

MAYARA DA ROCHA TOSTA

MEMÓRIAS DO SUBMUNDO:

**a paisagem carioca nas crônicas de Benjamim Costallat nos anos
1920**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Planejamento Urbano e Regional.

Orientadora: Prof. Dra. Fania Fridman

Rio de Janeiro
2024

CIP - Catalogação na Publicação

T716m Tosta, Mayara da Rocha
 Memórias do submundo: a paisagem urbana carioca
 nas crônicas de Benjamim Costallat nos anos 1920 /
 Mayara da Rocha Tosta. -- Rio de Janeiro, 2024.
 139 f.

 Orientadora: Fania Fridman.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
 Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e
 Planejamento Urbano e Regional, Programa de Pós
 Graduação em Planejamento Urbano e Regional, 2024.

 1. Rio de Janeiro. 2. Benjamim Costallat. 3.
 crônicas. 4. memória. 5. modernidade. I. Fridman,
 Fania, orient. II. Título.

MAYARA DA ROCHA TOSTA

MEMÓRIAS DO SUBMUNDO:

a paisagem carioca nas crônicas de Benjamim Costallat nos anos 1920

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Planejamento Urbano e Regional.

Aprovado em: 01/10/2024.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **FANIA FRIDMAN**
Data: 21/10/2024 14:08:52-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dra. Fania Fridman
Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional - UFRJ

 Documento assinado digitalmente
ANTONIO HERCULANO LOPES
Data: 21/10/2024 14:20:40-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Antonio Herculano Lopes
Fundação Casa de Rui Barbosa

Documento assinado digitalmente
 **JANE CELINA SANTUCCI**
Data: 21/10/2024 16:59:43-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dra. Jane Celina Santucci
Escola de Belas Artes - EBA/ UFRJ

Documento assinado digitalmente
 **ROBERT MOSES PECHMAN**
Data: 29/10/2024 10:11:27-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Prof. Dr. Robert Moses Pechman
Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional - UFRJ

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”.

“This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001”.

Para Sandra e Wilson, com amor.

AGRADECIMENTOS

Em Grande Sertão: Veredas, João Guimarães Rosa escreveu que a colheita é comum, mas o capinar é sozinho. Eu jamais ousaria discordar do meu autor favorito e de um dos maiores escritores da língua portuguesa da história, mas metaforicamente falando, sinto que o capinar deste trabalho foi muito mais coletivo do que solitário. A redação final aqui apresentada é fruto de incontáveis conselhos, de muita reorganização, de noites em claro e de muita parceria e me sinto na obrigação de agradecer a cada um dos que me ajudaram.

Agradeço, em primeiro lugar, aos meus pais, Sandra e Wilson, pelo apoio de sempre, pelas palavras de afago que me disseram quando eu precisei e por serem minha grande fonte de inspiração em absolutamente tudo o que me proponho a fazer. Agradeço também à minha irmã Amanda, pela torcida e pelo apoio incondicional. Em extensão, agradeço aos meus sobrinhos Maria Eduarda, Bryan, Júlia, Bruna e Mayah; desejo que a vida seja doce com vocês.

Um agradecimento especial à minha orientadora, que se mostrou uma pessoa extremamente paciente, humana e sensível. Querida professora Fania, muito obrigada pelos conselhos, pela simpatia, pela atenção, pela humanidade e por entender minhas limitações. Agradeço também pela paciência em ler e reler as infindáveis alterações na escrita e pelas gentis contribuições.

Aos meus amigos e fieis escudeiros que conquistei no decorrer da vida. Vocês são tantos que não conseguiria citá-los individualmente aqui. Agradeço por serem meu alicerce, por me ajudarem a não desistir e por comemorarem esse momento tanto quanto eu. O meu sincero obrigado pela amizade de cada um de vocês. Acho que nem nos meus devaneios mais improváveis eu sonharia em ter amigos tão maneiros. Aproveito para estender o agradecimento aos colegas da turma de mestrado de 2020, por termos mantido uma união ainda que de forma remota, já que enfrentamos uma pandemia durante o mestrado e não pudemos nos conhecer pessoalmente.

Agradeço aos professores e aos demais funcionários do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano da UFRJ pelos ensinamentos e por terem sido tão atenciosos quando precisei. Agradeço também à Capes, pela bolsa concedida

durante um período do mestrado, sem a qual eu não poderia me dedicar integralmente ao curso.

Por fim, agradeço ao subúrbio do Rio de Janeiro, por ter sido meu lar desde que nasci, por ter moldado meus gostos, minhas virtudes e meus defeitos de forma tão certa. O espaço em que nós vivemos afeta diretamente nossa relação com o mundo e ter nascido e crescido no subúrbio em uma família que vivenciava todas as particularidades suburbanas me fez nutrir um carinho muito especial pelas minhas raízes e por essa cidade. Minha retribuição é tentar contar a história sobre o lugar onde nasci e cresci, falando sobre sua glória e sua ruína. Muitos foram os processos que me trouxeram até aqui, mas eu não seria a mesma pessoa se tivesse crescido em outro lugar.

Cada um de nós vê o mundo com os olhos que tem, e os olhos veem o que querem, os olhos fazem a diversidade do mundo e fabricam as maravilhas, ainda que sejam de pedra, e altas proas, ainda que sejam de ilusão.

José Saramago, "*A Jangada de Pedra*".

RESUMO

Esta pesquisa examinou a paisagem do submundo do Rio de Janeiro na década de 1920 por meio das crônicas de Benjamim Costallat. O autor retratou as transformações urbanas da cidade, incluindo a favela e os bairros suburbanos às suas narrativas e representando diferentes camadas sociais a partir das personagens de seus textos. A análise das fontes foi baseada no método de cruzamento com outros registros da mesma época. Suas crônicas podem ser consideradas um "lugar de memória" dos grupos subalternizados, pois resgatam as relações sociais vividas pelos cariocas à época e fornecem, quando comparadas a outras fontes, esclarecimentos sobre as relações urbanas, sociais e culturais da cidade. A escrita de viés sensacionalista utilizada pelo autor para a construção das narrativas, apesar de não ser inédita, cativou o público e tornou suas crônicas um recurso valioso para compreender a história do Rio de Janeiro ao explorar tanto as transformações positivas quanto as desigualdades e os problemas enfrentados naquele período.

Palavras-chave: Rio de Janeiro, Benjamim Costallat, crônica, memória, modernidade.

ABSTRACT

This research examined the landscape of Rio de Janeiro's underworld in the 1920s through the chronicles of Benjamim Costallat. The author portrayed the urban transformations of the city, including the favela and suburban neighborhoods in his narratives and representing different social layers through the characters in his texts. The analysis of sources was based on the method of crossing with other records from the same time. Their chronicles can be considered a "place of memory" for subordinated groups, as they rescue the social relations experienced by Rio residents at the time and provide, when compared to other sources, clarifications about the city's urban, social and cultural relations. The sensationalist writing used by the author to construct the narratives, despite not being unprecedented, captivated the public and made his chronicles a valuable resource for understanding the history of Rio de Janeiro by exploring both positive transformations and inequalities and problems faced during that period.

Keywords: Rio de Janeiro, Benjamim Costallat, chronicle, memory, modernity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Capa do livro <i>Mutt, Jeff e Cia</i>	11
Figura 2 - Capa da primeira edição de <i>Mademoiselle Cinema</i>	12
Figura 3 - Capa de <i>Cock-tail</i>	13
Figura 4 - Publicação de "A favela que eu vi" no <i>Jornal do Brasil</i>	14
Figura 5 - Capa de <i>Mistérios do Rio</i>	15
Figura 6 - Arrasamento do Morro do Castelo	17
Figura 7 - Habitações do Morro do Castelo	42
Figura 8 - Recorte da revista <i>Fon-Fon!</i>	45
Figura 9 - Morro da Providência	65
Figura 10 - Publicidade da revista <i>Fon-Fon!</i>	74
Figura 11 - Avenida Beira-Mar	97
Figura 12 - Os Jardins da Glória	97
Figura 13 - Ressaca na praia de Copacabana	106
Figura 14 - Praia de Copacabana e Copacabana Palace	107
Figura 15 - Avenida Atlântica e a nova iluminação	107
Figura 16 - Largo do Machado	108
Figura 17 - Bairro do Catete	108
Figura 18 - Bonde na Rua do Catete	109
Figura 19 - Vista geral da Tijuca	109
Figura 20 - Ilustração de J. Carlos para a revista <i>Para Todos...</i>	118
Figura 21 - Ilustração de J. Carlos na capa da revista <i>Para Todos...</i>	118
Figura 22 - Ilustração da melindrosa e do almofadinha da J. Carlos	119

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 Cidade, História e Memória no Rio dos anos 1920.....	21
2.1 Construindo memórias: a crônica como fonte histórica.....	26
2.2 Cidade movediça: o processo de modernização do Rio de Janeiro no início do século XX.....	33
2.3. Entre páginas e polêmicas: Benjamim Costallat e o Rio de Janeiro de seus olhos.....	44
3 Um Rio de Janeiro noir: o bas-fond carioca.....	55
3.1 A cidade dentro da cidade: a favela e suas particularidades.....	58
3.2 A cidade à parte: o subúrbio como guardador de memória.....	66
3.3 Resistência e decadência: As trabalhadoras da capital.....	75
4 Rio Cosmopolita: os novos hábitos e espaços da cidade.....	86
4.1 Entre o lícito e ilícito: crimes e consumo de drogas na capital da República.....	90
4.2 O "lado A" da nova cidade: narrativas sobre os bairros da zona sul e norte.....	99
4.3 A cidade com novos habitantes: representações das melindrosas e almofadinhas nas charges e no cinema dos anos 1920.....	111
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
REFERÊNCIAS.....	128

1 INTRODUÇÃO

No decorrer da história, a cidade do Rio de Janeiro tem sido palco de transformações e dinâmicas urbanas que refletem os anseios e as contradições de sua sociedade. Na década de 1920, tais mudanças se tornaram marcantes, influenciando não apenas a paisagem física, mas também as relações sociais e culturais que caracterizavam a cidade no contexto da época. A tentativa de apagamento da antiga cidade colonial repleta de referências negras e estrangeiras propiciou diversas transformações físicas, como a derrubada de morros e a demolição de cortiços e edifícios que não combinavam com a nova capital. As inúmeras intervenções urbanas atingiram diretamente diversas camadas sociais que compunham a cidade à época e de forma bastante desigual. Enquanto na Avenida Central desfilavam as últimas modas importadas da Europa, nos bairros do subúrbio e nas favelas a realidade era bastante distinta e precária. O recorte temporal aqui abordado remonta ao início do século XX, ainda na Primeira República, época em que a então capital do país passou por mudanças para se adequar aos ideais da modernidade¹ e da *Belle Époque* carioca². Buscando realizar uma análise mais

¹ De acordo com Raymond Williams, no século XVIII, a palavra "modernização" referia-se basicamente aos edifícios, ortografia e roupas. A partir do século XX, produziu-se a ideia de que modernização era equivalente a "melhorado". "Seus derivados: modernismo, modernidade e modernista, se especializaram para determinadas tendências, em particular na arte e nos escritos experimentais entre 1890 e 1940" (WILLIAMS, 2003, pp.227-228). Portanto, é importante sinalizar que o termo "modernidade" foi empregado conforme definido por Elizabeth Pereira (2001). Segundo a autora, a modernidade é uma transposição entre expansão, industrialização e urbanização e está totalmente vinculada ao desenvolvimento capitalista. Para ela, a modernização ocorrida nas cidades da América Latina distingue-se do processo europeu, que aconteceu organicamente. O processo de modernização ocorrido na América Latina, de acordo com Pereira, foi imposto e conservador, diferindo-se, portanto, do processo ocorrido na Europa. Com relação ao processo de urbanização dentro do contexto da modernidade, a autora destaca que ele acaba se transformando em uma versão inadequada do movimento, fortalecendo a ideia de que o espírito predominante no mundo europeu-capitalista enfrenta obstáculos insuperáveis em áreas periféricas, resultando em processos de modernização incompletos e inconclusivos, o que acontece é apenas uma tentativa de modernização, sem atingir plenamente os ideais e os avanços que a modernidade propõe.

² A *Belle Époque*, foi um período impulsionado pelo crescimento econômico ocorrido entre meados dos anos 1890 e a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) tendo a Europa como o epicentro, mas causando impactos significativos na estrutura social e econômica de outros locais. No Brasil, o recorte temporal se dá entre o fim do Império (1822-1889) e o término da Primeira República (1889-1930). Segundo Carmem Negreiros (2019), as transformações urbanas desempenharam um papel crucial nessa época, reconfigurando o panorama de diversas cidades latino-americanas. As reformas de Pereira Passos (1902-1906) se encarregaram de retirar os traços coloniais e dar ares dos "belos tempos", seguindo a abordagem de demolição e reconstrução de Paris por Haussmann no século XIX. Segundo a autora, a reestruturação do espaço urbano tornou visível e reinterpretou o conceito de modernidade, deixando de ser uma mera oposição ao antigo e moderno, passando a ser compreendida como um estágio transitório no fluxo do tempo. Para ela, isso elimina a possibilidade

assertiva e contextualizada da composição social e urbana da capital do país à época, utilizarei as crônicas do carioca Benjamim Costallat, um dos jornalistas de maior sucesso da Primeira República e considerado um dos mais polêmicos da história.

Nascido em uma família de classe média no Rio de Janeiro de 1897, Benjamim Delgado de Carvalho Costallat viajou para Paris ainda adolescente e lá permaneceu por dez anos dando continuidade aos seus estudos. Quando retornou para o Brasil, já como escritor e jornalista, trabalhou em jornais como *A Gazeta de Notícias*, *O Imparcial* e *Jornal do Brasil*. Com uma escrita dinâmica e de fácil entendimento, buscava atrair o público ao narrar o cotidiano do Rio de Janeiro. Ao escrever sobre o *bas-fond* carioca da época, escandalizava os cidadãos mais conservadores e a elite letrada. Apesar das polêmicas envolvendo o nome do autor, ele foi um dos jornalistas mais relevantes de seu tempo e um dos escritores cariocas de maior sucesso durante os "anos loucos" de 1920. Com mais de trinta obras publicadas, Costallat tornou-se ainda um dos mais importantes editores do período, publicando livros de sua autoria e de escritores que ficaram famosos por também narrarem aspectos do submundo carioca. De acordo com Beatriz Resende (1999), a obra *Mademoiselle Cinema*, que contava a polêmica história de uma jovem melindrosa que desrespeitava as convenções sociais, foi o maior sucesso editorial de toda a República, alcançando a marca de 75 mil livros vendidos ao longo de 5 anos. Considerando que, de acordo com os dados do Recenseamento Geral do Brasil de 1940³, em 1920 somente 24,72% da população do Estado do Rio de Janeiro sabia ler e escrever, tal feito contribuiu para que ele tivesse uma atuação muito marcante no cenário da década de 1920.

O que objetivo no decorrer da pesquisa é analisar, por meio das crônicas escritas por Benjamim Costallat nos anos 1920, como as mudanças na paisagem urbana carioca, ocasionadas pelo advento da modernidade, implicaram na tentativa de apagamento de memórias de grupos subalternizados. Nesse sentido, é proposto

de estabelecer uma origem precisa do presente no passado, devido à aceleração contínua que marcou a transição do século XIX para o XX.

³ Vale destacar que também utilizei dados do recenseamento realizado em 1940 uma vez que ele condensa, de forma comparativa, os dados dos censos realizados em 1872, 1890, 1900, 1920 e 1940. Outro fator a ser mencionado é que, embora o número de pessoas consideradas alfabetizadas ou instruídas em 1940 tenha aumentado, a porcentagem subiu para apenas 35,88% do total de habitantes da capital. Por fim, é válido ressaltar que a periodicidade do recenseamento foi interrompida em 1930 por questões de ordem política.

que as crônicas de Costallat podem ser consideradas como potenciais “lugares de memória” dos grupos subalternizados que compunham a sociedade carioca à época. Tal proposta se dá a partir da definição criada pelo historiador francês Pierre Nora (1993), que defende que a partir delas é possível empregar uma perspectiva específica em relação às interações sociais daquela comunidade para resgatar uma memória que foi criada acerca desse mesmo grupo social. Para isso, foram mobilizadas algumas das crônicas publicadas nas obras *Mademoiselle Cinema*, *Mistérios do Rio*, *Mutt Jeff e Cia* e *Cock-tail*, escritas e publicadas no início da década de 1920.

É sabido que nenhum documento histórico é reduto de neutralidade. Porém, considerando que as representações sobre o mundo presente nas fontes históricas selecionadas foi estruturado tendo como base principal as percepções dos homens a partir de um determinado ponto de vista e que essas representações "(...) se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade, e não de veracidade" (PESAVENTO, 2012, pp.21-22), compreendo que as possibilidades de abordagem das fontes são variadas. No entanto, levando em consideração que este trabalho está vinculado à área de História Cultural Urbana unindo a História e a Literatura, utilizarei o método do paradigma indiciário do historiador Carlo Ginzburg (1989). A abordagem proposta pelo pesquisador italiano tem como enfoque a análise histórica a partir de eventos particulares e de indivíduos subalternizados e excluídos sem, porém, ignorar o ambiente ao redor para compreender o contexto em que estão inseridos. De acordo com este método, o historiador atua como um detetive, buscando vestígios⁴, detalhes e evidências que não são vistos num primeiro olhar. Para encontrar elementos que passariam despercebidos por um olhar não muito cauteloso é preciso estar atento para não tomar o mundo e suas representações como algo real de antemão. Este método encontra correspondência com o método da montagem ou grade de cruzamentos, enunciado anteriormente por Walter Benjamin (2009). O ensaísta argumentava que o princípio da montagem consistia em reunir registros do passado para, a partir deles, realizar um trabalho de construção de peças que produzissem algum resultado. Nesse sentido, Benjamin

⁴ No caso deste trabalho, os vestígios mobilizados são trechos e recortes das crônicas escritas por Benjamim Costallat. Tendo em vista a escrita dinâmica, o autor, por vezes, mencionava rapidamente alguns acontecimentos cotidianos, não dando margem para um desenvolvimento completo da ideia ou da ação desempenhada pelas personagens.

defendia que, ao submeter as peças ao cruzamento de todas as combinações possíveis, o resultado poderia ser de contrastes ou de combinações, mas em ambas as hipóteses algo seria revelado ao pesquisador.

Portanto, ressalto que as crônicas de Costallat, foram analisadas sendo submetidas a comparações com outras informações disponíveis sobre o período. Destaco aqui as fotografias do alagoano Augusto Malta, fotógrafo oficial da prefeitura e um dos principais registradores do cotidiano da cidade em imagens. Utilizei o acervo de fotografias e ilustrações do Instituto Moreira Salles, que guarda os registros históricos de Malta, Marc Ferrez e de outros fotógrafos da cidade, além de alguns dos desenhos de J. Carlos, que também foram mobilizados para ilustrar de modo mais enfático algumas das informações trazidas pelo cronista. Além disso, foram analisados dados dos recenseamentos de 1920 e 1940 para que houvesse uma melhor compreensão sobre a composição e distribuição da sociedade. Por fim, analiso também reportagens dos jornais de maior circulação do período, como *Correio da Manhã*, *Gazeta de Notícias*, *O Paiz* e o *Jornal do Brasil* e revistas, como a *Revista da Semana* e *Fon-Fon!* para compreender como eram noticiados os fatos que ocorriam na cidade.

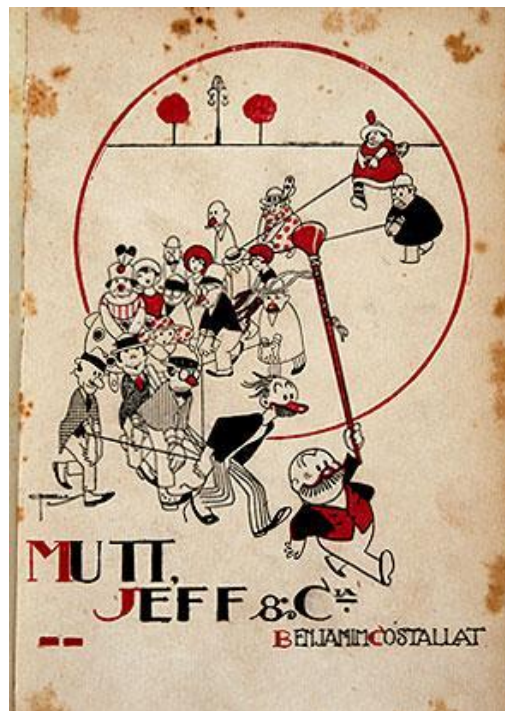
Como já citado anteriormente, dentro da quantidade considerável de obras escritas e publicadas por Costallat no decorrer da vida, analisei e selecionei aquelas mais relevantes para o desenvolvimento da pesquisa. São elas: *Mutt, Jeff e Cia*, *Mademoiselle Cinema*⁵, *Cock-tail*⁶ e *Mistérios do Rio*⁷. Publicado em 1922, *Mutt, Jeff e Cia* é um livro de crônicas que carrega o nome de dois personagens do cinema norte-americano, que Costallat considerava caracterizado pela rapidez e pelo "vazio eterno de sentido" dos tempos modernos, como destacado por Julia O'Donnell (2012).

⁵ Consultei a edição mais recente da obra, publicada pela editora Casa da Palavra em 1999.

⁶ As versões consultadas de *Mutt, Jeff & cia* e *Cock-tail* pertencem ao acervo do Real Gabinete Português de Leitura (RGPL), ambas foram publicadas pela Editora Leite Ribeiro em 1922 e 1923, respectivamente.

⁷ A versão analisada de *Mistérios do Rio* foi disponibilizada *online* pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Coleção Biblioteca Carioca, edição número 14, 1990.

Figura 1: Capa de *Mutt, Jeff & Cia*, publicada pela editora *Leite Ribeiro* em 1922. Diferentemente da simplicidade da capa de *Mlle Cinema*, é possível observar a importância da utilização de cores e ilustrações.

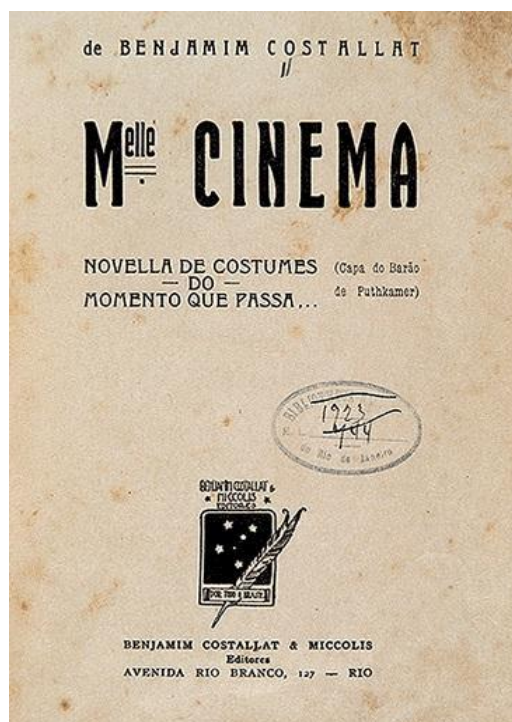


Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

O livro é composto por crônicas que ironizam a mentalidade moderna e cria analogias para relacionar os procedimentos do cinematógrafo aos textos das crônicas. Ao escolher os personagens para dar nome e ilustrar a capa da edição, o cronista homenageia uma nova escrita, que é rápida, de fácil entendimento e de linguagem popular, como nos quadrinhos e no cinematógrafo. Tal escolha visava trazer para mais perto o público leitor daquele período. Por outro lado, percebe-se também uma aproximação com a cultura norte-americana que começava a se tornar presente no Rio de Janeiro ainda no final da década de 1910 e no início da década de 1920. A partir desse período, França, Inglaterra e Estados Unidos passaram a disputar a presença forte de estrangeirismos no Rio de Janeiro. Não existe, nesse livro, linha temporal ou temática que una as crônicas. Os mais diversos assuntos são abordados, dentre eles as questões com a moda masculina, a sociedade tradicional no Brasil, o cinema, a influência americana nos costumes franceses, a figura do "almofadinha", os crimes que abalavam o Rio de Janeiro à época, as tentativas de imitação dos costumes franceses no Brasil e, por fim, o autor dedica uma pequena série intitulada "fisionomia dos bairros", onde descreveu os bairros de Copacabana, Catete e Tijuca.

Mademoiselle Cinema é a obra mais polêmica de Costallat. Publicado em 1923, contava a história da Rosalinda, uma jovem melindrosa da alta sociedade carioca que era descrita como bonita e sedutora. Filha de um político corrupto, a jovem menina chocou a sociedade por ter comportamentos muito próximos dos homens da época. De modo geral, assim como em algumas das crônicas em que o gênero feminino é central, a proposta do romance de Costallat era advertir as mulheres a não se comportarem como Rosalinda, caso contrário estariam fadadas a viver a maior punição que uma mulher poderia sofrer: não casar e não ter filhos.

Figura 2: Capa da primeira edição de *Mademoiselle Cinema*, publicada pela Costallat & Miccolis em 1923. A capa simples era um dos apetrechos usados no período para baratear a impressão dos livros. A aparente simplicidade, no entanto, não isentou a obra da polêmica invocada pelo conteúdo.



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

Em *Cock-tail*, publicado em 1923 como uma continuidade das crônicas do livro anterior, Costallat abordou temas como a epidemia de crimes, o consumo exacerbado de drogas e as mudanças na paisagem da cidade, como a derrubada do Morro do Castelo, considerado o berço da cidade. Na introdução, o cronista delinea semelhanças entre o cronista e o *bartender*, já que ambos conseguem seduzir por meio da mistura colorida de seus produtos, ou seja, as duas figuras exercem forte

apelo visual, o que, segundo Andrea Portolomeos (2003), os aproxima do ambiente imagético da grande metrópole.

Figura 3: A capa de *Cock-tail*, publicada pela editora *Leite e Ribeiro* em 1923, carrega um grande apelo visual ao misturar cores intensas.



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

O cronista promete uma mistura de lágrimas, sorrisos e verdades em seu grande *Cocktail*. Os textos dessa obra possuem, portanto, forte apelo visual no sentido de apresentarem uma grande variedade de elementos, inclusive na capa da edição, que traz a imagem de uma taça de bebida que representa a cidade e as figuras de homem e uma mulher, que tentam entrar no coquetel de sensações. Em muitas crônicas e contos, essa característica visual também se relaciona à própria estrutura narrativa. No entanto, essa atração de Costallat pela visualidade é sempre acompanhada de reflexões, como em “A epidemia do crime”, onde o autor descreve o aumento significativo de crimes na cidade:

(...) Suicídios, assassinatos, vinganças de toda ordem, de todos os tamanhos, foram resolvidos por meia dúzia de balas que, certas, sem hesitação, saíram do mesmo fatal revólver... Há uma epidemia criminosa

como qualquer outra; com os mesmos sintomas, com a mesma propagação. (...) É o tributo terrível que nossa cidade, a cidade pacata e provinciana de cinquenta anos atrás, paga à supercivilização por que vai sendo invadida. Todo grande progresso corresponde a uma grande convulsão social.(COSTALLAT, 1923, p 208-212)

Em maio de 1924, o lançamento do grande sucesso que ajudou a consagrar seu nome com o público leitor e o tornou o jornalista mais bem pago daquela época (FRANÇA, 2012, p.45). Encomendadas e publicadas nas páginas do consagrado *Jornal do Brasil*, as crônicas que compunham a série *Mistérios do Rio* abarcavam temas relacionados ao submundo carioca, narrando de forma muito sedutora e acompanhada de ilustrações, o reduto e os comportamentos das classes perigosas. As histórias, narradas com uma riqueza enorme de detalhes, tinham início e fim na mesma edição do jornal, diferenciando-as dos romances de folhetim, que continuavam em edições seguintes. Além disso, as narrativas normalmente eram acompanhadas de ilustrações que ajudavam a compor o imaginário dos leitores.

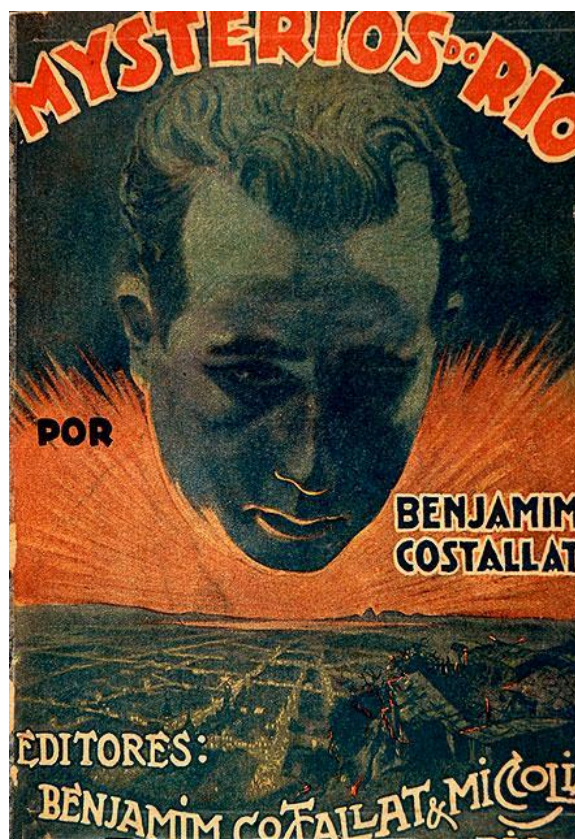
Figura 4: Quando publicadas no *Jornal do Brasil*, as crônicas de *Mistérios do Rio* eram apresentadas com ilustrações que ajudavam a compor o imaginário da população sobre o cenário descrito, como no caso de *A favela que eu vi*.



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

O sucesso da série de crônicas foi tão grande que o anúncio era feito diariamente na capa do jornal e resultou em um "aumento de 100% do valor da folha" (PORTOLOMEOS, 2005, p.81). Em setembro do mesmo ano, as crônicas foram reunidas e publicadas em formato de livro de mesmo título, pela editora da qual Costallat era sócio: Costallat & Miccolis. Composto pelas dez crônicas anteriormente publicadas no jornal e mais três inéditas - "A criatura do ventre nu", "Quando os 'cabarets' se abrem" e "Uma história de manicure" - o livro foi publicado mantendo o enfoque nas narrativas sobre o *bas-fond* carioca. Na capa da publicação, a cabeça do cronista olha a cidade do céu ao entardecer, dando a entender que ele estava atento a tudo o que se passava ali à noite.

Figura 5: Publicada pela editora *Costallat & Miccolis*, a capa do livro *Mistérios do Rio*, publicado em 1924, utiliza cores similares à de um entardecer e a cabeça do autor é posta em destaque simbolizando que ele estava atento a todas as dinâmicas da cidade *noir*.



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

Para o historiador Robert Moses Pechman (2002), o fenômeno das classes perigosas está estritamente ligado ao meio urbano e é composto por personagens que pertencem às camadas populares da sociedade que estão sempre relacionados

a situações de tragédias e infortúnios ligados ao contexto da pulsante cidade moderna. A aposta em temas polêmicos e do cotidiano, no entanto, não era algo inovador para o público em geral. Tanto na França quanto no Rio de Janeiro, autores consagrados já haviam publicado obras similares e, apesar de registrar, nas palavras de Marlyse Meyer (2017), tramas repetitivas e melodramáticas, os folhetins do século XIX eram audaciosos ao explorar realidades violentas e sombrias. Em Paris, Eugène Sue, autor de "*Les Mystères de Paris*"⁸, teve papel fundamental na popularização desse tipo de texto. A escrita envolvente e de fácil compreensão do autor descortinou uma Paris marcada pela luta de classes, onde as vidas dos poderosos e dos oprimidos se embaralhavam em temas como miséria, crimes e prostituição. Outras possíveis fontes de inspiração para este autor podem ter sido Lima Barreto, que tematizava as mazelas da cidade, e João do Rio, que também vagava pela cidade em busca de histórias. Tanto Lima Barreto quanto João do Rio foram escritores do início do século XX que tinham em comum uma profunda admiração pelo Rio de Janeiro. Como será possível observar posteriormente, durante esse período, a cidade passava por constantes transformações urbanísticas que foram desencadeadas pela administração do prefeito Pereira Passos, inspirado na modernização de Paris. No entanto, apesar de terem a cidade como enfoque comum, os temas abordados pelos dois autores se diferem⁹. Destaco, porém, que a aproximação do estilo de escrita de Costallat e João do Rio foi um fato reconhecido e mencionado inclusive pela *Revista da Semana*, ao divulgar a publicação de *Mutt, Jeff e cia*¹⁰, quando afirma que o livro

(...) contém passagens episódicas e pitorescos comentários da vida corrente
 (...) o livro merece louvores pela graça no dizer e ousadia no observar,

⁸ Publicado entre os anos de 1842 e 1843 pelo *Journal des Débats*, "*Les Mystères de Paris*" foi considerado um dos maiores sucessos de vendas da França.

⁹ Segundo Regina Célia dos Santos Alves (2010), Lima Barreto ficou conhecido por sua militância e via a literatura como uma forma de transformação social, sua escrita era marcada por críticas à sociedade brasileira do período, que ele afirmava ser hipócrita e preconceituosa. Nesse sentido, segundo a autora, Lima Barreto buscava conscientizar e provocar mudanças a partir de sua escrita, que confrontava a sociedade e seus valores. Por outro lado, João Paulo Barreto, sob o pseudônimo de João do Rio, tinha uma percepção mais ambivalente da capital e explorava tanto os aspectos "sombrios" da vida na capital quanto a elegância da alta sociedade, se mostrando um exímio admirador da modernidade. Apesar de não ser tão militante quanto Barreto, Alves assinala que o cronista tinha uma escrita crítica e reflexiva com relação ao contexto social em que vivia. Por essa razão, João do Rio conseguia transitar entre os encantos e os desencantos da capital, capturando a complexidade da vida dos cariocas em transformação (ALVES, 2010).

¹⁰ *Revista da Semana*, Seção: "os novos livros", em 21/01/1922. Vale destacar que a ortografia/gramática foi atualizada conforme os padrões atuais.

qualidades que o destacam simpaticamente entre os últimos livros de crônicas, escritos sobre o Rio em torno do Rio, do grande Paulo Barreto para cá (*Revista da Semana*, 21/01/1922).

Em todas as crônicas a capital é o pano de fundo e, por muitas vezes, a protagonista da narrativa do autor. Acredito que a escolha pelas crônicas como fontes para o desenvolvimento dessa pesquisa é relevante também porque elas ajudavam a delinear as novas paisagens da cidade, como no episódio do desmonte do Morro do Castelo, que foi narrada por Costallat como uma espécie de mito fundacional do novo Rio. A urbe, agora nascida da água barrenta derramada pela destruição do antigo morro, passaria a ser branca e virgem, livre de influências estrangeiras, tornou-se "(...)uma cidade moderna e brasileira, fruto da razão da engenharia e da arquitetura nacional, buscando uma valorização da vitória de uma nova cultura brasileira sobre a natureza" (O' DONNELL, 2012, p. 113).

Figura 6: Morro do Castelo em processo de arrasamento por jatos d'água.



Fonte: Coleção de Augusto Malta. Rio de Janeiro -RJ - Brasil - 1922/10/09. Acervo do Instituto Moreira Salles.

Para André Nunes de Azevedo (2018), diferentemente do Império, a noção de progresso que prevaleceu na República era voltada para a ideia de desenvolvimento material, "a fonte privilegiada para a observação desse fato é a imprensa carioca especialmente à época da reforma urbana de 1903-1906, que

aborda recorrentemente a palavra 'progresso'" (AZEVEDO,2018, pp.164-165). Ao escrever sobre a temática de modernização da cidade, Benjamim Costallat trazia ao público questões que intrigavam engenheiros e políticos e problematizava a excessividade da ideia de civilização, alegando que o tão desejado progresso havia demolido não somente algumas casas, mas também havia arruinado "as tradições e a moralidade" até então propagadas pela sociedade brasileira (O'DONNELL, 2012,p.113).

Partindo dessa premissa e trabalhando com os conceitos de Memória e Modernidade, pretendo, portanto, fazer uma análise aprofundada das crônicas produzidas por Costallat, buscando compreender como elas podem fornecer pistas sobre as dinâmicas urbanas que moldaram o Rio de Janeiro da década de 1920. Por meio da observação detalhada e contextualizada das narrativas desse cronista e das representações sociais expostas por ele, objetivo explorar temas como o crescimento urbano, as mudanças na infraestrutura da capital do país, a vida nos bairros e a convivência entre diferentes grupos sociais. Além disso, a análise das crônicas permitirá uma compreensão mais ampla das relações de poder presentes na cidade, revelando as tensões e os conflitos que permeavam o espaço urbano naquele período. Por meio da escrita de Costallat, poderemos observar como as transformações físicas da urbe estavam diretamente relacionadas com as relações sociais e as disputas por poder e visibilidade.

Objetivo também questionar porque o submundo carioca, que causava incômodo ao restante dos cidadãos, interessava a ponto de receber sequências de crônicas dedicadas exclusivamente a ele e porque valia tanto a pena perpetuar as narrativas sobre a memória dessa parcela da população. Ao mesmo tempo, pretendo explanar a relação de diversos moradores cariocas com essas abruptas mudanças na paisagem urbana da cidade, que culminaram na tentativa de apagamento de memórias de grupos subalternizados, retratados como parte do submundo da capital. Acredito que, ao utilizar crônicas como documento histórico para falar de uma cidade em transformação, este estudo contribuirá para uma melhor compreensão da história urbana do Rio de Janeiro, trazendo à tona perspectivas muitas vezes negligenciadas pela historiografia tradicional. Ao explorar as crônicas de Benjamim Delgado de Carvalho Costallat, pretendo lançar luz sobre

as relações urbanas do Rio de Janeiro na década de 1920, enriquecendo assim nosso conhecimento sobre a cidade e sua evolução ao longo do tempo.

Por fim, vale destacar que essa dissertação está estruturada em três capítulos além desta introdução e das considerações finais. O primeiro capítulo, dividido em três subtópicos, objetiva apresentar a discussão historiográfica e teórica sobre o tema. O tópico principal se volta para os principais aportes teóricos que fundamentam esta pesquisa, destacando a memória como base da História Cultural e suas especificidades. O tópico seguinte destaca o uso das crônicas como fonte histórica e sua relação com a cidade do Rio de Janeiro. O segundo tópico se debruça sobre as mudanças urbanas ocorridas no espaço urbano do Rio de Janeiro desde o início do século XX até os anos 1920, época em que a capital se tornou uma metamorfose. O terceiro e último tópico tem como objetivo apresentar brevemente a trajetória pessoal e profissional do polêmico cronista Benjamim Costallat.

O segundo capítulo tem como enfoque a segregação urbana que, embora não tenha sido iniciada no século XX, é bastante enfatizada no período com o aumento da periferização do Rio de Janeiro. Abordei neste capítulo três grandes temas retratados por Costallat em suas crônicas: a insalubridade da infraestrutura ou a falta dela na favela, o desenvolvimento do subúrbio, abandonado pelas políticas públicas e, por fim, as trabalhadoras que atuam dentro do contexto da modernidade sem qualquer tipo de respaldo. Neste último, destaco que a ideia inicial era abordar os trabalhadores da cidade como um todo, mas a presença do gênero feminino nas crônicas do autor chamou atenção por estarem normalmente associados a espaços de "degradação moral", ainda que a atividade exercida pelas mulheres não estivesse necessariamente relacionada a atividades sexuais.

O terceiro e último capítulo tece análises sobre as "novidades" da República. Com a euforia pela chegada dos tempos modernos no país, o consumo de drogas como ópio e cocaína cresceu, causando impactos consideráveis na sociedade. Ao mesmo tempo, os bairros mais litorâneos começam a sofrer mudanças e passam a ser frequentados pela alta sociedade. Começa, então, o crescimento do bairro de Copacabana, a decadência da Tijuca e a transição do Catete entre o antigo e o moderno. Por fim, observei a influência do estrangeirismo na cidade, que acarreta novos hábitos de comportamento adotados pelos almofadinhas e pelas melindrosas,

membros de uma camada social mais alta que escandalizavam a sociedade ao inverter os papéis comumente associados ao gênero oposto.

As considerações finais relacionam as questões que impulsionaram a pesquisa aos escritos de Costallat. Proponho que o cronista foi um dos mais importantes registradores do cotidiano da capital do Brasil na década de 1920 e, por extensão, foi o responsável por manter viva a memória de grupos subalternizados na sociedade carioca do período. Nesse sentido, acredito que, a partir de sua visão de mundo, considerada polêmica para os moldes da época, sua obra pode ser vista como elemento fundamental de construção de um lugar de memória do *bas-fond* carioca.

2 Cidade, História e Memória no Rio dos anos 1920

A sensação avassaladora de vertigem e aceleração do tempo tomava conta daqueles que viviam ou transitavam pelas ruas do Rio de Janeiro no fim do século XIX e início do século XX. Essa mesma sensação também se fazia presente nas principais cidades brasileiras, incluindo a capital, que testemunhava um crescimento sem precedentes, ampliava suas atividades econômicas e recebia imigrantes europeus em busca do sonho americano. Tudo parecia estar em constante e frenética transformação: política, vida cotidiana, ideias e práticas sociais. Por outro lado, no interior do país, nas fazendas e vilas, o tempo parecia passar lentamente, de forma quase imperceptível. Na virada do século, essa dualidade se manifestava durante a Primeira República, estabelecendo uma lógica contraditória que ligava e diferenciava os dois cenários: a capital federal, símbolo do progresso e transformação após a instauração da República, e o interior, onde a mudança parecia limitar-se aos selos nas cartas, à bandeira nacional nas festas e a datas patrióticas comemoradas com fanfarra e enfeites coloridos (NEVES, 2003).

Vivendo essa dualidade, em meio à influência da *Belle Époque* europeia no Brasil, os grupos que moldaram a sociedade brasileira nutriam a esperança de despertar o país da sua letargia colonial e abraçar a visão de nações consideradas mais avançadas e progressistas como modelos civilizatórios a serem seguidos. Segundo Margarida Neves (1992), as imagens da época parecem capturar esse período de transformações, revelado por meio de uma de suas invenções mais importantes: a máquina fotográfica. A ilusão do cinematógrafo completa essa magia, adicionando movimento às imagens, rápido e acelerado como a sensação experimentada por aqueles que viviam naquele tempo, frequentemente identificado como uma era de vertiginoso progresso. De acordo com a historiadora, os textos de alguns autores da época, que comentam os objetos e as imagens, revelam como os contemporâneos vivenciaram e tematizaram esse período: predominantemente registrando entusiasmo e aplausos diante das novidades, simpatia pelas reformas e elogios aos reformadores. Essa reflexão sobre a temporalidade e o espaço privilegiado de concretização das inovações da época, especialmente o Rio de Janeiro, palco e capital da ordem e do progresso que encapsulavam a utopia daqueles que moldavam o "novo" (NEVES, 1992, p.2).

Segundo o escritor e filósofo Marshall Berman (2007), para identificar as peculiaridades da modernidade do século XIX, primeiro deve-se observar a paisagem altamente dinâmica. Trata-se de uma paisagem que comporta cidades aumentaram de um dia para outro, "(...)quase sempre com aterradoras consequências para o ser humano; jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de mídia, que se comunicam em escala cada vez maior" (BERMAN, 2007, p.28). Tal cenário urbano persiste ainda no início do século XX e nos séculos seguintes. Desse modo, a cidade moderna é construída por meio de remodelações recorrentes do espaço, de implementação de tecnologias, saneamento básico, aumento de meios de transportes, de modificações estéticas, crescimento urbano e das participações em exposições universais. Nesse sentido, o sociólogo Maurice Halbwachs (1990), argumenta que não há paisagem urbana que não tenha sido marcada por todas as classes sociais e, segundo ele, grupos se manifestam diante das mudanças de espaço que, em um primeiro momento, era adaptado aos seus hábitos, uma vez que

O lugar ocupado por um grupo não é como um quadro negro que se escreve e depois se apagam números e figuras. [...] Assim se explica como as imagens espaciais desempenham esse papel na memória coletiva. Todas as ações do grupo podem ser traduzidas em termos espaciais, o lugar por ele ocupado é apenas a reunião de todos os termos. (HALBWACHS, 1990, p.159).

A paisagem da cidade, portanto, é dinâmica pois está sempre em construção, desmonte e reconstrução. Em contrapartida, os documentos, jornais e livros que são preservados nos permitem contextualizar as narrativas de um passado que ainda persiste na paisagem. A pesquisa em História Cultural abrange o estudo da memória como um dos seus campos de investigação. A memória é resgatada como um passado incorporado no presente, ou seja, situar temporalmente a memória significa fazer referência ao espaço da experiência no presente. A lembrança do passado está incorporada na maneira dinâmica de forma que tais lembranças podem se modificar em períodos posteriores, já que os indivíduos e a sociedade podem lembrar de forma diferente no decorrer do tempo. Sobre isso, Halbwachs destaca que as memórias individuais são construções em diálogo com as memórias coletivas dos grupos aos quais os indivíduos pertencem. As duas formas de memória estão entrelaçadas e não podem ser separadas, pois lembramos com o auxílio daqueles

com quem nos relacionamos. Essa interação também pode ser estendida à paisagem urbana, não sendo necessariamente física. No entanto, é importante ressaltar que a narrativa histórica não se confunde com a memória coletiva, mesmo que esta esteja disposta no campo social e respeite os indivíduos que a habitam. A História atua como um exercício regulador da memória espontânea e um espaço institucional do saber, desempenhando um papel crítico e destrutivo da memória espontânea. As disputas pela memória envolvem a interpretação do passado, reinterpretções constantes em função dos combates do presente e do futuro. Essas batalhas pela memória estão intrinsecamente ligadas à construção de identidades. Os modos de representação das memórias geram memórias fortes ou memórias fracas, com diferentes níveis de coerência e compartilhamento entre os membros de um grupo. Assim, a importância da memória coletiva na construção de identidades e da cidadania está intimamente ligada à forma como os indivíduos e grupos se relacionam com o passado e constroem narrativas sobre si mesmos.

Mauricio Abreu (1998), ao tratar da memória das cidades relacionando a temática à recordação dos indivíduos, argumenta que o espaço urbano não é um coletivo de vivências homogêneas. Nesse sentido, a cidade não possui memória homogênea; é formada essencialmente por memórias coletivas variadas, que são influenciadas pelas relações sociais que podem ser de cooperação, domínio ou conflito, mas a recordação individual pode auxiliar a reconstrução da memória das cidades. Desse modo, a experiência da cidade acarreta distintas memórias coletivas que, apesar de diversas, têm em comum a ligação com a mesma urbe. Por meio de registros e lembranças pessoais, é possível revisitar espaços e momentos de uma localidade que já não existem mais de forma física, porém, como salienta o autor, devemos nos atentar para o fato de que a memória individual é subjetiva e pode ser mobilizada conforme o indivíduo. Assim, a memória coletiva, compartilhada por um grupo social, pode ser uma grande aliada. Esse recordar coletivo é registrado e preservado em documentos e instituições de memória, mas o geógrafo salienta que nem todas as memórias foram registradas e que muitos fragmentos do passado se perderam no tempo. Abreu destaca ainda, que documentos e registros exprimem o poder das classes dominantes, que decidiram quais memórias seriam preservadas. Desse modo, defende que, ao recuperar as memórias coletivas que ficaram do passado e ao registrar recordações coletivas que ainda persistem no cotidiano da

cidade, podemos reconquistar o que passou, eternizar o presente e garantir que gerações futuras tenham registros de memória essenciais para a sua identidade.

Nessa mesma esteira de pensar a cidade a partir de recordações coletivas, Pierre Nora (1993), propôs o conceito de "lugar de memória". Segundo o historiador, são espaços simbólicos nos quais a memória se manifesta de maneira concreta, seja por meio de comemorações, arquivos ou celebrações. Esses lugares são fundamentais para a consolidação da identidade social e estabelecem uma relação ambígua com a História, podendo tanto petrificá-la quanto alimentá-la. A existência desses lugares de memória tem o propósito de dificultar o esquecimento, fixar o estado das coisas e registrar o passado, ao mesmo tempo em que permitem a solidificação do sentimento de pertencimento. É nesse contexto que surgem os marcos testemunhais de outras épocas, momentos históricos que são retirados do fluxo da história e, posteriormente, devolvidos por meio desses lugares de memória. Nora argumenta que, com o passar do tempo, as sociedades modernas foram perdendo a tradição de difundir a memória coletiva, o que levou ao surgimento de lugares de memória como um meio de reconstituir e preservar essa memória histórica. De acordo com ele, tais lugares podem ser tanto institucionalizados e intencionalmente criados, como também surgirem de maneira espontânea e evoluírem ao longo do tempo. Por meio dos lugares de memória, as sociedades estabelecem uma conexão com seu passado e reafirmam sua identidade cultural.

Podemos considerar a cidade como um lugar de memória, assim como os bairros e o patrimônio imaterial. Também podem desempenhar esse papel os textos, as imagens e outros. A relação entre a História e a Memória reside na noção de que os lugares de memória surgem e se mantêm a partir do sentimento de que a memória não é espontânea, sendo necessária sua criação e manutenção. Essas ambiguidades e disputas constroem os lugares de memória (PESAVENTO, 2012). A memória coletiva está sempre em um estado de fluxo, podendo ser silenciada ou usada como instrumento de poder, especialmente nos meios de comunicação. A memória atua, portanto, como um fenômeno dinâmico que deixa marcas materiais e imateriais na sociedade como um todo e que é sempre acionada de acordo com as necessidades dos grupos sociais. Nesse sentido, ela pode ser espacializada e cartografada, permitindo a leitura dos espaços urbanos como resultado de várias forças que enquadram os lugares nas narrativas identitárias.

A historiadora Maria Stella Bresciani (1992), indica que as memórias compõem aquilo que é entendido enquanto a realidade de uma cidade. Para ela, as retrações de tempo que chegam até nós proporcionam emotivas transformações na nossa assimilação do espaço social. O modo como compreendemos e arquivamos o passado está relacionado à nossa vida contemporânea e à nossa cultura. A cidade e a sociedade formam relações no seu conjunto, com sua composição e seu funcionamento, com seus elementos, com sua própria e distinta história. De forma semelhante, o filósofo Henri Lefebvre (1991), defende que a cidade é possuidora de uma história própria, ela é a obra de sua própria história, ou seja, de pessoas e de grupos que realizam essa obra nas condições históricas.

Enquanto a memória é fluida, afetiva e alimenta-se de lembranças, a História é uma operação intelectual e crítica, uma representação do passado. A memória é múltipla, acelerada e individual, enquanto a História pertence a todos e a ninguém. Por outro lado, a História enriquece as representações da memória coletiva e fertiliza a memória, mas também pode ser vista como destruidora da memória construída. Assim, a memória coletiva desempenha um papel fundamental na construção das identidades individuais e coletivas, assim como na formação da cidadania. Os lugares de memória, as disputas, os marcos testemunhais e a relação entre História e Memória são aspectos que contribuem para essa construção e para a compreensão de como a sociedade se relaciona com seu passado.

As intervenções urbanas impostas à capital estiveram associadas aos ideais de progresso, de civilização e de desenvolvimento. Nesse sentido, o Rio de Janeiro exercia influência simbólica e estética sobre o restante do país, por isso, além da função civilizadora, era responsável por transmitir as formas de agir e os comportamentos aceitáveis. Para Neves (1992), a definição de uma cidade, enquanto capital de um país, é pura construção da imagem do Estado. A urbe tem o seu prestígio fundado sobre a História, que está testemunhada por seus monumentos pela capital e é consignada nos lugares de memória, que são invadidos pelo advento da modernidade.

As relações entre memória, apagamento e modernidade são perceptíveis. Assim, buscando compreender em que sentido as mudanças físicas implicaram na tentativa de apagamento da memória coletiva de cidadãos subalternizados da vida cotidiana da cidade do Rio de Janeiro, utilizarei as crônicas escritas por Costallat

para delinear as narrativas sobre as memórias coletivas -e também individuais- dos grupos abarcados por ele em suas crônicas.

2.1 Construindo memórias: a crônica como fonte histórica

A literatura brasileira das primeiras décadas do século XX, por meio de crônicas, contos e romances de diferentes autores, buscava explicar aos leitores as profundas transformações na estrutura da experiência subjetiva causadas pelo agudo processo de modernização da percepção e pelo aumento da vida urbana (NEGREIROS, 2015). Certamente esses gêneros literários não devem ser tratados como exemplares isolados, mas como produtos culturais que refletem e que são influenciados pelo contexto histórico no qual foram produzidos. Desse modo, é fundamental que os historiadores considerem a literatura como fonte documental valiosa para entender a história de um determinado período. Investigando as redes de diálogo social das obras literárias e as relações que os escritores estabeleciam com a sociedade e com seus contemporâneos, é possível compreender melhor como esses escritos elaboram e exprimem sua relação com a realidade social da época. Essa relação pode ser explicitada em alguns textos, quando os escritores abordam diretamente as questões sociais, culturais, políticas ou econômicas de seu tempo. Por outro lado, mesmo quando não há uma clara explicitação da realidade social, ela ainda assim permeia a produção literária das mais diversas maneiras, como nas representações de personagens, na descrição de cenários, nos conflitos narrados e nos temas abordados. Nesse sentido, ao estudarmos a literatura a partir de uma determinada perspectiva histórica, podemos perceber características valiosas sobre a mentalidade e as preocupações de determinada época, bem como as mudanças culturais e sociais no decorrer do tempo. A abordagem histórica da literatura ajuda, sobretudo, a situar as obras em seus contextos sociais mais amplos.

A crônica foi uma das principais estratégias utilizadas por escritores brasileiros para expandir seu público leitor e, simultaneamente, disseminar e naturalizar hábitos europeus no país. Segundo Andrea Portolomeos (2005), faz parte da "natureza" do homem moderno, além de estar sempre alerta, a necessidade de

economia de tempo pessoal. A crônica favorece esses exercícios, ao estabelecer um diálogo entre a experiência pessoal e os mecanismos de massificação, tornando-se um dos produtos mais atraentes publicados diariamente nos jornais. Nesse sentido, a autora enfatiza que é possível observar o surgimento de uma prática estética que se alinha à dinâmica de uma sociedade industrial em desenvolvimento.

Ao abordar especificamente a origem da crônica, o sociólogo Antonio Candido (1992), defende que, com o passar do tempo, a crônica foi deixando de dividir espaço com os folhetins e os romances nos jornais. No decorrer dos anos, a escrita foi se tornando mais sutil, diferenciando-a das notícias policiais, dos dramas urbanos e dos problemas do cotidiano. Desse modo, é inegável que ela seja a filha dos jornais e da era da máquina, onde tudo se dispersa rapidamente. Nesse sentido, ela é um tipo de escrita relacionado à modernidade e surgiu como forma de expressão dessa época, nas palavras de Candido: “a crônica não nasceu no Brasil, mas se poderia dizer que sob vários aspectos que é um gênero brasileiro pela naturalidade com que se aclimatou e a originalidade com que aqui se desenvolveu” (CANDIDO, 1992, p. 15). Ainda de acordo com o autor, o cronista passa a desempenhar um papel social, correspondendo a uma demanda e expectativa de seu público-alvo, ou seja, o público é a condição para o autoconhecimento do próprio autor, pois sem o público não haveria referência de escrita e de consumo dos tipos de escrita para se basear. Assim, todo escritor depende diretamente de seus leitores e do seu interesse em consumir o tipo de escrita por ele desenvolvida. A crônica, portanto, assume um papel de captação dos comportamentos implementados e atua como obra que deixa registradas as mudanças contextuais e temporais com suas novidades e imperfeições. Para Eduardo Portella (1958), ao registrar acontecimentos urbanos, a crônica se torna a língua da própria cidade, ao abordar acontecimentos do dia a dia, buscando aderir a uma linguagem acessível e altamente dinâmica.

A crônica dos anos 1920 se instituiu como um espaço de embates entre questões políticas e sociais e estabeleceu diálogos com leitores de jornais sobre temas relevantes para a identidade cultural brasileira. Na percepção da historiadora Margarida Neves (2001), tanto a crônica quanto a História, embora sejam distintas em suas abordagens, têm em comum o propósito de preservar a memória por meio

da escrita. Nesse sentido, os cronistas e historiadores podem ser vistos como "guardiões da memória", pois exercem seu ofício ao documentar e interpretar o passado coletivo (NEVES, 2001, p. 27). A autora enfatiza de maneira categórica que as crônicas dos anos 1920 e 1930 se destacam por atuarem na busca por uma identidade nacional que é o ponto de partida para o surgimento de todos os gêneros e formas de expressão cultural, abrangendo a pintura, música, literatura e a arquitetura¹¹. Além disso, ao carregar em sua essência a assinatura de seu autor e a marca de seu testemunho sobre o fato registrado, "a crônica pode apresentar diferentes tipos de discursos, de acordo com o estilo de seu criador como a crônica-comentário, na qual se apresentam pontos de vista sobre acontecimentos" (SANTUCCI, 2012, p.27). A assinatura pessoal mais marcante de Costallat em suas crônicas era, além das inúmeras críticas sociais, sua tendência ao exagero, pois muitas vezes em tom irônico criticava os novos comportamentos adotados pelos habitantes da cidade e conseguia envolver os leitores ao mesmo tempo.

No entanto para a historiadora Magali Engel (2007), as crônicas podem ser consideradas obras de ficção porque não são necessariamente isentas de determinadas lógicas sociais, "cuja identificação e interpretação são pressupostos indissociáveis da análise histórica. No que se refere à autoria, considero, portanto, os literatos como filhos de seu tempo que expressam sempre vozes coletivas" (ENGEL, 2007, p.68). Nesse sentido, a autora defende que as crônicas são criações literárias que se formam a partir das complexas conexões entre o passado e a memória, situando-se na fronteira entre fatos reais e elementos fictícios. Os cronistas, como habilidosos contadores de histórias do dia a dia urbano, utilizam diversas facetas da vida na cidade como fonte de inspiração para seus escritos. Nessa abordagem, tanto as crônicas quanto os próprios cronistas são vistos como parte integrante dos debates e conflitos contemporâneos, assumindo papéis ativos como sujeitos e personagens das narrativas que apresentam (NEVES, 2001).

A geração de cronistas que surgiu nos anos 1910 e 1920 demonstrava admiração pelas novidades e buscava traduzir o encantamento com novas formas de escrita para relatar a nova paisagem que se descortinava diante de seus olhos. O fascínio pelas manifestações da modernidade se converteu em inúmeras produções que abordaram temáticas como filmes, os carros e suas buzinas, o uso contínuo de

¹¹ Ibid,p.27.

drogas, novos ritmos de dança como o jazz e o novo papel desempenhado pela mulher, que se tornara mais livre. Todas essas temáticas se entrelaçaram com elementos já preexistentes no dia a dia e na cultura da capital, como a vida nos morros e a cultura do samba. De modo geral, aquele período ficou marcado pelo esforço em exprimir a vida moderna, dando voz a assuntos anteriormente negligenciados pela sociedade, como a vida nas favelas, que passam, a partir daí, a serem compreendidas como parte da paisagem urbana da capital.

Houve também uma mudança no tipo de escrita, que então se propunha a abordar as distintas faces da mesma cidade. As narrativas relacionadas ao *bas-fond*, como as de Costallat, descreveram um mundo proibido e sedutor, abordando as ambiguidades sociais e os aspectos mais obscuros da vida urbana e demonstraram uma nova perspectiva de escrita jornalística e literária do período ao explorar os costumes e vícios da sociedade. O cronista passou a voltar seu olhar para a população marginalizada e, em contrapartida, também abordou o profano das elites como uma espécie de estratégia de mercado, pois assim se aproximava de ambas as camadas sociais. Para Mônica Velloso (2004), outro ponto relevante é que o cronista narrador se aproximou da linguagem das ruas, demonstrando que no meio urbano coexistiam territorialidades. Essa abordagem abrangeu festas populares, como o carnaval, o samba e as manifestações de religiões de matriz africana, comumente descritas como práticas culturais informais. Desse modo, tanto os jornalistas quanto os cronistas se tornaram trabalhadores que atravessaram inúmeros setores e foram encarregados de trazer para o restante da sociedade, conteúdos culturais dos setores populares. As crônicas também se encarregaram de criticar intervenções urbanísticas ocorridas na cidade, como o desmonte do morro do Castelo, abordado por Costallat em "A cidade Branca", e as propostas do urbanista Alfred Agache, amalgamando tanto fúria quanto utopia geradas pelo ideal de progresso.

No que diz respeito à abordagem sobre a história da cidade, Sandra Pesavento (2002) defende que as representações literárias precisam ser pensadas por meio de um exercício que consiste na análise sobre a cidade representada. Para a autora, existe uma narrativa material e formal sobre uma mesma cidade e sobre ela construída uma visão literária que busca reconstruir a cidade de forma textual. Assim, os relatos literários representam cenas do cotidiano urbano que expressavam

a existência do concreto, pois "é nessa medida que as obras literárias, em prosa e verso, têm contribuído para a recuperação, a identificação, a interpretação e a crítica das formas urbanas" (PESAVENTO, 2002, p.13). Walter Benjamin (2000), por outro lado, indica que o romance surgiu na cidade e está intimamente ligado com ela, pois a narrativa sobre as urbes é capaz de acarretar imagens que transcorrem tanto o espaço público quanto o privado, que vai das classes mais altas até as menos abastadas. Ainda sob essa perspectiva, o escritor uruguaio Ángel Rama (1985) defende que nas cidades, uma linguagem elaborada se desenvolve em duas redes distintas e sobrepostas: a física, percorrida pelos viajantes comuns, que muitas vezes se perdem na multiplicidade e fragmentação urbana; e a simbólica, que organiza e interpreta a cidade, mas apenas para aqueles que possuem afinidade espiritual e conseguem atribuir significados a elementos que para os outros são apenas símbolos perceptíveis. Por meio dessa interpretação, é possível reconstruir a ordem subjacente. Existem dois labirintos: um nas ruas, acessível apenas por meio da experiência pessoal, e outro de símbolos, que somente a mente racional pode decifrar, revelando sua lógica (RAMA, 1985, p.53).

A modernização, difundida por meio dos jornais e revistas, também alcançou o campo cultural, democratizando esse espaço. Novos leitores surgiram e a profissionalização do escritor se tornou possível. A partir desse período, muitos artistas conseguiram ocupar um lugar no meio literário, que anteriormente estava reservado aos privilegiados de nascimento. É o caso de Benjamim Costallat, que aplicou o padrão da modernidade audaciosa adotando perspectivas de editor e artista, procurando atualizar a literatura no ritmo dinâmico da cidade industrial, fazendo com que ela pudesse persistir aos novos modelos de produtos culturais, como no caso do cinema, que apostava em características modernas de velocidade, excitação e intensidade (PORTOLOMEOS, 2005). Para Negreiros (2015), as novas tecnologias de transporte, comunicação e distribuição de mercadorias, assim como os veículos e os sujeitos em movimento, representam as práticas de mobilidade e circulação que são elementos marcantes do crescimento do capitalismo. O Rio de Janeiro, a capital do país, se torna o cenário desse processo, sendo protagonista dos efeitos dessas mudanças na intensificação da vida sensorial e na vivência de novas experiências corporais e perceptivas. Ainda segundo a autora, nesse período, mesmo na periferia da produção industrial capitalista, observa-se o surgimento de

uma sensibilidade estética que combina técnicas, fascínio e tensão da vida urbana com os sonhos, os sobressaltos e os devaneios dos indivíduos (NEGREIROS, 2015, p.90). Para Neves (1992), não há dúvidas acerca do que se podia observar nos relógios que marcavam a mudança de século: uma cidade que se apresentava como "moderna", resultado da reconstrução física e ideológica promovida por intelectuais, incluindo engenheiros e higienistas, que estavam vinculados ao Estado. Eles utilizaram a força das picaretas ou campanhas sanitárias para demolir o antigo e impor o novo na capital. Além disso, cronistas da época também contribuíram para essa transformação ao tematizarem a cidade em suas publicações na imprensa da época, criando assim um cenário de obras em constante evolução (NEVES, 1992, p.6). Nas ruas em processo de modernização, destacam-se a Avenida Central, reformada com base no modelo político e metodológico parisiense, e a rua do Ouvidor, onde a moda atualiza hábitos e atitudes, exibindo vitrines com produtos sofisticados. A própria rua se torna um espaço de exibição da modernidade nos corpos e nas atitudes, devidamente capturados pelas câmeras dos jornalistas, pelos binóculos dos transeuntes ou pelos olhos dos observadores da cidade.

Walter Benjamin (1994) defendia que o *flâneur* era uma espécie de detetive urbano que estava socialmente em constante transformação e que mudava de acordo com as mudanças e transformações da cidade. O termo, popularizado por Charles Baudelaire, descreve uma figura social e urbana do século XIX, mas que continuou presente nos séculos seguintes. Ele é, essencialmente, um observador urbano que vagueia pelas ruas da cidade com uma atitude de contemplação e curiosidade, é alguém que se permite perder-se nas multidões, caminhando sem destino específico, absorvendo a atmosfera da cidade e observando as cenas e as pessoas ao seu redor. Para Benjamin, o *flâneur* é alguém que está atento aos detalhes, aos fragmentos da vida cotidiana e às particularidades das ruas. Ele analisa com minúcia cada detalhe para tentar compreender a cidade, suas dinâmicas, contrastes e peculiaridades, buscando um entendimento mais profundo da vida urbana e de suas transformações sociais. Dessa maneira, essa figura também está associada à noção de modernidade, já que a experiência de caminhar pelas ruas da cidade é vista como uma resposta à vida acelerada e às mudanças da época. Ao se mover pela cidade, o homem é capaz de capturar os momentos efêmeros, os detalhes ocultos e os aspectos inesperados da vida urbana,

trazendo-os à tona em sua observação e reflexão e que busca criar uma conexão poética com a cidade, explorando-a em sua cotidianidade e absorvendo sua essência por meio da observação e da experiência direta. Ele representa uma abordagem contemplativa e crítica em relação à vida urbana e à modernidade.

Em *Mistérios do Rio*, Costallat atua como um *flâneur* que vagueia pelos lugares mais obscuros da cidade em busca de realidades perigosas. É o narrador-personagem que enfrenta os maiores perigos para registrar como vivem os viciados em ópio descritos como "Os fumantes da morte", é esse mesmo observador que também vai ao longínquo bairro de Ramos para narrar os acontecimentos de uma cerimônia de candomblé ou que vai à favela narrar os perigos de quem vive "fora do mundo"¹². A postura profissional de Costallat, para Marcel Verrumo, é a do repórter que, ao desvendar uma realidade sombria, promete revelá-la ao leitor ao transformá-la em um texto jornalístico (VERRUMO, 2012, p.154). Observo, porém, que o tipo de escrita utilizada por Costallat não é inédita, uma vez que a narrativa sobre a mudança das paisagens urbanas e sobre o submundo da cidade já havia sido inaugurada anos antes por Paulo Barreto, o João do Rio. Marcelo Bulhões (2016), no entanto, destaca que Costallat incrementa o repertório de narrativas sobre o submundo. Assim, o cronista em questão compõe um painel de escrita cronista interessada no escândalo, no vexatório e no pecaminoso mundo social da década de 1920.

Carmem Negreiros (2015), argumenta que, ao serem inseridas nos jornais como narrativas do espetáculo da modernidade, as crônicas funcionam como elementos de conexão que auxiliam na compreensão dos conflitos intermitentes que ocorrem no tráfego, nas ruas e até mesmo no cinema. Nos periódicos que promovem a articulação do espaço, são disseminadas imagens da vida urbana e a organização das ideias fragmentadas. A autora cita Julio Ramos¹³, que argumenta que o sujeito urbano vivencia a cidade não apenas ao percorrer suas regiões delimitadas, mas também ao lê-la nos jornais, que lhe apresentam seus fragmentos. Porém, a experiência de leitura deveria ter semelhanças com a sensação de choque

¹² Termo utilizado por Costallat para se referir a favela na crônica "A favela que eu vi", em *Mistérios do Rio*.

¹³ RAMOS, Julio (2008). *Desencontros da modernidade na América Latina*. Literatura e política no século 19. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG.

encontrada nas ruas ou nas sessões cinematográficas, e cabe ao escritor equilibrar a emoção e o impacto para alcançar esse efeito (NEGREIROS, 2015, p.96).

Portanto, acredita-se que analisar as crônicas escritas por Costallat será outra maneira de estudar a cidade do Rio de Janeiro. A efemeridade da crônica a torna ainda mais interessante ao descrever, de forma criativa e envolvente, o cotidiano da cidade, as mudanças na paisagem urbana e a convivência de uma população em transição para a modernidade, contando com inúmeras modificações na paisagem urbana da metrópole carioca que, de acordo com Motta (2004), oferecia aos seus visitantes o retrato da nação moderna que pretendia ser.

2.2 Cidade movediça: o processo de modernização do Rio de Janeiro no início do século XX

A virada do século XIX para o século XX foi marcada por inquietações políticas, urbanas e sociais que deixaram marcas no Rio de Janeiro, capital do país. As principais mudanças ocorridas na cidade foram, de acordo com o historiador José Murilo de Carvalho (1987), a abolição gradual da escravidão e o consequente aumento da mão de obra livre, da imigração e da migração do campo para a cidade aumento de vadios. Nas palavras do também historiador Jeffrey Needell (1993), os viajantes descreviam o Rio de Janeiro como um destino exótico, cheio de fazendas, arquitetura colonial, incontáveis trabalhadores e vendedores ambulantes negros com trajes coloridos em meio a uma vegetação exuberante. Porém, havia o medo constante dos surtos periódicos de doenças e o desprezo pelas ruas e espaços públicos com seus odores desagradáveis de sujeira, suor e perfume além da falta de bom gosto (NEEDEL, 1993, p. 53).

Entre os anos 1900 e 1920, no âmbito político o país passou por uma série de governos marcados pela instabilidade. Houve uma alternância frequente de presidentes e uma intensa disputa de poder entre as oligarquias regionais. Foram observados movimentos sociais e revoltas, como a Revolta da Vacina (1904) e a Revolta da Chibata (1910), que refletiam a insatisfação da população com as condições sociais e políticas vigentes. No contexto urbano, a cidade carioca, que ainda guardava características remanescentes do período colonial, crescia desordenadamente, atualizava sua arquitetura e sofria com frequentes surtos de

febre amarela, varíola, peste bubônica e tuberculose. O Rio de Janeiro passou por um processo de modernização e expansão com a realização de grandes obras visando transformar a capital em um símbolo de modernidade e progresso.

O processo de remodelação do Distrito Federal abarcou a necessidade de frear os surtos de epidemias, higienizar e modernizar seus espaços. O projeto contava com a construção de novas avenidas, praças e edifícios públicos, além da instalação de uma rede de transporte eficiente, com bondes elétricos e uma extensa malha de estradas de ferro. A insalubridade da capital era tanta que, de acordo com José Murilo de Carvalho (1987), durante os meses mais quentes quando o Rio de Janeiro se transformava em um ambiente tão perigoso para os residentes e estrangeiros, o corpo diplomático costumava fugir para Petrópolis em busca de segurança, embora nem sempre conseguissem evitar o contágio. O governo britânico, por exemplo, oferecia aos seus diplomatas um bônus devido à ameaça representada pelos riscos da cidade (CARVALHO, 1987, p.19).

A população da cidade era composta por diversos grupos de indivíduos, mas alguns poderiam ser equiparados às classes perigosas ou potencialmente perigosas mencionadas durante a primeira metade do século XIX. Essa categoria incluía ladrões, prostitutas, malandros, desertores do Exército, da Marinha e de navios estrangeiros, ciganos, vendedores ambulantes, coletores de lixo, criados, funcionários públicos de baixo escalão, trapaceiros, passageiros clandestinos de bondes, engraxates, condutores de carroças, vendedores de flores, contraventores do jogo do bicho, jogadores e receptadores. Além disso, havia também a figura típica do capoeira, carioca por natureza, cuja fama já havia se espalhado por todo o país e cujo número estimava-se em cerca de 20 mil pessoas às vésperas da República. Essas pessoas viviam, atuavam e trabalhavam, em sua maioria, nas ruas centrais da Cidade Velha. Eram os principais responsáveis pelos registros criminais, especialmente aqueles relacionados a infrações como desordem, prostituição, embriaguez e jogos ilícitos (CARVALHO, 1987, p.17-18).

Na concepção do historiador Sidney Chalhoub, naquela época os pobres passaram a ser considerados disseminadores de perigo contagioso. Os intelectuais-médicos eram muitos nesse período, eles analisavam a realidade, faziam diagnósticos e prescreviam a cura, convictos de que apenas suas receitas poderiam salvar o paciente. Nesse contexto, foi diagnosticado que os hábitos morais

dos pobres eram prejudiciais à sociedade. Isso ocorria porque as habitações coletivas eram vistas como focos de propagação de epidemias e terrenos férteis para a disseminação de vícios de todos os tipos (CHALHOUB, 1996, p.29). Porém, somente após a implementação da "Política dos Governadores"¹⁴ e de uma estabilização econômica, a realização de reformas urbanas e sanitárias na capital do país tornou-se possível. Desse modo, foi apenas durante a presidência de Rodrigues Alves (1902-1906), que as reformas urbanas mais expressivas puderam ser finalmente realizadas (CARVALHO, 1987, p.33).

O ano de 1903 representa um marco importante na história do Rio de Janeiro. Nesse ano, Francisco Pereira Passos é indicado como prefeito, personificando a imagem vívida de uma nova era, mesmo com seus setenta anos bastante aparentes. Reconhecido como um empreendedor determinado e um homem de pulso firme, Passos era proprietário da Estrada de Ferro do Corcovado, membro ativo do Clube de Engenharia e possuía uma sólida formação acadêmica na França, características que o tornaram perfeitamente adequado às necessidades naquele momento. Para os setores dominantes, ele se tornava o exemplo perfeito de regeneração e recebeu total autonomia de Rodrigues Alves para implementar mudanças profundas, mesmo que isso ocasionasse conflitos com os interesses das elites estabelecidas. Essas reações provocaram abalos na vida política da cidade, especialmente no que diz respeito a questões de propriedade. Segundo Needell (1993), as reformas empreendidas por Passos se relacionavam com a formação francesa do engenheiro. Documentos de Passos e publicações do período corroboram com a ideia de que a inspiração no modelo haussmaniano, implementado em Paris, era consciente e tinha fundamentação clara (NEEDELL, 1993, p.55). Segundo Harvey (2012), o então prefeito Georges-Eugène Haussmann tinha planos ambiciosos para a capital francesa:

¹⁴ A política dos governadores foi um arranjo político implementado durante a presidência de Campos Sales (1898-1902) em colaboração com os governadores e presidentes estaduais, com o objetivo de lidar com as incertezas políticas iniciais da República brasileira. Nesse acordo, o presidente se comprometeu a não intervir nos conflitos regionais em troca de obter controle total do Executivo sobre o Congresso. Esse arranjo fortaleceu as oligarquias estaduais e estabeleceu a predominância da chamada política do "café-com-leite", em que São Paulo e Minas Gerais exerciam influência na indicação dos presidentes. Essa estrutura política perdurou até a Revolução de 1930.

Quando o arquiteto Jacques Ignace Hittorff mostrou a Haussmann seus planos para uma nova avenida, Haussmann os atirou de volta, dizendo: "Não é bastante larga (...). O senhor quer 40 metros de largura, e eu quero 120." (...) Haussmann arrasou os velhos cortiços parisienses, usando o poder de ex- propriação do Estado em nome do progresso e da renovação cívica. Ele organizou deliberadamente a remoção de grande parte da classe trabalhadora e de outros elementos indisciplinados do Centro da cidade, onde constituíam uma ameaça à ordem pública e ao poder político. Criou um desenho urbano no qual se acreditava que haveria um nível de vigilância para garantir que os movimentos revolucionários fossem dominados facilmente (HARVEY, 2012, p.38-43).

No Brasil, as reformas foram executadas por dois setores diferentes da administração pública. O Governo Federal, liderado por Rodrigues Alves, foi responsável pela remodelação do Porto do Rio de Janeiro, que incluiu a construção do trecho final do Canal do Mangue e a abertura de uma avenida que ligava o porto ao centro comercial da cidade. Enquanto isso, a Prefeitura realizou obras de melhoria da cidade, concentrando-se na abertura de novas ruas e no alargamento e prolongamento de algumas já existentes, principalmente na área central e em bairros adjacentes. Embora pertencessem a diferentes esferas da administração pública, ambos os projetos estavam alinhados ao objetivo principal de modernizar a capital do país, tornando-a "civilizada" e um símbolo do futuro brilhante que o Brasil almejava (PAIOLI, 2013, p.50). Segundo o historiador Nicolau Sevcenko, Passos implementou medidas iniciais que visavam regulamentar os comportamentos sociais relacionados às práticas urbanas comuns na capital. Essas medidas incluíam restrições ao comércio ambulante de leite, à venda de bilhetes lotéricos em espaços públicos como ruas, praças e bondes, além do recolhimento de cães de rua sem dono. Também ficaram estritamente proibidos acender fogueiras nas vias públicas, soltar balões devido aos riscos de incêndio, e transitar descalço e sem camisa em locais públicos. Os quatro principais pilares das modificações urbanas na cidade foram, segundo o historiador:

A condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade; e um cosmopolitismo agressivo (SEVCENKO, 1999, p.43).

Outro fator mencionado por Sevcenko é que nos navios europeus que atracavam no Brasil vinham abarrotados de figurinos, roupas e mobiliários, mas também traziam notícias sobre os livros que estavam mais em voga, escolas filosóficas que predominavam na Europa, comportamento, estéticas e até mesmo doenças novas, tudo que fosse possível de ser consumido por uma sociedade urbanizada que buscava incessantemente por modelos a serem seguidos ¹⁵. Antes, a concepção de ordem era estabelecida através da comparação com a desordem. Agora, no entanto, surgiu um projeto que, embora ligado à melhoria predominantemente estética da cidade, evidenciava claramente os interesses políticos e econômicos da classe dominante. A tendência higienizadora dessas comunidades representa a influência da civilização e estabelece a família como meio de controlar a higiene. A cidade, onde essas transformações ocorriam, ganhou uma intensa vida cultural e artística. Foi uma era de conferências, crescimento da imprensa e surgimento do automóvel. Muitos desejavam vivenciar a era dourada da cidade e, se possível, como escritores e intelectuais. Tudo o que acontecia em Paris poderia acontecer no Rio de Janeiro também. Houve uma aproximação da capital entre Viena e Londres, pois os cafés e restaurantes começaram a se popularizar na cidade. Nos salões elegantes e até nos mais modestos, o francês e o inglês eram falados, indicando uma nova era em um país com índice de analfabetismo altíssimo. Recitavam-se as poesias mais recentes e a moda seguia a mesma das grandes capitais. Até mesmo o café, uma das bebidas mais consumidas, foi substituído pelo chá às cinco da tarde. A cidade se tornou burguesa e se modernizava a passos largos (RODRIGUES;OAKIM, 2015, p.26).

O ruído e o movimento resultantes dessas transformações, embora distantes do mundo do trabalho, capturam a atenção das pessoas como símbolos do novo e do progresso. A cidade passava por um processo de civilização em que todas as áreas eram afetadas simultaneamente. Muitos duvidavam da viabilidade de concluir tais empreendimentos, alimentando receios de fracasso que aumentavam as polêmicas. Era necessário dissipar as desconfianças e estabelecer a confiança na realização bem-sucedida dessas mudanças. (RODRIGUES;OAKIM,2015,p.27). A reforma impactou profundamente a cidade e ocasionou conflitos sociais. Inúmeras famílias foram desalojadas de suas casas para dar lugar às obras, o que gerou um

¹⁵ Ibid, p.37.

grande movimento de resistência popular. Além disso, ela também foi marcada pela segregação social e racial, já que as habitações de pobres e de negros foram as mais afetadas pelas demolições. Apesar do apelo higienista da reforma, Nara Brito afirma que anos depois, durante a pandemia de gripe espanhola (1918-1919), o Brasil registrou mais de 35 mil mortes, sendo o Rio de Janeiro o local com o maior número de óbitos. Cerca de 12.700 pessoas morreram em dois meses, representando cerca de 1/3 do total de mortes no país, para uma população de quase um milhão de habitantes. Em meados de outubro de 1918, a cidade parou e a Diretoria Geral de Saúde Pública admitiu a impossibilidade de controlar o surto gripal. Embora a gripe tenha afetado todas as camadas sociais, a maioria das vítimas era composta pela classe pobre e desassistida pelo poder público (BRITO, 1997, p.23). O próprio Rodrigues Alves, que havia sido reeleito para a presidência do país, faleceu antes de tomar posse, em virtude de uma doença já preexistente agravada pela febre amarela.

O resultado mais perceptível do intenso processo de dar ares burgueses para a paisagem carioca foi a criação de um espaço público central completamente remodelado, embelezado aos moldes europeus e destinado exclusivamente ao convívio dos ricos. Para Sevcenko, a demolição de antigos casarões, que naquele momento já haviam sido transformados em pensões de baixo custo, provocou uma crise habitacional na cidade. Simultaneamente, por meio da imprensa, foi desencadeada uma campanha que perdurou durante todo esse período, com o objetivo de "caçar mendigos", buscando eliminar pedintes, indigentes, bêbados, prostitutas e qualquer outro grupo marginal das áreas centrais da cidade (SEVCENKO, 1999, p.34).

A imposição da modernização do Rio de Janeiro teve como resultado consequências sociais marcantes. Inúmeros moradores das áreas afetadas foram desalojados para dar espaço às obras urbanas e foram obrigados a se deslocarem para as regiões periféricas da cidade ou para os morros, aumentando o processo de favelização que já havia sido iniciado na cidade anos antes:

As favelas, conjuntos de barracos amontoados nos morros, haviam sido erguidas perto da nova área de docas ao norte, no final do século XIX, e foi

para lá que se dirigiram muitos desabrigados das habitações decadentes da Cidade Velha, demolidas com as reformas de 1903-06. [...] nas reformas de Rodrigues Alves, conforme entendidas por ele e por sua platéia de elite, o impacto negativo se subordinava naturalmente ao impacto positivo almejado (Needell, 1993, p.71-73).

Inaugurada em 1905, a Avenida Central tornou-se o símbolo maior da modernização nos trópicos. A capital do país, vitrine da nova civilização, "agora possuía um bulevar verdadeiramente 'civilizado' (...) e um monumento ao progresso do país" (NEEDELL, 1993, p.60-61). Os edifícios construídos ao longo da avenida foram "destinados a empresas estrangeiras e nacionais, comerciais e de infraestrutura; à recreação e ao consumo de luxo; a instituições vinculadas à literatura consagrada e às belas artes (...) (NEEDELL, 1993, p.62). A avenida representava, portanto, o auge da civilização e estava reservada aos mais abastados da sociedade. Ao recriminar hábitos comuns aos brasileiros à época, estava o anseio de reservar a parte mais central da cidade, ao redor da nova avenida, para a presença exclusiva da classe social elegante e sofisticada, ou pelo menos moldar todos os elementos e estabelecimentos que passassem ou se instalassem naquela região de acordo com esse novo padrão adotado (SEVCENKO, 1999, p.34). Adotar o novo modelo de civilização significava recusar o que a elite carioca considerava um passado antiquado, de raízes coloniais, bem como rejeitar os aspectos raciais e culturais da realidade que a elite associava a essa época passada (NEEDELL, 1993, p.70).

Porém, segundo Antonio Edmilson Martins Rodrigues (2015), ainda era necessário polir a beleza e remover a poeira que se formou para criar o novo cenário. Mesmo na cidade embelezada, ainda havia canteiros de obras, máquinas dispostas em locais estratégicos, vendedores ambulantes de perus, mulheres negras vendendo quitutes e miúdos, e, por fim, os quiosques. De forma contraditória, o comércio dos quiosques florescia durante o período de demolições, porque eles eram os responsáveis pela alimentação dos trabalhadores encarregados das reformas urbanas, de trabalhadores manuais de modo geral e de guardas noturnos. Ao gerar agitação e exalar aromas que conferiam à cidade a reputação de cheiro de gordura, esses quiosques representavam a pressa do progresso, uma vez que eram fundamentais para sustentar os operários envolvidos nas reformas (RODRIGUES; OAKIM, 2015, p.24). Apesar de não apreciar os quiosques e seus frequentadores,

Pereira Passos perdeu a batalha e os contrastantes transeuntes indesejados continuaram a frequentar os quiosques. Ainda de acordo com Rodrigues, ao lado do polimento do homem moderno que andava pela cidade, surgem tipos urbanos ligados aos "acampamentos da miséria" que pertenciam às profissões descritas por João do Rio como os "fumadores de ópio", "os vendedores de santinhos", "os marcadores", "os trapeiros", "os ratoeiros". Enfim, surgem os mais diversos profissionais formados pela "academia da miséria", que contrasta diretamente com a riqueza e com a imagem da cidade do progresso que se pretendia¹⁶.

Essas transformações implementadas no ambiente urbano resultaram na expansão da cidade e, simultaneamente, começaram a excluir elementos que não podem mais coexistir com a modernidade. O Rio de Janeiro enfim se tornou uma metrópole modernizada, avançou em sua arquitetura e renovou-se socialmente, mas a população empobrecida ainda era um grande percalço para os governantes. Dispersar os pobres do Centro da capital e não deixar com que retornassem aos nobres espaços se tornou um objetivo de boa parte dos prefeitos da cidade, e já era uma problemática que permeava a mente dos prefeitos que assumiram o cargo antes de Pereira Passos. É em meio a esse caos urbano de mudanças abruptas que Benjamim Costallat cresce e vivencia as mudanças sociais e urbanas da capital da nação.

Entre 1910 e 1920, o encantamento com a República passou a dar lugar às preocupações que ainda não haviam sido extintas. No Rio de Janeiro, o crescimento urbano desenfreado, aliado ao surgimento das favelas e à pauperização dos bairros suburbanos saltava aos olhos dos habitantes da capital. Costallat capitalizou essas insatisfações e temores, transformando-os em produtos literários e jornalísticos. Ainda que de forma bastante peculiar, ele buscava aproximar suas crônicas da realidade do leitor, conferindo-lhes um caráter quase documental. Ao flunar pela cidade em modernização, Costallat narrava as modificações na paisagem urbana carioca e a adaptação dos costumes que os brasileiros adotaram do exterior buscando criar uma vitrine moderna, agora com características majoritariamente brasileiras, negando veementemente seu passado escravocrata. Nesse sentido, ele buscava escrever crônicas que envolvessem o público contrapondo, ao mesmo tempo, uma narrativa dominante que foi perpetuada durante muito tempo. Para a

¹⁶ Ibid, p29.

antropóloga e historiadora Julia Galli O'Donnell (2012), Costallat agia como um verdadeiro "sanitarista da moral moderna" (O'DONNELL, 2012, p.131), pois deixava evidente que o problema urbano ultrapassava os problemas habitacionais e de circulação pela cidade. Desse modo, era necessário entender que o que estava em voga era um novo modelo de civilização a ser implementado¹⁷. Na década de 1920, a intimidade com a paisagem técnica tornou-se ainda mais profunda e o arrasamento do morro do Castelo converteu-se em um dos maiores marcos da necessidade de apagamento do passado, como destacado por Costallat em "A cidade branca":

(...) O velho Castelo agoniza... Vai, pouco a pouco, se esvaindo em terra para o mar, e uma nova cidade, toda branca como uma virgem, vem aparecendo rapidamente no terreno ainda revolto e ainda vermelho do aterro gigantesco!
Do bojo enorme do moribundo, entre o barro sangrento, como num parto monstruoso, vão saindo os elementos de existência da nova cidade! (...) Teremos, então, a cidade branca. A cidade do futuro.
Não a cidade do futuro, ou melhor, futurista (...) A nova cidade será a vigorosa afirmação da nossa engenharia e da nossa arquitetura, de tudo que é nosso.
Que ela firme a nossa independência em tudo! E ao lado da velha cidade, decrépita e gasta, que sempre pensou com o cérebro alheio, que sempre imitou instituições dos outros, que plagiou (...) a Ópera de Paris (...), ao lado da velha cidade, ignorante e pernóstica, que bebe chá às cinco, porque Londres assim o faz, - que venha a cidade branca e brasileira! (...) Mil novecentos e vinte e dois há de ser uma data e um marco.
(...)(COSTALLAT, 1923, pp.109-114)

A celebração do Centenário da nação, em 1922, foi marcada pela ideia de uma nação jovial conquistando seu lugar no século XX. A modernização do Rio de Janeiro, capital do país, símbolo e cartão-postal da nação, era um requisito indispensável. De acordo com a historiadora Marly Motta (1992), a preparação para as festividades assumiu um significado especial, pois era necessário que o Rio de Janeiro se tornasse a personificação da modernidade brasileira. A reforma urbana planejada pelos governantes tinha como alvo principal o antigo morro do Castelo, berço da cidade, e que agora era habitado por uma população pobre e por habitações sem qualquer tipo de infraestrutura básica. A imprensa travou inúmeras discussões à época sobre a demolição ou preservação do velho Castelo e essas discussões não eram limitadas apenas às questões urbanísticas. Elas colocaram em

¹⁷ Ibid, p.131.

confronto diferentes concepções de modernidade, tradição, passado, memória e cultura. Segundo Motta (1992), ao examinar os diferentes projetos e argumentos que defendiam a demolição ou a preservação do Castelo, bem como as correntes de pensamento associadas a essas propostas, podemos desvendar um rico panorama de valores, ideais, esperanças e aspirações de segmentos significativos do Distrito Federal diante do desafio de se projetar como a capital "moderna" de uma nação também "moderna" (MOTTA, 1992, pp.6-7).

Figura 7: Habitações do Morro do Castelo. Na parte mais alta da imagem, a Igreja de São Sebastião. Fotografia de Guilherme Santos, 1917.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Desse modo, a comemoração do Centenário da Independência do país, ocorrido em 1922, trouxe à tona a ideia de fazer do Rio de Janeiro um modelo do progresso nacional. Para Motta, realizar uma Exposição Universal no espaço do antigo morro do Castelo foi uma atividade comemorativa extremamente ambiciosa, pois visava provar ao mundo civilizado que o país e, especialmente a capital, o que haviam atingido nos seus cem anos de independência. A construção do imaginário social é de suma importância em momentos em que a identidade coletiva está sendo

redefinida, como ocorreu no início dos anos 1920. Nesse período, houve uma análise crítica do passado e do presente, com a perspectiva de criar uma nova sociedade, um novo tipo de pessoa e, em última instância, uma nova nação. Foi nesse contexto que surgiram e se disseminaram certas imagens e representações que buscaram associar o Rio de Janeiro ao prazer e São Paulo ao dever. Acredita-se que a "cidade maravilhosa" foi incapaz de se adaptar às demandas do mundo do trabalho e da ordem, sendo deixada à margem do processo de modernização brasileiro, que, segundo a visão predominante, era liderado pela "locomotiva" paulista. Nas palavras da historiadora: "(...) o Rio representava a nação atrasada que se era, e São Paulo, a nação moderna que se deveria ser. (MOTTA,1992, p.8).

O ano de 1922 pode ser considerado um marco na história do Brasil, pois nele se reuniram eventos que, para o entendimento da historiografia, ficaram marcados como necessários para a construção de um novo país. Destaco aqui a criação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), a primeira manifestação que marcou o movimento tenentista e, por fim, a realização da Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo entre 11 e 18 de fevereiro. A Semana de Arte Moderna acabou por intensificar a rivalidade entre São Paulo e Rio de Janeiro. Inúmeras foram as críticas lançadas ao "fracasso" da Semana, em especial da imprensa carioca, que fez o possível para se opor à ideia de que a província havia se adiantado à metrópole no movimento modernista. Para Motta (1992), a rivalidade entre as duas cidades não era apenas uma questão superficial, mas uma disputa mais profunda em busca de estabelecer novos padrões de identidade nacional e garantir a entrada do país na modernidade(MOTTA,1992,p.108-109). Nesse mesmo ano, Costallat já havia assumido os postulados centrais do movimento modernista, mas Magali Gouveia Engel destaca que ainda assim, Costallat não conseguiu a legitimidade nem mesmo nos meios literários renovadores e suas polêmicas obras, profundamente marcadas por temáticas relacionadas à degradação moral e à degeneração dos costumes, acabaram relegadas ao silêncio (ENGEL, 2007, p.69).

É perceptível que o início do século XX é marcado por um turbulento momento de modificação da cidade, que era destruída para ser reconstruída de forma similar aos padrões considerados civilizados. A cidade, agora repleta de luzes, largas avenidas, vitrines, veículos e multidões de transeuntes, despertava estímulos

auditivos e visuais dos mais distintos nos indivíduos, que agora se habituavam ao constante movimento do fazer e refazer da capital, apreciavam as mudanças de forma dinâmica, como acontecia no cinematógrafo. Observando as trepidantes mudanças físicas e sociais da cidade, Costallat optou por se debruçar sobre as mazelas desencadeadas pela onda de modernização que transformou definitivamente o Rio de Janeiro e usou a literatura de escrita popular, que estava se expandindo desde o século XIX (EL FAR, 2008, p.290), como o carro-chefe de suas produções literárias.

2.3. Entre páginas e polêmicas: Benjamim Costallat e o Rio de Janeiro de seus olhos

Ser cronista, entre nós, é o grande sonho de quase todos os rapazes da imprensa. Este sonho, sempre desataviado de complicações, resume-se em angariar cotidianamente meia coluna de jornal, lançar um título constante ao cabeçalho, e daí compor e decompor homens, criações e instituições. É por esta generalidade de tendências que, possuindo tantos cronistas, a imprensa do Rio apenas pode jactar-se de seis ou oito cronistas bons. Benjamim Costallat entra nesta aristocracia da crônica. (*Revista da Semana*, 21/01/1922)

Inúmeros são os adjetivos que poderíamos citar para definir a trajetória profissional e pessoal de Benjamim Costallat, mas talvez nenhum outro possa defini-lo tão bem quanto polêmico. A escrita ousada adotada por ele rendeu ao cronista nascido em 1897 no Rio de Janeiro uma fama avassaladora na década de 1920. Na apuração parcial do concurso nacional sobre os maiores brasileiros vivos, realizada pela revista "*Fon-Fon!*" em 1924, Costallat ocupou o 5º lugar na lista destinada aos escritores mais relevantes da época. Com 783 votos, o cronista ficou atrás de nomes como Coelho Neto e Oliveira Lima e ficou à frente de Monteiro Lobato e de Gilberto Amado.

Figura 8: Recorte do trecho dedicado exclusivamente aos escritores mais votados.

ESCRITOR:		
Coelho Netto.....	6.815	votos
Medeiros e Albuquerque	2.910	"
Gustavo Barroso.....	1.900	"
Oliveira Lima.....	1.645	"
Benjamin Costallat....	783	"
Afonso Celso.....	627	"
Théo Filho.....	310	"
Alvaro Reis.....	303	"
Afranio Peixoto.....	200	"
Carlos de Laet.....	122	"
Antonio Torres.....	114	"
Monteiro Lobato.....	106	"
Graça Aranha.....	56	"
Alcibiades Delamare...	48	"
Humberto de Campos.	41	"
Renato Vianna.....	38	"
Miranda Rosa.....	30	"
Mario Sette.....	30	"
Antonio Austregesilo...	26	"
Martins Capistrano....	24	"
Nelson Lacerda.....	24	"
Magalhães de Azeredo	20	"
José Vieira.....	19	"
Alvaro Moreyra.....	19	"
Maria Eugenia Celso..	18	"
João Ribeiro.....	16	"
Ramiro Gonçalves.....	16	"
Oliveira Vianna.....	15	"
Gilberto Amado.....	15	"

Fonte: revista *Fon-Fon!*, ano XVIII, número 52.

Apesar da enorme relevância naquele período, morreu em quase completo esquecimento em fevereiro de 1961, na sua amada cidade natal, o Rio de Janeiro. Martins Afonso, nas páginas do *Jornal do Brasil*, para o qual Costallat trabalhou durante parte da vida, ressaltou a trajetória profissional brilhante que nada se assemelhava com o esquecimento pelo qual passara na reta final de sua vida

De súbito, foi-se deixando vencer pela fadiga das noites perdidas no trabalho e na vida febril da Cidade. Perdera o entusiasmo pela coluna que aguardava cada noite, até a hora de fechar-se a paginação, a sua presença. O estilo dos seus romances e de suas novelas parecia superado pela evolução literária dos últimos tempos. Habitava nele uma espécie de desencanto, uma frustração ou talvez a tristeza de ver o aniquilamento daquele jovem que, em menino, recebera no Natal o maior trem elétrico que aparecera no mercado de brinquedos.

Ninguém mais falava nele, seus livros já não figuravam nas vitrinas e os da própria biblioteca, rica e seleta, já há algum tempo haviam passado a outras estantes. E foi nesse crepúsculo, nessa humildade, que desapareceu o escritor que aos dezoito anos já se projetava como um dos mais fulgurantes e renomados cronistas da Cidade. (*Jornal do Brasil*, 01/03/1961)

Outro importante veículo de comunicação da época, o *Correio da Manhã*, também destacava o curioso esquecimento pelo qual Costallat passou no fim de sua vida, nas palavras de Brito Broca

Há cerca de dois meses, tratei aqui desse curioso fenômeno que leva um escritor, depois de um período de grande êxito, a perder inteiramente o contato com o público, sem que isso se possa explicar pela decadência de sua produção literária. E citava os casos típicos de Théo Filho e Benjamim Costallat, cartazes dos maiores entre 1920 e 1930, e hoje completamente esquecidos. Pois no dia 20 de fevereiro veio a falecer Benjamim Costallat, que de há muito se achava enfermo, não lhe dedicando os jornais, com pouquíssimas exceções, mais do que meia dúzia de linhas. (*Correio da Manhã*, 08/03/1961)

Entre o auge e o declínio de sua fama, Benjamim Delgado de Carvalho Costallat (1897-1961) publicou 30 obras, cada uma com suas particularidades, mas o que todas tinham em comum era a cidade do Rio de Janeiro. Observador nato e tendo como pano de fundo a intensa onda transformadora que pairava sobre a capital do país no início século XX, foi definido pela *Revista da Semana* como um dos melhores de seu ramo ao narrar de forma bastante irreverente as mudanças físicas e sociais da cidade. Filho do General José Alípio Macedo da Fontoura Costallat, diretor do Colégio Militar do Rio de Janeiro, viveu boa parte de sua infância na Ilha de Paquetá, local para onde voltou após concluir os estudos em Paris, mas o amor pela ilha era tanto que ao casar-se com Carmélia Vilmar voltou a morar no mesmo local (FRANÇA, 2010, p.8). Em sua estadia de dez anos na capital francesa, estudou Humanidades no Lycée de Janson, mas, retornando ao Brasil, formou-se em Direito pela antiga Faculdade do Rio de Janeiro, atual Faculdade de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Apesar da formação em uma área bastante conservadora, o amor pela música acabou o aproximando das letras e, aos 21 anos, passou a assinar a coluna "Da letra F n.2" no jornal *O Imparcial*, onde tecia duras críticas sobre os mais diversos espetáculos musicais (O'DONNELL, 2012, p.121). Desse modo, durante toda a vida Costallat acabou atuando tanto como jornalista quanto como literato.

Em um período em que as profissões de jornalista e escritor eram praticamente uma só, Costallat conseguiu se estabilizar como colaborador de renomados jornais, dentre os quais figuravam a *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Brasil*, nos quais escreveu com certa regularidade até 1959, dois anos antes de sua morte. Segundo O'Donnell (2012), Costallat foi o herdeiro direto do estilo da

crônica-reportagem, que havia sido inaugurada por Paulo Barreto, o João do Rio, ainda nos primeiros anos do século XX. Com uma escrita fluida e detalhada, percorria o ambiente da narrativa jornalística com facilidade e sem comprometer a imaginação e a subjetividade. O cronista era cada vez mais associado a um gênero literário e seus leitores se defrontavam diariamente com um estilo de narrativa diferenciado. Com uma escrita ágil e adaptada aos padrões modernos, Costallat, que também trabalhava arduamente no mercado publicitário, era elogiado pela crítica contemporânea por seu "estilo vigoroso" e por possuir "força de expressão"¹⁸.

A primeira produção literária de Costallat foi lançada em 1919, com a publicação de *A luz vermelha*. Composta por uma compilação de contos, ela ficaria responsável por dar o tom obscuro das futuras obras publicadas por ele. A escrita *noir* se tornou uma marca da escrita de Costallat, que buscava retratar o outro lado da onda de modernidade que pairava sobre a cidade do Rio de Janeiro. Já na década de 1920, mais especificamente em 1923, foi lançado o romance *Mademoiselle Cinema*, que contava a história de Rosalina, uma melindrosa de comportamento bastante fora dos padrões determinados para as mulheres daquela época. O estrondoso sucesso de vendas rendeu ao cronista a marca de 75 mil exemplares vendidos ao longo de 5 anos, o maior sucesso editorial da Primeira República (RESENDE, 1999, p.21). O êxito nas vendas chamou a atenção da Liga da Moralidade, que solicitou a apreensão de todos os volumes do romance sob a acusação de atentado à moral e aos bons costumes. A retaliação sofrida pela obra e pelo autor deu "início a um acalorado debate acerca das possíveis influências da literatura sobre a formação de valores na sociedade (...) por se tratar de um livro que atentava contra os bons costumes da família brasileira" (O'DONNELL, 2012, p.118). Ainda de acordo com a historiadora e antropóloga, o romance não tinha grandes pretensões e foi claramente inspirado em *La Garçonne* do romancista francês Victor Margueritte, mas adotava uma narrativa veloz e recheada de *flashbacks*, uma construção narrativa similar à linguagem cinematográfica¹⁹.

A censura acabou se tornando uma grande propaganda para o livro e Costallat conseguiu capitalizar a curiosidade do público em favor de *Mademoiselle Cinema*. O sucesso editorial de Costallat é inegável. Em 1923, percebendo a

¹⁸ Ibid, p. 121.

¹⁹ Ibid, p. 119.

necessidade de atender a um público leitor cada vez mais interessado em temas escandalosos, populares e até mesmo de conteúdo erótico-pornográfico, fundou, em parceria com o italiano Jose Miccolis, a Costallat & Miccolis. A editora deles tinha como objetivo principal criar edições populares de autores brasileiros e já bastante conhecidos pelo grande público, como Théo Filho, Orestes Barbosa, Álvaro Moreira e Gilka Machado. Alessandra El Far (2004), destaca que o objetivo principal dessas obras era retratar a vida agitada do Rio de Janeiro em sua completude, sem ignorar ou enfeitar informações relevantes. Com isso, esses cronistas se especializaram em contar as histórias de usuários de drogas, dos bêbados, das prostitutas, dos jovens inconsequentes e seus crimes, deixando completamente de lado todas as teorias científicas, "(...)antes usadas para explicar o comportamento degenerado dos personagens, esses autores atrelavam os horrores praticados ao estilo de vida alucinada, decrépita e angustiante da cidade grande" (EL FAR, 2004, p.287).

Vendidos em bancas de jornal e livrarias, os livros publicados tinham títulos atraentes e tramas provocantes, acompanhados de brochuras baratas e de ilustrações de artistas renomados, como Di Cavalcanti, acompanhando, portanto, a transição do *art nouveau* para o *art déco*. Ao escolher artistas consagrados e explorar o apelo visual como construção de suas narrativas, Costallat contribuiu para a inovação gráfica das publicações brasileiras da época. No entanto, com a chegada do modernismo na arquitetura e na literatura, o estilo *art déco* acabou perdendo espaço, e os autores cariocas dessa época foram em grande parte esquecidos. Além disso, a Costallat & Miccolis também não poupava esforços em divulgar as obras anunciando o número de exemplares vendidos e estimulando a controvérsia em torno das obras (ODONNELL, 2012, p. 127-128). A abordagem era bastante clara e, nas palavras do próprio Costallat, eles produziam "livros para os leitores", baseados única e exclusivamente no que "o povo desejava ler" (FRANÇA, 2010).

Em 1924, já consagrado como um autor de sucesso, Costallat foi convidado pela direção do *Jornal do Brasil*²⁰ para escrever uma série de reportagens que

²⁰ Com edições publicadas diariamente pelas manhãs, o Jornal do Brasil foi fundado em 9 de abril de 1891 por Rodolfo de Sousa Dantas. A sede funcionava na rua Gonçalves Dias, centro da cidade do Rio de Janeiro. O jornal foi responsável pela definição dos rumos da imprensa brasileira, especialmente na década de 1950, após sofrer profundas modificações editoriais. De acordo com Bruno Brasil (2015), quando fundado, o jornal tinha viés monarquista e, para além das questões políticas e nacionais, o periódico se encarregava de abordar questões relacionadas ao cotidiano do Rio de Janeiro. No século XX, com novos donos e uma nova sede, localizada na Avenida Central, vieram também os problemas financeiros.

explorasse os "mistérios" do submundo da capital. Em entrevista concedida na véspera da estreia da série, afirmou que admirava a alta administração do jornal pela sugestão do trabalho e do título²¹ e que *Mistérios do Rio* veio inspirado nos já existentes *Mistérios de Paris*, de Londres e de Nova York"²². Na mesma entrevista, quando confrontado sobre a veracidade das narrativas que compunham a série de crônicas, Costallat respondeu que

Hoje o que o escritor procura dar, e que o próprio público leitor exige, é a verdade. A verdade nos ambientes, a verdade na ação e a verdade nos personagens.

- Então os "Mistérios do Rio" são verdadeiros

Apenas olhei e narrei. A composição literária às vezes exige uma certa fantasia. Mas eu peço ao público que acredite que todos, absolutamente todos os ambientes por mim descritos são verdadeiros, e as personagens que passam pelos "Mistérios" foram observadas de perto. Não houve exagero, nem imaginação de minha parte. E daí ter sido a minha tarefa dobrada – fazer um trabalho sugestivo e interessante dentro da verdade guardando uma grande medida na composição...(COSTALLAT, 1924, p.12).

Apesar de afirmar que seus textos eram resultado de observação direta e imparcial, Benjamim Costallat explorava novas formas de experimentação literária e, ao mesmo tempo, da própria cidade. Embora procurasse se posicionar como uma espécie de autor documental, desempenhando o modesto papel de um transcritor que apenas "observa e narra", era por meio dos caminhos fantasiosos da narrativa literária que ele chocava e fascinava seu público, ao mesmo tempo em que acumulava muitas inimizades (ODONNELL, 2012, p.128). Nas crônicas, o jornalista retrata de forma vívida o submundo carioca, explorando especialmente narrativas sobre vícios, comportamentos questionáveis para os padrões da época e

²¹ De acordo com Bruno Brasil (2015), as sucessivas crises financeiras fizeram o jornal enveredar para o lado mais informativo, dando espaço a casos mais populares da cidade. As notícias retratavam em tom crítico o governo e os costumes dos cidadãos, beirando a escrita sensacionalista. Apelidado de "O popularíssimo" pelos concorrentes, acabou adotando a alcunha e, em 1912, lançou uma página dedicada exclusivamente aos esportes, uma novidade para a imprensa da época. Em 1913, o jornal se destacou por criar reportagens abordando as condições de vida nas favelas da capital, fazendo com que o então presidente, Hermes da Fonseca, fosse visitá-las pessoalmente. Após uma nova crise financeira, o jornal foi vendido para o conde Ernesto Pereira de Carneiro, que inaugurou uma nova fase, dando maior destaque às seções de literatura e artes, com colunas assinadas por membros da Academia Brasileira de Letras e por outras figuras relevantes, como Luís Murat, Aníbal Freire, Afonso Celso e Benjamim Costallat. Apesar de sua suposta neutralidade, em 1922, o jornal encabeçou um massivo apoio à candidatura de Nilo Peçanha para a presidência do país.

²² Entrevista. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 30 abr. 1924, p.7.

descontroles da vida noturna da cidade, revelando a realidade infame do Rio de Janeiro da Belle Époque. Os mistérios produzidos por Costallat parecem ter sido concebidos com inspiração em produções textuais de forte apelo popular. Marcelo Bulhões (2007) identifica também marcas de outros autores nas reportagens, sugerindo uma possível relação distante com escritos dedicados à escória do submundo urbano. Autores como Charles Dickens, Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe, também nutriam forte interesse pelo *bas-fond* de cidades como Londres e Paris, com ruas escuras, úmidas e becos perigosos.

A influência popular, o discurso que envolve e as temáticas abordadas certamente foram elementos que auxiliaram na receptividade dos textos pelo público. O estilo de escrita mais sensacionalista, que dá enfoque aos aspectos relacionados a sexo, morte, violência e que tem como objetivo atrair a atenção do leitor é conhecido como *fait divers*, uma espécie de crônica do inusitado, do pitoresco, não apenas policial. O termo francês é utilizado para se referir a notícias do dia, como crimes, roubos e eventos extravagantes, que têm importância circunstancial e que constituem a principal fonte de informação para o jornalismo sensacionalista. Essas são notícias que encontram sua maior influência no insólito. Dentro da produção textual de Costallat em *Mistérios do Rio*, esse gênero, segundo Marcel Verrumo, não aparece de forma isolada, mas é incorporado às reportagens de forma sutil, resultando em textos híbridos entre o sensacionalismo e o *fait divers* (VERRUMO, 2012).

Para Célia Polesele (2006), analisando as obras produzidas por Costallat, é possível observar que o jornalista fazia uso de elementos da literatura visando realçar as histórias contadas para aguçar a curiosidade do público. A narração feita por ele é marcante pois escrevia com riqueza de detalhes, reproduzia diálogos e descrevia ambientes "(...)que reforçam a sensação do leitor de que o jornalista esteve naqueles locais,(...) com a descrição dos aspectos físicos dos personagens apresentados" (POLESEL, 2006, p.4). Desse modo, a literatura e o jornalismo compartilham semelhanças e áreas de convergência que, quando adequadamente exploradas, podem proporcionar uma experiência mais prazerosa ao leitor. Embora tenham objetivos distintos, ambos lidam com a linguagem e têm a capacidade de aproveitar o que de mais valioso cada campo oferece²³.

²³ Ibid, p.4.

Na perspectiva de Magali Engel, atuando como cronista, Costallat afirmou ser uma testemunha passiva ou um observador distanciado, se identificando com aqueles que eram retratados apenas ao nível do discurso. Ainda segundo a autora, José do Patrocínio filho e Agripino Grieco afirmaram que as crônicas de Costallat foram produzidas a partir de informações de outras pessoas, contradizendo, portanto, as declarações do cronista de que vivenciava o dia a dia do submundo carioca (ENGEL, 2007, p.68).

Apesar de toda a polêmica em torno da veracidade ou não dos fatos narrados nas crônicas, é inegável que o estilo de escrita adotado por ele atraiu um número impressionante de leitores. Seja por meio das polêmicas que geravam em torno de personagens que desafiavam o ideal de moralidade da época, seja por seu estilo conciso e visual, não se pode negar o sucesso de suas aspirações. Sobre o estilo de escrita, o futurista Paulo Silveira, no jornal *O Paiz*, escreveu que

Ele sabe observar com a rapidez dos cinematógrafos. É moderno. Bastam-lhe muita vez duas pinceladas energéticas para retratar uma situação complicada. (...) O estilo de Benjamim Costallat costuma servir à curiosidade pública à *la minute*. Embora seus romances deixem transparecer a velocidade com que foram feitos, são livros que empolgam a atenção pela facilidade simples da prosódia e pela naturalidade dos diálogos. (...) Benjamim Costallat escreve de automóvel e por isso se aproxima muito de nós, futuristas, que escrevemos de aeroplanos. (*O Paiz*. 16 de outubro de 1924)

O grande diferencial da escrita de Costallat é a percepção de uma nova relação entre o escritor e sua obra, influenciada pela natureza imposta pelas novas dinâmicas do mundo moderno. Segundo Portolomeos (2003), essa percepção amadureceu ao longo dos anos 1920, por meio de sua familiaridade com a paisagem técnica. No início do século XX, nas grandes cidades brasileiras, ocorreu uma mudança nos contextos econômico, político e social que se estendeu à produção cultural. O Rio de Janeiro, por exemplo, que se tornara o centro político do país, intermediava os recursos da economia cafeeira, tinha a maior rede ferroviária nacional, era um importante polo comercial e tinha a maior população do Brasil. Esse grande contingente representava uma oferta significativa de mão de obra e consumo para as indústrias emergentes. O movimento portuário também crescia, fortalecendo o contato com a produção e o comércio americano e europeu.

Diante dessas perspectivas, surgiu um desconcerto entre a estrutura urbana antiga da capital e as demandas dos tempos modernos. Já foi assinalado que o antigo Rio de Janeiro foi sendo desmantelado e a cidade foi remodelada seguindo o estilo parisiense, sob a liderança do prefeito Pereira Passos. Essa transformação do espaço público implicou uma mudança nos modos de vida e na mentalidade dos cariocas. Para tanto, medidas autoritárias e pouco liberais foram adotadas, como a condenação de costumes e tradições ligados à sociedade tradicional, a expulsão dos pobres do centro e o alastramento de um estilo de vida parisiense por meio das crônicas diárias nos jornais. É importante ressaltar que, dentro desse contexto de mudanças, o aspecto histórico das crônicas conferia um valor de verdade ao texto, tornando factual o progresso e a civilização na cidade. Também é importante observar que certos aspectos da modernização carioca ultrapassavam seu caráter conservador inerente. Nesse sentido, é relevante mencionar que a imprensa da cidade passava por um processo de industrialização, o que, além de aumentar a produção literária nos jornais, impulsionava os escritores a buscarem esse meio de comunicação para divulgar suas obras e expandir seu público. O aumento do público leitor pode ser considerado uma solução para a falta de instrução dos cidadãos iletrados da nova República (PORTOLOMEOS, 2003).

O estilo de literatura adotado no Brasil a partir de 1910 já se voltava para o público dos jornais que também buscavam incessantemente o aumento do número de seus leitores. Portolomeos (2005) argumenta que o cenário em questão apresentava uma alternativa ao tradicional movimento estético de vanguarda, que costumava se afastar do processo de modernização da sociedade. A atividade literária desenvolvida nas páginas diárias dos jornais buscava leitores, revelando certa dose de pragmatismo social que os autores consideravam importante. Nesse contexto, o gênero crônica se destaca, pois selecionava e comentava sobre eventos cotidianos comuns à população, possibilitando uma rápida interação comunicacional entre autor e leitor, tornando-se um recurso valioso para a formação de leitores. Costallat aproveita esse conhecimento, que remonta ao período do Romantismo, mas o atualiza ao reelaborar sua linguagem de acordo com o novo ritmo da vida moderna. Com essa abordagem, o público também se identifica com o desenrolar da narrativa, estabelecendo uma conexão próxima com os textos literários. Essa comunicação eficaz entre autor e leitor, por meio da crônica, reflete a crescente

sintonia com o contexto social em constante transformação (PORTOLOMEOS, 2005, p. 66).

A adoção de uma escrita de linguagem acessível e dinâmica, portanto, não foi uma mera coincidência. Assim como o cinema de atrações, as crônicas de Costallat seguem a tendência de apresentar atrações curtas, impactantes e repletas de emoção. Para Flora Süssekind, a escrita desenvolvida nesse período se relaciona com o desenvolvimento da paisagem técnica da capital e, a partir de então, a escrita da época não se restringe mais a explorar somente como a literatura retrata a técnica, mas sim como ela incorpora elementos característicos da fotografia e do cinema, reformulando a própria técnica literária. Tal transformação acontece em consonância com mudanças significativas nas formas de percepção e na sensibilidade das pessoas que vivem nas grandes cidades brasileiras (SUSSEKIND, 1987, p.15). A produção de crônicas no decorrer da década de 1920 se caracteriza por temáticas que desafiavam as convenções sociais e eram marcadas por influências do movimento futurista e modernista, buscando uma linguagem que dialogasse com o ritmo acelerado dos tempos modernos. Em linhas gerais, eram textos que se destacavam por serem carregados de descrições, frases dinâmicas e por terem uma agilidade muito semelhante à de uma fita de cinematógrafo que, como destacado por Sussekind, tinha como foco o ritmo das cenas que surgem sucessivamente, refletindo o ritmo agitado da vida na metrópole. Na perspectiva comparativa da crítica literária, o cronista atuava como um diretor, as crônicas como fitas e o livro de crônicas, como o próprio cinematógrafo²⁴.

Portando-se como um intelectual mediador, o cronista do período atuava como um formador de opinião e buscava se envolver em assuntos que fossem relevantes para a sociedade que, ao fim dos anos 1910, já demonstrava forte descontentamento com os problemas da República. Apesar disso, não havia qualquer prerrogativa de refletir a realidade, mas sim em criar representações do mundo real. Sandra Pesavento destaca que a representação criada a partir de palavras e imagens interpreta a realidade e a molda, dando a ela valores e orientando comportamentos. A autora destaca que "podemos estar imersos num mundo que se parece mais real por vezes que a própria realidade" (PESAVENTO, 2002, p.8), especialmente se for dirigida ao objeto "cidade". Nesse sentido,

²⁴ Ibid, p.147.

compreende-se que o cronista atuava como um intérprete da realidade, mas que, ao mesmo tempo, buscava saciar as demandas do meio como um profissional. O próprio Benjamin Costallat destacou em entrevista concedida ao Jornal do Brasil, em 1924, que “a composição literária, às vezes, exige uma certa fantasia”²⁵.

Andréa Portolomeos (2003) aproxima a figura de Costallat do escritor Monteiro Lobato. Segundo ela, as práticas intelectuais de Benjamin Costallat muitas vezes causavam desconforto, pois abordava diretamente assuntos sensíveis para a sociedade carioca à época, como a política de favorecimento a artistas e a falta de seriedade nos concursos de arte no Brasil. E argumenta que Lobato e Costallat abordaram a necessidade de retirar do livro e do artista sua pretensa aura sagrada e atualizá-los no mundo contemporâneo, organizado pelo sistema capitalista. Esse posicionamento, tão desconfortável para os intelectuais conservadores, talvez explique, na perspectiva da autora, o desaparecimento das obras de Costallat e a ênfase quase exclusiva dada a Lobato como escritor de histórias infantis. (PORTOLOMEOS, 2003).

A figura de Benjamin Costallat, enquanto artista e produtor cultural, causou impacto significativo no cenário da literatura brasileira da década de 1920. Ao buscar ampliar o público consumidor de suas obras, deu enfoque a uma narrativa dinâmica e acelerada que acompanhava o ritmo da modernização da capital do país e conseguiu unir a literatura com públicos cada vez mais amplos. Como cronista, mantinha a escrita ágil, concisa e acessível, sempre utilizando verbos de ação e sem utilizar adjetivos em excesso, o que o aproximava da linguagem telegráfica que era propagandeada pelos modernistas do período. É notória sua imersão nos debates que estavam em voga na década de 1920, ao abordar temas polêmicos, trazia a público e deixava registrado para a posteridade as dinâmicas urbanas pela qual a sociedade passava nos loucos anos 20.

²⁵ Entrevista. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 30 abr. 1924, p.7.

3 Um Rio de Janeiro *noir*: o *bas-fond carioca*

A História é mais do que uma simples sequência linear de eventos passados; ela é uma construção que se fundamenta a partir do confronto de narrativas. Partindo desse ponto de vista, podemos entender que o passado não é apenas um registro imutável, mas sim um campo de batalha que está em constante disputa. O filósofo Walter Benjamin (1985) propôs o "escovamento da história a contrapelo", ou seja, a adoção de uma perspectiva que rompesse com a noção de progresso histórico e que se voltasse para os momentos e indivíduos negligenciados, fragmentados e esquecidos da história. Dessa maneira, há um rompimento com as noções convencionais de progresso e de linearidade da história, dando ênfase ao acaso e à interrupção para compreender as possibilidades que não puderam ser realizadas no passado. Essa abordagem também esbarra em implicações políticas, pois se choca com as narrativas de poder e de autoridade, dando destaque às experiências e perspectivas de pessoas comuns e marginalizadas.

Na contramão de seguir a narrativa oficial ou dominante, Benjamin sugere que devemos examinar as camadas mais escondidas da história, revelando as ambiguidades e tensões que são recorrentemente ocultadas pela narrativa convencional. Nesse sentido, o historiador, ocupando uma função similar à de um legista, realiza uma análise dos acontecimentos passados, seguindo os indícios para compreendermos quem fomos, e, dessa maneira, projetarmos uma narrativa sólida sobre o presente e o futuro. No contexto específico do Brasil, país cuja história foi construída predominantemente a partir de um ponto de vista fundado em um mito apaziguador que tende a apagar as lutas e tensões que transpassaram o povo brasileiro no decorrer dos séculos, a realidade é frequentemente acometida pelo senso comum de conformismo.

Nas palavras do historiador Luiz Antonio Simas (2023)²⁶, a exclusão social no Brasil é o resultado de um projeto do Estado-Nação. O declínio da monarquia no Brasil não aconteceu apenas por motivos econômicos, mas em especial pela perda de interesse da elite conservadora brasileira, sobretudo em relação à escravidão no país. Com a monarquia deixando de contemplar os interesses da elite, a República

²⁶ Em entrevista concedida ao podcast "Independência ou Morte", o historiador discorreu sobre, entre outras temáticas, a construção e a manutenção da memória coletiva de grupos subalternizados dentro da cultura brasileira e a tentativa de apagamento destes dentro da construção histórica do país.

aparece como o resultado da união entre os setores mais conservadores das elites e de militares insatisfeitos com a situação após a Guerra do Paraguai (1864-1870). Vale destacar, no entanto, que a República não é proclamada com o intuito de promover transformações sociais. Pelo contrário, segundo Simas (2023), o movimento que buscava a mudança foi duramente asfixiado durante o processo de formação da nova ordem política. Desse modo, a República foi estabelecida no Brasil buscando a continuidade do poder e, principalmente, da mentalidade conservadora existente durante o período monárquico. Nesse sentido, os mesmos grupos permaneceram no poder, preservando uma estrutura que perpetuava a exclusão social. Essa nova forma de governo não buscava o comprometimento com a construção de uma história brasileira de raízes populares por ter sido proclamada por uma elite monárquica que abandonou a monarquia quando ela, contra sua vontade, aboliu a escravidão. O resultado foi uma República que não buscava romper com valores e estruturas estabelecidos no Antigo Regime, mas sim preservá-los.

O impasse que permeou o Rio de Janeiro desde o Império até a República é bastante complexo. Houve uma separação entre duas visões distintas da cidade, como já vimos anteriormente: aquela que aspirava os ares modernos, seguindo padrões europeus, muito comparada à Paris da Belle Époque e a outra que celebrava sua essência de raízes negras e festivas, transparecendo um Rio de Janeiro pulsante e negro, mas que acabava ficando bastante restrita a espaços específicos da cidade. Ainda de acordo com Simas (2023), essa dualidade se manifestou especialmente na disputa pela memória da cidade. Houve e ainda há uma forte tendência de apagamento dos lugares de memória no Rio de Janeiro. Enquanto algumas cidades europeias se desdobram para preservar o patrimônio histórico, o Rio, apesar de ter fortes influências estrangeiras, opera no campo mais simbólico da destruição, apagando vestígios de sua história em vez de enaltecê-los. Essa ambiguidade reflete uma luta mais profunda pela identidade da cidade.

A cidade do Rio de Janeiro é efetivamente uma das cidades mais afro-atlânticas do mundo e muito disso se deve ao tráfico de escravizados, mas a elite local muitas vezes parecia incômoda com essa dura realidade. Esse desconforto influenciou a forma como a cidade lidou e lida com sua própria história e identidade, optando por destruí-la simbolicamente em vez de preservá-la.

Considerando o apagamento de edifícios e de documentações oficiais, precisamos recorrer a documentos que trazem representações feitas sobre essa parcela populacional encoberta e silenciada, uma vez que raros foram os momentos em que eles tiveram algum destaque fora das páginas policiais. Posto que História e Literatura são representações da realidade, é comum que a História recorra à obra literária como um complemento. Porém, como destacado por Sandra Pesavento (1999), acredito que a literatura deva ser compreendida como uma fonte que pode proporcionar algo além daquilo que os documentos históricos usualmente não são capazes de oferecer (PESAVENTO, 1999, p. 13).

Para a construção das partes que compõem este capítulo, utilizei as crônicas de Benjamim Costallat para abordar as narrativas sobre a favela, o subúrbio e as classes trabalhadoras que compunham a paisagem da capital. Tal escolha, como se pode imaginar, não foi um mero acaso. Os três tópicos foram selecionados porque abordam as desigualdades, já que elas impactam nosso destino avassaladoramente desde o dia em que nascemos, dependendo de nossa cor e país de origem. A metrópole é capaz de oferecer aos seus moradores visões completamente opostas dos ambientes e das interações sociais que nela acontecem. Se de um lado ela pode ser vista como um centro de luz, cultura e atratividade, representando os ideais de progresso e civilização, por outro lado, pode ser vista como ameaçadora, associada à indecência, ao crime e à violência, causando a sensação de insegurança e de medo aos habitantes. Segundo Pesavento (1999), são visões contraditórias caracterizadas por deslumbramento e repulsa, magnetismo e rejeição que coexistem na mesma pessoa. Conforme observado por Marshall Berman, essa é a expressão de uma das características mais marcantes da modernidade, que envolve a dualidade da celebração e do conforto, exercendo simultaneamente temor e fascínio (PESAVENTO, 1999, p.19).

A partir do desenvolvimento dos três tópicos deste capítulo, pretendo compreender como se davam as interações dos grupos subalternizados com o cenário da cidade enquanto uma metrópole em construção. Seriam eles realmente parte atuante da cidade ou estavam fadados à exclusão social? A intenção é de, a partir das narrativas criadas por Costallat, dar luz à hipótese de que, apesar de viverem na capital do país, essas pessoas e esses grupos em específico eram "ocultados" da grande metrópole, tanto de forma física quanto de forma simbólica.

3.1 A cidade dentro da cidade: a favela e suas particularidades

Impostas de cima para baixo, as reformas urbanas do Rio de Janeiro, aliadas à expansão desordenada da cidade e à falta de políticas habitacionais adequadas, resultaram em um aumento exponencial do número de moradias precárias na capital. A concepção da "nova" cidade, delineada no começo dos anos 1900, pretendia atender aos desejos de uma elite de origem europeia, refletindo seu estilo de vida e aspirações, uma visão perpetuada pelos engenheiros e prefeitos do então Distrito Federal. As colossais avenidas construídas para demonstrar o progresso da cidade moderna tornaram ainda mais notória a presença dos problemas sociais e de habitação no meio urbano. Destinada à elite letrada da capital, a Revista da Semana, em janeiro de 1916, descrevia o morro como "bairros parasitários" e "acampamento africano":

Os bairros parasitários dos morros ameaçam propagar-se pelos sítios que dominam a cidade, criando com suas perspectivas bárbaras uma moldura sórdida para uma cidade que tem merecidos títulos de esplendor. É absurdo que uma capital que possui joias como a avenida Beira-Mar exiba o acampamento africano do morro de Santo Antônio por sobre o trajeto maravilhoso da subida de Santa Teresa que conduz às florestas do Silvestre (*Revista da Semana*, n. 51, 29 de janeiro de 1916).

Destaca-se o contraste do morro de Santo Antônio com as áreas mais nobres da capital, como a Avenida Beira-Mar e a encantadora subida de Santa Teresa. O contraste entre riqueza e pobreza era especialmente notório no Centro, onde o Morro do Castelo, berço histórico da cidade, era tido como um problema para os defensores da modernização. O embate culminou no arrasamento do Castelo em 1922, liderado pelo prefeito Carlos Sampaio, alegando melhorias estéticas e urbanas. O terreno resultante da demolição foi utilizado para a expansão territorial da região central e para a construção das instalações da Exposição do Centenário da Independência, ocorrida no mesmo ano.

Ao mesmo tempo em que se desenvolvia como uma cidade moderna, a capital também enfrentava graves problemas sociais e habitacionais. As favelas já tinham sua presença demarcada desde o século XIX, mas começaram a sua expansão nos anos 1920 (ABREU,2013). Habitadas principalmente por ex-escravizados e por migrantes do interior do país em busca de trabalho nas

indústrias urbanas, as condições de vida eram precárias, as habitações eram improvisadas e o acesso ao saneamento básico e aos serviços públicos era inexistente. Anteriormente negligenciadas pela sociedade, as favelas começaram a receber maior atenção dentro do cenário urbano como uma forma de habitação no século XIX, quando a pobreza urbana passou a chamar a atenção das elites. Segundo Lícia Valladares (2000), tanto no Brasil quanto em países da Europa, a descoberta da pobreza não se deveu aos cientistas sociais, mas aos profissionais da imprensa, literatura, filantropia, medicina, engenharia e do direito, que começaram a demonstrar interesse em descrever e propor medidas de combate à miséria e à pobreza. A finalidade prática, segundo a socióloga, era de conhecer para indicar soluções, denunciar e intervir, buscando melhor administrar e gerir a pobreza e seus personagens. A ciência, nesse contexto, foi mobilizada em prol da racionalidade e da ordem urbana, visando o bem-estar da população (VALLADARES, 2000, pp.6-7).

No Rio de Janeiro, os primeiros esforços para o entendimento da realidade urbana se voltaram para os cortiços, locais compreendidos como símbolos majoritários da desordem e da pobreza, além de representarem ameaças à ordem vigente e à saúde pública. O desconforto com esse tipo de moradia resultou em uma série de denúncias e ações administrativas que visavam exterminá-los. A destruição do "Cabeça de Porco", o maior cortiço da cidade, foi coordenada por Pereira Passos, sob a alegação de sanear e civilizar a cidade, eliminando um espaço considerado anti-sanitário²⁷. Valladares (2000) destaca que estudos sobre os cortiços sugerem que eles foram os precursores das favelas.

Após a campanha contra os cortiços, a atenção das autoridades voltou-se para as favelas, com destaque especial para o Morro da Favella, associado à Guerra de Canudos (1896-1897), já que os primeiros habitantes da localidade foram ex-combatentes que se estabeleceram ali após o fim do conflito. O termo "favela" faz referência a um tipo de arbusto existente no sertão nordestino, presente no morro próximo a Canudos e que serviu como acampamento para os soldados republicanos durante a guerra contra Antônio Conselheiro e seus seguidores (MATTOS, 2007). De acordo com Maurício de Almeida Abreu (2013), somente a partir da segunda década do século XX, a imprensa começou a utilizar o termo "favela" de forma mais

²⁷ Nota-se que, anos depois, a mesma alegação seria feita por Carlos Sampaio, que também ocupava o cargo de prefeito, para a destruição do Morro do Castelo.

abrangente, para descrever as aglomerações pobres, de ocupação ilegal e irregular, que se multiplicavam nos morros e encostas da cidade do Rio de Janeiro.

No decorrer da década de 1920, a expressão "favela" passou a designar qualquer conjunto de moradias das classes pobres construído nas encostas dos morros. Nesse período, o Morro da Favela era considerado muito violento, especialmente pela composição dos habitantes, majoritariamente negros. Apesar de ultrapassar o recorte temporal aqui abordado, vale destacar que o território das "classes perigosas" passou a ser incluído pela primeira vez em um plano urbanístico para o Rio de Janeiro na década de 1920, mais especificamente no ano de 1927, quando o prefeito Antônio Prado Júnior convidou o urbanista francês Alfred Agache para desenvolver um projeto que englobasse a cidade como um todo, se distinguindo, portanto, dos melhoramentos isolados promovidos por Pereira Passos no início do século. Como um dos principais pilares do novo plano, o francês propôs a remoção do Morro da Favela, alegando ordem social, segurança, higiene e estética urbana, mas o alto custo da obra e a mudança de governo nos anos 1930, com Getúlio Vargas assumindo a presidência do país, resultaram no arquivamento do projeto (MATTOS, 2007).

O Recenseamento de 1920 registrou a existência de 830 habitações no Morro da Favela, atual morro da Providência, 190 no morro do Salgueiro, 16 no morro do Cantagalo e 59 no morro da Babilônia. Nesse contexto, as favelas acabaram se tornando espaços ligados à exclusão social e às condições precárias de vida. A falta de intervenção do Estado e a inexistência de políticas públicas eficazes para lidar com o problema da pobreza contribuíram para o imaginário de que a favela era um lugar de "desocupados". Apesar de o Recenseamento dos anos 1920 mencionar diversos morros, é o Morro da Favela, o mais populoso, que ganha destaque na história do Rio de Janeiro desde o início dos anos 1900 e é sobre ele que Benjamim Costallat escreve em "A Favela que eu vi", de *Mistérios do Rio*.

Revestido do papel de narrador-repórter que pretende escancarar a realidade da capital, na crônica em questão Costallat se apresenta como alguém de fora daquele local, uma espécie de turista que anseia descobrir os encantos e desencantos do lugar a ser visitado. Há, no texto, a demonstração de um certo anseio em apresentar algo inédito tanto para o leitor quanto para si, mesmo mediante assuntos considerados indecentes para o grande público. Na visita ao

morro, acompanhado de uma pessoa que não é identificada, Costallat pretende compartilhar com os leitores o medo de subir e o estranhamento com as particularidades da favela: " -Vamos ao morro do crime? -Vamos... A favela, ao longe, com os seus casebres minúsculos, parecia um presépio imenso."(COSTALLAT, 1990, p.33). A crônica se inicia ainda no asfalto, na rua que tinha como seus moradores, segundo Costallat, os ladrões e receptadores da cidade, a zona que mais fornecia presos para as prisões da cidade. A rua da América é descrita como

Uma das ruas mais sórdidas do Rio de Janeiro. Enlameada, imunda. Ligada ao Morro do Pinto pela Ponte dos Amores, a Favela, com os seus casebres, rebrilhava ao sol. Ponte dos Amores!... Ela bem podia se chamar Ponte dos Suspiros, como a sua colega de Veneza. Apesar de não ser de mármore, como a ponte do doges, e sim de madeira muito tosca, a ponte que liga o Pinto à Favela tem visto também suspirar muita gente. Tem visto muito suspiro de agonia... Há bem pouco tempo, assaltava-se em pleno dia, na Ponte dos Amores. À noite, matava-se. Hoje, tudo está melhor. Mas ainda é perigosa, muito perigosa, a ponte de madeira, agasalhadora dos amores violentos dos malandros e das crioulas ...
(...)
Quase todos os moradores desta Rua da América são ladrões e intrujões. O intrujão é o negociante do roubo. É o comprador e vendedor do objeto roubado... Com a Favela, esta zona daqui é a que mais fornece pensionistas para as prisões. Lá em cima, no morro, é o crime, é a facada, a violência, a vingança, a valentia; cá embaixo, na rua da América, e o roubo, é a astúcia, é o profissional da gazua e do pé-de-cabra.
- Mas então as especialidades estão assim tão bem separadas?
- O crime tem seus especialistas e sua perfeita organização.
Assim é que no morro do Pinto só moram vigaristas. Não há confusão. Cada especialista no crime tem a sua zona predileta para morar. E não é, geralmente, a zona em que ele age. O ladrão não mora no local onde opera. Se você quiser estar garantido contra o roubo, venha morar, com toda a paz de espírito, aqui na Rua da América... (COSTALLAT, 1990, p. 33).

Antes mesmo da chegada ao destino, a redondeza se apresenta como um lugar sórdido e perigoso, já que muitas pessoas haviam sido assassinadas na Ponte dos Amores, mas o cronista sinaliza que, naquele momento, era mais comum ser assaltado do que perder a vida. A ponte em questão separa a cidade da "não cidade" e a comparação da simples ponte de madeira com a ponte de Veneza apenas ridiculariza ainda mais as más condições de acesso ao morro e a insegurança da localidade. O crime e as variações de seus praticantes são também bastante salientados pelo cronista. Nota-se que, ainda fora da favela, a narrativa é

delineada com nuances de medo e suspense, como se o narrador estivesse adentrando um universo paralelo, um mundo fora do mundo civilizado. A favela é descrita como um terreno perigoso e acidentado que mescla aspectos tanto urbanos quanto rurais, mas a representação não é exclusiva de Costallat. Em 1908, João do Rio²⁸ escreveu "A cidade do Morro de Santo Antônio: Impressão noturna" para o *Gazeta de Notícias*, posteriormente reunida no livro "Vida Vertiginosa", em 1911, a crônica foi renomeada e recebeu o título de "Os livres acampamentos da miséria". Ao narrar a subida ao Morro de Santo Antônio, João do Rio observou que estar na favela era como estar "na roça, no sertão, longe da cidade. O caminho (...) era ora estreito, ora largo, mas cheio de depressões e buracos. De um lado e de outro casinhas estreitas, feitas de tábuas de caixão com cercados, indicando quintais (RIO, 2005, p.117). Em ambas as obras, além da mescla entre o urbano e o rural, é possível observar que a favela é descrita como o oposto da cidade oficial.

Toda a narrativa criada por Costallat é bastante detalhada, fazendo com que o público leitor consiga imaginar a cena descrita sem a perda de pormenores. O "morro sinistro" tinha diversas subidas, todas comumente ocupadas pelos policiais quando faziam batidas na favela em busca de criminosos. A "Pedra Lisa", subida utilizada pelo cronista, desembocava na Rua da América e era, na percepção dele, "(...) um caminho de cabras. Não se anda, gravita-se. Os pés perdem a função normal de andar, transformam-se em garras" (COSTALLAT, 1990, p.34). A partir deste trecho da crônica, a narrativa ganha nuances de denúncia social. Costallat narra a dificuldade de subir no terreno perigoso e acidentado, informando que, apesar de ter ouvido falar sobre os perigos de subir à favela por conta de seus habitantes perigosos, o perigo avistado por ele era o de se acidentar no precipício. Antes de apresentar as duas figuras com as quais conversa, ele descreve as

²⁸ João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto escrevia sobre o cotidiano do Rio de Janeiro do início do século XX sob o pseudônimo de João do Rio. Filho de um professor e uma dona de casa, iniciou a carreira como jornalista em 1899 e atuou, entre 1900 e 1903, em jornais como *O Paiz*, *O Dia* e *Gazeta de Notícias*. Apesar do talento para a escrita, o jornalismo não era sua primeira opção de carreira, mas decidiu se dedicar a ele após ser rejeitado pelo Barão do Rio Branco para ingressar na diplomacia e representar o país. A justificativa do ministro das Relações Exteriores era de que João era mulato, gordo e homossexual, portanto, não condizia com a imagem do Itamaraty. Em 1904, com a carreira já consolidada, publicou *As religiões do Rio*, obra que se tornou referência para compreender a diversidade religiosa da capital no período. Em 1908, reuniu crônicas escritas entre 1904 e 1907 para publicar *A alma encantadora das Ruas*, livro que contém textos anteriormente publicados no *Gazeta de Notícias* e que tratavam da relação das ruas com o mundo moderno. Morreu dentro de um táxi, próximo ao bairro do Catete, em 23 de junho de 1921, sem ser lembrado por seus pares. (RIO, 2016).

habitações do morro e deixa uma lição para os mais afortunados do que as pobres criaturas:

Os pequeninos casebres feitos de latas de querosene também suspendem-se no ar, por cima de verdadeiros abismos, num milagre de equilíbrio, mas também não caem.

Deus protege a favela!...

E a favela merece a proteção divina porque ela é alegre na sua miséria.

Aquela gente, que não tem nada, dá uma profunda lição de alegria àqueles que têm tudo.

Sem higiene, sem conforto, naqueles pequeninos casebres fétidos e imundos, que se arriscam, a cada instante, a voar com o vento ou despencar-se lá de cima; aquela população de homens valentes-estivadores, carvoeiros, embarcadouros - e de mulheres anemiadas e fracas, e de crianças mal alimentadas e em trapos, cria porcos, bebe cachaça, toca cavaquinho e canta!...

(...)

Apesar da miséria em que vive, toda a favela, sambando, é feliz sob um céu salpicado e lindo de estrelas!...

A favela não tem luz. Não tem esgotos. Não tem água. Não tem hospitais. Não tem escolas. Não tem assistência. Não tem nada...

Mas a favela é alegre, lá em cima do seu esconderijo, com o maravilhoso panorama da cidade que se desdobra aos seus pés.

A favela que samba, quando deveria chorar, é um maravilhoso exemplo para aqueles que têm tudo e que ainda não estão satisfeitos... (COSTALLAT,1990, pp.34-35)

A descrição da paisagem humana prossegue por um bom trecho da crônica. Costallat compara, de forma irônica, o estilo de construção das vendas e dos barracos, feitos com latas de querosene, com as construções ecléticas da Avenida Atlântica de Copacabana. O "estilo próprio da favela", como definido pelo cronista, é o retrato da discrepância social em que viviam os cidadãos dos morros. O cronista e seu acompanhante ao encontrarem a ex-Taís da Saúde, uma jovem mulher negra que abandonou a vida de bagunça na cidade para viver ao lado de seu companheiro, um português bastante ciumento e agressivo, perguntam sobre a existência de cinema no morro. A mulher questiona: "Pra que cinema? Temos cinema todos os dias. Mulheres nuas, tiros, facadas, paus-d'água. Pra que cinema na Favela, se a Favela já é um cinema?"(COSTALLAT,1990, p.36). Evidentemente, a pergunta do cronista direcionada à mulher em questão soa como uma ironia ao leitor, já que a favela era desprovida até mesmo dos mínimos confortos para a sobrevivência. Ao descrever a figura de Taís, Costallat afirma que era possível ver o que ela havia sido após observar as tatuagens espalhadas pelos braços, pescoço e costas, pois eram vestígios de um passado no reino da bagunça e da malandragem.

Taís é uma das personagens femininas que, nas obras comumente escritas por Costallat, destoa do padrão ingênuo e submisso. A moradora de Portugal Pequeno é uma jovem negra, faceira e com olhos brilhantes de inteligência e malícia, mas mesmo sendo portadora de tamanhas qualidades, optou por viver com um homem que lhe agredia caso o barraco não estivesse plenamente organizado. Se dizia feliz, pois tinha escolhido viver assim. Ainda que descrita com um padrão bastante negativo da mulher, Taís destoa das demais por ter tido direito à escolha, e ao contrário das demais personagens que veremos nos capítulos seguintes, era uma mulher negra e moradora de uma favela, o que nos faz questionar se essa feminilidade diferenciada das demais não esteja atrelada justamente ao fato de Taís ser uma mulher negra e pobre.

Prosseguindo pelo morro, observa-se que Costallat cria uma imagem da favela como um espaço que é independente da cidade: "Estávamos, em plena Favela, fora do mundo. (...) a Favela é uma cidade dentro da cidade. Perfeitamente (...) autônoma. Não atingida pelos regulamentos da prefeitura e longe das vistas da polícia" (COSTALLAT, 1990, p.37). A ideia de terra sem leis se esvai assim que ele encontra o valente Zé da Barra, o chefe da Favela. Descrito como um mulato valentão de bom coração, Zé vinha de Barra do Piraí e pôs ordem em uma parte do morro de forma incisiva. Do outro lado do morro, reinou Sete Coroas, que havia sido assassinado pela polícia tempos antes no Buraco Quente, lugar mais perigoso do morro. Caía a noite quando Costallat deixava a Favela e o cronista parecia estar aliviado por voltar à cidade.

Com muito custo descemos, chegamos, finalmente à rua, ao pé do morro. Voltávamos à vida, à cidade, com luz, com ruas, com bondes. A favela, no escuro, só possuía, de quando em quando, a iluminação de seus pobres lampiões de querosene. (COSTALLAT, 1990, p.39)

A narrativa de Costallat sobre a favela, apesar de bastante enfática, não era inédita. Anos antes da publicação de *A favela que eu vi*, o *Correio da Manhã* havia feito uma descrição similar ao tratar de um assassinato ocorrido em uma favela na Gamboa. Publicada em 1908, a edição de número 2674 do jornal, descreve a favela como um bairro da escória da capital e prossegue:

A favela, como sabe o leitor, é o lugar mais perigoso do Rio de Janeiro. Sua população é um complexo de castas de gente, predominando pelo número as casas ruins. Moram ali operários, mas muito poucos, sendo a parte maior composta de gente que só trabalha acidentalmente, quando a isso é compelida pela fome. (*Correio da Manhã*, 9 de novembro de 1908).

A favela é descrita como uma cidade que nega a cidade oficial, um espaço que possui suas próprias leis e costumes. Na crônica de Costallat, a cidade e a favela ocupam posições antagônicas dentro do contexto urbano do Rio de Janeiro dos anos 1920 porque uma nega a miséria da outra. A miséria em questão ultrapassa a ideia imediata da pobreza, o cronista vai além e aborda a miséria existencial de pessoas que não têm direito ao conforto básico. Com uma narrativa rica na construção de imagens que contrastam o moderno da cidade e o arcaico representado pela favela, descer o morro significava, dentro da perspectiva dele, deixar um lado obscuro da cidade e retornar à civilização. Esse tipo de reencontro com o mundo civilizado parece ocorrer também na visita ao bairro de Ramos, no subúrbio.

Figura 9: Morro da Providência. Fotografia de Augusto Malta/ Arquivo Gilberto Ferrez, datada de 1920.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

3.2 A cidade à parte: o subúrbio como guardador de memória

É a vida suburbana, triste e monótona. Igual, sempre igual, eternamente igual!...

Algumas ruas, largas como avenidas, um cinema cheio de cartazes de fitas sensacionais do século passado, com um piano desafinado; uma farmácia que vende mais ervas de curandeiros do que receitas de médicos; uma delegacia com um 'prontidão' sonolento e magro... E eis tudo. Eis a vida noturna dos subúrbios. (COSTALLAT, 1990, p. 74)

A etimologia da palavra portuguesa "subúrbio", assim como a sua correspondente em francês, *banlieue*, carregam, na maioria das vezes, um sentido pejorativo. Na língua portuguesa, o sufixo "sub" remete à ideia de subalternidade que as aglomerações que compõem os entornos da cidade estabelecem com ela. Na língua francesa, o termo *banlieue* definia²⁹ o território que se situava num raio de uma légua (*lieue*) em torno da cidade e que era submetido à sua jurisdição (*ban*), mas a polissemia da palavra fazia com que o mesmo termo também designasse a condenação de um cidadão ao exílio (EL-KAREH, 2010. p. 19). Walter Benjamin (1995), definiu esses espaços como um estado de sítio das cidades, como um campo de batalha onde há um combate entre campo e cidade, entre moderno e tradição. De maneira geral, o subúrbio é frequentemente retratado, tanto no Brasil quanto na Europa e em outros países da América Latina, como um local marcado pela pobreza, pelo abandono dos poderes públicos e pela mistura de atividades rurais e urbanas, mas nem sempre foi assim.

A diferenciação entre as áreas urbana e suburbana foi estabelecida no município a partir do decreto nº 1034 a, de 1 de setembro de 1892, que regulamentou o serviço de polícia no então Distrito Federal. O decreto em questão dividiu a cidade em vinte circunscrições urbanas e oito suburbanas e, segundo Leonardo Soares dos Santos (2011), pode-se argumentar que as reformas de Pereira Passos trouxeram novas atribuições para a divisão entre as áreas porque influenciaram o entendimento sobre o significado de pertencer ou morar em uma determinada área em termos sociais e simbólicos. Até o século XIX, os subúrbios eram locais de moradias habitadas majoritariamente por ricos e por membros da

²⁹ De acordo com o dicionário Larousse (2019): "*Ensemble des localités administrativement autonomes qui environnent un centre urbain et participent à son existence*" (LAROUSSE, 2019, p. 70).

classe média. Os bairros de Botafogo, Catete, Glória, Laranjeiras e Tijuca eram vistos como verdadeiros oásis repletos de belos casarões, de calma e de uma natureza muito peculiar do Rio de Janeiro. Com o parcelamento das terras e a construção de lotes residenciais, a área suburbana passou a ser sobrecarregada pelas classes populares e começou a ser vista de forma depreciativa. O longo processo foi iniciado na década de 1870, em bairros como São Cristóvão, Tijuca, Vila Isabel e Piedade. Nos anos 1890, foi expandido para os bairros do Engenho Novo, Inhaúma, Madureira e Méier³⁰. Nota-se que a *finesse* aristocrática e bucólica dos subúrbios foi sendo perdida com o passar do tempo e deu espaço para construções com padrões diferentes.

A geógrafa Therezinha Segadas Soares, destacou que na realidade brasileira e, mais especificamente, na realidade do Rio de Janeiro, surgiu um conceito carioca de subúrbio muito próprio da organização da cidade. No século XIX, os bairros do Catumbi, Catete e Botafogo eram denominados como bairros do subúrbio porque manifestavam o aspecto de "descontinuidade de construções e de largueza, de menos gente ocupando mais terra, noção a meu ver, mais importante e generalizada que a palavra contém" (SOARES, 1960, p. 197). Para ela, no entanto, a ideia de subúrbio carioca passou a ser entendida de forma mais precisa quando passou a ser definido a partir de três pilares principais: "o trem como meio de transporte, predomínio da população menos favorecida e relações íntimas e frequentes com centro da cidade"³¹. Desse modo, o subúrbio, segundo a perspectiva adotada a partir da realidade carioca, não é composto somente por bairros localizados na periferia, mas sim por bairros populares da área urbana da cidade e do município e que necessariamente fossem atravessados pelo trem. Localizações que possuam outras características similares, mas que não tenham o transporte ferroviário como enfoque principal não são consideradas parte do subúrbio, como era o caso dos bairros de Jacarepaguá e Ilha do Governador.

O também geógrafo Nelson da Nóbrega Fernandes (2010) observou que o termo subúrbio não foi utilizado para definir os setores periféricos ligados às classes médias e altas da sociedade. Ainda no início do século XX, houve um consenso tácito que impediu o uso da palavra para descrever a periferia oceânica da capital.

³⁰ Ibid, p.259.

³¹ Ibid, p.197.

Bairros como Copacabana, Ipanema e Leblon, durante a primeira metade do século, bem com a Barra da Tijuca, no final do mesmo período, inicialmente foram se desenvolvendo como subúrbios residenciais em sua forma mais típica, estimulados pelo apelo da vida próxima ao mar, pelos inúmeros investimentos de dinheiro público em áreas costeiras ainda pouco habitadas, pela elevada especulação imobiliária e pela infraestrutura de transporte. Ainda de acordo com Fernandes, tanto na imprensa quanto no dia a dia, essas regiões jamais foram consideradas como parte do subúrbio. Vale destacar também que bairros mais antigos localizados próximos à região central da cidade não apresentavam pobreza aparente, pois eram comumente habitados por moradores de classe média, como foi o caso do Méier.

O aparecimento do conceito carioca de subúrbio coincide com o período das reformas lideradas por Pereira Passos. Como já assinalado no capítulo anterior, no início do século XX, o Rio de Janeiro estava mergulhado num intenso fervor político e ideológico que tinha como objetivo o remodelamento da antiga cidade, buscando introduzir áreas industriais, refletindo uma ordem estética, cultural e política de viés burguês e excludente. Após a Revolta da Vacina (1904), a ideia de promover o subúrbio como lugar da classe trabalhadora na cidade moderna foi sendo difundida mais intensamente, o que resultou em uma imagem negativa do subúrbio carioca. Maurício Abreu (1986) destacou que o subúrbio não era visto como uma alternativa para a crise habitacional da cidade antes das reformas de Passos, o enfoque estava na forma de habitação operária, como vilas e cortiços, sem considerar a localidade da habitação, como subúrbios, favelas, periferias ou loteamentos. O direcionamento da moradia para pobres nos subúrbios só começou a ser discutida em 1905, com os debates no Ministério da Justiça e do Interior sobre o problema das habitações na capital. Everardo Backheuser, engenheiro civil e Inspetor de Obras Públicas, tornou-se crítico à ideia alegando que tal solução só seria bem-sucedida desde que fosse amparada pelo Estado, com investimento em políticas habitacionais e melhorias nos serviços de transportes, considerados caros e ineficientes para a demanda populacional. O engenheiro teve suas ideias frustradas, já que os governos da Primeira República ignoraram o problema (FERNANDES, 2010). Além disso, a legislação urbanística adotada por Passos dificultava a construção em toda

a cidade, o que contribuiu para o surgimento das favelas nos subúrbios e em outras regiões da cidade³².

Lima Barreto³³, talvez um dos autores que mais tenha escrito sobre a heterogeneidade dos subúrbios e de seus habitantes, descreveu o subúrbio como "o refúgio dos infelizes" no romance *Clara dos Anjos*, de 1904. O refúgio definido por ele era o resultado mais claro da ausência das políticas habitacionais da Primeira República. O mesmo autor, já em 1919, publicou *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, que descrevia o subúrbio da seguinte forma:

O arruamento do subúrbio é delirante. Uma rua começa larga, ampla, reta; vamos-lhe seguindo o alinhamento, satisfeitos, a imaginar os grandes palácios que abordarão daqui a anos, de repente estrangula-se, bifurca-se, subdivide-se num feixe de travessas, que se vão perder em outras muitas que se multiplicam e oferecem os mais transtornados aspectos. (...) Há o capinzal, o arremedo de pomar, alguns canteiros de horta; há a casinha açaçapada, saudosa da toca troglodita; há a velha casa senhorial de fazenda com as suas colunas heterodoxas (...) tudo isso se embaralha, confunde-se, mistura-se, e bem não se colhe logo como a população vai-se irradiando da via férrea. As épocas se misturam; os anos não são marcados pelas coisas mais duradouras e perceptíveis. Depois de um velho "pouso" dos tempos das cangalhas, depois de bamboleantes casas roceiras andam-se cem, duzentos metros e vamos encontrar um palacete estilo Botafogo. (BARRETO, 1956, p.114.)

A ideia de esconderijo também fica bastante evidente na descrição que Costallat faz do bairro de Ramos, que abre o capítulo, mas também é destrinchada em *Visões d'ópio*, de João do Rio³⁴ e em inúmeras obras de Lima Barreto, que escolhia os subúrbios como pano de fundo de suas obras. Ao escrever tão incansavelmente sobre as mazelas suburbanas, Barreto destacou a heterogeneidade do local, indo contra o discurso da imprensa à época. Leonardo

³² Ibid, p.13.

³³ Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu em 13 de maio de 1881, sete anos antes da abolição da escravidão, no bairro de Laranjeiras. Afrodescendente em um país marcadamente racista, se tornou um dos maiores romancistas urbanos do país e trazia à tona a realidade das ruas do Rio de Janeiro do final do século XIX e meados do século XX em contos, crônicas e textos jornalísticos. Em suas obras, fazia questão de deixar o subúrbio e os personagens negros em destaque. Iniciou a vida profissional em 1905, em reportagens escritas para o *Correio da Manhã*, sobre o arrasamento do Morro do Castelo. Lima era uma figura controversa entre seus pares e não suportava o carnaval e o futebol. Com um humor marcadamente melancólico, foi o escritor de obras que, após sua morte, se tornaram incontornáveis para aqueles que tem a história do Rio de Janeiro como objeto de interesse: Triste fim de Policarpo Quaresma (1911), Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá (1919) e Clara dos Anjos (1922), publicado postumamente. Na vida privada, Barreto passou duas vezes por instituições psiquiátricas para tentar curar seu vício em álcool. Apesar da genialidade, só foi reconhecido como o grande escritor que foi após sua morte, ocorrida em 1 de novembro de 1922, no auge dos seus 41 anos (RESENDE, 2020).

³⁴ RIO, João do. A alma encantadora das ruas. São Paulo: Cia das Letras, 2016, p.107.

Soares dos Santos (2011) destaca que essa heterogeneidade estava atrelada a regiões específicas da cidade, especialmente nos locais mais povoados do subúrbio carioca. Bairros como Bangu, Campo Grande, Engenho de Dentro, Méier, Realengo e Santa Cruz eram exemplos de locais onde eram encontrados habitantes considerados de classe média, como comerciantes e funcionários públicos e trabalhadores mais populares, como empregadas domésticas, ambulantes, operários, garçons, barbeiros, policiais e etc. Como era de se esperar, os mais abastados residiam em espaços mais valorizados dentro do próprio subúrbio, com direito ao acesso à água, luz, esgoto e ao transporte. Santos destaca, no entanto, que essa "aristocracia suburbana" não estava vinculada necessariamente à posse de terras e títulos, estava muito mais associada a uma riqueza quando era comparada aos pobres que habitavam o próprio subúrbio, e não à classe média da região sul do Rio de Janeiro. A maioria esmagadora desses habitantes trabalhava na região central da cidade, ficando, portanto, dependente do trem como meio de transporte principal (SANTOS, 2011, p.263).

O subúrbio narrado por Costallat é letárgico. Na crônica Na noite do subúrbio, o bairro de Ramos é retratado como reduto do atraso, como um local onde as obras da modernidade não chegaram, como o guardião da memória de uma cidade que já não existe mais, que habita somente num passado colonial. A descrição física do bairro de Ramos realizada pelo cronista é similar àquela feita por Lima Barreto no romance de 1919. Costallat destaca mais detalhes como a má conservação das ruas, a iluminação ineficiente e o atraso do lugar, que parece ter parado no tempo. O cronista também dedica algumas linhas para ressaltar a exaustão à qual eram submetidos os habitantes daquele local

Em ruas largas e mal iluminadas, Ramos dormia o seu sono exausto de subúrbio.

O sono dos subúrbios é um sono pesado, é um sono triste.

Nas ruas muito largas, muito esburacadas e quase escuras de Ramos, aquelas simples

casas caiadas, que não vêem passar um automóvel, um bonde, um caminhão, têm o ar lúgubre das casas abandonadas.

A população é uma população exausta que faz duas viagens por dia, muitas vezes em pé, nos carros repletos da Leopoldina.

É uma gente que acorda já cansada, pensando nas duas viagens de trem, no calor, na poeira, no dia que recomeça, idêntico ao da véspera e que se repetirá na manhã seguinte.

É a vida suburbana, triste e monótona. Igual, sempre igual, eternamente igual!...

Algumas ruas, largas como avenidas, mas esburacadas pelas chuvas e quase sem luz, um cinema cheio de cartazes de fitas sensacionais do século passado, com um piano desafinado; uma farmácia que vende mais ervas de curandeiros do que receitas de médicos; uma delegacia com um "prontidão sonolento e magro... E eis tudo.

Eis a vida noturna dos subúrbios.

Os habitantes daquelas casas tristes e pobres vivem no Rio o dia todo nas suas ocupações. Só voltam ao subúrbio para dormir.

O Rio, distante, como um monstro insaciável, absorve nas suas usinas, nos seus escritórios, nas suas repartições, aquela população inteira que, à noite, ele devolve, extenuada, aos seus lares.

Enquanto a grande cidade, numa orgia de luz, espreguiça-se pelas suas avenidas lindas e floridas, passa a noite nos seus cabarets luxuosos, bebendo e cantando, fuma "havanás" nos bungalows do Leblon, joga bridge nos palacetes da Avenida Atlântica, ama nas pensões chics, ouve música no Municipal e dança o shimmy por toda a parte - os subúrbios, soturnos e tristes, adormecem estafados, uma noite curta que acabará cedo, pela madrugada, ao apito do primeiro trem... (COSTALLAT, 1990, p. 74-75).

Nas crônicas publicadas pela imprensa do século XX havia duas perspectivas sobre o subúrbio. Na primeira, uma imagem suburbana que era evocada visando qualificar e identificar alguma área da região central que não havia sido modernizada. O subúrbio era entendido, desse modo, como um lugar atrasado, que guardava resquícios do passado colonial que os governantes buscavam eliminar da paisagem. Nesse sentido, o subúrbio era entendido como reduto de camadas sociais bastante específicas, como as atividades de lazer, o tipo de habitação, alimentação e práticas religiosas. Esses aspectos eram, portanto, associações pejorativas, pois destoavam da cidade moderna que pulsava a poucos quilômetros daquele lugar (SANTOS, 2015, p.67). Assim como na favela, no subúrbio há uma mescla muito clara entre elementos do meio urbano e rural. Na crônica, nota-se um enorme contraste entre a "cidade grande" e o soturno bairro suburbano. A ausência de automóveis, as ruas esburacadas, a precária iluminação, a dependência do trem para chegar ao Centro, o cinema que não era atualizado há tempos e a ausência de uma vida noturna pulsante marcam o atraso do local em comparação aos bairros mais ricos. Ramos é narrado como um lugar em que a infraestrutura é precária porque é o destino voltado apenas ao descanso daqueles trabalhadores que se esgotavam para exercer atividades no centro da cidade e nos demais bairros e somente isso.

Costallat chega a Ramos para narrar a experiência de visitar um terreiro de candomblé, mas a tarefa não parecia tão simples. Ao procurar pelo endereço, o cronista e seu companheiro de aventura precisaram ser pacientes, pois o subúrbio

era escuro e deserto. Ao ouvir um canto de desespero, sabiam que haviam encontrado o barracão, mas precisavam aguardar o sinal para entrar.

- Mas o que estão fazendo?
 - Estão rezando. Estão chamando pelo espírito do caboclo...
 Era a música como a de um "samba", muito triste, muito longínquo, agonizando nas gargantas...
 (...)

 - Mas temos que entrar, temos que surpreender o "candomblé" no seu momento agudo!
 - Entraremos... Um pouco mais de paciência!...
 O meu cicerone pôs-se a andar. Eu o segui.
 - Vamos bater à porta do feiticeiro...
 - Mas, como?
 - Você vai ver!...
 De repente, as vozes estacaram, obedecendo a uma ordem. Haviam, certamente, ouvido o nosso sinal.
 Houve um grande momento de hesitação.
 Meu companheiro tornou a assobiar. Um assobio idêntico ao seu fez-se ouvir em resposta.
 - Os homens abrem ou não?...
 - Espere... Eles pensam que é a polícia e têm medo...
 Novo assobio. Nova resposta. E, vagarosamente, a porta foi se abrindo, aos poucos, para deixar passar uma cabeça de negro gigante, os olhos arregalados, fumando um enorme charuto.
 - Que querem?
 - Gente de paz. Indicaram-me o seu "candomblé" e viemos por uma consulta...
 O negro disse uma porção de cousas numa linguagem desconhecida, com uma velocidade espantosa, e, apesar de ainda muito desconfiado, nos deixou entrar. (...)

 Num pequenino espaço, com divisões de madeira para outras dependências, comprimiam-se umas trinta pessoas. A porta de entrada, rapidamente, se havia fechado e não havia uma janela que desse um pouco de ar aquela aglomeração de gente, suando e fétida.
 Pensei morrer asfiziado. Mas a curiosidade dava-me forças.
 (COSTALLAT,1990, pp.76-77)

Em um primeiro olhar, despercebido, Costallat narra uma reunião para a prática de um rito de religião de matriz africana. Quando observamos as leis vigentes no período, no entanto, nos deparamos com algumas proibições bastante peculiares. Na teoria, o Brasil é um país laico desde a primeira Constituição republicana de 1891, que consolidou a separação entre o Estado e a Igreja. Em seu art.11º ficou determinado que “é vedado aos Estados, como à União, estabelecer, subvencionar, ou embaraçar o exercício de cultos religiosos”³⁵. Desse modo, ficou

³⁵ Não há indicação de paginação na edição *on-line* da Constituição de 1891. A versão consultada está disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao91.htm . Acesso em: 8 out. 2023.

acertado que todas as religiões contariam com a proteção do Estado para as suas práticas, quaisquer que fossem elas, independente de valores morais e religiosos. Na prática, porém, os artigos 156, 157 e 158 do capítulo III do Código Penal de 1890, vigente até o início da década de 1940, enquadravam a prática de ritos religiosos ligados a religiões de matriz africana como crime contra a saúde pública. Apesar de não mencionar diretamente a umbanda ou candomblé, fica bastante notório nos dois últimos artigos quais eram as religiões proibidas:

Art. 157. Praticar o espiritismo, a magia e seus sortilégios, usar de talismans e cartomancias para despertar sentimentos de ódio ou amor, inculcar cura de molestias curáveis ou incuráveis, enfim, para fascinar e subjugar a credulidade pública.

Art. 158. Ministras, ou simplesmente prescrever, como meio curativo para uso interno ou externo, e sob qualquer forma preparada, substância de qualquer dos reinos da natureza, fazendo, ou exercendo assim, o ofício do denominado curandeiro.

A pena previa a prisão do indivíduo praticante do crime e uma multa, que variava de 100\$ a 500\$000. Ao adentrar o bairro de Ramos, o que Costallat narra, portanto, não é um simples rito que acontecia dentro de um barracão, ele narra uma prática considerada criminosa, por isso, ao descrevê-lo, faz uso de uma linguagem macabra para tentar impressionar os sentidos dos leitores da crônica. Toda a narrativa é construída com base em diálogos e frases extremamente curtas para dar destaque a movimentação do lugar e que também era marca registrada do autor. Assim como em outras obras, ele faz uso do jogo de luz e sombra para dar um tom *noir* para o ambiente retratado: "Uma lâmpada de querosene, com o pavio fumegando, iluminava a cena. Na meia-luz do querosene, aquelas criaturas, quase todas pretas, pareciam ter saído de uma gravura em madeira. Eram sinistras..." (COSTALLAT, 1990, p.77). Após narrar toda a prática religiosa lançando mão de adjetivos e descrições que instigavam a imaginação do leitor, mencionando as danças, as músicas entoadas pelos praticantes e os rituais de consulta com o pai de santo, Costallat encerra sua peripécia no subúrbio carioca ainda à noite, mas próximo da alvorada do novo dia e destaca novamente os elementos rurais em meio ao ambiente urbano

Os galos, na vizinhança, lançavam o seu grito de alvorada!
 O subúrbio devia estar acordando.
 Havia luzes em algumas das casas, perdidas e salpicadas, de quando em quando, pela avenida deserta.
 Estava quase na hora da romaria para o Rio de Janeiro, para a voragem da grande cidade, a romaria habitual, a romaria de todos os dias.
 Ao longe, um trem apitou. Os galos repetiam o seu canto. O céu, de escuro, começou a empalidecer...
 Era a manhã! (COSTALLAT, 1990, pp.79-80)

E assim se iniciava mais um dia no subúrbio. A menção à romaria diariamente enfrentada pelos habitantes daquele lugar marca aquele que era visto como um dos mais evidentes exemplos da exclusão que predominava na urbanização da capital. O subúrbio carioca funcionava como um lugar criado para afastar as classes populares da grande cena urbana e negar aos moradores desses lugares até mesmo a possibilidade de serem representados na cidade, ainda que a grande metrópole pulsasse a pouquíssimos quilômetros dali.

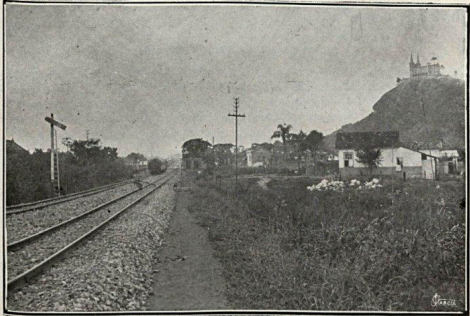
Figura 10: Publicidade destacando a vantagem dos bons ares, a vida econômica e os bons preços dos alugueis próximos às estações de Ramos e adjacências. Observa-se que a quantidade diária de trens e o tempo de deslocamento são apresentados como uma vantagem para o futuro morador.

LEOPOLDINA RAILWAY

RESIDI NOS SUBURBIOS

Estações de Bom Sucesso, Ramos, Olaria,
 Penha, Braz de Pinna e Merity

ALUGUEL MODICO — BONS ARES
 VIDA ECONOMICA



ASSIGNATURAS MENSAES

1.ª Classe (50 bilhetes)	12\$000
2.ª Classe (50 bilhetes)	7\$000

78' TRENS DIARIOS a pequenos intervallos
 Serviço rapido e confortavel
 DAS 4.00 a. m. ATÉ 1.20 a. m.
 25 MINUTOS até Penha—12 kilometros
 40 MINUTOS até Merity—20 kilometros
 Estação Inicial PRAIA FORMOSA

Fonte: Revista *Fon-Fon!* em 11/10/1923.

3.3 Resistência e decadência: As trabalhadoras da capital

As mulheres foram socialmente vistas como figuras secundárias da história das cidades e da história de um modo geral. A historiadora Michelle Perrot defendia que as mulheres, assim como os homens, são seres atuantes na construção histórica, por isso, se torna praticamente impossível pensar uma história em que as mulheres não sejam atuantes, mas Perrot também ressaltou que: “As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas.” (PERROT, 2007, p. 7).

Pertencentes às mais distintas classes sociais, as mulheres estão presentes em boa parte das obras de Benjamim Costallat. Tamanho destaque dado ao gênero feminino se deve, talvez, ao fato de que, nos anos 1920, o corpo feminino começa a experimentar e a experienciar novos hábitos, novas conquistas e novas vestes. Beatriz Resende (2001) destacou que os jornalistas, escritores e ilustradores estabeleciam correspondências entre o gênero feminino e a cidade do Rio de Janeiro para abordar as saliências das praias, dos morros e da Baía de Guanabara, bem como as mazelas advindas da modernidade. Nesse sentido, a cidade é sempre apresentada, por esses homens, como feminina. As mulheres começaram a ganhar as ruas e o deslocamento feminino pela cidade definia que tipo de mulher ela era para aquela sociedade. Nesse sentido, mulheres de família circulavam até um determinado horário e em determinados lugares para que não fossem confundidas com mulheres que ganhavam a vida vendendo seus corpos e o mesmo acontecia com as pobres, que deveriam circular por lugares que combinassem com a sua condição financeira.

Nicolau Sevcenko (1992), explicou a movimentação do gênero feminino nos espaços comuns de grandes cidades do Brasil. As mulheres conquistaram os espaços públicos e estavam por todos os lugares, mas cada atividade exercida por elas tinha um horário específico para a circulação nas ruas. No caso das costureiras, tecelãs e aprendizes, era necessário madrugar nas fábricas; em seguida vinham as atendentes e serviçais dos comércios; com o raiar da manhã, era a hora das

professoras entrarem nas escolas e nos conservatórios. Por volta do meio-dia, a ânsia pelas compras trazia às ruas as mulheres de todas as etnias e de todas as idades ao centro da cidade.

As operárias saíam às ruas para o curto repouso das doze horas, enquanto senhoras e moças das casas conspícuas se recolhiam para o almoço moroso e a sesta. A partir das dezesseis horas, se estabelecia o *footing* no circuito das lojas finas [...] o rush das seis, nesse horário, os homens deixavam os escritórios e bancos; as moças de família retomavam aos lares, dando início à *toilette* dos eventos noturnos; as operárias regressavam a pé ou nos bondes em legiões ruidosas. No ínterim, moças sem família afluíam em manobras sedutoras pelos bares e cervejarias, combinando com cavalheiros encontros tardios que eles teriam, depois de deixarem em casa as senhoras e senhoritas que levavam ao teatro, restaurantes e cinemas. (SEVCENKO, 1992, p. 50).

O próprio Recenseamento de 1920 deixava claro o aumento de mulheres que circulavam nas ruas para exercer o trabalho para além do ambiente doméstico que lhes era comum. O "sexo frágil", como destacado pelo texto, estava ocupando praticamente todos os ramos profissionais como comércio, administração, indústrias e em profissões liberais, mas elas viviam sob o amparo do chefe de família, o grande responsável pelo sustento do lar. Essa dependência do trabalho masculino, ainda de acordo com o documento oficial, era o que explicava a inatividade de uma porcentagem considerável de mulheres³⁶.

Como citado na introdução deste trabalho, a ideia inicial era de abordar os trabalhadores da cidade de um modo geral, mas como o gênero feminino apareceu de forma recorrente em diversos textos do cronista, se fez necessário dar maior destaque à mulher trabalhadora no contexto modernizador da capital do país. As mulheres, apesar de serem boa parte dos trabalhadores que tocavam a vida na cidade no pós-guerra, não eram vistas. Na verdade, até eram vistas, mas não eram citadas em incontáveis contextos. Segundo Venâncio (2001), quando abordadas no contexto histórico, a história das mulheres extermina um antagonismo evidente: ela se desenvolve na penumbra da história masculina ou, ao contrário, é tão iluminada que se torna o grande objeto de análises específicas. Nesse sentido, as mulheres são sempre vistas como uma singularidade, como uma parte separada do total, o que, "ao contrário de demonstrar a singularidade desse objeto, acentua a diferença

³⁶ Recenseamento de 1920. 4º Censo Geral da população do Brasil. 1º da Agricultura e das Indústrias e 11º da população da cidade do Rio de Janeiro (Distrito Federal). Volume II (1ª parte), p. CXIX.

entendida não como diversidade mas sim como desigualdade." (VENÂNCIO, 2001, p.177).

Para abordar o gênero feminino que brigava com as imposições comportamentais do período e as depravações morais desempenhadas por mulheres jovens, Benjamim Costallat escreveu *Mademoiselle Cinema*, obra da qual tratarei no último capítulo para discutir questões relacionadas às figuras das melindrosas. Na obra em questão, ao contrário das três crônicas que serão analisadas, a mulher não é enganada, ela engana. O que importa aqui, no entanto, é entender que o cronista, em quase todos os textos em que mencionou o gênero feminino, relacionava a mulher diretamente a temáticas eróticas, ainda que a atividade realizada pela mulher em questão não envolvesse diretamente a prática de atividade sexual como forma de trabalho. Ao retratar o gênero feminino no âmbito do trabalho, Benjamim Costallat atua no sentido de trazer uma mulher mais fragilizada, que sofre com os desatinos que a vida promove apenas por ser mulher e, por consequência, ingênua. Em *Mistérios do Rio*, três crônicas tratam diretamente o gênero feminino citando quais trabalhos eram exercidos por elas: *Quando os cabarés se abrem*, *A pequena operária* e *Uma história de manicure*. Nesta última, o cronista narra a história de Anita, manicure de um hotel luxuoso da cidade. No auge de sua infância a menina assistia às mudanças da cidade:

O Rio sofria, então, a sua formidável transformação. De cidade provinciana transformava-se, em poucos anos, em grande centro cosmopolita. De cidade bem brasileira, com as suas chácaras como as da Tijuca e suas casas como as de Botafogo, (...) o Rio começou a ser a grande cidade internacional com Copacabana, e com Leblon, construídos à americana, feitos de *bungalows* e de jardinetes simétricos e asfaltados. Grandes hotéis surgiram. Enormes formigueiros humanos, luxuosos, confortáveis, de criadagem irrepreensível. *Concierges, grooms, classeurs, sommeliers* - toda uma população nova de criados fardados e encasacados que o velho Rio ignorava, o velho Rio que só conhecia, para fazer todos esses serviços ao mesmo tempo, a tradicional "bá" preta, que foi, mais ou menos, a ama-seca de todos nós, ou a velha portuguesa de lenço vermelho à cabeça.

(...)

Mas no Rio os grandes palácios iluminados se construíam. Uma nova vida surgia. A antiga cidade bem brasileira passava a ser a cidade de todo mundo. Todas as raças e todos os povos desembarcaram nas suas docas, com os seus vícios e a sua civilização requintada.(COSTALLAT, 1990. pp.81-82)

As construções modernas trouxeram ao Rio novos tipos de trabalho que anteriormente eram executados por escravizados ou por figuras femininas

subalternizadas. Aos quinze anos, Anita foi convidada pelo gerente para trabalhar no hotel como manicure; como era uma jovem vinda de uma família pobre e na ânsia de ajudar a mãe, aceitou o convite prontamente. O que a jovem não imaginava era que a atividade a ser exercida por ela estava muito aquém de apenas aparar as unhas dos homens ricos do hotel. O cronista sinaliza que os homens são covardes e quando nutrem interesse por jovens que têm pais e irmãos, as admiram de longe. A preferência masculina era pelas jovens pobres, filhas de viúvas, pois são presas mais fáceis, especialmente em um ambiente tão cosmopolita como o do grande hotel, o que diferia a abordagem, segundo o cronista, era o tratamento: "O inglês fazia a sua declaração como quem propõe um negócio comercial. O italiano a fazia com lirismo" (COSTALLAT, 1990, p.83). A trama, então se desenrola para o atendimento da jovem que, até o momento, ainda era ingênua e não compreendia o que significava ser manicure, mas logo recebe a explicação de um hóspede cínico:

Só faço as minhas unhas com manicures velhas e feias! Sim, porque, quando as manicures são bonitas, nunca conseguem acabar as minhas mãos!... Quando são bonitas, eu nunca as deixo passar do segundo dedo... E quando elas são lindas e interessantes, como você, pequenina manicure de sonho, eu não as deixo nem começar!(COSTALLAT, 1990, p.84)

Somente nesse momento a jovem perde a ingenuidade infantil que lhe cabia. Violentada pelo hóspede, Anita passou dias com febre e, ao retornar e contar sua história ao gerente que a contratou, recebeu a irônica resposta de que aquilo aconteceria em algum momento e que um bom hoteleiro deveria servir os hóspedes em todos os seus caprichos, já que o desejo do hóspede era sagrado. O gerente belga completou o diálogo informando para a indefesa criatura que não era possível ser manicure de outra maneira, que esse era o segredo das manicures. A jovem pensou em morrer, tamanho o desespero e a vergonha, mas não podia desistir, precisava ajudar a mãe com o dinheiro recebido pelo trabalho, ainda que não fosse apenas aparar as unhas dos hóspedes. Ao encaminhar a narrativa para o fim, Costallat ressalta que Anita, assim como tantas outras pobres jovens, era apenas mais uma vítima indefesa de seu meio e do seu século, que seria pura se não fossem os outros. A crônica, porém, é encerrada com um atendimento da manicure ao chamado do hóspede do quarto 149, como se a pobre menina tivesse cedido aos infortúnios da sua profissão.

Em "*Quando os cabarés se abrem*", a lógica moral se inverte. Apesar de a personagem principal iniciar a vida em um meio de degradação moral aos quinze anos, tão jovem quanto Anita, a figura central da história não recebe um nome, é apenas uma dançarina de olhos azuis. No contexto social em que é inserida, a problemática da história da jovem é justamente ser uma virgem que trabalha em um cabaré. A pureza no meio de degradação parecia uma desonra e, por essa razão, a mulher era alvo de piadas dos frequentadores e dos funcionários do lugar. Cansada de ser chamada de "lírio do cabaré", em um passeio de automóvel à Tijuca, com um homem feio, desajeitado e sem dinheiro, a jovem pôs fim ao apelido que tanto lhe afligia. Assim como no caso da manicure Anita, o cronista adverte que a dançarina se entregou à moral do local em que trabalhava: "Pobrezinha... não quiseram que ela fosse honesta... Ela bem o queria... Mas não quiseram..."³⁷. A moral vermelha do cabaré, segundo Costallat, tinha uma vida à parte e era cheia de mistérios:

Nesses palácios noturnos do jogo e da prostituição não se pensa, nem se age, como durante o dia na vida normal da cidade.
Há uma população de cabaret, diversa, inteiramente diversa, da outra que se deita às dez horas e se levanta às sete da manhã.
A população dos cabarets deita-se à hora em que a outra acorda e levanta-se nos primeiros momentos roxos do crepúsculo...
Troca o dia pela noite. Nunca avista o sol. É da família das aves noturnas e sinistras.
Nada, pois, de extraordinário que, vivendo eternamente sob uma luz artificial e falsa, a população dos cabarés pense de modo diverso da outra população da cidade - a que vive a plenos pulmões, em plena luz do dia!...
No silêncio das horas da noite, o cabaret é um berro constante, iluminado de luzes diabólicas e sangrentas.
Os risos são falsos, a alegria é enganadora e todos aqueles lábios mentem... (COSTALLAT, 1990,p.28).

A prostituição é o grande tema da crônica, mas o vício em jogatina ganha a cena nas páginas seguintes. O cabaré se torna o pretexto para o vício no jogo e as mulheres que trabalham no local são as grandes responsáveis pelas desgraças de suas vítimas, que também podem ser outras mulheres. No diálogo travado com uma das trabalhadoras, ela afirma que a roleta do jogo era como um demônio atrativo que a fazia perder todo o dinheiro que conseguia trabalhando: "O cabaré quando nos contrata já conta com isso... sabe que o ordenado que nos der, ele o receberá de novo..."³⁸. Nesse sentido, ainda que inserida em um ambiente degradante, a

³⁷ Ibid, p. 28.

³⁸ Ibid, p.29.

mulher ainda nutria a capacidade de ser ingênua e enganada. O texto se desenrola com a descrição da noite no cabaré, com direito a dançarina nua e a gigolôs que dançam enquanto sonham com o dinheiro que não tem e possivelmente não terão. Aqui, Costallat parte para o cômico e compara a insatisfação do gigolô e do coronel. O gigolô é o jovem homem que possui um corpo atraente e dança sensualmente, mas não possui um tostão furado para comer, já o coronel, apesar de ter o dinheiro para comprar a comida que quer, inveja o gigolô por não ser calvo e por não ter barriga avantajada. A narrativa se encerra com um comentário sobre uma mulher bela e estranha que, apesar de trabalhar há um ano no cabaré como dançarina, não possuía amantes e nem tinha interesse em tê-los. A mulher de carne muito branca só tinha interesse em conversar com todos, mas guardava sua beleza somente para si. Perplexo com tamanha contrariedade, Costallat afirma que: "Tudo é possível num cabaré. Até a honestidade!..."³⁹.

É interessante notar que tanto "Uma história de manicure" quanto "Quando os cabarés se abrem" não foram publicadas no Jornal do Brasil. Somadas à "A criatura do ventre nu", que trata de um jovem de dezesseis anos que parecia uma jovem na percepção da personagem principal da crônica, ambas as obras, por se tratarem de assuntos mais ligados à literatura erótica e pornográfica, foram escritas para um público que quisesse consumi-las e, portanto, não deveriam ser publicadas abertamente para o grande público leitor do jornal. Alessandra El Far (2004) chama esse tipo de literatura de "romance para homens" e cita, entre outras obras, a *Mademoiselle Cinema* de Benjamim Costallat, publicada em 1923, um ano antes da publicação das três crônicas citadas. Tal fato nos induz a pensar que o autor já sabia dos gostos do público leitor de suas obras pois, como enfatizado por El Far, os homens sempre foram atraídos por crimes, contravenções, amores impossíveis e de tudo aquilo que fosse capaz de proporcionar emoções arrebatadoras. Como escritor de livros populares e como um empresário completamente consciente da preferência de seu público, aproveitava a vasta gama de histórias possíveis para trazer o leitor para o seu enredo textual. El Far destaca que este tipo de escrita também se guiava pelas literaturas populares do passado ou em novelas francesas e, para além disso, muitos escritores também consideravam os assuntos das ruas, os assuntos dos jornais e na oralidade das ruas da cidade. Segundo a autora, os autores que se

³⁹ Ibid, p. 32.

dispunham a escrever esse tipo de literatura, desde o final do Oitocentos, souberam usar a seu favor os assuntos que estavam presentes na realidade e nos imaginários dos leitores e, para isso, abandonaram todas as ideias filosóficas e assuntos abstratos para abordar as desgraças, transgressões morais e quaisquer tipos de fatalidades que imprimissem intensidade às suas narrativas. Por meio dessas narrativas, era possível "(...) falar de modo mais específico sobre a sociedade carioca e brasileira daquele período como também de alguns aspectos culturais de maior amplitude."(EL FAR, 2004, p.314).

Publicada em 1º de maio de 1924, *A pequena operária* é a crônica que inicia a série de *Mistérios do Rio*. A narrativa tem o enredo desenvolvido ao redor de Helena, uma costureira que morre à míngua, abandonada pelo Estado e vítima das péssimas condições de trabalho impostas. A crítica social se faz notoriamente presente no dia em que, naquele ano de 1924, foi oficializado o Dia do Trabalhador no país. Ao contrário do narrador presente nas crônicas anteriormente analisadas, aqui Costallat se torna o narrador-repórter que é incumbido de uma denúncia social: as péssimas condições de trabalho às quais eram submetidas as costureiras do país. A crônica se inicia com a descrição sobre a miséria física pela qual passou Helena, uma jovem costureira que estava entre a vida e a morte dentro da ambulância da polícia em direção à Santa Casa do Rio de Janeiro, local que havia frequentado meses antes para dar à luz ao seu bebê. Na enfermaria 27, a jovem ficou acompanhada pela solidão que a abraçava no auge de seus dezoito anos: "Helena podia ter sido como outras meninas, como tantas outras meninas. Mas tinha nascido pobre. E isso é um crime que a vida, mais tarde, não perdoa... (COSTALLAT, 1990, p.64). Além de pobre, a jovem perdeu os pais muito cedo, era sozinha no mundo e na vida. Precisou trabalhar aos quinze anos, como costureira na maior casa de modas da cidade, emprego que arrumou pela beleza que carregava. Costallat informa que as vendedoras das grandes casas de moda eram escolhidas a dedo para agradar aos maridos das senhoras que frequentavam o ambiente e afirma que a escolha beirava a cafetinagem da jovem vendedora. Iludida pelos arredores, apesar de receber uma remuneração pífia que mal dava para pagar os próprios gastos, pensou viver no paraíso, mas não tardou para que as decepções chegassem.

Não se tem quinze anos, não se é linda, e não se é pobre -impunemente.

A mocidade, a beleza e a miséria têm que pagar o seu tributo.

Na organização social de hoje, é assim...

Desde o patrão até o último varredor do armazém; desde o caixeiro até um freguês que, sistematicamente, todos os dias, ia comprar alfinetes como pretexto - todos os homens sem exceção começaram a persegui-la, a assediá-la, a fazer um verdadeiro cerco ao redor da inocência da pobre menina.

Quanto mais desamparada a viam, quanto mais abandonada e só, quanto mais se convenciam de que no mundo ela nada tinha senão a sua virtude - maiores assaltos, maiores traições, maiores banditismos faziam, para arrancar da pequenina Helena o seu último bem... (COSTALLAT, 1990, pp.64-65)

Por ser pobre e bonita, era a presa favorita para a covardia inerente dos homens. Para fugir dos assédios, Helena saiu da grande casa de modas e retornou à simplória vida de costureira. Em um dos quartos de uma casa na Rua do Lavradio, "onde os casais, aos tapas, os homens bêbados, as mulheres descabeladas, as crianças pobres e imundas, aos berros viviam numa promiscuidade barulhenta"⁴⁰, a pobre Helena passava dias costurando ininterruptamente, sem ter tempo para comer. A partir deste trecho, Costallat tece ferrenhas críticas à carência social dessa população empobrecida e explorada. Helena não tinha acesso à luz, ar e a uma boa alimentação, não podia descansar pois precisava produzir. Nas palavras do cronista, Helena tinha o aspecto de velhice precoce, típica de crianças que não recebiam boa alimentação, envelheceu antes mesmo de ser moça. O tom de denúncia sobre as desigualdades sociais que atravessavam a sociedade à época se torna ainda mais evidente:

Isso, simplesmente devido a uma organização social injusta e miserável, que, distribuindo mal a riqueza, mata gente de fome e mata gente de indigestão. Uns com o estômago oco, outros com estômago transbordante. Uns que expelem sangue, de fraqueza, em caminho para a tuberculose; outros que expelem peru, de abundância, depois de bacanais!

Organização social errada e bandida, que a certas meninas veste de seda e de pérolas e a outras meninas, também vibrando da mesma mocidade e das mesmas esperanças, não dá nem o direito elementar de viver!

Ah! a existência das pequeninas operárias, das pequeninas costureiras! Ah! o crime organizado, sistematizado, legalizado, dos ateliers de costuras! Aquelas patroas, severas, irascíveis, egoístas; aqueles patrões, que só se lembram de melhorar a sorte de suas empregadinhas à condição de levá-las para o lupanar! Ah! bandidos, de ventre farto e de algibeira cheia!

Sem associação de classe, sem defesa, as operárias costureiras, devido ao seu sexo e ao trabalho anônimo e escondido que fazem, nos ateliers ou nos

⁴⁰ Ibid,p.65.

seus quartos particulares e miseráveis - são, na organização social de hoje, as mais desprotegidas e as mais desamparadas. (COSTALLAT, 1990, p.66)

Costallat demonstra sensibilidade com a exploração e a miséria às quais eram submetidas as trabalhadoras da capital. Trabalhar incessantemente durante dezoito horas diárias definhou a jovem Helena, mas em meio ao desencanto, surgiu um homem que a encantou. Ao se entregar ao desconhecido homem sem pensar nas consequências, a costureira sofreria com o último golpe que a vida havia reservado a ela: o amor de sua vida era apenas mais um conquistador, especialista em iludir e desonrar meninas desamparadas como ela. Meses depois, a jovem entrava pela primeira vez na Santa Casa, dez dias depois recebia alta médica: "O paciente pode padecer mil dores; com a alta do facultativo ele está oficialmente bom, tem que se levantar da cama (...) ir para a rua, e dar lugar a outro..."⁴¹. Assim, além das questões relacionadas ao trabalho, o cronista também critica a falta de recursos médicos aos quais eram submetidos os pobres e trabalhadores da cidade. A crítica fica ainda mais evidente no diálogo final, quando o policial que levava o frágil corpo da costureira pede ao médico para que a jovem fosse internada. O médico negou a internação alegando lotação máxima da unidade, pediu que deixasse a jovem morrer à míngua para que os governantes finalmente tomassem providências e disse ao policial que a Santa Casa "(...) é o hotel mais concorrido do Rio de Janeiro. Todos os dias se rejeitam hóspedes..."⁴². Ao abrir a porta da ambulância em busca da menina que havia levado ao hospital, o policial se deparou com o corpo gelido da pequena operária.

Nas três crônicas analisadas, as mulheres são posicionadas como vítimas de assédios dos homens e incapazes de esboçar qualquer reação por conta própria, são sempre coagidas por homens ou pela pobreza. São, portanto, mulheres retratadas como submissas, ao contrário da ex-Taís da Saúde, moradora do Morro da Favela que não possui qualquer resquício de ingenuidade. Outro fator que une as mulheres trabalhadoras é a condição social degradante, que as levava a aceitar ou a conviver com situações insalubres para manter o sustento do lar em que viviam. Desse modo, Costallat traz à tona o lado hipócrita da moderna sociedade carioca dos anos 1920. De um lado, a cidade que fabricava grandes hotéis, que empregava

⁴¹ Ibid, p.67-68.

⁴² Ibid, p.69.

funcionários em cargos de nomes pomposos, que era frequentada por gente muito rica; do outro lado, dentro do mesmo cenário, os comportamentos mais depravados vinham desses mesmos nobres frequentadores que assediavam e violentavam mulheres subalternizadas. Na narrativa sobre Helena, denuncia uma cidade que não oferecia boas condições de vida aos pobres, que morriam à míngua, operárias que não recebiam um salário digno do próprio sustento e moças que, para conseguir manter o lar, precisavam se sujeitar a comercializar seus corpos, ainda que esse não fosse seu emprego formal, como aconteceu com Anita. Magali Engel (2007) afirma que em um mundo capitalista, a exploração do trabalho se torna uma terrível regra. Segundo a autora, a organização social se tornou o produto de um novo período em que a miséria se aprofundou, é isso que faz Anita sair da casa dos pais para trabalhar no luxuoso hotel, é o que faz Helena trabalhar por horas a fio e é o que faz a dançarina de olhos azuis trabalhar num cabaré.

Nas inúmeras menções às moças pobres, o desamparo e a miséria gritam aos quatro cantos. Na escrita do autor, nascer mulher e pobre, ainda que bonita, era a condenação que a vida impunha a mulher ao sofrimento até o fim de seus dias. O objetivo dessa construção narrativa era, entre outros, de aconselhar as leitoras a não cometerem os mesmos desatinos que as personagens, caso contrário, teriam um destino tão cruel quanto o delas, não haveria escapatória. Para ser feliz e construir uma família, como era esperado do papel feminino à época, era necessário seguir à risca os bons costumes e ser recatada, como as mulheres deveriam ser. Como forma de convencimento às leitoras, as moças das histórias caíam em desgraça, os homens aproveitadores, por outro lado, não sofriam qualquer julgamento social. A vivência em sociedade patriarcal protegia os abusadores, fosse por meio da moral ou pelas leis, criadas por outros homens.

4 Rio Cosmopolita: os novos hábitos e espaços da cidade

Fundada em 1º de março de 1565 pelo nobre português Estácio de Sá após a expulsão dos franceses que tentaram fincar sua França Antártica por aqui, a cidade do Rio de Janeiro, séculos depois, sofreria um novo tipo de invasão estrangeira, mas agora por outros meios. Nesse país de raízes paradoxais, onde a Independência foi bradada por um português e a República foi proclamada por um monarquista, a adoção da cultura francesa para tentar encobrir a influência negra na construção da cidade pareceu ser uma excelente ideia. Para além da reforma urbana inspirada no modelo haussmanniano, hábitos da capital francesa e do continente europeu foram chegando aos poucos à cidade e modificando o dia a dia dos moradores da efervescente metrópole carioca.

Durante os loucos anos 1920, período em que tudo parecia ser possível, a sociedade brasileira conviveu com a emergência de modificações nos padrões comportamentais. Além das mudanças físicas que abalaram a capital durante muitos anos, as mudanças sociais foram notórias e muitas delas foram influenciadas por acontecimentos de outros países. Seria errôneo escrever que as mulheres não andavam pela cidade, mas durante esse período, os homens passaram a observar mais de perto as mudanças sociais sofridas pelo gênero feminino. As mulheres se destacavam por não estarem mais tão reclusas ao ambiente doméstico e com isso, passaram a vivenciar mais as ruas e começaram também a modificar sua vestimenta. Toda essa mudança nas relações sociais entre homens e mulheres dentro do espaço urbano foi registrada pela imprensa e pela literatura.

Com o fim da Primeira Guerra Mundial na Europa (1914-1918), as mulheres europeias começaram a trabalhar como enfermeiras e nas fábricas, já que seus maridos haviam ido para a guerra. Por esse motivo, tiveram a necessidade de sustentar o lar e, com isso, se recusaram a retornar ao lugar de submissão ao homem. No mesmo período, em diversos países do continente europeu, o direito ao voto, solicitado desde a última década do século XIX, foi finalmente alcançado. Tendo as duas conquistas em mãos, as europeias se rebelaram contra as restrições sociais que existiam sobre seus corpos. Assim como os homens, elas também gostariam de dirigir seus carros, frequentar clubes, dançar, fumar e beber em público, sair sozinhas e usar as roupas que gostavam. A moda feminina, por sinal,

foi notoriamente modificada porque essa nova mulher não queria ter o corpo apertado por espartilhos e cobertos por longos vestidos. A liberdade alcançada precisava transparecer também nas roupas e nos adornos. Surgiu, assim, a figura da *flapper girl* na Inglaterra e a *garçonne* na França.

Nas palavras da historiadora Maria Cláudia Bonadio, a *flapper girl* tinha como característica ser uma “jovem mulher dos anos 1920 que demonstra liberdade em relação às convenções e condutas” (BONADIO, 2007, p.132). Fortemente influenciada pelo estilo *art déco*, a moda adotada por essas mulheres era marcada por vestidos de linhas retas e limpas, por cores sóbrias e por uma magreza que se tornou obsessiva. O cabelo longo, presente nas décadas anteriores e muito associado ao sexo feminino, foi abandonado para dar lugar aos cabelos curtos, similares aos cortes adotados pelos homens, mas sempre adornados por faixas ou joias. No rosto, por influência das atrizes do cinema, a maquiagem de cores fortes e marcantes foi se tornando comum. Ao contrário da *flapper girl*, a *garçonne*, termo advindo da palavra francesa “*garçon*”, menino em português, era marcada principalmente pelos “comportamentos sexuais e sociais extremamente liberais”⁴³. Indo na contramão do estilo de vida adotado pela mulher inglesa, a *garçonne* utilizava roupas masculinas, como calças, ternos, chapéus e gravatas. De caráter rebelde, ambas lançaram mão de suas estéticas para chocar os setores mais conservadores da sociedade à época, e o fizeram a partir de influências advindas das revistas de beleza e do cinema. A diferenciação entre as figuras se faz importante porque, apesar de ter vivido alguns anos de sua vida na capital francesa, nas obras selecionadas para a construção desta dissertação, Costallat retrata mulheres próximas à estética das *flappers* que, no Brasil, ficaram conhecidas como melindrosas.

O estilo de vida dessas mulheres se disseminou pelo mundo com a aceleração do processo de modernização das comunicações. Fortalecido nos Estados Unidos por meio do cinema e da imprensa, a tendência chegou rapidamente aos principais centros urbanos dos países da América Latina. Apesar de somente ter tido direito ao voto em 1932, a euforia da emancipação e da liberdade feminina chegou ao Brasil e tomou conta das mulheres da capital do país antes mesmo de terem tido acesso a tal feito. Assim como as *flappers*, as

⁴³ Ibid, p.133.

melindrosas usavam a silhueta tubular, eram magras, sem nenhum tipo de curvas e exibiam vestidos curtos, coloridos e com detalhes nas barras. Seus cabelos eram curtos, normalmente ondulados e enfeitados por lenços, chapéus e tiaras. Para maquiar o rosto, escolhiam cores escuras para as pálpebras e o batom vermelho para os lábios, estilo muito similar ao das atrizes do cinema estrangeiro. Nos lábios coloridos, as melindrosas comumente tragavam cigarros. Nas pernas, as meias da cor da pele eram usadas para dar um ar de naturalidade aos corpos femininos e deixavam os homens em polvorosa. Com a "descoberta" dos bairros praianos pela elite carioca (O'DONNELL,2011), as melindrosas chocaram ainda mais a população ao frequentar as praias usando maiôs inteiriços.

Os homens da capital, por sua vez, não ficaram de fora da onda modernizadora dos costumes. Ao adotarem um estilo de comportamento daquele esperado para o público feminino, ficaram popularmente conhecidos como almofadinhas. Segundo Hugo Medeiros (2010), o termo "almofadinha" é decorrente de um hábito que se tornou comum no início do século. Após longas horas sentados nos bondes, os jovens ficavam com as nádegas doloridas pelas irregularidades das ruas e pelo desconforto dos bancos de madeiras, então costumavam levar uma almofada de casa, para evitar desconfortos durante os trajetos. Esse tipo de prática não era bem-vinda por outros homens, que logo trataram de apelidar os rapazes de "almofadinhas". Os cabelos deles eram bem penteados e a barba muito bem-feita, uma aparência similar à do ator italiano Rodolfo Valentino, símbolo dos cinemas à época. Esse tipo de estética não cabia ao trabalhador, mas sim aos jovens ociosos das classes mais altas da capital. Para manter a boa aparência, os almofadinhas se dedicavam às roupas bonitas e aos prazeres mundanos, deixando totalmente de lado o trabalho.

Ainda que não exercessem atividade remunerada, por pertencerem às altas classes, esses jovens eram vistos em festas grandiosas e viravam as noites indo de um clube para outro, jogavam nos cassinos e usavam drogas até perderem completamente a consciência. As noitadas eram tão excepcionais que a imprensa local se encarregava de registrar e tornar pública a escandalosa noite daqueles homens. Alguns cronistas desse período acusavam tanto as melindrosas como os almofadinhas pelo aumento desenfreado do uso de entorpecentes naquele período. Ao analisar as descrições físicas e comportamentais de ambas as figuras, nota-se

uma quase troca de papel de gênero entre as melindrosas e os almofadinhas (CUNHA, 2009).

Com o sentimento de mudança pela chegada da modernidade, além das modificações na moda e nos espaços urbanos, o consumo de drogas se intensificou. Nos Estados Unidos, o consumo de álcool era reprimido devido à Lei Seca, que impedia a produção, importação e venda. A lei entrou em vigor em janeiro de 1919 como parte do movimento conservador que buscava restringir atividades ligadas a vícios como drogas e jogos. Em solo brasileiro, a repreensão contra bebidas alcoólicas não existiu. Talvez por ser o país criador da cachaça, o consumo desse tipo de bebida era comum ao cidadão do Brasil, mas o uso do ópio e da cocaína se evidenciou nos anos 1920. Essa evidência estava atrelada ao consumo da elite carioca, que consumia as substâncias em festas, e, em menor escala, às classes menos abastadas da capital. Ao mesmo tempo que libertava os corpos, o uso das duas substâncias aprisionava seus usuários a desejar cada vez mais a utilização delas. Buscando uma contenção de danos, em junho de 1921 foi sancionado o decreto que proibia o consumo de drogas sem prescrição médica, mas, em um primeiro momento, sem especificar quais substâncias estavam proibidas.

Quanto ao urbano, com o crescimento populacional, novos comportamentos foram sendo adotados pelos moradores da capital. Com os ares da modernidade, alguns bairros mais tradicionais começaram a experimentar a decadência e o esvaziamento de suas bucólicas casas; outros também tradicionais experimentaram o período transicional entre o moderno e o antigo, mesclando vendas, moradias e habitantes com comportamentos bastante distintos entre si. Bairros mais modernos, por outro lado, experimentaram o crescimento abrupto da população local e precisaram buscar adaptações nas moradias que comportassem tamanho "inchaço" populacional.

Este capítulo pretende, a partir dos três tópicos desenvolvidos, compreender as mudanças sociais da capital sem considerar uma classe social específica. Observar o espaço da capital da República de forma ampliada nos permitirá compreender se o Rio de Janeiro se apresentava como uma cidade bipartida, onde alguns habitantes estavam restritos a espaços específicos enquanto outros tinham a possibilidade de circulação.

4.1 Entre o lícito e ilícito: crimes e consumo de drogas na capital da República

O consumo de drogas pela população brasileira não se iniciou na década de 1920, mas em meio às incontáveis transformações culturais e políticas, o uso de substâncias psicoativas assumiu formas e significados variados no país. Durante os "anos loucos", a dependência de bebidas alcóolicas e de outros tipos de substâncias surgiu como uma singularidade complexa da vida na cidade. A utilização desenfreada dessas substâncias refletia as influências estrangeiras e locais, moldando, assim, as interações sociais e modificando os comportamentos dos cidadãos.

Embora não tenha decretado uma proibição nacional tão agressiva quanto a Lei Seca dos Estados Unidos, o Brasil não ficou imune aos desafios associados ao uso das drogas. O consumo de bebidas alcoólicas como cerveja, vinho e cachaça não era uma novidade para a população do país, pois esse tipo de bebida já fazia parte do dia a dia do brasileiro. Saltava aos olhos, no entanto, o uso do ópio e da cocaína. Durante os anos em que a capital era considerada a "Paris dos trópicos", a ideia de utilizar droga como válvula de escape para os amargores da vida não estavam tão claros. Como enfatizado por Beatriz Resende (2006), mais do que as classificações científicas, os contextos culturais e sociais moldavam a compreensão de uma sociedade em relação ao uso de drogas, deslocando pontos de vistas morais alternativos. A autora explica que as substâncias psicoativas não foram sempre consideradas drogas, ao menos não como encaramos nos dias atuais .

Londres e Paris exerceram forte influência nos hábitos dos cariocas durante um grande período. A camada social mais rica da população carioca moldava seus hábitos e gostos de acordo com o que era importado da Europa, e isso se dava desde o uso de roupas impróprias para o calor dos trópicos até o hábito de tomar chá. Com o alto consumo de literatura estrangeira, o uso de palavras francesas começou a transpor as barreiras da literatura e ser empregada no dia a dia. Fortemente inspirados pelo Romantismo do século XIX, os escritores mais lidos por essa elite narravam experiências transcendentais relacionadas ao uso de substâncias como a cocaína e o ópio. Ao ler essas obras, os ricos dessa sociedade começaram a desejar vivenciar as experiências narradas por seus autores europeus

favoritos. A utilização de drogas como a cocaína e o ópio não era comum a toda sociedade carioca, alguns grupos sociais como intelectuais e artistas eram os principais usuários. Assim, o consumo das substâncias passou a ser uma prática comum nas festas da alta sociedade carioca, sem qualquer tipo de questionamento. O hábito de fumar cigarros, charutos e cachimbos também era comum em diversos ambientes, como em clubes, eventos sociais e cafés.

Os *cabarets* e bordéis da cidade, normalmente frequentados pelos homens dessa elite, eram também reduto de consumo de drogas. Em *A criatura do ventre nu*, Costallat narra a história de Flávio Guimarães, um homem jovem que acorda desnortado um dia após visitar o cabaré da cidade e, para recordar os acontecimentos do dia anterior, acende um *Navy Cut*, cigarro de origem inglesa. Na crônica, o homem se recorda de ter ido ao Baile dos Artistas, que Costallat diz ser um plágio pobre das *Quartz-Arts*, da capital francesa. O autor segue descrevendo o baile francês como um "baile nabababesco, espetaculoso e imoral, que enche, no dia seguinte, de madrugada, as ruas da cidade-luz de ninfas e de faunos despidos, bêbados e alegres!" (COSTALLAT, 1990, p.70). Na concepção do autor, assim como um irmão francês, o baile carioca era "um baile onde há de tudo, menos artistas"⁴⁴. O cronista segue narrando a noite de Flávio nas páginas seguintes e sinaliza que, enquanto não encontrava uma mulher que despertasse seu real interesse, ele se ocupava de praticar *ether party* com os companheiros da noite:

Flávio Guimarães se recordava de sua estranha noite da véspera.
Tinha ido ao Baile dos Artistas. Tinha bebido muito. E tinha cheirado muito éter...
Na falta de mulheres sugestivas, ele e seus companheiros haviam praticado *ether party*. O moderno *sport* que consiste em molhar o lenço com um lança-perfume - ou com um frasquinho que se traz no bolso - e respirar, respirar o éter, até que os olhos fiquem injetados de sangue e o cérebro povoado de sonhos...
Tinha bebido muito. E tinha respirado muito éter.
As horas passavam. O *jazz-band* tonitroava. E o grupo eterômano continuava a cheirar, a cheirar com delícias, o anestésico entorpecedor... (COSTALLAT, 1990, p.71)

O ambiente frequentado, o uso de substância psicoativa e o comportamento descrito por Costallat nos faz associar Flávio Guimarães a um típico almofadinha, figura da alta sociedade carioca da qual tratarei melhor nos próximos tópicos. O que

⁴⁴ Ibid, p.70.

nos importa, aqui, é observar que as substâncias como cocaína, morfina e ópio eram facilmente adquiridas nas farmácias da cidade e usadas indiscriminadamente pelos mais ricos. O consumo desse tipo de droga, porém, não estava restrito aos consumidores abastados. João do Rio, na crônica *Visões d'ópio*, descreveu as condições em que viviam os imigrantes chineses viciados em ópio: submersos na extrema pobreza, viviam em casebres em ruínas e consumiam ópio até o corpo não aguentar mais. No começo da crônica, o autor deixa claro que "(...) o éter é um vício que nos evola, um vício de aristocracia. Eu conheço outros mais brutais: o ópio, o desespero do ópio." (RIO, 2016, p.103). Nesse sentido, apesar de ambas serem substâncias que alteram a consciência do usuário, o ópio se apresenta de forma mais avassaladora e era financeiramente mais acessível para os pobres do que o éter. Em *Os fumantes da morte*, Costallat também retrata as péssimas condições de vida dos chineses usuários de ópio. Assim como João do Rio, nosso cronista precisou ir até as *fumeries* chinesas para encontrar os chineses viciados, que comumente consumiam a substância de forma discreta e isolada.

Mas pode-se chamar aquilo de bairro? Não. É apenas uma travessa. E que travessa! Pequenininha, estreita, tem-se a impressão de que, abrindo os braços, fecha-se o trânsito da estranha viela. As casas são bastante altas e durante o dia mal se avista o céu. O céu, para aquela pobre gente que ali vive, é apenas uma fatia, uma pequenina fatia de azul iluminado! Mas, à noite, a Travessa dos Ferreiros é apavorante. Mal acesa, quase escura, adivinha-se mais do que se vê. E não se vê mesmo nada. Anda-se às apalpadelas. Pisa-se, com incerteza, como cegos. E o receio de ser assassinado, ali, sem mais nem menos, sem barulho, em pleno silêncio, sobe à garganta de quem passa. Percebe-se de quando em quando, uma sombra. Só se percebem sombras. Sombras e formas indecisas. Espera-se ver surgir um punhal a cada instante. (COSTALLAT, 1990, p.52)

As famosas *fumeries*, ou casas de ópio, que se localizavam nos arredores da estreita Travessa dos Ferreiros, um "bairro" chinês na área central da cidade, apareciam em diversas obras de outros cronistas do mesmo período. De fora das habitações coletivas da região era possível sentir o odor do ópio tomando conta da viela juntamente com o cheiro desagradável exalado pelas casas mal ventiladas, o que tornava o ar dos arredores praticamente intragável para os transeuntes. Dentro delas, o ar era abafado e o ambiente quase completamente escuro.

O ar era abafado.
 Um ar de cômodo eternamente fechado, onde o sol não entra.
 Respirava-se com dificuldade.
 Sentia-se, em meio do cheiro desagradável das habitações coletivas, um perfume adocicado e estranho, um perfume de planta e de fruta - o ópio!
 O ópio!
 Estávamos em uma das célebres *fumeries* chinesas, *fumeries* onde só os iniciados conseguem penetrar, templos misteriosos de um grande vício.
 (COSTALLAT,1990, p.53)

Para se igualar à civilização advinda do exterior, para além das mudanças físicas da cidade, era necessário adotar hábitos também civilizados. Para isso, a capital precisava também dos vícios (RESENDE, 2006, p.18). Nesse sentido, apesar de malquistas pelos cronistas, as casas de ópio acabavam por aproximar a capital da civilização pretendida. Nas *fumeries*, além do uso frequente da substância, os chineses se encarregavam de se dividirem em turnos de trabalho para descascar os amendoins que seriam vendidos nos arredores para conseguir dinheiro para o sustento do vício. Além disso, eram também frequentes as visitas dos policiais, mas rapidamente tudo retornava ao normal dentro das casas.

(...) o chinês fazia conscienciosamente o seu trabalho noturno, aproveitando a luz da lâmpada, muito pálida e muito amarelada, dos opiomaniacos. Depois, seria a sua vez de ir para o ópio e de um outro vir descascar amendoim...
 Então soube da vida estranha que levam aquelas criaturas.
 Ganham seis mil réis por saco de amendoim descascado. Essa operação dura três dias de um trabalho intenso. Não fazem outra coisa. Trabalham noite e dia. Nunca saem à rua, nunca vão ao sol respirar o ar puro da vida... Ficam ali, a semana toda. Às vezes, aos domingos, dão um ligeiro passeio e vendem doces pelas praças mais movimentadas da cidade. Nada mais.
 E assim passam a existência: acordados, descascando amendoim; deitados, fumando ópio. Vão do ópio para o amendoim e do amendoim para o ópio. O que ganham com um, gastam com o outro. E é a vida que levam, alimentando-se com um pouco de arroz cozido...
 Vegetam e sonham! (COSTALLAT, 1990, p.55)

A cocaína, a morfina, o éter e o ópio eram as substâncias mais procuradas pelos cariocas. Comumente vendidas somente nas farmácias, as drogas, inicialmente comercializadas como anestésicos, passaram a ser vendidas por vendedores clandestinos. Nas palavras do cronista em *Cock-tail*, os vendedores de ilusão vendiam a cocaína em pequeníssimos tubos e "(...)quanto mais vai sendo perseguido o vício do século, menores e mais caros vão se tornando os frasquinhos dentro dos quais a nota branca da cocaína é quase imperceptível"

(COSTALLAT, 1923, p. 153). O tráfico, no entanto, estava longe das proporções que conhecemos atualmente. Para Resende, “entre as volúpias do luxo estava o gosto pelo uso das drogas capazes de (...) abrir caminhos para novos prazeres, tornar seus adeptos mais inteligentes, mais sensíveis e, sobretudo, mais modernos” (RESENDE, 2006, p. 18). Entre todas as substâncias, a cocaína era a mais polêmica, pois seus efeitos a longo prazo eram pouco conhecidos pelos médicos do período.

Em *No bairro da cocaína*, crônica que abre o livro *Mistérios do Rio*, o bairro da Glória, é descrito como reduto de vendedores clandestinos. No texto, nos é oferecido um retrato bastante explícito dos usuários de cocaína e do papel desempenhado pelo consumo da droga na sociedade daquele período. Costallat se aventura na noite carioca em busca de um vendedor clandestino de cocaína e detalha o funcionamento da compra e venda da droga na cidade.

À noite, eu lá estava no jardim da Glória.
Pelas alamedas desertas e iluminadas, o meu olhar se estendia sem ver ninguém.
Ia à procura do homem misterioso - do vendedor de cocaína.
Do criminoso vendedor de esquecimento e de ilusão...
O comércio da cocaína é um comércio que opera mais tranquilamente à noite.
De dia, há as farmácias. E não são poucas que as vendem. É só uma questão de preço e de confiança em que compra...
Aliás, toda a cocaína que existe no mercado consumidor saiu da mão de respeitáveis farmacêuticos que a importaram para usos terapêuticos.
Mas noventa por cento da cocaína importada no Rio de Janeiro não tem aplicação terapêutica e é exclusivamente destinada ao uso e abuso dos viciados da droga fatal.
É, pois, por intermédio de algumas farmácias criminosas, que o produto entra e se espalha pela cidade inteira.
O comércio da morte é admiravelmente organizado. (COSTALLAT, 1991, p. 21)

Ao contrário da descrição da Travessa dos Ferreiros, o jardim da Glória, à noite, era iluminado, apesar de deserto. Em busca do “fubá mimoso”, Costallat esclarece que o comércio da substância naquele período era conduzido por revendedores das mais variadas classes sociais, passando por garçons, médicos e manicures. Assim, percebe-se que o consumo da cocaína na cidade era bastante amplo, bem como seu comércio, que, em um primeiro momento era legal, mas acabou sendo comercializada de forma clandestina.

Composto de uma série infinita de intermediários de intermediários, de revendedores de revendedores, a cocaína rapidamente é distribuída por todos os recantos. Chauffeurs, rápidos, garçons, meretrizes, jogadores, até quitandeiros e peixeiros e turcos de prestações, manicures, barbeiros, dentistas, médicos, quase todas as classes têm um representante revendedor da droga. Conheço até um jornalista que, não se contentando com o que lhe dava a pena, era também revendedor de cocaína.

Mas toda essa cocaína espalhada por todos os meios sociais tem um vendedor por atacado. É o rei da cocaína no Rio de Janeiro. É o grande açambarcador. É uma criatura misteriosa que ninguém sabe quem é, que nem os próprios revendedores sabem quem é, mas que domina o mercado da droga vendida clandestinamente, fazendo-lhe o preço e organizando, na impunidade de seu anonimato, a sua distribuição e a sua venda criminosa. (COSTALLAT, 1991, pp.21-22)

Após algumas tentativas frustradas, o autor encontra um revendedor que, após hesitar em vender ou não, acaba cedendo e vende a droga em frascos para o cronista. A droga, observa Costallat, era vendida com rótulos que identificavam sua origem. No caso dele, a cocaína era alemã, "da melhor qualidade", como observado pelo autor, mas a cocaína inglesa era a preferida dos usuários. O autor destaca que a compra e venda já estava espalhada por toda a cidade, inclusive nos bairros mais nobres como Copacabana, Botafogo, Santa Teresa, Leblon e até em Madureira, bairro mais distante e menos nobre da cidade. Ele destacou, porém, que a grande zona de irradiação do vício era a Lapa e a Glória, que também eram o reduto de prostituição da cidade. As meretrizes, inclusive, eram majoritariamente usuárias da substância, segundo o cronista. Por esse motivo, talvez, os bordéis, clubes e pensões chiques fossem os lugares mais escolhidos pelos viciados para consumir a cocaína. Na área da Lapa e Glória, a pensão da parisiense Gaby era a favorita dos usuários, que podiam consumi-la dentro do estabelecimento sem qualquer constrangimento. Diferentemente de João do Rio ao tratar do ópio, Benjamim Costallat parece menos assustado com relação ao universo da cocaína e, em alguns momentos, parece familiarizado com o ambiente, mas não deixa de destacar a escravidão causada pelo vício na substância. O conteúdo narrado na crônica parece atuar num sentido mais investigativo sobre o consumo e comércio de drogas no Rio de Janeiro do início dos anos 1920 do que em um simples registro literário.

Para os usuários da cocaína que desejavam se libertar do vício, o tratamento era conhecido. Em *O segredo dos sanatórios*, última crônica de *Mistérios do Rio*, Costallat narra a vida dos viciados em cocaína. Segundo o autor, os usuários desapareciam do convívio em sociedade para se internar em sanatórios particulares

em busca da cura do vício, mas, quando retornavam ao convívio em sociedade, inventavam histórias para não expor que estavam presos como criminosos. O que assusta o cronista é a constatação de que esse tipo de fenômeno se espalhou muito rapidamente na alta sociedade carioca e completa: "Em plena cidade, nos bairros elegantes, os sanatórios ferozmente, guardam o seu segredo. É o segredo da honra de muitas famílias e de muita gente boa" (COSTALLAT, 1991, p.97-98). Beatriz Resende (2006) destaca que o vício em cocaína, morfina e ópio pelos homens ricos e vindos de países estrangeiros eram vistos como vícios elegantes pelos diretores do sanatório de Botafogo e pela sociedade.

O vício era elegante e moderno, o seu tratamento, não. Ao serem submetidos a séries de purgantes e de lavagens, a aura criada pelo vício se esvai, por isso a vergonha manifestada pelos usuários. O acesso ao sanatório era bastante dificultoso, pois o tratamento deveria se manter em segredo, mas Costallat conseguiu conhecer um. O sanatório visitado pelo cronista se mostrava como uma casa de família como qualquer outra, com sala de jantar, sofá, piano, cadeira de balanço e com amplos jardins que eram discretos, para que se pudesse passear sem ser visto. A aparência era importante porque nem todo viciado era internado por vontade própria. Na parte mais interna do sanatório, a imagem era outra. A visão do enfermeiro totalmente vestido de branco já se mostrava assustadora porque fazia pensar que existia, naquele mesmo lugar, a criatura perigosa, doente e alucinada, em completa separação com o mundo externo. O tratamento se dava pela diminuição gradativa do uso da substância, mas ainda assim, o sofrimento do viciado era avassalador.

O sofrimento é atroz. É como se nos tirassem a água que estamos habituados a beber e o ar que estamos habituados a respirar...

O toxicômano padece mil mortes dentro da sua cela branca.

Quase enlouquece.

Ao seu organismo falta um elemento vital - a droga.

A droga que o envenena, mas que o faz viver.

A droga que o mata lentamente em pouco tempo o leva ao manicômio.

A droga...

Mas que para ele é tudo, tudo, absolutamente tudo!...

No segundo corpo do sanatório, escondidos da rua, lá estão eles, os infelizes viciados, presos como criminosos atrás de grades, grades de madeira, disfarçadas e enfeitadas por pequeninas vidraças, graciosas e elegantes, mas não menos essa coisa sinistra e horrenda que caracteriza as prisões e os hospícios!

Grades!

E atrás das grades, a fisionomia aristocrática de rapazes distintos, vestidos de pijamas caros, das melhores famílias da nossa melhor sociedade. (COSTALLAT, 1991, p.101)

Em outra parte do sanatório, Costallat reconheceu fisionomias de pessoas da Lapa e da Glória, mas se chocou ao perceber a presença de uma menina, que há pouco brincava com ele. Ao se casar com um viciado, a bela jovem loira de olhos azuis teve um fatídico destino: ficou tão viciada quanto seu marido, que estava internado em outra ala do mesmo sanatório. A lua de mel, que, segundo o cronista, deveria ser parecida com a dos contos de fadas, teve um terrível e desmoralizado fim. Com tantos casos narrados sobre o consumo e o comportamento dos consumidores de substâncias psicoativas, houve reação dos governantes, mas não foram tão ágeis.

O Código Penal de 1890 proibia a venda de algumas substâncias consideradas prejudiciais para consumo, sem explicitar quais eram. Após a Conferência Internacional do Ópio em Haia, ocorrida em 1912, o Brasil criminalizou o comércio de cocaína, ópio e morfina, mas só o fez em 1914. A partir de então alguns decretos entraram em vigor para se alinhar às convenções internacionais de Genebra, ocorridas em 1925, 1931 e 1936. De acordo com Beatriz Resende (2006), a contenção ao comércio da droga foi iniciada com o decreto-lei 4.294 de 1921 e intensificada com a criação de uma delegacia especializada em 1926, mas a proibição acabou aumentando consideravelmente o comércio clandestino (RESENDE, 2006, p. 21). No entanto, a proibição efetivamente só ocorreu após o decreto-lei 891, de 25 de novembro de 1938, ter sido implementado. A lei tinha como objetivo fiscalizar entorpecentes e, finalmente, descrevia quais substâncias eram proibidas para consumo e venda. No primeiro grupo, as drogas proibidas foram: I - O ópio bruto, o ópio medicinal, e suas preparações, exceto o elixir paregórico e o pó de Dover.; II - A morfina, seus sais e preparações.; XIV - A cocaína, seus sais e preparações. A demora na proibição efetiva do uso das substâncias nos demonstra que, em alguma medida, as drogas não eram entendidas como um problema social a ser tratado de forma tão urgente, já que eram socialmente aceitas.

Com relação à edição do livro, que foi elaborada após a publicação das crônicas no *Jornal do Brasil*, optou por não manter a ordem original das crônicas, abrindo e encerrando a obra com crônicas que abordam o mesmo tema: o uso de

drogas e suas consequências sociais e privadas nas diversas camadas sociais. Assim sendo, este se mostrou um problema bastante relevante para o período.

Figura 11: Avenida Beira-Mar na altura da Glória e Lapa, 1920. Fotografia de A. Ribeiro.



Fonte: Coleção Gilberto Ferrez/ Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 12: Os Jardins da Glória em 1929. Fotografia de Augusto Malta e S.H. Holland.



Fonte: Coleção Brascan - cem anos no Brasil/ Acervo Instituto Moreira Salles.

4.2 O "lado A" da nova cidade: narrativas sobre os bairros da zona sul e norte

A população da capital aumentou consideravelmente durante os anos 1920. A migração do campo para a cidade e o crescimento das favelas intensificou a expansão da cidade para as zonas Sul e Norte. Em 1921, os estabelecimentos da capital estavam distribuídos da seguinte forma: 2.222 estabelecidos na zona rural, 3.716 na zona suburbana e 11.990 na zona urbana. Os mais de um milhão dos habitantes da capital contavam com 4.415 automóveis e contavam com 417 quilômetros de linhas de bonde. A cidade possuía cerca de 50 cinemas, 20 circos, 9 teatros e 24 jornais, sendo 14 matutinos e 10 vespertinos, 20 revistas publicadas semanalmente e 17 que possuíam apenas edições mensais. O deslocamento dessa população era feito por 44 barcos e 46 companhias de navegação. Assim, o Rio de Janeiro se configurava como uma metrópole em crescimento (LOBO, 1978, p.19).

A expansão do Rio de Janeiro teve as linhas de bonde como uma das principais vertentes para o crescimento de bairros como Copacabana e Ipanema. Durante as primeiras décadas do século XX, Copacabana, bairro localizado na Zona Sul da cidade, era visto como apenas um grande areal distante do Centro da capital. Com a abertura do Túnel Novo em 1904, após o início das obras da construção da luxuosa Avenida Atlântica idealizadas pelo prefeito Pereira Passos e com massivos investimentos na região, Copacabana foi se modificando e se tornou um dos maiores símbolos de modernidade e de sofisticação do país (O'DONNELL, 2013). Dos cerca de um milhão de habitantes da capital, mais de 22 mil viviam em Copacabana nos anos 1920⁴⁵. Para que todos os moradores pudessem ser acomodados no bairro, a verticalização das construções precisou ser adotada e a "Princesinha do Mar" acabou se tornando o local que mais cresceu verticalmente durante o período. Com o aumento da oferta de apartamentos na região, os terrenos que anteriormente eram destinados a casas, passaram a acomodar "arranha-céus" entre cinco e dez andares. Segundo Jane Santucci (2012), este momento marca a ruptura com os modos de morar no Brasil. Inicialmente habituados a viver em amplas casas com jardins e quintais a perder de vista, as classes média e alta

⁴⁵ Recenseamento de 1920. 4º Censo Geral da população do Brasil. 1º da Agricultura e das Indústrias e 11º da população da cidade do Rio de Janeiro (Distrito Federal). Volume II, 1ª parte.

demonstraram um certo estranhamento em diferenciar a vida nos arranha-céus das habitações coletivas dos pobres, que haviam sido tão emblemáticas e problemáticas na cidade. Com isso, a ideia de viver em apartamento, em um primeiro momento, foi abraçada pelos estrangeiros, mas logo os cariocas começaram a aceitar o novo estilo de vida. Outro fator determinante para a ocupação do bairro foi a boa condição do ar da região, que chamou a atenção dos moradores mais ricos do Rio de Janeiro. A salubridade do ar da orla era tão boa que, durante os anos de gripe espanhola, nenhum caso foi registrado em Copacabana. Ainda segundo Santucci (2012), os turistas passaram a despertar enorme interesse pelo bairro que, além das condições ambientais agradáveis, se destacava pelas construções arquitetônicas distribuídas ao longo da Avenida Atlântica.

Após um acordo entre a família Guinle e o presidente Epitácio Pessoa, em 1919 deu-se início às obras do icônico Copacabana Palace Hotel, uma obra ambiciosa para os moldes da época. Desenvolvido pelo arquiteto francês Joseph Gire, que também planejou o Hotel Glória, o Palácio das Laranjeiras e o edifício A Noite, sede da Rádio Nacional e do jornal de mesmo nome, a obra estava prevista para ser inaugurada durante as comemorações do Centenário da Independência do Brasil, mas só foi concluída em 1923. Apesar da inauguração tardia, o edifício marcou a paisagem do bairro oferecendo serviços requintados, como um cassino exclusivo e uma hospedagem luxuosa, como acontecia no Hotel Negresco de Nice, inspiração para a construção do edifício brasileiro⁴⁶. Em 18 de agosto de 1923, a revista *Fon-Fon!* noticiava a inauguração do edifício com o título de *Maravilhas do Rio Moderno*:

O monumental "Cassino Copacabana Palace", que, situado no ponto mais magnífico da Avenida Atlântica, acaba de ser inaugurado, tendo constituído a sua inauguração, um acontecimento social, ao qual compareceram o sr. presidente da República e sua exma. família. (*Fon-Fon!*, 18 de agosto de 1923, p.25).

Dois dias antes, porém, com o título de *O Rio Velho, o Rio Novo, o Rio do Futuro*, a *Gazeta de Notícias* mostrava intenso descontentamento com as novidades da cidade. O trecho demarca o descompasso entre o antigo e o moderno, mas sem revelar a autoria do crítico insatisfeito:

⁴⁶ Ibid, p.240.

É um problema formidável que temos diante dos olhos. Olhamos todos o modo pelo qual se vai modificando a vida nesta graciosa cidade e pouco a pouco, a nossa imaginação vai-se abismando na melancolia de um futuro terrível. Hoje, alongando os olhos pela paisagem da vida antiga, sorrimos de tristeza, vendo que dia a dia a vida se vai distanciando daqueles cômodos tempos em que o carioca era feliz porque tinha um conforto barato.

Hoje, para ao menos possuir decência e tranquilidade, é preciso fazer inauditos esforços. Consequência do progresso é verdade, mas ver como é que se operou essa transformação é, por certo, um motivo de amável curiosidade. O Rio velho era um paraíso, dizem com razão os nossos velhos. O Rio de hoje também pode ser, depende isso apenas das providências eficazes, que consigam amenizar a vida quotidiana cheia hoje de percalços e de terríveis inquietações. Como, porém, fazer a transformação?

É verdade que não pode ser de uma hora para outra.

(...) Os reservatórios da capital não são suficientes para abastecer uma cidade que aumenta há muitos anos sem que fossem tomadas providências para equilibrar a reserva e o consumo. Por outro lado, o excessivo número de construções e o aumento da população têm influído grandemente. (Gazeta de Notícias, 16 de agosto de 1923, p.1)

As obras de Gire foram decisivas para o estabelecimento dos padrões de conforto e de elegância pretendidos pela capital, também foi ele um dos principais responsáveis para que a cidade começasse a construir edifícios que se voltavam para o mar, dando destaque às praias e ao hábito de frequentá-las para o lazer (COHEN, 2014). Desse modo, a jovem Copacabana conseguia unir o melhor de dois mundos: luxo e conforto, mas somente para aqueles que podiam pagar por isso. É esse bairro descolado da realidade do restante da cidade que Costallat nos mostra em *Fisionomias dos Bairros*, de Mutt, Jeff e Cia.

Ali, tudo se deita tarde e mais tarde se acorda. Costumes europeus. Almoço à uma hora e jantar às oito. Chá às cinco.

Criados de casaca e *maitres d' hotel* de suíças. [...] Salas que dão salões, saletas que são salas. Muita claridade pelas janelas largas, muita luz jorrando dos lustres. O luxo ao lado da higiene. Os palacetes se assemelham, as fortunas se assemelham, os habitantes se assemelham. Há como que uma combinação tácita em seus atos.

Assim, às sete horas, aos primeiros escuros da noite, todas as *psichés* estão acesas e na mesma *coiffeuse*, pode-se ver em todas as casas a mesma criatura cremeando o mesmo palminho de rosto, enquanto os eternos fios loucos de cabelo enquadram em desordem dois olhos de fogo e dois lábios de sangue...

Às oito a cena varia, para ser exatamente a mesma do vizinho. Das cozinhas lustrosas vem o perfume penetrante dos molhos caros. As painéis reluzem. Os pratos se alongam. As travessas se estendem. Há alegria e bem estar na atmosfera. Na mesa, florida de cravos, come-se silenciosamente.. Desce do *abat-jour* escuro uma claridade de mistério. Os criados, endurecidos, alguns pelas luvas de polichinelo que lhes enchem os

dedos, servem com uma austeridade sacramental!...Ali o pão tem gosto de hóstia!...

Pouco a pouco, vão se acendendo os havanas da vizinhança. Variam apenas de rótulo. Aqui, naquele esverdeado, só se fuma “*vuelta abajo*”, naquele outro cor de verniz só se acendem “coronas”... Dos “mapples” profundos e macios, a Avenida Atlântica inteira, na mesma hora, sonha sob a fumaça azul e sob a cinza branca dos mesmos charutos...(COSTALLAT, 1922, p. 269).

Nota-se uma clara crítica à adoção de costumes comumente europeus. A rotina dos habitantes é engessada e a igualdade em todas as esferas da população local é perturbadora e nos remete a uma frase do próprio cronista quando afirma que o subúrbio é “igual, sempre igual, eternamente igual” (COSTALLAT, 1990, p. 75). A construção narrativa deixa claro que Copacabana é um luxuoso bairro em que os moradores têm uma rotina específica, totalmente destoante do restante da cidade e que são alheios à realidade do restante da população.

Casacas e decotes descem da escadaria de seus palacetes. Automóveis no portão, iluminados, esperam... Começa daqui a pouco a fila interminável de lanternas, que brilham como pedras no grande colar da praia.

As palavras se perdem com a velocidade dos carros dentro do túnel. Apostando corrida, as limusines, acesas como vitrines, vão levando suas jóias humanas. Jóias de preço, maravilhosamente buriladas. Depois do espetáculo, é a ceia. E Copacabana ceia com o mesmo entusiasta unísono com que toma chá, acorda tarde e pratica *footing*.

(...)

E, se por acaso, ao longe, muito ao longe, há de quando em quando a manchinha humilde e esfarrapada de um casebre agarrando-se em ruínas aos costados dos morros, se algum garoto passa e pede esmola, se há gente com cara de fome olhando as ondas - tudo se dissipa, a alegria renasce, o luxo retoma o seu bairro, apenas pelo grito autoritário de uma buzina que previne os mortais que lá vem um automóvel de muitas lanternas, com grandes lanternas e com um imenso farol! (COSTALLAT, 1922, p. 269).

Os habitantes do bairro se deslocam ao Centro da cidade apenas para frequentar o Teatro Municipal. Nem mesmo o início da favelização que despontava diante de seus olhos era capaz de estremecer a rotina dos habitantes do antigo areal, a vida precisava ser aproveitada como se não houvesse o amanhã. Na sequência, Costallat trata de um antigo bairro da Zona Sul da capital.

O Catete é um dos bairros mais antigos do Rio de Janeiro. Localizado entre os bairros do Flamengo, Glória e Laranjeiras, foi o escolhido para abrigar a residência oficial dos presidentes do país entre 1896 e 1960, quando a capital mudou para Brasília. A população local, ao contrário de Copacabana, era bastante

diversa. Com a expansão da cidade e com a ascensão de outros bairros, o Catete enfrentou uma decadência notória. Os casarões onde habitavam os nobres da cidade foram dando espaço às pensões das classes populares, mesclando o comércio com as moradias. A visão de Costallat sobre o bairro é de aproximação entre camadas sociais distintas, mas com uma dose de decadência bastante pitoresca, dando ênfase ao trânsito causado pelos modernos automóveis que começavam a tomar conta da cidade: "Poeira. Muita poeira. Ainda mais poeira. Cada caminhão que surge, esmagando o asfalto, faz estremecer uma alegoria de pó!"⁴⁷. No bairro da poeira, habitam os mais distintos tipos: o cavalheiro, o garrafeiro, o quitandeiro, o barbeiro. E completa alegando que, na sua percepção, esse era o verdadeiro povo que habitava as ruas daquele bairro.

(...) há tanto o cavalheiro de fisionomia grave e importante de roupas elegantes, como o carroceiro, despreocupado, sujo, de lenço vermelho ao pescoço, cuspindo monotamente num canto da calçada.

(...)

Passa o garrafeiro ansioso por garrafas vazias. O quitandeiro surge aos pulos, dobrando sob o peso de seus repolhos. Explode o peixeiro aos gritos. O vendedor de vassouras, como um índio carnavalesco, enterra-se sob espanadores e abafa-se sob cestas. No canto de uma esquina, o amolador assobia com sua faca reclame. Um vendedor de chapéus de chuva passa desanimado sob a beleza do dia. Os automóveis se sucedem, levantando poeira...

Um barbeiro, de blusa branca, a tesoura na mão, o olhar parado, fixa, em êxtase, a filha do carniceiro, cobrando a uma mulata de linha, cozinheira elegante, meio quilo de carne...

Um turco, na sua loja, mede e dobra fazendas baratas. Na calçada, perto do poste branco, a senhora gorda arranhou novos companheiros para a espera de um bonde que ainda não chegou...(COSTALLAT, 1922, p.273)

A representação do cronista sobre o Catete chega a beirar o caos, era a vida de todos acontecendo simultaneamente. Com o passar das horas novos elementos se aglutinam ao contexto: consumidores de Paraty em busca de bebidas e cigarros. O ar das quitandas torna-se, então, quase insuportável, pois se misturava ao odor do álcool e ao cheiro do bacalhau, mas o povo se embriagava cada vez mais e não demonstrava qualquer incômodo.

Nas portas das vendas, atopeadas de cartazes que gritam com algarismos o preço do feijão e do açúcar, os vendeiros bem nutridos e bem penteados, em mangas de camisa, com suspensórios novos, tomam fresco ao lado das

⁴⁷ Ibid, p. 273.

mantas de carne seca. São os donos, os mestres de todo aquele aparelhamento contra a fome, os chefes onipotentes de todo aquele material complicado, que vai da lata de sardinha à garrafa de champagne, passando pelo rosário de cebolas... Por isso não se dão ao trabalho de servir a freguesia de vintém, que se embriaga com um níquel. Dentro da venda esfumaçada, são os caixeiros que servem. A canalha que beba sozinha!...Sozinha, com sua cara de miséria.

E a canalha bebe, eternamente a mesma!...Aí vem o carregador pesado de um dia de suor. As mãos calejadas, a bigodeira suja, braços temíveis, furando uma camisa de meia, imunda e transparente. De um estalo de língua, traga de um só gole todo Paraty. Não comenta. Paga. E retira-se a largas passadas (...) O balcão de zinco nunca fica desocupado. O carregador é rapidamente substituído. Esse é um freguês mais lento, mais meigo nos gestos. Bebe silencioso e compenetrado, todo aquele líquido que lhe queima deliciosamente a língua, a garganta e o estomago, e lhes fornece por um vintém a volúpia do calor e do gosto do entorpecimento (COSTALLAT, 1922, p.273).

Ao anoitecer, o ambiente muda. As vendas fecham e começam a aparecer as silhuetas que só andam à noite. Eram as prostitutas que habitavam as casinhas em cima dos comércios. Costallat descreve a aparência delas como mulheres de lábios vermelhos e olhos profundos, mas que nunca atrapalharam o comércio local, pois comercializavam outras coisas. Segundo o cronista, às sete da noite iniciavam a peregrinação nos bondes, frequentando clubes e cassinos dos mais diversos bairros em busca de clientes para satisfazer.

As horas passam. A noite se adianta. Como um pálido clarão da fogueira, começam a subir os primeiros raios do dia. Há uma luz anêmica em todas as coisas. E só quando o último guarda noturno deu o último apito, quando as vendas novamente se abrem, com seu bacalhau à porta e a sua carne seca pendurada, é que o mulherio volta para casa, fazendo projetar, sobre o asfalto impassível, as luzes vermelhas de seus quartos... (COSTALLAT, 1922, p.273).

Ao observarmos a mistura de elementos, percebemos que o bairro se modernizou e mesclava, ao mesmo tempo, as mais distintas camadas sociais e profissões que compunham o ambiente urbano à época. A Tijuca, ao contrário do Catete, se mantinha fiel ao posto de bairro tradicional da cidade. Com cerca de metade da população de Copacabana, os 11.484 habitantes do bucólico bairro se assemelham, em certa medida, aos cidadãos do bairro da Zona Sul, pois se mantinham distanciados dos eventos que ocorriam na cidade⁴⁸. O que o diferencia

⁴⁸ Recenseamento de 1920. 4º Censo Geral da população do Brasil. 1º da Agricultura e das Indústrias e 11º da população da cidade do Rio de Janeiro (Distrito Federal). Volume II, 1ª parte.

da "Princesinha do Mar" é a organização e o espaço ocupado pelas casas, bastante amplas e com enormes jardins. A diferença dos ares do bairro para os arredores e o distanciamento do local para o restante da cidade são retratados por Costallat em tom de admiração: "A cidade lá embaixo, pequenina e imensa, paralisada e sem vida, extático como o ar e como a luz. Ruas, bondes, automóveis não parecem existir. A cidade vista de cima é uma extensão morta de coisas inanimadas..."⁴⁹. Os ares bucólicos do bairro refletem, em alguma medida, a quase inexistência de registros das casas do bairro. Nas fotos de Augusto Malta, há incontáveis registros da Floresta da Tijuca, mas poucas fotografias, dentro do período abordado, registram as casas e seus habitantes.

A Tijuca é a guardiã da tradicionalidade em sua essência. Um certo ar de decadência e abandono em meio ao bucólico parece percorrer todo o texto do cronista. Apesar de não mencionar, na década de 1920, as casas dos tijucanos já dividiam espaço com as favelas da região, em especial as do Morro da Formiga e do Morro do Salgueiro, mas essa informação é ocultada no texto do cronista, que prefere dar ênfase ao tradicionalismo do bairro. Enquanto em Copacabana os habitantes viviam em apartamentos, na Tijuca as casas rareiam:

As poucas que ainda existem se seguram fortemente nas encostas dos morro, como que se defendendo da floresta que, ao longe, verde, as ameaça. Arvoredos aparados e medidos a circundam. [...] Ali, do alto, da cidade apenas se tem a paisagem. A paisagem estendida e inerte, aparecendo por entre as heras...
A hera é a tradição. Só nos muros velhos ela deita suas raízes. Só nos muros, feitos da boa e grande pedra antiga, a hera alastra-se no seu bordado verde.(COSTALLAT,1922, p.276)

A narrativa de Costallat delineia um bairro inerte às mudanças ocorridas no restante da cidade. Na contramão da capital que pisca suas luzes, que enche seus clubes e bordéis, que se aglomera em pequenos espaços e que reclama do barulho e da poeira causada pelo agito dos automóveis, a Tijuca é calma e quieta, um oásis em meio ao caos moderno que se tornou o Rio de Janeiro. A construção narrativa descortina um bairro que se encarrega de guardar a memória de uma cidade que já existiu em tempos passados e que foi, aos poucos, sendo esvaziado e trocado por uma agitada rotina da metrópole que se modernizava freneticamente.

⁴⁹ Ibid, p. 276.

Há uma recordação a cada passo, uma lembrança a cada instante... e toda uma vida anterior domina a existente [...] Uma sala enorme. Portas altas, janelas pesadas. Nas paredes, dentro de grandes quadros a óleo, as gerações que precederam os que hoje ali vivem. Quem são eles? Não importa! Há, em todo caso, sob aquele teto tradicional, algum velho enrugado e respeitável que é o centro de todas as outras existências e que já possui, por sua vez, seu grande retrato mais modernizado pelas fotografias na parede religiosa dos antepassados...

No jardim, nas mobílias, nos menores arranjos, há, em tudo, um pouco de meiguice espalhada...

E quando à noite, a cidade embaixo, microscopia e gigantesca, parece coalhada de vaga-lumes, com seus cafés acesos, seus teatros funcionando, os seus bordéis escancarados, ali, naquele canto, onde a felicidade é perfeita e o luar é mais perto da terra, só se destaca, de quando em quando, o perfume um pouco mais forte de um jasmim que amanhecera aberto...(COSTALLAT,1922, p.276)

O contraste marca a construção textual de *Fisionomia dos bairros*. Há uma batalha entre progresso e tradição nas entrelinhas dos textos criados pelo cronista que, ao abordar os costumes daqueles que habitam os bairros citados, deixa em evidência uma fragmentação da cidade. Analisando comparativamente as três descrições, é possível observar uma espécie de transição que ocorria na capital e cada bairro parece representar uma fase dessa modernização pela qual passava o Rio de Janeiro. O Catete aparece como um caldeirão em que as mais distintas camadas sociais se encontravam, é uma mescla entre a antiga cidade que abriga o agito do comércio, que recebe os trabalhadores que buscavam cachaça, que dá abrigo a prostitutas e que misturava moradias e habitantes plurais, mas que, mesmo sendo frequentado por automóveis, ainda não tinha uma modernidade tão pulsante quanto Copacabana. No bairro de farto comércio, "o que se chama povo, verdadeiramente povo, na sua definição de silhuetas anônimas e de caras inexpressivas, é o que por ali anda"⁵⁰. Em tom decrépito, a Tijuca, por ser um bairro tradicionalíssimo, não se modernizou e, por isso, é marcada pela apatia de um lugar parado no tempo. Desse modo, é o bairro responsável por ser o grande guardião das tradições e do passado que se faz tão presente: "Um piano velho, emudecido, recorda suas sonoridades mortas. Um banco de jardim, carcomido e aos pedaços, relembra gerações de namorados que, por ele, desfilaram em beijos"⁵¹. Os tempos áureos do bairro são encobertos pelas heras que se espalham rapidamente pelos

⁵⁰ Ibid,p.273.

⁵¹ Ibid, p.276.

muros das antigas casas e ocultam a pacata vida que se costumava ter nos tempos antigos, quando a cidade ainda tinha raízes estritamente coloniais.

Copacabana é jovem e arrebatadora que estremece as estruturas da cidade. Habitado pelos mais ricos da capital, é o bairro que representa o auge da civilização e da modernidade e é também o mais fotografado de toda a cidade. Nele, as pessoas moram em arranha-céus, os carros passam a todo instante e os moradores possuem uma rotina bastante regrada, como acontecida em países da Europa. Além disso, detém a arquitetura eclética, moderna, jovem, *chic* e desejada, assim como as mulheres que o frequentam, que usam "(...) saia curta e desenhada, um cubismo de bom tom, de bom gosto e de boa fazenda, meias imperceptíveis, pele tratada, linha aristocrática..."⁵². Na narrativa do cronista, encobertos pelo luxo e pelos hábitos do exterior inseridos no contexto brasileiro, os moradores de Copacabana se fechavam para a realidade, mesmo que ela se apresentasse de forma muito clara diante de seus olhos. Apesar de toda a aparente semelhança entre todos os habitantes daquela localidade, alguns moradores ainda destoavam do ambiente e chocavam os pregadores da moral e dos bons costumes, eram as melindrosas e os almofadinhas.

Figura 13: Ressaca na Praia de Copacabana com o luxuoso Copacabana Palace ao fundo. Fotografia de Augusto Malta, datada de 1924.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

⁵² Ibid, p. 269.

Figura 14: Praia de Copacabana com o luxuoso Copacabana Palace ao fundo. Fotografia de Augusto Malta, datada de 1924.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 15: Avenida Atlântica e a nova iluminação pública. Fotografia de Augusto Malta, 1919.



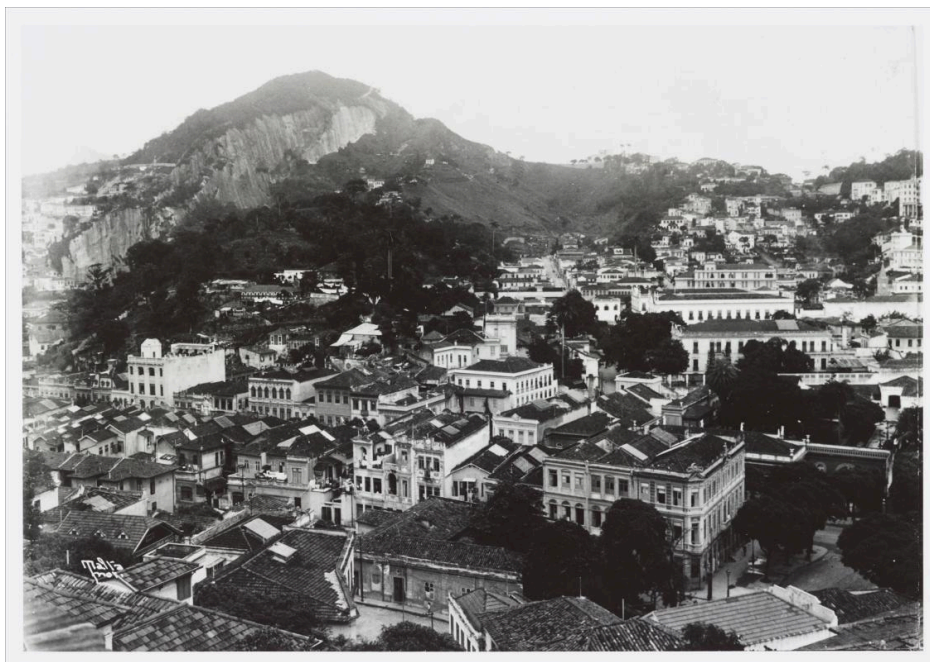
Fonte: Coleção Brascan- Cem anos no Brasil. Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 16: Largo do Machado, Catete - 1906. Fotografia de Augusto Malta/Arquivo Gilberto Ferrez.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 17: Bairro do Catete em 1928. Fotografia de Augusto Malta/ Coleção Gilberto Ferrez.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 18: Bonde na Rua do Catete. Fotografia de Augusto Malta, 1920.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 19: Vista geral da Tijuca em 1906. Fotografia de Augusto Malta.



Fonte: Coleção Brascan- Cem anos no Brasil. Acervo Instituto Moreira Salles.

4.3 A cidade com novos habitantes: representações das melindrosas e almofadinhas nas charges e no cinema dos anos 1920

A catarse social pela qual foram submetidos os cidadãos levou a sociedade à busca incansável por novos prazeres e por sensações que ainda não haviam sido alcançadas durante a Primeira Guerra Mundial. Com o fim da guerra, os Estados Unidos da América se transformaram em uma grande potência mundial, o que fez com que sua influência cultural transbordasse suas fronteiras, deixando a França em um segundo plano. O domínio cultural exercido pelo país atingia principalmente o cinema, que ganhou mais espaço em outros países, inclusive no Brasil. Em fevereiro de 1920, João do Rio publicou "O cinema e os novos costumes", um texto escrito para *O Paiz*, um dos principais jornais do período. Na crônica, o escritor dialoga com um empresário americano e demonstra enorme preocupação com a rapidez que o cinema ganhava espaço no cotidiano do Rio de Janeiro.

Falam da modificação dos costumes, da imoralidade, da nevrose do luxo, da nevrose das negociatas. Enganam-se. Trata-se apenas da instantânea, da irresistível influência americana. Vocês acreditam existir. Existem geograficamente só, pois bastou um tranco da onipotente América, para moral e intelectualmente darem todos para nos imitar. O carnaval de vocês é todos os dias. Estão a culpar as meninas porque andam semi-nuas, namoram, falam ao telefone, saem em companhia dos preferidos na idade em que deveriam ter a companhia da governanta apenas. É a nossa influência. Censuram os rapazes no trato social. É a nossa moda, a nossa influência.

O Paiz, 24 de fevereiro de 1920, p. 3

A figura feminina em destaque, segundo o empresário, era o chamariz do cinema. Ao contrário do que acontecia no dia a dia, no cinema a mulher era representada como uma figura que não era dominada pelo homem. A crônica segue com indagações de João do Rio, que afirmava estar vivendo um pesadelo ao ver o cinema norte americano ganhando espaço em detrimento da influência francesa, sob a qual fincou suas raízes culturais. Outros autores do período também apontavam a influência do cinema americano no país naquele contexto, com especial destaque para o Rio de Janeiro, que tinha uma enorme quantidade de salas de cinema e, no mesmo período, construía a Cinelândia. Estrategicamente instalado na região central, o conjunto de edifícios era formado especialmente por salas de cinema que tinham capacidade de público para mais de mil pessoas por sessão.

Tamanho impacto na cultura brasileira não passou despercebido por Benjamin Costallat, que ironizou a incorporação massiva e imediata do cinema na sociedade carioca em "*Os óculos de Harold Lloyd*", de *Cock-tail* e em *Mademoiselle Cinema*. Nesta última, o cronista associa a falsidade de Rosalinda, personagem principal da trama, ao cinema:

Assim te chamam porque és falsa; como o cinema, é falsa artificial e mentirosa! E depois... e depois... é como o cinema: um espetáculo... para todos... um espetáculo barato... um espetáculo para quem quiser, que entre... que entre... És, sim, e maravilhosamente, a Melle. Cinema!... (COSTALLAT, 1999, p.118)

Apesar das críticas diretas do cronista sobre a ficção das telas e sobre as personagens serem artificiais, era inegável o sucesso do cinema, visto que era uma das poucas atividades cotidianas que conseguia atingir tanto os moradores dos bairros nobres quanto os suburbanos da capital. Foi também o cinema o principal responsável por disseminar, na sociedade carioca, as danças comuns no estrangeiro, como o *shimmy* e o *one-step*. Além disso, foi por meio do cinema, em conjunto com a divulgação de algumas revistas do período, que começaram a surgir as figuras da melindrosa e do almofadinha na capital e em outros estados do Brasil (CUNHA, 2009, p.4).

Caracterizados pelo modismo e pelo mundanismo, a aparição de ambas as personagens, fosse em anúncios, artigos, fotografias e charges, se tornou um lugar comum nas revistas de grande circulação da capital nos anos 1920 e isso se deveu, em grande medida, a influência de José Carlos de Brito, o J. Carlos. Chargista, desenhista e ilustrador, o carioca se tornou um dos principais cronistas visuais dos tempos modernos e tinha como características o traço delicado e preciso para retratar a mulher e a moda do período. Nas ilustrações criadas por ele, o almofadinha era uma figura secundária à melindrosa. Segundo Getúlio Cunha (2009), o almofadinha era uma figura que se inspirava nas características de Harold Lloyd, ator do cinema mudo e, por esse motivo, era comumente reproduzido com óculos redondos, calças que mostravam os tornozelos e uma gravata borboleta, como o personagem de Lloyd⁵³. Além disso, por se vestirem com camisas de seda e por terem cabelos lustrosos e impecáveis, eram os principais representantes da

⁵³ Ibid, p.4.

moda masculina do período. Em *Mutt, Jeff e Cia*, Costallat destacou o crescimento abrupto pelo qual passou o comércio de roupa masculina no Brasil e no mundo: "(...)E todo mundo se almofadizou...agora o que eu vejo? O mundo invertido, aos pés dos barbados, vestindo a marmanjada" (COSTALLAT, 1922, p.29). E prosseguiu destacando que os comércios que fechavam eram substituídos por casas de artigos para homens.

Fecha-se o Café Jeremias para substituição da média de pão com manteiga pela camisa de seda de 120 mil reis. A charutaria Goulart abandonou seus havanas para a exploração dos colarinhos... o barbeiro Cardoso despreza as suas fricções, os seus *shampoos*, as suas massagens, ali, no coração da cidade, onde mais barbas se fazem, entre a rua S. Jose e a rua da Assembléia, para se dedicar exclusivamente ao arco-íris das gravatas. Embaixo do "Paiz", o Sr Moutinho, simpático comerciante abre uma lojinha onde ele mal se mexe com o preço de uma ceroula! Os sapateiros começam a vender mais camisas que sapatos! As modistas se fazem alfaiate! (COSTALLAT, 1922, p.29)

Para além da representação da vestimenta, nas charges de J. Carlos o almofadinha era um homem que tinha uma delicadeza exacerbada, a ponto de usar pó de arroz na face, como faziam as mulheres, mas não era representado como homossexual. Pelo contrário, apesar de serem extremamente vaidosos, esses jovens homens buscavam namoros com lindas mulheres e normalmente eram vistos em companhia das melindrosas. Em incontáveis caricaturas, os almofadinhas eram homens ricos e bem apessoados, mas J. Carlos costumava representá-los como homens fúteis e que na realidade eram pobres que gastavam todo o dinheiro em busca da boa aparência. Sobre eles, Benjamim Costallat escreveu que, por trás da aparência irretocável, escondiam totalmente a ignorância e a gigolotagem que carregavam consigo. E completa que o almofadismo foi um: "(...) traço de talento dos imbecis, que realizou, graças a um corte de roupa, o milagre fantástico de dar distinção a vagabundos, elegância a tortos e crédito a 'piabas'"⁵⁴. Após reiterar que a sociedade do período valorizava exacerbadamente as aparências, arremata o texto afirmando que era inegável que a boa aparência era relevante para a época, já que um homem: "(...) perfumadinho, ajeitadinho, apertadinho, um lustre constante que vem dos sapatos, passa pelas unhas, pelos dentes, e vai até os cabelos, é uma

⁵⁴ Ibid, p.63.

instituição realmente respeitável"⁵⁵. Desse modo, não são atribuídos a eles valores morais que comumente eram conferidos ao sexo masculino.

Ao contrário dos demais, o almofadinha não procurava se casar, ter filhos ou construir família, sua diversão era o *flirt*, um jogo de sedução que praticava com mulheres que não tinha a intenção de durar (CUNHA, 2009, p.5). Enquanto os almofadinhas procuravam se feminilizar, as melindrosas eram masculinizadas em muitos casos, pois usavam cabelos curtos, calças, dirigiam carros, fumavam e eram muito mais ousadas do que os homens. A relação entre as duas personagens se dava de formas muito diversas, mas J. Carlos, por vezes, os colocava em situações em que havia trocas de posição comumente ocupadas pelo gênero oposto. Assim, enquanto o almofadinha se preocupava com o seu próprio embelezamento, a melindrosa aparecia cuidando de amigos e resolvendo situações. O próprio Costallat também ironizou a troca entre ambas as figuras em "*Os maridas: o marido de Melle. Cinema*", de 1926. Ao descrever o casal Albertinho e Rosalinda, um almofadinha e uma melindrosa, cronista afirmava que a moda confundia os sexos e questionava:

Onde está o homem pré-histórico, barbado, feroz, ameaçador?... Albertinho é uma menina. Olhem os seus passos lascivos e delicados. Olhem os seus cabelos ondedos e compridos. Tem os cabelos mais compridos do que os de Rosalina. Meu Deus, onde está a mais vaga reminiscência de barba na fisionomia rosada de Albertinho. Não senhores, a barba morreu! (COSTALLAT, 1926, pp.107-108).

Inseridos em uma sociedade que valorizava as aparências, tanto a melindrosa quanto o almofadinha eram figuras que prezavam muito pela boa imagem e por isso, a estética ganhou destaque entre ambos. A mulher melindrosa, apesar de não ter surgido na década de 1920, começou a ganhar mais ênfase nas ilustrações e nos espaços urbanos tendo o caricaturista como seu maior divulgador. Essa mulher foi a moçoila típica do começo da década de 1920 e marcou o imaginário da sociedade sobre quais tipos de comportamentos poderiam ser exercidos pelo gênero feminino à época. Beatriz Resende (1999) destacou que, quando J. Carlos criou a Melindrosa em 1920, fez mais do que desenhar apenas um personagem para ilustrar as páginas das revistas. Desenhadas sempre com cabelo curto à *garçonne*, lábios delineados em formato de coração normalmente tingidos de

⁵⁵ Ibid, p.63-64.

vermelho ou cores escuras, roupas leves com transparência, saias curtíssimas, longos decotes e às vezes usando chapéu, naquele momento, o caricaturista traduzia para o papel o espírito de época que dominaria a cidade nos anos subsequentes (RESENDE, 1999, p.17). Para além da mudança comportamental, a invasão do espírito da mulher melindrosa modificou o modo de viver e de circular pela cidade.

As ruas povoadas de saiazinhas curtas, pernas nervosas, cinturas ajustadas à forma dos corpos, que iam leves e vaporosas como se quisessem voar [...] O *shimmy*, as meias de seda, as pernas bonitas... Foram-se lindas visões femininas que enchiam de sonhos nossas tardes na Avenida. Foram-se as estatuetas de carne e osso que davam aos nossos olhos o brilho que eles tinham diante da plástica grega. Foram-se as melindrosas caricaturais e deliciosas (COSTALLAT, 1923, p. 79).

A troca na vestimenta foi satisfatória para as mulheres do período. A adoção de vestidos mais amplos costurados com tecidos mais leves facilitava a vida das mulheres da capital, já que, ao contrário das europeias, viviam em uma cidade tropical. Além disso, a saia mais curta permitia que o corpo ficasse mais livre para executar os movimentos do jazz, que se tornava mais comum a cada dia que passava. A moda, assim, desempenhou um papel importante para ampliar a sociabilidade feminina, especialmente para as mulheres mais abastadas (BONADIO, 2007). Para além disso, com o processo de modernização da cidade e a construção de novas avenidas, o aumento de circulação de pessoas pelas ruas tornou a vida social mais dinâmica. Com as novidades da capital e o aumento do tráfego de pessoas pela cidade, a preocupação com a boa aparência ganhou ainda mais destaque, fazendo com que lojas, salões e espaços destinados ao embelezamento feminino crescessem consideravelmente. Maria Claudia Bonadio (2007) destacou que ter acesso a bens de consumo como roupas e alimentos facilitava ainda mais a vida pública, mas notoriamente esse acesso era praticamente restrito a mulheres de classes altas, pois eram as que tinham a possibilidade de frequentar cafés, casas de chá e tinham o hábito de ir ao cinema com bastante frequência. Para manter a boa aparência e os cabelos à *la garçonne* tipicamente utilizados pelas melindrosas, havia a obrigatoriedade de constante manutenção,

assim a necessidade de ir ao salão de beleza era ainda maior (BONADIO, 2007, p.107).

Na perspectiva médica dos anos 1920, a mulher, para ser plenamente feliz, necessitava ter um lar, um marido e filhos (MATOS, 2003). Desse modo, qualquer mulher que fugisse dos padrões idealizados por essa sociedade poderia ser satirizada, especialmente se não correspondesse aos padrões de beleza da época. Por fugir do ideal de comportamento feminino do período, a mulher melindrosa era, em incontáveis textos, tratada como fútil, mas contraditoriamente também ganhava admiração por serem bonitas e diferentes, como eram as mulheres que apareciam nas telas do cinema.

A força feminina representada nas telas dos cinemas influenciou muitas mulheres a transportarem, para a vida real, a realidade inventada pelas telas. Sobre essa mulher que desafiava os padrões de gênero do período, Costallat escreveu inúmeros textos, mas o mais relevante foi *Mademoiselle Cinema*, o grande sucesso editorial da Primeira República. Na novela de costumes, Rosalinda é uma jovem melindrosa carioca em essência: filha de um político importante e corrupto da República, cabelos cortados com navalha, corpo atraente e com ar petulante. No auge de sua adolescência, é descrita como uma mulher fútil, falsa, sedutora, vaidosa, corrompida como seu pai e viciada. Fisicamente, não se parecia nem um homem, nem uma mulher "Era do sexo, terceiro sexo dos figurinos franceses! Magrinha, cabelos curtos e de pijama, e apenas com a promessa de dois seios, de dois pequeninos seios de mulher!" (COSTALLAT, 1999, p. 82). A trama se inicia no Rio de Janeiro, mas logo se transfere para Paris e se encerra na Ilha de Paquetá, lugar que Costallat tanto amava.

Ao partir para Paris pela primeira vez na vida, o cronista escreveu que Rosalinda era uma menina de sua época e de seu meio, que não amava ninguém, mas tinha preocupação exclusivamente com o *flirt*, como os almofadinhas faziam:

Tinha *flirts*. *Flirts* em quantidade, *flirts* às porções. *Flirts* que aumentavam, dia a dia, em cada baile, em cada reunião, em cada récita do Municipal, em cada *footing*, em cada *toilette* nova, excitante e despida. Rosalina já tinha feito o cálculo e confessava às suas amiguinhas:

- Cada *toilette* decotada, bem decotada, traz-me três *flirts* novos. Quando o decote é bem escandaloso, braços inteiramente nus, espáduas nuas e o busto é tão visível sob a seda como se estivesse inteiramente despido, aí chego a conseguir cinco ou seis *flirts* novos e imprevistos, sendo dessa

meia dúzia quase sempre um homem casado austero e um nome nacional das letras, nas indústrias ou na política! (COSTALLAT, 1999, p.43)

A narrativa tinha viés moralizante, mas foi vista como imoral pela Liga da Moralidade, que logo tratou de pedir que a polícia recolhesse todos os volumes da primeira edição nas prateleiras das livrarias, sob a acusação de ofensa aos bons costumes. Com tamanho escândalo envolvendo a publicação, a procura pelo livro aumentou consideravelmente. Beatriz Resende (1999) destacou que esse tipo de literatura, apesar de atrair os leitores, deveria ser guardada em lugares ocultos. Alessandra El Far (2007), destacou que *Mademoiselle Cinema* se enquadrava na categoria de "romance para homens" que, entre o fim do século XIX e início do século XX, articulavam aspectos de raça, classe e gênero. Nos enredos desse tipo de literatura, era comum encontrar personagens como homens ricos, prostitutas, empregados, mulheres educadas, brancos e mulatos, todos sempre envolvidos nas mais distintas fantasias sexuais. A autora destaca que, ao se aprofundar no imaginário literário, encontramos algumas repetições que acabam por denunciar predileções do público. Comportamentos sexuais nocivos eram perdoáveis se fossem executados por personagens brancos e de classes sociais abastadas (EL FAR, 2007, p.305). Assim, o próprio cronista já imaginava que a obra sofreria retaliações, pois havia se inspirado no romance *La Garçonne*, do francês Victor Margueritte, que também havia sido proibido na França. Por esse motivo, já no prefácio do livro, Costallat advertia o leitor de que a hipocrisia da sociedade se manifestaria assim que pusessem os olhos na edição:

Vão gritar contra o escândalo! De apito na boca vão apitar para a moral, como se a moral fosse uma espécie de guarda noturno, postado numa esquina à disposição de qualquer apito! É fatal! Há criaturas cuja única ocupação é espernear. É um passatempo como outro qualquer...Esta Melle. Cinema vai, pois, fazer espernear muita gente. Que esperneiem, à vontade, é o que eu desejo. Esperneiem e continuem a gritar, em altos brados, que sou um escritor pornográfico. Não faz mal. Eu continuarei a dizer as verdades.

A verdade só por si é uma coisa escandalosa. E quando a verdade dói, ela escandaliza mais ainda! Melle. Cinema vai ser, pois considerado um livro escandaloso e imoral.

(...)

Assim sendo, *Melle Cinema* é um livro imoral. É o *La Garçonne* brasileiro. Mas um *La Garçonne* que tem finalidade, finalidade essa que faltou ao livro do senhor Victor Marguerite.

Com a minha Melle Cinema eu pretendo sustentar a seguinte tese – a menina educada sob certos costumes da época nunca poderá ser mãe, nem esposa. Ficam-lhe vedadas as mais puras e as melhores alegrias da vida. Se mostro, quase clinicamente, a prostituição em seus mínimos detalhes, é como se dissesse – vejam como é bom ser honesta, ter uma casa, filhos, um marido, tanta coisa a que se quer bem e que nos dá, em troca, amor, conforto e limpeza moral! (COSTALLAT, 1999, prefácio).

É interessante perceber que, de forma contrária ao viés moralizante da obra de Costallat, J. Carlos desenhava suas melindrosas para eleger aquela mulher como um símbolo dos tempos modernos. A descrição de Rosalinda, personagem principal da obra do cronista, se aproximava muito mais de uma prostituta do que de uma melindrosa. Rosalinda poderia ser perdoada, já que, apesar de ter recebido uma educação pobre de valores morais, como destacado pelo cronista, era uma menina branca, rica e pertencente a um padrão de vida elevado, mas Costallat escolheu outro caminho. Como "castigo", apesar de ser jovem, rica, bonita e sedutora, o fim da personagem na obra é a completa infelicidade, pois a felicidade plena só seria alcançada caso ela conseguisse se casar, ter filhos e um lar. A melindrosa, por ser arredia aos comportamentos padronizados dessa sociedade engessada, jamais teria a capacidade de alcançar tamanha plenitude. Em certa medida, além do apelo pornográfico de *Melle Cinema*, a obra tinha como objetivo disciplinar as mulheres do período sobre o que aconteceria com ela caso se desvirtuasse do que era esperado da figura da mulher recatada.

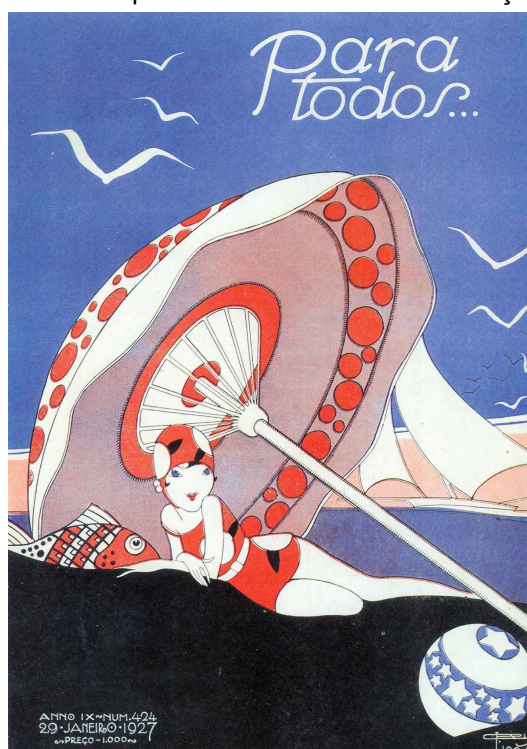
É relevante observar que a figura da melindrosa e do almofadinha são aqui evocadas para ilustrar a transformação por que passou a sociedade brasileira. Em um período em que a cidade e os costumes se modernizaram, os gêneros e os papéis desempenhados por eles também se modificaram. Se por um lado os homens abandonaram os traços brutos e masculinizados e passaram a adotar a delicadeza nas ações e nas vestimentas como característica principal, do outro lado, havia jovens que pareciam meninas, se vestiam como mulheres feitas e se portavam como os homens, mas sem perder a feminilidade comum ao gênero. As duas figuras manifestaram a quebra da configuração tradicional do ser mulher e do ser homem nos anos 1920 e desnaturalizar as posturas comuns ao gênero oposto.

Figura 20: Ilustração de J. Carlos da melindrosa e seus admiradores para publicação na revista *Para Todos...*



Fonte: Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha/ Acervo Instituto Moreira Salles.

Figura 21: Ilustração de J. Carlos na capa da revista *Para Todos...* Edição 29.01.1927.



Fonte: Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha/ Instituto Moreira Salles.

Figura 22: Ilustração da melindrosa e do almofadinha de J. Carlos na capa da revista *Para Todos...* Edição 20.04.1929.



Fonte: Coleção Eduardo Augusto de Brito e Cunha/ Instituto Moreira Salles.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Benjamim Delgado de Carvalho Costallat foi um dos mais famosos cronistas de seu tempo. Longe de ser o pioneiro no tipo de escrita, modificou o mercado editorial da época e vendeu livros de forma avassaladora. Foi além de cronista, um empresário de sucesso. Escrevia sobre os desencantos que a República começava a apresentar de modo visceral, escrevendo de maneira muito incisiva sobre as sensações e representações da sociedade carioca dos anos 1920, transformando em texto as experiências de um Rio de Janeiro marcado pela discrepância social. O êxito em suas crônicas, em grande parte, reside na conexão que o seu público estabelecia com as temáticas e o jeito como eram apresentadas por ele, enquanto cronista, mas, acima de tudo, enquanto um cidadão carioca apaixonado por sua cidade natal.

Como observador atento e perspicaz do cotidiano carioca, a obra produzida por Costallat revela-se como uma fonte valiosa para a compreensão das dinâmicas urbanas da capital do país. Conhecido por sua habilidade em retratar a vida cotidiana das ruas da cidade, foi um escritor que fez uso de sua escrita para explorar as mais distintas facetas do Rio de Janeiro nos "anos loucos". Publicadas em jornais da época, suas crônicas, de escrita fácil e de leitura acessível, capturaram a efervescência e as transformações da cidade, revelando aspectos sociais, políticos e culturais que influenciaram diretamente as vivências urbanas dos cidadãos da metrópole. Tendo a Belle Époque carioca e o período de modernização da capital como pano de fundo de suas produções literárias sobre o meio urbano, Costallat descortinou um Rio de Janeiro não tão convencional para os moldes da época. Ao abordar temas polêmicos como o consumo de drogas, a favela e as contravenções, uma capital *noir* tomou conta das páginas dos jornais e das mentes dos leitores.

Ao utilizar suas crônicas para buscar compreender as sociabilidades da capital do país na década de 1920, surgiram incontáveis questionamentos. Em diversas oportunidades, quando mencionado o estilo de escrita e os temas abordados, foi perguntado se as crônicas em questão não seriam apenas o puro fruto de uma imaginação fértil que buscava angariar leitores para os seus textos, já que a literatura de escrita popular se apoiando na ideia de ser um *flâneur* estava em alta desde fins do século XIX (EL FAR, 2008, p.290). Essa dúvida me assolou

durante um bom tempo, mas um dos maiores fascínios das ciências humanas é a possibilidade da incerteza, da inexatidão e é por isso que, em um primeiro momento, encontrei uma dificuldade em afirmar ou negar algo de forma tão categórica, uma vez que as crônicas escritas por ele são uma representação daquilo que ele optou por narrar e por tudo aquilo que ele escolheu não registrar. Quando entregamos ao cronista o papel de testemunha de um período histórico, damos a ele a legitimidade da crônica como uma fonte histórica. Apesar do caráter passageiro do gênero textual, como destacado por Antonio Candido (1992), a crônica se torna interessante porque registra, dentro de suas limitações, problemáticas enfrentadas pela sociedade do período analisado. No caso de Costallat, é relevante observar que as narrativas expunham problemas enfrentados pela sociedade da recém proclamada República brasileira e, provavelmente por isso, o cronista tenha sido tão bem-sucedido em sua empreitada. Por outro lado, talvez as crônicas fizessem sucesso porque os moradores letrados dessa cidade, quase na totalidade a parte branca e rica, mal conhecessem as entranhas do "lado B" da capital. O fato é que Costallat, assim como diversos outros cronistas que o antecederam, como João do Rio e Lima Barreto, cada um à sua maneira, conseguiu transpor as margens da Avenida Rio Branco, deixando para a história os registros sobre o cotidiano de um Rio de Janeiro que, sim, era cosmopolita, mas que também caminhava lado a lado com a hipocrisia de, numa mesma cidade, ter cidadãos ricos, bem vestidos e com referências europeias ao mesmo tempo em que cidadãos desassistidos enfrentavam a miséria existencial.

Costallat, para além de jornalista e advogado, era um carioca completamente apaixonado por sua cidade. O Rio de Janeiro capturado por seus olhos e traduzido em palavras destoa daquele pretendido pelos governantes e, de uma forma geral, essa é a grande temática que perpassa quase todas as suas obras. Fazendo uso do jogo de luz e sombra para descrever os ambientes retratados em suas crônicas, muito parecido com o que se fazia no cinema, o desencanto com os problemas que continuam no Brasil República transborda seus textos e a escrita de viés sensacionalista, com fortes tendências ao exagero ou à fantasia, davam o toque fundamental para que a imaginação do leitor fosse aguçada. O cronista captou em suas crônicas as mudanças físicas e sociais da cidade. Abordou principalmente os aspectos urbanos da capital federal durante a intensa onda modernizadora que

pairava sobre a capital, época em que a imprensa teve papel fundamental para disseminar as mudanças urbanas àqueles que viviam nos longínquos bairros do subúrbio e no restante da urbe. Desse modo, é perceptível em suas obras os relatos entre os contrastes entre o Rio de Janeiro considerado civilizado, moderno e sofisticado e o *bas-fond*, composto por trabalhadores, pobres, vendedores ambulantes, prostitutas, usuários de drogas e todos os demais cidadãos indesejáveis para os novos padrões desejados pela Belle Époque.

O *bas-fond* é abordado como uma espécie de chamariz que atia a curiosidade daqueles que não o veem, mas é também uma crítica ao tipo de sociedade do período e às suas contradições. Assim, a cidade narrada por ele como uma nova cidade branca na crônica em que aborda o desmonte do Morro do Castelo é, ao mesmo tempo, *noir*. A cidade que se pretendia vitrine para o Brasil e para o restante do mundo se mostra, a partir da sua percepção, reduto de más condições de vida para os moradores das favelas, para os operários e demais trabalhadores. Rodeada de *cabarets*, de prostituição, de criminosos e de um consumo desenfreado de drogas tanto pela elite letrada quanto por outros cidadãos menos abastados. Dentro dos limites e das limitações textuais das próprias fontes, de recorte temporal e do tempo limitado para a escrita desta dissertação, procurei compreender como se davam as relações entre o "lado A" e o "lado B" desta capital em meio à efervescência dos ares de modernização e como as mudanças causadas na paisagem implicaram na tentativa de apagamento de memórias desses grupos subalternizados.

A ideia inicial para a construção desta dissertação era de utilizar as fontes das crônicas escritas por Costallat como documentos de análise da História Urbana do Rio de Janeiro. A proposta inicial era de que as crônicas escritas por Costallat poderiam ser consideradas potenciais lugares de memória desses grupos subalternizados do Rio de Janeiro, já que, a partir delas, se faz possível empregar a perspectiva específica com relação às interações sociais da comunidade em questão para recuperar a memória que foi criada a respeito de um grupo social, como havia sido proposto pelo historiador Pierre Nora (1993). Para este autor, os lugares de memória são restos, são sobras de outra época e funcionam como "sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer os indivíduos iguais e idênticos" (NORA, 1993, p.12-13). Esses lugares

de memória surgem da perspectiva de que não há memória espontânea, por isso a necessidade de registrá-la em arquivos, visto que não é um movimento natural. As minorias defendem, segundo o historiador, a vigilância permanente, pois sem isso, a história os apagaria, ao mesmo tempo, porém, entende-se que, caso o que eles defendem não estivesse sendo ameaçado "não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis."⁵⁶ Desse modo, ainda que permeada pelo senso comum daquele período e, do meu modo de ver, por uma escrita muitas vezes problemática, o registro realizado por Benjamim Costallat nos traz a possibilidade de observar a existência de cidadãos cariocas subalternizados para além das páginas policiais. Assim, entendo a possibilidade de construir memória coletiva a partir de registros do cotidiano de personagens de suas crônicas.

A dúvida sobre a veracidade ou não dos fatos descritos por ele pareceu, em alguma medida, irrelevante. Ainda que fossem histórias criadas a partir de invenções brilhantes da mentalidade de um homem de seu tempo, ao narrar o cotidiano de camadas sociais subalternizadas, Costallat deu vida aos rejeitados e marcou uma cidade bipartida. Nas narrativas, as pessoas têm traços físicos, nome ou apelido, tom de voz descrito, são pertencentes a algum lugar e têm sentimentos; os lugares são escuros ou iluminados, possuem animais, são perigosos ou encantadores. Em que outro tipo de texto seria possível observar tamanha riqueza de detalhes? Nesse sentido, a memória construída a partir de suas obras é mobilizada para acessar um Rio de Janeiro que já não existe mais, mas que se mantém vivo dentro das linhas dos textos escritos por Costallat.

A capital da República é uma cidade marcada pela violência desde a sua fundação. Assim sendo, abordar crimes em suas mais variadas vertentes não é um ato inédito como mostrei no decorrer do trabalho, mas Costallat vai além disso e traz à tona uma cidade bipartida e contraditória. As narrativas criadas a partir do cotidiano do *bas-fond* carioca nos mostra um Rio de Janeiro que se modificou para se adequar aos mais modernos padrões europeus, e que era dividida em duas. De um lado, a cidade reformada e civilizada, do outro lado a cidade que pregava a cultura das ruas e do pertencimento a determinadas comunidades. A organização do espaço foi pensada como um mecanismo de controle espacial e socioeconômico

⁵⁶ Ibid, p.13.

empregado pelos governantes e membros das classes mais altas. A paisagem, em constante modificação, trazia consigo uma camada populacional que acompanhava as mudanças urbanas, cada um à sua maneira. O testemunho de Costallat sobre as vivências urbanas dos subalternizados nos descortina uma capital destoante daquela proposta pelos governantes. A partir do olhar dele, temos um Rio de Janeiro sórdido e, ao mesmo tempo, afetuoso do seu modo. A metrópole carioca da década de 1920 é descrita a partir de uma literatura altamente detalhada e, muitas vezes, fantasiosa ou aumentada por uma lupa invisível, mas que não destoa tanto da realidade demonstrada nas imagens dos fotógrafos, nas ilustrações de J. Carlos e em algumas notícias de jornais.

Assim como o crime e a violência, as questões relacionadas ao gênero feminino e as mudanças do comportamento das mulheres dentro da sociedade daquela época estão presentes em diversas crônicas de Costallat. As mulheres são voluptuosas, fortes, fracas, vítimas ou inocentes a depender do contexto social em que estão inseridas nas obras do autor. Em muitos casos, a questão da classe social é perpassada. Em quase todas as crônicas, a mulher que destoava dos padrões considerados aceitáveis para aquele período, estava fadada ao sofrimento e à desgraça. As melindrosas, assim como a moradora do Morro da Providência, apesar de pertencerem a camadas sociais diferentes, são mulheres de vida libertina, pois agiam de modo muito livre, de forma muito similar ao papel assumido por um homem. Do outro lado da moeda, a mulher que é submetida a trabalhar fora de casa, como na fábrica e a manicure do luxuoso hotel, são submissas, inocentes e violentadas moral e sexualmente pela sociedade e pelos homens. Todas, independente da classe social, são mulheres que destoam dos padrões considerados ideais para aquele período. As menções e descrições de todo tipo de sorte do gênero feminino estavam atreladas a uma tentativa quase pedagógica de moldar o comportamento ideal esperado para as mulheres daquela época e essa talvez seja uma chave de leitura possível para um outro trabalho, mas não coube neste de forma tão detalhada. O padrão de beleza feminino também é mencionado incontáveis vezes e, em muitos casos, além do aspecto físico, a idade é o parâmetro utilizado pelo cronista. Em todas as crônicas mobilizadas para a construção do trabalho, as mulheres são jovens e belas.

Tanto na favela quanto no subúrbio, locais onde residiam os mais pobres, é notória a mistura de aspectos urbanos e rurais. Anos antes do período em que Costallat escrevia suas crônicas, Lima Barreto escrevia seus romances tendo como pano de fundo os subúrbios do Rio de Janeiro e deixava claro o afastamento dos suburbanos do restante da cidade e a decadência das localidades destinadas aos mais pobres. Chamado por Barreto de "refúgio dos infelizes", o subúrbio passou a ser destino para "os que perderam o emprego, as fortunas, os que faliram nos negócios, enfim, todos os que perderam a sua situação normal vão se aninhar lá." (BARRETO, 2012, p.98). Ramos, bairro suburbano visitado por Costallat, não destoa daquele descrito por Barreto anos antes. A decadência no aspecto físico e a perspectiva de atraso também se fizeram presentes na narrativa do autor, que descreve o bairro como um lugar que possui ruas largas, mal iluminadas, esburacadas e quase escuras. Tal abandono é perceptível ao enfrentar uma enorme dificuldade em encontrar registros fotográficos oficiais realizados por Augusto Malta e outros fotógrafos. Em contrapartida, foi possível observar incontáveis registros fotográficos de Copacabana no mesmo período. Outro ponto destacado por Costallat é a dependência quase exclusiva do bonde, que leva e traz para casa completamente exauridos os trabalhadores que residem naquele lugar. Para o cronista, a vida suburbana é triste, monótona e repetitivamente igual, mas o transporte era justamente o maior chamariz para que os mais pobres comprassem terrenos no subúrbio. Além da estagnação e do abandono, era no subúrbio que os praticantes de religiões de matriz africanas se sentiam "à vontade" para, em seus barracões, realizarem seus rituais considerados criminosos pelas leis vigentes no período. Desse modo, nos ambientes destinados aos pobres, há uma clara divisão da cidade civilizada para a "não cidade", como no caso do Morro da Favela, que é descrita como uma cidade fora da cidade, uma terra de leis próprias que eram executadas pelos valentões que lá habitavam. Sair de lá significava retornar ao mundo civilizado.

Ao contrário do que acontecia com as religiões de matriz africana, o uso de ópio, cocaína, morfina e éter não era considerado prática criminosa, ao menos até o início de 1921. Até esse período, o uso dessas substâncias era prescrito por médicos e farmacêuticos em quantidades específicas para consumo próprio, buscando tornar seus adeptos mais sábios, sensíveis e capazes de experimentar

prazeres até então desconhecidos (RESENDE, 2006, p.18). Evidentemente, não era sabido que o consumo de tais substâncias poderia acarretar muito mais malefícios do que benefícios, mas Costallat nos traz a perspectiva da diferenciação do consumo de drogas pelos ricos e pelos pobres. Novamente, a temática não é inédita, já que anos antes João do Rio, precursor de Costallat, havia abordado as péssimas condições em que viviam os chineses viciados em ópio. O que Costallat nos traz é uma narrativa mais abrangente, destacando também o uso da cocaína e abordando a distinção no tratamento dos ricos viciados e as degradantes condições às quais eram submetidos os usuários pobres.

Por meio das narrativas criadas a partir daquilo que ele testemunhou, é possível traçar aspectos muito peculiares do dia a dia do carioca do início dos anos 1920. A partir de uma pequena amostragem das obras do nosso cronista, observamos muito do cotidiano do submundo do Rio de Janeiro e de suas incontáveis mazelas. Procurei, por meio dessas obras, analisar como se deram as relações entre esses dois lados da sociedade carioca, sem ignorar as particularidades do cronista e carioca Benjamim Costallat. O mais significativo, porém, é o fato de que as memórias desses grupos estão eternizadas nas linhas da crônica brasileira pelas palavras de um cronista que, por ironia do destino, foi esquecido pelo grande público.

REFERÊNCIAS

ABREU, Mauricio de Almeida. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPP, 2013.

_____. Da habitação ao habitat: a questão da habitação popular no Rio de Janeiro e sua evolução. **Revista Rio de Janeiro**, v.1, Niterói: EDUFF, 1986.

_____. Sobre a memória das cidades. **Revista TERRITÓRIO**, ano III, n.4, jan/jun, 1998.

ALVES, Regina Célia dos Santos. Comportamentos modernos: o Rio de Janeiro do início do século XX em crônicas de João do Rio e Lima Barreto. **ESTUDOS LINGÜÍSTICOS**, v. 39, n. 1, p. 1045-1058, 2010. Disponível em:

https://gtestudosdepaisagem.uff.br/wp-content/uploads/sites/552/2022/01/EL_V39N3_28.pdf. Acesso em: 13 set 2022.

AZEVEDO, André. **A grande reforma urbana do Rio de Janeiro**: Pereira Passos, Rodrigues Alves e as ideias de civilização e progresso. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

BARRETO, Lima. **Clara dos Anjos**. São Paulo: Penguin e Cia das Letras, 2012.

_____. **Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá**. Obras de Lima Barreto. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. **Obras escolhidas**. Vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Rua de mão única. **Obras escolhidas**. Vol III. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **A Modernidade e os Modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

_____. **Passagens**. Tradução de Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. Sobre o conceito de História. **Obras escolhidas**. Vol I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. A aventura da modernidade. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

BONADIO, Maria Claudia. **Moda e sociabilidade**: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920. Senac, 2007.

BRASIL, Bruno. Jornal do Brasil. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, 05 mar. 2015. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/jornal-do-brasil/>. Acesso em: 10 mar. 2024.

BRASIL. **Decreto número 847**, de 11 de outubro de 1890. Dispõe sobre as práticas consideradas criminosas. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm. Acesso em: 14 dez. 2023.

_____. **Decreto-lei número 891**, de 25 de novembro de 1938. Aprova a lei de fiscalização de entorpecentes. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm. Acesso em: 14 dez. 2023.

_____. **Disposições preliminares (1891)**. Enuncia os princípios e aponta os termos adotados pela Constituição. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao91.htm. Acesso em: 8 out. 2023.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Cidades: espaço e memória**. Secretaria Municipal de Cultura do Município de São Paulo, departamento do Patrimônio Histórico. O direito à memória. São Paulo: DPH, pp. 161-168, 1992.

BRITO, Nara. **La dansarina**: A gripe espanhola e o cotidiano na cidade do Rio de Janeiro. História, ciências, saúde-Manguinhos, v. 4, p. 11-30, 1997. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/xsvqJXhWnJRwKBjxsxLfH6v/abstract/?lang=pt>. Acesso em 9 abr. 2022.

BULHÕES, Marcelo. João do Rio e os gêneros jornalísticos do início do século XX. **Revista Famecos**. Porto Alegre: Famecos, 2007. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/3418>. Acesso em 21 nov. 2022.

_____. Um jornalista sedutor: erotismo nas reportagens narrativas de “Mistérios do Rio”, de Benjamim Costallat. **LÍBERO**, n. 22, p. 131-140, 2016. Disponível em: <https://static.casperlibero.edu.br/uploads/2014/05/Um-jornalista-sedutor.pdf>. Acesso em 18 nov. 2022.

CANDIDO, Antonio. **Para gostar de ler – Crônicas**. São Paulo: Ática, 1992, v.5.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados**: o Rio de Janeiro e a República que não foi. Editora Companhia das Letras, 1987.

COHEN, Jean-Louis; CABOT, Roberto; GIRE, Jean. **Joseph Gire: a construção do Rio de Janeiro moderno**. Casa da Palavra, 2014.

COSTALLAT, Benjamim. **Mutt, Jeff & Cia**. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1922.

_____. **Cock-tail**: continuação das crônicas de Mutt, Jeff & cia. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1923.

_____. **Mistérios do Rio**. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1990.

_____. **Mademoiselle Cinema**: novela de costumes do momento que passa. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 1999.

_____. **Os maridas**: O marido de Melle. Cinema. Rio de Janeiro: Benjamim Costallat & Miccolis, 1926.

CUNHA, Getúlio Nascentes da. *Melindrosas e Almofadinhas*: feminilidades e masculinidades no Rio de Janeiro da década de 1920. **Simpósio Nacional de História da ANPUH**, v. 25, 2009. Disponível em:

https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772004_221487887fd1a9c02a9ef7815d2c83e8.pdf. Acesso em: 7 ago. 2023.

DE ESTATÍSTICA, DGE-Diretoria Geral. Recenseamento Geral do Brasil 1920. **Rio de Janeiro**, 1920.

_____. Recenseamento Geral do Brasil. Série Nacional, vol. II, **tabela**, v. 62, 1940.

EL FAR, Alessandra. **Páginas de Sensação**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

_____. Crítica social e ideias médicas nos excessos do desejo: uma análise dos "romances para homens" de finais do século XIX e início do XX. **cadernos pagu**, p. 285-312, 2007. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/cpa/a/YPhJsPY6SbJFKByW7SKsBZj/abstract/?lang=pt>.

Acesso em: 13 jul. 2023.

ENGEL, Magali Gouveia. Gêneros, modernidade e moralidade: leituras da cidade submersa nas crônicas de Benjamin Costallat. **La manzana de la discordia**, v. 2, n. 1, p. 65-73, 2007.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. O conceito carioca de subúrbio: um rapto ideológico. **Revista da FAU UFRJ**, v. 2, p. 8-15, 2010.

FRANÇA, Patrícia de Souza. **“Uma campanha pelo livro nacional”**: a atuação editorial de Benjamim Costallat no Rio de Janeiro dos anos 1920. 2012. 165f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

_____. “Livros para os leitores”: a atividade literária e editorial de Benjamim Costallat na década de 1920. **Revista Eletrônica Cadernos de História**, vol. X, ano 5, n.o 2, dezembro de 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/cadernosdehistoria/article/view/5660>. Acesso em 4 abr. 2022.

GINZBURG, Carlo *et al.* Sinais: raízes de um paradigma indiciário. **Mitos, emblemas, sinais**, v. 2, p. 143-179, 1989.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

HARVEY, David. O direito à cidade. **Revista Piauí**, São Paulo, n. 82, pp.38-43, 2012.

INDEPENDÊNCIA ou morte. Episódio 1 - Luiz Antonio Simas. Entrevistadores: Mariana Kaufman e Ives Rosenfeld. Entrevistado: Luiz Antonio Simas. Rio de Janeiro: Bubbles Project, 13 jun.2023. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/44rHmAA0WpcoiB4lblcsic?si=72811ccb57ce450d>. Acesso em: 12 nov. 2023. 59 minutos.

LAROUSSE, Pierre. **Dictionnaire poche Larousse**. Paris: Larousse, 2019.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo, Ed. Moraes, 1991.

LOBO, Eulália M. **História do Rio de Janeiro**: do capital comercial ao capital industrial e financeiro. Rio de Janeiro: IBMEC, 1978.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Delineando corpos. As representações do feminino e do masculino no discurso médico (São Paulo 1890-1930). *In*: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. (Orgs.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP 2003. p.107-127.

MATTOS, Romulo Costa. Aldeias do mal. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, v.25, p. 145-153, 2007.

MEDEIROS, Hugo Augusto Vasconcelos. Melindrosas e Almofadinhas: Relações de gênero no Recife dos anos 1920. **Revista Tempo e Argumento**. UDESC: vol 2, n.2, jul-dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1958>. Acesso em: 4 maio 2023.

MEYER, Marlyse. Um fenômeno poliédrico: O romance-folhetim Francês do século XIX. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 2, n. 2, p. 123-136, 2017. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/25>. Acesso em 6 mar. 2024.

MOTTA, Marly. **Rio, Cidade-capital**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
_____. **A nação faz 100 anos**: a questão nacional no centenário da independência. 1992.

NEEDELL, Jeffrey D. **Belle Époque Tropical** – Sociedade e Cultura de elite do Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1982.

NEGREIROS, Carmem Lúcia. Narrativas do espetáculo. **Intellèctus**, ano XIV, n.2, 2015, p. 88-110
_____.; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa. **Belle Époque**: a cidade e as experiências da modernidade. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

NEVES, Margarida de Souza. Os cenários da república. O Brasil na virada do século XIX para o século XX. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves e FERREIRA, Jorge Luís (Orgs.). **Brasil Republicano: Estado, sociedade civil e cultura política**. O tempo do liberalismo excludente. Da Proclamação da República à Revolução de 1930. 1a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003, v. 4. p. 14 a 44.
_____. Museu de Astronomia e Ciências Afins. (Org.). **Brasil, acertai os vossos ponteiros...** Rio de Janeiro: MAST/CNPq, 1992. pp. 35-43.
_____. Histórica da crônica. Crônica da História. In: RESENDE, Beatriz (Org) **Cronistas do Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora. 2001. 2a edição.

NORA, Pierre. Entre História e Memória: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**, v.10, p.7-28, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em 6 maio 2022.

O'DONNELL, Julia Galli. A cidade branca: Benjamim Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920. **História Social**, n. 22/23, p. 117-141, 2012. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/rhs/article/view/1205>. Acesso em: 1 maio 2021.
_____. **A invenção de Copacabana**. Culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940). Rio de Janeiro:Zahar, 2013.

OLIVEIRA, Márcio Piñon de; FERNANDES, Nelson da Nobrega. **150 anos de subúrbio carioca**. Rio de Janeiro: Lamparina: Faperj/EdUFF, 2010.

PAIOLI, Paula S. de. Uma outra cultura de edificar: a produção da nova arquitetura no Rio de Janeiro das reformas urbanas de Pereira Passos (1902-1906). **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, v. 7, p. 15-44, 2013. Disponível em: https://cadernos.proarq.fau.ufrj.br/public/docs/Proarq_21-046.pdf. Acesso em: 14 out. 2022.

PECHMAN, Robert Moses. **Cidades estreitamente vigiadas**: o detetive e o urbanista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PEREIRA, Elizabeth Guerra Parreiras Baptista. Cidades da América Latina: modernas ou modernizadas. **Cadernos de História**, v. 6, n. 7, p. 49-56, 2001. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/1709>. Acesso em: 2 nov. 2022.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Imaginário das cidades**: Visões literárias do urbano. Porto Alegre:ed. UFRGS, 2002.
_____. **História & história cultural**. Autêntica, 2012.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

POLESEL, Célia. **Benjamim Costallat**: jornalismo e literatura na escrita do submundo. Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação–NP Jornalismo. S/d, 2006. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/r0828-2.pdf>. Acesso em 12 nov. 2022.

PORTELLA, Eduardo. A cidade e a letra. *In*: **Dimensões I**. Rio de Janeiro: José Olympio Editores, 1958.

PORTOLOMEOS, Andréa. Benjamim Costallat: reinvenção futurista e ampliação do público carioca nos anos 20. **Letras de Hoje**, v. 40, n. 4, 2005
_____. Benjamim Costallat e uma nova engrenagem na formação de leitores nos anos 20. **II Congresso da História do Livro e da Leitura no Brasil**. Campinas: 14º Congresso de leitura no Brasil. 2003.

RAMA, Angel. **A cidade das letras**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RESENDE, Beatriz. A volta de mademoiselle cinema. *In: Benjamim Costallat, Mademoiselle Cinema*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 1999.

_____. Rio de Janeiro, cidade da crônica. *In: Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora. 2001. 2a edição.

_____. (org). **Lima Barreto: cronista do Rio**. Rio de Janeiro: Autêntica editora, 2020.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

_____. Os livres acampamentos da miséria. *In: João do Rio por Renato Cordeiro Gomes*. (Coleção Nossos Clássicos). Rio de Janeiro: Agir, 2005.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins; OAKIM, Juliana. As reformas urbanas na cidade do Rio de Janeiro: uma história de contrastes. Acervo: **Revista do Arquivo Nacional**, v. 28 n. 1 (jan/jun 2015). Disponível em:

<https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/589>.

Acesso em: 14 jul. 2022.

SANTUCCI, Jane Celina. **Babélica Urbe: O Rio das crônicas dos anos 20**. 2012.

300 f. (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) - Instituto de Pesquisa e

Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. *In: História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

_____. **Orfeu Extático na Metrópole**. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

SANTOS, Leonardo Soares dos. Os subúrbios do Rio de Janeiro no início do século XX. **Mneme-Revista de Humanidades**, v. 12, n. 30, 2011. Disponível em:

<https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/1265>. Acesso em: 10 abr. 2023.

_____. De arrabaldes a subúrbios: a geografia social do Rio de Janeiro a partir dos textos de seus cronistas. Locus: **Revista de História**, v. 21, n. 1, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufff.br/index.php/locus/article/view/20785>. Acesso em: 6 abr. 2023.

SOARES, Maria Therezinha. Divisões principais e limites externos do Grande Rio de Janeiro. **Anais da Associação dos Geógrafos Brasileiros**, v. XII (1958-1959). São Paulo, 1960.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

VALLADARES, Licia. A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais. **Revista brasileira de Ciências Sociais**, v. 15, p. 05-34, 2000. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/pfKy4Gf3jHtVr7XqxLQjRZR/?format=pdf&lang=pt>.

Acesso em: 13 maio 2023.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **A cultura nas ruas do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

VERRUMO, Marcel Antonio. O jornalismo narrativo em tempos de Belle Époque. **Revista FAAC**, v. 2, n. 2, p. 151-164, 2012. Disponível em:

<https://www3.faac.unesp.br/revistafaac/index.php/revista/article/view/129>. Acesso

em: 27 maio 2023.

WILLIAMS, Raymond. **Palabras clave**. Un vocabulario de la cultura y la sociedad -1ª ed. 1ª reimp. - Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

Iconografia

Coleção Augusto Malta - Acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em:

<https://ims.com.br/titular-colecao/augusto-malta/> . Acesso em: 7 jan. 2023.

Coleção Gilberto Ferrez / Marc Ferrez - Acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/titular-colecao/marc-ferrez/> . Acesso em: 14 jan. 2023.

Coleção J. Carlos - Acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em:

<https://ims.com.br/titular-colecao/j-carlos/> . Acesso em: 14 jan. 2023.

Periódicos

Correio da Manhã, 1908 a 1961.

Fon-Fon!, 1923 a 1924.

Gazeta de notícias, 1923.

Jornal do Brasil, 1924 a 1961.

O Paiz, 1920 a 1924.

Revista da Semana, 1916 a 1922.