

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### A METRÓPOLE EM OBRAS: LITERATURA E FOTOGRAFIA NA FIGURAÇÃO DA IMAGEM DA CIDADE MODERNA NO PERIODISMO DA BELLE ÉPOQUE TROPICAL

Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado<sup>1</sup> (UFRJ)

RESUMO: O objetivo do presente artigo é oferecer um estudo sobre o modo como a fotografia (mais especificamente, o cartão postal) desempenhou papel preponderante na construção da imagem da Capital Federal como metrópole moderna entre os cronistas da chamada *belle époque tropical*. Para tanto, são focalizados os números da revista *Kosmos* publicados entre 1904 e 1905, por ocasião da inauguração da Avenida Central, marco simbólico do projeto de reurbanização encetado pelos poderes públicos naquele momento histórico.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e fotografia; Cartofilia; Belle Époque tropical.

A *belle époque* no Brasil corresponde ao período que se estende entre a consolidação da Primeira República e a explosão da Primeira Guerra Mundial. É o que André Billy chamou de “época 1900” (Billy 1951: 471), expressão utilizada para se referir à *belle époque* no âmbito francês, sob cujo fascínio desenhou-se a orientação estética de sua versão tropical, já que, segundo a mentalidade vigente no período, “civilização e progresso eram em geral vistos de uma perspectiva francesa” (Needell 1993: 66).

Um dos pontos fundamentais para a construção da imagem de uma espécie de nova França Antártica foi o plano de reurbanização da Capital Federal. Organizado pelo engenheiro Pereira Passos, o projeto objetivava transformar o Rio de Janeiro em uma cidade moderna, sob a inspiração do que fizera na França, no século anterior, o Barão Haussmann. O projeto de Pereira Passos era constituído por uma série de melhoramentos provocadores de transformações radicais na configuração da cidade, entre os quais destacavam-se as obras na região portuária, a dragagem do canal do Mangue e a abertura de uma avenida na região central. Com a ativação dessas obras, estava prevista uma alteração sensível na paisagem urbana, de forma a viabilizar o

1 <http://lattes.cnpq.br/1820387030952541> - [marcussalgado@gmail.com](mailto:marcussalgado@gmail.com)

ingresso da Capital Federal na modernidade. Das obras do período, aquela que mais impacto causaria à vida social – e, por extensão, à literatura – seria a construção da Avenida Central, rematado símbolo desse ingresso em uma nova fase histórica, com as amplas ressonâncias culturais nele implicadas, a ponto de ser possível afirmar que “nada expressa melhor a *belle époque* carioca do que a nova Avenida Central” (Needell 1993: 58). Segundo o mesmo autor, “a Avenida Central tornou palpável a fantasia de Civilização compartilhada pelos cariocas de elite da *belle époque*” (Needell 1993: 68).

O Rio de Janeiro tornar-se-ia, a partir dessa nova perspectiva urbanística, uma espécie de cartão postal do Brasil. Foram construídos ou reformados mirantes que possibilitassem a apreciação de vistas da cidade. A abertura da Avenida Beira-Mar e da Avenida Atlântica descortinou a paisagem da baía durante os fluxos rumo ao sul da cidade. Dessas duas avenidas que desfraldam vistas de cartão-postal, a primeira “foi considerada por muito tempo a mais bela via-curso do mundo” (Machado 2008: 99), enquanto a segunda “se tornou em pouco tempo um dos mais belos e disputados recantos da cidade, tendo importância singular no turismo moderno no Rio de Janeiro” (Machado 2008: 100). Desenvolveu-se, nesse processo, uma relação modelar, que, como toda imagem especular, conduziria ao narcisismo que caracteriza, ainda hoje, a experiência urbana nas plagas cariocas – narcisismo rapidamente detectado e bastante explorado pela estética televisiva, com suas tomadas completamente estereotipadas de pontos turísticos.

A construção da cidade moderna envolveu, por sua vez, a construção de uma imagem de metrópole, para a qual literatura e fotografia concorreram de forma decisiva. É uma época de prestígio para a cartofilia (mania dos cartões postais), que se reflete tanto na tendência do fotojornalismo daquele momento em priorizar fotografias de vistas da cidade em transformação nas páginas de periódicos, quanto no trabalho de cronistas ocupados com o registro desse processo pelo qual duas paisagens sociais (a do Rio Antigo, com vestígios coloniais e a presença solene dos produtos arquitetônicos do Segundo Reinado, e a do Rio Moderno, sob a égide de um Hausmann tropical) se sobrepunham, no arco que cobre a desmontagem de construções arquitetônicas sobreviventes das fases mais antigas da cidade e a construção da Avenida Central, marco do novo paradigma urbanístico.

Como escreveu Bilac em uma crônica de 1904, “o cartão postal é o melhor veículo de propaganda e reclame de que podem dispor os homens, as empresas, a indústria, o comércio e as nações”. Segundo Daltozo, “40% dos postais que circulam no mundo trazem fotos de cidades” (Daltozo 2006: 37). Sendo, portanto, um tema privilegiado na cartofilia universal, a imagem das cidades grassou de igual forma entre nós, com particular ênfase na *belle époque*, quando passa a ocorrer a encenação da própria remodelagem urbanística da cidade, com o jornalismo e a literatura colaborando nesse sentido.

## 1. A CIDADE CARTÃO-POSTAL

A importância dos cartões-postais para a vida cultural da *belle époque* ainda não foi devidamente dimensionada. Como ressalta Annateresa Fabris, desde o último quartel do século XIX o cartão-postal funcionou como “um poderoso aliado na difusão da imagem fotográfica em seu momento de massificação” (Fabris 1991: 33). Segundo a mesma autora, a difusão massiva da imagem fotográfica pelo cartão-postal “multiplica ao infinito a possibilidade de posse simbólica de todos os aspectos do universo para um público ávido de novidades” (Fabris 1991: 33). Essa posse simbólica engendrada pela imagem é reforçada por Susan Sontag, quando considera as imagens fotográficas como pedaços do mundo, “miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir” (Sontag 2004: 15). Assim, os cartões-postais obedeciam à lógica da interiorização que presidia “a emergência do fetichismo da mercadoria” (Needell 1993: 190) e levavam paisagens distintas e distantes para o interior dos lares que consumiam esse tipo de produto gráfico.

Os efeitos da viagem imaginária (trazendo para o âmbito da esfera privada outros espaços) e da posse simbólica de paisagens e monumentos arquitetônicos geograficamente distantes implicados no cartão postal não tardariam por se fazer manifestos:

A viagem imaginária e a posse simbólica são as conquistas mais evidentes de uma nova concepção do espaço e do tempo, que abole as fronteiras geográficas, acentua similitudes e dessimilitudes entre os homens, pulveriza a linearidade temporal burguesa numa constelação de tempos particulares e sobrepostos. (Fabris 1991: 35)

Se a *belle époque* está diretamente ligada ao 1900, como ressalta A. Billy, não deixa de ser curioso o fato de que, em 1899, por meio da Lei 640, o Governo “autorizou a produção de bilhetes-postais pela indústria gráfica particular” (Daltozo 2006: 19); é certo que, “alguns anos antes, no entanto, já circulavam postais brasileiros feitos em editoras particulares, mas impressos no exterior” (Daltozo 2006: 19).

De acordo com a pesquisa realizada por Daltozo sobre a cartofilia, “no ano de 1909, quando a população brasileira girava ao redor de vinte milhões de habitantes, circulou pelo Correio a impressionante soma de quinze milhões de cartões postais” (Daltozo 2006: 19). O cartão-postal foi decisivo para “a comercialização de fotografias de temáticas urbanas iniciada já a partir dos anos 1860 do século XIX” (Lima 1993: 101). A partir de 1900, Marc Ferrez – cuja fotografia era profundamente enraizada na cenografia urbana (com suas paisagens, profissões etc) – coloca em circulação postais com seus registros fotográficos do Rio de Janeiro e, a partir de 1902, A. Ribeiro lança no mercado gráfico opulenta quantidade de postais tematizando a Capital Federal. Desde 1904 operava no Rio de Janeiro a Sociedade Cartófila Internacional Emmanuel Hermann, fundada por, entre outros, Augusto Malta, famoso pela fotografia de vistas urbanas, constituindo-se cronista visual da cidade, na linhagem de

Ferrez, Georges Leuzinger, Juan Gutierrez, Alberto de Sampaio etc. Segundo informa Veronica Velloso, a sociedade dispunha de uma publicação própria e contava entre seus membros os poetas Olavo Bilac e Guimarães Passos e editores de cartões postais, “marcando a aproximação entre os atos de produção e recepção da imagem” (Velloso 2000: 131).

Os implementos na indústria gráfica verificados entre nós a partir do início do século XX não se restringiram ao segmento dos cartões postais. Revistas e jornais também foram afetados por essas transformações que marcam a emergência de “outras formas de difusão impressa da imagem” (Sotilo 2014: 2), capazes de atender à demanda por aquilo que Annateresa Fabris chama de “novo consumo icônico” (Fabris 1991: 12), cuja origem remontava às tentativas desde o século anterior no sentido de instaurar a produção industrial de imagens capaz que seria “ampliada para a propaganda política e para a publicidade comercial” (Fabris 1991: 12).

É nesse contexto que surgiu *Kosmos*, uma das pioneiras revistas ilustradas no Brasil. Publicada mensalmente entre janeiro de 1904 e abril de 1909, totalizando sessenta e quatro números, nela escreveram os principais nomes da literatura brasileira do período: Olavo Bilac (cronista regular e eventual contista, já que em *Kosmos* publicou “Mãe Maria”), João do Rio (colaborou na crítica de teatro e com textos como “Música de amor”, “A tatuagem no Rio”, “O natal dos africanos” e “A musa urbana”, sem falar em sua famosa tradução da *Salomé* de Oscar Wilde, publicada na revista em 1905), Gonzaga Duque (assinava crítica de arte e publicou alguma prosa de ficção), José Veríssimo (crítica literária), Alberto de Oliveira (parnasiano que na revista publicou poemas como “Taça de coral” e “O ninho”), Medeiros e Albuquerque (que aí despejou parte de sua produção como contista – vide “Vidas estragadas”), Arthur Azevedo (crítica de teatro), Coelho Netto, Emílio de Menezes etc. Mas a revista chamava atenção sobretudo pela qualidade gráfica, desde os materiais (papel *couché* e uso de cores) até a diagramação, passando, obviamente, pela fotografia. Como ressalta Antonio Dimas, em seu celebrado estudo sobre o periódico, “deslumbrada com as possibilidades expressivas da fotografia e com a impressão em cores, a redação esforçava-se no sentido de tudo ilustrar, o que, muitas vezes, relegava o texto escrito a um plano inteiramente secundário” (Dimas 1983: 5). Nessa disputa com a fotografia, a literatura por vezes acabaria por mimetizar a linguagem emergente, traçando e revelando imagens verdadeiramente fotográficas, seguindo, nesse sentido, a fascinação da época com o cartão postal. Desse modo, muitos textos que aparecem em *Kosmos* funcionam como registros verbais de forte apelo imagético a paisagens e aspectos arquitetônicos ou urbanísticos. A reforma de Pereira Passos implicava “a construção do cenário de cartão-postal, que dava à Cidade do Rio de Janeiro um status de cidade cosmopolita” (Machado 2008: 135). Se a cartofilia privilegiava as imagens urbanas, a Capital Federal – em processo de reurbanização – tornava-se o tema favorito especialmente dos cronistas, sempre ocupados com a pauta do dia.

Em sua crônica para o primeiro número da revista, Olavo Bilac reforça as intenções da nova publicação:

A fotografia, o desenho, a arte da gravura e todas as belas conquistas da imprensa moderna, serão aqui postas a serviço do programa de *Kosmos*: e estas páginas serão uma placa sensível em que se irão fixando todas as imagens, todos os aspectos, todas as mudanças da nossa vida, nesta era de regeneração e reabilitação material e moral. (Bilac 1904a: 8)

E assim, no primeiro número de *Kosmos*, juntamente com fotografias de canhões e estátuas e retratos de celebridades políticas, jurídicas, diplomáticas, teatrais e literárias, encontramos uma série de postais das Cataratas do Iguaçu. Timbrada no mesmo diapasão que o editorial do primeiro número – no qual *Kosmos* prometia fornecer “um artístico álbum das nossas belezas naturais” (Behring 1904: 6), objetivo irmanado, diga-se, ao dos cartões-postais, com sua ênfase em paisagens –, a série de fotografias das Cataratas do Iguaçu reforça a ideia de magnitude das riquezas encontradas em *terra brasiliis* (obedecendo, por sua vez, ao diapasão da política de propaganda do Brasil no exterior característica do período) e expressa-a por meio de uma retórica do sublime, já que a potência de cataratas, desertos e do mar tem, desde sempre, intrigado e desafiado a imaginação nesta direção. Essa paisagem natural sulista reapareceria no número 3 do segundo ano da revista, com direito a mais uma série de cartões-postais dos exuberantes saltos d’água.

No segundo número, o material iconográfico é dominado por paisagens e habitantes (indígenas e seringueiros) do Acre. Isso não impede a presença de alguns cartões-postais da Capital Federal: um retratando as Paineiras, outro com uma vista marítima de Copacabana e um terceiro o Passeio Público – sem falar na série de fotos da região portuária. Mas, em matéria de cartão-postal, o destaque do segundo número da revista é mesmo a crônica assinada por Bilac. Nela, explicita-se como a crônica mostrava-se permeável à fotografia e à cartofilia, a ponto de apresentar uma série de descrições panorâmicas de paisagens.

Bilac começa exaltando Petrópolis, oferecendo ao leitor uma vista da cidade serana, “posta no alto da Serra dos Órgãos, como uma rainha sobre um trono, coroada de rosas vermelhas e de camélias alvas, cortejada pela gente feliz e elegante” (Bilac 1904b: 4). A seguir, temos um longo elogio ainda das paisagens montanhosas, só que das Paineiras:

No dia de S. Sebastião, deixando cá embaixo a poeira das ruas, o ardor do sol e a tristeza do dia feriado, abalei para o alto das Paineiras. À hora da partida do trem, reconheci com espanto que ia subir sozinho. Não havia outro passageiro. O chefe do trem ainda demorou a partida, esperando que algum retardatário aparecesse, e ficou durante oito ou dez minutos, com o relógio na mão, espiando a passagem dos bondes do Cosme Velho que subiam e desciam. Mas ninguém apareceu: a locomotiva apitou, e começou a galgar, arquejante, a lombada verde da serra. Lá em cima, no planalto das Paineiras, reinava um silêncio claustral. Almocei sozinho, diante do incomparável espetáculo da baía, cuja água, sob a chuva de fogo da soalheira, parecia polvilhar-se de ouro. E, de mim para mim, vendo tudo aquilo deserto, eu dizia: “Singular gente, a nossa,

que tem inveja dos veranistas de Petrópolis, e não vem gozar o divino encanto deste lugar, tão cheio do consolo e do repouso que a Natureza sempre dá a quem sabe compreendê-la e amá-la!” (Bilac 2004b: 4)

Nessa descrição da subida às Paineiras, não faltam o elemento pitoresco (a subida solitária pelo trem) e a exaltação da magnificência da natureza (no verde da serra e na vista espetacular da baía), bem como o esforço por atrair a atenção do morador do Rio de Janeiro para os cartões-postais que a cidade oferece, para além da bidimensionalidade da imagem impressa.

O terceiro número de *Kosmos* inicia o louvor às obras da Avenida Central, saudando a cacofonia das picaretas responsáveis pela suposta regeneração da antiga cidade colonial, a ser transmutada em moderna e cosmopolita capital da República. No número seguinte, o elogio estende-se ao concurso de fachadas, que, para Bilac, era garantia do êxito estético da abertura da Avenida Central. Nessa crônica, se não chega a traçar uma imagem do futuro urbanístico da cidade, pelo menos define tudo o que, em sua opinião, deveria ser extirpado da paisagem urbana em prol da modernização: “os chalés, as platibandas com compoteiras, as casas com alcovas, os sótãozinhos em cocuruto, os telhados em bico, as vidraças de guilhotina, as escadinhas empinadas, os beliquetes escuros, os quintais imundos, os porões baixos” (Bilac 1904c: 5). Para Bilac, a paisagem urbana a ser configurada pela Avenida Central implicava “prédios bem construídos, elegantes ou suntuosos” (Bilac 1904c: 5).

No nono número de *Kosmos* reaparece os louvores à reurbanização. Em uma longa crônica, o hoje esquecido Mariz e Carvalho registra tanto o trabalho de demolição como as expectativas gerais no sentido de figuração de uma imagem de futuro para a Capital Federal:

Esboroa-se a casaria velha da cidade; o martelo, a trolha, a alavanca, bloco a bloco, pedra a pedra, atiram ao solo úmido e lamacento cumeeiras, cimalthas, cornijas, paredes, e dos alicerces centenários, como de alvéolos carcomidos, arrancam-se as grandes lajes enegrecidas e gastas pela ação do tempo. Escancara-se às vistas profanas o interior dos lares desertos, e, envolta na poeira que sobrepaira aos escombros e que o vento dispersa, parece evolarse para o céu a alma das cousas passadas, de que se extinguem os últimos vestígios. Erguem-se, como se fossem caveiras, as fachadas nuas, derrocados os corpos de edifícios a que pertenciam, e através das janelas sem portas – órbitas sem olhos – descortina-se o amontoamento informe de caibros, tijolos, barro e pedras toscas, arcabouço desfeito, esqueleto desarticulado da velha *urbes*, que o alvião revolve, e sobre que passa, indiferente e apressada, a turba de operários arquejando suarentos. (Carvalho 1904: 3)

Fica bastante explícito na passagem supra como a motivação da crônica é o registro do presente. Esse propósito a irmanava com a fotografia. O que o cronista oferece ao leitor é uma série de fotogramas da desmontagem de um modelo urbanístico condenado ao desaparecimento, e, como ocorria com a fotografia da época,

a organização estética da informação nessas cenas descritivas é conforme ao que se veio a chamar de pictorialismo, pelo qual a reprodução verista dos objetos é substituída pela estetização dos mesmos. Como se não bastasse a defesa do pictorialismo em matéria de fotografia desenvolvida em um artigo (“A arte”) no número de novembro de 1904 assinado por Eunápio Deiró – no qual o autor ostenta posições muito próximas às defendidas pelo crítico de arte anglo-americano Charles H. Caffin no famoso ensaio “A fotografia como uma das belas artes” (Fontcuberta 2007: 89), afirmando o processo de estetização do real envolvido na fotografia –, corroboram o que se disse sobre a abordagem pictorialista prevalente na crônica as anamorfoses e as enunciações caóticas. Ambas implicam tanto um tratamento plástico-visual da linguagem verbal como uma estratégia retórica de organização discursiva a partir de imagens seriadas, como essa:

O artista invisível e misterioso que preside à construção efêmera das ruínas faz de um sótão um minarete, de um telhado pontiagudo o lanternim de um monumento funerário, e, no desregramento da sua imaginação delirante de fantasma, escava aqui uma cripta sombria, ergue acolá frontarias de igrejas, baluartes, arcadas, cúpulas, pórticos, mausoléus, tudo isso aéreo, oscilante, sem base, ameaçando subverter-se ao mais fraco impulso. (Carvalho 1904: 2)

Para o cronista, as ruínas são um motivo estético que carrega em si a força da ação afirmativa, pois a potência destrutiva pressupõe a reconstrução, percorrendo o trajeto que vai da sombra à luz: em uma ponta do horizonte, o arcaico, o colonial, aquilo que se quer recalcar, logo tornado obscuro – no que isso implica tanto em um preságio da morte iminente como a resistência à dominação do corpo em suas condutas externas e internas; na outra, o moderno, o cosmopolita, a República, aquilo que se quer fazer crer (no sentido mesmo econômico do termo *crédito*, já que estava em jogo a construção de uma imagem da República para consumo externo e captação de investimentos financeiros), aquilo que se quer trazer ao proscênio. Nessa oscilação pendular entre o que deve ser enterrado na sombra (o passado) e o que deve vir à luz (o futuro) é que o cronista flagra a cidade em um momento e em uma pose privilegiados (o presente): despida pelas picaretas sob o comando das mãos operárias, a cidade revela “à plena luz do dia, a sua miséria e a sua nudez” (Carvalho 1904: 2).

Entrecortado por fotografias que apresentam as obras em curso, a crônica tornar-se-ia redundante em relação às imagens não fora a viragem que nela se verifica com a descrição da passagem de um trem elétrico a carregar os destroços do passado para o mar. Quem entra em cena, finalmente, é a palavra de ordem progressista e, não mais ocupado com a efemeridade do presente, o cronista tenta forjar uma imagem de futuro, endossando e ratificando os grandes mitos da época – como a ordem, o progresso, a função pedagógica da arte etc:

As ruas amplas e extensas, as largas praças ajardinadas, os altos e formosos edifícios, as múltiplas diversões de simples prazer ou de gozo intelectual que acompanham necessariamente essas transformações do meio em que vive a

população, não de modificar os seus hábitos, influir sobre o seu caráter, ativar a sua iniciativa, despertar-lhe o gosto do belo, o culto do ideal, o amor que se traduz por atos, não o amor platônico e retórico, da terra natal. Esse é o primeiro e mais útil resultado do empreendimento que homens enérgicos e de ampla visão das cousas tomaram a peito. (Carvalho 1904: 5)

Mais adiante, depois de preconizar o que julga o inegável potencial do Brasil para ingressar na modernidade – que trata por “nova era” (Carvalho 1904: 6) – dado o “majestoso edifício da tua nacionalidade” (Carvalho 1904: 6), resolve o cronista arriscar-se a um exercício de futurologia, trazendo ao leitor do presente um *souvenir* de sua viagem imaginária para o porvir. Nessa imagem de futuro que apresenta o cronista, a Capital Federal aparece astrologicamente fadada à beleza e à majestade, maior que as grandes e míticas cidades da Antiguidade – mal desconfiando, contudo, como os exageros retóricos do presente podem transformar-se em humor involuntário no futuro, reforçado pela recorrência monótona das anamorfozes e enumerações:

E tu, Cidade bem amada, coroa desse monumento, como te vejo surgir radiante e bela dentre as névoas douradas de um horizonte longínquo no meio de projeções de luz cambiante, num clarão resplandecente de auréola! Ante os meus olhos deslumbrados passam como numa visão de Isaías, pirâmides do Egito, templos de Tebas, palácios de Persépolis, Parthenons, Coliseus, a mole portentosa dessa lendária Babel – o templo das sete esferas do mundo – e, sob a cúpula desse firmamento em que a constelação simbólica do Cruzeiro preside aos teus destinos e traça o teu horóscopo, o gigante que, desde séculos imemoriais, repousa sobre os cabeços das tuas montanhas, ergue-se, majestoso e forte, e te aponta à contemplação extática do Universo! (Carvalho 1904: 6-7)

Ao presentear o leitor com esses cartões-postais do futuro e fazer o apanágio do empreendimento em que também estão em jogo interesses de poderosos, resta nítido como as páginas da revista ilustrada estão saturadas de codificações ideológicas:

Como que convertido em órgão de sustentação e de apoio da empreitada governamental, Kosmos cumpria, paralelamente, uma função de justificativa e de endosso, espalhando pelo país uma imagem que interessava ao poder público, empenhado em fazer do Rio um cartão de visitas. Nada mais conveniente à política externa de Rio Branco que, além de Kosmos, contava também com *Renascença*. (Dimas 1983: 132)

Portanto, como ressalta Antonio Dimas, é necessário permanecer atento às imbricações existentes entre a transformação da Capital Federal em cartão postal representativo do Brasil: há, aqui, uma estratégia ideológica. O que está em jogo é mais do

que operação metonímica, pela qual a cabeça urbana do país se sobrepõe às demais partes do corpo social, a fim de ocultar sobretudo os membros inferiores desse corpo – afinal, se por trás do projeto de reurbanização da Capital Federal, se insinuavam os ideais higienistas de “regeneração da cidade, e por extensão do país” (Sevcenko 1999: 30), não resta a menor dúvida que, contraditoriamente, “essa redenção era válida somente para as grandes cidades” (Sevcenko 1999: 32), mantendo recalçadas as estruturas rurais erguidas com a economia escravocrata que não se encaixavam com a imagem oficial de Brasil desenhada – para consumo interno e externo – pelos poderes públicos.

## 2. A CAPTURA DO INSTANTE OU O ENCONTRO ENTRE PRESENTE E FUTURO

Bilac manifesta novamente profusos elogios ao projeto de Pereira Passos em crônica de fevereiro de 1905, retomando as palavras escritas no primeiro número de *Kosmos*, um ano antes, e reforçando o vínculo existente entre a revista e as transformações na vida urbana:

Já houve, na Avenida Central, a festa do levantamento de cinco ou seis cumeeiras de novos prédios. Ao longo da imensa artéria, rasgada no coração da cidade, vão pouco a pouco apontando, saindo do solo, crescendo, subindo, pompeando à luz, os palácios formosos. Aquilo que apenas parecia um sonho absurdo de megalomania, pouco a pouco se transforma numa radiante realidade... Acabo de reler o que aqui se escreveu, no primeiro número da *Kosmos*, há pouco mais de um ano. Dizia o cronista que a *Kosmos* acompanharia, de passo em passo, a transformação da cidade, assinalando todos os seus progressos, seguindo com interesse o seu lento evoluir para a regeneração higiênica. Esse propósito não pôde ser de todo cumprido, porque o progresso foi muito mais rápido e muito mais completo do que era lícito esperar. Quando apareceu o primeiro número da *Kosmos*, as obras do porto e as da avenida ainda eram um simples projeto: não havia um só prédio demolido, e muita gente acreditava que tudo ficaria em sonho, e que nem em vinte anos tomaria corpo um só dos planos do governo. Mas, em um ano, a coragem e a inteligência operaram milagres. A avenida está cheia de prédios; e, felizmente, não se justificou o único receio, que ainda me afligia: os prédios novos, ao contrário do que era para temer, não são casarões formidáveis e terríveis, sem gosto e sem arte, mas palácios modernos, capazes de honrar qualquer cidade civilizada. A *Kosmos*, que nasceu com a nova era da vida urbana, e que, por isso, queria ser um espelho fiel, onde de traço em traço se viesse refletir a história dessa era, já não pode cumprir o seu programa: em cada mês, a cidade progride um ano, e seria preciso, para que aquele programa fosse respeitado, que as páginas da revista fossem da primeira à última dedicadas exclusivamente ao registro desse progresso. Antes assim... (Bilac 1905a: 4)

A passagem acima transcrita da crônica de 1905 é modelar, tanto pelo esforço característico do gênero em registrar o instante como pela sinalização otimista para a entrada em cena do futuro, porquanto parte das expectativas manifestadas pelo cronista um ano antes já se materializam e os resultados do projeto de reurbanização parecem, cumpre repetir, “capazes de honrar qualquer cidade civilizada” (Bilac 1905a: 4). Tal como, no momento presente, sobrepõem-se aos escombros da cidade de ontem as primeiras manifestações da urbe de amanhã, para o cronista o futuro também parecia caminhar rumo a sua consumação como realidade, como *agora*.

Ainda que longo, revela-se instrutivo esse trecho de Bilac, pois mostra como a crônica da *belle époque* estava empenhada em um artificioso programa estético de valorização do instante. Essa valorização só se tornou possível por meio da imagem fotográfica, pois, “de fato, a noção moderna de instante está intimamente relacionada com a constituição da fotografia, e o que a fotografia veio a ser se encontra profundamente vinculado aos conceitos modernos de instante e instantâneo” (Sanz 2011: 53). Tornada instantânea somente na segunda metade do século XIX (pois, em função de limitações técnicas, anteriormente o tempo de exposição para captura de imagens do mundo sensível era longo), é possível afirmar que “a fotografia deu visibilidade à unidade instante – como o olho jamais poderia dar – e o instante, por sua vez, outorgou à fotografia legitimidade e relevância, seja como imagem da ciência, da arte ou da memória” (Sanz 2011: 53). Desse modo, “fotografia e instante moderno se permearam num processo de elaboração recíproca, em contígua construção” (Sanz 2011: 53). Em resposta às transformações epistemológicas e estéticas implicadas nesse processo, passam a proliferar no periodismo os *instantâneos* e as *kodaks*. Já em finais do século XIX, Raul Pompeia propunha as séries *Microscópicos* e *Canções sem metro*, nas quais, plasticamente pautadas pela estética impressionista, encontramos uma ênfase fotográfica sobre “o instantâneo e o único” (Coutinho 1959: 240). Gonzaga Duque foi outro escritor atento às possibilidades de aproximação entre escrita e fotografia: além de cunhar o neologismo *kodakizar*, utilizava com frequência o termo *instantâneo* no âmbito da crítica de arte, como ocorre ao tratar, na revista *Kosmos*, de quadros de Rodolpho Amoedo. Pouco depois, Pedro Kilkerry chama de “Kodaks” as crônicas em que registra a movimentação dos cafés, dos cinemas e das ruas na cidade de Salvador. Tudo isso mais de uma década antes de o poeta suíço Blaise Cendrars (que, por conta de sua obra e da visita ao Brasil em 1924, seria fundamental para o desenvolvimento do modernismo entre nós) intitular de *Kodak* um de seus livros.

Vale lembrar que, como já propugnava Bergson, “o instante é sempre artificial, secundário, resultado de uma operação de abstração que espacializa o tempo” (Lisovsky 2014: 74). Assim, no projeto estético dos cronistas da *belle époque* residiria, neste ponto, se não uma contradição pelo menos uma posição problemática, pois, apesar de movido por um gesto de abstração, esse esforço de captura é pautado pela concepção – menos engenhosa e mais ingênua, diga-se – de que o instante fotográfico conseguiria capturar e registrar o fluxo temporal.

No mesmo número de fevereiro de 1905, são publicadas duas fotografias que merecem destaque. A primeira, apresenta uma das mais impressionantes vistas da Ca-

pital Federal, a entrada da Baía de Botafogo, celebrizada e repetida à exaustão pela mídia televisiva. A segunda é um retrato de Pereira Passos, sob o qual lê-se texto encomiástico, no qual se reforça a identificação da obra do prefeito com o futuro, já que “o Presente é incapaz de fazer-lhe justiça unânime. Só o Futuro encherá o regaço de flores para bordar no firmamento da História o seu nome imorredouro” (Rosa 1905: 32). E é sob esse diapasão que a relação dinâmica entre presente e futuro é mais uma vez reforçada: “A população transita, a Cidade permanece. As gerações passam, a *urbes* é eterna. Que superioridade não representa quem se desliga da contingência mortal para fazer obra que o Futuro gozará!” (Rosa 1905: 32). Atente-se para os termos grafados com a primeira letra capitalizada: Presente, Futuro e Cidade.

A aproximação entre futuro e presente é endossada por Gonzaga Duque em crônica ainda no mesmo número de fevereiro de 1905, na qual trata da demolição de parte da rua Sete de Setembro, oportunidade para se retomar, também, a oposição entre sombra (arcaico; Colônia e Império) e luz (modernidade; República), referindo-se o cronista à cidade-mulher nos seguintes termos:

Agora, sim; vens para a luz, para o ar livre, para a civilização. O teu prefeito deseja-te faceira e limpa, toda perfumada pelo aroma das tuas mangueiras, pelo cheiro dos teus bogaris; enfeitada com os teus palacetes novos. Serás a morena tentadora das serranias do sul, moça e mulher, nova pela idade e pela graça, veripotente e boa, pródiga e meiga. Assim te rejubilas pelo desaparecimento dessa feiíssima Sete de Setembro, que por ser defeituosa, encurralada, sombria e triste muito se parece com o fato histórico cuja data comemora. (Duque 1905: 44)

A edição de junho de 1905 noticia, além das obras na região portuária (sobre as quais são apresentados detalhes técnicos), a inauguração do primeiro edifício da Avenida Central, do qual é reproduzida uma fotografia de sua fachada. Mais um passo dado em direção ao encontro entre futuro e presente tão propalado pelos cronistas.

Finalmente, em novembro de 1905, a Avenida Central (símbolo máximo do projeto de reurbanização da Capital Federal) foi entregue ao tráfego, o que não passou despercebido aos cronistas de *Kosmos*.

A começar por Bilac, que saudou entusiasticamente a satisfatória materialização do sonho de encontro entre presente e futuro que havia dominado a pauta da revista desde seu primeiro número:

Inaugurou-se a Avenida Central: e do Rio de Janeiro, deslumbrado e glorificado por tal acontecimento, é lícito dizer o que disse Gonçalves Dias do pai de *I Juca Pirama*: “Este momento só vale apagar-lhe./Os tão compridos transe, as angústias,/ Que o frio coração lhe atormentaram...”. Inaugurou-se a Avenida! Parece um sonho... Onde estás tu metido, Carrancismo ignóbil, que por tanto tempo nos oprimiste e desonraste? Em que furna lóbrega, em que

socavão escuro te foste esconder envergonhado? Em vão te procurei, nestes últimos dias e nestas últimas noites de Novembro, pela radiante extensão da Avenida formosa: não vi, em parte alguma, o teu olhar sinistro em que a má vontade reluz perpétua, a tua boca franzida num eterno sorriso de sarcasmo, a tua frente envergada numa perene contenção de birra e malevolência... Andas, com certeza, homiziado nos becos sujos, em que se mantém ainda a tradição do mau gosto e da imundície: afugentou-se a luz da Avenida, horrorizou-te a alegria do povo, fulminou-te o despeito! (Bilac 1905b: 4)

Outro cronista a celebrar a inauguração da Avenida foi Gil, que habitualmente substituía Bilac quando este se encontrava, por alguma razão, ausente ou impossibilitado de entregar seu texto mensal. Em sua crônica, além do elogio à exitosa iniciativa de reurbanização da Capital Federal, fornece um cartão-postal da nova artéria, que não hesita em associar a uma espécie de renascença urbana, onde a beleza natural encontra-se com a potência da inteligência humana, tal como futuro e presente tinham seu encontro anunciado e ensejado:

Ressurgimos. Quem, ao claro sol da tarde ou à reverberação dos grandes focos elétricos, percorre com o olhar a formosa perspectiva da Avenida, a linha das construções magníficas onde a agulha dos lanternins e a curva das cúpulas se recortam no ar leve, a ampla faixa da rua que se prolonga, para um e outro lado, até onde mar e céu se diluem no mesmo matiz, e na qual a adolescência virente dos ibirapuitãs se envaidece sobre os canteiros relvados e a prata velha dos combustores artísticos rutila, não pensa em invejar as terras e os homens que invejava em outro tempo. A multidão que tumultua no pavimento polido em que os carros de passeio silenciosamente desfilam, a que se cruza nas ruas largas que cortam a avenida, é realmente a população nova e forte de uma forte e nova cidade; e o observador pensará com ela que só não tínhamos o que têm os invejados de outrora porque nos faltava o querer e que eles não terão nunca o que temos porque não lho deu a Natureza, esta doce, opulenta e dadivosa Natureza, que já tem sido o remoço da nossa peraltice literária e que, no entanto, nos acobertou quando só tínhamos andrajos e nos dá agora o último toque de beleza às galas que ostentamos... (Gil 1905: 41)

Como se depreende da passagem acima transcrita, além de servir como cartão-postal para consumo externo – símbolo de urbanidade, civilidade e cosmopolitismo que se tentava induzir a ser visto como a própria representação do Brasil republicano –, entre as codificações ideológicas implicadas na construção da Avenida Central também se encontrava a configuração de uma nova auto-imagem, cuja emergência vinculava-se diretamente ao recalque do passado. A crônica de Gil é acompanhada por três espetaculares cartões-postais da grande artéria, que mostram a notável fotogenia que a Capital Federal adquirira ao longo desse ciclo transformativo.

A inauguração da Avenida Central – ocorrida, de forma emblemática, aos 15 de novembro de 1905 – foi coberta por outra matéria ainda no mesmo número, assinada

por Ferreira e Rosa. Nela, repete-se o jogo antipódico entre sombra e luz, saudando a construção da artéria como um verdadeiro milagre, não fora a presença das informações técnicas a lembrar que aquele era o resultado de um projeto muito bem estudado, uma obra exemplar da engenharia e do urbanismo modernos, a vitória da “emergente cultura racional e industrial” (Needell 1993: 176). Como bem frisou Jeffrey Needell, a Avenida Central “também sugeria o potencial mágico conferido pelos cariocas à Civilização” (1993: 68).

O artigo é fartamente ilustrado e mostra como, de fato, em alguns casos a linguagem verbal encontrava-se subordinada à expressão visual nas páginas de *Kosmos*. Enquanto o texto repete truísmos e endossa as codificações ideológicas vigentes, as fotografias da inauguração mostram, por sua vez, os resultados concretos daquele encontro entre presente e futuro ansiado pelos cronistas do período.

Nessas duas últimas crônicas estudadas problematizam-se, de sobremaneira, as relações entre imagem e palavra. O texto insiste em confirmar que a Avenida Central não era mais um sonho, afirmando e reafirmando sua existência empírica, como se obrigado a apontar ininterruptamente a veracidade das imagens – o que, no caso específico da fotografia, implica, por sua vez, no reconhecimento dos vínculos deslizantes entre imagem e realidade sensorialmente verificável. Nesse processo, a crônica se apropria de um modo de funcionamento que é característico da fotografia, operando como testemunho, no sentido que Susan Sontag confere ao termo: “Fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto” (Sontag 2004: 16). E o texto – ao usurpar da fotografia essa função testemunhal degrada-se como redundância – é o alarme a tocar continuamente com a afirmação de que as imagens, ali ao lado, são verdade: não é sonho, não é miragem, ainda que seja uma cidade cenográfica, uma cidade para ser fotografada.

O que estava em jogo nos textos e nas imagens de *Kosmos* é a articulação ideológica entre aquilo que se vê (o presente) e aquilo que não é visível (o futuro). Tal articulação só revelou-se possível porque, desde meados do século anterior, em decorrência das gradativas transformações na paisagem da Corte, consolidava-se no âmbito da vida comunal uma nova forma de ver, que incluía a proposição de um novo olhar sobre a cidade e o viver em urbe. Como ressalta Myriam Ávila, “com suas laterais abertas, o bonde permitia ver e ser visto, instalando no espaço urbano uma dupla perspectiva escópica” (Ávila 2008: 30). Dentro do bonde, a realidade passava a ser percebida como uma série de “cenas separadas em fotogramas pelas barras verticais” (Ávila 2008: 30). Com a República e a reurbanização da Capital Federal, essa percepção fotogrâmica da realidade acentua-se e acelera, chegando, enfim, aos fotogramas em movimento. A culminância desse programa, sem dúvida, é o prefácio de João do Rio ao volume *Cinematógrafo*, publicado em 1909, na qual sintetiza: “a crônica evoluiu para a cinematografia” (Barreto 1909: x), cunhando, nesta mesma oportunidade, a conhecida expressão “cinematógrafo de letras” (Barreto 1909: x).

De qualquer forma, o conceito de cinematógrafo das letras, como o queria João do Rio, não teria sido possível sem os desenvolvimentos verificados nos campos da

produção e da reprodução de imagens fotográficas, já que o fotograma é a unidade do movimento cinematográfico. Além disso, o interesse e a demanda de consumo suscitados desde o século XIX pela imagem fotográfica fazem com que as relações entre cartofilia e crônica sinalizem para procedimentos pioneiros na modernidade estética brasileira pelos quais a produção textual tenta mimetizar o funcionamento de artefatos técnicos. Antes do modernismo vanguardista, já os cronistas da *belle époque* perceberam como os procedimentos estéticos engendrados no campo da produção de imagens técnicas poderiam ser, de alguma forma, incorporados pela escrita, sendo possível afirmar sua precedência no tocante ao “interesse dos artistas modernos pelas imagens provenientes do universo da comunicação de massa” (Fabris 2011: 14). Em fim de contas, é a partir dos processos estéticos, culturais e ideológicos implicados nessa obsessão dupla pelo registro do instante e pela captura do movimento que o conceito se espraia para outros domínios estéticos, como o pictorialismo, a cartofilia e a crônica – as duas últimas particularmente ligadas à experiência urbana e representando, no modo como estão entrelaçadas no periodismo da *belle époque*.

#### OBRAS CITADAS

ÁVILA, Myriam. *O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

BARRETO, Paulo [João do Rio]. *Cinematógrafo*. Porto: Chardron, 1909.

BEHRING, Mario. “Editorial”. *Kosmos* (Rio de Janeiro), ano 1, n. 1, jan. de 1904.

BILAC, Olavo. “Chronica”. *Kosmos* (Rio de Janeiro), ano 1, n. 1, jan. de 1904.

———. “Chronica”. *Kosmos* (Rio de Janeiro), ano 1, n. 2, fev. de 1904b.

———. “Chronica”. *Kosmos* (Rio de Janeiro), ano 1, n. 4, abr. de 1904c.

———. “Chronica”. *Kosmos* (Rio de Janeiro), ano 2, n. 2, fev. de 1905a.

———. “Chronica”. *Kosmos* (Rio de Janeiro), ano 2, n. 11, nov. de 1905b.

BILLY, André. *L'époque 1900*. Paris: Tallandier, 1951.

CARVALHO, J. C. Mariz. “Pulcherrima rerum”. *Kosmos* (Rio de Janeiro), ano 1, n. 9, set. de 1904.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura brasileira*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

DALTOZO, José Carlos. *Cartão-postal, Arte e Magia*. Presidente Prudente: Gráfica Cippolla, 2006. Disponível em <[http://www.afsc.org.br/livros/CP\\_arteemagia.pdf](http://www.afsc.org.br/livros/CP_arteemagia.pdf)>. Acesso em 14 maio 2016.

DIMAS, Antonio. *Tempos eufóricos*. São Paulo: Ática, 1983.

DUQUE, Gonzaga. “À queda dos muros”. *osmos* (Rio de Janeiro), ano 2, n. 2, fev. de 1905.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EdUSP, 1991.

———. *O desafio do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FONTCUBERTA, Joan (org.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

GIL (pseud.). “A grande artéria”. *Kosmos* (Rio de Janeiro), ano 2, n. 11, nov. de 1905.

LIMA, Solange Ferraz de. “Espaços projetados”. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional* (Rio de Janeiro), vol. 6, n. 1-2, jan.-dez., p. 99-110, 1993.

LISSOVSKY, Maurício. *Máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

MACHADO, Marcello de Barros Tomé. *A modernidade no Rio de Janeiro: construção de um cenário para o turismo*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, 2008.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROSA, Ferreira. “Dr. Francisco Pereira Passos”. *Kosmos* (Rio de Janeiro), ano 2, n. 2, fev. de 1905.

SANZ, Claudia. “Quando o tempo fugiu do instantâneo”. *Scriptum* (Campinas), n. 32, 2011. Disponível em <[http://www.studium.iar.unicamp.br/32/Studium\\_32.pdf](http://www.studium.iar.unicamp.br/32/Studium_32.pdf)>. Acesso em 19 de maio de 2017.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOTILO, Caroline Paschoal. “O cartão-postal e a fotografia: reprodução e consumo”. In: *Atas do IV Congresso Internacional em Comunicação e Consumo*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola Superior de Propaganda e Marketing, 2014. Disponível em <[http://www.espm.br/download/Anais\\_Comunicon\\_2014/gts/gt\\_sete/GTo7\\_SOTILO.pdf](http://www.espm.br/download/Anais_Comunicon_2014/gts/gt_sete/GTo7_SOTILO.pdf)>. Acesso em 13 maio 2015.

VELLOSO, Verônica Pimenta. “Cartões-postais: a família como consumidora-receptora (1905-1912)”. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Vol. 32. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2000.

METROPOLIS AT WORK: LITERATURE AND PHOTOGRAPHY BUILDING UP THE IMAGE OF MODERN CITY THROUGH TROPICAL BELLE ÉPOQUE’S PERIODISM.

ABSTRACT: This article aims at offering a study on the way photography (specifically postcards) played an important role in the building up of the image of Rio de Janeiro as a modern metropolis as perceived in the tropical *belle époque*’s periodism. In order to achieve such aim, issues of *Kosmos* magazine published between 1904 and 1905, when the new main avenue was inaugurated, being a symbolical remark of the whole project of urbanization designed by the ruling class in that historical moment.

KEYWORDS: Literature and Photography; Deltiology; Tropical Belle Époque.

Recebido em 27 de junho de 2016; aprovado em 20 de dezembro de 2016.