidade do Rio de Janeiro na construção de uma imagem de cidade adequada ao seu papel de Capital, tanto do Império quanto da República. Além disso, pretende-se discutir a idéia de autoria na produção fotográfica, recuperando, assim, a sua condição de trabalho artístico. Esta dimensão, conferida à fotografia, implica a avaliação da possibilidade de se falar em um *campo* propriamente fotográfico, vinculado a um certo *habitus* (Bourdieu) próprio a uma dada sociabilidade urbana.

Assim, ao assinar suas fotografias, Ferrez e Malta deixavam suas inscrições na cidade, como marcas de uma autoria, cujas escolhas engendram a elaboração de imagens-monumentos[1], suportes de memória tomados como objeto da História.

Paisagem urbana e experiência visual

O daguerreótipo chegou ao Brasil em 1840, pouco tempo depois de ter sido apresentado na França. Sua chegada foi registrada pelos jornais da Corte:

> Finalmente passou o daguerreotipo (sic) para cá os mares e a fotografia, que ate agora só era conhecida no Rio de Janeiro por teoria [...]. Hoje de manhã teve lugar na hospedaria Pharoux um ensaio fotográfico tanto mais interessante, quanto é a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos brasileiros. Foi o abade Compte que fez a experiência: e um dos viajantes que se acha a bordo da corveta francesa L'Orientale, o qual trouxe consigo o engenhoso instrumento de Daguerre, por causa da facilidade com que por meio dele se obtém a representação dos objetos de que se deseja conservar a imagem [...]. É preciso ver a cousa com seus próprios olhos para se fazer idéia da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do Largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de São Bento, e todos os outros objetos circunstantes se acharam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a cousa tinha sido feita pela própria mão da natureza, e quase sem a intervenção do artista[2].

A necessidade da experiência visual ressaltada na crônica foi uma constante no século XIX. Numa sociedade em que a grande maioria da população era analfabeta, tal experiência possibilitava um novo tipo de conhecimento, mais imediato e generaliza-

1. Sobre a adaptação da noção de documento-monumento desenvolvida por Jacques Le Goff para a imagem, ver Ana Maria Mauad, "Através da imagem: fotografia e História, interfaces", *Tempo*, revista do Departamento de História da UFF, vol. 1, n. 2, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, dez., 1996, pp. 73–98.

2. *Jornal do Comércio*, 17 de janeiro de 1840.

do, ao mesmo tempo em que habilitava os grupos sociais a formas de auto-representação até então reservadas à pequena parte da elite que encomendava a pintura de seu retrato. A demanda social então criada incentivou pesquisas no sentido de melhorar a qualidade técnica das representações, facilitar seu processo de produção e retirar-lhe o caráter de relíquia, ainda presente no daguerreótipo. De fato, apesar de sua possível reprodutibilidade, produzia-se uma única peça, acondicionada em estojo de luxo, às vezes considerada uma jóia.

O desenvolvimento técnico, aliado à conquista de novos mercados consumidores e à sedução das paisagens exóticas, determinou novos usos e funções da imagem, notadamente a fotográfica. Atuando nessa direção, os fotógrafos paisagistas contribuíram para corroborar a imagem delineada pelos desenhistas e pintores que acompanhavam as expedições naturalistas. Ou seja, enquadrando o Brasil em esquemas pictóricos dados, mais uma vez a paisagem era fundada e criada, e o olhar, educado para admirá-la de determinada maneira. No século XIX, a fotografia de paisagem prendia-se aos cânones da pintura romântica e do paisagismo dos grandes panoramas, daí a utilização de chapas de grande formato, mais adequadas a este tipo de fotografia por obterem um resultado semelhante às vistas e aos panoramas pintados. Marc Ferrez, fotógrafo brasileiro que atuou na Corte a partir da década de 1870, especializou-se em vistas, chegando a aperfeiçoar o aparelho inventado por M. Brandon, adequado a panorâmicas.

Entretanto, é importante perceber que esse tipo de fotografia, mesmo apoiado nos cânones da pintura, desenvolveu uma linguagem própria, em que a nitidez e a distribuição clara dos planos constituíram marcas fundamentais – uma estética cuja função primordial era transmitir mensagens que engendrassem um sentido distinto daquele produzido por pinturas, aquarelas e desenhos. Como bem avalia Solange Ferraz de Lima, a fotografia abstrai o tempo e reordena elementos do real na síntese da imagem: "Ao escolher temas variados e isolados entre si para compor as vistas, tais imagens eliminam as relações sociais, justapondo-se numa colagem do real, onde o progresso se equivale pelo que aparenta não pela realidade"[3]. Guardando tal perspectiva, a fotografia brasileira no século XIX teve as exposições universais como espaço de excelência para a sua divulgação. A participação do Brasil em tais eventos também contribuiu para a criação de uma imagem do Império.

As premiações conquistadas na participação em exposições figuravam no verso dos retratos dos fotógrafos da Corte como marcas de distinção e qualidade de seus serviços. Apesar da premiação ser dada pelos belos panoramas, era o retrato o que mais atraía a clientela já consolidada na década de 1860. Aliás, no século XIX, apesar de todo o fascínio pelas vistas estereoscópicas[4], imperou o retrato.

3. Solange Ferraz de Lima, "Circuito social da fotografia: estudo de caso II". In: Annateresa Fabris [org.], *Fotografia: usos e funções no século XIX*, São Paulo, Edusp, 1991, p. 79.

4. Sobre as imagens estereoscópicas, ver M. I. Turazzi, *Poses e Trejeitos na era do espetáculo*, Rio de Janeiro, Rocco/ Funarte, 1995, p. 281.

A pose era o ponto alto da *mise-en-scène* fotográfica, pois nela combinavam-se a competência do fotógrafo em controlar a tecnologia usada, a idéia de performance, ligada ao fato de o cliente assumir uma máscara social que muitas vezes não possuía, e a possibilidade de uma nova forma de expressão adequada aos tempos do telégrafo e do trem a vapor. A fotografia – principalmente, o retrato, com toda a sua possibilidade de encenação – criou uma forma de memória, um modo de perenizar imagens. Eternizava-se, na emulsão fotográfica, uma vontade de ser – algumas vezes risível, mas freqüentemente crível –, uma representação ideal, para ser lembrada nos álbuns de família, guardiães das tradições, inventadas ou não.

Das capitais às cidadezinhas do interior, a fotografia foi criando seu circuito social composto por fotógrafos de diferentes procedências, os quais ofereciam produtos variados a uma clientela que crescia e se diversificava socialmente.

Entre imagens: campo fotográfico e *habitus* de classe

Por meio do ato fotográfico, o fotógrafo inscrevia a paisagem e seus habitantes na imagem, transformando-a em duplo de uma realidade cuja reelaboração contemplava sua autoria. Nessa condição, a imagem da cidade e de seus habitantes integrava o estoque de bens colocados à disposição para consumo e intercâmbio simbólico, necessário aos diferentes setores sociais na elaboração de seu *habitus* de classe.

A assinatura do fotógrafo (no verso das fotografias ou na própria imagem, à maneira dos pintores, como faziam Ferrez e Malta) localizava o autor e atuava como marca de distinção e pertença sociais. Havia diferenças entre a paisagem ou o retrato produzidos por Disderi ou Nadar, por Christiano Júnior ou Insley Pacheco, por Ferrez ou Malta: cada um deles ocupava um certo lugar no campo fotográfico.

O próprio circuito social da fotografia evidenciava a hierarquia de valores cuja organização estruturava esse campo: o acesso às inovações técnicas, as opções estéticas adequadas aos padrões internacionais, a localização geográfica do atelier, a premiação em exposições, a proximidade com o poder de Estado, a clientela consolidada, os contatos com o exterior e a formação artística nas Belas Artes, sendo esse último critério menos importante — o que denota a gradual autonomização do campo fotográfico.

Tomemos dois fotógrafos de dois períodos diferentes para compor essa idéia: Marc Ferrez e Augusto Malta.

Marc Ferrez, carioca, nascido em 1843, dedicou-se fundamentalmente a fotografar vistas, "longe de ser um paisagista casual ou episódico como os demais fotógrafos de seu tempo, reivindicou de modo claro sua opção pelo paisagismo e fez questão de qualificar sua empresa de estabelecimento, ao invés de empregar os termos mais usuais, à época, de ateliê ou estúdio"[5]. De fato, Ferrez se anunciava no *Almanaque Laemmert* como "fotógrafo de vistas e panoramas" (fig. 1).

5. Pedro Vasquez, *Mestres da Fotografia no Brasil: a coleção Gilberto Ferrez*, Rio de Janeiro, CCBB, 1995, p. 30.

Devido a essa escolha, Ferrez estava sempre envolvido com algum projeto expedicionário ou algum tipo de especialidade, como no caso das fotografias de embarcações, que lhe valeram o título de Fotógrafo da Marinha Imperial. Foi sagrado Cavaleiro da Ordem Imperial da Rosa, em 1885, e conquistou diversas premiações em exposições nacionais e internacionais; destacam-se a Exposição do Centenário da Independência dos EUA em 1876 e a Exposição Universal de Paris em 1877. Ambas lhe valeram reconhecimento internacional.

Além de ser um incansável pesquisador de paisagens e temas urbanos, Ferrez dedicava-se à atualização técnica: inventou um sistema de fixação da câmera para neutralizar o balanço das ondas do mar quando fotografava embarcações, foi um dos primeiros a utilizar o *flash* de magnésio e a introduzir chapas coloridas; foi também pioneiro na exploração comercial dos cinemas e desenvolveu uma gigantesca câmera para panoramas.

Apesar de não ser retratista, Ferrez realizou inúmeros retratos da família imperial, que dão pistas de sua situação no meio fotográfico.Gozava da intimidade do poder, detinha um expressivo capital técnico e cultural e fazia parte do circuito internacional, fundamentos para uma significativa trajetória como profissional de imagens no século XIX.

Augusto César Malta de Campos, alagoano, nascido em 1864, veio cedo para o Rio de Janeiro, dedicando-se, desde então, a um rol variado de atividades. Foi vendedor de móveis, guarda-livros, comerciante de secos e molhados e, antes de se tornar fotógrafo (aos 36 anos), foi vendedor ambulante de tecidos, quando constituiu uma seleta clientela que, mais tarde, utilizou seus serviços de fotógrafo.

Apresentado casualmente ao Prefeito Pereira Passos, o ferrenho republicano Augusto Malta tornou-se, em 27 de julho de 1903, o primeiro fotógrafo oficial da prefeitura do Rio de Janeiro. Entre suas tarefas, estava encarregado de documentar detalhadamente o processo de remodelação e modernização da capital republicana e de registrar as solenidades oficiais e o cotidiano da prefeitura (**fig. 2**). No entanto, Malta não se limitou ao contato profissional com Passos; tornou-se seu amigo e fotógrafo da família Passos. Mantinha constante comunicação com o prefeito por meio das inscrições que fazia em suas fotos, nas quais indicava prédios a serem demolidos, entre outras opiniões que emitia sobre a cidade e seus habitantes[6].

Além de ser fotógrafo oficial, Malta também tinha um estabelecimento próprio, onde realizava trabalhos para uma clientela formada por famílias importantes, personalidades do governo e destacadas empresas privadas, dentre as quais a Light, companhia de fornecimento de energia elétrica, sua cliente por mais de 40 anos. Malta não foi honrado com premiações: seu capital simbólico era representado pela proximidade com o poder; assim, suas imagens contribuíram para a construção da ideo-

6. Sobre a atuação de Malta como fotógrafo da prefeitura e também autônomo, ver o trabalho de Antônio Ribeiro de Oliveira Júnior, *Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta*, Campinas, UNICAMP, Instituto de Artes – pós-graduação em Multimeios, dissertação de Mestrado, 1994.

logia do progresso e da modernização própria ao contexto de redefinição do Brasil na ordem capitalista internacional.

Ambos são exemplos de fotógrafos que, apesar de não pertencerem à classe dominante, produziram bens culturais componentes do capital simbólico colocado à disposição desse grupo na construção do projeto hegemônico de sua representação política. Porém, ao alcançarem relevo, investiram-se de uma competência simbólica que os distinguiu dos demais fotógrafos, como produtores de sentido social e do *habitus* de classe[7].

Por isso é relevante dimensionar o papel da imagem fotográfica na estruturação desse *habitus*. Vale refletir sobre como o circuito social da fotografia, a experiência visual por ela disponibilizada e as práticas elaboradas a partir de sua invenção e difusão relacionam-se estreitamente à elaboração de representações de comportamento, estabelecendo uma distinção social entre os grupos que circulam e convivem na cidade.

Nesse sentido, Ferrez e Malta não se opõem no interior do campo fotográfico: ao contrário, atualizam temporalmente o capital ideológico, investindo numa nova qualidade de imagens.

A inscrição na paisagem: Ferrez e Malta visualizando a cidade

A fotografia surgiu no momento em que a cultura ocidental estabelecia uma nova consciência do mundo natural, associado aos processos de expansão e colonização de novas regiões do globo. Ao menos visualmente, ela possibilitava controle quase total da terra, segundo o padrão de ordenação e as demandas políticas do colonizador.

Dois eixos nortearam essas representações elaboradas visualmente. O primeiro diz respeito ao pitoresco e ao lazer possibilitado pela circulação cada vez maior de pessoas em diferentes países. Nesse caso, trata-se de um índice cultural procurado pelo turista em cenas que retratavam um ideal imaginado e não propriamente o que se via. O segundo concerne à representação do espaço modernizado e civilizado: a natureza dominada visualmente tinha a paisagem urbana como ícone da modernidade. A fotografia urbana do final do século XIX, como explica a historiadora Vânia Carvalho, reintroduziu a noção de "belo ideal" nas imagens da natureza ordenada segundo os modelos dos jardins franceses. Na reorganização do espaço da natureza operada pela fotografia urbana estavam implícitas formas de disciplinarização baseadas no seu uso produtivo e como espaço de lazer[8].

O crescente processo de urbanização da segunda metade do século XIX produziu uma nova textualidade, na qual textos verbais e não-verbais se entrecruzavam na

7. Pierre Bourdieu, "Campo do poder, campo intelectual e *habitus* de classe". In: *Economia das Trocas Simbólicas*, São Paulo, Perspectiva, 1982, p. 192.

8. Vânia Carvalho, "A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX". In: Annateresa Fabris [org.], *Fotografia: usos e funções no século XIX*, São Paulo, Edusp, 1991, p. 225.

elaboração dos campos de significação da cidade como imaginação e vivência. A fotografia tomou parte ativa nesse processo, respondendo, simultaneamente, à variedade e à multiplicidade da vida e das experiências urbanas e às questões relativas a como a cidade era percebida e representada. Em resumo, o ato fotográfico no espaço urbano captava a complexidade visual da cidade, tanto como experiência quanto como imagem[9]. As produções fotográficas de Marc Ferrez e Augusto Malta[10] inscreveram-se nessa lógica.

Marc Ferrez era o fotógrafo dos grandes panoramas, nos quais a cidade surgia na sua totalidade, para ser possuída e controlada: o olhar panorâmico criava a ilusão de que esse espaço, denso e extenso, era dominado através do enquadramento, ao mesmo tempo em que se mantinha a distância.

Em geral, os panoramas de Ferrez eram realizados do alto dos morros, das torres ou de qualquer outro marco de elevação. O resultado era uma representação em que os eixos verticais e horizontais se cruzavam numa certa imagem da cidade, que se revelava síntese de uma tradição pictorialista com o uso de recursos técnicos da fotografia; a linguagem fotográfica oferecia a oportunidade de se elaborar um novo padrão de visualidade. No entanto, esse padrão não estava completamente definido no século XIX, quando as imagens ainda se ancoravam no ideal clássico de beleza.

Os eixos horizontais permitem associar a cidade a um espaço extenso e equilibrado, mas delimitado. Seus limites, apesar de naturais – os morros e o mar –, indicam que a extensão do espaço e da natureza está sob controle. Por outro lado, o eixo vertical define-se pelos ícones – torres das igrejas, prédios mais altos, morros com construções – que celebram a cidade e produzem uma hierarquia através da qual se desenha sua cartografia, numa geografia individualizada do espaço urbano.

O enquadramento panorâmico de Marc Ferrez dissolvia os detalhes das decantadas ruas estreitas e coloniais, compondo uma paisagem ordenada. Nas fotografias de panorama das décadas de 1880 e 1890, essa ordenação era fornecida pelo equilíbrio na composição das imagens, nas quais um mar de telhados entremeado por torres de igrejas definia as regiões habitadas da cidade. À medida que ela era reformada, os panoramas passaram a enfatizar as praças, os jardins e as avenidas – ícones de uma paisagem ordenada segundo a lógica da modernidade. Nessas imagens, a

9. Grahan Clarke, *The photography*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1997, p. 75.

10. A lógica da produção paisagística de Ferrez e Malta foi analisada a partir das fotografias publicadas em livros e catálogos. A relação entre paisagem e cidade norteou a montagem do *corpus*, entendendo-se as fotos publicadas como lugares de memória, na acepção que o historiador francês Pierre Nora aplica aos lugares em que a memória se torna objeto da história. Publicações consultadas: Gilberto Ferrez, *O Rio Antigo do fotógrafo Marc Ferrez: paisagens e tipos humanos, 1865-1918*, Rio de Janeiro, Ex-Libris, 1985; Pedro Vasquez, *Mestres da Fotografia: coleção Gilberto Ferrez*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1995; Arquivo Geral da cidade do Rio de Janeiro, *Augusto Malta: catálogo da série negativo em vidro, Aristógiton Malta*, Rio de Janeiro, Secretaria de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994; Affonso Carlos Marques dos Santos, *O Rio de Janeiro de Lima Barreto*, Rio de Janeiro, Rioarte, 1983.

natureza sugere o limite, o reverso da cidade, um espaço para o lazer bucólico, frente à crescente movimentação urbana.

A figuração no panorama atuava como ponto de equilíbrio, como elemento de composição. Já nas fotos de plano médio, a figuração atuava tanto como elemento associado ao movimento urbano – pessoas transitando ou subindo nos bondes –, quanto como o lado pitoresco da vida cotidiana – a famosa série dos tipos de ambulantes que circulam na cidade é uma referência importante.

Augusto Malta iniciou seu trabalho de fotógrafo bem depois de Ferrez e, desde o início, associou a essa atividade uma missão política: reeducar o olhar do cidadão, apresentando-lhe um novo padrão de paisagem urbana, que se redefinia graças ao forte investimento do poder público. Nesse sentido, compôs um mosaico temático, no qual se desenhou claramente uma política de reforma e modernização do espaço urbano. Dentre os principais temas da série de imagens pertencentes à coleção do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, onde estão as imagens produzidas para a prefeitura da cidade por mais de 30 anos (1903–1936), destacam-se abastecimento, comemorações oficiais, diversões, exposições, higiene e assistência pública, instrução pública, limpeza pública, matas e jardins. Além disso, Malta acompanhou todo o processo de reformas do centro da cidade, o desmonte do morro do Castelo e o arruamento e a urbanização dos bairros do litoral sul – Copacabana, Ipanema e Leblon. Fora da prefeitura, mantinha seu ofício regular de fotógrafo, registrando a paisagem urbana no seu cotidiano, por dentro e por fora de seus diversos espaços de sociabilidade.

A composição da expressão fotográfica das imagens produzidas por Malta variava em torno do plano geral (panorama), do plano conjunto, do plano médio, do plano americano (meio-plano) e do primeiro plano, sem estabelecer uma hierarquia entre eles[11]. Em todo caso, em sua coleção, ao contrário da de Ferrez, não predominam os panoramas. A fotografia de Malta estava situada "ao rés do chão", engajava-se na confusão da cidade, no burburinho caótico que misturava ambulantes com seus pregões, burros sem rabo, bondes e transeuntes. Imagens que celebravam, ao mesmo tempo, a multiplicidade e a diferença e denunciavam o perigo do caos urbano.

As fotografias tiradas no nível da rua envolviam um senso diferente de espaço e um novo posicionamento do olhar que, ao contrário do panorama, não se concebia como centro da totalidade, mas como parte do constante movimento urbano. Ao se colocar nesse nível, o olhar de Malta promovia uma negociação entre os eixos horizontal e vertical, os extremos visuais da concentração e da desconcentração do espaço, compondo a dialética com que a cidade foi sendo visualizada nas últimas décadas do século XIX. Criaram-se, desse modo, imagens de um tempo acelerado, e redefiniram-se os espaços de sociabilidade segundo oposições significativas: o público e o privado, o detalhe e o plano geral, o exterior e o interior, o histórico e o

11. Sobre a construção espacial na expressão fotográfica de Malta, ver Oliveira Júnior, *op. cit.*, cap. 3.

moderno, o perene e o transitório. Uma redefinição cujo substrato era a mudança do *habitus* de classe segundo os parâmetros da modernidade ocidental.

A inscrição na paisagem urbana por dois fotógrafos em tempos distintos – Ferrez e Malta, séculos XIX e XX – possibilitou, portanto, a avaliação da cidade como referente para a fotografia. No século XIX, a cidade tornou-se tema central para a câmera fotográfica, quando sua expressão ainda era uma mistura dos cânones da pintura romântica com experiências realistas. Já no século XX, acostumada à cidade, a fotografia não tinha mais a função de ordená-la como paisagem, mas de estabelecer os termos para figurá-la de acordo com a velocidade do cotidiano do novo século: o instantâneo fotográfico passou a ser a dimensão temporal do espaço urbano – uma paisagem em pleno movimento.