

GEMINIS

[ESPAÇO CONVERGENTE - ENSAIO]

MATERIALIDADE E MEMÓRIA DO RIO DE JANEIRO NAS FOTOGRAFIAS DE AUGUSTO MALTA E DO PROJETO RIO 365

DÉBORA GAUZISKI

*Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ, na linha de pesquisa “Tecnologias da Comunicação e Cultura”, com bolsa Capes. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa “Regimes de visibilidade: a construção da visualidade da fotografia contemporânea” (FCS/UERJ), cadastrado no CNPq.
E-mail: deboragauziski@gmail.com*

FAUSTO AMARO

*Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ, na linha de pesquisa “Cultura de Massa, Cidade e Representação Social”, com bolsa Capes. Pesquisador do Grupo Esporte e Cultura (FCS/UERJ), cadastrado no CNPq.
E-mail: faustoarp@hotmail.com*

FERNANDO DO NASCIMENTO GONÇALVES

*Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
E-mail: fng@uerj.br*

RESUMO

Neste artigo investigamos a relação da fotografia com a produção e difusão de imagens da cidade do Rio de Janeiro em dois momentos distintos: durante a modernização de Pereira Passos (início do século XX) e no Rio dos megaeventos (século XXI). Em ambos os períodos históricos, a cidade sofreu profundas transformações urbanísticas e a fotografia atua como importante agente nesse processo. Para analisar o papel que a fotografia tem nesse contexto, trabalhamos com as imagens clicadas pelo fotógrafo Augusto Malta e com aquelas produzidas por usuários do Instagram no contexto do projeto Rio 365. Ao longo do artigo, nossa base teórica concentra-se em autores que trabalham ou tangenciam as questões da memória e da materialidade.

Palavras-chave: Fotografia; Memória; Materialidade; Instagram; Rio de Janeiro.

ABSTRACT

In this article we investigate the relation of photography in the construction of the memory of the city of Rio de Janeiro in two distinct moments: during the modernization of Pereira Passos (early twentieth century) and in Rio of mega events (twenty-first century). In both historical periods, the city has undergone major urban changes and photography acts as an important agent in this process. To examine the role that photography is in this context, we work with the images clicked by photographer Augusto Malta and with those produced by Instagram users in the context of the project Rio 365. Throughout the article, our theoretical basis focuses on authors who work or tangent issues of memory and materiality.

Keywords: Photography; Memory; Materiality; Instagram; Rio de Janeiro.

INTRODUÇÃO

Cidades estão em constante transformação. As paisagens urbanas se remodelam conforme edificações e vias vão sendo erguidas e demolidas, sistemas de transportes e de comunicação são implementados, e também com as vivências e relações de seus habitantes com os novos espaços.

Desde o século XIX, tais mudanças vêm sendo flagradas pela fotografia, tornando possível acompanhar esse processo ao longo da história, mesmo quando o que está registrado nelas já não existe mais. Podemos considerá-las, em princípio, como um suporte mnemônico, uma vez que são “elos documentais e afetivos que perpetuam a memória” (KOSSOY, 2002, p. 139). Contudo, registrar e produzir memória são também uma operação de produção de realidade. Uma realidade que existe a partir de certos olhares e fazeres que organizam nossa experiência sensível e evidenciam, assim, o aspecto de “construção” da fotografia, como bem apontam Dubois (1993), Didi-Huberman (2008) e Rancière (2009, 2012).

No caso da moderna cidade do Rio de Janeiro do início do século XX, a tarefa de preservar e difundir a memória das cidades por meio da fotografia contava curiosamente com a ajuda de fotógrafos oficiais, como Augusto Malta, funcionário da prefeitura de Pereira Passos¹. Malta legou-nos uma espécie de “biografia imagética” da cidade desse período. Certamente, como parte de um esforço institucional, tal “biografia” deve ser entendida também como um rastro do processo de construção da memória do Rio e de sua difusão por meio de imagens. Problematizamos esta questão por meio da comparação com os usos da fotografia em projetos de construção da memória e da imagem da cidade na atualidade.

De fato, um século mais tarde, com a ampla popularização do fazer fotográfico, especialmente após o surgimento das câmeras digitais, produzir e difundir memória se tornou acessível a um maior número de pessoas. O processo é agora mais barato e

¹ Natural de São João Marcos do Príncipe, município do Rio de Janeiro extinto na década de 1940 para a construção de uma represa, Francisco Pereira Passos (1836-1913) era engenheiro e foi prefeito do Rio entre 1902 e 1906.

prático. Como consequência, um intenso fluxo de imagens circula em diferentes suportes. A foto impressa passa a dividir cada vez mais espaço com a virtualidade das redes sociais, como o Instagram. Essa nova materialidade pressupõe também funções sociais e modos de construir imagens do cotidiano.

Alinhado a esse pensamento, o projeto *Rio 365* é um exemplo desse incremento de fluxos imagéticos que constroem e difundem memória social dos espaços urbanos neste cenário tecnológico. Proposta em progresso, o *Rio 365* tem como objetivo principal ser o primeiro documentário fotográfico colaborativo de uma cidade feito no mundo através do Instagram². Ao longo de 52 semanas serão lançadas 52 missões³ temáticas que, ao final do projeto, darão origem a um livro com as 365 fotos selecionadas (os curadores escolhem mais de uma foto por missão). De acordo com André Galhardo, seu realizador, a potencialidade do Instagram comparado a outras redes sociais encontra-se em seu “potencial artístico”: “As pessoas estão mais preocupadas em produzir e compartilhar imagens, num processo de ideias circulantes em que um influencia o outro, como se fosse uma grande exposição mesmo”⁴.

A iniciativa teve início em outubro de 2012, com o desafio inicial “arte”. Contando com o patrocínio e apoio da Light e da Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Rio de Janeiro e concepção da agência Horto, o *Rio 365* é uma realização do Núcleo da Ideia⁵. Segundo a Light, o projeto busca “incentivar cariocas e turistas a olhar e conhecer mais a fundo as paisagens e cenários do Rio, compartilhando esta experiência nas redes sociais, a partir do Instagram”⁶. As imagens são republicadas no Tumblr, Facebook e Twitter, bem como geram comentários em blogs e sites culturais, além da repercussão em veículos impressos. Com isto, já é possível perceber que o processo de construção de memória proposto nesta iniciativa apresenta elementos que organizam de forma particular uma imagem da cidade, com continuidades e descontinuidades em relação a processos anteriores.

Neste artigo, discutiremos as relações entre as diferentes materialidades da memória fotográfica da cidade do Rio de Janeiro em dois momentos distintos: durante a modernização proposta pelo prefeito Pereira Passos e o “Rio dos megaeventos” (alculha vinculada à cidade pela mídia). Em ambos os períodos históricos, a cidade sofreu profundas transformações urbanísticas, e a fotografia, de certa forma, cumpre a função de organizar visualmente os registros dessas mudanças, ao mesmo tempo em que forja

2 Aplicativo de compartilhamento de imagens para plataformas móveis (celulares e tablets). Endereço oficial: <<http://www.instagram.com>>.

3 Temas variados escolhidos pelos organizadores do projeto reunidos em torno de uma hashtag, à qual os seguidores se embasam para produzir suas fotos semanais.

4 Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/materias/rio-de-todos-os-dias>>. Acesso em: 14 dez. 2012.

5 Disponível em: <<http://www.nucleodaideia.com.br/>>. Acesso em: 22 dez. 2012.

6 Disponível em: <<http://conexaolight.com.br/10/rio-365-um-documentario-fotografico/>>. Acesso em: 22 dez. 2012.

e enaltece uma determinada imagem do Rio de Janeiro. Para analisar os dois cenários, trabalhamos com as imagens clicadas pelo fotógrafo Augusto Malta (1867-1957) e com aquelas produzidas por usuários do Instagram no contexto do *Rio 365*. Desse modo, propomos a problematização da noção de arquivo e memória em meio ao cenário tecnológico contemporâneo e dos usos feitos da fotografia nesse contexto.

1 PRODUÇÃO DE MEMÓRIAS URBANAS: UMA PROBLEMATIZAÇÃO DA FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO

A segunda metade do século XIX foi um período de profundas transformações sociopolíticas e tecnológicas na cidade do Rio de Janeiro. O trabalho escravo era progressivamente substituído pelo assalariado e a instalação da República, a partir de 1889, se esforçava para deixar para trás o modelo colonial. A chegada de inovações como iluminação a gás (1854), estradas de ferro (1861) e rede de esgoto (1864) aos poucos transformavam a paisagem urbana e o ritmo de vida dos cidadãos.

Na primeira metade do século XX, mais precisamente na década de 1930, conforme Barbero (2009), presenciávamos um novo rumo na constituição dos países latinos enquanto nações independentes, caminhando para uma modernidade peculiar baseada na formação de mercados internos. Nesse processo, o antropólogo destaca o papel “que os meios de comunicação desempenham na nacionalização das massas populares” (2009, p. 226). No contexto brasileiro da cidade do Rio de Janeiro, o clima de crescimento econômico, populacional e de atividades culturais era, desta feita, reflexo de um quadro maior em curso na América Latina, que vivenciava uma “irrupção das massas na cidade” (Ibid., p. 232). A cidade passa a ocupar um lugar central na vida das nações latino-americanas, tanto no campo político quanto cultural – o Rio, como metrópole e então capital do país, desempenha papel ainda mais central nesse sentido.

O aumento significativo da população⁷, entretanto, não acompanhava a infraestrutura do território, incapaz de suprir as necessidades econômicas e dos habitantes. As ruas eram estreitas, sujas de lama e lotadas de carroças, o que dificultava o transporte de mercadorias e o acesso ao porto, que era o mais importante do país à época. As moradias, em grande parte cortiços, eram escassas e degradadas. Epidemias de cólera e febre amarela atribuíam à cidade uma má reputação internacional de ser um local insalubre e sujo. Essas características davam, então, um aspecto de atraso ao país quando comparado ao padrão dos planos de urbanização da Europa. O próprio presidente Rodrigues Alves afirmava com veemência que “os defeitos da capital afetam e perturbam

⁷ Pechman (1993) apresenta o dado de que a população da cidade, que, em 1838, era de 137 mil habitantes, havia chegado a 811 mil em 1906.

todo o desenvolvimento nacional” (apud SANTOS, 2007, p, 115).

Foi o prefeito Pereira Passos, gestor entre 1902 e 1906, que instituiu o plano geral de reformulação da capital, cujo epíteto era “o Rio civiliza-se” (SANTOS, 2007, p. 101). As condições sanitárias da cidade serviram apenas como pretexto para as medidas, já que o principal objetivo era alinhá-la aos moldes europeus com base nas reformas de Haussman, que Passos havia acompanhado durante sua temporada de estudos em Paris, entre 1857 e 1860.

Para tanto, seria preciso desfazer a imagem do Brasil como um país agrário e escravocrata para dar lugar à modernidade e ao progresso. A intenção não era estimular a criação de uma identidade própria para o território, mas transformá-lo numa espécie de “Paris tropical”. Como as principais medidas do plano⁸ eram a abertura e ampliação de vias e reforma de praças e bulevares, diversos imóveis tiveram de ser derrubados. Como não eram poupados esforços nas demolições, a política foi apelidada por críticos de “bota abaixo”. Esse período também foi marcante na definição de espaços economicamente distintos dentro da cidade, pois, antes da reforma, diversas classes sociais habitavam a região central. Ao terem que abandonar suas casas, a população buscava novos endereços, dando início a uma divisão social territorial: as classes pobres migrariam para as periferias e favelas e as ricas para a Zona Sul.

Com o objetivo de introduzir uma nova memória urbana – e, conseqüentemente, apagar a antiga – foram construídos diversos monumentos arquitetônicos, inspirados no estilo eclético francês, que recharacterizaram a cidade: o Teatro Municipal, o Palácio Monroe e o Aquário do Passeio Público, no Centro, e o Pavilhão Mourisco, em Botafogo. Lilian Vaz (2000, p. 1) aponta que as fotografias retrataram essa transição do Rio de Janeiro de “atrasado” para a moderna capital federal burguesa.

As imagens da modernidade carioca tiveram como dois principais expoentes os fotógrafos Marc Ferrez e Augusto Malta⁹. Nesse trabalho, daremos enfoque somente na obra do segundo. Augusto Malta, relativamente bem referenciado pela academia¹⁰, produziu um relevante registro das transformações do espaço urbano carioca entre os anos 1903 e 1936. Malta foi um autodidata: começou a fotografar em 1900, quando um dos clientes de sua loja de tecidos lhe ofereceu uma câmera em troca da bicicleta que utilizava para fazer as entregas. Sua carreira profissional teve início quando um

8 Para mais informações sobre o plano de urbanização de Pereira Passos, conferir Andreatta (2006).

9 A coleção de fotografias de Malta pode ser acessada em alguns endereços eletrônicos como, por exemplo: o IMS (<http://ims.uol.com.br/Augusto_Malta/D92>), a Biblioteca Nacional (<<http://bndigital.bn.br/redememoria/galerias/maltaMHN/index.htm>>) e o próprio portal Augusto Malta (<<http://portalaugustomalta.rio.rj.gov.br/>>).

10 Boni aponta que no meio acadêmico Malta é bastante lembrado: “Muitos já se debruçaram sobre sua vida e obra, o que rendeu alguns trabalhos de conclusão de curso” (2010, p. 215). Dentre as obras que envolveram maior tempo de pesquisa, por serem teses ou dissertações, destacamos: Carrilho (2000), Costa (2007), Sousa (1996), Oliveira Júnior (1994), Moreira (1996) e Hollanda (1995).

amigo, admirador de seus retratos, o apresentou ao então prefeito Pereira Passos, que o contratou com a função de registrar os imóveis que seriam demolidos para a construção da Avenida Central (atual Rio Branco): “a prefeitura tinha pressa nas desapropriações e as fotografias serviriam, então, para auxiliar nas indenizações pós-demolição” (BONI, 2010, p. 218).

A obra de Malta possui entre 30.000 e 60.000 chapas, considerado um número elevado, levando em conta que o aparato fotográfico da época não oferecia praticidade e o processo tinha um alto custo: “Malta tinha que deslocar-se de bonde, de bicicleta ou a pé, carregando uma enorme e pesada câmera fotográfica, um tripé de madeira, um *flash* de magnésio e, claro, uma maleta com as ‘chapas’ (negativos) de vidro” (Ibid., p. 222).

Aqui, pode-se depreender o motivo pelo qual os fotógrafos desse período privilegiavam os retratos, as vistas panorâmicas e os espaços abertos nas imagens produzidas. Vaz (2000, p.6) aponta que, até a virada do século, registros fotográficos de cenas em movimento só eram possíveis em ambientes com suficiência de luz e pouca movimentação, pois o obturador das câmeras era muito lento, e os “objetos em movimento não passavam de borrões nas imagens cuidadosamente programadas” (Ibid., p.7). Além disso, os pesados equipamentos não davam mobilidade ao fotógrafo e podiam tumultuar o cotidiano, afinal despertavam curiosidade nos transeuntes. Ou seja, o tema estava vinculado à técnica, uma vez que a materialidade da máquina influenciava diretamente a forma de produção.

Figura 1 – Um trecho da Avenida Central (191-) e Rua do Resende (1906), respectivamente, pelas lentes de Augusto Malta



Fonte: Museu Histórico Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/redememoria/galerias/maltaMHN/index.htm>>. Acesso: 18 jan. 2013.

As fotografias dessa época são, então, uma ferramenta para se estudar os processos de construção da memória urbana do Rio de Janeiro. Entretanto, apesar dessas imagens serem um suporte para a reconstituição histórica do espaço e do modo de vida de seus moradores, elas devem sempre ser problematizadas. Isso porque elas não têm valor em si mesmas, por mais óbvias que possam parecer. Para contemplar uma foto, seu “leitor” deve mobilizar uma série de referências dentro de uma complexa rede de relações que lhe atribui significações (Cf. RANCIÈRE, 2009). A esse respeito, Rancière afirma que toda imagem só pode ser compreendida a partir da observação da rede de elementos em que está inserida. No caso, seus modos de produção e de circulação e os *sistemas de visibilidade*, que a torna possível e legítima num determinado momento histórico. É por meio da combinação dos elementos que compõem esse circuito que os sentidos e as funções das imagens são construídos.

Não por acaso, desde suas origens, um discurso de verdade está arraigado na fotografia como documento. Como afirma Dubois (1993), nesta perspectiva que privilegia o aspecto indicial e de verossimilhança da imagem, a foto é considerada como um “espelho do real”: “A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (DUBOIS, 1993, p. 25). Nesta abordagem, a fotografia é pensada como imparcial em relação a outras técnicas, por ser produzida através de um aparelho, que é pretensamente neutro, pois “dizer que ‘a câmera não pode mentir’ é simplesmente sublinhar as múltiplas ilusões que ora se praticam em seu nome” (McLUHAN, 2007, p. 219).

Flusser (2011) critica essa visão da fotografia, apontando que ela é acima de tudo uma construção, apesar de ser tomada por alguns observadores como uma janela para o mundo: “A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens” (Ibid., p. 31). De acordo com o autor, o que as imagens técnicas nos oferecem não é o mundo, mas conceitos relativos a ele.

Não é por outra razão que Dubois (1993), a partir de um diálogo com a arte, propõe pensar a fotografia como “imagem-ato”, na medida em que não seria possível pensá-la desvinculada de suas condições de surgimento e contemplação. Na mesma linha de raciocínio, Rouillé (2005) argumenta que a questão do registro e da representação, por exemplo, não poderiam ser tratadas da mesma forma, como se as imagens não estivessem inseridas em situações específicas e não fossem produzidas em certas condições técnicas, culturais e históricas.

Se a fotografia constrói mundos, cabe investigar não só como ela os produz, mas também a que conjunto de condições e questões essas construções remetem. Assim, contra um pensamento que considera a fotografia como documento puro e transparente, que liga diretamente mundo e imagem, no que Rouillé chama de uma “relação

binária de aderência”, este autor vai defender que entre mundo e imagens existem uma série de “operantes que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas e em esquemas estéticos” (ROUILLÉ, 2009, p. 136). Interessa-nos aqui justamente sua noção de que, no campo das práticas e das imagens fotográficas, mesmo o documento considerado mais “puro” e “objetivo” é inseparável de uma “expressão” que é construída e, por isso mesmo, denota um “modo de fazer” e uma visão de mundo.

Não podemos, portanto, ignorar que as fotos de Malta inseriam-se dentro de uma ideologia governamental e, por essa razão, enfatizavam as belezas arquitetônicas e paisagísticas cariocas (as denúncias cabiam às charges e caricaturas) e eram legitimadas como imagens “oficiais”. Suas fotografias, ao privilegiar o aspecto indicial e de registro, criam para o Rio de Janeiro uma realidade por meio da imagem que reforça e projeta sua condição de modernização. A memória visual que resulta desse esforço é a do efeito parcial das transformações por que passou parte da cidade e que produzirá em nós a sensação de que de fato “saímos de um atraso” e nos “civilizamos”.

Apesar de até hoje essa ser uma característica das fotos oficiais, a “intenção” do fotógrafo e o aspecto documental certamente não podem conferir um caráter de verdade a uma imagem, pois o que temos são representações e conceitos, como disse Flusser. As fotografias só têm valor documental porque nós atribuímos essa característica a elas, conforme propõe Rouillé (2009). Por exemplo, nunca teremos a noção exata da dimensão do Palácio Monroe por meio de suas fotografias, apenas uma impressão. No caso das fotos de Malta, há, por exemplo, o modo como ele trabalha o preto e branco, forjando uma ambiência particular para o que é retratado.

Por não termos um olhar histórico em relação ao ato fotográfico, quando utilizamos as tecnologias disponíveis hoje, muitas vezes esquecemos como as questões que organizam nossos modos de ver, de produzir e difundir imagens podem continuar a presidir os processos de registro e circulação mesmo na atualidade. Acabamos nos tornando deterministas à medida que tomamos como “virtudes de antemão” as possibilidades de mobilidade e conectividade que os aparatos conferem ao atual cenário de produção de imagens. Sendo tomados como inovadoras em si mesmas, muitas dessas tecnologias nada mais fazem, por vezes, que reproduzir o que já era feito antes, mas apenas de outro modo. Hoje, talvez seria possível tirar em apenas um dia o mesmo número de fotos que Malta produziu em toda a sua carreira¹¹. Mas em que medida isso implica em mudanças nas lógicas que presidem a produção, a circulação e as funções das imagens?

11 Não coube nessa comunicação pelas limitações próprias de espaço adentrar na discussão sobre as diferenças e aproximações entre memória e história nacional. Em relação a essa questão, sugerimos a leitura de Santos (2007, principalmente os capítulos 5 e 7).

A maioria dos estudos da fotografia utiliza como suporte teórico a análise semiótica, que se baseia em um viés interpretativo das imagens. Propostas metodológicas focadas na hermenêutica estão tradicionalmente ligadas ao campo das Ciências Humanas e Sociais, e ainda hoje pode-se dizer que é o pensamento predominante nos estudos de Comunicação. Felinto e Andrade (2005) indicam que, nesse modelo, a cultura é pensada através de uma lógica simbólica e imaterial, associada à ideia de engrandecimento espiritual do homem. Nesta tradição, o âmbito material seria apenas um suporte para o sentido dos fenômenos.

Os estudos da materialidade remontam aos anos 80, quando um grupo de pesquisadores vindo dos estudos literários, entre eles Hans Ulrich Gumbrecht e Karl Ludwig Pfeiffer, propõem uma reformulação de teorias e paradigmas. Em 1987, estes dois autores organizam uma coletânea de ensaios chamada *Materialität der Kommunikation* (Materialidades da Comunicação), em que introduziam “um modelo teórico no qual a determinação dos sentidos dos fenômenos comunicacionais era menos importante que o estudo dos mecanismos materiais que permitiam a *emergência* desses sentidos” (FELINTO; ANDRADE, 2005, p. 78). Felinto e Andrade (2005) indicam que, embora na obra de pensadores como Walter Benjamin e Marshall McLuhan já houvesse um determinado enfoque ao plano material nos processos de comunicação e da cultura, esta foi “a primeira tentativa de sistematização de um pensamento inteiramente voltado às materialidades” (Ibid., p. 79).

Pode-se dizer que McLuhan foi um dos precursores do pensamento das materialidades. Embora críticos do autor o acusem de ter uma visão tecnodeterminista, sua obra oscila entre uma perspectiva tecnológica e social. Essa constatação fica mais evidente no livro *Laws of Media* (1988), no qual o teórico da mídia introduz a ideia de que os artefatos humanos (materiais ou imateriais) apresentam estruturas verbais. Estas estruturas, entretanto, não devem ser pensadas genericamente como a linguagem dentro de uma perspectiva hermenêutica, mas sim em uma dimensão sociocultural. Os objetos mediam a relação do homem com o mundo, que é permeada pela linguagem; e, por isso, é também simbólica.

Nesse sentido, existe algo nas imagens que escapa a uma simples tradução interpretativa. Num primeiro momento, uma fotografia causa um arrebatamento ou impacto não traduzível em linguagem, o que Gumbrecht define como “produção de presença”, que é este efeito que os elementos materiais produzem nos corpos dos agentes que estão em comunicação. É por esse motivo que uma foto de conteúdo agressivo/

violento tende a causar mais espanto, incômodo ou aversão do que um texto descrevendo dado ocorrido, pois produz um impacto físico no sistema visual humano. Não excluimos, no entanto, que a intensidade dessa afetação seja variável culturalmente e individualmente.

O teórico alemão alega que o sentido (hermenêutica) não pode ser separado da sua dimensão material (“coisas do mundo” ou objetos disponíveis “em presença”), fazendo uma crítica ao conceito disseminado nas ciências humanas de que a comunicação é predominantemente “sentido”. A proposta de Gumbrecht (2010), entretanto, não é a de renegar o campo da interpretação, mas, sim, de apontar que o âmbito da materialidade não é “alcançável” pelo mesmo. A análise de Michael Hanke sobre a reflexão de Gumbrecht propõe que: “a materialidade e o sentido desenvolvido a partir dela são considerados inseparáveis” (2006, p. 7).

Gumbrecht tenta propor um método não-hermenêutico em seu livro *Produção de Presença*, embora Felinto e Andrade (2005) critiquem que nesta obra o autor não defina um caminho muito claro para tal: “Gumbrecht está mais preocupado em desenhar os diferentes horizontes intelectuais e filosóficos nos quais se situam as chamadas culturas de presença e culturas de sentido” (Ibid., p 82). Não obstante, seu pensamento pode contribuir para o estudo das imagens fotográficas, ao pensarmos que a mídia na qual as consumimos ou produzimos afetará o seu sentido.

Embora seja da área da Arqueologia, Nicole Boivin apresenta no livro *Material Cultures, Material Minds* (2008) uma abordagem material das culturas. A autora critica o enfoque na interpretação não só em relação ao seu próprio trabalho e ao dos arqueólogos britânicos, mas também no pensamento ocidental em vigor desde o Iluminismo. Segundo a arqueóloga, nesse modelo textual, a cultura material é pensada como meramente simbólica e reflexo direto das realidades sociais.

Na perspectiva de Boivin (2008), os objetos evocariam experiências que vão além do verbal, do conceitual e da consciência. Em decorrência, o mundo material não necessariamente simboliza algo, ou seja, pode ser traduzido. Ele faz parte do plano sensorial, da experiência e da emoção, indo além do plano conceitual dos códigos e significados. O mundo material impacta no social não somente por meio de ideias e conceitos, mas porque a materialidade exerce uma força que por meio da ação humana se torna “social”. As emoções teriam, então, um papel essencial na nossa relação com os objetos.

Como método, a autora propõe um enfoque na descrição das práticas ao invés de buscar um significado nestas. Nos estudos das materialidades ainda existem muitas lacunas metodológicas. Todavia, esta perspectiva amplia o olhar do pesquisador ao propor uma tentativa de analisar seus objetos também por uma perspectiva material.

Fazemos, então, alguns questionamentos: Uma análise com predominância nas teorias da materialidade seria produtiva no caso da fotografia? Seria possível eliminar totalmente uma análise hermenêutica no caso das imagens? É possível compreender uma imagem por um viés totalmente não-hermenêutico? Seria possível falar em uma “história material ou das materialidades”?

Não há experiências simbólicas que não demandem um meio material. Mas o simbólico também não é eliminável, conforme teorizado anteriormente por McLuhan (1988). Para uma abordagem fotográfica, acreditamos que ambos os enfoques sejam importantes. De uma forma um pouco diferente, também autores como Rancière (2009) e Bruno Latour (2012) propõem o estudos dos fenômenos estéticos e sociais através da observação dos circuitos e das operações materiais que os constroem. Por isso, passaremos a seguir a abordar a questão da produção da memória urbana através da materialidade das redes sociais online, especificamente o Instagram.

3 PROJETO RIO 365 E A CONSTRUÇÃO COLETIVA DA MEMÓRIA

O advento das câmeras digitais portáteis tornou ainda mais popular e acessível a experiência de produzir registro e memória por meio da fotografia. A democratização das ferramentas técnicas facilitou também novas formas de difusão, como o compartilhamento de imagens pessoais através de redes sociais na internet, como o Instagram¹². Deste modo, o celular, “bem típico das culturas urbanas contemporâneas, gera todo um conjunto de comportamentos e de serviços que altera este mesmo ambiente cultural” (PEREIRA, 2006, p. 3). Para alguns autores, essa mudança é concreta e já pode ser observada. André Lemos (2008), por exemplo, compara os usos e funções da fotografia tradicional e da produzida através de celulares. De acordo com o autor, a primeira focava em “eternizar” momentos solenes e formais (fotos posadas), tendo a função social de integração e também de arquivamento de memórias em álbuns fotográficos: “A foto era considerada um meio mnemônico de socialização em um pequeno círculo, basicamente familiar” (Ibid., p. 56). Já as fotos tiradas com dispositivos móveis teriam como características a sociabilidade (integração através dos compartilhamentos), o presenteísmo (valorização do momento) e a mobilidade (associada à portabilidade), que confeririam a estas imagens um aspecto efêmero: “as fotos são tiradas, vistas e descartadas imediatamente” (Ibid., p. 57).

¹² Em princípio, o Instagram é um aplicativo *smartphones* por meio das quais os usuários partilham suas vidas, construindo narrativas de si mesmos. Com o uso, vem se tornando o que chamamos de redes sociais online (Cf. Recuero, Raquel. Redes sociais na internet. Porto Alegre: Sulina, 2009).

Através dessa oposição, entretanto, Lemos (2008) parece afirmar que a função da fotografia tradicional teria sido substituída pelos novos fazeres fotográficos: “Trata-se de circular e não memorizar, para reforçar laços sociais” (Ibid., p. 57). Ressaltamos que ambas as funções coexistem hoje, e mesmo as fotos concebidas através de dispositivos móveis também podem ter uma finalidade arquivística e memorialística. A reportagem “Muito além de impressões digitais” (MENEZES; FARAH, 2012), publicada no jornal *O Globo*, expõe como os telefones celulares estão sendo utilizados para registrar as memórias do cotidiano – sendo, inclusive, a primeira câmera digital de grande parte dos entrevistados¹³.

No caso do projeto *Rio 365*, as fotos selecionadas darão origem a um livro-álbum (à semelhança de Malta), o que revela que as fotos produzidas no Instagram extrapolam a materialidade “virtual” da rede social. A proposta do próprio aplicativo é tornar as fotos mais “apreciáveis” esteticamente com a aplicação de filtros¹⁴, a fim de “transformá-las em uma memória que será guardada para sempre”, de acordo com o site oficial. Apesar do aspecto “descartável” de algumas imagens (sem preocupações quanto ao enquadramento, excesso de luz etc), muitos usuários optam por imprimi-las para recordação¹⁵, o que permite algumas considerações sobre a relevância do suporte impresso nos dias atuais. Talvez elas não possuam mais a função de obrigatoriedade do passado, quando revelar o filme era mandatório para a visualização das fotos, mas agora possuem outros atributos diretamente ligados à materialidade do papel.

Quanto à produção de imagens triviais, salientamos que estas também eram geradas através de câmeras analógicas. Aliás, essa foi uma temática da arte, muito antes do desenvolvimento da fotografia. O que são as pinturas de natureza morta senão um registro do banal? Hoje, no entanto, com a facilidade de produção fotográfica digital (não é preciso comprar um filme e não há custo de revelação) e de compartilhamento, essas imagens circulam massivamente através das redes sociais, especialmente no Instagram, cuja praticidade e integração com outras redes (como o Facebook, por exemplo) são maiores que em aplicativos semelhantes.

Em relação à questão da memória, destacamos que as fotografias têm o efeito ainda de “gatilhos” em seus consumidores, que seriam instigados a ir além do mero registro, podendo “despertar lembranças intrínsecas e extrínsecas às imagens visíveis” (BONI, 2010, p. 214). Segundo a conceituação de Halbwachs (1990, p. 26), a memória não é um processo de evocação individual, mas sim de construção coletiva: “nossas

13 O artigo jornalístico cita o interessante caso do lavrador Martins, que tem apenas duas fotos suas durante a juventude, e hoje utiliza sua câmera digital para fotografar a família.

14 Os filtros disponíveis no Instagram “imitam” a estética da fotografia analógica.

15 Um exemplo é o site Imãgram, que transforma as fotos dos usuários do Instagram em imãs. Disponível em: <<http://imagram.com.br/>>.

memórias permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós”. De acordo com a proposição do autor, não existem memórias estritamente individuais, considerando que as lembranças são sempre sociais.

Memórias são vivas e dinâmicas, não um mero registro. Elas vão sendo reconstruídas todo o tempo em suas relações com o presente. Quando aplicamos essa ideia às imagens fotográficas, podemos dizer que o modo como os indivíduos as interpretam e utilizam também se altera em diferentes épocas e, por essa razão: “Sem apreender as suas relações com os outros meios, velhos e novos, é impossível compreender o meio da fotografia” (McLUHAN, 2007, p. 229).

O *Rio 365* mobiliza os usuários do Instagram a documentar a cidade carioca “criativamente”. Tradicionalmente, como vimos, esse registro era feito por fotógrafos oficiais, transmitindo um olhar de certa forma encomendado sobre cenários específicos. Já o projeto *Rio 365*, por um lado, tem por missão a exploração de áreas pouco enfocadas pelos ângulos das lentes oficiais. Um exemplo é a foto 99¹⁶ da usuária @anabranco10, que, para retratar a missão “Calor”, fotografou uma mulher se refrescando com um banho de água no alto de um morro no Complexo do Alemão. Esse local, por ser um conjunto de favelas, é comumente associado à violência e ao crime organizado, só sendo visitado por seus moradores. Com a instalação de uma UPP (Unidade de Polícia Pacificadora) e de um teleférico na comunidade, moradores da cidade e turistas passaram a poder visitar o local e conhecê-lo. Fazemos aqui, entretanto, uma provocação: imagine-mos as dificuldades técnicas envolvidas nessa realização (peso da câmera, iluminação, acesso ao local) se Augusto Malta desejasse executar uma foto semelhante. Graças ao celular, o processo de registro é, sem dúvida, facilitado. Contudo, fica a questão: até que ponto muda o sistema de construção de uma imagem positiva do Rio e de sua memória pós-intervenção municipal, como a de Pereira Passos?

16 Disponível em: <<http://rio365.tumblr.com/image/40522004137>>. Acesso em 05 abr. 2013.



De certa forma, por serem produzidas por diferentes fotógrafos, amadores e profissionais, as imagens têm diferentes perspectivas, ângulos e temáticas. Isso talvez não ocorresse caso fossem produzidas por poucos fotógrafos contratados. Na missão “Do alto”, foram fotografados cenários distintos como o interior da Confeitaria Colombo¹⁷, um entregador de água¹⁸, o calçadão de Copacabana¹⁹, a Restinga da Marambaia da janela de um avião²⁰, uma rua no Centro vista do alto de um prédio²¹ e uma mulher segurando um guarda-chuva enquanto caminha na calçada ao lado de bueiros²². As imagens brincam com grafismos e os filtros utilizados dão um toque de embelezamento artístico à “realidade”, fugindo do conceito de documento, que tenta retratá-la “como ela é”. Contudo, a fotografia se pensada como montagem, sempre “fabricada”, independentemente de sua finalidade ou intenção do fotógrafo, nunca foi um espelho do “real”.

17 Disponível em: < <http://rio365.tumblr.com/image/41536519244>>. Acesso em 05 abr. 2013.

18 Disponível em: < <http://rio365.tumblr.com/image/41438966395>>. Acesso em 05 abr. 2013.

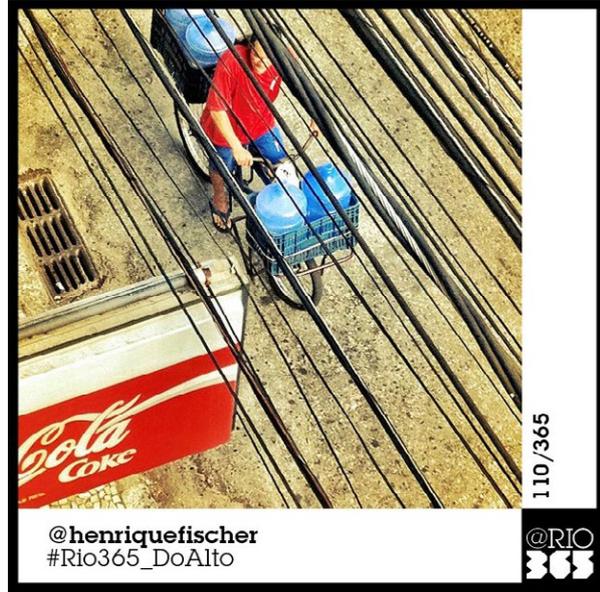
19 Disponível em: < <http://rio365.tumblr.com/image/41359938964>>. Acesso em 05 abr. 2013.

20 Disponível em: < <http://rio365.tumblr.com/image/41287284350>>. Acesso em 05 abr. 2013.

21 Disponível em: < <http://rio365.tumblr.com/image/41209182710>>. Acesso em 05 abr. 2013.

22 Disponível em: < <http://rio365.tumblr.com/image/41784078402>>. Acesso em 05 abr. 2013.

Sabemos que ela é uma construção social. Nesse caso, apesar de as imagens não serem encomendadas e as pessoas serem livres para produzi-las, não se pode esquecer que para serem aproveitadas no projeto, elas passarão pelo crivo de curadores que estão certamente atentos a um determinado “conceito” de Rio e de memória de seus espaços e vivencias que se deseja construir.





Esse processo de construção de novas memórias visuais do Rio contém várias operações. O *Rio 365* realiza bimestralmente um encontro presencial dos usuários do Instagram, chamado de “#instameet”, com o objetivo de promover a integração e o debate de ideias entre a comunidade. McLuhan destaca que: “Ninguém pode desfrutar uma fotografia solitariamente. Ao ler e escrever pode-se ter a ilusão de isolamento, mas a fotografia não favorece uma tal disposição” (2007, p. 215). O próprio consumo de imagens também molda o olhar do fotógrafo, conforme o teórico aponta no seguinte trecho: “o turista que chega diante da Torre de Pisa ou do Grand Canyon, no Arizona, não faz mais do que conferir suas reações ante algo com que já está há muito familiarizado – além de bater algumas fotos...” (Ibid., p. 225).

Para estimular ainda mais a participação do público, as melhores fotos de cada missão recebem prêmios²³. Ressaltamos que Halbwachs (1990) aponta que a memória é construída na relação com os outros indivíduos. Logo, só lembramos quando nos colocamos na perspectiva de um grupo. O projeto, por meio dessa ação de estimular a interação entre os participantes, reforça, assim, o laço grupal e também o processo de produção de uma memória coletiva. A fotografia é aqui um meio de produzir um laço de relação entre os envolvidos no *Rio 365*. Há também uma preocupação, senão explícita, ao menos estimulada por esse projeto, com o patrimônio material e imaterial da cidade. Conforme nos revela Santos, essa questão já era prioritária no final dos anos 1980 e tendemos a acreditar que se acentuou nas décadas seguintes:

²³ Segundo consta no Tumblr do projeto, o ganhador da melhor foto do bimestre concorre a um iPad.

O processo de redemocratização amplia a consciência coletiva na defesa dos bens culturais e ambientais de interesse público [...] A questão da preservação do patrimônio cultural deixa de estar circunscrita ao universo dos técnicos e dos intelectuais para integrar a cultura de massas, ocupando lugar de destaque nos meios de comunicação (2007, p. 97).

O que chama a atenção nesse projeto é que parece haver uma espécie de descentralização do processo de construção de imagens e de memória visual da cidade, mas que é tecido e organizado com fins institucionais pela Prefeitura do Rio. Desta forma, curiosamente, do mesmo modo que no período Pereira Passos e das fotos de Malta, as imagens realizadas pelo projeto *Rio 365*, se não diretamente, constroem uma memória dos processos de mudança e de transformação do espaço urbano na atualidade, difundindo, através das ferramentas do Instagram, imagens de uma cidade bela e feliz, “melhorada” e que segue o rumo a seu posto de cidade sede de megaeventos. Uma vez nas redes sociais, essas imagens que poderão circular apoiadas em discursos “oficiais”, tornam-se igualmente oficiais sem sê-lo e forjam um Rio cuja memória será produzida e celebrada provavelmente como no início do século passado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho, apresentamos a noção de documento fotográfico em dois momentos distintos da cidade do Rio de Janeiro: durante as reformas do governo de Pereira Passos, que visavam adequar a capital nacional aos planos urbanísticos europeus, no início do século XX, e hoje, de cidade sede dos megaeventos esportivos, com obras para adequação aos padrões dos comitês olímpicos e da Copa do Mundo. Os registros do primeiro cenário, feitos por fotógrafos oficiais como Augusto Malta, visavam registrar o processo de “modernização”, período no qual se criava uma memória para a cidade com a construção de prédios inspirados nos parisienses, a fim de deixar para trás a imagem de “atraso” do Brasil colonial.

Já o *Rio 365* propõe uma forma mais participativa de documentar a cidade, promovendo uma maior integração e engajamento dos envolvidos, através do aplicativo Instagram. Por ser uma iniciativa aberta ao público, lança-se o olhar sobre áreas pouco exploradas em documentações tradicionais, valorizando pontos excluídos, propositalmente em determinados momentos, pelas lentes oficiais. Contudo, é exatamente aí que se reinstala o uso da fotografia para a construção de uma determinada imagem da cidade e, conseqüentemente, de um novo legado. Durante o governo de Pereira Passos, como a tecnologia fotográfica ainda não era tão popularizada, a crítica era expressa por

meio de caricaturas e charges.

Neste artigo, ao comparar o papel da fotografia de Malta e do projeto *Rio 365* na construção de uma memória imagética da cidade, propomos um olhar anacrônico aos moldes de Didi-Huberman (2008) para entender esses diferentes processos. Embora os modos de fazer, a intenção e a época dos dois projetos sejam distintas, eles são processos de criação de realidade para a cidade do Rio de Janeiro. Apesar de apresentarem continuidades e diferenças em relação um ao outro, em dados momentos parecem apresentar intenções/usos similares, como a perpetuação de uma questão ideológica intencional ou não (como no caso da imagem no Complexo do Alemão, no caso do *Rio 365*). Não podemos esquecer que, embora o *Rio 365* seja um projeto colaborativo, ele obedece a um processo de seleção (próximo à lógica de uma curadoria de arte) e as missões são previamente definidas pelos organizadores. Ou seja, não é qualquer foto que será escolhida para integrar as vencedoras da missão. Destacamos, no entanto, que o projeto via Instagram tem como vantagem um número maior de agentes (LATOUR, 2012), representados pelas câmeras, fotógrafos etc, o que possibilita não um maior número de fotos em relação à época de Malta, mas, conseqüentemente, de diferentes olhares. Algumas destas fotos “inovadoras” podem não ser selecionadas como “vencedoras”, mas, de qualquer forma, circularão dentro do Instagram e poderão ganhar uma visibilidade/notoriedade paralela.

Por outro lado, é curioso perceber que apesar de o Projeto ser patrocinado por uma empresa (a Light) e ter o prefeito Eduardo Paes como um de seus participantes, surpreendentemente há fotos que apresentam mensagens de contestação ao poder público. É o caso das imagens 120²⁴, 177²⁵ e 180²⁶, que nos mostram, respectivamente, a presença de policiais armados em uma praia, uma rua enlameada em Santa Cruz e uma enchente na Lapa. Nesses três casos, não apenas as imagens enviadas pelos usuários dão margem a uma interpretação crítica, como são reforçadas pelas legendas publicadas pelos curadores do projeto “E temos aqui, digamos, um ponto para reflexão: até quando precisaremos de fuzis nas praias?”; “A falta de atenção dispensada àquela área pelo Poder Público provoca frequentemente esse tipo de cena lamentável: moradores têm que meter o pé na lama sempre que chove”; “o Rio está despreparado para grandes chuvas”.

Finalmente, procuramos demonstrar que o Rio de Malta e o Rio coletivo do Instagram são dois cenários que explicitam distintas materialidades da fotografia que, no entanto, parecem convergir para uma mesma finalidade, mesmo em se tratando de épocas diferentes. Por um lado, os aspectos materiais influem no processo de produção de imagens, visto que um registro colaborativo da cidade da maneira como foi

24 Disponível em: <<http://instagram.com/p/VUiEagSM8/>>. Acesso em 05 abr. 2013.

25 Disponível em: <<http://instagram.com/p/XnXvezSM4f/>>. Acesso em 05 abr. 2013.

26 Disponível em: <<http://instagram.com/p/Xu8MnySM83/>>. Acesso em 05 abr. 2013.

proposto só é possível em função das características próprias das plataformas móveis, como telefones celulares e *tablets*, que permitem um deslocamento dos participantes no território. No entanto, as tecnologias também são moldadas pelo seu uso social, através das apropriações que delas são feitas, assim como os próprios usos também são fomentados e construídos socialmente. Ou seja, ambos os fatores têm igual importância nesse processo.

Questionamos se o frenético ritmo de produção de imagens e de sua circulação na internet não poderia constituir um campo para uma reflexão sobre a produção documental fotográfica contemporânea. Fazemos, então, algumas indagações: Que tipo de memória está sendo construída através do projeto *Rio 365*? Para quem e por quem ela está sendo realizada? Seria contraditório constituir um relato documental através de uma rede social predominada por narrativas efêmeras? Qual é o lugar da fotografia documental hoje? Como esse fluxo imagético afetaria hoje os processos de construção da memória coletiva e das identidades regional e nacional através da fotografia?

Essas questões tornam-se ainda mais relevantes se pensarmos nas demolições visando a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016. O emblemático caso do antigo Museu do Índio, também conhecido como Aldeia Maracanã, reforça a importância de políticas públicas para a preservação de elementos da vida e da memória urbana, que não podem se restringir apenas a registros fotográficos.

REFERÊNCIAS

ANDREATTA, V. **Cidades quadradas, paraísos circulares: os planos**

urbanísticos do Rio de Janeiro no século XIX. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

BARBERO, J. M. **Dos meios às mediações. Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

BOIVIN, N. **Material Cultures, Material Minds: The Role of the Material World in Human Thoughts, Society, and Evolution**. New York: Cambridge University Press, 2008.

BONI, P. C. Augusto Malta, o documentarista das transformações urbanas do Rio de Janeiro. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.6, n.9, p. 213-222, jul./dez. 2010.

CARRILHO, E. **Na lente de um flâneur: Augusto Malta e a memória social do Rio de Janeiro**. 2000. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2000.

COSTA, A. D. **Impressões imagéticas: história, memória e a fotografia imagética de Augusto Malta** [Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura]. Rio de Janeiro: PUC, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

FALCÃO, M. S. **Rio de todos os dias**. Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/materias/rio-de-todos-os-dias>>. Acesso em: 03 jan. 2013.

FELINTO, E.; ANDRADE, V. A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação. **Contemporânea**, Salvador, v. 3, n. 1, 2005.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2010.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HANKE, M. A Materialidade da Comunicação: um conceito para a ciência da comunicação? **Interin**, Curitiba, v. 1, p. 1-8, 2006.

HOLLANDA, R. de. **Imagem e cidade: a informação fotográfica na obra de Augusto Malta**. 1995. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 1995.

KOSSOY, B. **Realidade e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LATOUR, B. **Reagregando o Social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede**. Salvador/Bauru: Edufba/Edusc, 2012.

LEMOS, A. Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos dispositivos híbridos móveis de conexão multirrede (DHMCM). In: ANTOUN, Henrique (Org). **Web 2.0: participação e vigilância na era da comunicação distribuída**. Rio de Janeiro, Mauad X, 2008.

McLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. **Laws of Media**. Toronto: University of Toronto Press, 1988.

MENEZES, M.; FARAH, T. Muito além de impressões digitais. **O**

Globo, Rio de Janeiro, 4 nov. 2012. Revista O Globo, p. 30 - 43.

MOREIRA, R. **Os cariocas estão mudando de cidade sem mudar de território: Augusto Malta e a construção da memória do Rio de Janeiro**. 1996. Dissertação (Mestrado em História Social). Curso de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 1996.

OLIVEIRA JÚNIOR, A. de. **Do reflexo à mediação. Um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta**. 1994. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Curso de Pós-graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 1994.

PECHMAN, R. M. Um olhar sobre a cidade: estudo da imagem e do imaginário do Rio na formação da modernidade. **Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**, n/c, v. 2, n. 1, p. 33-43, 1993.

PEREIRA, V. Marshall McLuhan, o conceito de determinismo tecnológico e os estudos dos meios de comunicação contemporâneos. **UNirevista**, São Leopoldo, v. 1, n. 3, jul. 2006.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **A partilha do sensível**. Rio de Janeiro: Ed. 34. 2009.

ROUILLÉ, A. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SANTOS, A. C. M. **A invenção do Brasil. Ensaios de história e cultura**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

SIBILIA, P. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SILVA, L. T. Fotografia e paisagem urbana. **Saeculum – Revista de História**, Paraíba, n. 6/7, jan-dez. 2000/ 2001.

SOUSA, R. M. **A cidade dos Imortais – o desmonte do Morro do Castelo através das fotografias de Augusto Malta**. 1996. Dissertação (Mestrado em História). Curso de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 1996.

VAZ, L. F. Diferentes olhares sobre a cidade: o Rio antigo através da fotografia e da caricatura. **Anais do VI Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**, Natal, v. 6, n. 3, p. 1- 12, 2000.