

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Letras

Gustavo Henrique Maciel Camargo

**NO BAS-FOND DA BABILÔNIA:
uma investigação da construção da territorialidade na obra *Mistérios do Rio*,
de Benjamim Costallat**

Belo Horizonte
2018

Gustavo Henrique Maciel Camargo

NO BAS-FOND DA BABILÔNIA:
uma investigação da construção da territorialidade na obra *Mistérios do Rio*,
de Benjamim Costallat

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Orientadora: Ivete Lara Camargos Walty

Belo Horizonte

2018

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

C172n	Camargo, Gustavo Henrique Maciel No bas-fond da Babilônia: uma investigação da construção da territorialidade na obra <i>Mistérios do Rio</i>, de Benjamim Costallat / Gustavo Henrique Maciel Camargo. Belo Horizonte, 2018. 144 f. Orientadora: Ivete Lara Camargos Walty Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras 1. Territorialidade humana-Rio de Janeiro (RJ). 2. Costallat, Benjamim 1897-1961 - <i>Mistérios do Rio</i> - Crítica e interpretação. 3. Cinema e literatura. 4. Crônicas. 5. Roteiros cinematográficos. I. Walty, Ivete Lara Camargos. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título. CDU: 869.0-94
-------	---

Gustavo Henrique Maciel Camargo

**NO BAS-FOND DA BABILÔNIA:
uma investigação da construção da territorialidade na obra *Mistérios do Rio*,
de Benjamim Costallat**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Profa. Ivete Lara Camargos Walty (Orientadora) - PUC Minas

Profa. Dra. Márcia Marques de Moraes - PUC Minas – (Banca Examinadora)

Prof. Dr. Juan Filipe Stacul – IFG – (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 10 de maio de 2018.

RESUMO

No presente trabalho, adotando a concepção de territorialidade, mais especificamente, do espaço da cidade, propomos a análise da obra *Mistérios do Rio*, de Benjamim Costallat, por meio da análise da escrita delineadora de grupos específicos do submundo (o *bas-fond*) carioca, com seus drogados, mendigos e prostitutas. Para além da incursão propriamente dita em um mundo cuja existência é caracterizada pela quase invisibilidade, no sentido mais cruel e pejorativo possível, Costallat nos oferece a possibilidade de vislumbrar como o processo de constituição simbólica dessas figuras opacas se dá, em contraste com aquelas socialmente dominantes, “as não opacas, as brilhantes”. Em se tratando de constituição de territorialidades, o espaço urbano escolhido por Costallat, a capital nacional do Brasil durante tantos anos, permite a compreensão de como, por um lado, a cidade se configura como palco do surgimento e da coexistência de diversas territorialidades, e por outro, como a literatura em sua relação com o cinema e suas técnicas é capaz de representar tais manifestações.

Palavras-chave: Benjamim Costallat, territorialidade, espaço urbano, Rio de Janeiro.

ABSTRACT

Within the present work, we rely on a concept of territoriality, more specifically that of the city space, in order to propose a reading of the book *Mistérios do Rio*, by Benjamim Costallat, as a way to analyze the narrative that defines specific groups of the carioca underworld (the bas-fond), with its drug addicts, beggars and prostitutes. Beyond the incursion into a world whose existence is determined by near invisibility, in the most derogatory and cruelest senses of the word, Costallat offers the possibility of glancing at how the process of symbolic constitution of these opaque characters takes place, as opposed to that of the ones more socially dominant, the 'shinny' people. In terms of the constitution of territorialities, the urban space chosen by Costallat, that of the city of Rio de Janeiro, allows the perception of how, on the one hand, the city serves as a stage for the construction and coexistence of different territorialities. On the other, it contributes to show how literature, in its relationship with the movie industry and its techniques is able to portray such existences within the space of the city.

Keywords: Costallat, territoriality, urban space, Rio de Janeiro.

“Paisagem – é isso que a cidade se torna para o flâneur. Ou, mais precisamente, a cidade se divide em seus dois pólos dialéticos. Torna-se uma paisagem que se abre para ele e uma sala de estar que o encerra.” (WHITE, 2001, p. 55).

SUMÁRIO

1 “QUEM DERA QUE A VIDA FOSSE ASSIM”: INTRODUÇÃO	13
2 “UM REI NO MEIO DE UMA GENTE TÃO MODESTA”: O AUTOR-ROTEIRISTA DOS <i>MISTÉRIOS DO RIO</i>	23
3 “O QUE VAI ACONTECER NESTA NOITE DE ESPLendor”: A FIGURA DO NARRADOR DOS MISTÉRIOS DO RIO	37
4 “NESSE PALCO ILUMINADO”: A CIDADE EXIBIDA AO LEITOR-PLATEIA COMO UM FILME	69
5 “E A SEMENTE CRESCER FORMOSA”: CONCLUSÃO.....	129
REFERÊNCIAS.....	139

1 “QUEM DERA QUE A VIDA FOSSE ASSIM”¹: INTRODUÇÃO

Em sua obra *A Cidade na História*, Lewis Mumford afirma, já nas primeiras linhas, que seu livro começava com “uma cidade que era simbolicamente um mundo” (MUMFORD, 1989, p. XI). A partir da noção do espaço da cidade como simbolicamente estruturado pela linguagem, a prática literária fornece uma proposta de compreensão da construção textual da pólis, também como a configuração de uma forma de se olhar o urbano. Essa forma pertence a um determinado tempo². A cidade, conforme capturada pela lente de seu narrador, parece encerrar em si mesma uma sucessão de opções de registro, cuja alternância permite a proposição de novas organizações simbólicas para o urbano. O teórico David Anton Spurr, em sua obra *Architecture and Modern Literature* (SPURR, 2012), alega que “a literatura somente é capaz de definir o que ela mesma descreve como ‘modernidade’ por meio de seu encontro com o ambiente construído, no sentido de conjunto de formas materiais e simbólicas, que constituem tanto o mundo moderno quanto nossa experiência desse mundo” (SPURR, 2012, p. IX. Tradução nossa). Sobretudo em termos de ambiente construído, a cidade, compreendida como “a vida e o mundo” (CANDIDO, 2004, p. 9), fornece, pois, terreno fértil para instâncias, tanto desse encontro quanto de nossa experiência dele. Por meio do registro textual desses encontros, a cidade torna-se assim evidência “da verdade básica de que o mundo humano é, literalmente, estruturado conforme o ambiente edificado e simbolicamente estruturado como linguagem”, conforme afirma Spurr. A cidade torna-se então estruturante e estruturada, também pela literatura. Isso significa dizer que no encontro da literatura com a cidade residem possibilidades de simbolização. Dito de outra forma, a reorganização textual que a prática literária é capaz de realizar da cidade, a partir do seu contato com o espaço urbano, permite que se ampliem as possibilidades de efeitos de sentido para o mundo edificado.

¹ Referência a *Nesse Palco Iluminado*, samba enredo do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano, 1982. Compositores: Beto sem Braço e Aluísio Machado. Disponível em: <http://www.academiadosamba.com.br/passarela/imperioserrano/ficha-1982.htm>. Acesso em 11 nov. 2017. O verso é muito anterior, já aparecera na música de Lamartine Babo, que, por sua vez, teria se apropriado de um verso dos irmãos Valença de 1929. A expressão “palco iluminado” também aparece na música de Sílvio Caldas, *Chão de estrelas*, de 1935. Disponível em: <http://radios.ebc.com.br/momento-tres/edicao/2015-08/homenagem-ao-autor-de-chao-de-estrelas-ouca-oreste-barbosa>. Acesso em 2 mar. 2018.

² O termo “tempo” é usado aqui segundo Milton Santos, que afirma que “Só podemos compreender a situação através do movimento. E movimento é um outro nome para o tempo.”. (SANTOS, 2014, p. 107).

Compreendida então a cidade como “a vida e o mundo”, as incontáveis possibilidades de relacionamento mútuo são responsáveis, por exemplo, pelas afirmações de Ian Watt acerca do surgimento do gênero romance na Inglaterra. Segundo ele, falando sobre a produção literária de Daniel Defoe (1660-1731)³, Henry Fielding (1707-1754)⁴ e Samuel Richardson (1689-1761)⁵, considerados pelo teórico os três primeiros romancistas ingleses (WATT, 2010, p. 9), “com certeza o que condicionou mais profundamente suas obras foi o novo clima de experiência social e moral que ele e seus leitores do século XVIII partilharam” (WATT, 2010, p. 7). Da mesma maneira, Ian Watt afirma sobre Defoe que ele “parece ser o primeiro dos escritores ingleses que visualizou o conjunto da narrativa como se essa se desenvolvesse num ambiente físico real” (WATT, 2010, p. 28). Percebe-se então que na cidade (a vida e o mundo), ela e a literatura se associaram de maneira formal. As proposições acima sugerem que o “novo clima de experiência social e moral” ao qual se encontravam submetidos escritores e leitores afetava tanto os primeiros quanto os segundos. A pólis então se vê convertida pela prática literária em palco de produção e consumo. Assim alterado pela experiência social e moral, o espaço urbano torna-se local de crescentes possibilidades de construção de sentido.

A trupe que joga ao longo da leitura dos *Mistérios do Rio*, o livro de Benjamin Costallat, que ora analisamos, inclui um roteirista de cinema, o autor; um cinegrafista, seu narrador; cenários diversos, (a vida e a cidade) e uma plateia, o público leitor. Quando se acendem os holofotes dos cenários dos *Mistérios*, a organização textual passa a exhibir operações formais que, combinadas, concorrem para construir tanto o próprio submundo e suas personagens, quanto cada um dos membros dessa *troupe* numa estruturação que simboliza um tempo. À medida que o autor roteiriza o que ele

³ A Enciclopédia Britannica Online informa que Daniel Defoe nasceu e morreu em Londres e foi um romancista, panfleteiro e jornalista. Defoe é autor de *Robinson Crusoe* (1719–22) e *Moll Flanders* (1722). Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Daniel-Defoe>. Acesso em 8 jan. 2018.

⁴ De acordo com a Enciclopédia Britannica Online, Henry Fielding nasceu em Somerset, Inglaterra e faleceu em Lisboa. Ele foi um romancista e dramaturgo que, juntamente com Samuel Richardson, é considerado um dos fundadores do romance inglês. Entre seus romances principais, estão *Joseph Andrews* (1742) e *Tom Jones* (1749). Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Henry-Fielding>. Acesso em 8 jan. 2018.

⁵ Sobre Samuel Richardson, a Enciclopédia Britannica Online informa que ele foi batizado em 1689, em local próximo a Derbyshire, Eng e faleceu perto de Londres. Ele foi um romancista inglês que expandiu dramaticamente as possibilidades do romance com a invenção e o uso do formato carta (romance epistolar). Seus principais romances são *Pamela* (1740) e *Clarissa* (1747-48). Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Samuel-Richardson>. Acesso em 8 jan. 2018.

define já no título da obra como misterioso, ele se apropria de elementos do factual e do urbano para construir um narrador que, capturando com seu olhar a cidade e suas personagens e as projetando na tela do texto, recorre ao empírico para fornecer um tipo de realidade irreal. A realidade material do texto instaura então na narrativa um conjunto de sentidos para o factual, enquanto estrutura simbolicamente a relação entre narrador, submundo encenado e leitor. Como roteirista dessa construção, o autor, apropriando-se de técnicas inovadoras⁶ em seu tempo, cria um narrador que parece converter-se em um replicante⁷ de cineasta urbano. Esse “*flâneur* com pauta pré-definida” (VERRUMO, 2013, p. 154) encena então o espaço da pólis em uma sequência de flashes urbanos projetados no texto em velocidade automobilística⁸. A configuração narrativa se apropria, dessa forma, de elementos e personagens selecionados entre a materialidade constituinte da urbe carioca em 1924, para construir o que fora definido como o “*bas-fond*”, em os *Mistérios do Rio*. Por meio dessa apropriação, a cidade é convertida em personagem da narrativa, representada por um conjunto de técnicas que incorporam uma lente de visão pertencente ao tempo da produção da obra, enquanto tem sua conformação física convertida em uma estruturação simbólica, capaz de propor uma abordagem tanto do ponto de captura a partir do qual o narrador encena a cidade quanto do próprio autor que o roteiriza. Nessa estrutura literária, na qual a vida e o mundo surgem desumanizados e convertidos em produto de consumo, a cidade mostrada passa por um processo de espetacularização, e se vê reduzida na narrativa a um submundo escurecido, contraposto a uma cidade iluminada ao fundo. Incorporando elementos de sua época, o que, em 1924, significava a integração entre gêneros, a apropriação do empírico como elemento temático e sua construção literária por meio de técnicas como as do rádio e do cinema, a organização textual sugere também a conversão do leitor, para

⁶ Em relação à noção de “técnicas inovadoras”, Andrea Portolomeos afirma que “o estilo mais leve adotado pela imprensa empresarial correspondia a uma tentativa de aproximar o texto dos leitores, visando a públicos mais amplos e heterogêneos. Segundo a pesquisadora, Costallat utilizou o recurso da crônica jornalística para formar leitores. Além de tecer comentários sobre questões cotidianas, que permitiam uma rápida interação com o leitor, o escritor adotava em seus textos uma “linguagem telegráfica” em consonância com os aparelhos técnicos que invadiam o Rio de Janeiro naqueles anos e com o novo ritmo de vida que se impunha (PORTOLOMEOS, apud FRANÇA, 2010, p. 125).

⁷ A respeito do termo “replicante”, referimo-nos à noção encenada no filme *O Caçador de Andróides* (1982), de Ridley Scott, segundo a qual os replicantes são “andróides em fuga que se passam por humanos” (BERRY, Joanna, in _____ SCHNEIDER, Steven Jay, 2008, p. 678).

⁸ Em artigo publicado em *O Paiz*, em 16 de outubro de 1924, ano de lançamento de *A luz Vermelha*, primeira obra literária de Benjamim Costallat, Paulo Silveira afirmava que “Benjamim Costallat escreve de automóvel e por isso se aproxima muito de nós, futuristas, que escrevemos de aeroplano.” (SILVEIRA, apud, FRANÇA, 2010, p. 123).

além de consumidor que experimenta os territórios e as personagens alijados da luz e da visibilidade, em um consumidor que parece saltar das salas de cinema, as próprias crônicas dos *Mistérios*. Assim, enquanto é submetido à “velocidade vertiginosa” do texto de Benjamim Costallat, também é convertido em plateia cinematográfica. Dessa forma a narrativa sugere um autor que se aproxima de um roteirista de cinema, um narrador que remete a um cinegrafista que deambula pela cidade, convertida em cenário cinematográfico, para uma plateia de leitores que se veem assistindo a filmagens. Trilhando a fronteira entre a crônica e a reportagem, Benjamim Costallat parece propor com sua narrativa possibilidades de sentidos para a cidade e suas personagens mais opacas, enquanto estabelece entre a visão do narrador e a plateia leitora um jogo que registra a maneira de olhar a cidade. Na construção dos *Mistérios do Rio*, esse jogo parece, pois, estar submetido às técnicas do cinema.

Falando sobre aquilo que chamou de “redução estrutural”, Antonio Candido afirma que uma crítica que se pretenda integradora deve explicitar “de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis” (CANDIDO, 2004, p. 9). Em termos da teoria proposta por Luis Alberto Brandão, essa espécie de processo de “manipulação”, do qual resulta a redução estrutural definida por Antonio Candido (cf. CANDIDO, 2004), tem relação com as “metodologias de abordagem” (BRANDÃO, 2013, p. 47). A esse respeito, a leitura dos *Mistérios do Rio* sugere que, a partir dessa classificação teórica, é possível, pois, definirem-se as técnicas, roteirizar-se o texto e selecionarem-se as lentes constitutivas do *bas-fond* da cidade. Esse próprio *bas-fond*, ele mesmo uma combinação de territórios e personagens, surge então no texto sob a forma de crônicas, aparentemente independentes, as quais transportam, narrador e leitores, para dentro da narrativa construída. Recorrendo a elementos temáticos que Georges Auclair definiu como “o trinômio escândalo-sexo-sangue” (AUCLAIR, apud AGRIMANI SOBRINHO, 1995, p. 17), a narrativa reconstrói “a vida e o mundo” (CANDIDO, 2004, p. 9). Submetidos às operações textuais do roteiro, territórios e personagens pertencentes ao elenco do submundo são encenados de maneira objetificada, por um processo narrativo que, sugerindo a natureza da redução estrutural aplicada à realidade do mundo, desencadeia uma sequência de processos de refocalização, a partir dos quais, autor, narrador e cidade parecem atuar conjuntamente para reconstituir aquilo que o título-

cartaz anunciava como os *Mistérios do Rio*.

O Rio de Janeiro, que, na época da publicação dos *Mistérios*, contava com cerca de 1.150.000 habitantes (Rezende, 1982, p. 37), exibira “um crescimento populacional de mais de 40% entre 1906 e 1920, chegava ao centenário da Independência sob o signo da metropolização: por entre seus mais de um milhão de habitantes circulavam nada menos que 4.415 automóveis, além de 417 linhas de bonde; com 50 cinemas (e) 24 jornais diários (mas que) vivia ainda sob o fantasma da gripe espanhola (...) e assistia, atônita, ao aumento das páginas policiais, ao crescimento desenfreado das favelas e aos cada vez mais recorrentes casos de colisões e atropelamentos.” (O’DONNELL, 2012, p. 129). Também contava com expressiva quantidade de diretores e de produção cinematográfica (BRILHANTINO, 1997, p. 31). A capital carioca então já assistira ao “primeiro grande sucesso do cinema brasileiro”; com o filme *Os Estrangulados* (1908)⁹ (BRILHANTINO, 1997, p. 19), já testemunhara a transposição de uma peça literária de sucesso para uma tela de cinema, com o filme *O Guarani* (1908) (BRILHANTINO, 1997, p. 23) e já exibira predileção por filmes com a mesma natureza do que fora dirigido por Francisco Marzullo, no mesmo ano¹⁰. Benjamin Costallat descrevia nesse e sobre esse cenário, a cidade do Rio de Janeiro que, segundo Júlia O’Donnell, na primeira década do século XX, já incluía as salas de cinema em seu “rol de opções de lazer” (O’DONNELL, 2012, p. 123). Na época do lançamento dos *Mistérios*, a indústria cinematográfica passava por um “processo de realinhamento”, em função do crescimento da produção e distribuição norte-americana, insufladas pelo colapso do cinema europeu no “contexto do pós-guerra” (O’DONNELL, 2012, p. 123). No caso direto do próprio autor-roteirista, tanto a vida quanto o mundo do próprio autor passavam pelo que Jeffrey D. Needell define como um momento no qual “os novos signos de Civilização da cidade foram eficientemente manipulados de modo a causar o maior impacto possível sobre os contemporâneos” (NEEDELL, 1993, p. 67). Em um contexto no qual cenários, técnicas e plateia mudavam em velocidade

⁹ A respeito do filme “Os Estrangulados” (1908), Guido Brilhantino nos informa que ele teve como origem “o drama *A Quadrilha da Morte*, dos jornalistas Figueiredo Pimentel e Rafael Pinheiro” e que seu sucesso inaugurou no país “a voga de filmes baseados em crimes verídicos, muitos dos quais filmados nos próprios locais dos acontecimentos, sendo um deles lançado apenas uma semana depois da ocorrência”. BRILHANTINO, 1997, p. 19.

¹⁰ Trata-se de Francisco Marzullo (1883-1933), o italiano responsável pela direção de *Os Estrangulados* (1908). BRILHANTINO, 1997, p. 19.

automobilística¹¹, e definido como “um homem de seu tempo” (O’DONNELL, 2012, p. 121), o autor apresentava à sua plateia uma cidade vertiginosamente acelerada, assustadora e, sobretudo, exibida de acordo com uma pauta de entrevistas pré-determinada. A seus leitores, aturdidos com seu texto ágil, parecem escapar as técnicas cooptadas da cinematografia, cuja “migração” para a prática literária parece, então, permitir uma combinação paradoxal entre a encenação em texto da sensação de velocidade e um suposto “flanar ociosamente pela cidade”, enquanto indicam também uma tentativa de “afirmação do ofício jornalístico de um caminhante” (VERRUMO, 2013, p. 154). Recorrer a técnicas do cinema, de maneira a encenar o submundo simbolizado pela *Belle Époque* carioca, mais do que verossímil, parece adequado.

Assim, o presente estudo procura ler a obra *Os Mistérios do Rio* como uma construção eivada por técnicas cinematográficas. Ao longo da leitura do conjunto das 14 crônicas, cujos temas remetem ao submundo do Rio de Janeiro em 1924, pretendemos aplicar à análise do texto dos *Mistérios* categorias como iluminação, efeitos de claro/escuro, posicionamento ou planos de câmera, ou referências sonoras em geral, como estratégias de investigação de: 1) como o espaço urbano é encenado no texto; 2) como o narrador efetua a narrativa do submundo carioca e 3) o que o olhar do narrador pode propor em termos de novos efeitos de sentido. Mais especificamente, interessa-nos investigar no texto como o espaço urbano é encenado e como ele contribui para a construção da narrativa; analisar, por meio do mapeamento dos espaços construídos – ruas, praças, avenidas, viadutos ou edifícios – tomados em seus aspectos simbólicos, possíveis instâncias de construção de territorialidade, configuradas na cidade edificada na obra e propor, a partir da encenação da pólis carioca na narrativa, efeitos de sentido possíveis para uma nova abordagem da narrativa de Benjamim Costallat. Dentre esses sentidos possíveis, está a sugestão de novos pontos focais para o narrador e o autor. Com os respectivos olhares voltados para a urbe, narrador e autor encenam diferentes territórios da cidade, enquanto também encenam a si próprios, por meio de um processo que se assemelha ao de uma produção cinematográfica.

¹¹ Em seu artigo “A Cidade Branca: Benjamim Costallat e o Rio de Janeiro dos Anos 1920”, Júlia O’Donnell cita o nome de Paulo Silveira, em artigo publicado no jornal *O Paiz*, em 16 de outubro de 1924, segundo o qual “Benjamim Costallat escreve de automóvel e por isso se aproxima muito de nós, futuristas, que escrevemos de aeroplanos.” SILVEIRA, apud O’DONNELL, 2012, p. 121.

O processo de efetivação de nossa análise propõe, assim, a divisão em quatro seções principais, dedicadas: a) à imagem do autor como um roteirista, b) à figura do narrador, c) aos processos de encenação da cidade, e d) à conclusão, uma tentativa de proposição de novos sentidos para a obra, por meio da combinação dessas quatro categorias em um sistema de leitura.

Assim, a primeira seção desta análise, dedicada à figura do autor, procura localizar a imagem de um autor, aqui compreendido como um roteirista. Na condição de instância textual que de fato organiza narrador e espaço edificado, o autor, visto como um roteirista cinematográfico, permite a percepção de que sua narrativa parece deslizar por diversas técnicas textuais. Nossa leitura, situando o autor em relação ao Rio de Janeiro, ao Brasil e ao mundo, pretende explicitar no texto exemplos de momentos nos quais ele parece transpor as fronteiras técnicas e literárias pré-estabelecidas, que contribuem para a produção de uma espécie única de registro da cidade. Finalmente, a partir da discussão anterior, a conclusão da primeira seção pretende então propor instâncias nas quais o ponto de vista do próprio autor parece se manifestar por meio da imagem de migração, noção aqui tomada de Vera Lúcia Follain de Figueiredo, uma espécie de lente de captura, à qual esse autor parece recorrer, ao longo do processo de construção textual do suposto submundo da cidade.

Na segunda seção buscamos investigar como o narrador, construído como quem parece transitar em velocidade automobilística, encena sua própria deambulação pelo submundo carioca, como se contasse com a ajuda de uma câmera cinematográfica. Como uma figura que oscila entre as narrações objetiva e subjetiva, essa personagem, a partir da proposta de sua compreensão como um tipo de cineasta, permitiria, então, a proposição do compartilhamento do ponto de captura do espaço da pólis, ora conduzido pela personagem do narrador, ora pela própria lente da câmera, descolada daquela personagem.

Na seção de número três, que aborda a questão da encenação da cidade, nossa leitura procura no texto elementos que permitam a corroboração de nossa proposta de leitura dos *Mistérios* como uma construção cinematográfica. Nessa seção, importa à investigação apontar instâncias textuais por meio das quais a cidade (o mundo edificado) surge na narrativa como um filme. Para isso, aspectos como enquadramento, posicionamento e plano de câmera, edição de imagens, iluminação, referências cromáticas, trilha sonora do texto ou mesmo escolha de temas contribuem para a percepção de nossa hipótese. Também responsáveis pela introdução das

sensações de vertigem, de tensão, de velocidade, de aproximação ou de distanciamento, por exemplo, esses aspectos formais podem conduzir à percepção de possíveis novos sentidos para a construção dos *Mistérios do Rio*. Como conclusão, nossa análise pretende propor efeitos simbólicos plausíveis para essa cidade encenada com técnicas cinematográficas e reorganizada na geografia do texto: a região do Rio Antigo, do subúrbio de Ramos, da Favela ou do território do Bacará.

A quarta e última seção de nossa análise dedica-se a uma tentativa de compreensão das estratégias percebidas na narrativa como elementos componentes de um sistema de simbolização do espaço edificado. Nessa seção, procuramos investigar o que a cidade convertida em produto cinematográfico pode sugerir, o que a atitude do autor perante a construção que ele faz do espaço urbano pode indicar, ou ainda o que a construção textual da cidade é capaz de suscitar acerca do leitor dos *Mistérios*. Por meio da percepção e tentativa de organização dessa cadeia de figuras, as de um narrador-cineasta, de um autor-roteirista e de uma plateia leitora, localizados em uma cidade-cenário, pretendemos finalmente uma possibilidade de organização simbólica para a construção do submundo em *Os Mistérios do Rio*.

Na construção dessa estrutura simbolicamente organizada do espaço urbano, a recorrência de aparentes referências e impressões ao longo do texto se deve, sobretudo, ao fato de nossa leitura tentar elaborar uma percepção a partir da tríade proposta, o autor, o narrador e a cidade. No entanto, ela também decorre tanto do fato de essas próprias referências e imagens serem, elas mesmas, recorrentes no processo de encenação do submundo proposto pelo autor quanto de determinadas crônicas, aparentemente, se adequarem de maneira mais eficiente às técnicas e estratégias percebidas.

Recorrendo ao espaço edificado da cidade, o autor dos *Mistérios* representa no texto territórios e personagens que contribuem para a construção do submundo. Assim procedendo, ele aproxima o narrador de seus leitores mesmo que, por meio de operações formais, ele, paradoxalmente, pareça tentar simbolicamente afastar daqueles o submundo apresentado. Enquanto percorre as regiões mais remotas, excluídas, decadentes e perigosas da cidade, o narrador se apresenta como um repórter-cronista do urbano, um investigador que se arrisca para fornecer a seus leitores o que ele mesmo chama de relatos objetivos. Essa leitura da construção do submundo pelo narrador de Benjamim Costallat sugere que a encenação que ele projeta do *bas-fond* da cidade o coloca mais próximo da imagem de um narrador-

cineasta, encenado pela representação literária de um jornalista. Nesse sentido, a organização textual que esse narrador faz daquilo que seu olhar captura também remete a um meticuloso processo de edição de imagens, especificamente do urbano carioca em 1924. Na composição do submundo da pólis, o mundo edificado parece contribuir principalmente para a configuração literária desse submundo pré-concebido e projetado na tela do texto pelo cineasta. Por meio da lente de visão desse narrador que parece portar uma câmera cinematográfica, a cidade encenada prioritariamente em termos de exclusão parece então deslizar de maneira vertiginosa entre o registro jornalístico e o literário. Assim representado, o registro do urbano permite a proposição de um narrador-cineasta que deambula por uma cidade-cenário. Enquanto o primeiro encena a segunda, ambos parecem introduzir na narrativa uma espécie de tensão, que converte os leitores inadvertidos em uma plateia atônita com a vertigem e a velocidade da narrativa. A percepção de um narrador que, por meio do seu olhar observador sobre a cidade, contribui para a construção simbólica do processo narrativo, é capaz então de propor diferentes pontos de vista. Aplicando à construção do texto processos que lembram os da roteirização e da edição de imagens adotados pela indústria cinematográfica, de sua conversão em produto literário e seu posterior oferecimento a uma plateia ávida, tanto pelo consumo de literatura e de cinema quanto pela experiência urbana, a própria personagem do narrador se revela constitutiva do submundo pretendido. Esse narrador é responsável então pelo ponto de vista do cineasta que se apropria do espaço físico, de maneira a encená-lo em texto e o oferecer a seus leitores. Enquanto o olhar do próprio narrador pretende conter aquele de sua plateia leitora atordoada, ele mesmo parece surgir então como uma personagem roteirizada por uma terceira instância de olhar na construção dos *Mistérios*; a figura do autor como roteirista. Com essa terceira instância de olhares, que a leitura da obra, por meio da proposta de aproximação entre a literatura e o cinema, crescem as condições de possibilidade para a proposição de um sistema que, recorrendo ao ambiente edificado que estrutura o mundo humano, o faz de maneira menos a produzir reportagens do que a reorganizá-lo simbolicamente, conforme o olhar de uma época. Partindo da premissa da construção da narrativa de *Os Mistérios do Rio* como uma produção literária que remete ao universo do cinema, pretendemos então tentar um movimento de paralaxe¹² permitido pelo recurso do cinema, que

¹² A respeito de uma definição do termo “paralaxe”, informamos que se trata de terminologia originária do campo teórico da física. De acordo com uma de suas definições, a paralaxe tem relação com o

aborda a figura do narrador, a da representação da cidade e a imagem do autor, permitindo tanto a proposição de novos sentidos para cada um deles na obra, quanto para a própria narrativa dos *Mistérios* na literatura nacional.

aparente deslocamento de um objeto, quando se muda o ponto de vista do observador.

2 “UM REI NO MEIO DE UMA GENTE TÃO MODESTA”¹³: O AUTOR-ROTEIRISTA DOS *MISTÉRIOS DO RIO*

Responsável pelo principal *best-seller* da Primeira República, *Mademoiselle Cinema*, lançado em 1923, Benjamim Delgado de Carvalho Costallat (1897-1961), nasceu em 26 de maio de 1897, no Rio de Janeiro, em uma família de classe alta. Segundo Júlia O'Donnell (2012, p. 121), o futuro escritor “foi adolescente para Paris, onde estudou por cerca de dez anos”. Já Maria Augusta Machado da Silva menciona a trajetória de um Benjamim Costallat que, “com vocação humanística, bacharelou-se em Direito pela Faculdade do Rio de Janeiro”, “seguindo a trilha geralmente tomada pelos jovens das elites de sua época” (SILVA, in: COSTALLAT, 1990, p. 7). Salientando o fato de que o citado autor era “violinista amador”, ambas as autoras mostram sua atuação no cenário do jornal *O Imparcial*, onde assinava “a coluna de crítica musical” (SILVA, in COSTALLAT, 1990, p. 7), coluna essa intitulada “Da letra F n.2”¹⁴ (O'DONNELL, 2012, p. 121).

De acordo com Patrícia França, Costallat foi “um dos escritores mais lidos na cidade do Rio de Janeiro durante a agitada década de 1920.” (FRANÇA, 2010, p. 122). Entre o começo em *O Imparcial* e a data da publicação dos *Mistérios*, seis anos haviam se passado, enquanto a vida e a cidade não paravam de se transformar. Contratado em 1919 pela *Gazeta de Notícias* como cronista regular, cuja função era assinar polêmicos textos “sobre aspectos mundanos da cidade do Rio de Janeiro” (FRANÇA, 2010: 122), Costallat publica no mesmo ano o livro “A Luz Vermelha”, nas

¹³ É Hoje (1982), samba enredo do G.R.E.S. União da Ilha do Governador. Autores: Gustavo Adolpho de Carvalho Baeta Neves “Didi” (1936-1987) e Mestrinho. Disponível em: <http://saideira.galeriadosamba.com.br/post/didi-o-mito/75/sai/1/>. Acesso em 16 ago. 2017.

¹⁴ Segundo Júlia O'Donnell, “O nome da coluna era uma referência à cadeira que Costallat ocupava no teatro. O'DONNELL, 2012.

Muitas das colunas foram compiladas e publicadas em livro homônimo em 1919.” O'DONNELL, op. cit., pág. 121. Já Patrícia França, citando uma a introdução da edição do livro de 1919, menciona o seguinte trecho: “O pout-pourris que ora publico, tem a mesma utilidade de um calendário retrospectivo e comentado em que aqueles que se interessam no movimento artístico poderão lembrar-se do que o Rio conseguiu importar no ano de 1918, em matéria de arte e de artistas, e o que eu observei de minha cadeira letra F no. 2 [...] Quanto às minhas idéias sobre artistas, compositores, autores, instrumentistas, atores, cantores e imbecis, não aconselho a ninguém que as adote. Têm-me trazido muitas contrariedades e inimigos. Até o conhecimento de meu pobre francês, que em 10 anos de Paris, custei tanto a aprender, me quiseram negar. Não admirando loucamente o Sr. Brulé não era compreensível que eu fosse um familiar da língua de Molière. (COSTALLAT, 1919, p. 15, apud FRANÇA, 2010, p. 122).

palavras do próprio autor, “uma corrida noturna por esse inferno de dores, de desvairamentos, de gozos trágicos que é a vida subterrânea da nossa cidade” (COSTALLAT, apud FRANÇA, 2010, p. 123). Sua obra de estreia no mundo do conto recebeu comentários variados. Tristão de Athayde, por exemplo, chamou a narrativa de *A Luz Vermelha* de “mais um fruto da literatura atropelada. [...] sem repouso nem ponderação [...] um livro de nervos, de nervos exasperados e incontentáveis” (ATHAYDE, apud FRANÇA, 2010, p. 123). José Oiticica definiu o texto como composto a partir do que ele chamou “sintaxe da Praia Grande (cuja linguagem era) inçada de erros, gráficos, sintéticos e léxicos” (OITICICA, apud FRANÇA, 2010, p. 123). Na contramão de Athayde e de Oiticica, Carlos Rubens “atribuía esta despreocupação de Costallat com a gramática canônica à sua inexperiência e sublinhava que o jovem escritor [...] saberia superar tais deslizes em suas futuras obras”. (RUBENS, apud FRANÇA, 201, p. 123). Paulo Silveira tecia elogios à obra de estreia do escritor, afirmando que o autor “Benjamim Costallat tem vigor no estilo, tem músculos na alma.” (SILVEIRA, apud FRANÇA, 2010, p. 123).

No ano seguinte, 1920, Costallat publicou o livro *Modernos* (FRANÇA, 2010, p. 123). Em 1921, publicou *Mutt, Jeff & Cia*¹⁵ e, em 1922, *Depois da Meia-Noite*. O ano de 1923, além de sua transferência para o *Jornal do Brasil*, que o contratara como cronista exclusivo, em função do “sucesso de seus textos jornalísticos e (das) surpreendentes cifras de venda atingidas por seus livros” (FRANÇA, 2010, p. 126), veria também a publicação de *Mademoiselle Cinema*, (FRANÇA, 2010, p. 131). No mesmo ano, Benjamim Costallat abriria a própria editora, a Costallat & Miccolis, em associação com o empresário italiano José Miccolis. Essa editora “durante a década de 1920, se tornou famosa pela publicação de obras de visível apelo popular” (FRANÇA, 2010, p. 126). Os textos publicados pela editora “abusavam de títulos e enredos sensacionais” (FRANÇA, 2010, p. 126). Além disso, “os livros editados pela *Costallat & Miccolis* caracterizavam-se também pela encadernação em brochura, que barateava o preço das publicações. O valor das obras [...] tornava-as ainda mais atraentes ao público leitor.” (FRANÇA, 2010, p. 127).

No ano seguinte, 1924, Costallat lançaria os *Mistérios do Rio*, novamente recorrendo à estratégia de associar temas destinados a “fantasiar, scandalizar, embasbacar” (O'DONNELL, 2012, p. 120), apresentados por meio do controle de

¹⁵ Segundo O'DONNELL, a publicação aconteceu em 1922. O'DONNELL, 2012.

aspectos cinematográficos, aplicados à sua narrativa. Nascido no mesmo ano em que o Rio de Janeiro recebia sua primeira sala fixa destinada ao cinema (BRILHANTINO, 1997, p. 13), Benjamim Costallat converteria, vinte e sete anos depois, não apenas o número 141 da rua do Ouvidor, mas todo o espaço da cidade, ora externo, ora interno, em sua tela de projeção. Inicialmente publicadas separadas, e apenas posteriormente editadas em livro, desde seu surgimento, e ainda que o próprio autor o tenha negado, as crônicas que compõem os *Mistérios do Rio* remetem diretamente a Eugène Sue (1804-1857) e sua obra *Os Mistérios de Paris*, publicada em 1842. Mesmo que diferenças significativas afastem as duas obras, o fato de ambas recorrerem ao cenário urbano para a construção de suas narrativas não apenas as une, mas também contribui para reiterar a relação entre a produção literária e a cidade. No caso específico dos *Mistérios do Rio*, essa encenação lembra a então jovem técnica da cinematografia, cujos recursos cenográficos parecem guiar o texto. Em função de um contrato com o *Jornal do Brasil*, Benjamim Costallat prometia revelar os “mistérios do Rio de Janeiro” (GENS & GENS, in: COSTALLAT, 1990, p. 12). Dessa forma, o jornalista escritor representa parte da cidade nos estertores da *Belle Époque* carioca, “preenhe ainda de uma maneira de olhar específica” desse período (GENS & GENS, in: COSTALLAT, 1990, p. 12). Ao fazê-lo, ele insere em seu texto um diretor de cinema encarnado pelo narrador, cenários diversos (vida e cidade) e uma plateia (o público leitor). No tabuleiro de jogo urbano criado pelo autor, o narrador encena, enquanto a plateia assiste. Assim combinados, autor e narrador propõem diferentes pontos de vista da configuração do urbano. Escolhendo a cidade como seu palco de filmagem, Benjamim Costallat, voluntária ou involuntariamente, se posta no mesmo panteão de autores como Eugène Sue (1804-1857), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), João do Rio (1881-1921), Edgar Allan Poe (1809-1849), Charles Dickens (1818-1870), Victor Hugo (1802-1885), Restif de la Bretonne (1734-1806) ou Lima Barreto (1881-1922), por exemplo. Dentre eles, nossa análise se propõe abordar, ainda que não especificamente, João do Rio, em função de sua proximidade temporal com Benjamim Costallat, e Eugène Sue, em relação de sua notoriedade própria, bem como das diversas instâncias nas quais a influência dos escritores brasileiro e francês sobre a obra do autor em foco são postas em cheque. Aqui, interessa-nos tentar compreender também quem foi esse autor.

Em sua obra *O Demônio da Teoria*¹⁶, Antoine Compagnon discorre sobre “texto” e “contexto”. Segundo ele, “Às vezes opõem-se crítica e história literárias como um procedimento intrínseco e um procedimento extrínseco: a crítica lida com o texto, a história com o contexto” (COMPAGNON, 2014, p. 21). Em termos da produção do texto de Benjamim Costallat, o contexto no qual o autor se inseria pode contribuir, no sentido da proposição de novos sentidos para sua narrativa. Nesse aspecto, termos como “*voluntas*” e “*scriptum*” levam não necessariamente para a busca daquilo que Compagnon definiu como “uma distinção jurídica – *voluntas* e *scriptum* – [...] ocultada por uma distinção estilística – sentido próprio e sentido figurado” (COMPAGNON, 2014, p. 53), mas para uma tentativa de, afastando-nos daquilo que o próprio Compagnon chama de “ambiguidades” (COMPAGNON, 2014, p. 53), abordar o texto como um processo que, definido por Antonio Candido como “redução estrutural” (CANDIDO, 2004, p. 9), permite que sua integridade formal configure condição de possibilidade para a atribuição de sentidos. Dito de outra maneira, nossa abordagem propõe a consideração de aspectos relativos à “ambiguidade”, da qual fala Compagnon, como um conjunto de elementos, eles mesmos, propositivos de novos sentidos para a leitura de *Mistérios do Rio*. Trata-se então menos de uma distinção entre “texto” e “contexto”, entre “sentido próprio e sentido figurado”, entre “*voluntas*” e “*scriptum*”, do que uma tentativa de integração desses conceitos que, compreendidos aqui como essencialmente intrínsecos, permite a apreensão da “realidade do mundo e do ser” (CANDIDO, 2004, p. 9). Nesse caso, o submundo carioca roteirizado por Benjamim Costallat, como uma narrativa ficcional eivada de sentidos que resvalam pelo texto. Dessa forma, mais uma vez, a percepção da interseção de técnicas e gêneros permite a proposição de uma nova leitura. Em termos de técnicas, tanto a instância do cinema quanto a do rádio contribuem para ilustrar nossa proposição de que o contexto histórico no qual o autor Benjamim Costallat atuou nos processos de composição do submundo dos *Mistérios*.

Escrevendo na capital federal em 1924, recém contratado pelo *Jornal do Brasil* como cronista exclusivo, e incumbido de produzir uma série de textos que registrassem o submundo de uma cidade, cuja população não apenas enfrentara uma sucessão de interventores urbanos como Cândido Barata Ribeiro (1843-1910), Lauro

¹⁶ COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Literatura e Senso Comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª edição. 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

Severiano Müller (1863-1926), André Gustavo Paulo de Frontin (1860-1933) e Francisco Franco Pereira Passos (1836-1913), que vivenciara momentos de ruptura como os de 1888, 1889, 1904 ou 1910, por exemplo, e que vira seu contingente passar de quinhentos mil na virada do século XX para mais de um milhão de habitantes no final do primeiro quarto dele (REZENDE, 1982, p.37). Nascido e formado, pelo menos em parte, nesse ambiente, Benjamim Costallat assistia ao processo de transformação da imprensa local (SODRÉ, apud FRANÇA, 2010, p. 125), ao surgimento da transmissão radiofônica no país¹⁷, à disseminação das salas de cinema, enquanto a própria produção cinematográfica local somente crescia e a influência americana se consolidava (BRILHANTINO, 1997, p. 26). Além disso, devemos registrar a consagração do gênero crônica como uma das preferências nacionais (BROCA, apud FRANÇA, 2010, p. 125)¹⁸. Em processo de aperfeiçoamento desde, pelo menos, 1918, ano de sua estreia como cronista de jornal, o autor, escrevendo em 1924, parece pairar sobre a construção dos *Mistérios* como uma espécie de roteirista, capaz de incorporar em sua narrativa diferentes elementos referentes a estilos e técnicas que, plasmando a cidade em texto, também plasman sobre ela um sistema de significados. Enquanto o autor-roteirista procura construir o submundo carioca, ele também insere no texto possibilidades de significados para o registro literário que ele projeta para sua plateia de leitores. Concomitante à tentativa de construir um submundo para um Rio que “civilizava-se”, o autor inclui na narrativa as condições de possibilidade para a proposição de possíveis olhares que capturam a cidade e a reconstroem em texto.

Em sua obra *Cinematógrafo de Letras*¹⁹, Flora Süssekind, discorrendo sobre as mudanças pelas quais passava a literatura nacional na década de 1920²⁰, afirma que

¹⁷ José de Almeida Castro nos informa que “O rádio nasceu no Brasil, oficialmente, em 7 de setembro de 1922, nas comemorações do centenário da Independência do país, com a transmissão, à distância e sem fios, da fala do presidente Epitácio Pessoa na inauguração da radiotelefonia brasileira.” Disponível em: <http://www.abert.org.br/web/index.php/quemsomos/historia-do-radio-no-brasil>. Acesso em 20 jan. 2018.

¹⁸ A respeito do gênero crônica, Andréa Portolomeos afirma que ele, “à medida que seleciona e tece comentários sobre circunstâncias dos cotidiano comuns à população, fornece elementos que viabilizam o estabelecimento de uma rápida interação comunicacional entre autor e leitor, e portanto é um excelente recurso para a formação de leitores.” (PORTOLOMEOS, 2005, p. 67).

¹⁹ SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. Literatura, técnica e modernização do Brasil. Belo Horizonte: Companhia das Letras, 1987.

²⁰ Citada por Andréa Portolomeos em conexão com a crônica “*Pernas Nuas*”, sobre esta, PORTOLOMEOS nos informa que “Benjamim Costallat, quando escreve a crônica ‘*Pernas Nuas*’, em 1923, para o Jornal do Brasil, deixa-nos um registro inovador de um Rio de Janeiro que atingia o ápice do seu processo de modernização, iniciado com Pereira Passos nos anos 10” (PORTOLOMEOS, 2005, p. 65).

“não se trata mais de investigar apenas como a literatura representa a técnica, mas como, apropriando-se de procedimentos característicos à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transforma-se a própria técnica literária. Transformação em sintonia com mudanças significativas nas formas de percepção e na sensibilidade dos habitantes das grandes cidades brasileiras então.” (SÜSSEKIND, apud PORTOLOMEOS, 2005, p. 65).

Nascido um ano antes do início do período conhecido como *Belle Époque* carioca²¹, Benjamim Costallat não presenciara

os conflitos e a repressão de 1889-97²² (que) dispersaram a boêmia clássica da década de 1880, com os ataques aos jornais e o exílio de dissidentes, (que) também dividiram e exacerbaram os ânimos do mundo literário, separando monarquistas de republicanos e florianistas do resto. (NEEDELL, 1993, p. 224).

Definido pelo próprio Needell como um “divisor de águas”, o intervalo entre 1889 e 1897 afetou diretamente os literatos, cuja “maioria conformou-se com seu afastamento dos esforços pela regeneração nacional e procurou, alternativamente, garantir um modo de vida seguro (isto é, burguês), enquanto mantinham suas identidades de criadores de uma cultura nacional.” (NEEDELL, 1993, p. 224). De acordo com o teórico, a fundação da Academia Brasileira de Letras em 1897, ano de nascimento de Benjamim Costallat, é evento “bem sugestivo dessa tendência” (NEEDELL, 1993, p. 224). Sobre o mesmo evento, Marta Scherer afirma que “a criação da ABL significou o fim de um modo de vida ‘descompromissado’ e a implantação das relações institucionalizadas, típicas da vida urbana” (SCHERER, 2010, p. 48).

Nascido no Rio de Janeiro em 1865, Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac (Olavo Bilac), que publicara sua primeira obra, *Poesias*, em 1888, e que viria a falecer em 1918, afirmou em 1897, que “quem escreve, quer os aplausos fúteis das turbas néscias, e quer ainda ver pago o seu trabalho, não só em louvores, mas também em

²¹ Segundo Jeffrey D. Needell, “a *Belle Époque* carioca inicia-se com a subida de Campos Salles ao poder em 1894 e a recuperação da tranquilidade sob a égide das elites regionais. Neste ano registrou-se uma mudança sensível no clima político, que logo afetou o meio cultural e social. [...] As condições para a estabilidade e para uma vida urbana elegante estavam de novo ao alcance da mão” (NEEDELL, 1993, p. 39).

²² Acerca dos “conflitos e repressão” citados por NEEDELL, o autor referencia a informação de que “os ataques aos jornais e o exílio de dissidentes, e também dividiram e exacerbaram os ânimos do mundo literário, separando monarquistas de republicanos e florianistas do resto.” (NEEDELL, 1993, p. 224).

dinheiro. Escrever por escrever, é platonismo, que, como todos os platonismos, é inepto e ridículo.” (BILAC, apud, SCHERER, 2010, p. 50). O mesmo Olavo Bilac afirma em 1916, sobre o processo de transformação da vida literária nacional, que “se a minha geração não teve outro mérito, teve este, que não foi pequeno: desbravou o caminho, fez da imprensa literária uma profissão remunerada, ‘impôs o trabalho’” (BILAC, apud SCHERER, 2010, p. 50). Ao fazer a afirmação sobre o suposto mérito de sua geração, Olavo Bilac tanto aponta para a transformação do meio literário nacional, quanto sugere que se constituíam então as condições para o surgimento de autores como Benjamim Costallat, cuja estreia no meio literário, com seu romance *A Luz Vermelha*, de 1919, se daria apenas três anos após a declaração de Bilac.

Atuando de certa maneira entre a produção de Olavo Bilac e Benjamim Costallat, João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (1881-1921), conhecido como João do Rio, lançou em 1908 o livro *Momento Literário*, “espécie de enquête promovida por Rio” (SCHERER, 2010, p. 51), no qual “fez referência às condições profissionais dos homens de letras, que precisavam enfrentar a concorrência, o trabalho excessivo, a falta de pagamento, mas que, por outro lado, conquistaram um ‘lugar ao sol’” (SCHERER, 2010, p. 49). Para a mesma Marta Scherer, já em 1908, os escritores, “para continuar brilhando, precisavam se fazer notar, conquistar o público” (SCHERER, 2010, p. 49). João do Rio afirmava a respeito dessa alteração do *status quo* do jornalismo local que então o jornalismo era “uma profissão, quando antigamente era um meio político de trepar” (RIO, apud SCHERER, 2010, p. 49). Marta Scherer alega sobre o mesmo fenômeno que naquele momento “a profissionalização era irreversível” (SCHERER, 2010, p. 53).

Ressaltando “a importância da *Belle Époque* no desenvolvimento das condições sociais para a profissionalização dos intelectuais” (SCHERER, 2010, p. 50), a teórica afirma que “assim como a maioria dos intelectuais da *Belle Époque*, era o jornal e não o livro que pagava as contas no final do mês” (SCHERER, 2010, p. 56). A esse respeito, atendida a condição de o jornalista ser capaz de “conquistar o público”, e a despeito de aspectos relevantes da atividade jornalística, conforme ilustram, entre outras, as afirmações de Olavo Bilac acerca da “precariedade da profissão” (SCHERER, 2010, p. 54), ou de Lima Barreto, sobre a atuação da Casa Garnier, acusada de ser o único “desaguadouro da produção literária nacional” e por isso ser capaz de exercer sobre as edições aquilo que o cronista chamou de “um

monopólio nem sempre favorável a nós” (BARRETO, apud SCHERER, 2010, p. 54)²³, depoimentos como o de José Bento Renato Monteiro Lobato (1882-1948) que, em carta datada de 1897, alegava que com o valor dos cinco artigos que escrevia então para a Tribuna de Santos era capaz de pagar dois meses de aluguel (SCHERER, 2010, p. 53), ou da afirmação sincera do maranhense Humberto de Campos Veras (1886-1934), segundo a qual “quem tem fome não planta árvores de luxo, que só produzem ao fim de cinco anos; planta leguminosas comuns que frutificam em cinco semanas. Foi o que eu fiz.” (CAMPOS, apud, SCHERER, 2010, p. 53) contribuem para ilustrar a postura dos profissionais em relação ao mercado jornalístico, isso em um país que, de acordo com João do Rio, “tem muitos jornais e não tem quinhentos mil leitores ao todo” (RIO, apud SCHERER, 2010, p. 54).

Como uma espécie de resultado final dessa cadeia de eventos, a produção literária de Benjamim Costallat, sobretudo aquela encontrada na construção dos *Mistérios do Rio* em 1924, fornece um exemplo quintessencial desse processo. Em uma atitude que remete a dois dos mais relevantes triângulos amorosos da literatura, surge da construção do submundo carioca um autor que, efetuando uma espécie de síntese da trajetória de várias gerações de literatos nacionais, incorpora na construção de sua narrativa características de seu tempo histórico, de uma maneira que, conforme Andréa Portolomeos alega, “não tinha precedentes na nossa literatura” (PORTOLOMEOS, 2005, p. 65).

Representando uma espécie de ápice do processo de “profissionalização irreversível” do mercado literário nacional (SCHERER, 2010, p. 53), a atitude do autor Benjamim Costallat sugere um profissional que, estando na “aristocracia da crônica” já em 1922 (O’DONNELL, 2012, p. 120), em 1924 compreendia claramente os mecanismos por meio dos quais um jornalista carioca no primeiro quarto de século seria capaz de conquistar e conservar seu “lugar ao sol” (SCHERER, 2010, p. 47), ecoando então a fala de Flora Süssekind, segundo a qual, por meio de “procedimentos característicos à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transforma-se a própria técnica literária. Transformação em sintonia com mudanças significativas nas formas de percepção e na sensibilidade dos habitantes das grandes cidades brasileiras”

²³ Trata-se da crônica “O Garnier Morreu”, publicada na Gazeta da Tarde, em 7 de agosto de 1911. Nela, o cronista afirma que “a morte de H. Garnier, ocorrido em Paris, nos meados deste mês, provoca falar na questão da edição de obras entre nós, sem esquecer a do comércio de livros em geral.” (BARRETO, 2004, p. 102).

(SÜSSEKIND, apud PORTOLOMEOS, 2005, p. 65).

A construção do submundo da cidade também remete a Mary Douglas quando, discorrendo sobre a determinação de nossas impressões (percepção), afirma que “percebendo, selecionamos, de todos os estímulos que se oferecem aos nossos sentidos, aqueles que nos interessam [...] percebendo, construímos, aceitamos algumas indicações e rejeitamos outras. As indicações mais aceitáveis são aquelas que se integram no esquema em construção” (DOUGLAS, 1976, p. 31).

Nos processos de encenação do *bas-fond* carioca, o esquema de construção do suposto submundo da cidade indica, por parte de um autor escrevendo dentro de uma redação de jornal, a roteirização da parcela da cidade factual que mais bem se adequava ao projeto literário de um jornalista-literato que, reverberando João do Rio, segundo o qual, “tanto a literatura quanto o jornalismo visam ao mesmo fim, que é o de “usar as palavras escritas para impressionar cérebros humanos, fazer vibrar inteligências e corações” (RIO, apud SCHERER, 2010, p. 52), é capaz de cooptar um espectro de operações textuais que podem incluir temas, gêneros e técnicas disponíveis, para construir tanto uma narrativa quanto uma plateia que a assista.

Como ícone de um processo que havia iniciado antes de seu nascimento, conforme atesta a fala de Olavo Bilac, segundo quem, em 1896, “não passamos todos de uns pobretões que pensamos para servir os editores, os quais ganham bem e nos pagam mal” (BILAC, apud SCHERER, 2010, p. 54), Benjamim Costallat, “um dos escritores mais lidos na cidade do Rio de Janeiro durante a agitada década de 1920” (FRANÇA, 2010, p. 122), assinava com o *Jornal do Brasil* em 1923, um contrato que representava “o maior salário pago até então a um jornalista” (FRANÇA, 2010, p. 126). Não por acaso, a atitude de Benjamim Costallat não exhibe vestígios dos “conflitos oriundos da dificuldade de aceitar o periodismo como gênero literário” (SCHERER, 2010, p. 50), mas antes, sugere um autor que, efetuando a roteirização do espaço da cidade e de algumas de suas personagens, reifica um produto literário. Benjamim Costallat então dá voz em 1924 ao Olavo Bilac de 1895, para quem “no Rio de Janeiro é raro o homem de letras que não é jornalista; isso explica-se pelo fato de ser a literatura de jornal muito mais rendosa do que a de livros” (SCHERER, 2010, p. 51). Conquanto o sucesso editorial de Benjamim Costallat possa ser interpretado como competência literária, a leitura dos Mistérios indica que a proficiência editorial do narrador do *bas-fond* da cidade decorre de uma combinação objetiva de fatores. A maneira de representar a cidade e suas personagens reflete a conjunção desses

fatores, enquanto também permite a proposição de novos sentidos para a representação do submundo da urbe, bem como a investigação de possíveis convergências e divergências entre a produção de Benjamim Costallat, Eugène Sue e João do Rio, como mostraremos mais tarde.

Na obra *Narrativas Migrantes: literatura, roteiro e cinema*²⁴, Vera Lúcia Follain de Figueiredo aborda o que ela chama de “o fenômeno de deslizamento das narrativas de um meio para outro, de um suporte para outro” (FIGUEIREDO, 2010, p. 11). Nela, a autora menciona uma conferência que Walter Benjamin proferira na década de 1930, cujo nome era *O Autor como Produtor*. A partir da leitura da conferência, ela afirma que “com os jornais, teria surgido um novo tipo de leitor (e que) os autores procurariam atender à demanda desse tipo de leitor extensivo que consome diversos e numerosos impressos, o que alteraria o estilo, a maneira de escrever: os textos tenderiam a se aproximar da escrita comum, propiciando a superação das esferas compartimentadas de competência, ou seja, a diluição das fronteiras entre autores e público” (FIGUEIREDO, 2010, p. 13).

A leitura da obra *Mistérios do Rio*, publicada cerca de dez anos antes da conferência proferida por Walter Benjamin, parece propor um autor que, de forma a construir em texto o submundo da cidade, recorre a diferentes operações formais que incorporam a mesma sensação de diluição apontada pela autora, cuja fala remete àquela encontrada em Marta Scherer, segundo a qual, a respeito dos jornalistas, “para continuar brilhando, precisavam se fazer notar, conquistar o público” (SCHERER, 2010, p. 49). Não apenas por meio da “maneira de escrever”, mas recorrendo a uma variedade de ferramentas e técnicas então disponíveis, Benjamim Costallat faz sua narrativa deslizar entre gêneros, entre técnicas e entre realidade e ficção. Vera Lúcia Follain de Figueiredo afirma sobre os “escritores nos primórdios do modernismo” que eles “percebem que, entre a ‘inspiração’, associada à imagem do artista desinteressado, e a mercantilização da obra, não havia uma relação conflitiva – ao contrário, a primeira alimentava a segunda” (FIGUEIREDO, 2010, p. 13). Ela nos permite, pois, apontar para a produção de Benjamim Costallat, quando inclui em sua construção narrativa o submundo do Rio.

Posterior às gerações que haviam vivenciado os “conflitos oriundos da dificuldade de aceitar o periodismo como gênero literário” (SCHERER, 2010, p. 50),

²⁴ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas Migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2010.

Benjamim Costallat se formara e se alçara à condição de “aristocrata da crônica” (O’DONNELL, 2012, p. 120). O jornalismo e o mercado jornalístico eram seu elemento durante parte do primeiro quarto do século XX. Reconhecendo “a ideia de circularidade entre autor e leitor, de vicariedade de seus lugares” (FIGUEIREDO, 2010, p. 13), o profissional literato Benjamim Costallat se afasta, por exemplo, da geração que havia criado a Academia Brasileira de Letras, na medida em que ele “depositava na materialidade de seu entorno, e não nos ‘acadêmicos’, suas aspirações literárias.” (O’DONNELL, 2012, p. 122), enquanto também parecia reconhecer, por meio de sua produção, a relação entre autor, leitor e mercado editorial. Sensível às vicissitudes da nova realidade profissional, a produção do autor sugere a conversão da cidade, de suas personagens, de sua plateia de leitores e até mesmo dos editores em consumidores de um produto literário que o próprio autor fornecia. Nesse sistema relacional, essa espécie de autor-síntese de uma época parece recorrer, no processo de construção de seu narrador, à figura do *flâneur* benjaminiano, aproximado na configuração de sua narrativa àquela do turista. Observamos, no entanto, que, percorrendo a cidade com uma pauta de entrevistas pré-concebida (VERRUMO, 2013, p. 162), esse narrador afasta-se de uma das premissas do *flâneur* histórico, a ociosidade (WHITE, 2001, p. 55). Da mesma maneira, esse mesmo autor é capaz de recorrer sem pudor aos *fait divers* de seu tempo em quantidades industriais, como fonte de inspiração e material de construção de seus enredos e personagens. Sua estratégia, levada a termo por meio do acesso do cronista à então vasta produção jornalística da cidade, sugere um processo de ficcionalização da realidade, em favor de um projeto literário, a ser consumido pelos leitores. Nesse sentido, a narrativa de Benjamim Costallat revela-se menos jornalismo e mais literatura, o que distingue a obra do autor de *Mademoiselle Cinema* (1923) daquela de cronistas como Afonso Henrique de Lima Barreto (1881-1922), por exemplo. Para o último, o mesmo tema do primeiro grande sucesso literário de Costallat em 1923, amor e cinema, é abordado na crônica “*Amor, cinema e telefone*” (BARRETO II, 2004, p. 106) a partir do ponto de vista de um cronista que, nas palavras de Beatriz Resende, revela “com ainda maior clareza a percepção que tinha o escritor de seu tempo, da cidade que atravessava diariamente, da organização social na Primeira República e do quadro mundial sacudido por guerras e revoluções” (RESENDE, in BARRETO I, 2004, p. 7). Em relação à atuação de Benjamim Costallat, o que a produção dos *Mistérios do Rio* parece sugerir é a clara percepção que o autor

tinha das relações de consumo existentes entre editor, leitor e ele próprio. Diferentemente de Lima Barreto que, em sua “longa e intensa relação com os jornais e revistas cariocas” (RESENDE, in BARRETO I, 2004, p. 9), fornece com suas crônicas “registros da ‘história dos vencidos’, para usar a expressão de Walter Benjamin, história construída não por vozes oficiais, nem tampouco pelos tradicionais intermediários que buscaram falar, por tanto tempo, por aqueles que não tinham voz própria. São a voz de alguém à margem, de um membro da *marginalia*, fora do eixo do poder, do centro hegemônico das decisões políticas”, nas palavras de Beatriz Resende (in BARRETO II, 2004, p. 11), o testemunho que Costallat fornece por meio de sua produção literária parece ter mais relação com as transformações pelas quais passava toda a sociedade, desde a instalação de Manuel Ferraz de Campos Sales (1841-1913) no poder, o meio editorial incluído.

Submetida às novas leis do mercado nacional e capaz de tirar proveito delas, a produção de Benjamim Costallat lembra a afirmação de Flora Süssekind acerca da transformação da própria maneira de escrever. Por meio dessa suposta transformação da escrita então, o autor, repetimos, é capaz de introduzir em sua narrativa, por exemplo, algumas técnicas aparentemente emprestadas do cinema, então em ascensão no país. Combinadas com o uso dos *fait-divers*²⁵ sobre a pólis, ele encena e dramatiza aquilo que ele definira como o *bas-fond*²⁶ carioca. Ancorado na redação do *Jornal do Brasil*, para onde se transferira em 1923 (FRANÇA, 2010, p. 126), o cronista oblitera a fronteira entre jornalismo e literatura, oferecendo a seu público de leitores atônitos uma síntese entre a estética francesa da *Belle Époque* e a sensação de velocidade que a cultura norte-americana teria introduzido na sociedade nacional de então. Nesse aspecto, sua atitude indica um tipo de solução para a ambiguidade que João do Rio apontara ao afirmar que “o momento não é de devaneios, mas de curiosidade, de informação, fazendo da literatura no romance, na crônica, no conto, nas descrições de viagens, uma única e colossal reportagem” (RIO, apud SCHERER, 2010, p. 47). Transitando por gêneros, técnicas e tradições,

²⁵ A respeito do termo “fait-diverts”, Marcel Verrumo nos informa que “trata-se de um termo francês que se refere às notícias do dia (crimes, roubos, acontecimentos extravagantes), que têm importância circunstancial e se constituem como a principal fonte de informação do jornalismo sensacionalista. São notícias que encontram no insólito sua maior influência.” (VERRUMO, 2013, p. 160).

²⁶ Sobre o uso do termo “bas-fond”, informamos que se trata de uma expressão francesa, cujo significado pode ser definido como: 1) Ambiente ou grupo social considerado inferior ou marginal. Submundo. 2) Lugar onde vive um grupo social considerado inferior ou marginal. Disponível em: <https://www.priberam.pt>. Acesso em 13 maio 2018.

Benjamim Costallat dava forma a uma questão pertinente à relação entre literatura e jornalismo que poderia ser investigada pelo menos desde a fundação do Correio Braziliense, em 1808. Assim procedendo em 1924, o autor dos *Mistérios* entrega seu produto a editores e leitores. Por meio de seus processos, o autor roteiriza todos os componentes de um sistema de consumo que ele parece conhecer e do qual pretende se beneficiar. Em meio a ele, surge então uma cidade ficcionalizada, cuja intenção, menos do que registrar, é atender aos desejos de seus consumidores.

3 “O QUE VAI ACONTECER NESTA NOITE DE ESPLENDOR”²⁷: A FIGURA DO NARRADOR DOS MISTÉRIOS DO RIO

Falando a respeito da cidade de Olívia, “rica de mercadorias e de lucros” (CALVINO, 2002, p. 59), Marco Polo (1254-1324) adverte Kublai Khan (1215-1294) de que “jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles.” (CALVINO, 2002, p. 59). Nessa instância, a literatura contribui para nos lembrar que são muitas as maneiras de se perceber a vida e a cidade. Encená-las em texto é resultado também desse processo de percepção pelo próprio autor. Nesse aspecto, nossa afirmação remete à fala de Mary Douglas que, escrevendo em busca de uma “visão do homem como um ser que se destacou do conjunto da natureza, que soube modelar-se a si próprio, que foi capaz de criar técnicas e artes, sociedades e culturas” (DOUGLAS, 1976, p. 2), afirma que “parece que tudo o que percebemos está organizado segundo um modelo que, em certa medida fomos nós que elaborámos” (DOUGLAS, 1976, p. 31).

A mesma sensação de velocidade é perceptível na crônica “O Túnel do Pavor”, em que a própria cena da subida pela Ladeira Barão de Petrópolis, após o automóvel deixar “em carreira vertiginosa [...] o Largo da Lapa, barulhento dos jazz-bands de seus cabarets” (COSTALLAT, 1990, p. 58), é reiterada na afirmação de um narrador para quem “a cidade corria, iluminada” (COSTALLAT, 1990, p. 75). Em termos de construção do espaço físico a partir da sensação de velocidade, o momento do texto em que seu narrador encena o ponto máximo da tensão da travessia do túnel por meio de um comentário: “de repente, o automóvel estacou. É agora... Um vulto preto, um homem, chapéu desabado e sinistro, estava na nossa frente. Um tiro ecoou no espaço. Era um de nós que com precipitação havia atirado. O vulto preto pôs-se a fugir” (COSTALLAT, 1990, p. 61). A velocidade dos acontecimentos se reflete na aceleração do texto, em contraste com a imobilidade do próprio automóvel parado no meio do túnel. Assim encenada, a instância do tiro disparado no túnel, seguido da dúvida sobre quem o disparara, transmite a sensação de tensão que o narrador parece viver. Contrapostas, velocidade e imobilidade parecem produzir também na plateia leitora a sensação de vertigem. A tomada longa, que tivera início com a entrada do

²⁷ Referência ao samba *Das Maravilhas do Mar, Fez-se o Esplendor de uma Época*, samba enredo de 1981, de G.R.E.S. Portela. Autores: David Corrêa e Jorge Macedo. Disponível em: <http://www.galeriadosamba.com.br/carnavais/portela/1981/1/>. Acesso em 1 mar. 2018.

automóvel em um “buraco escuro cavado na montanha”, e durante a qual o aumento da tensão é inversamente proporcional à redução da iluminação do cenário, parece encenar no texto tanto fatos quanto sensações. Toda essa sequência de oposições entre claro e escuro, entre dúvida e certeza, entre medo e segurança, é subitamente suspensa pela visão idílica de uma “lua impassível e branca” sobre as Laranjeiras e de um Pão de Açúcar surgindo de um “mar prateado de reflexos” (COSTALLAT, 1990, p. 62).

No prefácio de sua obra *O Discurso e a Cidade* (CANDIDO, 2004), Antonio Candido (1918-2017), conforme já afirmamos, define “redução estrutural” como um processo por meio do qual “a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (CANDIDO, 2004, p. 9). Na medida em que o termo “autônomo” pode ser facilmente substituído por “independente”, “soberano” ou “autossuficiente”, e que qualquer um deles se aplica ao resultado literário do processo de “redução estrutural”, a leitura de uma construção narrativa necessariamente envolve dois pontos, um de partida, a “vida e o mundo” (CANDIDO, 2004, p. 9) dos quais partiu a nau reducionista e um de chegada, “a vida e mundo” nos quais essa mesma nau chega. Essa distinção quase geométrica que o teórico faz entre dois pontos permite que nossa própria lente de leitura seja ajustada, no intuito de tentar atribuir possíveis sentidos à narrativa dos Mistérios. Tomando a proposição do próprio Candido no processo de leitura de *Memórias de um Sargento de Milícias*, *L'Assommoir*, *I Malavoglia* e *O Cortiço*, podemos afirmar que, também no caso da obra *Mistérios do Rio*, a apreciação do processo de redução estrutural permite a compreensão de como a realidade carioca de 1924 é capturada, para ressurgir no texto como simbolicamente estruturada. Conduzido e encenado por um narrador, o processo de redução pode remeter às figuras do pícaro, do turista e do *flâneur*, como possíveis narradores da cidade.

Ainda que essas figuras, personagens ou não, estivessem em atividade na prática literária desde Aristóteles, pelo menos, e figuras como as do pícaro²⁸ ou do malandro²⁹ atuantes já no século XVI, foi apenas no século XIX que surgiram

²⁸ A respeito do pícaro, Antonio Candido informa que se trata de uma figura que, em geral “narra as suas (próprias) aventuras, o que fecha a visão da realidade em torno do seu ângulo restrito; e esta voz na primeira pessoa é um dos encantos para o leitor, transmitindo uma falsa candura que o autor cria habilmente e já é recurso psicológico de caracterização.” (CANDIDO, 2004, p. 19).

²⁹ Sobre o malandro, CANDIDO registra que ele “como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo

narradores com a estatura do *flâneur* baudelairiano, cuja experiência era essencialmente urbana. A respeito dessa figura, Edmund White afirma que “o *flâneur* é, por definição, um ser dotado de imensa ociosidade [...] para zanzar sem direção, visto que um objetivo específico ou um estrito racionamento do tempo constituem a antítese mesma do *flâneur*” (WHITE, 2001, p. 48). Charles Baudelaire (1821-1867) nos informa que “para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso prazer fixar residência na multiplicidade, em tudo que se agita e que se move, evanescente e infinito” (BAUDELAIRE, apud WHITE, 2001, p. 45). Palmilhando a cidade em busca de “experiência (*Erfahrung*), não conhecimento (*Erlebnis*)”³⁰ (BENJAMIN, apud WHITE, 2001, p. 56), o *flâneur*, convertido em narrador, lança seu olhar sobre a pólis, imerso “na multidão como num imenso reservatório de eletricidade” (BAUDELAIRE, apud WHITE, 2001, p. 46). Desse reservatório, esse narrador extrai sua experiência literária, capturada e convertida em texto a partir de sua própria percepção.

Sob esse aspecto, o narrador de Benjamim Costallat se relaciona diretamente com aqueles encontrados em Eugène Sue, Charles Dickens, Lima Barreto ou João do Rio, por exemplo. Não obstante, a leitura da obra sob os filtros da técnica e do gênero permite a percepção de distinções que promovem o afastamento entre o *flâneur* baudelairiano e aquele encontrado em Costallat. Enquanto o termo “*flâneur*” é empregado de maneira quase unânime na descrição da narrativa de Benjamim Costallat, conforme atestam Júlia O’Donnell (2012), Patrícia França (2010), Marcel Verrumo (2013) ou Andréa Portolomeos (2005), sua recorrência oblitera uma distinção importante em relação à definição histórica do “*flâneur*”. Charles Baudelaire define o *flâneur* como um “observador apaixonado [...] que colhe prazeres em todos os lugares (um) diletante da vida” (BAUDELAIRE, apud WHITE, 2001, p. 46). Ainda que o narrador dos *Mistérios* volte suas lentes de captura para o espaço da cidade, especificamente seu submundo, esse mesmo narrador, definido por Armando e Rosa Maria de Carvalho Gens como “sanitarista” (GENS & GENS, in COSTALLAT, 1990, p. 9), ou por Marcel Verrumo como um “narrador-repórter (que) já assume um caráter

de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores.” (CANDIDO, 2004, p. 23).

³⁰ Sobre uma breve definição dos termos “*Erfahrung*” e “*Erlebnis*” no contexto deste trabalho, recorremos a Jeanne Marie Gagnebin, sobre a produção de Walter Benjamin na década de 1930. Segundo ela, “Benjamin retoma a questão da ‘experiência’, agora dentro de uma nova problemática: de um lado, demonstra o enfraquecimento da ‘*Erfahrung*’ no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a ‘*Erlebnis*’, experiência vivida, característica do indivíduo solitário.” (GAGNEBIN, in BENJAMIN, 1996, p. 9).

mais profissional, caminhando pelas ruas cariocas da *Belle Époque* com uma pauta e realizando entrevistas já planejadas.” (VERRUMO, 2013, p. 154). Assim, parece romper simultaneamente com as noções de prazer e diletantismo. Partindo de um roteiro pré-definido, a encenação do submundo carioca, com cenários e personagens antevistos, esse narrador se aproxima mais então da figura do turista errante que, segundo Edmund White, parte em busca de uma “lista de maravilhas padronizadas” (WHITE, 2001, p. 53), a partir da qual compõe em retrospecto sua experiência da cidade sem, contudo, conhecê-la. Removidos do rol de lentes empregadas pelo narrador, prazer e diletantismo cedem lugar então a outras possibilidades de atribuição de sentidos aos processos constitutivos do narrador dos *Mistérios*. Como já se viu, em Benjamim Costallat, essa figura transita entre aquelas do jornalista, do *flâneur* e do turista. Essa figura, ela mesma híbrida, parece atuar então como prenúncio de como o autor constrói o submundo carioca em 1924.

Enquanto palmilha a cidade, sempre em busca da conclusão daquilo que Marcel Verrumo define como “uma pauta pré-definida de entrevistas” (VERRUMO, 2013, p. 154), o narrador dos *Mistérios do Rio* parece se afastar da figura baudelairiana do “flâneur”, como um indivíduo que vagueia sem destino. No processo de encenação do *bas-fond* carioca, a noção de ociosidade da qual fala Baudelaire não é adotada pelo narrador em pauta. Ao contrário, esse narrador parece imerso em velocidade, vertigem, relações de oposição e tensão. Como construção literária de um autor definido como “um homem de seu tempo” (O’DONNELL, 2012, p. XX), esse narrador parece construir o submundo a partir de um olhar transformado tanto pela emoção quanto pela técnica. É esse tipo de olhar que introduz na narrativa da crônica “No Bairro da Cocaína” um narrador que, caminhando pelas “alamedas desertas e iluminadas” do bairro da Glória, “ia à procura do homem misterioso – do vendedor de cocaína. Do criminoso vendedor de esquecimento e de solidão” (COSTALLAT, 1990, p. 21). Sempre em trânsito entre territórios do submundo escuro e perigoso da cidade, esse narrador leva os leitores, por meio de um olhar/câmera, a esses territórios, que parecem encenados para remeter a reconstituições literárias de páginas policiais. Por meio do texto, e recorrendo a operações narrativas que lembram o trabalho de um cinegrafista, constrói-se na tela do texto um narrador que parece começar a encenar a exclusão de territórios e personagens perante uma plateia de leitores arrebatados ora pela distância ora pela proximidade com os fatos narrados.

Ainda no cenário dominado pela droga e pelo crime, ele é visto “andando em

direção à Rua da Glória com a Lapa, o centro preferido dos cocainômanos” (COSTALLAT, 1990, p. 24). Na visita à Favela, em “A Favela que Eu Vi”, o narrador informa que “o maior perigo que eu encontrei na Favela foi o risco, a cada passo, de despencar-me de lá de cima pela pedreira ou pelo morro abaixo.” (COSTALLAT, 1990, p. 34). No território do jogo, palco da crônica “O Jogo do Bull-Dog”, devidamente acompanhado de Tarquínio, o artista italiano que o acompanhava, enquanto “examinava o ambiente para reproduzi-lo depois em traços” (COSTALLAT, 1990, p. 46), o narrador informa a sua plateia de leitores, temerosos daquilo sobre o que “os olhos do italiano fixavam-se com atenção e com espanto”, de que “estávamos em um dos mais perigosos antros do Rio de Janeiro” (COSTALLAT, 1990, p. 46). Na instância da crônica “Os Fumantes da Morte”, a plateia leitora é conduzida da “visão mágica (dos) milhares de globos elétricos (que) iluminaram-se como de improviso” (COSTALLAT, 1990, p. 51) na Avenida, para dentro do território do bairro chinês, local de consumo do ópio, novamente escuro, decadente e perigoso. À medida que conduz sua plateia leitora pela assustadora “Travessa dos Ferreiros” (COSTALLAT, 1990, p. 52), o narrador alerta que no território onde estavam, “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”. Na encenação da crônica “O Túnel do Pavor”, o cineasta que dirige a tomada conduz seus leitores “em carreira vertiginosa (para) dentro da noite, para um rumo desconhecido” (COSTALLAT, 1990, p. 58). Afastados pelo narrador da cidade, que “tinha ficado lá embaixo, cheia de luzes, de casas, de bondes e de automóveis” (COSTALLAT, 1990, p. 60), sua plateia leitora é lembrada de que ele e seus companheiros estão no “túnel do pavor, “o lugar mais ermo e mais perigoso do Rio de Janeiro” (COSTALLAT, 1990, p. 59), ainda que aproximado em texto dos leitores aterrorizados. Na instância da visita ao bairro de Ramos, descrita na crônica “Na Noite do Subúrbio”, em que pese o território ser simbolicamente construído como geograficamente remoto, em função da menção que o narrador faz ao tempo gasto no deslocamento até lá, cerca de duas horas (COSTALLAT, 1990, p. 74), a organização dos eventos culmina na condução dos leitores para um turbilhão de sensações, perante uma roda de candomblé (COSTALLAT, 1990, p. 79). As recorrentes operações textuais que o autor adota para a encenação do submundo da cidade parecem então propor uma tentativa por parte do narrador de conduzir sua plateia leitora à percepção dos fatos narrados como se ela mesma os houvesse presenciado. Essa aparente tentativa inclui aquelas

operações nas quais ele se apresenta como testemunha viva dos fatos. Em um movimento que remete à compressão do espaço do texto, o narrador dos *Mistérios* promove a aproximação entre o submundo carioca e a plateia que o consome, garantindo a essa uma distância de segurança.

De maneira a promover e exacerbar em sua plateia de leitores a sensação de tensão entre proximidade e distanciamento dos territórios e fatos encenados, o autor parece recorrer a operações textuais que remetem às noções de vertigem, de velocidade e, paradoxalmente, de confinamento, por exemplo. Enquanto os títulos das narrativas já são sugestivos da sensação de velocidade, há instâncias textuais nas quais o narrador parece, deliberadamente, tentar promover tais sensações. A esse respeito, o próprio trajeto por meio do qual o narrador, percorrendo diferentes espaços da cidade, encena parte de seus territórios, assemelha-se a um sobrevoo urbano. Encenando o submundo carioca por meio das 14 crônicas curtas, constituídas por uma prosa “nervosa, cheia de curvas bruscas” (RUBENS, apud FRANÇA, 2010, p.124), esse narrador recorre à transposição de grandes distâncias geográficas da pólis, em uma atitude que remete à fala de GENS & GENS, segundo quem ele “se compraz em observar de modo alto as figuras” (GENS & GENS, in Costallat: 1990, p. 16). De maneira a instalar a sensação de velocidade, a imagem do automóvel é recorrente na narrativa, como algo que permite o trânsito rápido entre o mundo e o submundo da urbe. Nesse aspecto, uma das cenas mais significativas ocorre na visita ao bairro de Ramos, em que, após a lenta descrição da visita ao subúrbio, cuja execução tomara ao narrador e a seu cicerone “duas horas (andando) por aquelas ruas esburacadas de subúrbio” (COSTALLAT, 1990, p. 74), e durante a qual o narrador simbolicamente associa a vida suburbana à monotonia, ao cansaço e à tristeza, a construção que o narrador faz do Rio ao longe, descrito como uma “grande cidade, numa orgia de luz” (COSTALLAT, 1990, p. 75) parece transportar sua plateia leitora em uma cena de flashback. Após a cuidadosa encenação da decadência triste e monótona da vida no subúrbio, o narrador recorre à velocidade de poucas linhas de texto para transportar sua plateia de leitores por alguns dos maiores exemplos da modernidade carioca então, o teatro Municipal, os “cabarets luxuosos”, o Leblon e a Avenida Atlântica, enquanto projetava na tela do texto elementos relativos ao luxo, como o consumo de “havanas” ou o jogo de “bridge”, ou com a sofisticação, encenada pelas menções a “bungalows”, “palacetes” e “pensões chics”. A mesma natureza de operação textual que remete à noção de velocidade pode ser percebida na instância

da crônica “A Pequena Operária”. Transportada pela ambulância, que “disparava, levando sua carga dolorida”, a pequena Helena “não via o caminho” (COSTALLAT, 1990, p. 63). Simbolicamente associada pela cena ao próprio processo de modernização da cidade, a imagem de um “automóvel trágico” em alta velocidade, associada àquela da trabalhadora explorada, remete às ideias de desigualdade econômica e de uma personagem arrastada pelo próprio ritmo do processo social. A velocidade do veículo que transportava a personagem sugere a incapacidade dela mesma de sobreviver às modificações, vindo a se tornar vítima delas. A ausência da influência da modernização do espaço é simbolicamente associada à distensão do texto, enquanto o alto grau de modernidade do território, simbolicamente oposto à monotonia do subúrbio, é ligado à noção de velocidade do texto. Nessa reconfiguração territorial, o narrador do submundo da cidade simbolicamente associa pobreza e monotonia à noção de imobilidade, enquanto associa a mobilidade extrema às noções de riqueza e felicidade.

Dentre as crônicas que buscam encenar o submundo por meio da reprodução da sensação de confinamento físico, destaca-se a instância de “O Jogo do Bull-Dog”. Seu cenário era o de um porão, uma alcova fétida e escura, povoada por personagens de “fisionomias sinistras” (COSTALLAT, 1990, p. 46), e dominado pelo “homem do nariz quebrado (que) não podia deixar de ser o ‘Bull-Dog’, um dos grandes chefes da misteriosa população de malandros do Rio de Janeiro”. Essa figura lembra a do cão, em sua aparência física e em sua periculosidade e agressividade. Exposta por meio do texto a duas das mais graves mazelas da cidade então, a insalubridade e a tuberculose, a plateia leitora se percebe, ela mesma, confinada no antro do jogo e da criminalidade. A descrição do ambiente fétido, que contém todos os elementos de uma masmorra, parece converter narrador, acompanhante e leitores em prisioneiros, enquanto simbolicamente os converte também em presas certas da enfermidade do território. Em termos de organização do espaço edificado a partir da noção de confinamento, outra crônica chama atenção, é a já citada “A Pequena Operária”, em função da habilidade do narrador de encenar a cidade nesses termos. De forma a também projetar na tela do texto a crueldade da exploração econômica e a questão da desigualdade social, o narrador encena a personagem, “na sua miséria física” (COSTALLAT, 1990, p. 63), por meio da transferência da sensação de confinamento espacial para a de confinamento existencial dela própria. Assim, ao mesmo tempo em que Helena é vista “deitada na padiola gelada” aos solavancos, a personagem

explorada pelo sistema é encenada em um “automóvel horrível e escuro como uma prisão” (COSTALLAT, 1990, p. 64). Ainda em termos de confinamento, a narrativa parece contribuir para a construção da existência da mesma personagem a partir dessa sensação. Assim ela surge no texto como funcionária contratada das “grandes casas de moda” (COSTALLAT, 1990, p. 64), apenas para se descobrir vítima da exploração sexual, ou construída como uma trabalhadora que era “miseravelmente paga”, vista “no seu minúsculo quarto [...] sem ar, sem luz, sem higiene [...] na casa de cômodos da Rua do Lavradio, onde os casais, aos tapas, os homens bêbados, as mulheres descabeladas, as crianças rotas e imundas, aos berros viviam numa promiscuidade barulhenta” (COSTALLAT, 1990, p. 65). Reduzida à insignificância do que sua própria existência representava, a personagem confirma aquilo que o narrador, ele mesmo, havia afirmado, quando dissera que “Helena podia ter sido como outras meninas, como tantas outras meninas. Mas tinha nascido pobre [...] um crime que a vida, mais cedo ou mais tarde, não perdoa” (COSTALLAT, 1990, p. 64).

Capturada em meio a esse movimento de tração e compressão do espaço da cidade pelo narrador, uma operação que parece recorrente na encenação do submundo, a plateia leitora parece vítima das paradoxais sensações de vertigem, velocidade e confinamento presentes no texto. Por meio da apropriação que o narrador faz delas, todas essas sensações parecem se confundir e vibrar como a própria cidade encenada.

Concomitantes às operações que visam à aproximação entre os territórios encenados e a plateia de leitores, a construção do *bas-fond* carioca contém instâncias pelas quais o narrador parece, paradoxalmente, tentar um distanciamento entre essa mesma plateia e os territórios encenados, por exemplo, por meio das sensações de medo, nojo, decadência ou inadequação.

Ainda na fase de definição pelo narrador dos territórios que seriam visitados como sendo elementos componentes do submundo da cidade, a análise da obra permite a percepção da instalação de clivagens entre a cidade e seu submundo. Na composição do último, aos territórios encenados nas quatorze crônicas cabem temas que, em suas versões mais leves, causam *frisson* na plateia leitora; nas mais pesadas, poderiam levar a medidas jurídicas, conforme já experimentara o mesmo autor com o lançamento do livro *Mademoiselle Cinema* (1923)³¹, um ano antes da edição dos

³¹ Referência à batalha jurídica que a obra enfrentou, na época de seu lançamento. A esse respeito, ver, por exemplo, Júlia O'Donnell, in _____ A Cidade Branca: Benjamim Costallat e o Rio dos Anos

Mistérios. De maneira a efetuar a reordenação simbólica desses territórios, o autor inclui na fala do narrador referências à sujeira, à decadência física e moral, à impureza e ao abandono. Estabelecendo fronteiras simbólicas entre um mundo iluminado e um submundo encenado, essas categorias parecem balizar a figura do próprio narrador. Ainda que as diferentes categorias não sejam excludentes na narrativa, e frequentemente sejam vistas em combinação, algumas instâncias parecem permitir que cada uma delas seja mais bem identificada. Esse é o caso, por exemplo, das referências à sujeira, na crônica “Os Fumantes da Morte”. Tanto quanto o acesso à Travessa dos Ferreiros depende da travessia do território do Beco do Cotovelo, “sinistro e fétido, com sua ladeirinha que sobe para as ruínas do Castelo” (COSTALLAT, 1990, p. 51), a descrição do interior da casa número 17 da Travessa remete a um ambiente insalubre e sujo, um vasto cômodo “eternamente fechado, onde o sol não entra” e que estava “abarroado de sacos e de diversos utensílios próprios para o principal negócio dos chineses – o amendoim” (COSTALLAT, 1990, p. 53). Ainda em termos de encenação simbólica da sujeira, o narrador dos *Mistérios*, curiosamente, recorre a um artifício de natureza tanto estética quanto espacial. Trata-se da instância narrativa de “O Segredo dos Sanatórios”. Nessa construção literária, de maneira a organizar simbolicamente a noção de sujeira no espaço edificado, o narrador descreve ambientes cuja construção desliza por uma “fazenda maravilhosa” (COSTALLAT, 1990, p. 97), passa pela de “uma velha e confortável casa de família” (COSTALLAT, 1990, p. 99), até culminar com a descrição de “um quarto muito branquinho, muito limpo, um primor de quarto, de lindas janelinhas de vidro, mas que, quando o doente procurar fugir, se transformará na mais segura das prisões”. Recorrendo à imagem do crescente nível de limpeza, de forma a abordar simbolicamente a sujeira associada ao vício, o narrador logra também associar a própria noção de sujeira ao mundo exterior ao sanatório, na medida em que quanto mais se aproxima do ambiente higienizado da “cela branca” (COSTALLAT, 1990, p. 101) dos viciados, mais alto é o nível de controle e de confinamento espacial, cuja intensidade o narrador parece aumentar propositalmente, entre o momento em que o viciado poderia escapar da internação, uma “verdadeira cilada” (COSTALLAT, 1990, p. 99), e aquele no qual o interno se descobria “no segundo corpo do sanatório (onde) estão eles, os infelizes viciados” (COSTALLAT, 1990, p. 101). Na instância da

decadência física, a crônica sobre a visita ao bairro de Ramos é emblemática. Construído como um território que escapa ao processo modernizador que inundava a capital na época, o território encenado como remoto, também o é como fisicamente decadente. É por meio das afirmações do narrador, feitas na narrativa de *Uma Noite no Subúrbio*, que a plateia de leitores, afastada do território por duas horas de trajeto, vem a saber que o bairro de Ramos era composto por “ruas largas e mal iluminadas (com) casas caiadas, que não vêem passar um automóvel, um bonde, um caminhão” (COSTALLAT, 1990, p. 74). Acerca da população que habitava o bairro, o narrador afirma então que se tratava de “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”. O território de Ramos, alijado do processo modernizante que transformava “o Rio, distante” em “uma orgia de luz” (COSTALLAT, 1990, p. 75), vê associada a seu espaço a própria natureza da existência de seus habitantes, simbolicamente construída na narrativa como que marcada pela monotonia. A decadência moral, por sua vez, tem sua representante, dentre outras, na crônica “Quando os Cabarets se Abrem”. Construído pelo narrador como um “berro constante, iluminado de luzes diabólicas e sangrentas” (COSTALLAT, 1990, p. 28), ou um lugar em que “a virtude seria vergonha”, o território do cabaré é palco e cenário para personagens pertencentes à “família das aves sinistras”, cuja conduta moral é definida pelo narrador como “vermelha” e desviante em relação à outra “população da cidade”, e por isso, “pensa diferente”. Em relação à noção da impureza, a crônica “O Jogo do Bull-Dog”, como já se viu, exhibe o território no qual a impureza física mais se aproxima das personagens, o que mais atenção ocupa na *mise-en-scène* e maior impacto causa na plateia leitora. Nesse espaço de degradação moral e de insegurança constante, o narrador aproxima as personagens das mazelas da insalubridade, representada pelo porão do jogo, “uma espécie de alcova, sem uma janela, sem ar, sem luz, uma alcova cimentada e fétida, terrivelmente fétida – um fedor de urina acumulada, de vespasiana, de mictório sujo – estreita, tendo como parede, de um lado, uma divisão de madeira” (COSTALLAT, 1990, p. 46) e da tuberculose, encenada pela personagem de “um menino de quatorze anos, tipo de tuberculoso, o lenço na boca, tossindo” (COSTALLAT, 1990, p. 47). Enquanto o antro do jogo incorpora em sua construção duas das maiores preocupações do movimento

sanitarista³² que dominava o cenário carioca então, o próprio território é convenientemente locado de maneira distante, na região do centro velho da cidade, “ali ao lado do Arsenal de Marinha” (COSTALLAT, 1990, p. 48).

O abandono parece ser um dos temas principais tanto da visita quanto da produção de cenários e a encenação propriamente dita, conforme projetada na tela do texto com a crônica “A Favela que Eu Vi”. Percorrendo o espaço “fora do mundo”, enquanto do alto “o Rio desdobrava-se, com as suas casarias minúsculas, numa extensão imensa. O Canal do Mangue era uma reta de palmeiras, pequeninas como as árvores japonesas. As estradas de ferro, rasgando a cidade de trilhos, pareciam um brinquedo de criança. Na baía, o Minas Gerais tinha proporções de um couraçado de bazar” (COSTALLAT, 1990, p. 36), o narrador deixa claro que no alto do isolamento do “morro sinistro, o morro do crime” (COSTALLAT, 1990, p. 37), a descrição pitoresca feita por ele não surtia efeito. O território da Favela não é encenado em termos de abandono apenas em função da dificuldade e do perigo de acesso, mas também em termos da total ausência de elementos característicos da porção urbanizada da cidade abaixo. A condição de abandono do território da Favela é associada pelo narrador ao campo de transformação da cidade que se submetia ao “surto civilizatório” (O’DONNELL, 2012, p. 131) pelo qual passava o Rio então.

Frequente nas instâncias literárias, a atitude do narrador parece sugerir uma personagem narrativa que adentra o território escuro e perigoso. Evidências disso parecem existir na crônica “Os Fumantes da Morte”, cujo percurso de acesso, já descrito anteriormente, envolvia tanto a fuga da claridade, em benefício da escuridão da Travessa dos Ferreiros quanto a negação da sensação de segurança da cidade, em favor da exploração de seu submundo; ou ainda em “O Túnel do Pavor”, cujas rotas de acesso e de fuga incluíam riscos e exposição ao que era considerado um dos lugares mais perigosos da cidade.

Em outras instâncias, a atitude do mesmo narrador parece sugerir que ele próprio não pertence ao submundo encenado, ou que, estando dentro de um desses territórios escuros e arriscados, sempre parece ser capaz de escapar, e quando o faz,

³² A respeito do “movimento sanitário” mencionado no texto, Maria Eliana Labra informa que se tratava da “expansão do movimento sanitário mundial que chegou até a América Latina através de uma rede de instituições comandadas pelos Estados Unidos desde 1902, rede essa que a autora denominou “conexão sanitária internacional” e da qual destacaram-se os pressupostos e as estratégias de atuação da Oficina Sanitária Pan-Americana e, principalmente, da Fundação Rockefeller e sua Comissão Sanitária Internacional, cuja sede para América Latina foi o Brasil até 1942. (LABRA, 1985, p. 483).

frequentemente associa a fuga com o retorno ao mundo iluminado, com automóveis, casas e modernidade. Um exemplo dessa estratégia pode ser encontrado no final da visita à *Favela*, momento em que já caía o sol sobre o morro e o narrador afirmava que “já era hora de nos retirarmos [...] com muito custo descemos, chegamos, finalmente, à rua, ao pé do morro. Voltávamos à vida, à cidade, com luz, com ruas, com bondes” (COSTALLAT, 1990, p. 39). No caso da crônica “Na Noite do Subúrbio”, toda a construção e encenação da decadência física do bairro de Ramos são coroadas e contrapostas na tela do texto à imagem de um Rio de Janeiro comparado a uma “orgia de luz” (COSTALLAT, 1990, p. 75), cuja modernidade é pautada pela velocidade e pela vertigem do texto que a descreve. O narrador não parece reconhecer-se na monotonia do subúrbio, cuja vida era descrita por ele como “igual, sempre igual, eternamente igual”.

Na instância de “O Segredo dos Sanatórios”, a despeito das rigorosas medidas de fiscalização, o narrador não apenas fora capaz de entrar, quanto informa que, arrepiado com o que vira, “fugi, na noite escura, do sanatório e do seu segredo” (COSTALLAT, 1990, p. 103). Percebe-se então um narrador que se desloca pela cidade, que entra e que sai dos mais sinistros e restritos territórios, correspondendo a estratégias na construção de um texto que insiste em transitar entre gêneros e técnicas diversos.

Entre as estratégias que sugerem a tentativa de produção de choque ou de aversão na plateia de leitores está a recorrente atitude de comparação entre a moral dos territórios e das personagens do submundo e aquela compreendida como dominante. A esse respeito, por exemplo, o narrador apresenta a seus leitores o espaço do cabaré, na crônica “Quando os Cabarets se Abrem”, local “iluminado de luzes diabólicas e sangrentas”, onde “a virtude [...] seria a vergonha” (COSTALLAT, 1990, p. 28). É em meio a esse cenário, cujos elementos de iluminação, enquadramento e *mise-en-scène* remetem à tela *A Morte de Sardanapalo*, de Eugène Delacroix, mas também a um Hades contemporâneo, que o narrador informa seus leitores que “os risos são falsos, a alegria é enganadora e todos aqueles lábios mentem”. Construídas a partir de um cenário esteticamente dantesco e encenadas em um território moralmente repugnante, as personagens do cabaré são então todas categorizadas pelo narrador como uma população “diversa, inteiramente diversa, da outra que se deita às dez horas e se levanta às sete da manhã” (COSTALLAT, 1990, p. 28). Aspectos formais de um cabaré do início do século no Rio de Janeiro são então

reorganizados, de forma a serem simbolicamente associados à degradação do caráter de suas personagens. Da mesma maneira, na instância da crônica “A Favela que eu Vi”, o narrador alerta sua plateia de leitores para o fato de que o território da Favela, descrito por ele como “fora do mundo”, era regido “pela lei do mais forte [...] do mais valente”. O narrador, que construía um cenário de carência e de dificuldade conclui dizendo que na Favela, “a bofetada e a navalhada resolvem tudo” (COSTALLAT, 1990, p. 37). Territorialmente associadas ao cenário de abandono e pobreza, por exemplo, quando o narrador informa sua plateia leitora de que “a Favela não tem luz. Não tem esgotos. Não tem água. Não tem hospitais. Não tem escolas. Não tem assistência. Não tem nada” (COSTALLAT, 1990, p. 35), ou ainda quando constrói as habitações presentes no cenário como “sem higiene, sem conforto [...] pequeninos casebres fétidos e imundos, que se arriscam, a cada instante, a voar com o vento ou despencar-se lá de cima (COSTALLAT, 1990, p. 34). Importa observar a recorrência dos advérbios que sinalizam a imagem da carência, da falta, marcadas pelo olhar do narrador e seu lugar de fala. Na instância da crônica “Casas de Amor”, a sensação de tensão entre a cidade e o submundo encenado vem da distinção entre a noção de moralidade, diferente nos dois territórios. Na casa de amor da gorda Judite, toda a aparência se desfaz, a começar pela própria residência, uma casa com aspecto “quase burguês, perfeitamente honesto” (COSTALLAT, 1990, p. 40), mas que de fato dissimulava uma vantagem, “duas entradas [...] duas saídas [...] dois números diferentes” (COSTALLAT, 1990, p. 41). A própria Judite, descrita como “gorda, maciça, redonda, fisionomia de lua [...] amável”, “apesar de muito gorda e de muito pesada, na hora do perigo (...) fica leve como uma borboleta” (COSTALLAT, 1990, p. 41). Nesse território em que nada é o que parece ser, também as personagens que o frequentam são enganadoras. A respeito das mulheres que frequentam a pensão de Judite, o narrador afirma que “todas se dizem casadas. Todas usam aliança no dedo. Uma aliança falsa, sem nada gravado, que um turco, especialista em negócios com mulheres de *rendez-vous*, vende a prestações” (COSTALLAT, 1990, p. 43). Novamente, na instância da construção do território da atividade de Judite, os aspectos físicos do espaço refletem os aspectos simbólicos atribuídos a ele, com significativa marca de ambiguidade, de disfarce. Também nessa instância, por meio do rearranjo físico do cenário da cidade pelo narrador-cineasta, as personagens encenadas são simbolicamente associadas à moral do território e suas instituições.

A investigação de algumas operações encontradas na construção do narrador

dos *Mistérios* sugere uma tentativa de organizar em texto um submundo que tenta tensionar a relação entre o mundo da cidade dominante e o submundo encenado. Enquanto sensações como a velocidade e a vertigem parecem ser estratégias incorporadas na fala do narrador do submundo carioca em seu confinamento, por meio do uso de técnicas que remetem ao universo do cinema, como ferramentas voltadas para a promoção da aproximação entre narrador, territórios e personagens e plateia leitora, outras tantas, paradoxalmente, parecem sugerir uma tentativa de introduzir uma espécie de repulsa ou de aversão na plateia. O processo de compressão e distensão ao qual o autor submete a construção do submundo da cidade parece então contribuir, na figura do narrador mesmo, para incrementar as sensações que o produzem e para suscitar na plateia leitora a recepção esperada. Nesse aspecto, as estratégias percebidas na fala do narrador dos *Mistérios* remetem à afirmação de Júlia O'Donnell acerca do autor, segundo quem Benjamim Costallat escrevia com a intenção de “fantasiar, escandalizar, embasbacar” seus leitores (O'DONNELL, 2012, p. 119). A percepção da construção de seu narrador a partir de um texto cunhado por diferentes técnicas, cujo fio condutor parecer ser, sobretudo, composto por algumas emprestadas do cinema, conduz, por sua vez, ao vislumbre da encenação de um narrador que, lançando um olhar tenso sobre a heterogeneidade do espaço urbano, pode conduzir a diferentes proposições de organização simbólica para o texto, incluído nesse rol de possibilidades a própria figura do narrador. Essas possibilidades parecem apontar para as convergências e quanto para as divergências entre os narradores de Costallat e de autores como Eugène Sue e João do Rio.

Na medida em que a cadeia de “influências”, especificamente em relação a Eugène Sue e João do Rio, sobre o processo de composição dos *Mistérios do Rio*, é aparentemente irrecuperável, recorreremos a duas instâncias de Antonio Candido, de forma a propor o abandono do termo “influência”, em favor da expressão “convergências e divergências”. Em sua obra *O Discurso e a Cidade* (CANDIDO, 2004), o teórico afirma que “uma das ambições do crítico é mostrar como o recado do escritor se constrói a partir do mundo, mas gera um mundo novo, cujas leis fazem sentir melhor a realidade originária” (CANDIDO, 2004, p. 9). A partir dessa afirmação, Antonio Candido alerta que “frequentemente os críticos que levam em conta a sociedade, a personalidade ou a história acabam por interessar-se mais pelo ponto de partida (isto é, a vida e o mundo) do que pelo ponto de chegada (o texto) (CANDIDO, 2004, p. 9).

O termo “influência” pode ser definido como “ação que uma pessoa ou coisa exerce sobre outra(s)” ou ainda “capacidade de ocasionar um resultado sobre algo ou alguém”. Na medida em que ambas as definições denotam algum grau de poder, de um agente sobre outro, optamos pelo uso do termo “convergência”, definido como “que caminha para o mesmo ponto ou objetivo, ou como sendo a “qualidade do que é capaz de convergir, dirigir-se para um ponto comum”, bem como seu oposto, “divergência”. Dessa forma, acreditamos evitar o privilégio de aspectos relacionados “à vida e ao mundo”, em favor da apreciação do ponto de chegada, o texto. A respeito de texto, as obras dos três autores exibem instâncias que tanto os aproximam quanto os distanciam uns dos outros.

No caso de Eugène Sue e os *Mistérios de Paris*³³, tanto o próprio título quanto o formato inicial são pontos de convergência entre as obras. Os *Mistérios de Paris* foram publicados no *Journal de Débats*, sob a forma de capítulos (*roman-feuilleton*)³⁴, entre 1842 e 1843. Os *Mistérios* locais, produto do cronista já sob contrato com o *Jornal do Brasil*³⁵, também foram lançados inicialmente em capítulos, no ano de 1924. Da mesma forma, ambos os autores optaram por fazer cidade sua matéria de

³³ A obra *Os Mistérios de Paris* (*Les Mystères de Paris*), de Eugène Sue, foi publicada pelo *Journal de Débats*, em Paris, entre os anos de 1842 e 1843. Disponível em: http://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/Myst%C3%A8res_de_Paris/134561. Acesso em 9 jan. 2018.

³⁴ A respeito do termo “*roman-feuilleton*”, o Dicionário Larousse Online informa que se trata de um “romance de aventura, publicado em episódios em um periódico, e que suscita o interesse do leitor por meio de recorrentes reviravoltas na ação”, ou ainda uma “história cheia de reviravoltas que beiram a inverossimilhança”. Disponível em: http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/roman-feuilleton_romans-feuilletons/69770. Acesso em 09 jan. 2018.

³⁵ Quanto à mudança do cronista para o *Jornal do Brasil*, Patrícia França informa que, atraído pelos números surpreendentes dos artigos de Costallat na *Gazeta de Notícias*, o *Jornal do Brasil* o contratou em 1923, como cronista exclusivo. Benjamim Costallat atuaria no jornal por mais de trinta anos, até quase a data de sua morte, em 1961. (FRANÇA, 2101, p. 126). De acordo com Nelson Werneck Sodré, apud, FRANÇA, “foi oferecido a Costallat 500 mil-réis mensais, o maior salário pago até então a um jornalista” (SODRÉ, apud FRANÇA, 2010, p. 126). Júlia O'Donnell informa que foi sob contrato com o *Jornal do Brasil* que Costallat publicou a “série de reportagens *Mistérios do Rio* (...) em 1924” (O'DONNELL, 2012, p. 124). Ainda de acordo com Júlia O'Donnell, foi durante essa entrevista que o autor declarou “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, apud O'DONNELL, 2012, p. 125). Foi também essa entrevista que Armando e Maria do Rosário Gens citaram, ao afirmar que “na entrevista que concedeu a esse jornal para anunciar a sua estréia como cronista, não falta o alarde e a garantia de exclusividade do produto – uma tônica dos *mass media*.” (GENS & GENS, apud COSTALLAT, 1990, p. 12). À mesma entrevista se refere Marcel Verrumo, ao afirmar que “uma entrevista que o escritor Benjamim Costallat concedeu ao *Jornal do Brasil* na véspera da estréia da série *Mistérios do Rio*, já esclarecia que os textos pautavam-se na realidade e situações vividas pelo narrador repórter” (VERRUMO, 2013, p. 154).

inspiração. Na época da publicação dos *Mystères*, Sue tinha à sua disposição o universo da Cidade-Luz³⁶, Costallat tinha a Cidade Maravilhosa³⁷. Cada uma delas, nas respectivas épocas das produções das obras, contava com cerca de 1.000.000 de habitantes³⁸, e ambas passavam por grandes transformações urbanas e sociais. Coincidentemente, essas transformações eram comandadas por uma classe relativamente jovem no cenário de ambas as cidades, a burguesia³⁹. Assim, percebe-se que, mais do que a simples natureza dos respectivos palcos, ambos, Eugène Sue e Benjamim Costallat, escreviam em cenários com outros pontos de convergência. Em termos das similaridades apontadas, até aqui, todos os pontos de proximidade entre os dois autores remetem àquilo que Antonio Candido chamou de “ponto de partida (isto é, a vida e o mundo)” (CANDIDO, 2004, p. 9). Aquilo que o mesmo teórico chama de “ponto de chegada (o texto)” (CANDIDO, 2004, p. 9), sugere, sobretudo, pontos de divergência entre os dois autores.

Os *Mistérios* de Eugène Sue são estruturados ao redor da personagem de Rodolphe de Gerolstein, “a estrela guia aristocrática em torno da qual grande parte da narrativa orbita,” (MORSE, 2016, p. 1). Esse fato, por si só, já evidencia um ponto de divergência entre a principal personagem dos *Mystères* e aquela do *bas-fond* do Rio, que quase nunca interfere na narrativa. Ainda sobre a construção dos exploradores dos submundos parisiense e carioca, outro ponto chama a atenção. Enquanto na construção do submundo de Paris, sua principal personagem possui nome e sobrenome, algum passado e uma intenção mais nobre do que meramente conhecer o *tapis-franc* próximo à catedral de Notre-Dame, o narrador de Costallat sequer possui aparência, não passando de mais uma, entre tantas outras personagens das quais

³⁶ Sobre o surgimento da alcunha “Cidade Luz” (*Cité Lumière*), Joan DeJean explica que “em toda a Europa, nas últimas décadas do século XVII, Paris passou a ser celebrada como a cidade da luz por ter sido a primeira cidade a iluminar suas ruas após o anoitecer em caráter regular e permanente.” (DEJEAN, 2011, p. 243).

³⁷ Em relação ao nome “Cidade Maravilhosa”, trata-se de um anacronismo, na medida em que a composição musical “Cidade Maravilhosa”, de autoria de André Filho, somente seria gravada para em 1934, conforme lembra Jaci da Silva, no artigo Cidade Maravilhosa – André Filho (1934). JACY, in: _____ Cidade Maravilhosa – André Filho (1934). Disponível em: <http://www.phonopress.com/2011/03/cidade-maravilhosa-andre-filho-1934.html>. Acesso em 10 jan. 2018.

³⁸ A respeito de Paris, Guido Zucconi informa que a cidade possuía cerca de 1.100.000 habitantes por volta do ano da publicação dos *Mystères*. (ZUCCONI, op. cit., pág. 19). Em relação ao Rio de Janeiro, Vera Rezende nos informa que, por volta da época da publicação dos *Mistérios*, a cidade contava com cerca de 1.150.000 habitantes. (REZENDE, 1982, p. 37).

³⁹ Por “burguesia”, pretendemos mencionar “a classe de pessoas na sociedade burguesa que detém os meios de produção como sua propriedade privada, isto é, como capital.” Tradução nossa. Disponível em: <https://www.marxists.org/glossary/terms/b/o.htm#>. Acesso em 9 jan. 2018.

“somente a psicologia de superfície [...] é revelada” (GENS & GENS, in COSTALLAT, 1990, p. 15). A respeito desse *Rodolphe* dos trópicos, somente se sabe pelo texto que ele é capaz de penetrar nos territórios e deles sair, enquanto monopoliza todas as lentes de captura da encenação. A construção do submundo carioca é conduzida exclusivamente a partir de seu olhar. Ainda que aparentem ser apenas decisões técnicas, as construções das figuras centrais nas duas obras sugerem outras possibilidades de sentido para suas respectivas configurações. Rodolphe de Gerolstein possui características próprias porque deseja revelar para o público toda a crueldade, violência e pobreza da cidade. Para o narrador de Costallat, basta ver e recontar, conforme o olhar dele próprio seleciona, cada um dos territórios e cada uma das personagens.

Um dos pontos de divergência mais significativos entre a obra de Eugène Sue e a de Benjamin Costallat tem relação com determinados filtros, aos quais cada um deles recorre para capturar, editar e encenar a cidade. Insuflado pelas ideias socialistas, às quais tinha aderido após a publicação de seu romance *Mathilde*⁴⁰, em 1841, Eugène Sue publicou então, entre 1842 e 1843, os *Mystères de Paris*⁴¹. Naquela que é chamada de um “épico socialista urbano” (MORSE, 2016, p. 1), a figura central de Rodolphe percorre o submundo à procura da *Goualeuse*, ou *Fleur-de-Marie*, enquanto a narrativa dá voz às personagens mais excluídas da sociedade de então⁴². A construção dos *Mistérios do Rio* sugere que menos do que dar voz a personagens urbanas social e fisicamente excluídas, o narrador deseja exibi-las para uma plateia distanciada. Percebe-se então que, enquanto na instância dos *Mystères*, parece ocorrer um movimento de acercamento assustador desse submundo, no caso dos *Mistérios*, a narrativa oferece o *bas-fond* local como se ele fosse encenado por meio de uma série de quadros fílmicos, convenientemente distanciados. Os *Mystères* de Eugène Sue sugerem a revelação do submundo de Paris. O narrador de Benjamin Costallat parece converter o submundo do Rio de Janeiro em matéria de consumo. Enquanto o narrador de Eugène Sue humanizaria suas figuras divergentes e excluídas, o de Costallat parece desumanizar e reificar as figuras locais, tendo em

⁴⁰ Segundo artigo publicado na *Encyclopedia Britannica Online*. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Eugene-Sue>. Acesso em 11 jan. 2018.

⁴¹ De acordo com Peter Brooks, para a *New York Review of Books*, o primeiro episódio foi publicado no dia 19 de junho de 1842 e o último no dia 15 de outubro de 1843. (BROOKS, 2015, p. 1).

⁴² Embora a obra de Eugène Sue tenha sido publicada entre 1842 e 1843, Guido Zucconi relata que a questão da desigualdade somente passou a ser formalmente abordada na França “depois de 1850” (ZUCCONI, 2015, p. 15).

vista um projeto literário.

Armando e Rosa Maria de Carvalho Gens afirmam que o próprio Costallat⁴³ renegava a influência tanto de Paul Féval quanto de Eugène Sue sobre a concepção de sua obra, posição com a qual coaduna Júlia O'Donnell (O'DONNELL, 2012, p. 126), Marcel Verrumo, por sua vez, afirma que “o próprio Benjamim Costallat reconheceu em uma entrevista a influência do popular romance de folhetim, os *Mistérios de Paris*.” (VERRUMO, 2013, p. 159).

Quanto à relação de Costallat com seu parceiro brasileiro, em seu artigo “João do Rio e os Gêneros Jornalísticos no Início do Século XX”, Marcelo Bulhões afirma que “a herança de João do Rio faz-se sentir em alguns escritores-cronistas praticamente esquecidos”, entre eles, Benjamim Costallat. (BULHÕES, 2007, p. 83). O próprio Marcel Verrumo, em seu artigo *Jornalismo Narrativo em Termos de Belle Époque* parece concordar com essa “herança”, quando alega que o narrador de Costallat “dá um passo à frente em relação ao *flâneur* em João do Rio” (VERRUMO, 2013, p. 154). Nas palavras de Marcel Verrumo, o elemento do *flâneur* “no narrador-repórter dos Mistérios já assume um caráter mais profissional, caminhando pelas ruas cariocas da *Belle Époque* com uma pauta e realizando entrevistas já planejadas.” (VERRUMO, 2013, p. 154). Tristão de Athayde, que classificara a narrativa de *A Luz Vermelha* (1919) como “um livro de nervos, de nervos exasperados e incontentáveis” (ATHAYDE, apud FRANÇA, 2010, p. 123), se referia à pretensa relação entre a obra de Costallat e a de João do Rio por meio da sugestão de que, caso houvesse na produção literária do primeiro, à qual se referia como “essa forma de arte ou de artifício”, alguma coisa de João do Rio, “naturalmente haveria de ter muito menos brilho e segurança” (ATHAYDE, apud FRANÇA, 2010, p. 123). Analisando a obra *Mistérios do Rio*, Maria Augusta Machado da Silva afirma que Costallat “dimensionou, com bastante precisão, a dinâmica de uma sociedade” (SILVA, in COSTALLAT, 1990, p. 7). Novamente Marcel Verrumo afirma que “a reportagem de Benjamim Costallat em *Mistérios do Rio* está associada, em primeira instância, ao real.” (VERRUMO,

⁴³ Os críticos fazem referência à entrevista que Benjamim Costallat concedeu ao JB para anunciar tanto sua estreia como cronista quanto a produção da obra *Mistérios do Rio*. Foi durante essa entrevista também que o autor confirmou a seus leitores que “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, apud O'DONNELL, 2012, p. 125).

2013, p. 153). Isso, enquanto Armando e Rosa Maria de Carvalho Gens alegam sobre os *Mistérios do Rio* que “o narrador/cronista afigura-se em todos os textos como uma testemunha passiva, como um observador distanciado” (GENS & GENS, in, COSTALLAT, 1990, p. 13), ou ainda que “a miséria, a exploração humana, os vícios são exibidos como parte de uma imagem real, transformada em espetáculo por um discurso estratégico” (GENS & GENS, in, COSTALLAT, 1990, p. 15). Ao casal que classificou o narrador de Benjamim Costallat como “inspetor sanitário” (GENS & GENS, in, COSTALLAT, 1990, p. 16), associa-se João Carlos Rodrigues, que definiu o olhar do narrador de João do Rio como “distante” (RODRIGUES, in RIO, 2015, p. 10). Não queremos, no momento, concordar com ou refutar tais argumentos, mas sim salientar as divergências e convergências de posições sobre a obra dos autores que tomam o Rio como objeto de sua criação.

As principais obras literárias de João do Rio, especificamente, *As Religiões do Rio*, (1904), *A Alma Encantadora das Ruas*, (1908), *Cinematógrafo*, (1909), *Vida Vertiginosa*, (1911), e *Os Dias Passam* (1912), as que “enfeixam suas grandes crônicas-reportagens” (BULHÕES, 2007, p. 80), foram publicadas em plena *Belle Époque*, no meio de um canteiro de obras⁴⁴, a cidade do Rio de Janeiro. Benjamim Costallat começou a publicar somente sete anos depois do último sucesso de João do Rio, em 1919, ano em que o futuro autor dos *Mistérios* também passou a atuar como cronista na *Gazeta de Notícias* (O'DONNELL, 2012, p. 121). Entre 1919 e 1924, ano dos *Mistérios*, Costallat publicou *A Luz Vermelha* (1919), *Os Modernos*, (1920), *Mutt, Jeff & Cia* (1921), *Depois da Meia-Noite* (1922) e *Mademoiselle Cinema* (1923) (FRANÇA, 2010, p. 123). Nesse ano ele se transferiu para o Jornal do Brasil (FRANÇA, 2010, p. 123). Apenas em 1924, ele publicaria *Os Mistérios do Rio*.

Quando Costallat inicia sua ascensão ao panteão da crônica carioca, a partir de 1919, a *Belle Époque*, sobretudo na Europa, já fizera água há tempo. A Primeira Guerra Mundial (1914-1918), principal divisor entre dois períodos históricos⁴⁵, já havia

⁴⁴ No ano de publicação de *As Religiões do Rio*, 1904, o Prefeito do Distrito Federal era Francisco Pereira Passos (1836-1913), nomeado por Francisco de Paula Rodrigues Alves (1848-1919), 5º presidente do Brasil (1902-1906). Segundo Maurício de A. Abreu, “o Prefeito Passos comandou então, no curto período de quatro anos, a maior transformação já verificada no espaço carioca até então, um verdadeiro programa de reforma urbana” (ABREU, 2013, p. 60).

⁴⁵ A respeito da expressão “divisor entre dois períodos históricos”, a relação de significado proposta é de “momento de ruptura”. Acerca da natureza dos momentos de ruptura propostos, Milton Santos nos informa que uma ruptura ocorre quando um “conjunto de variáveis funcionando harmonicamente, ao longo de um pedaço considerável de tempo” perde sua eficácia, sinalizando a passagem de período para outro. (SANTOS, 2014, p. 91-92).

acabado. Com ela, declinara também a influência do cinema europeu no Brasil⁴⁶, que cedia lugar às produções de Hollywood. Dois anos depois, em 1921, o próprio João do Rio viria a falecer. Embora cerca de sete anos separem a última publicação de um e a primeira de outro, alguns aspectos de seus respectivos textos contribuem para associar os dois escritores, para além da mera escolha da vida e da (mesma) cidade como matéria principal. Como na instância da relação entre Eugène Sue e Benjamin Costallat, reduzir a similaridade entre eles à opção pela encenação da cidade e de suas personagens significa obliterar o “ponto de chegada” (CANDIDO, 2004, p. 9), recusar o que o texto, tanto de um quanto de outro pode revelar, no sentido do estabelecimento de uma possível relação mais objetiva. A leitura de diferentes instâncias literárias, como Eugène Sue, Upton Sinclair ou João do Rio contribui para apontar pontos tanto convergentes quanto divergentes entre eles.

João do Rio, nascido João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto⁴⁷, angariou sua fama a partir da publicação de uma série de reportagens publicadas na *Gazeta de Notícias*, entre janeiro e março de 1904. O nome dessas reportagens era *As Religiões do Rio*, e nas palavras de João Carlos Rodrigues, seu sucesso foi tão estrondoso que “antes do final do ano, elas foram publicadas em volume pela prestigiosa livraria Garnier” (RODRIGUES, in RIO, 2015, p. 7). A publicação da obra foi seguida da questão acerca da influência de Jules de Bois (1868-1943), e sua própria publicação *Les Petites Religions* de Paris, de 1898. Sem prejuízo de todo o sucesso das *Religiões*, João Carlos Rodrigues aponta que o que havia de mais importante na obra eram “as cinco matérias pioneiras sobre os cultos afro-brasileiros” (RODRIGUES, in RIO, 2015, p. 7), cuja prática preservaria o status de infração até a década de 1930. (RODRIGUES, in RIO, 2015, p. 10). Percorrendo as ruas da cidade entre 1904 e 1912, João do Rio fez por merecer o título de “o cronista da *Belle Époque*” (BULHÕES, 2007, p. 78). O cenário no qual ele escrevia, o Rio de Janeiro, era alvo, desde pelo menos 1893⁴⁸, daquilo que Maurício de Almeida Abreu definiu como

⁴⁶ Guido Brilhantino nos informa que “os estúdios norte-americanos, a partir do início da década de 1910, estabelecem as bases de um mercado distribuidor no Brasil (...) para atendimento de suas necessidades de exportação e expansão” (BRILHANTINO, 1997, p. 27).

⁴⁷ Conforme listado na página da Academia Brasileira de Letras, disponível no endereço: <http://www.academia.org.br/academicos/paulo-barreto-pseudonimo-joao-do-rio/biografia>. De acordo com Marcelo Bulhões, o pseudônimo João do Rio somente foi adotado pelo autor em 1903. (BULHÕES, 2007, p. 79).

⁴⁸ Maurício de Almeida Abreu informa que a administração do Prefeito Barata Ribeiro empreendeu, em 1893, uma “verdadeira guerra aos cortiços, dentre os quais ao célebre Cabeça de porco, para cuja destruição foi necessário planejar todo um esquema policial-militar”. (ABREU, 2013, p. 50). O Cabeça de Porco localizava-se próximo ao túnel João Ricardo, em São Cristóvão e foi demolido na noite de

“grandes transformações, motivadas, sobretudo, pela necessidade de adequar a forma urbana às necessidades reais de criação, concentração e acumulação do capital” (ABREU, 2013, p. 59). A população da cidade que João do Rio e Benjamim Costallat encenariam em texto entre 1904 e 1924 cresceria cerca de 40% no primeiro quarto do século (REZENDE, 1982, p. 37). A frase de ordem era “o Rio civiliza-se”⁴⁹ (BULHÕES, 2007, p. 80).

Em sua análise de obras dos romancistas ingleses Daniel Defoe, Henry Fielding e Samuel Richardson, Ian Watt afirma que “o surgimento dos três primeiros romancistas ingleses na mesma geração provavelmente não foi mero acidente (e que) seu gênio só poderia ter criado a nova forma se as condições da época fossem favoráveis” (WATT, 2010, p. 7). Por “nova forma”, Ian Watt compreende “o romance inglês de inícios do século XVIII”; por “condições da época”, o autor faz referência a aspectos “sociais e morais” (WATT, 2010, p. 7). As mesmas condições de mudança social, moral e, no caso do Rio, urbana, podem ser encontradas *in loco*, e essas mudanças estão refletidas nas opções narrativas de João do Rio. Atuando nesse cenário de ritmo vertiginoso, o autor parece ter escrito na fronteira entre gêneros, em um território no qual “os termos do factual e do ficcional não se separam ou se excluem” (BULHÕES, 2007, p. 80). Não surpreende então que “por um lado sua produção em jornais é vista como reportagem, por outro se atribui a ela a classificação de crônica”, conforme relata Marcelo Bulhões sobre a narrativa do imortal (BULHÕES, 2007, p. 79), ou como Ledo Ivo afirma que “cronista e jornalista inovador, João do Rio renovou atrevidamente a reportagem doméstica, dando-lhe cor e teor, e uma sapiência, que o tempo não terá desmaiado.” (IVO, apud RIO, 2009, p. IX). Nesse aspecto, a construção da cidade em João do Rio coincide com a narrativa dos *Mistérios do Rio*. Associadas por épocas e universos muito próximos, ambas as obras convergem também em sua forma de construir a cidade. Marcelo Bulhões afirma, acerca da representação da vida e da cidade em *Vida Vertiginosa* (1911)⁵⁰, que “a era do automóvel trouxe para o cronista-repórter uma nova linguagem” (BULHÕES, 2007, p.

26 de janeiro de 1893.

⁴⁹ Marcelo Bulhões informa que “O Rio Civiliza-se”, era a frase em voga e que “funciona como emblema que sintetiza a arrojada transformação urbana operada pelas grandes obras do prefeito Pereira Passos.” (BULHÕES, 2007, p. 80).

⁵⁰ Ver a crônica *A Era do Automóvel*, na obra *Vida Vertiginosa*. Nela, o narrador se refere ao automóvel como “o monstro transformador”. A referência que BULHÕES faz encontra-se em seguida, quando um diálogo é registrado nos termos: “- Foste ao A. G. B? - Iéss. - Marca da fabrica? - F. I. A. T. 60-H. P. Tenho que escrever ao A. C. O. T. U. K.” (RIO, 2009, p. 3).

79); Benjamim Costallat, em 1924, era definido por Paulo Silveira com alguém que “escreve de automóvel e por isso se aproxima muito de nós, futuristas, que escrevemos de aeroplano” (SILVEIRA, 16/10/1924 apud, FRANÇA, 2010, p. 124)⁵¹. Imersos, tanto o Rio quanto Costallat, nos processos por meio dos quais se instalava no país uma nova modernidade⁵², o autor parece experimentar, com as respectivas lentes de captura, o cenário que parece mover-se em velocidade automobilística. Na instância literária dos *Mistérios do Rio*, a literatura constrói seu mundo ficcional por meio da aceleração das imagens.

Outro ponto de convergência entre João do Rio e Benjamim Costallat tem relação com a questão daquilo que Ivo Ledo chamou de “exacerbado francesismo” (IVO, apud RIO, 2009, p. VIII), notadamente o movimento de propagação da cultura francesa no país. Inseridos em um contexto no qual a cultura de matriz francesa predominava, “os autores portugueses eram substituídos pelos nomes prestigiosos de Anatole France, Paul Bourget e Guy de Maupassant” (IVO, apud RIO, 2009, p. VIII). Ledo Ivo menciona também “os numerosos anglicismos frequentes nos textos de João do Rio” (IVO, apud RIO, 2009, p. VIII), e esse aspecto, evidente em ambos os autores, contribui para a convergência de seus textos. Assim, temos em João do Rio crônicas como “Modern Girls”, de *Vida Vertiginosa* (1911), que permite ao cronista abordar o tema da moda, ou um narrador que fala em “um *shake-hands* perdido” (RIO, 1911: 53), menciona os que “jogam *bridge*” (RIO, 1911, p. 53), informa que se divertia “com o *cricket*, o *lawn-tennis*, o *foot-ball*.” (RIO, 1911, p. 26), ou que fala “*chauffeur*” (RIO, 1911: 11), enquanto na construção textual dos *Mistérios do Rio*, ouvimos o narrador falar em “pensões *chics*” (COSTALLAT, 1990, p. 25), e encenar personagens que tomam uma “*prise*” de cocaína, frequentam “casas de *rendez-vous*” (COSTALLAT:1990, p. 42) ou que “fumam havanas nos *bungalows* do Leblon, jogam *bridge* nos palacetes da Avenida Atlântica [...] e dançam o *shimmy*” (COSTALLAT:1990, p. 75).

Em termos de divergências, a comparação, por um lado, das escolhas dos

⁵¹ De acordo com a autora, Paulo Silveira fizera a afirmação em um artigo escrito para o jornal *O Paiz*, em 16 de outubro de 1924, sobre a obra *Mademoiselle Cinema*. (FRANÇA, 2010, p. 124).

⁵² Jeffrey D. Needell informa que, com a chegada de Manuel Ferraz de Campos Salles ao governo, em 1898, “registrou-se uma mudança sensível no clima político, que logo afetou o meio cultural e social, as jornadas revolucionárias haviam passado. As condições para a estabilidade e para uma vida urbana elegante estavam de novo ao alcance da mão” (NEEDEL, 1993, p. 39). Célia Polesel afirma que “a década de 20 testemunhou um fluxo violento de mudanças sociais e tecnológicas que tiveram reflexos na própria linguagem da época.” (POLESEL, 2007, p. 3)

temas e por outro, dos processos constitutivos das personagens em João do Rio e em Benjamim Costallat são significativos. O fato de ambos estarem na mesma cidade, em épocas próximas e ambos representarem uma nova forma de olhar a cidade, como afirma Marcelo Bulhões ao dizer que “a imagem de João do Rio é a de quem compreendeu e assimilou os novos tempos da imprensa jornalística no Brasil” (BULHÕES, 2007, p. 79), ou quando Júlia O'Donnell afirma que “Benjamin Costallat traduzia para um público amplo, não só do Rio de Janeiro como de todo o Brasil, o sentido da auto-representação Moderna” (O'DONNELL, 2012, p. 138), parece bastante para associá-los irremediavelmente. No entanto, e sem prejuízo de pontos objetivos de convergência, tanto a opção por cenários e enredos quanto o tratamento literário dedicado a eles sugere também divergências dos dois escritores.

De difícil classificação, ambos os autores convivem com os termos “realista” ou “realismo”, como vemos no comentário de Marcel Bulhões, segundo o qual determinada parte da narrativa de *A Fome Negra*, crônica de *A Alma Encantadora das Ruas* (1908), se assemelha “à prosa de ficção realista-naturalista” (BULHÕES, 2007, p. 82), ou quando Ledo Ivo afirma ainda sobre João do Rio que “as suas crônicas sobre uma briga de galos e o velho mercado, neste *Cinematógrafo*, esbanjam objetividade e realismo” (IVO, apud RIO, 1911, p. XII), ou ainda quando Júlia O'Donnell menciona que Benjamim Costallat foi classificado como “neo-realista, pré-modernista, decadista e subliterato” (O'DONNELL, 2012, p. 139).

Sobre a noção de “realismo”, novamente Ian Watt fornece análise importante. De acordo com o autor, “como definição estética a palavra ‘*realisme*’ foi usada pela primeira vez em 1835 para denotar a ‘*verité humaine*’ de Rembrandt, em oposição à ‘*idéalité poétique*’ da pintura neoclássica; mais tarde consagrou-o, como termo especificamente literário, a fundação, em 1856, do *Réalisme*, jornal editado por Duranty⁵³; (assim) a palavra ‘realismo’ passou a ser usada basicamente como antônimo de ‘idealismo’ (WATT, 2010, p. 10). Rejeitando essa distinção em relação aos realistas ingleses, Watt afirma que o realismo de determinada perspectiva literária “não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como (ela) a apresenta” (WATT, 2010, p. 10). Talvez essa distinção contribua, por um lado, para iluminar a

⁵³ Trata-se de Louis Edmond Duranty (1833-1880) que, segundo o Dicionário de Historiadores da Arte, foi o primeiro jornalista, em 1870, a escrever um artigo significativo sobre o impressionismo. De acordo com o Dicionário, Duranty fundou em 1856 a revista mensal *Réalism*, que faliu seis meses depois. Disponível em: <https://dictionaryofarthistorians.org/durantyl.htm>. Acesso em 11 jan. 2018.

dificuldade de classificação de gênero a que está submetido João do Rio, por exemplo, quando Marcelo Bulhões menciona que “um estado de tensão parece configurar-se no confronto entre a imagem de jornalista e a do escritor literário, o repórter em conflito com o ficcionista” (BULHÕES, 2007, p. 80), e por outro contribuir para o estabelecimento de um momento de divergência entre João do Rio e Benjamim Costallat.

A respeito da seleção de temas e enredos, João do Rio exhibe uma seleção ampla de interesses, que vão das seitas e cenários mais excluídos e obscuros da cidade, como é o caso de *As Religiões do Rio*⁵⁴ até os salões mais sofisticados, como em *A Alma Encantadora das Ruas*⁵⁵. Essa diversidade de temas encontrada em João do Rio rendeu ao autor as alcunhas de “cronista da *Belle Époque*”, “jornalista investigativo” ou “narrador-cronista”, enquanto garantiu à sua obra o mérito de constituir-se ainda hoje excelente fonte de leitura e pesquisa sobre o período. Registrando a “alma das ruas”, João do Rio acabou por produzir uma série de instantâneos da cidade. Por meio de um onmiógrafo⁵⁶ e transitando entre a reportagem e a literatura, o *flanêur*-jornalista gerou um registro literário único de um Rio em processo rápido e intenso de transformação. Nesse aspecto, a mesma variedade de temas não se aplica à obra de Benjamim Costallat que, desde *A Luz Vermelha* (1919), dedicou-se também a capturar com sua lente as ruas, desde que fossem escuras e preferivelmente perigosas. Em função disso, a lente de captura de um dos “herdeiros” de João do Rio, Benjamim Costallat, notadamente em seus *Mistérios*, dedica-se a temas exclusivamente relacionados ao jogo (“O Jogo do Bull-Dog” e “Os Mistérios do Baccara”), à violência (“A Favela que Eu Vi” e “O Túnel do Pavor”), à droga (“No Bairro da Cocaína”, “Os Fumantes da Morte” e “O Segredo dos Sanatórios”), à prostituição (“Quando os Cabarets se Abrem”, “Casas de Amor” e

⁵⁴ A respeito de *As Religiões do Rio*, João Carlos Rodrigues nos lembra que em meio a uma série de textos de caráter “histórico-informativo”, no quais o autor registra os “maronitas, presbiterianos, metodistas, batistas, adventistas, israelitas, espíritas, cartomantes e até um frei exorcista do Morro do Castelo”, a obra também contém “cinco matérias pioneiras sobre os cultos afro-brasileiros.” (RODRIGUES, apud RIO, 2105, p. 9).

⁵⁵ Dividida em quatro seções, a obra apresenta em seu índice: 1) O que se vê nas Ruas, 2) Três aspectos da miséria, 3) Onde às vezes as ruas terminam e 4) A Musa das Ruas. Nessas três subdivisões, o narrador aborda temas como morte, violência, profissões, cultura, desenvolvimento, homossexualidade ou as modificações urbanas da cidade. (RIO, 2015, p. 9).

⁵⁶ Guido Brilhantino informa que um “omniógrafo” sinônimo de “cinematógrafo” é um “aparelho que projeta sobre uma tela colocada ao fundo da sala diversos espetáculos e cenas animadas, por meio de uma série de fotografias”. O mesmo autor nos informa que, uma máquina dessas fora inaugurada na cidade em 8 de julho de 1896. (RAMOS, apud BRILHANTINO, 1997, p. 14).

“Uma História de Manucure”), à homossexualidade (“A Criatura do Ventre Nu”), à pobreza (“A Pequena Operária”, “A Favela que Eu Vi”, “Na Noite do Subúrbio” e “O Circo”) e ao candomblé (“Na Noite do Subúrbio”), o que contribui para a construção de uma narrativa escura. Em função dessa decisão, somente lhe coube a alcunha de “cronista do submundo”. A seleção de temas em si, bem mais abrangente em João do Rio ou mesmo em Eugène Sue do que em Costallat, divergente, pois, nos três autores, remete à fala de Marcel Verrumo, segundo a qual na postura do narrador dos *Mistérios do Rio* “já não há mais um flunar ocioso pela cidade, como se verifica em alguns textos de João do Rio, o pai da reportagem no Brasil, mas um andar buscando situações cotidianas sobre as quais o repórter já possui conhecimento”. (VERRUMO, 2013, p. 154). Partindo daquilo que o próprio Verrumo define como “uma pauta pré-determinada de entrevistas”, a figura do *flâneur*-narrador de Costallat afasta-se então daquelas construídas tanto por Sue quanto por João do Rio. O caminhar do narrador opaco dos *Mistérios* sugere então menos o registro do que a construção de narrativas encenadas no e a partir do urbano.

Em relação aos processos constitutivos das personagens e cenários, novamente se distinguem João do Rio e Benjamim Costallat. Sem prejuízo das respectivas opções por temas, ambos tinham à disposição material que lhes permitia compor encenações representativas do cenário carioca. Na instância da crônica *A Fome Negra*, presente em *A Alma Encantadora das Ruas* (1908), torna-se nítida a divergência entre os dois escritores nesse aspecto. Durante uma visita à Ilha da Conceição, onde visitava os trabalhadores dos depósitos de manganês e carvão, o narrador conta, em estilo que transita entre o jornalismo e a crônica, que “logo depois do café, os pobres seres saem do barraco e vão para a parte norte da ilha, onde a pedreira refulge. Há grandes pilhas de bloco de manganês e montes de piquiri em pó, em lascas finas. No solo, coberto de uma poeira negra com reflexos de bronze, há *rails* para conduzir as vagonetes do minério até o lugar da descarga. O manganês, que a Inglaterra cada vez mais compra do Brasil, vem de Minas até a Marítima em estrada de ferro; daí é conduzido em batelões e saveiros até as Ilhas Bárbaras e da Conceição, onde fica em depósito.” (RIO, 1908, p. 113). Nessa instância de *A Alma Encantadora das Ruas*, a narrativa exibe maior convergência com aquela encontrada em Eugène Sue ou Upton Sinclair. Esse último, escrevendo sobre a Chicago de 1906, relata que “a população de Chicago via os inspetores governamentais em

*Packingtown*⁵⁷, e chegou a acreditar que ela estivesse protegida de carne infectada; eles não entendiam que esses cento e sessenta e três inspetores haviam sido definidos a pedido dos empacotadores de carne, e que eles eram pagos pelo Governo dos Estados Unidos para garantir que toda a carne infectada fosse mantida no estado.” (SINCLAIR, 2003, p. 108-109. Tradução nossa). Em *Os Mistérios do Rio*, a encenação que possivelmente mais se aproxima daquelas de João do Rio (1908) e de Sinclair (2003) faz referência, por exemplo, à manicure, em “Uma História de Manucure”. Nessa crônica, o narrador informa que, em um momento no qual “o Rio sofria [...] a sua formidável transformação. De cidade provinciana transformava-se, em poucos anos, em grande centro cosmopolita (COSTALLAT, 1990, p. 81), inserida nesse cenário, a personagem Anita, “a pequena Anita, por mais necessitada que fosse a sua mãe viúva, viveria em casa de seus pais” (COSTALLAT, 1990, p. 82), caso houvesse existido cinquenta anos antes. No período do “Rio dos grandes palácios”, a pequena “não tardou em despertar a curiosidade e a concupiscência dos homens” (COSTALLAT, 1990, p. 83). Encenada em meio a um cenário urbano que parece se transformar na mesma velocidade dos aspectos sociais, a “pequenina ingênua” (COSTALLAT, 1990, p. 184) se tornaria vítima de estupro por parte de um “homem de pijama de seda, sádico como todos os homens, mais excitados ainda pelas lágrimas da criaturinha (que) não a deixou sair sem ter antes tido a seu grande e voluptuoso grito de vitória”. Nessa cena, que se assemelha às estratégias de Sue ou Sinclair, em sua aparente tentativa de denúncia das condições de vida de uma parcela da sociedade, o narrador afirma sobre Anita que “ela era a pobre vítima indefesa de seu meio e do seu século. “Ela era pura, seria ingênua, seria honesta, se não fossem os outros” (COSTALLAT, 1990, p. 85). Há ainda uma visão determinista da história, quando o narrador alega que “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). O olhar condescendente do narrador

⁵⁷ “*Packingtown*” era o nome dado ao bairro de abatedouros e processamento de carne na cidade de Chicago por mais de um século. O nome oficial era The Union Stock Yard & Transit Co. *Packingtown* foi o cenário escolhido por Upton Sinclair (1878-1968) para encenar a narrativa de sua obra mais conhecida, *A Selva*, de 1906, na qual ele reconstrói a vida de Jurgis Rudkus e sua família de imigrantes lituanos na Chicago do começo do século XX. Sinclair passou sete semanas em *Packingtown* antes de escrever *A Selva* e descreveu o lugar como “a maior aglomeração de trabalho e capital jamais ajuntado em um só lugar.” (SINCLAIR, 2003, p. XV. Tradução nossa). Maura Spiegel, professora de literatura e cinema na Universidade Columbia, afirma que “ao escolher a ficção ao registro jornalístico, Sinclair estava reagindo a um momento em que os romancistas também estavam adotando o real e explorando novas técnicas narrativas” (SPIEGEL, apud SINCLAIR, 2003, p. XVII. Tradução nossa).

ganha o foco crítico ao final quando ele diz: “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!” (COSTALLAT, 1990, p. 66). A construção literária daquela que possivelmente é a personagem mais densa de toda a obra revela porque Armando e Rosa Maria de Carvalho Gens afirmam que “somente a psicologia de superfície de tais tipos é revelada, já que o narrador apenas tangencia sua interioridade” (GENS & GENS, in COSTALLAT, 1990, p. 15). À medida que afasta sua narrativa daquela de João do Rio e Upton Sinclair, por exemplo, Benjamim Costallat parece testemunhar em favor das alterações sociais que afetam sua própria lente de captura, em termos da influência de diferentes técnicas sobre a produção literária desde *A Alma* (1908), *A Selva* (1906) e *Os Mistérios* (1924). João do Rio, Eugène Sue e Sinclair construía suas narrativas na fronteira dos gêneros, partindo de uma base já testada anteriormente, uma perspectiva literária aplicada ao cenário urbano, pelo menos desde Daniel Defoe na Inglaterra. Talvez a isso se deva o fato de, nas narrativas desses autores, as personagens transmitirem a sensação de maior grau de elaboração literária. As opções e operações textuais que constroem o submundo em Costallat sugerem uma narrativa que parece ser construída na fronteira das técnicas, na época da composição da obra, a estreita faixa entre literatura e cinema. Desses processos de “redução estrutural”, possivelmente resulta uma opinião como a de José Oiticica, por exemplo, sobre a construção narrativa de Benjamim Costallat. Segundo ele, o autor carioca escrevia em “sintaxe da Praia Grande” (OITICICA, apud FRANÇA, 2010, p. 123).

Assim, compondo suas principais obras, as que hoje cumprem o papel de cânone do autor, Benjamim Costallat sugere, ora sua convergência com, ora sua divergência, de escritores como João do Rio e Eugène Sue, sem jamais conseguir se desvencilhar nem de um, nem de outro. Enquanto registra a cidade e suas personagens mais excluídas e opacas do cenário urbano, Costallat converge com Sue, Rio e Sinclair. Ao fazê-lo com a velocidade do automóvel, aproxima-se ainda mais da lente usada pelo próprio João do Rio, ambos flanando entre a reportagem e a crônica. Quando parece investigar as possibilidades literárias da junção entre técnicas pertencentes à literatura e outras originárias do mundo do cinema, torna-se

herdeiro de todos, em um processo de encenação da vida e do mundo, conforme vistos pela época de sua produção literária. Em um cenário em radical transformação⁵⁸, e perante uma plateia de leitores que já havia adotado o cinema como opção de lazer (O'DONNELL, 2012, p. 123), com a combinação na narrativa de técnicas da literatura e do cinema, aplicadas com o recurso da simulação da velocidade, Benjamim Costallat edificou seu próprio cenário, manipulado conforme sua estrita roteirização.

No que diz respeito à opção pelos temas dos *Mistérios*, para além da própria limitação de seu espectro a assuntos notoriamente chocantes, a construção do submundo carioca sugere não uma tentativa de aproximação entre mundo e submundo, mas uma série de operações que suscitam a sensação de afastamento entre o submundo construído e a cidade habitada pela plateia de consumidores desse submundo. Afora todas as operações de ordem estética e geográfica presentes na construção textual, também aspectos de natureza moral contribuem para distanciar territórios e personagens da plateia perante a qual eles se projetam. A construção do *bas-fond* carioca somente prevê a existência de instâncias de moral desviante daquela de sua plateia leitora. Essa clivagem entre mundos se manifesta tanto em relação às personagens quanto em relação ao próprio narrador. Assim, conhecemos construções literárias como a da cocainômana Gaby, descrita pelo narrador com alguém que, sendo capaz de negar um pão a um pobre, “precipita-se em socorro de seu colega de tóxico” (COSTALLAT, 1990, p. 26); das “Vênus de *cabaret* [...] muito decotadas, algumas lindas, as mulheres contratadas para enfeitar o pano verde (atraindo) com a sugestão de seus olhos sensuais, os jogadores neófitos e inexperientes e os (iniciando) na arte de perder dinheiro” (COSTALLAT, 1990, p. 30); de Judite, cuja atividade se restringe a “agasalhar amores sob o teto hospitaleiro de sua casa. Toda espécie de amores...” (COSTALLAT, 1990, p. 41) ou do “homem de nariz quebrado (que) não podia deixar de ser o ‘*Bull-Dog*’, um dos grandes chefes da misteriosa população de malandros do Rio de Janeiro” (COSTALLAT, 1990, p. 46).

Em movimento similar, há instâncias nas quais o próprio narrador assume a característica dissonante em relação à dominante no submundo, como na instância

⁵⁸ Andréa Portolomeos informa que quando Benjamim publicou sua crônica “Pernas Nuas”, já sob contrato com o Jornal do Brasil, ele fornece um registro inovador de um Rio de Janeiro em 1923, um ano antes dos *Mistérios*, “que atingia o ápice do seu processo de modernização, iniciado com Pereira Passos, nos anos 10.” (PORTOLOMEOS, 2005, p. 1).

em que ele conclui que “entre dez meretrizes, nove são cocainômanas” (COSTALLAT, 1990, p. 25), que no *cabaret* “todos aqueles lábios mentem” (COSTALLAT, 1990, p. 28), que “a cadeia só existe para os que roubam pouco, e roubam mal” (COSTALLAT, 1990, p. 50), que, perante a descoberta feita por Flávio Guimarães sobre a pequena Salomé, informa que “estava diante de um homem! A deliciosa Salomezinha de ventre nu era um homem, era um Adolfo, Adolfozinho, um Adolfinho qualquer” (COSTALLAT, 1990, p. 73), ou que é capaz de concluir que a vida do subúrbio é “triste e monótona. Igual, sempre igual, eternamente igual” (COSTALLAT, 1990, p. 75).

Todas essas afirmações, feitas pelo narrador dos *Mistérios*, contribuem para a construção do ponto de vista de um narrador-cineasta que se posiciona, não apenas em termos espaciais, mas também em termos de opinião. Ancorado na imagem do repórter explorador, surge nas entrelinhas do texto um narrador cuja relação com aquilo que ele alega apenas reproduzir parece ecoar a fala de Patrícia França, segundo a qual Benjamim Costallat “buscou dedicar a seus livros um tratamento que lhes tornassem atraentes para um amplo público” (FRANÇA, 2010, p. 121). Afora as já mencionadas, outras instâncias contribuem para corroborar nossa afirmação. Entre elas, estão aquelas nas quais o narrador deixa os cenários visitados, como já apontamos. Cada uma dessas instâncias contribui para reforçar nossa tese de um narrador que julga a sociedade. Percebe-se por meio das operações textuais, com suas opções formais entre claro e escuro, entre moderno e decadente ou entre limpo e sujo, uma tentativa de associação simbólica entre aquilo que é encenado, como é encenado, e como o próprio narrador se relaciona com aquilo que sua lente pretende captar.

Além de reiterar a sensação de distanciamento que as operações de natureza geográfica encenam, como o distanciamento físico dos territórios, ou que as de caráter estético efetivam, quando associam a decadência à sujeira e à escuridão, também a construção da moral divergente desse submundo concorre para afastá-lo da plateia de leitores. A sensação de auto-exclusão que o narrador faz de sua figura dos territórios que ele visita e registra é ainda mais flagrante. Nesse aspecto, essa distinção já está presente na própria organização do *bas-fond* local. Encenado por meio das quatorze crônicas, o universo relacionado ao “submundo”, os *Mistérios* da cidade em 1924, é restrito aos temas da prostituição [“Quando os Cabarets se Abrem” (p. 27), “Casas de Amor” (p. 40) e “Uma História de Manucure”(p. 81)], do jogo [“Quando os Cabarets se Abrem” (p. 27), “O Jogo do Bull-Dog” (p. 46) e *Os Mistérios*

da *Baccara* (p. 86)], da violência [“A Favela que Eu Vi” (p. 33), “O Túnel do Pavor” (p. 57) e “A Pequena Operária” (p. 63), das drogas (“No Bairro da Cocaína” (p. 21), “Os Fumantes da Morte” (p. 51) e “O Segredo dos Sanatórios” (p. 97)], da religião [“Na Noite do Subúrbio” (p. 74)], da homossexualidade [“A Criatura do Ventre Nu” (p. 70)] e da pobreza [“A Favela que Eu Vi” (p. 33), “A Pequena Operária” (p. 63), “Uma História de Manucure” (p. 81) e “O Circo” (p. 92)]. Assim elencados, como componentes daquilo que Antonio Candido chamou de processo de redução estrutural, esses temas sugerem então mais uma tentativa de apropriação e aplicação da estratégia que Júlia O'Donnell definiu como uma que recorria aos *fait divers* cariocas, de forma a “operar uma construção do real e sobre o real e discorrendo sobre o cotidiano como sentimento e como experiência” (O'DONNELL, 2012, p. 124), do que de fato uma tentativa de captura da realidade mundana e sua transposição objetiva para o texto, uma operação de resto impossível. Surge assim, não um submundo necessariamente registrado, mas construído, convertido ele mesmo em personagem por um gênero literário, a crônica, que era “importante veículo da polifonia citadina, fazendo das ambiguidades e fissuras do dia-a-dia sua matéria-prima” (O'DONNELL, 2012, p. 124). Seguindo parcialmente os passos de João do Rio que, em 1904 revelara à população leitora um universo até então excluído da vida diária, vinte e quatro anos depois, o narrador de Benjamim Costallat volta sua lente para uma parcela da cena urbana, de forma a reconstruí-la para sua própria plateia. Por meio da exacerbada clivagem entre mundo e submundo, a narrativa dos *Mistérios* remete à fala de Guido Zucconi, segundo o qual “a própria ideia de metrópole está baseada na ideia do contraponto entre cenários contrastantes e situações externas que passam do extremo da excepcionalidade aos abismos do vício” (ZUCCONI, 2015, p. 58). Assim organizada, a narrativa suscita a percepção de um processo constitutivo que objetifica a realidade, frequentemente em prejuízo dela, em favor de sua espetacularização. Esse tipo de operação é responsável, por exemplo, pela construção da crônica “O Circo”, na qual o narrador afirma que “O Circo, dentro da noite, surgia branco como um fantasma” (COSTALLAT, 1990, p. 96). O cenário da “história de amor”, narrada pelo palhaço, não parece passar para o narrador para quem “nada contaram” de “um carnaval que se tinha acabado”. Abordando o tema da homossexualidade, o narrador constrói a personagem da pequena Salomé como “uma figura oriental, o ventre nu, pernas e bustos envolvidos em um veludo cor-de-rosa, tonalidade de morango” (COSTALLAT, 1990, p. 71), para logo depois descrever o

momento da revelação no qual “se um raio tivesse caído na cabeça de Flávio Guimarães não teria provocado maior estrondo do que aquela fantástica revelação. Um homem! Estava diante de um homem! A deliciosa Salomezinha de ventre nu era um homem, era um Adolfo, Adolfozinho, um Adolfinho qualquer...” (COSTALLAT, 1990, p. 73). À pergunta feita pelo narrador sobre a existência de cinema na Favela, para a personagem chamada “ex-Taís da Saúde”, ela responde com outra pergunta: “Pra que cinema na Favela, se a Favela já é um cinema?” (COSTALLAT, 1990, p. 36). Aquilo que sugere a construção de um sistema de sentidos atribuíveis ao que o autor definira previamente como o *bas-fond* da cidade inclui, além de cenários e personagens, lentes de captura, formas de se ver e, sobretudo, de se organizar essas imagens em um submundo que pretende se apresentar como uma realidade que, transcendendo a materialidade do texto, revelaria uma forma de o próprio narrador experimentar a realidade⁵⁹. Na construção do submundo carioca, enquanto o narrador, ora afasta, ora aproxima, de diversas maneiras, territórios encenados de sua plateia de leitores, ele também parece procurar se afastar daquilo que alega narrar. No processo de construção do submundo carioca, o território é simbolicamente reconfigurado tanto pela narrativa quanto pela própria postura do narrador perante o espaço.

⁵⁹ Sobre a intenção declarada do autor de revelar um submundo real ver, por exemplo, O'DONNELL, 2012, p. 125, FRANÇA, 2010, p. pág. 128, ou VERRUMO, 2013, p. 154. Nela, o cronista recém contratado pelo Jornal do Brasil para produzir a série de narrativas afirma categoricamente que “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” (COSTALLAT, apud O'DONNELL, 2012, p. 125).

4 “NESSE PALCO ILUMINADO”⁶⁰: A CIDADE EXIBIDA AO LEITOR-PLATEIA COMO UM FILME

No início do 2º capítulo de sua obra *Teorias do Espaço Literário*, Luís Alberto Brandão apresenta três proposições sobre o assunto. Na primeira delas, afirma que “o termo espaço possui relevância teórica em várias áreas de conhecimento” (BRANDÃO, 2013, p. 47). Sua segunda proposição aborda diretamente a noção do termo “espaço”, no universo de atuação da teoria literária. Segundo o teórico, aquilo que ele chama de “oscilações de significados vinculados ao texto” decorre da existência de “diversas orientações epistemológicas que conformam as tendências críticas voltadas para o texto literário”. Ainda segundo ele, essas orientações “se traduzem na definição dos objetos de estudo, nas metodologias de abordagem e nos objetivos das investigações”.

A partir da teorização de Luis Alberto Brandão, nossa releitura dos *Mistérios* do Rio parece sugerir a produção de um autor que, percorrendo um caminho similar, define a construção do espaço do submundo da cidade, adotando um enfoque, enquanto sua metodologia de abordagem parece optar pelo trânsito e o deslizamento entre territórios, técnicas, temas e estilos. Essa percepção, por sua vez, parece permitir a proposição de que as mesmas orientações propostas por Brandão sejam adotadas como espécies de categorias que emergem das relações entre autor, narrador e cidade, categorias que permitem, então, a releitura da obra de Benjamim Costallat. Assim ordenadas a partir da leitura da obra de Costallat, essas percepções cumprem a função de iluminar o texto-tela dos *Mistérios*, contribuindo para uma maneira de se construir e encenar o espaço urbano na narrativa. Cotejada com a cidade factual, dada como existente em 1924, a cidade construída no texto torna-se assim ainda mais rica em significados.

Quando Benjamim Costallat nasceu, em 1897, a *Belle Époque* carioca ainda não havia sequer começado⁶¹. Quando os *Mistérios* foram publicados, pouco mais de

⁶⁰ O Teu Cabelo Não Nega “Só Dá Lalá” (1981), samba enredo do G.R.E.S. Imperatriz Leopoldinense. Autores: Gibi / Serjão / Zé Catimba (José Inácio dos Santos - 1932). Intérprete: Dominginhos do Estácio. Disponível em: <http://www.sambariocarnaval.com/>. Acesso em 16 ago. 2017.

⁶¹ De acordo com o pesquisador, o período que ele chama de *Belle Époque* Tropical teve início em 1898, com a ascensão à presidência de Manuel Ferraz de Campos Sales, fato que marcou o “início de uma nova era”. Seu fim, pelo menos na Europa, foi definido pelo início da Primeira Guerra Mundial. NEEDLE, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução de Celso Nogueira. Companhia das Letras. São Paulo: 1993. P. 54.

um quarto de século depois do nascimento de seu autor⁶², esse período já havia oficialmente terminado. Sua tela principal, a cidade do Rio de Janeiro, contava, no ano da revelação de seu “submundo” pelo cronista, com mais de trezentos e cinquenta anos. Desde que Villegagnon chegara à ilha que viria a receber seu nome, muito acontecera na faixa de terra que mais uma vez tornava-se uma tela para a projeção das narrativas. A partir dos primeiros anos de ocupação colonial, período no qual o assentamento local não passava de “uma cidade apertada, limitada pelos morros do Castelo, de São Bento, de Santo Antônio e da Conceição” (ABREU, 2013, p. 35), até a data da publicação da obra de Benjamim Costallat, aquela mesma superfície de projeção já passara por disputas entre e contra nativos, como relata Rafael Freitas da Silva⁶³ e já refletira em si a derrota francesa pelos portugueses (CASTRO, 2003, p. 42). Se desde tempos bem mais remotos o território já era local de visitas e de habitação, entre 1582 e 1808, ele torna-se também alvo de registros, conforme relata Jean Marcel de Carvalho França (FRANÇA, 2013). De acordo com o autor, uma primeira perspectiva da cidade, datada de 1582, “descreve a modesta urbe então governada por Salvador Correia de Sá (o Velho), e a última, escrita em 1808, dá conta de um Rio de Janeiro em vias de perder os seus contornos de cidade colonial” (FRANÇA, 2013, p. 7). A partir de 1808, com a chegada da corte portuguesa, o porto da cidade torna-se o mais visitado do continente e o espaço da cidade é convertido no cenário mais ativo da América do Sul. Com o início do período joanino⁶⁴, e com a “suspensão das leis que proibiam a presença de estrangeiros no território brasileiro” (FRANÇA, 2013, p. 7), o espaço da urbe carioca passa a ser acometido por dois fenômenos. O cenário local, que posteriormente seria descrito como “exuberante e grandioso” (FRANÇA, 2013, p. 61) começa a ser mais explorado e registrado, enquanto o território já ocupado passa por uma acelerada troca de cenários. Em ambos os casos, tanto em termos de locação quanto em termos de complexidade humana, o espaço da urbe carioca vê elevar-se sua capacidade de projeção. Por meio

⁶² No ano da publicação dos Mistérios, Benjamim Costallat tinha vinte e sete anos de idade, enquanto, de acordo com a alegação de Jeffrey D. Needell (cf. NEEDELL, 1993), o período definido como a Belle Époque Tropical, a rigor, já era considerado terminado, ao menos na Europa, desde 1914, ano do início da Primeira Guerra Mundial.

⁶³ A esse respeito, ver a Apresentação do livro *O Rio Antes do Rio*, in _____ SILVA, Rafael Freitas da. *O Rio Antes do Rio*, 2ª edição. Babilônia Cultural Editorial. Rio de Janeiro: 2008, pág. 11.

⁶⁴ De acordo com a página do Arquivo Nacional, o período joanino inicia-se em 22 de janeiro, com a chegada de Dom João e sua corte a Salvador, e termina com o retorno da família real para Portugal, no dia 27 de abril de 1821. Coordenação Geral de Documentos. Arquivo Nacional. Disponível em: <http://linux.an.gov.br/mapa/?p=4020>. Acesso em 12 jan. 2018.

desses visitantes, lemos, por exemplo, a afirmação feita por James Justinian Morier, orientalista inglês no Rio de Janeiro⁶⁵, de que “a proporção de negros para brancos puros europeus, na cidade de São Sebastião, é de nove para um. Há, no entanto, tantas uniões entre as raças que se podem encontrar tipos de todos os matizes: do totalmente negro ao marrom desbotado.” (in: FRANÇA, 2013, p. 42). Morier visitou o Rio em um período no qual “o comércio de negros estava em pleno vigor”, e a visita que ele fez a um mercado de escravos o convenceu ainda mais “da iniquidade do tráfico do que qualquer coisa que venha a ser dita ou escrita sobre o tema.” (Apud FRANÇA, 2013, p. 41). James Prior, cirurgião nascido próximo a Belfast, Reino Unido, esteve no Rio de Janeiro entre 16 de outubro e 21 de novembro de 1812. Segundo ele, “aqui, a natureza e os portugueses agiram de maneira oposta: tudo que aquela fez é exuberante e grandioso, enquanto as obras destes são pobres e mesquinhas.” (PRIOR, in FRANÇA, 2013, p. 61). James Prior afirma então que, no ano de sua visita, “a população é estimada em 90 mil almas, das quais somente a sexta parte é branca” (In: FRANÇA, 2013, p. 66). Ele também relata que “o tempo e o descaso parecem ter concorrido para uma devastação contínua da cidade. Uma urbe deserta ou vítima de um saque não poderia apresentar pior estado de conservação” (In: FRANÇA, 2013, p. 64), e nesse palco depauperado, “a corte aparece tão pouco que um estrangeiro não notaria sua presença, exceto pelos efeitos indubitavelmente benéficos que gerou no comércio e na indústria e pelo impacto conciliador que teve sobre a população do país.” (In: FRANÇA, 2013, p. 67). O relato do tenente John Shillibeer, cuja fragata chegou ao porto do Rio em 1816, afirma que “é quase impossível ao visitante [...] não perceber o contraste do que se lhe oferece aos olhos: de um lado, o palácio de um voluptuoso príncipe [...] de outro, a escravaria em seu estado mais cru e lastimável” (SHILLIBEER, in FRANÇA, 2013, p. 72). Sir Henry Ellis, membro da comitiva da segunda missão diplomática britânica enviada a Pequim, chegou ao Rio em 1816. Ele relata que “o ar, a terra e a água, neste país, conspiram ininterruptamente para a produção de riquezas, tudo está sempre em geração, e a natureza nunca deixa de exercitar suas faculdades criativas” (ELLIS, in FRANÇA, 2013, p. 85). Relato após

⁶⁵ De acordo com Jean Marcel Carvalho França, o orientalista em questão, James Justinian Morier, era “um homem com vasta experiência na Pérsia, que se tornaria célebre pelos romances *Aventuras de Haýyi Baba* (1824) e *Aventuras de Haýyi Baba de Isfahán na Inglaterra* (1828)” FRANÇA, 2013, p. 36.

relato, desde os tempos de Maíramûana⁶⁶ e o nascimento do “*karióka*”⁶⁷ (SILVA, 2016, p. 17), o mesmo cenário, no qual a superposição de diferentes cenas urbanas exibia o que Maurício de Almeida Abreu chamou de “o resultado do confronto, reajuste ou recomposição dos sistemas que constituem a sociedade” (ABREU, 2013, p. 31), o espaço da cidade encenava suas personagens. Toda a produção literária do século XIX sobre e/ou produzida no Rio é evidência bastante, tanto da fertilidade do cenário carioca quanto de sua capacidade de atrair registros. Em cada um deles, o olhar daquele que registra a cidade, plasma na narrativa os embates urbanos, processos de estabelecimento de territorialidades.

A respeito do termo “território”, Gilberto Gimenez informa que “em uma primeira dimensão, o território constitui por si mesmo um ‘espaço de inscrição’ da cultura, e por tanto, equivale a uma de suas formas de objetivação. De fato, sabemos que já não existem ‘territórios virgens’ ou completamente ‘naturais’, mas apenas territórios literalmente ‘tatuados’ pelas pegadas da história, da cultura e do trabalho humano. Essa é a perspectiva que adota a chamada ‘geografia cultural’ que introduz, entre outros, o conceito-chave de ‘geosímbolo’” (GIMÉNEZ, in: GONZÁLES, 1996, p. 14). Nas palavras de Gilberto Giménez, citando Joel Bonnemaïson (1940-1997), no texto “Viagem em Torno do Território”, de 1981, o termo “geosímbolo” é definido como “um lugar, um itinerário, uma extensão ou um acidente geográfico que por razões políticas, religiosas ou culturais que cobrem os olhos de certos povos ou grupo sociais com uma dimensão simbólica que alimenta e conforta sua identidade” (BONNEMAISON, apud, GIMÉNEZ, 1996, p. 14). O conceito proposto por Gilberto Gimenez nos parece adequado para a leitura que ora fazemos.

A literatura registra, além do espaço, o próprio olhar daquele que vê esse espaço. A obra *Mistérios do Rio* não escapa a essa proposição. De maneira peculiar, as estratégias textuais, que lembram técnicas do cinema, em associação com a manipulação da narrativa em termos de clivagens espaciais, dicotomias sociais e abismos comportamentais, contribuem para a definição da cidade encenada na

⁶⁶ De acordo com Rafael Freitas da Silva, “Maíramûana” se refere a “o mais importante dos profetas civilizadores”, responsável pela introdução da agricultura e que ensinou a tribo dos tupinambás “a distinguir os vegetais úteis daqueles que faziam mal, assim como suas virtudes medicinais.” (SILVA, 2016)

⁶⁷ Segundo Rafael Freitas da Silva, o rio da Carioca recebeu esse nome em função de ter às suas margens, que as habitava “havia muitas gerações” uma comunidade tupinambá. De acordo com ele, “o nome dessa comunidade tupinambá era Karióka. A primeira aldeia registrada pelo calvinista francês Jean de Léry: a aldeia Kariuac, Kariók ou Karióc (...) ou ainda a Carijó-oca na forma portuguesa transmitida pelo padre José de Anchieta.” SILVA, 2016, p. 18.

narrativa, que se revela então distinta daquela encontrada no mundo objetivo que, por sua vez, também não é única, nem uniforme. Em termos formais, isso significa dizer que, em *Mistérios do Rio*, a lente constitutiva do espaço urbano e que o edifica no texto, transita entre o maior ou menor grau de encenação da própria cidade, enquanto se apropria de aspectos físicos do urbano. Em ambas as instâncias, a narrativa converte tanto o espaço quanto o elemento humano em algo a ser consumido. Surpreendentemente, talvez seja essa percepção uma das mais reveladoras do texto, e a que mais permita proposição de sentidos na construção de um narrador que, perambulando pela polis carioca em 1924, exhibe em sua narrativa menos da própria cidade do que dele mesmo. Nesse aspecto, as estratégias de encenação do submundo carioca remetem à fala de Michel de Certeau (1925-1986), em seu livro *A Escrita da História* (1975) quando, fazendo uma crítica à prática da historiografia, o autor afirma que “ela tem valor de modelo científico. Não se interessa por uma ‘verdade’ escondida que seria necessário encontrar; ela constituiu símbolo pela própria relação entre um espaço novo, recortado no tempo e um *modus operandi* que fabrica ‘cenários’ susceptíveis de organizar práticas num discurso hoje inteligível”. (De Certeau, 1982: Prefácio).

No ano de seu lançamento, a obra de Costallat é projetada sobre uma superfície que lembra uma tela de cinema, a então capital federal. Na época, com cerca de 1.150.000 habitantes (REZENDE, 1982, p. 37), a cidade do Rio, principal cenário nacional, já conhecera toda sorte de alteração de seus fixos e fluxos (SANTOS, 2014, p. 61), já sobrevivera à destruição do Cabeça de Porco (1893)⁶⁸, ao governo Pereira Passos (1902-1906)⁶⁹ e à eliminação do morro do Castelo (1922)⁷⁰. As crônicas que têm como seu espaço de filmagem a cidade em 1924 são dioramas literários que, alegando representar o submundo da urbe, parecem mais recriar do que refletir o ambiente urbano, que é encenado na narrativa como uma série de fragmentos “de tempos históricos representativos das diversas maneiras de (se)

⁶⁸ Uma das medidas que o então Prefeito Cândido Barata Ribeiro tomou durante sua administração da capital Federal foi a demolição do cortiço conhecido como Cabeça de Porco, localizado na atual região de São Cristóvão e “para cuja destruição foi necessário planejar todo um esquema policial-militar.” ABREU, 2013, p. 50.

⁶⁹ Segundo Maurício Abreu, “o Prefeito Pereira Passos comandou, então, no curto período de quatro anos, a maior transformação já verificada no espaço carioca (...) um verdadeiro programa de reforma urbana.” ABREU, 2013, p. 60.

⁷⁰ Maurício Abreu afirma que “o prefeito, logo após tomar posse e realizando um desejo antigo, mandou retirar do centro da cidade, “em nome da aeração e da higiene”, o local que dera origem à urbe no século XVI – o Morro do Castelo.” ABREU, 2013, p. 76.

construir o espaço” (SANTOS, 2014, p. 75). Conquanto Milton Santos nos lembre do caráter fragmentário da natureza do espaço, aquilo de que ressoa a narrativa dos *Mistérios* é menos o fragmento do que o percurso entre eles, o lapso da construção, o próprio “tempo” do qual fala Santos. Assim representada, a cidade surge então não como algo transposto para a narrativa, o que de resto não poderia acontecer, mas como um pastiche de si mesma. Essa estratégia constitutiva de um espaço existente remete à fala de James Prior acerca do embate local entre aquilo que a natureza fizera, em contraste com a obra dos portugueses, mas também opera como um instantâneo daquilo que “articula o social e o mental, o teórico e o prático, o ideal e o real” (LEFEBVRE, 2008, p.41), notadamente no embate entre a construção do narrador e a representação da cidade.

No ano de 1896, a então recém desenvolvida técnica do cinema fora apresentada à cidade (BRILHANTINO, 1997, p. 13). Em 1924, seria essa nova técnica, ainda pertencente ao sistema mudo, a principal lente de visão do narrador de Costallat para recriar em texto, por meio de cuidadosa direção geral, o espaço que sua imaginação concebia e apresentá-lo segundo sua estrita direção cenográfica. A própria disposição dos supostos *Mistérios* da cidade é reveladora do ponto de vista atribuído à simbolização do espaço da pólis na narrativa. Encenados por meio de textos independentes em si e entre si, os *Mistérios*, assim ordenados, revelam uma maneira de se ver a cidade, de concepção do espaço urbano no texto, por meio da configuração de seus territórios e personagens.

Construída a partir de técnicas dessa arte relativamente nova então e encenada por meio de quatorze crônicas⁷¹, a cidade do Rio de Janeiro é configurada no cenário do texto como uma série de salas de cinema. Recorrendo a títulos como “No Bairro da Cocaína”, “Quando os Cabarets se Abrem”, “A Favela que eu vi”, “Casas de Amor”, “A Criatura do Ventre Nu” ou “O Segredo dos Sanatórios”, o autor atribui um tema a cada uma dessas salas de exibição, enquanto reduz a cena urbana a enclaves territoriais e sociais, cada um deles anunciado por um título que lembra o cartaz de um filme diferente. Com assuntos que variam entre a cocaína (“No Bairro da Cocaína”), o ópio (“Os Fumantes da Morte”), a pobreza e a violência (“A Favela que Eu Vi”) ou o sexo (“Quando os Cabarets se Abrem”), nenhum desses curtas metragens seria aprovado para exibição irrestrita. A cidade misteriosa encenada nos *Mistérios*

⁷¹ Ainda que existam divergências entre o número de treze ou quatorze crônicas, a edição que usamos contém quatorze.

não é encenação para menores. A própria definição do que o autor considerava serem os mistérios da cidade já pode ser percebida como uma tomada de posição em relação aos diferentes territórios da cidade ou aquilo que eles poderiam simbolizar. Sua opção pela construção do cenário principal do tema do livro a partir dos títulos presentes na obra corrobora a fala de Júlia O'Donnell, segundo a qual "Costallat tematizava a capital da República em crônicas e romances, apostando no escândalo como estratégia narrativa" (O'DONNELL, 2012, p. 120). Anunciadas no texto como que por cartazes, as crônicas componentes do submundo carioca encenam territórios mais ou menos confinados, cada um deles concorrendo para reiterar a noção de tensão entre a cidade que se modernizava e sua parcela abandonada pela modernidade⁷². Por meio da construção textual, que responde tanto pela seleção dos elementos, quanto por sua organização no texto, a narrativa garante ao leitor acesso àquilo que o autor definira como o submundo carioca. Encenada por meio de operações textuais que remetem ao universo do cinema, a cena *underground* da cidade, os territórios de seu submundo, tornam-se então, para retomarmos Luis Alberto Brandão e sua teorização sobre a noção de "espaço" (BRANDÃO, 2013, p. 47), o aparente "objeto de estudo do texto", enquanto a "metodologia de abordagem" é determinada por estratégias que lembram a sétima arte. A metodologia de construção do espaço, associada aos temas dos filmes exibidos, guia a descrição narrativa da cena urbana carioca, desde o início da obra, no processo de encenação do que a cidade pretende esconder, enquanto encobre aquilo que o conjunto das crônicas parece revelar. Essa percepção remete à fala de Rosa Nívea Pedroso, segundo a qual "A narrativa (sensacionalista) transporta o leitor; é como se ele estivesse lá, junto ao estuprador, ao assassino, ao macumbeiro, ao sequestrador, sentindo as mesmas emoções. Essa narrativa delega sensações por procuração porque a interiorização, a participação e o reconhecimento desses papéis, tornam o mundo da contravenção subjetivamente real para o leitor. A humanização do relato faz com que o leitor reviva o acontecimento como se fosse ele o próprio autor do que está sendo narrado" (PEDROSO, apud AGRIMANI SOBRINHO, 1995, p. X).

Assim, no processo de construção dos cenários dos *Mistérios*, o cinema fornece possíveis chaves de proposição para efeitos de sentido para o texto. É a partir dele que a narrativa introduz o submundo anunciado. Por meio da utilização de

⁷² Para os teóricos Gens & Gens, em *Mistérios do Rio*, "o mistério é abordado de tal forma que não permite um re-agenciamento no contexto social a que pertencera." GENS, Armando e Rosa Maria de Carvalho, in _____ COSTALLAT, Benjamim. *Mistérios do Rio*, 1990, p. 15.

técnicas de posicionamento de câmera, iluminação, figurinos, cenários e trilhas sonoras, estritamente dedicadas à encenação da cidade, surge então, perante a plateia de leitores, o *bas-fond* da pólis. A partir daquela que pode ser apreendida como uma lista de filmes em exibição, o rol dos títulos dos *Mistérios*, uma das estratégias dos movimentos de câmera para sua filmagem é a de reproduzir em seus enquadramentos a sensação de distanciamento e de confinamento dos territórios encenados. Sua primeira tomada acontece com enquadramento⁷³ em plano fechado⁷⁴ (distância), possivelmente com a câmera em posição *plongée*⁷⁵ (altura do ângulo), de quase perfil (lado do ângulo). Trata-se da cena urbana de um diálogo breve entre o próprio narrador e uma mulher. Ela sussurra no ouvido dele: “de noite... Na Glória... No jardim... debaixo do Hotel Glória... Sim, um homem está ali...” (COSTALLAT, 1990, p. 21). Num curto lapso da filmagem, ouve-se a pergunta: “qual a senha”; sua resposta: “dize assim: - ‘eu vim buscar aquilo’”. A narrativa descreve então tanto uma personalidade, a de um suposto cocainômano, quanto um ator, a da suposta personagem: “não te esqueças de esfregar com o dedo as narinas e respirar fortemente – é o sinal característico dos cocainômanos...” (COSTALLAT, 1990, p. 21). Nessa crônica intitulada “No Bairro da Cocaína”, a cena de mistério, que antecipa diretamente a estética de um filme *noir*⁷⁶ e se repete em várias crônicas com a metonímia da porta fechada, é breve e prenuncia a entrada no território anunciado pelo título-cartaz daquilo que parece ser uma coletânea de filmes. A sequência do texto é interrompida por outra, com enquadramento diferente. Essa cena começa apenas com o explorador urbano, em primeiríssimo plano, com a câmera em ângulo normal e posição 3/4. Em tomada externa noturna, a câmera se afasta e eleva-se em relação a ele, à medida que a plateia de leitores ávidos vê essa personagem se afastar, enquanto o movimento da lente projeta no texto a imagem do narrador detetive

⁷³ O enquadramento é definido como a combinação das variáveis plano, altura do ângulo e lado do ângulo.

⁷⁴ No plano fechado, (close-up), a câmera está posicionada próxima do objeto, de modo que ele ocupa quase todo o cenário, sem deixar grandes espaços à sua volta. Esse ângulo é considerado um plano de intimidade e expressão.

⁷⁵ Original do francês, a palavra *plongée*, que significa “mergulho”, define uma posição na qual a câmera está posicionada acima do nível dos olhos, com sua lente de captura voltada para baixo. Essa posição também é conhecida como “câmera alta”.

⁷⁶ Acerca do termo “noir”, informamos que essa palavra de origem francesa, no contexto da cinematografia, faz referência a uma estética surgida no início da década de 1940, e que tem no filme *O Falcão Maltês* (1941), do diretor John Houston, um de seus principais fundadores. Segundo Kim Newman, uma das características dessa estética é “o uso das sombras simbólicas” (NEWMAN, in SCHNEIDER, 2008, p. 170).

em busca dos mistérios urbanos, uma espécie de Buster Keaton local⁷⁷. O movimento da lente transita pelo plano médio, passa pelo plano de conjunto e atinge o plano geral, quase em voo de pássaro. A tela textual projeta o Jardim da Glória. Por suas “alamedas desertas e iluminadas” a personagem do repórter caminha “à procura do homem misterioso – do vendedor de cocaína. Do criminoso vendedor de esquecimento e de ilusão...” (COSTALLAT, 1990, p. 21). Em seu percurso pelas “alamedas muito claras e vazias” ou por um “jardim deserto e iluminado” (COSTALLAT, 1990, p. 22), ele se distancia, no cenário da cidade, de sua plateia leitora, enquanto adentra e desaparece na “zona do comércio miserável do terrível tóxico (...) um comércio que opera mais tranquilo à noite.” (COSTALLAT, 1990, p. 21). Assim construído, dentro de uma espécie de panóptico urbano, oprimido pelo excesso de luz e em isolamento, o personagem-narrador da cidade introduz com sua caminhada um aspecto técnico importante, que diz respeito tanto ao distanciamento quanto ao confinamento geográfico dos territórios em cartaz, não tanto de si mesmo, mas do próprio observador da narrativa. Esse aspecto parece ter relação com o posicionamento da câmera, em última instância, responsável pela encenação das estratégias de afastamento e distanciamento dos territórios.

Enquanto o *bas-fond* carioca é construído pelo autor, como composto por todas as personagens desviantes do “*mainstream*” urbano, os territórios que lhe servem de cenários são projetados no texto sob as lentes do isolamento e do confinamento em relação ao leitor-plateia. De forma a encenar o submundo carioca, tudo aquilo que é percebido como dissonante, sejam territórios ou personagens, é inserido em cenários urbanos que podem servir para isolá-los de seus leitores, enquanto, paradoxalmente, os projeta para essa mesma plateia, por meio da narrativa. Por meio dessa estratégia, o autor logra, além de sequestrar o espaço urbano, que é então oferecido ao leitor de acordo com a direção daquele, também conquistar a primazia do percurso pelo espaço-cenário apenas para si próprio, restando a esse palco urbano sequestrado ser exibido em filme, para uma audiência que não caminha pela cidade, mas antes a assiste, como a um espetáculo, em uma sala escura, sob direção desse ser que aparenta vagar pela cena urbana carioca.

Recorrente nas crônicas, a estratégia de afastamento dos territórios encenados reaparece, por exemplo, em outras instâncias. Como no caso de “No

⁷⁷ Ver Sherlock Jr. de Roscoe “Fatty” Arbuckle, de 1924, in _____ : SCHNEIDER, 2008, p. 48.

Bairro da Cocaína”, cujo território é dominado pelo consumo da droga e que é anunciado na narrativa como “de noite... na Glória... no jardim” (COSTALLAT, 1990, p. 21), o convite feito pelo explorador-personagem acerca da favela, já na primeira linha da crônica “A Favela que Eu Vi”, “vamos ao morro do crime?” (COSTALLAT, 1990, p. 33), também prenuncia um território afastado do leitor. Em ambos os casos, a narrativa configura-se de maneira a apartar fisicamente os respectivos territórios encenados da plateia de leitores, mas a estratégia de afastamento recorre também a outras operações textuais. No caso do território da cocaína, a atividade é distinta daquela dominante na cidade, qual seja, o consumo ilegal da droga. No caso da favela, o que distingue e afasta é a própria descrição do espaço-cenário que a configura. Seus “pequeninos casebres fétidos e imundos, que se arriscam, a cada instante, a voar com o vento ou despencar-se lá de cima” (COSTALLAT, 1990, p. 34) são vistos por ele à distância, “fora do mundo” (COSTALLAT, 1990, p. 37). A favela, que “é uma cidade dentro da cidade. Perfeitamente diversa e absolutamente autônoma”, com seus “casebres feitos a lata de querosene [...] sem higiene, sem conforto” (COSTALLAT, 1990, p. 35) é um lugar “que não conhece polícia, não conhece impostos, não conhece autoridades”. Fora do mundo e fora da lei, o território da favela, o “morro sinistro, o morro do crime” também escapa à urbanização. A favela “não tem ruas [...] não tem luz. Não tem esgotos. Não tem água. Não tem hospitais. Não tem escolas. Não tem assistência. Não tem nada...” (COSTALLAT, 1990, p. 35). Configurado a partir das chaves da exclusão, da precariedade e da quase escuridão, o território da favela, além de afastado geograficamente, é também diferenciado do território da cidade abaixo, com “vida [...] com luz, com ruas, com bondes” (COSTALLAT, 1990, p. 39). Em relação à estratégia de afastamento dos territórios do suposto submundo da cidade, outra crônica chama atenção, “Casas de Amor”, em que o mesmo processo recorre ao enclausuramento extremado do espaço. Em meio ao fluxo da cidade, a câmera que esse cinegrafista urbano carrega registra um lugar em que “bondes passavam” e havia “muita gente pelas calçadas” (COSTALLAT, 1990, p. 40), a rua do Riachuelo, “cheia de pó”. Nesse ponto da narrativa, “a lente” do narrador-diretor focaliza, no meio do turbilhão, “uma casa igual a outras”. Enquanto o suposto plano de filmagem parece aproximar o objeto de seus leitores, ele o descreve como uma casa “pequenina, baixinha, caiada de vermelho [...] irmã gêmea da sua vizinha”. Essa casa de aspecto quase “burguês” era uma “velha casa de um andar só, de construção antiga”, contra a qual “nada depunha”. Somente uma porta,

“envidraçada e fosca e uma campainha elétrica” chamavam atenção. Ao atravessar essa porta de vidro, o visitante salta do turbilhão da cidade para um universo à parte, “uma das mais célebres e características casas de *rendez-vous*⁷⁸ do Rio de Janeiro – a casa da Judite”. A natureza clandestina das atividades do recinto sob administração de Judite, “agasalhar amores sob o teto hospitaleiro de sua casa. Toda espécie de amores...” (COSTALLAT, 1990, p. 41) se reflete na organização espacial desse território confinado. Com uma cena que projeta uma sucessão de imagens de cômodos e portas, entradas e saídas, digna de um filme de suspense, o texto revela as estratégias espaciais de Judite para dar fuga, caso necessário seja, aos usuários do espaço. Por meio da introdução na narrativa de “um pequeno corredor, dando para três quartos, todos eles independentes, mas comunicando, internamente, entre si”, posicionados ao lado de uma “sala de jantar, também com comunicação interna para o último quarto” e que, por sua vez, “tem uma porta para um pequeno terreno, maravilhoso ponto estratégico que liga a rua do Riachuelo à rua do Resende” (COSTALLAT, 1990, p. 41), a narrativa encena perante a plateia de leitores a saída do labirinto comandado pela personagem da “gorda Judite”, que, em pleno centro do Rio, gerenciava “toda aquela engrenagem de vícios e de vergonhas” (COSTALLAT, 1990, p. 42). Constituído como um labirinto quase inexpugnável e de onde dificilmente se pode escapar sem ajuda da administração, o cenário então revela detalhes da atividade interna do território: proporcionar encontros amorosos, sempre sob a tutela de Judite, que “conhecendo a preferência e a exigência de cada um, faz a felicidade de todos.”. Assim, confinado em uma casa insuspeita e abrigando atividades das quais não se fala, mais um enclave urbano é construído na narrativa, que pontua o mapa da cidade com esses pontos de mistério. Como se vê, no sentido de construir a sensação de delimitação, de confinamento e de distanciamento dos territórios encenados, a narrativa recorre a técnicas originárias do cinema. Da mesma maneira do caso do território da cocaína e daquele da favela, o cenário dos “vícios e vergonhas” conduzido por Judite é configurado como um território remoto, escondido em meio à enormidade da cidade, e somente identificável aos iniciados por meio de uma porta envidraçada e de uma campainha suspeita, ambas perdidas no turbilhão de uma rua movimentada.

⁷⁸ Acerca do termo “rendez-vous”, mais um de origem francesa que ocorre no texto, o Dicionário Priberam Online o define como: 1) Ponto de encontro; local escolhido para um encontro. 2) Encontro combinado com antecedência. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/rendez-vous>. Acesso em 13 maio 2018.

Assim como na instância da crônica “No Bairro da Cocaína” e naquele da *Favela*, a natureza da realidade reinante no território de Judite também contribui para afastar os territórios do universo de sua plateia de leitores. Como em outras instâncias, o posicionamento da câmera, associado à voz narrativa, e à edição, que remete a recortes temporais, contribuem também para a encenação da sensação de enclausuramento.

Como estratégia geral de composição dos cenários dos *Mistérios*, as técnicas de enquadramento, com a intenção de afastamento e enclausuramento dos territórios encenados, podem ser percebidas como fundamentais na composição do cenário urbano da obra. Por meio delas, o leitor como se assentado na sala do cinema assiste à apresentação de mais um dos locais de mistério da cidade, encenado na crônica “O Segredo dos Sanatórios”. Nesses territórios, tanto segredos quanto espaços são “fechados a sete chaves” (COSTALLAT, 1990, p. 98). Localizados “em plena cidade, nos bairros elegantes, os sanatórios, ferozmente, guardam o seu segredo.”. Com aspecto externo de uma “agradável [...] velha e confortável casa de família”, que “não revela nem de longe o que se passa lá por dentro”, cada uma dessas instituições esconde um sanatório, “defendido pelo segredo profissional de mil Cérberos” (COSTALLAT, 1990, p. 99). Enquanto a menção ao cão mítico Cérbero que, em posição de guarda na porta de acesso ao mundo inferior, conforme proposto pelos gregos, permite a entrada, mas não a saída de ninguém, imediatamente converte o território do sanatório em um reino de Hades, a presença de “mil” deles, além de dimensionar tanto o grau de controle do espaço quanto fixar no texto o olhar que o explorador tem do sanatório, fornece à plateia leitora a mais espetacular projeção das mil feras que aguardam as almas que entram. A aparência externa de normalidade esconde “uma verdadeira cilada” e por isso “a entrada do sanatório não os deve espantar” (COSTALLAT, 1990, p. 99), já que “o aspecto externo do sanatório não revela nem de longe o que se passa lá por dentro.”. Diferentemente da clausura labiríntica de Judite, que possui uma rota de fuga programada, o cenário de um sanatório particular, destino cada vez mais comum de cocainômanos e viciados em geral, é um lugar “rodeado de jardins, jardins discretos onde o convalescente pode passear sem ser visto pelos que passam na rua”, mas que, “quando o doente procurar fugir, se transformará na mais segura das prisões” (COSTALLAT, 1990, p. 99). O exemplar dessas verdadeiras fortalezas urbanas é altamente confinado, ele mesmo. O detetive urbano revela que “atrás daquele primeiro corpo do sanatório, igual a uma

casa de família feliz, existe, em pavilhões isolados, fora do mundo, o trágico espetáculo de criaturas perigosas, doentes, alucinados, fisionomias loucas e, destemperadas, através de grades intransponíveis” (COSTALLAT, 1990, p. 100). A descrição do cenário do sanatório encena, possivelmente, o mais hermético dos territórios dos *Mistérios*, mesmo porque, em lugar dos pobres, os habitantes do lugar são os ricos viciados a serem escondidos da vida social. Ali se encontram o território e as territorialidades que o jogo cênico da sociedade mais deseja esconder. Toda a encenação do espaço que contém essas personagens reflete essa postura. Encenando no texto uma narrativa que lembra um filme que parece ter sido rodado em uma masmorra do medievo, a narrativa é construída com a aparente meta de causar verdadeiro terror em seus leitores, com a descrição de um cocainômano “muito pálido, muito magro, os olhos pulsando de terror fora das órbitas [...] tem suores frios provocados pelo medo (e) desesperado, [...] gesticula, furiosamente, [...] em delírio” (COSTALLAT, 1990, p. 102). O sanatório é descrito como “uma verdadeira cilada” (COSTALLAT, 1990, p. 99), um lugar que “tem a agradável aparência de uma casa de família”, e que “à primeira vista, não assusta”. Esse território encerra “escondidos da rua, (...) os infelizes viciados, presos como criminosos, atrás das grandes grades de madeira, disfarçadas e enfeitadas por pequeninas vidraças, graciosas e elegantes, mas não menos jaula” (COSTALLAT, 1990, p. 101). Imerso nessa narrativa, que remete a uma cena filmada por algum diretor da corrente de cinema “fantástico e bizarro que surgiu na Alemanha na década de 1920” (SCHNEYDER, 2008, p. 30), e em face do horror que presenciara, o visitante foge “na noite escura, do sanatório e do seu segredo” (COSTALLAT, 1990, p. 103). Assim, desde a primeira crônica, “No Bairro da Cocaína”, até a última, “O Segredo dos Sanatórios”, tanto os temas das narrativas quanto as técnicas originais do cinema (plano de filmagem, altura e lado do ângulo), todos eles aspectos do texto que surgem capturados pela câmera cinematográfica, a lente de visão da urbe, concorrem para a configuração do cenário urbano. Afastados e confinados, esses territórios circunscrevem também suas personagens, notadamente aquelas percebidas pela cultura dominante como sendo desviantes. Em conjunto, territórios e personagens compõem o que a narrativa arbitra como o submundo carioca. Conjuntamente, a narrativa os confina e os afasta de sua plateia leitora, a quem, paradoxalmente, os apresenta.

A estratégia de distanciamento entre a cidade habitada pelos possíveis leitores e aquela compreendida na narrativa como o submundo recorre a outras operações

textuais para sua efetivação. Novamente a crônica que descreve uma visita à favela é significativa. Trata-se aqui, para além de seu confinamento espacial no alto do morro, da limitação do acesso a ele por meio da descrição do nível de dificuldade e perigo que o percurso até lá envolve. Subir à favela é possível por meio “das muitas entradas do morro sinistro” (COSTALLAT, 1990, p. 34). A câmera, textualmente reconstituída por meio do foco narrativo, segue o visitante ao longo do percurso escolhido por ele, que começa na rua da América. Essa rua que “estendia-se poeirenta (era) uma das ruas mais sórdidas do Rio de Janeiro. Enlameada, imunda.” (COSTALLAT, 1990, p. 33). Nessa rua esburacada, com “casas de sobrado, muito feias, muito sujas, todas fechadas [...] quase todos os moradores [...] são ladrões e intrujões”. A zona “que mais fornece pensionistas para as prisões”, a rua da América, espécie de portal de acesso ao universo paralelo da favela, é o lugar do “roubo”, da “astúcia”, do “profissional da gazua e do pé-de-cabra” (COSTALLAT, 1990, p. 33). Em uma narrativa que lembra a tomada de cena em plano aberto do cinema, a câmera foca então no trecho final do percurso, que se eleva íngreme acima da cidade, uma “pedreira imensa” (COSTALLAT, 1990, p. 34), sobre o qual repousa o território apartado da favela. À medida que o ponto focal se fecha no percurso, a subida até o ponto que mais parece ser a borda externa da cidade exige um sacrifício final, galgar a “rampa forte, talhada na própria rocha”, conhecida como “pedra lisa [...] esperanças de degraus, degraus esboçados na rocha viva, escorregadios, perigosos, traiçoeiros” (COSTALLAT, 1990, p. 34). O percurso exhibe tamanha dificuldade que desumaniza. O acesso é um lugar onde “não se anda, gravita-se. Os pés perdem a função normal de andar, transformam-se em garras”. Por meio da construção de seu cenário, a favela como território depauperado e quase inatingível, é simultaneamente alijada da cidade e tornada quase inexpugnável ao leitor, que segue a tomada vertiginosa da cena morro acima, recorrendo a “pequenos degraus – e que degraus! – esperanças de degraus, degraus esboçados na rocha viva”. Também de maneira a reiterar a noção de distanciamento e confinamento dos territórios filmados, a narrativa encena o processo de acesso a outros territórios. Assim como no caso da Favela, tanto a dificuldade de acesso quanto o perigo ao longo do percurso são caracterizados na narrativa da visita ao cenário da crônica cujo título é “Os Fumantes da Morte”. Novamente, o detetive se arrisca pela cena urbana, de forma a fornecer à plateia de leitores a sensação de que estes estavam no mesmo local que aquele alegava narrar. Segundo nos informa Danilo Agrimani Sobrinho, “A narrativa (sensacionalista)

transporta o leitor; é como se ele estivesse lá, junto ao estuprador, ao assassino, ao macumbeiro, ao sequestrador, sentindo as mesmas emoções. Essa narrativa delega sensações por procuração, porque a interiorização, a participação e o reconhecimento desses papéis, tornam o mundo da contravenção subjetivamente real para o leitor. A humanização do relato faz com que o leitor reviva o acontecimento como se fosse ele o próprio autor do que está sendo narrado” (AGRIMANI SOBRINHO, 1995, p. 17).

Por meio de uma espécie de salto, da “claridade intensa da avenida” (COSTALLAT, 1990, p. 51), já iluminada por “milhares de globos elétricos dos milhares de seus lampiones”, e onde existia “uma brisa fresca, inesperada (que) vinha do mar”, para a “escuridão da Rua São José”, mais uma vez, o explorador do cenário da urbe constrói a passagem do mundo para o submundo urbano dos Mistérios. A “câmera” que o segue em plano médio gira no espaço, quando o narrador transpõe o limiar entre mundo e submundo, entrando no “beco do Cotovelo, o beco sinistro e fétido, com a sua ladeirinha que sobe para as ruínas do Castelo”. Essa peregrinação que remete a Eugène-François Vidocq⁷⁹ (1775-1857) conduz à Travessa dos “Ferreiros. Em Pleno Bairro chinês!”. Em meio à escuridão, ao mau-cheiro e à sensação de confinamento da Travessa, estreita e cujas “casas são bastante altas e durante o dia mal se avista o céu” (COSTALLAT, 1990, p. 52), surge também na configuração textual do bairro chinês “o receio de ser assaltado, ali, sem mais nem menos, sem barulho, em pleno silêncio”. Assim combinados, o abandono da luz, a deambulação pelo território escuro e malcheiroso e o risco da caminhada concorrem para compor um território ao qual o acesso é definitivamente restrito. Se a conformação textual desse percurso, por si só, já atua no sentido de afastar o território da plateia que ora o visita em texto, a construção do acesso prevê ainda outro mecanismo que enfatiza a natureza de alheamento de sua plateia de leitores em relação ao submundo narrado. A identificação dos portais de entrada dos territórios proscritos também é de conhecimento restrito. Componentes da *mis-en-scène*, eles se assemelham a entradas de salas de cinema que, no imaginário dessa plateia de *flâneurs* literários, são capazes de franquear o acesso a mundos míticos perigosos, como cavernas,

⁷⁹ Eugène-François Vidocq (1775-1857) foi um criminoso francês, cuja vida inspirou autores como Victor Hugo e Edgar Allan Poe. Sua trajetória mudou quando passou a colaborar com a polícia de Paris, tornando-se então criminalista. Vidocq é considerado o fundador da criminalística, o principal organizador da Sûreté Nationale Francesa e apontado por Richard Lehan como a principal fonte de inspiração de Eugène Sue e sua obra monumental *Les Mystères de Paris*, publicada em fascículos entre 1842 e 1843. Antes disso, o próprio Vidocq havia publicado sua obra *Les véritables mémoires de Vidocq*, em 1827.

grutas ou palácios perdidos, protegidos por dragões. Evidências bastantes dessa possibilidade de sentido são as instâncias narrativas nas quais Cérberos, Salomés e Vênus surgem no texto como personagens de uma construção literária que lembra uma encenação tropical. Os meios de acesso aos territórios do submundo carioca são marcados por códigos, dos quais somente o explorador e seus guias exclusivos, também conhecidos como “cicerones” (COSTALLAT, 1990, p. 76), e que remetem à figura do “*trouchement*” da França Antártica de Villegagnon⁸⁰, têm conhecimento. Assim como no caso da crônica *No Bairro da Cocaína*, instância literária na qual a senha de acesso era “eu vim buscar aquilo” (COSTALLAT, 1990, p. 21) e envolvia a encenação de uma personagem, que não deveria se esquecer “de esfregar com o dedo as narinas e suspirar fortemente [...] o sinal característico dos cocainômanos”, também a lente que encena a entrada no território de consumo do ópio captura a imagem de um portal, perante o qual se executa uma senha de acesso. Sobre a porta da casa número 17 da Travessa, deve-se “bater, primeiro de leve, depois com força, para depois ir batendo de novo, lentamente, como um tambor que fosse, pouco a pouco, desaparecendo, ao longe” (Costallat, 1990, p. 52). O mesmo ritual se repete à entrada da casa de amores, cuja existência em meio ao espaço urbano somente era evidenciada por uma porta incomum, acompanhada de uma campainha. Em ambas as casas, o espaço urbano esconde, em meio a suas edificações mais comuns, atividades suspeitas, conduzidas em territórios secretos. Ao longo das crônicas, os momentos recorrentes em que o narrador e seus diferentes acompanhantes encenam a transposição entre mundo e submundo, invariavelmente, interrompem a cena, antes de também arrastarem seus leitores para dentro dos mesmos territórios.

Em relação à dificuldade e risco do acesso ao território-cenário da narrativa, outro exemplo chama a atenção. Trata-se de o já citado “Túnel do Pavor”. Antecipada pela chamada do cartaz-título da crônica, a narrativa que descreve uma visita noturna ao túnel Rio Comprido-Laranjeiras também recorre a um território remoto e perigoso, sobretudo à noite. Com um trajeto que começa em algum ponto de uma avenida “cheia

⁸⁰ Na obra *O Rio Antes do Rio*, Rafael Freitas da Silva nos informa que os “*trouchements*” eram “comerciantes e intérpretes que viviam entre os Tupinambás há muitos anos quando o cavaleiro templário Nicolas de Villegagnon chegou ao Rio de Janeiro em 1555 com a intenção de fundar uma colônia chamada França Antártica”. O mesmo autor explica ainda que a função deles ali, “além de fazer o trabalho de intérprete para os enviados comerciais franceses, era garantir que os constantes carregamentos de pau-brasil, pimenta, tabaco, papagaios, macacos e outras curiosidades estivessem prontos para os navios mercantes das cidades francesas”. SILVA, Rafael Freitas de. *O Rio Antes do Rio*, 2008, p. 116.

de automóveis à espera da saída dos cinemas e dos teatros” (COSTALLAT, 1990, p. 57), o explorador noturno da cidade recebe a primeira recusa de transporte, quando um “*chauffeur*” alega que, às mais de onze horas da noite, em um lugar onde “carros e chauffeurs não faltavam”, “não há chauffeur que os conduza...”. Informado pelo motorista que preferia “ir para a geladeira e para a Colônia Correcional”, a transportá-los ao Túnel, mesmo que fosse “por uma fortuna”, ele parte então para a Lapa, no encalço de um motorista chamado Oswaldo, “um *chaffeur* maluco, mas maluco mesmo [...] um menino atirado, perigoso e hábil na direção [...] o pavor do bairro, (que) já matou um transeunte numa de suas fantásticas correrias” (COSTALLAT, 1990, p. 58). A encenação do aumento da dificuldade de acesso ao território atinge seu ápice com a recusa do próprio Oswaldo, pois “ninguém está disposto a ser atacado pelas costas, no escuro, sem mais nem menos”. Enquanto o narrador informa que somente a quantia de “duzentos mil réis” poderia levar a comitiva de aventureiros ao túnel, aparentemente atribuindo um preço ao nível do risco envolvido no acesso ao território, o próprio olhar do narrador muda de posição, dando então início a uma filmagem com câmera em voo de pássaro, que observa a trajetória de um automóvel. “Em carreira vertiginosa, (ele) deixou o largo da lapa, barulhento dos jazz-bands de seus *cabarets*, e dirigiu-se, dentro da noite, para um rumo desconhecido”. O movimento ascendente do automóvel coincide com o nível do suspense, enquanto o grupo de “botânicos do asfalto” galga a Ladeira Barão de Petrópolis (COSTALLAT, 1990, p. 60). À medida que o distanciamento da urbe civilizada é revelado pela visão de que “a cidade tinha ficado lá embaixo, cheia de luzes, de casas, de bondes e de automóveis”, aumenta o suspense, com a descrição da população do Túnel, composta por “gatunos”, “habitantes transitórios [...] bandidos que a polícia persegue, criminosos que se escondem e que fogem, ladrões que procuram desaparecer com os seus roubos, assassinos que, com a faca ainda quente de sangue, vão durante a noite, um dia, se refugiar com a sua consciência maldita” (COSTALLAT, 1990, p. 59). Do topo da Ladeira, essas personagens “vêm o automóvel (e) têm amplamente o tempo de se concentrarem em uma das bocas do túnel para exercer uma ação conjunta contra um turista incauto” (COSTALLAT, 1990, p. 61). Quando a lente da câmera de filmagem captura o desaparecimento do automóvel na boca negra e isolada do túnel, tem início a construção da sensação de pavor, antecipada pelo título da crônica. O Túnel do Rio Comprido “é o pleno deserto. A plena solidão”, “é o lugar mais ermo e mais perigoso do Rio de Janeiro” (COSTALLAT, 1990, p. 59), é “uma zona esquecida de Deus e da

Prefeitura” (COSTALLAT, 1990, p. 60), é “um buraco escuro cavado na montanha [...] desconhecido em plenas trevas” (COSTALLAT, 1990, p. 61). É nesse território soterrado pelo morro que, eles “todos molhados daquela misteriosa água saída das trevas” têm “mais probabilidade de serem atacados”. Nesse ambiente, surge então “um vulto preto, um homem, chapéu desabado e sinistro” (COSTALLAT, 1990, p. 62). Ouve-se um tiro que ecoa no espaço. Alguém da comitiva de exploradores havia disparado sua arma na escuridão. Todo o pânico que habita o território do pavor é construído com a movimentação trêmula da câmera, encenada por meio de processos textuais, em planos próximos às personagens do automóvel, mas distanciados do exterior. A sequência de movimento frenético, de altíssima tensão e de baixíssima luz, é bruscamente interrompida por uma visão cinematográfica em que “o Pão de Açúcar e a sua massa de granito surgiam de um mar prateado de reflexos (enquanto) a lua impassível e branca clareava as laranjeiras”. Novamente saltam, diretor e seu grupo de acompanhantes, do escuro para o claro, do sinistro para o fausto, do submundo para o mundo. Em mais uma instância da narrativa cinematográfica dos *Mistérios*, esse submundo é configurado como uma sucessão de territórios remotos e apartados da integridade do espaço urbano. Em mais essa crônica, territórios e personagens divergentes daqueles encenados na cidade da *Belle Époque* carioca são lançados na escuridão. Novamente a diversidade que compõe a pólis é convertida em mercadoria de consumo, por meio da lente cinematográfica constitutiva dos mistérios da cidade. Afinal de contas, a própria diversidade da urbe realiza uma proposição de inversão, na medida em que parece propor a possibilidade de o próprio leitor, simbolicamente associado ao cidadão comum, haver disparado contra um semelhante.

Ainda em relação aos processos textuais que contribuem para a construção das sensações de distanciamento e de exclusão, durante a encenação do suposto submundo carioca, outro elemento textual salta aos olhos. Trata-se da questão da sujeira, em função de suas implicações antropológicas sobre o processo de organização, e de sua manifestação ao longo da construção e encenação dos *Mistérios do Rio*, conforme percebida em nossa leitura. Inseridas no escopo de uma espécie de macro-estratégia constitutiva das sensações de distanciamento e de exclusão, a sujeira, a decadência e a dificuldade de acesso parecem contribuir para uma cadeia de micro-estratégias presentes no texto, cuja organização formal concorre para remeter as narrativas à sensação de construção de filmes de curta-metragem. A partir do ponto de vista da encenação do submundo carioca, novamente as imagens

de sujeira surgem na narrativa. Dentre essas instâncias, destacamos a crônica “A Favela que Eu Vi” (p. 33), na qual a imundice da rua da América é encenada como uma espécie de zona de transição entre o território destituído e abandonado da Favela e aquele organizado pelo processo de modernização de parte da cidade, ou “O Jogo do Bull-Dog” (p. 46), crônica na qual a insalubridade do ambiente do jogo é associada à própria impureza moral de seus frequentadores, ou ainda “Os Fumantes da Morte” (p. 51), narrativa que contrapõe a claridade da avenida à escuridão da casa habitada pelos consumidores de ópio, ao mesmo tempo em que, simbolicamente, associa o vício à ausência da modernidade. No mesmo sentido, na crônica “O Túnel do Pavor” (p. 57), a modernidade que se instalava no Rio de Janeiro então, encenada por meio das menções à música e às luzes da Lapa, é contraposta à escuridão e isolamento territorial do túnel para o qual se dirige o grupo. Em “A Pequena Operária” (p. 63), a sensação de exclusão social e econômica da personagem de Helena é construída por meio de menções ao quarto em que ela vive, “sem ar, sem luz, sem higiene” (COSTALLAT, 1990, p. 65), ou da ambulância que a transporta para a Santa Casa, um automóvel “horrível e escuro como uma prisão” (COSTALLAT, 1990, p. 64), e “Na Noite do Subúrbio” (p. 74), a sensação de exclusão geral do processo modernizador da cidade é construída por meio da descrição do cenário do bairro de Ramos, escuro, esburacado e sujo.

Em cada uma dessas instâncias, sujeira, decadência e impureza dominam o cenário e são elementos fundamentais para a compreensão tanto da construção dos territórios e de suas personagens quanto para a apreensão do processo de configuração simbólica do espaço urbano, refletido no ponto de vista capturado pela “câmera”. Importa, pois, relembrar Mary Douglas, segundo a qual, “nenhum conjunto particular de símbolos classificatórios pode ser entendido igualmente; para os compreender, há que relacioná-los com a estrutura total de classificações da cultura em questão” (DOUGLAS, 1976, p. 4). No caso da construção do submundo carioca, os significados antropológicos, associados à percepção das técnicas pertencentes ao universo do cinema no texto, podem fornecer meios de abordagem do tratamento que a narrativa concede a elementos como a sujeira, a impureza e a decadência.

Na primeira crônica em que sujeira e decadência são encenadas, a instância da visita à Favela, o cenário é composto por tons de cinza e tons terrosos, enquanto a “câmera” encena o trajeto até a “Ponte dos Suspiros, (feita) de madeira muito tosca” (COSTALLAT, 1990, p. 33), pela “Rua da América (que) estendia-se poeirenta”.

Imersa em pó e cheia de buracos, a rua era limitada por “casas de sobrado, muito feias, muito sujas, todas fechadas”. A narrativa informa então que esse cenário imundo e depauperado era um território no qual “quase todos os moradores [...] são ladrões e intrujões”. Em meio a esse território decadente e insalubre, “a Favela, ao longe, com seus casebres minúsculos, parecia um presépio imenso”. Apenas ao longe. A Câmera que insiste em acompanhar o explorador do submundo, enquanto arrasta consigo a plateia exultante com a visita à região que, na época da narrativa, era dada como “a que mais fornece pensionistas para as prisões”, revelaria que o “presépio” era constituído por “casebres feitos de latas de querosene [...] sem higiene, sem conforto [...] fétidos e imundos, que se arriscavam, a cada instante, a voar com o vento ou despencar-se lá de cima” (COSTALLAT, 1990, p. 34). Nesse cenário desolador, “as choupanas se fazem umas sobre as outras, à vontade do proprietário. O terreno é de ninguém, é de todos. A sarjeta, a rua, o esgoto, é tudo a mesma coisa, e essa mesma coisa é uma enorme vala onde se passa aos pulos, saltando-se de buraco em buraco” (COSTALLAT, 1990, p. 35). Assim exibidas, novamente imundície e impurezas remetem à fala de Mary Douglas, para quem “a impureza é uma ofensa contra a ordem. Eliminando-a, não fazemos um gesto negativo; pelo contrário, esforçamo-nos positivamente por organizar o nosso meio” (DOUGLAS, 1976, p. 6). Assim projetadas na tela do texto, sujeira e impureza produzem na plateia o choque do asco e da repulsa, afastando-a ainda mais o território da Favela, descrita como um mundo “fora do mundo” (COSTALLAT, 1990, p. 37). A clivagem entre o território da Favela e aquele da cidade com “luz, ruas, com bondes” (COSTALLAT, 1990, p. 39) se completa com a descida do morro e o retorno “à vida”. Essa atitude por parte do cinegrafista do urbano carioca remete à fala de José Carlos Rodrigues e sua teorização sobre a questão da sujeira e do lixo. Segundo o teórico, falando sobre o período pós-Revolução Francesa⁸¹, “as populações são deslocadas, de modo que os bairros das populações pobres e ainda envolvidas pelas mentalidades e sensibilidades anteriores sejam afastados dos locais de residência das elites, que vão ficar agora relativamente preservadas deste odor que insiste em permanecer em certas esferas da sociedade.” (RODRIGUES, 1995, p. 43). Em 1924, em visita a um território no Rio Antigo, o Morro da Providência, o explorador urbano, que Benjamim Costallat configura mais de cem anos depois, parece tanto reiterar o ponto de vista

⁸¹ Referência ao período pós 14 de julho de 1789, data em que eclodiu a Revolução Francesa, com a tomada da Bastilha.

que José Carlos Rodrigues descreve quanto fornecer dados de sua própria e real localização em relação ao território encenado. Mais uma vez, o submundo da cidade parece ser encenado por uma personagem em trânsito, em meio a territórios dados como ameaçadores, aos quais ela mesma parece não pertencer.

Na crônica “O Jogo do Bull-Dog”, o território do jogo, “um dos mais perigosos antros do jogo” (COSTALLAT, 1990, p. 46), não passa de um “infernical pequeno cubículo sem ar nem luz, com cheiro de mictório, ali ao lado do Arsenal de Marinha” (COSTALLAT, 1990, p. 48). Esse espaço, onde se via “o jogo, sobre o pano verde em farrapos e sobre aquela mesa improvisada com tábuas e cavaletes” (COSTALLAT, 1990, p. 47), era dominado por um “horrível cheiro de mictório mal lavado que envolvia de uma camada espessa e fedorenta toda a atmosfera de “O Jogo do Bull-Dog” (COSTALLAT, 1990, p. 37). Aquele território insalubre e assustador, marcado por excrementos humanos, exibia, como personagens principais, “homens de trabalho da estiva, homens honrados acotovelando-se com malandros renitentes, pervertendo-se pelo contágio” (COSTALLAT, 1990, p. 50). Enquanto a narrativa inclui estratégias como o distanciamento do território do jogo e o risco que a visita a ele envolvia, a “câmera” em plano fechado na caminhada do narrador, com movimento errático que encena tanto a degradação do território quanto a sensação de perigo do percurso, segue o narrador e captura toda a abjeção da imundice e da falta de higiene do lugar, cujo ápice se dá com a descoberta da “utilidade do misterioso tanque ao lado da sórdida mesa de jogo” (COSTALLAT, 1990, p. 49).

A mesma natureza de operação textual envolvendo a questão da sujeira pode ser detectada na instância da crônica “Os Fumantes da Morte”. Da mesma maneira que na construção do território do jogo, o trajeto até a casa onde os chineses consumiam o ópio envolvia o abandono da “claridade intensa da avenida”, a virada repentina no “Beco do Cotovelo, o beco sinistro e fétido” (COSTALLAT, 1990, p. 51) e uma caminhada pela estreita e apavorante “Travessa dos Ferreiros (onde) o receio de ser assaltado, ali, sem mais nem menos, sem barulho, em pleno silêncio, sobe à garganta de quem passa” (COSTALLAT, 1990, p. 52). A construção do interior da já citada casa de número 17 envolve “um andar térreo imenso, às escuras (onde) três luzes anêmicas, jogadas aqui, mais além, acolá, sem simetria, em meio de toda aquela escuridão” (COSTALLAT, 1990, p. 53) fornecem toda a iluminação. A lente de uma “câmera” que parece posicionada em plano médio, na altura do observador, captura sob a “luz vacilante” das lâmpadas de querosene “o cômodo [...] abarrotado de sacos

e de diversos utensílios próprios para o principal negócio dos chineses – o amendoim”, além de “camas de madeira nua” (COSTALLAT, 1990, p. 54), ao mesmo tempo em que, configurando o olhar do próprio narrador, contribui para transmitir ao leitor a sensação de ansiedade que o visitante experimenta no território dominado pelos “chins”. Nesse espaço novamente insalubre, “abafado”, mais um território onde “o sol não entra”, a narrativa projeta na tela “caixas e caixas, sacos e sacos, empilhados; e, dentro de várias peneiras, o amendoim descascado” (COSTALLAT, 1990, p. 53). Em mais uma instância textual, um cenário depauperado, sujo e escuro recebe personagens física e moralmente deterioradas, os chineses, “aquelas criaturas amarelas (que) não demonstram o que são” (COSTALLAT, 1990, p. 54), indivíduos que “nunca saem à rua, nunca vão ao sol respirar o ar puro da vida” (COSTALLAT, 1990, p. 55). Esses verdadeiros *Orloks*⁸² do centro velho, vivendo isolados em meio à escuridão e à decadência, encenam no texto o risco do contágio tanto com os drogados quanto com próprio território. Por meio de mais essa associação entre decadência física e moral, em mais essa instância, a narrativa reforça a clivagem entre os sintomas da primeira e sua plateia de leitores, enquanto simultaneamente contribui para a construção da noção de que o processo de higienização do centro velho fora essencialmente benéfico. Em mais essa instância, a construção encontrada nos *Mistérios* remete, pois, a José Carlos Rodrigues, da teorização que ele faz acerca do lixo, e da associação da sujeira física à sujeira moral. Por meio da combinação entre a escuridão, a sujeira a porção da cidade que escapava à sanha modernizadora da *Belle Époque*, operam-se as contraposições simbólicas percebidas no texto. Falando sobre a noção de poluição, Mary Douglas afirma que “os contactos que se julgam perigosos também transportam uma carga simbólica. É neste nível, mais interessante, que as noções de poluição se relacionam com a vida social.” (DOUGLAS, 1976, p. 7). Nesse aspecto, tanto a organização física do submundo quanto sua oposição ao mundo cidade, em termos de estabelecimento de contrastes e pontos de tensão que envolvem a encenação desses “contactos perigosos”, parecem sugerir uma realidade que, sendo fisicamente organizada por meio da encenação de seu *bas-fond*, é simbolicamente construída também por meio da encenação de seus aspectos relacionados à sujeira, à decadência física e moral, à impureza e à inadequação.

A cidade encenada nos *Mistérios do Rio* se limita àquilo que os títulos das

⁸² Referimo-nos ao Conde de Orlok, personagem de Max Schreck, do filme *Nosferatu*, Uma Sinfonia do Horror (1922), com direção de Friedrich Wilhelm Murnau. SCHNEIDER, 2008, p. 40.

crônicas definem como seu submundo. Nesse aspecto, chamam atenção os processos por meio dos quais a narrativa constrói, a partir de uma cidade objetiva, o Rio de Janeiro em 1924, uma série de relatos de seus supostos mistérios. Segundo Armando e Rosa Maria de Carvalho Gens, “mesmo sendo o *bas-fond* o espaço preferido para ambientação das cenas, o narrador se compraz em observar de modo ‘alto’ as figuras” (GENS & GENS, in COSTALLAT, 1990, p. 15). Um submundo supõe um mundo que, na construção da cidade narrada pelo *flâneur* tropical raramente aparece fisicamente no texto e, quando o faz, parece encenar uma realidade de oposição ao submundo. A cidade do Rio de Janeiro, conforme imaginada por um olhar que, segundo Jeffrey D. Needell, tivera início em 1898, paradoxalmente, parece surgir no texto em todo o esplendor físico, organização urbana e modernização social por meio da construção de seu oposto, ou no caso dos *Mistérios*, seu submundo. Configurado de maneira simbólica, como toda a parte da cidade que escapava ou era deliberadamente ignorada pela ação modernizante que assolava, a esse submundo cabiam, necessariamente, os aspectos percebidos como negativos da pólis. Simbolicamente encenados por meio da reorganização do urbano, essas eram categorias como a sujeira, a decadência física e a decadência moral, a impureza ou inadequação. Construído o submundo como uma espécie de falha desagradável de uma visão totalizante de mundo, o processo de construção, tanto imagética quanto ética, desse submundo deve, de maneira a suscitar a resposta dramática esperada, recorrer a tudo aquilo que a visão totalizante buscava combater. Na instância da encenação do submundo do Rio, o movimento sanitarista teria com o que contribuir. Assim, fisicamente organizada, a parcela do espaço físico da cidade se descobre simbolicamente associada a esse submundo, cuja construção, por sua vez, sugere menos uma tentativa de registro jornalístico ou historiográfico, do que uma construção de uma imagem que venha a reiterar essa concepção simbólica.

Assim, recorrendo a técnicas emprestadas do cinema, transpostas para operações textuais, o repórter do universo do *bas-fond* carioca arrasta sua plateia para o centro da sujeira e do vício, associando de maneira claustrofóbica os dois. Presa pelo olhar da câmera empunhada por ele, sua plateia de leitores associa então a impureza e a degradação do vício à desorganização do espaço. Mary Douglas define a impureza também como “uma categoria residual, rejeitada pelo nosso esquema habitual de classificação” (DOUGLAS, 1976, p. 31). À essa afirmação, ela acrescenta que “parece que tudo o que percebemos está reorganizado segundo um modelo que,

em certa medida fomos nós que elaboramos" (DOUGLAS, 1976, p. 31). Contrapondo os territórios por ele considerados "puros" àqueles vistos como "impuros", a construção dos *Mistérios do Rio* projeta no texto uma cidade cindida, entre o limpo e o sujo, entre o claro e o escuro, entre o seguro e o perigoso, entre o moderno e o decadente.

A imagem da decadência física, associada sobretudo ao Rio antigo ou às regiões de subúrbio, parece cumprir a tarefa de reforçar simbolicamente a modernidade propalada pela sequência devastadora de prefeitos que a cidade tivera. O submundo é encenado por meio, por exemplo, do abandono do território da Favela, sem as comodidades de que a cidade abaixo dispunha, quando a narrativa constrói o antro do jogo, recorrendo a elementos que as reformas urbanas de então buscavam combater, ou quando o subúrbio é construído por meio de buracos, poeira e distância. Da mesma maneira, a noção da decadência moral parece ser encenada de maneira a configurar uma clivagem entre o mundo e o submundo da pólis. A esse respeito, novamente chama a atenção a crônica "Quando os Cabarets se Abrem". A construção física do território parece encenar toda a noção de degradação moral de parcela da sociedade por meio da exposição do luxo e opulência do espaço. Assim, enquanto a narrativa opera no sentido de construir personagens cuja moral se corrompera, notadamente em relação à cultura dominante então, o espaço encenado parece refletir na sua própria construção a falta de moral dessas personagens. Essa estratégia associa, por exemplo, a natureza impura da própria luz avermelhada que ilumina o cabaré à impureza do caráter das personagens que o frequentam. A sensação de inadequação parece ser encenada de maneira quase onipresente na construção do submundo carioca em 1924.

Na listagem das crônicas que recorrem à encenação da sujeira e da decadência como estratégias narrativas, e para além das instâncias nas quais esse par se manifesta, uma das narrativas remete às mesmas estratégias textuais, de maneira a encenar no texto uma relação entre as noções de exclusão social e econômica. Referimo-nos à crônica "Na Noite do Subúrbio". Durante a visita, o isolamento geográfico do território em relação ao ponto de partida é expresso pelo tempo de viagem até lá, "duas horas" (COSTALLAT, 1990, p. 74). A descrição da condição física envolve a menção a "ruas esburacadas de subúrbio [...] ruas largas e mal iluminadas [...] esburacadas", ladeadas por "casas caiadas, que não vêm passar um automóvel, um bonde, um caminhão, (casas que) têm o ar lúgubre das casas abandonadas". A

decadência social é encenada por meio da descrição de “um cinema cheio de fitas sensacionais do século passado, com um piano desafinado” (COSTALLAT, 1990, p. 75), enquanto a ausência do progresso é configurada por meio da descrição de “uma farmácia que vende mais ervas de curandeiros do que receitas de médicos”. Na delegacia local, uma placa “com um ‘prontidão’ sonolento e magro” indicava a ineficiência da lei. A mesma “câmera” que, em plano aberto na narrativa, procura construir toda essa imagem de isolamento, pobreza e carência, tem seu ponto de vista acompanhado pela voz do visitante, que revela que aquela “é uma população exausta que faz duas viagens por dia, muitas vezes em pé, nos carros repletos da Leopoldina” (COSTALLAT, 1990, p. 74). O narrador informa ainda que “os habitantes daquelas casas tristes e pobres vivem no Rio o dia todo nas suas ocupações. Só voltam ao subúrbio para dormir”, concluindo que “é essa a vida suburbana, triste e monótona. Igual, sempre igual, eternamente igual!...” (COSTALLAT, 1990, p. 75). Ainda que reconheça que a cidade do Rio, “monstro insaciável, absorve nas suas usinas, nos seus escritórios, nas suas repartições, aquela população inteira que, à noite, devolve, extenuada aos seus lares”, o narrador não se furta a contrapor essa cena e essa gente à realidade da “grande cidade (que vive) 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”. Nessa crônica, a despeito de uma atitude por parte do cineasta que, por um momento, pode remeter à composição de “Gente Humilde”⁸³, noções como “modernidade”, “iluminação” e “urbanização” são evocadas, enquanto são contrapostas à cena isolada e decadente da encenação do subúrbio. Em mais esse processo de reificação, “a miséria, a exploração humana, os vícios são exibidos como parte de uma imagem real, transformada em espetáculo por um discurso estratégico” (COSTALLAT, 1990, p. 15). De acordo com Mary Douglas, “O impuro, o poluente, é aquilo que não pode ser incluído se se quiser manter esta ou aquela ordem.” (DOUGLAS, 1976, p. 33). Em Costallat e seus *Mistérios do Rio*, o “impuro, o

⁸³ Referência à música “Gente Humilde”, composta por Garoto (Aníbal Augusto Sardinha, 1915-1955), e cuja base de inspiração teriam sido “as costumeiras visitas que Garoto fazia aos subúrbios cariocas”. De acordo com Jorge Mello, “De fato, tais visitas aconteceram sobretudo no biênio 1945/1946, conforme registrado diversas vezes em seus diários.”. Disponível em: <http://www.violaobrasileiro.com/blog/visualizar/a-historia-de-gente-humilde-tortuosa-parceria-entre-garoto-e-vinicius>. Acesso em 5 jan. 2018.

poluente", o sujo, o inadequado, é tudo aquilo que impede ou mesmo que representa risco de corrupção da instalação da nova ordem urbana e social que a *Belle Époque* trouxera para o Rio.

Como a construção textual indica, parte da cidade é convertida em texto, por aquilo que parece ser o trabalho conjunto de um cronista de jornal e de um roteirista de cinema, enquanto territórios e territorialidades muito bem definidos são continuamente afastados da plateia leitora, por meio da utilização em texto de recursos que remetiam então à nova técnica que se enraizava no país. Fundamentais, então, na construção dessa cidade misteriosa, aspectos como distância, ângulo e posição da câmera contribuem tanto para recriar a cidade que a narrativa deseja encenar quanto para propor novas possibilidades de leitura. A partir da percepção do universo do cinema como tributário da construção do texto, então, outros aspectos técnicos podem ser percebidos. Um deles é a noção de iluminação, fundamental para a configuração dos territórios e personagens do submundo carioca, conforme proposto pelo autor.

Além da própria movimentação da câmera pelo texto, a manipulação da luz na narrativa é essencial para a encenação, menos dos percursos de acesso aos territórios habitados pelas personagens do submundo e encenados como o *bas-fond* do que para a própria configuração desses territórios. Não obstante, da mesma forma que as operações textuais referentes ao distanciamento e ao confinamento dos territórios filmados, as operações dedicadas à alteração da luz da narrativa visam estabelecer as respectivas atmosferas de cada um dos territórios, enquanto também situam as personagens, devidamente confinadas em seus territórios, em seus respectivos cenários. Na configuração dos *Mistérios do Rio* como a encenação do "bas-fond" da Babilônia, a manipulação tanto da luz quanto a definição da cor são essenciais, enquanto sua avaliação é capaz de fornecer novos efeitos de sentido. Essas estratégias permitem que se reforce a sensação da cidade encenada como um filme. Nesse aspecto, em meio à miríade de cenários urbanos que a coletânea de crônicas compõe, "Quando os Cabarets se Abrem" é um exemplo emblemático do uso da iluminação do filme literário dos *Mistérios*.

Configurado pela narrativa para ser um "palácio noturno do jogo e da prostituição" (COSTALLAT, 1990, p. 30), o território do cabaré é uma tela de projeção de personagens ligadas ao universo do jogo e da prostituição. Também confinado e afastado da plateia leitora, esse território de perdição e tristeza é projetado na tela do

cinema, por uma câmera em plano aberto “na noite da cidade [...] rubro e iluminado”, como um território que “tem uma vida à parte, cheia de mistérios” (COSTALLAT, 1990, p. 28). A abertura do plano de captura, por meio da descrição externa do território iluminado do cabaré, em meio à escuridão da noite, é a única referência textual ao aspecto externo do território, que é, então, convertido em uma espécie de templo satânico, por meio de atribuições luminotécnicas. Nesse cenário, são encenadas então tanto personagens condenadas quanto opressoras. Suas respectivas configurações recorrem, em combinação com tomadas de câmera, nos moldes de outras crônicas, também à encenação da luz no cenário. Assim, a “câmera”, encenando o olhar do próprio narrador passeia pelo interior do cabaré, que surge perante a plateia de leitores, banhado por uma “luz sangrenta [...] artificial e falsa”. Enquanto a iluminação do cabaré define a existência de “uma população [...] diversa, inteiramente diversa, da outra que se deita às dez horas e se levanta às sete da manhã”, ela também é projetada para ser sugestiva tanto da natureza de suas atividades quanto para atribuir às personagens que frequentam o lugar um caráter específico. A população encerrada no território “iluminado de luzes diabólicas e sangrentas”, ela mesma, pensa de “modo diverso da outra população da cidade – a que vive a plenos pulmões, em plena luz do dia”. Corrompida tanto pela ausência da luz natural quanto pelo excesso de exposição à luz artificial, essas personagens exibem risos falsos, alegria enganadora e lábios que mentem. Inseridos nesse cenário, desfilam dançarinas, garçons, cantoras de cabaré, prostitutas de luxo, gigolôs, coronéis e o “demônio da roleta”. A análise do projeto luminotécnico da cena permite, por um lado, a percepção de como a organização textual recorre à luz para associar tanto o território do cabaré, reino do jogo, da exploração, da prostituição e da falsidade, quanto suas personagens, a um universo cuja natureza é simbolicamente associada ao infernal. No processo de sua configuração, a estrutura dos relacionamentos dessas personagens desviantes se caracteriza pelas personagens oprimidas, como é o caso da “dançarina de olhos azuis”, que, dançando desde a adolescência no cabaré, “era pura. Era virgem. Era inocente” (COSTALLAT, 1990, p. 27), ou da “cantora de *cabaret*”, apresentada à plateia como “uma mulher, as lágrimas nos olhos, desnorteada” (COSTALLAT, 1990, p. 29) que, tentada pelo demônio da roleta, acabava por deixar na mesa de jogo tudo o que ganhava e o que tinha, além das figuras opressoras, como é o caso dos garçons, “espiões do gerente da casa”, que obrigam as “pobres Vênus de *cabaret*” (COSTALLAT, 1990, p. 30) a consumir e

fazer seus clientes consumirem “um champagne caro e detestável, de rótulo falso, que as envenena, mas que enche os bolsos dos interessados”, pois “o compromisso que têm com a casa é de fazer os homens gastarem”. Esse cenário “rubro e iluminado” (COSTALLAT, 1990, p. 28), configurado na narrativa como um território perdido que contém almas condenadas, encena na tela do texto um percurso semelhante ao feito por Dante entre o Limbo e lago Cócito⁸⁴. Nesse processo, são configuradas suas personagens, que também são distanciadas da plateia. Em oposição à cidade conhecida pela plateia, o “templo do jogo e da prostituição, com suas “luzes sugestivas” é um “ambiente maravilhoso” (COSTALLAT, 1990, p. 30), que exhibe “atrações luxuosas e caras”, cujo berro se ouve na noite. A configuração do território e das personagens do cabaré produz a visão de um tártaro urbano, um local afastado da realidade solar, no qual “a virtude [...] seria a vergonha”. Todo o território e todas as suas personagens ardem na excessiva luz vermelha e diabólica que a organização narrativa lança sobre o texto.

No caso da crônica “Os Fumantes da Morte”, da mesma maneira que na construção do cenário “diabólico” do cabaré, a organização textual do território dedicado ao consumo de ópio também recorre aos efeitos de luz para sua configuração. Seguindo a mesma estratégia de afastamento entre território encenado e sua plateia vista em “Casas de Amor”, “A Favela que Eu Vi” ou “No Bairro da Cocaína”, a narrativa encena esse afastamento, já aqui estudado, por meio de operações formais que lembram os efeitos da iluminação no cinema. O acesso ao território, como no caso da Favela, é difícil e perigoso porquanto escuro. Ao longo desse percurso, o narrador novamente salta da “claridade intensa da Avenida” (COSTALLAT, 1990, p. 51) para a escuridão atordoante da “Rua de São José”. Por meio da redução da iluminação cenográfica, a narrativa informa sua plateia de leitores sobre a entrada em mais um território de mistério. Assim como o acesso ao sanatório, que custara ao investigador do território uma semana de seu trabalho e expedientes que ele mesmo preferiu omitir, ou como na visita à favela, cujo percurso de acesso a cada passo representa enorme perigo de morte, o acesso ao território do consumo de ópio é custoso e contém perigos, feito no escuro, passando-se por um “beco sinistro e fétido” (COSTALLAT, 1990, p. 51). O autor se encontrava na Travessa dos Ferreiros, uma via escura, apavorante e ladeada por “casas bastante altas” (COSTALLAT, 1990,

⁸⁴ Em A Divina Comédia (1321), Dante Alighieri divide o Inferno em nove círculos. O primeiro deles é o Limbo; o último é o Lago Cócito. ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia.

p. 52). Se o turbilhão de bondes passando, hordas de pedestres nas calçadas e muito pó da rua do Riachuelo é o cenário de onde se passa, por uma espécie de portal, a porta envidraçada da casa acima de qualquer suspeita, no caso do local do ópio, o cenário é composto por uma via escura e perigosa ladeada por casas sem vida e chineses apavorantes, surgidos no meio da escuridão. Na Travessa dos Ferreiros, a porta envidraçada da vez, o portal que garante acesso ao território proscrito tem o número 17. De pé na rua escura, sua plateia leitora assiste seu desaparecimento pela porta aberta por um chinês. Nesse ponto da narrativa, a construção do texto que aborda o bairro chinês exhibe claramente a capacidade que a literatura possui de se apropriar de efeitos caros ao universo do cinema. Por meio da organização textual, que remete a um jogo de câmeras e edição, esse leitor abandonado na escuridão da Travessa se descobre, paradoxalmente, no interior da casa.

A transição da cena lúgubre da rua para o interior da casa 17, que parecia inabitada, de onde não vinha o menor ruído e na qual não se via nenhuma luz, revela um cenário ainda mais escurecido. A partir desse ponto da narrativa, o projeto cenográfico do filme-texto passa a promover menos o afastamento do território do que sua caracterização interna, enquanto contribui para a conformação das personagens que o habitam. Isolado da cidade pela escuridão e pelo perigo de seu espaço exterior, manifestos na narrativa pela diminuição da luz, o interior ainda mais escuro revela outra natureza desviante da cidade iluminada, confinado em “um andar térreo imenso, às escuras” (COSTALLAT, 1990, p. 53). Mais uma vez, a construção literária que se assemelha a um filme em texto oferece à plateia de leitores acesso a “um cômodo eternamente fechado, onde o sol não entra” e cujo ar era “abafado”. Mediando a transição dos protagonistas entre o universo sombrio e apavorante da Travessa dos Ferreiros e o cômodo eternamente “fechado, onde o sol não entrava”, como representante dos chineses, abria a porta do território do ópio o Sr. Lu-Ki-Kong, um “chim com um risinho nervoso, indefinido [...] um risinho trágico, risinho diabólico, risinho sinistro (que) com a sua voz gutural, voz de boneco e de ventríloquo”, os convida a entrar. Remetendo a narrativa à imagem dos *tapis-francs*⁸⁵ de Eugène Sue, a encenação do território de consumo do ópio informa à sua plateia que o “cheiro desagradável das habitações coletivas, um perfume adocicado e estranho, um

⁸⁵ De acordo com Charles H. Town, tradutor da primeira versão da obra de Sue para o inglês, “um *tapis-franc*, na gíria dos assassinos e ladrões de Paris, significa uma casa de fumo ou pensão do nível mais baixo” (tradução nossa). SUE, Eugène. *Mystères de Paris*, 1843, p. 3.

perfume de planta e de fruta – o ópio” revelava que estavam todos “em uma das célebres *fumeries* chinesas, *fumeries* onde só os iniciados conseguem penetrar, templos misteriosos de um grande vício”. Por meio da manipulação da luz, cujo apogeu na narrativa acontece com sua quase eliminação do texto, a projeção desse espaço contribui para acentuar tanto a característica de divergência entre o universo do ópio e a cidade iluminada, deixado para trás com a saída da avenida, quanto de exclusão do território dominado pelos chineses e pelo consumo do ópio, em relação ao grande cenário urbano. Quando o cineasta reduz a “três luzes anêmicas, jogadas aqui, mais além, acolá, sem simetria, em meio de toda aquela escuridão”, o filme do texto recorre também a recursos análogos aos da fotografia para construir a narrativa. Configurado pela edição de imagens para “representar” o submundo carioca, da cidade mal iluminada, devidamente apartado do corpo da urbe luminosa e de sua plateia leitora, ou para retomar a fala de GENS e GENS, “desagenciado” (COSTALLAT, 1990, p. 15), o território de consumo do ópio é convertido em um espaço conformado pela narrativa, reificado em imagens e oferecido como mercadoria à plateia que vive sob a luz natural. Nessa vitrine urbana, as personagens se moldam ao território, que se constrói de maneira a antecipar suas naturezas divergentes do corpo social dominante da pólis. Naquele “andar térreo imenso, às escuras”, além das “três luzes misteriosas”, havia também “lâmpadas de querosene, com a sua luz vacilante” (COSTALLAT, 1990, p. 53) e “fumaças azuis e adocicadas”. Sob essa iluminação que lembra o expressionismo alemão⁸⁶, a narrativa compõe as personagens, os chineses cujos rostos são “máscaras lívidas, sem movimento, de olhos pequeninos e traiçoeiros” (COSTALLAT, 1990, p. 54), “olhos amendoados” (COSTALLAT, 1990, p. 53), descrevendo-os como “aquelas criaturas amarelas e secas (que) não demonstram o que são”. Os aspectos técnicos da iluminação textual configuram o território de consumo do ópio, enquanto também concorrem para construir a natureza humana das criaturas que o habitam. Por meio da escuridão e da criação de uma sequência narrativa que remete à sensação de algo sinistro, ambos são excluídos da cidade objetivamente iluminada. Dessa forma, tanto território quanto

⁸⁶ A respeito do termo “expressionismo alemão”, o site do Museu de Arte Contemporânea da USP informa que “o Expressionismo foi um fenômeno hegemônico cultural na Alemanha, presente nas artes gráficas, na pintura, na escultura, na literatura, no teatro, na música, na dança e no cinema, assumindo formas mais radicais, onde a expressão do sentimento tem mais valor que a razão.” Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/expressionismo/exp_alemao/index.html. Acesso em 14 maio 2018.

personagens são configurados e encenados por meio de uma organização narrativa que o fazem parecer como que projetados em uma tela de cinema.

Da mesma maneira que nos casos de “Os Fumantes da Morte”, “Quando os Cabarets se Abrem”, “O Túnel do Pavor”, “A Favela que Eu Vi”, “Casas de Amor”, “O Segredo dos Sanatórios” ou “No Bairro da Cocaína”, nos quais processos análogos a técnicas cinematográficas são empregados, de maneira a projetar na tela do texto uma parcela da cidade como se esta fosse um filme, também a crônica “Os Mistérios do Baccara” recorre às mesmas operações. O território do jogo do baccará não possui espaço externo, e a plateia de leitores é lançada da sugestão do título-cartaz diretamente “sobre o pano verde (onde) fisionomias angustiadas debruçavam-se” (COSTALLAT, 1990, p. 86). Inicialmente apartado de qualquer referência ao espaço externo, o cenário do cassino, o “club” (COSTALLAT, 1990, p. 89) é convertido em uma imagem fictícia, cuja iluminação vinda de “enormes candelabros elétricos” (COSTALLAT, 1990, p. 86) produzia uma “claridade estonteante” (COSTALLAT, 1990, p. 87). A quantidade de luz fazia a sala de jogo “arder de claridade” (COSTALLAT, 1990, p. 86), em oposição à “escuridão da rua” (COSTALLAT, 1990, p. 87). Esse ponto luminoso na tela do texto, que era o palco de “homens sisudos, calados, mudos” (COSTALLAT, 1990, p. 86) e de “mulheres decotadas, lindas, os lábios muito vermelhos de carmim, as faces pálidas, muito pálidas, sem tinta, com grandes olheiras pretas e sensuais” delimita-se pela luz, contra o breu da cidade, enquanto também se afasta e se distingue da plateia leitora. A câmera que segue o narrador durante sua visita ao cassino registra, mais uma vez banhados por uma luz feérica que lembra aquela do cabaré, personagens ligados ao universo do jogo, descritos como mariposas, que “não podem se afastar da luz...” (COSTALLAT, 1990, p. 87).

Na análise que faz do filme *Nosferatu, uma sinfonia do horror*, de 1922, Joshua Klein afirma que “o romance de Stoker, escrito em sua maior parte na forma de uma série de cartas, possui poucos diálogos tradicionais e muitas descrições, o que é perfeito para a narrativa essencialmente visual dos filmes mudos. Faz sentido que uma história sobre o eterno conflito entre a luz e as trevas seja transposta para um formato que consiste quase inteiramente na interação entre luz e sombra” (SCHNEIDER, 2008, p. 40). Os *Mistérios do Rio* recorrem largamente, ainda em tempos de cinema mudo, à configuração do submundo carioca, como uma interação entre luz e trevas, entre claro e escuro.

Em adição aos recursos luminotécnicos presentes da construção do submundo

carioca, a narrativa também lança mão de recursos cromáticos para sua composição. Ambientado em uma cidade cuja notoriedade pela incidência solar, assim como pela exuberância cromática de sua vegetação e população, o submundo composto pela narrativa em 1924 é essencialmente negro e vermelho. Para além dos processos de escurecimento das cenas filmadas, a cor preta é recorrente na composição do submundo. Negro é o *Studebaker*⁸⁷, parado na “esquina de conde de Lage com a Rua da Glória” (COSTALLAT, 1990, p. 24); o “berro constante” (COSTALLAT, 1990, p. 28) do cabaré se destaca no silêncio da noite escura também por suas “luzes diabólicas e sangrentas” (COSTALLAT, 1990, p. 28), que refletem “a moral vermelha do *cabaret*”. Na visita ao morro do crime, a plateia leitora é informada de que “a Favela não tem luz” (COSTALLAT, 1990, p. 35). A Casa de Amor comandada pela gorda Judite é “caiada de vermelho” (COSTALLAT, 1990, p. 40), enquanto o ambiente fétido do jogo comandado pelo Sr. Bull-Dog não tem luz (COSTALLAT, 1990, p. 46). “O Túnel do Pavor” é atravessado “em pleno escuro, em plena escuridão” (COSTALLAT, 1990, p. 60), à medida que o veículo rodava pelo “desconhecido em plenas trevas” (COSTALLAT, 1990, p. 61). “A Criatura do Ventre Nu” é composta a partir de uma personagem “encostada a uma coluna, à margem dos dançarinos (...) o ventre nu, pernas e bustos envolvidos em um veludo cor-de-rosa, tonalidade morango” (COSTALLAT, 1990, p. 71). A transformação urbana da cidade é configurada no texto por meio da construção textual dos “grandes palácios iluminados” (COSTALLAT, 1990, p. 82), em oposição à “escuridão da rua” (COSTALLAT, 1990, p. 87), que frequentemente continha “ruínas”, admiradas sob a luz de um “lunar anêmico”.

Em se tratando de cores, e para além do preto, do branco, do vermelho e do cinza, são mínimas as outras instâncias nas quais outros tons são mencionados. Uma dessas instâncias é no caso de “Quando os Cabarets se Abrem”, quando em meio a um ambiente dominado pelo vermelho intenso, dois pequenos pontos se destacam. Eles são “os olhos azuis da dançarina” (COSTALLAT, 1990, p. 27). Com a existência destruída pela vida na noite, o “lírio de *cabaret*”, cuja moral a incompatibilizava com o ambiente, e que acabaria por lhe “pesar extraordinariamente”, a dançarina trazia exposta na cor de seus olhos azuis sua diferença. Na personagem da dançarina que

⁸⁷ Acerca do nome *Studebaker*, informamos que se trata de uma marca de veículos surgida nos Estados Unidos no ano de 1902. A respeito da menção à marca na obra, sua ocorrência contribui para corroborar a afirmação de Júlia O'Donnell sobre a incorporação do novo meio de transporte ao cenário nacional. De acordo com a pesquisadora, já no ano de lançamento dos Mistérios dos Rio, a cidade do Rio contava com “nada menos que 4415” unidades deles. (O'DONNELL, 2102, p. 129).

finalmente se entrega “sem ser por amor, sem ser por interesse”, distinta é a moral, assim como também o é a paleta de cores. Ainda fora da paleta principal, há também a cor verde, predominante em todas as mesas de jogo. Assim, vemos esse tom no antro de filmagem do “Jogo do *Bull-Dog*”, ainda que “em farrapos e sobre aquela mesa improvisada com tábuas e cavaletes” (COSTALLAT, 1990, p. 47), capturada por uma lente que foca rapidamente a imagem do imprevisto e da decadência. No advento da visita aos cabarés, a encenação desses espaços feéricos oferece em texto um ponto de vista que remete ao olhar curioso de uma câmera em meio-plano. No campo de visão desse narrador, surge então a visão de mulheres “muito decotadas, algumas lindas (que) contratadas para enfeitar o pano verde, atraem, com a sugestão de seus olhos sensuais, os jogadores neófitos e experientes” (COSTALLAT, 1990, p. 30). Na crônica “Os Mistérios do Baccara”, era “sobre o pano verde (que) fisionomias angustiadas debruçavam-se. Homens sisudos, calados, mudos, os dedos nervosos, agitando num “*tic-tac*” inconsciente as fichas de marfim, o olhar febril com querendo hipnotizar o baralho ou sendo hipnotizados por ele” se posicionavam (COSTALLAT, 1990, p. 86). Sobre o mesmo tom, “mulheres decotadas, lindas, os lábios muito vermelhos de carmim, as faces pálidas, muito pálidas, sem tinta, com grandes olheiras pretas e sensuais” eram capturadas pela lente do cineasta e projetadas para a plateia. Sobre o verde da mesa, também se aplicara o maior golpe de que se tinha notícia na cidade. Segundo o repórter do submundo da cidade, “foi no Palace” (COSTALLAT, 1990, p. 90). Nas crônicas do submundo carioca, nem mesmo “O Circo” exibe cor, mas antes “cavalos pretos” (COSTALLAT, 1990, p. 92) e “a grande armação de lona (que) como um imenso balão que tivesse repentinamente a sua bucha apagada, ficou às escuras”.

Por meio do recurso da contraposição entre o claro e o escuro, entre o preto e o branco, com referências ao vermelho diabólico, associados na narrativa pela aplicação de técnicas textuais que remetem aos posicionamentos de câmera do cinema, a construção dos *Mistérios* recorre a artifícios que, no ano de 1924, procuram simular ambientes cuja estética também lembra a do futuro cinema noir⁸⁸, enquanto recorrem a essa cartela cromática para distanciar o submundo configurado nos *Mistérios* da cidade factual.

Em sua obra *Cem Anos de Cinema Brasileiro*, Guido Brilhantino restabelece

⁸⁸ A respeito de uma possível definição daquilo que seria a estética *noir*, sobretudo no contexto desse trabalho, ver a nota na página 57 deste texto.

algumas datas importantes, notadamente aquelas relativas à chegada da tecnologia do cinema ao Rio de Janeiro, em 1896 (BRILHANTINO, 1997, p. 13), com posterior surgimento de uma sala “dedicada” à exibição de filmes (BRILHANTINO, 1997: 13) em 1897, ano de nascimento de Benjamim Costallat. Em 1924, a despeito de todo o sucesso que a nova arte obtinha no Brasil⁸⁹, a tecnologia do cinema ainda não incluía o som, que somente viria a ser incorporado a partir de 1927, nos Estados Unidos e 1929, na produção local (BRILHANTINO, 1997, p. 51). A respeito do uso de recursos narrativos que lembram a aplicação das estratégias sonoras do cinema, as operações textuais encontradas no processo de configuração do submundo carioca dos *Mistérios* são também reveladoras, sob mais de um aspecto. Recorrendo a referências musicais de seu tempo, a encenação literária do *bas-fond* carioca propõe então aquilo que sugere ser sua própria trilha sonora de um filme. Ultrapassando a tecnologia do cinema da época, a série de curtas-metragens urbanos que compõem os *Mistérios* revela tanto a existência quanto a influência de futuros aspectos sonoros do cinema, no processo de construção da sua narrativa. No cabaré, o “palácio noturno do jogo e da prostituição”, além do “*tic-tac* distante das fichas do jogo” (COSTALLAT, 1990, p. 28), dançarinas, gigolôs, “jogadores neófitos e inexperientes” (COSTALLAT, 1990, p. 30), cortesãs de luxo e coronéis circulam pelo “ambiente maravilhoso”, banhado pela “luz sangrenta” (COSTALLAT, 1990, p. 31), ao ritmo do *jazz*, do *shimmy* e do *fox-trot*. Em combinação com a luz excessiva e o luxo do lugar, a trilha sonora do cabaré concorre para configurar o território do jogo como um espaço de excessos e de grande atividade. Também no Baile dos Artistas, local de encenação da crônica “A Criatura do Ventre Nu” e da Salomé tropical, “o *jazz-band* tonitruava” (COSTALLAT, 1990, p. 71), enquanto os frequentadores praticavam “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”. Na configuração literária do “hotel maravilhoso” (COSTALLAT, 1990, p. 81), construído como uma armadilha urbana que viria a corromper Anita, a “pequena manicure”, “Paris mandou-lhe as suas mulheres, Londres o seu conforto e Nova Iorque os seus *shimmies*” (COSTALLAT, 1990, p. 82). Sob essa influência

⁸⁹ Guido Brilhantino informa que o número de diretores de cinema, concentrados sobretudo no eixo Rio-São Paulo já era expressivo, e incluía nomes como Paulino Botelho (1897-1948), Luís de Barros (1893-1981), Vittorio Verga, Ademar Gonzaga (1901-1978) e Humberto Mauro (1897-1983), apenas na cena carioca. BRILHANTINO, 1997, p. 31-32.

musical, “uma bela noite, o grande hotel se inaugurou, feérico de luz”. Também no templo do bacará, palco da crônica “Os Mistérios do “Baccara””, “homens sisudos” e “mulheres decotadas” (COSTALLAT, 1990, p. 86), *croupiers*, coronéis e capitalistas, todos submetidos à “claridade estonteante” (COSTALLAT, 1990, p. 87) do ambiente, eram embalados pelos “roncos de um *jazz*, intercalado pelos gemidos de um tango argentino”. Na construção literária dos “grandes palácios iluminados” (COSTALLAT, 1990, p. 82), notadamente os territórios onde são encenadas as crônicas “Quando os Cabarets se Abrem” (p. 27), “A Criatura do Ventre Nu” (p. 70), “Uma História de Manucure” (p. 81) e “Os Mistérios do Baccara” (p. 86), registros de um tempo histórico no qual “o Rio sofria, então, a sua formidável transformação. Construindo uma relação simbólica entre a encenação de aspectos referentes à “prostituição”, à “falsidade” e à “mentira” (COSTALLAT, 1990, p. 28), ao “vício” (COSTALLAT, 1990, p. 29) ou à “concupiscência” (COSTALLAT, 1990, p. 83), essas características humanas, construídas e encenadas nos cenários símbolos da transformação urbana e social da cidade então, são associadas na narrativa a referências musicais no texto que se restringem à moda norte-americana, com algumas instâncias de tango argentino. Assim, textualmente combinada com alguns dos ícones do processo de modernização nacional, aquela que se presta à comparação com uma espécie de trilha sonora internacional, também o é em relação às características da suposta degradação do caráter humano local.

Enquanto os processos textuais, simbolicamente construindo a noção de deterioração dos princípios morais locais, recorrem às já citadas menções narrativas aos ritmos internacionais, esses mesmos processos, nas instâncias em que são encenadas as imagens da pobreza, da exclusão social ou da ausência dos efeitos da modernidade então, recorrem à omissão de qualquer referência a tais ritmos. É o que a leitura revela, por exemplo, nas instâncias da visita ao bairro de Ramos, do passeio pela Favela, ou da aventura no território do jogo, controlado pelo Sr. Bull-Dog. Nessas instâncias, encenando territórios que escapam da influência dos processos urbanos e sociais, ocorre então a eliminação de quaisquer referências textuais às melodias em voga então. Em oposição aos territórios nos quais, o Rio “civilizava-se”, nesses cenários de abandono e de carência, a trilha sonora inexistente, optando inclusive por ignorar qualquer menção a ritmos locais. O *mise-en-scène* se completa, pois, com a trilha sonora, enquanto o repórter dos *Mistérios* parece se antecipar tanto à técnica quanto à crítica de Kim Newman, a respeito do filme *M, O Vampiro de Dusseldorf*

(1931)⁹⁰. Segundo a romancista, “enquanto, em um primeiro momento, Hollywood considerava os filmes sonoros mais propícios a musicais e adaptações teatrais, uma geração de cineastas europeus viu o potencial da nova mídia para gerar emoções fortes e efeitos psicológicos” (SCHNEIDER, 2008, p. 90).

Da mesma maneira que as palavras, quando convincentes, podem mudar a opinião do indivíduo, a edição geral de cada uma das crônicas do submundo carioca configurado pelo cineasta é capaz de fornecer ao público, que assiste à projeção da cidade na tela do texto, uma maneira de olhar a própria cidade. No evento da composição dos *Mistérios do Rio*, as estratégias cinematográficas utilizadas na filmagem priorizam as noções de exclusão e de distanciamento, tanto entre territórios e personagens divergentes e a integridade da pólis quanto entre os primeiros e a plateia leitora. Podemos nos perguntar se, nesse sentido, a concepção de cidade que o autor constrói romperia mesmo com a afirmação de Milton Santos, por exemplo, segundo a qual “uma das características do espaço habitado é, pois, a sua heterogeneidade” (SANTOS, 2014, p. 44). Isso porque o olhar que a construção dos *Mistérios* lança sobre a cidade parece buscar uma homogeneização do espaço, por meio de exclusão do divergente. Assim, enquadramentos e iluminação, aplicados sobre cenários determinados e habitados por personagens coreografadas, a partir de temas pré-determinados, concorrem para projetar perante um leitor um simulacro do urbano, um pastiche da cidade carioca.

Antecipando-se a produções como *Cabaré* (1972)⁹¹, que retrataria a Berlim pré-Segunda Guerra (1938), ou ainda *Vitor ou Vitória* (1982)⁹² que, também antes da Segunda Guerra Mundial (1934) retrataria Paris, a encenação dos *Mistérios* propõe sua própria associação entre uma trilha sonora, cuja base musical era o *jazz*, o *shimmy*, o *fox-trot* e o tango, e os efeitos da modernização nacional. A construção do submundo carioca elege os ritmos mais populares fora do país como sua escolha musical. No submundo carioca do *Cabaret*, o sucesso do momento é, sem dúvida, algo assemelhado a “*Le Jazz Hot*”⁹³. Nesse aspecto, a percepção de que, mais de

⁹⁰ Referência ao filme dirigido por Fritz Lang no ano de 1931. Nas palavras de Kim Newman, essa produção marcaria o restabelecimento de Fritz Lang como “artista popular”, após o término de sua carreira no cinema mudo, com os filmes “*Metrópolis* (1927) e *A Mulher na Lua* (1929), ambos considerados (na época) dispendiosos fracassos” (NEWMAN, in SCHNEIDER, 2008, p. 90).

⁹¹ Sobre o filme “*Cabaret*”, ver SCHNEIDER, op. cit., pág. 547.

⁹² Sobre a produção *Vitor ou Vitória*, ver a ficha técnica disponível em http://www.imdb.com/title/tt0084865/soundtrack?ref_=tt_trv_snd. Acesso em 2 jan. 2018.

⁹³ A respeito da música “*Le Jazz Hot*”, novamente recomendamos a leitura da ficha técnica do filme *Vitor ou Vitória* (1982), disponível em

uma década antes de ambas as produções cinematográficas norte-americanas, a construção narrativa do Rio de Janeiro recorria a processos textuais que buscam associar simbolicamente uma suposta trilha sonora à sua encenação, também é surpreendente. Essa atitude serve como evidência suficiente do quão sintonizado o autor dos *Mistérios* estava, em relação às tendências fonográficas internacionais, enquanto também nos informa acerca dos processos de configuração desse submundo tropical. Da mesma maneira que Norma Cassady, personagem de Leslie Ann Warren em *Vitor ou Vitória*, viria a descobrir que “Vitória” era “Vitor” que, na verdade era Vitória Grant, personagem de Julie Andrews, também a leitura dos *Mistérios* revela que, enquanto a projeção do texto sobre o *bas-fond* é musicada pela tendência internacional, esse mesmo texto, propondo uma trilha sonora inegavelmente exitosa, o fazia em detrimento de outra, de caráter nacional, eclipsada da narrativa.

Enquanto a construção dos espaços oníricos dos “palácios iluminados” se apoia na luz, na imagem e na música para constituir seus respectivos territórios na tela do texto, a sonoplastia empregada em locais menos iluminados é de outra natureza. Ainda em termos dos recursos sonoros aplicados à narrativa, novamente a crônica “O Túnel do Pavor” é um exemplo da transformação da sonoplastia textual, efetuada em meio à transição do cineasta e sua *entourage* entre a cidade modernizada e o submundo “esquecido de Deus e da Prefeitura” (COSTALLAT, 1990, p. 60). À medida que o automóvel se afasta “em carreira vertiginosa” e deixa a região do “Largo da Lapa” (COSTALLAT, 1990, p. 58), com seus *cabarets* barulhentos, além das luzes da cidade, também desaparece o som das *jazz-bands*. Rumando ao “desconhecido” (COSTALLAT, 1990, p. 58), o Túnel do Rio Comprido que “a todos causava pavor” (COSTALLAT, 1990, p. 59), a narrativa informa que aquele território é “o pleno deserto. A plena solidão”. A visão dos “postes acesos, lanternas (e) vitrinas brilhantes” é substituída pela visada da “cidade (que) tinha ficado lá embaixo, cheia de luzes, de casas, de bondes e de automóveis” (COSTALLAT, 1990, p. 60). O automóvel entrava em um “buraco escuro cavado na montanha” (COSTALLAT, 1990, p. 61). Surge então no texto o “ruído do motor (que) repercutia na abóbada do túnel com um estrondo de cem motores”, em substituição à modernidade iluminada e embalada pelo ritmo do *jazz*. Essa nova trilha sonora, associada ao barulho da água

que “continuava a chover da abóbada escura”, é então combinada à fotografia da cena, cuja fonte de luz se restringe aos “faróis do automóvel (que) projetavam-se no chão enlameado; iluminando o caminho” (COSTALLAT, 1990, p. 61). A leitura da crônica sobre o território do túnel permite a percepção de como as operações textuais presentes na obra operam, no sentido de compor a sensação de pavor daquele território, também com recursos que remetem à sonoplastia do cinema. Na encenação desse território, em oposição à associação que a construção da modernidade urbana faz entre os ritmos considerados modernos em 1924 e os territórios de degradação humana e de perdição, no caso da configuração do território do crime, a modernidade associada aos ritmos internacionais impele a narrativa a eliminá-los do texto.

No território da cocaína, “dos cafés da Lapa às pensões elegantes da Glória, passando pelos becos nojentos da prostituição, o bairro da cocaína vibrava de luzes, de risos de mulheres, de espasmos humanos” (COSTALLAT, 1990, p. 24), nenhuma menção é feita a qualquer tipo de música. A visita à Favela, que revela “um estilo que não se vê na Avenida Atlântica” (COSTALLAT, 1990, p. 35), somente inclui os sons das “bofetadas” (COSTALLAT, 1990: 37), das “balas” (COSTALLAT, 1990, p. 38) e das “batidas na Favela” (COSTALLAT, 1990, p. 34). No caso da crônica “O Jogo do Bull-Dog”, o porão fétido e mal-iluminado, “com cheiro de mictório, ali ao lado do Arsenal de Marinha” (COSTALLAT, 1990, p. 48), centro velho do Rio, a única trilha sonora pertence aos jogadores, que “conversavam com as cartas. Chamavam-nas pelo seu nome, com carinho. ‘Vem, vem, minha damazinha de ouro’. Descompunham-nas: ‘Ah! Safado de rei!... Ah! Valeta de mer...’. Choravam os níqueis perdidos. Alegavam-se com o prejuízo do parceiro. Irritavam-se. Berravam. Ameaçavam” (COSTALLAT, 1990, p. 50).

Nessa organização textual, cuja estrutura formal lembra o movimento de uma câmera frenética, quase sempre em plano fechado, em um território apartado da plateia, tampouco nenhuma menção à música é feita. A mesma ausência de musicalidade, ou mesmo de qualquer traço que se possa considerar uma trilha sonora, e não mero efeito de sonoplastia, pode ser detectada durante a visita ao território do ópio, também isolado de plateia, pelo trabalho de “transformar leitores curiosos em espectadores apaixonados” (SCHNEIDER, 2008, p. 8). Tanto a rua de acesso ao território proscrito, a “Travessa dos Ferreiros” (COSTALLAT, 1990, p. 52) quanto a casa de porta número 17 são envoltas pelo “silêncio e a escuridão”. Admitidos, repórter e cicerone, ambos são acolhidos por um ambiente em que “respirava-se com

dificuldade” (COSTALLAT, 1990, p. 53). De mais concreto, apenas “um ruído de fole”, decorrente do fumo do ópio pelos chineses.

Ainda acerca dos efeitos sonoros no texto dos *Mistérios do Rio*, outra instância narrativa fornece matéria rica em recursos e estratégias de sonoplastia adotadas para sua configuração. Trata-se da crônica “Na Noite do Subúrbio”. Diferentemente das instâncias nas quais a narrativa encena os territórios construídos como exemplos da modernidade que chegava à cidade, e cujos respectivos cenários já surgem no texto completos e sonorizados, ou no caso da viagem ao “Túnel do Pavor”, durante a qual a trilha sonora tanto diminui quanto altera sua própria natureza, na instância do subúrbio de Ramos, a estratégia remete àquela encontrada no território do ópio. A primeira cena da crônica, focada em um “barracão escuro, de janelas hermeticamente fechadas” (COSTALLAT, 1990, p. 74) introduz o suspense por meio do “silêncio profundo”. Indicando também a sensação de isolamento que o narrador pretende atribuir ao subúrbio, o silêncio é pontuado por descrições sobre a população local, vista como “exausta, que faz duas viagens por dia, muitas vezes de pé, nos carros repletos da Leopoldina”, e sobre a própria região, descrita como um lugar de ruas e avenidas “esburacadas [...] soturno e triste” (COSTALLAT, 1990, p. 75) e contendo uma “delegacia com um ‘prontidão’ sonolento e magro” (COSTALLAT, 1990, p. 74). Em “silêncio profundo”, a câmera do explorador do subúrbio de Ramos reitera a noção de afastamento territorial, definido por Maurício de Almeida Abreu, como sendo a sensação de que “mais do que a localização distante do centro metropolitano [...] a falta de acessibilidade ao consumo de bens e serviços que, embora produzidos socialmente pelo Estado, localizam-se apenas nas áreas mais privilegiadas da metrópole, beneficiando, portanto, principalmente aqueles que aí residem” (ABREU, 2013, p. 15). A eloquência do “silêncio profundo”, que inicialmente contribui para configurar a cena suburbana na tela do texto, é substituída por outra, tão logo o ele e seu cicerone “especialista em candomblés” (COSTALLAT, 1990, p. 76) atingem seu alvo, o território do candomblé. A partir desse ponto da projeção, toda a trilha sonora surge em crescendo, por meio de “grandes gritos” (COSTALLAT, 1990, p. 77), “murmúrios”, “cânticos alegres”, “gemidos” e “gritos de gratidão” (COSTALLAT, 1990, p. 78), até atingir seu ápice quando, dentro do barracão, “rodopiam furiosamente quatro homens e quatro mulheres, fazendo um barulho de mil infernos [...] como um terremoto contínuo” (COSTALLAT, 1990, p. 79). A partir dessa “visão louca (e) asfixiados pelo ruído”, cineasta e cicerone saem do território do candomblé, “meio

tontos”. Sem nenhum tipo de menção a ritmos encontrados em territórios fora do subúrbio, a narrativa constrói também por meio da ausência de som na tela do texto, seguida por efeitos de sonoplastia que em nada lembram a “a grande cidade (que) numa orgia de luz, espreguiça-se pelas suas avenidas lindas e floridas, passa a noite nos seus *cabarets* luxuosos (fuma havana nos *bungalows* to Leblon [...] ouve música no Municipal e dança o *shimmy* por toda a parte” (COSTALLAT, 1990, p. 75). Recorrendo a aspectos sonoros do texto, a narrativa constrói a sensação de clivagem entre o espaço “privilegiado” da zona sul da cidade e os territórios “periferizados” (ABREU, 2013, p. 15). A percepção dos processos de modificação das respectivas trilhas sonoras indica a possibilidade de sua compreensão como mais uma estratégia de conversão da cidade e de suas personagens em produto literário.

Todos esses processos textuais, que lembram estratégias de sonorização do texto, de encenação por meio de técnicas que parecem tomadas da sonoplastia, remetem à fala de Otto Maria Carpeaux acerca da ópera. Segundo ele, esta é “produto de uma colaboração fabulosa de artes arquitetônicas, cênicas, teatrais, musicais, a serviço de um novo realismo: da expressão dos sentimentos humanos” (CARPEAUX, 2001, p. 61). Na construção narrativa do *bas-fond* carioca, o percurso que narrador e sua câmera encenam pela cidade sugere que todos os elementos utilizados para a composição daquilo que ele chamava de “submundo” concorrem tanto para encená-lo quanto para posicionar o próprio condutor da lente perante a tela sobre a qual ele projeta seu texto. Em termos da existência de uma trilha sonora, ou da falta dela, mais essa possibilidade parece, pois, oferecer novas possibilidades de construção de sentidos. Se a determinação de atribuir em texto o que se assemelha a uma trilha sonora internacional aos primeiros, ao passo que apenas “efeitos sonoros” aos segundos fosse abordada a partir da percepção do simples registro do “real”, como afirma, por exemplo, Marcel Verrumo (Cf. VERRUMO, 2012), toda essa distinção entre tratamento de som poderia ser considerada apenas como uma simples escolha formal. Na instância dos *Mistérios*, no entanto, a utilização dessa estratégia remete à associação entre as diferentes percepções de possíveis trilhas sonoras e a construção de um submundo, desprovido da modernidade dos ritmos estrangeiros.

Essa abordagem então pode ser capaz de propor sugestões, não para a crítica à ausência da densidade emocional, mas para a construção de sentidos a partir da falta dessas características nas personagens dos *Mistérios do Rio*. Fazendo eco ao que GENS & GENS definiram como um processo narrativo ao longo do qual “somente

a psicologia de superfície (das personagens) é revelada, já que o narrador apenas tangencia sua interioridade” (COSTALLAT, 1990, p. 15), e ainda que em contraposição ao ponto de vista de VERRUMO, para quem “ao passar por diferentes ambientes e tempos dos anos 1920, a reportagem de Benjamim Costallat em *Mistérios do Rio* está associada, em primeira instância, ao real” (VERRUMO, 2012, p. 153), nossa leitura da obra sugere que, nem penetrar nas respectivas “interioridades” mencionadas por GENS & GENS, nem produzir personagens pertencentes ao “real”, como afirma VERRUMO, a construção dessas figuras pretende encená-las como quer o autor: opacas, espécies de figuras, ora míticas, ora oníricas, distribuídas pelo espaço da cidade, como figurantes em um set de filmagem. Defendemos esse ponto de vista, a despeito de a própria Júlia O’Donnell, entre outras fontes, citar em seu texto a famigerada entrevista, na qual Benjamim Costallat exorta seu público a acreditar “em todos, absolutamente todos os ambientes por mim descritos são verdadeiros, e as personagens que passam pelos ‘Mistérios’ foram observadas de perto” (O’DONNELL, 2012, p. 125). Todo esse aparato, que lembra o *mise-en-scène* do cinema, encontra-se previamente organizado e está à disposição daquele que vai conduzir a “câmera”. Sobre um cenário sequestrado, a cidade do Rio de Janeiro em 1924, e por meio de personagens que prescindem de “interioridade”, enquanto somente aparentam pertencer ao “real”, visto que parecem saltar das páginas policiais dos jornais então, encena-se o *bas-fond* carioca. As crônicas dos *Mistérios do Rio* menos representam do que constroem; menos registram do que encenam. Talvez exatamente desse processo de encenação de uma cidade roteirizada decorra a impressão de que a encenação das personagens não logre transpor suas respectivas superficialidades, conforme alegam Armando e Rosa Maria de Carvalho (GENS & GENS, in COSTALLAT, 1990, p. 15). Assim, remetendo às afirmações de, por exemplo, Marcel Verrumo, para quem a postura profissional de Costallat “é a do repórter que, desvendando uma realidade sombria, promete revelá-la ao seu leitor ao transformá-la em um texto jornalístico” (VERRUMO, 2013, p. 154), ou de Júlia O’Donnell, segundo a qual o autor foi, um “legítimo herdeiro da tradição da crônica-reportagem, inaugurada por João do Rio nos primeiros anos do século XX”, (O’DONNELL, 2012, p. 121), nossa leitura sugere que, de fato, registro ou reportagem são, eles mesmos, conceitos adotados como estratégias literárias e comerciais do próprio autor. Corroborando, pois, a asseveração de Patrícia França, nas palavras de quem “a criação literária de Benjamim Costallat deve ser pensada, portanto, como

fruto da imprensa empresarial carioca dos anos 1920.” (FRANÇA, 2010, p. 126), esse trabalho propõe a leitura de uma obra na qual não existiria registro do cotidiano carioca. Contrariando então a declaração do próprio autor, em sua entrevista de anúncio da publicação dos *Mistérios* (cf. O'DONNELL, 2012), o que ele efetua é, com efeito, a cuidadosa construção literária de uma cidade imaginária que ele afirma ser o Rio, enquanto simultaneamente embrulha sua obra com a embalagem da reportagem ou do registro. Essa sugestão remete à fala de Mary Douglas, segundo a qual “percebendo, selecionamos, de todos os estímulos que se oferecem aos nossos sentidos, aqueles que nos interessam.” (DOUGLAS, 1976, p. 31). Vistas por meio de seus *fait divers*, filtradas, roteirizadas e coreografadas segundo as lentes da cinematografia e do sensacionalismo, tanto cidade quanto personagens são reconstituídas no texto, quadro por quadro. Assim temos, por exemplo, uma visita ao túnel que, descrevendo o horror absoluto de um crime envolvendo um “bacharel”, “malandros” e um “anel simbólico” (COSTALLAT, 1990, p. 60), habilmente omite da narrativa que a referência ao crime, conforme nos informa Marcel Verrumo (VERRUMO, 2012, p. 160), era real. Da mesma maneira, na crônica “Casas de Amor”, a gorda Judite, cuja função era “agasalhar amores sob o teto hospitaleiro de sua casa” (COSTALLAT, 1990, p. 41) remete, inclusive na atividade exercida à figura de Louise Chabat, “57 anos, baixa, gordinha e simpática” (CASTRO, 2003, p. 14). Segundo Ruy Castro, “em 1907, Louise transformou (a casa alugada em Copacabana) num cabaré” (CASTRO, 2003, p. 15). A própria casa de Judite, na Rua do Riachuelo, remete à Casa Rosa, inaugurada em Laranjeiras na mesma época da publicação dos *Mistérios*⁹⁴.

Roteirizados, coreografados, ficcionalizados e distanciados de sua plateia de leitores, tanto o espaço da pólis quanto suas personagens surgem, projetados sobre a tela do texto, com a profundidade de espectros e a consistência existencial das manchetes do dia. Diluídas em suas respectivas existencialidades, também as figuras urbanas são convertidas em espetáculo, no palco cuidadosamente iluminado e

⁹⁴ Conforme nos informa o jornal O Globo, o bordel conhecido como “Casa Rosa”, localizado na Rua Alice, em Laranjeiras esteve em funcionamento desde o início do século XX, até a data do seu fechamento. De acordo com a articulista Simone Cândida, “a casa tinha um portão um portão de emergência, localizado entre o segundo e o terceiro andares, para a clientela que não queria ser vista”. CANDIDA, in_____: Casa Rosa de Laranjeiras é tombada como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado. Artigo publicado no jornal O Globo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/casa-rosa-de-laranjeiras-tombada-como-patrimonio-cultural-imaterial-do-estado-16602271>. Acesso em 5 jan. 2018.

coreografado pelo diretor dos *Mistérios*. Construídas menos para ser, do que para simplesmente encenar, essas personagens, em combinação com o cenário urbano, também visto como mero *set* de filmagem, concorrem para reiterar, em termos literários, a fala de Jeffrey D. Needell, para quem “a *Belle Époque* carioca inicia-se com a subida de Campos Sales ao poder em 1898 e a recuperação da tranquilidade sob a égide das elites regionais. Nesse ano registrou-se uma mudança sensível no clima político, que logo afetou o meio cultural e social. As jornadas revolucionárias haviam passado. As condições para a estabilidade e para uma vida urbana elegante estavam de novo ao alcance da mão” (NEEDELL, 1993, p. 39). Tentando menos encenar aspectos históricos objetivos, conflitos pessoais ou dramas sociais, a narrativa de Benjamim Costallat suaviza e edulcora suas personagens, reafirmando em 1924 que “no Rio ‘civilizado’ triunfou a antiga predisposição colonial para a assimilação de aspectos, tecnologias e valores europeus, e as contradições e pressupostos implícitos na *belle époque* carioca se concretizam” (NEEDELL, 1993, p. 73).

Em sua obra *Espreme Que Sai Sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa* (AGRIMANI SOBRINHO, 1995), o autor afirma, sobre a literatura sensacionalista, que “o termo sensacionalismo poderá ser usado para o tratamento particular que um jornal dá a crimes, desastres, sexo, escândalos e monstruosidades” (AGRIMANI SOBRINHO, 1995, p. 14). Recorrendo ao mundo factual de maneira livre e sem o compromisso de informar, as crônicas que encenam o submundo carioca assim o fazem em favor da ficção, não da realidade. Essa atitude perante o real projetado no texto lembra a fala de Ciro Marcondes Filho, segundo a qual “o jornalismo sensacionalista extrai do fato, da notícia, a sua carga emotiva e apelativa e a enaltece. Fabrica uma nova notícia que a partir daí passa a se vender por si mesma.” (MARCONDES FILHO, apud AGRIMANI SOBRINHO, 1995, p. 15). Ainda em Ciro Marcondes Filho, que caracteriza sensacionalismo como “o grau mais radical da mercantilização da informação: tudo o que se vende é aparência e, na verdade, vende-se aquilo que a informação interna não irá desenvolver melhor do que a manchete”, lemos que a imprensa sensacionalista “não se presta a informar, muito menos a formar” (MARCONDES FILHO, apud AGRIMANI SOBRINHO, 1995, p. 15). Em mais uma instância, a da desmaterialização de suas personagens, que são projetadas no texto “como parte de uma imagem real”, por um processo narrativo que as projeta na tela do texto como instantâneos do espaço urbano, a construção daquilo que é

determinado na narrativa como o submundo da cidade parece reiterar a noção de ficção, de fantasia, de cenografia. Compreender esse jogo de câmeras, de mudanças de ponto de vista, parece fundamental para a proposição de novos efeitos de sentido para a construção do *bas-fond* carioca.

Ao capturar o suposto submundo carioca e expô-lo, por meio da encenação de seus territórios e territorialidades, por um lado com base em opostos como perto/longe, dia/noite, claro/escuro, normal/anormal, aberto/fechado, bom/mal ou moral/imoral, e por outro, aplicando em sua encenação literária da cidade estratégias que lembram as da cinematografia, além de cumprir sua intenção declarada, a de supostamente construir o que o autor propunha como os mistérios da cidade em 1924, a narrativa vai além. Ela oferece ao leitor uma série de instantâneos de uma cidade essencialmente ficcional, contraposta à da cidade empírica, ainda que simultaneamente assustadora e excitante, em termos de consumo literário. Isso significa dizer que, em sua maior parte, a cidade encenada no texto não é uma representação, mas sim uma elaborada construção textual que pertence mais ao universo literário do que ao jornalístico. Nesse aspecto, a postura da encenação do espaço da cidade dos *Mistérios* reforça a fala de Rosa Nívea Pedroso, para quem algumas das “principais regras definidoras da prática ou do modo sensacionalista de produção do discurso de informação no jornalismo diário” tem relação com a produção de um “efeito de informar”, construído por meio de elementos como a “não-identificação imediata da mensagem”, a “valorização da emoção em detrimento da informação”, a “exploração do extraordinário e do vulgar, de forma espetacular e desproporcional”, a “adequação discursiva ao *status semiótico* das classes subalternas”, o “destaque de elementos insignificantes, ambíguos, supérfluos ou sugestivos” e a “subtração de elementos importantes e acréscimo ou *invenção* de palavras ou fatos” (PEDROSO, in AGRIMANI SOBRINHO, 1995, p. 14).

Toda essa combinação de fatores, que envolvem desde a cinematografia à noção de distanciamento geográfico entre texto e plateia sugere que, com efeito, e a despeito de quaisquer referências objetivas nas crônicas, a construção dos *Mistérios do Rio* não almejava senão projetar no texto, por meio de um operações que lembram as de projeção em uma tela, territórios e personagens cuja construção visava a “desvendar realidades proibidas e perigosas” (VERRUMO, 2012, p. 154), mas que também buscava “velar para desvendar, esconder para revelar e proibir para incitar” (VERRUMO, 2012, p. 158). Percebe-se então como a cidade que parece ser retratada

na narrativa é, na verdade, uma construção ficcional, efetivada por meio da condução de um narrador que parece pairar sobre essa cidade, para leitores convertidos em plateia, tudo sob a direção do demiurgo do texto, seu autor. A coordenação de temas pinçados das páginas policiais, encenados em territórios remotos e confinados, por meio de personagens mais ou menos opacas, todos esses elementos submetidos a estratégias textuais que parecem remeter às possibilidades técnicas do cinema, sugere então não necessariamente a qualidade do registro histórico ou social de seu tempo, mas sim outra possibilidade de investigação sobre a relação entre a produção literária e a cidade. O que a obra *Mistérios do Rio* e sua apropriação do cenário urbano fazem parece revelar ainda outras possibilidades de sentidos para sua narrativa, dentre elas, os processos de reificação e de fetichização do espaço, bem como de estabelecimento de uma forma específica de relacionamento com o urbano, por meio daquilo que Marcel Verrumo chamou de “noturnismo decadentista do final do século 19”⁹⁵ (VERRUMO, 2012, p. 154).

Retomadas as três teses propostas por BRANDÃO (definição do objeto de estudo, metodologia de abordagem e objetivos das investigações), a opção da narrativa de recorrer às estratégias textuais mencionadas que, por sua vez, lembram algumas do universo do cinema, contempla a questão da “metodologia de abordagem” (BRANDÃO, 2013). Em termos da teoria literária, isso significa dizer que essa “metodologia” (operações textuais relativas aos pares opostos e recursos cinematográficos) pode ser apreendida a partir do registro textual. Seu “objeto de estudo” direto, o submundo carioca, conforme projetado na tela do texto, permite a apreciação das operações textuais, às quais recorre o autor da narrativa para plasmá-lo nas crônicas, enquanto constrói cenários urbanos na obra. Assim combinados, objeto de estudo e metodologia de linguagem, e assim percebidos no texto, ambos permitem então a proposição de outros possíveis “objetivos das investigações” (BRANDÃO, 2013). Esses objetivos, que incluem a encenação da cidade, vêm então a revelar algo sobre o narrador, o autor e o leitor dos *Mistérios*.

Em seu texto “A Construção da Memória sobre Sete Coroas, o ‘Criminoso’ mais Famoso da Primeira República”, Romulo Costa Mattos afirma que em 1922, “os jornais

⁹⁵ Com “noturnismo decadentista do final do século 19”, Marcel Verrumo alega se referir a uma “vertente literária que assimilou e renovou traços do Romantismo”. De acordo com o teórico, o *voyeur* em Costallat, que contém traços desse noturnismo, “é um repórter que caminha tanto pelos *bas-fonds* quanto pelas instituições de elite da sociedade carioca, inserindo nos retratos da cidade uma plasticidade a partir de impressões e sensações subjetivas”. VERRUMO, 2013, p. 154.

ainda se referiam às ações do ‘desviante’ nos termos do sensacional” (MATTOS, 2012, p. 4). Esse parece ser o caso dos temas adotados pela narrativa dos *Mistérios* na composição do submundo da cidade. A modernidade que se consolida na capital federal e que desloca personagens e cenários locais reorganiza seu palco e define os territórios de luz e de sombra. Essa encenação do submundo é capturada pela narrativa e convertida em um espetáculo de personagens divergentes. Nesse aspecto, a fala de Júlia O'Donnell sobre a estratégia que Benjamim Costallat adotava de “apostar no escândalo” (O'DONNELL: 2012, p. 120) contribui, no sentido de atribuir novas possibilidades de sentidos para os processos de encenação dos espaços da urbe. Combinando em sua matéria constitutiva elementos extraídos dos *fait divers*, as crônicas locadas no espaço da cidade reduzem esse cenário, que um dia fora descrito como “baía formosa” (COREAL, apud FRANÇA, 2010, p. 47), ou “grande e bem construída, contando com belas igrejas e portentosos conventos” (MORIER, apud FRANÇA, 2010, p. 39), a outro tipo de set de filmagem, uma série de cenários nos quais encena-se o suposto submundo. Conquanto a operação de cooptação do cotidiano geral da pólis, espaços e personagens, da maneira mais fictícia possível seja por si só merecedora de análise, em termos da apropriação de elementos factuais do cenário urbano, basta afirmar que o submundo carioca dos *Mistérios* sustenta-se como carioca, e não paulistano, belo-horizontino ou soteropolitano, sobretudo, em função das referências a marcos específicos desse cenário. Ainda que a investigação da obra em termos de registro histórico extrapole o escopo dessa leitura, alguns desses elementos saltam aos olhos, como espécies de âncoras, no sentido de constituírem como que indícios da realidade.

Em uma atitude que lembra a teorização feita por Roland Barthes (1915-1980) em 1968, na França, para quem “colocando o referente pelo real, fingindo segui-lo como escravo, a descrição realista evita deixar-se arrastar a uma atividade fantástica” (BARTHES, 1971, p. 40), são esses elementos organizados pelo autor, que contribuem para guiar parte da *flânerie* do cineasta pelos *peabirus* da cidade oculta. Pontuados ao longo da narrativa, eles têm, pois, função similar àquilo que o vocabulário contemporâneo da indústria cinematográfica chama de “*Easter eggs*”⁹⁶,

⁹⁶ Na indústria cinematográfica, o termo “*Easter egg*”, ovo de páscoa em português, faz referência a pequenos elementos que surgem na tela e que permitem que a platéia os vincule a outros cenários, de outras produções. Disponível em: www.merriam-webster.com/dictionary/Easter%20egg. Acesso em 12 jan. 2018.

quais sejam, pequenas pistas a partir das quais João e Maria procuram se orientar na floresta escura.

Falando sobre a cidade do Rio de Janeiro por volta de 1924, Vera Rezende informa, como já aludimos, que o Rio contava “na época, com cerca de 1.150.000 habitantes” (REZENDE, 1982, p. 37), enquanto Maurício de Almeida Abreu registra o cenário da cidade como local da “maior transformação já verificada no espaço carioca até então” (ABREU, 2013, p. 60). Assim, um título que propusesse registrar os mistérios de tamanho aglomerado, tanto físico quanto humano, não apenas deveria exibir proporções mais “parisienses”, mas também ser mais específico em relação às respectivas localizações desses supostos mistérios.

A sucessão de cenários da urbe transporta o leitor diretamente para diferentes pontos do mapa da cidade. Em termos de roteirização do texto, é possível percebermos uma atitude que remete aos jogos de tabuleiro, no qual a cada uma das casas, quatorze no caso dos *Mistérios*, é atribuída uma série de referências factuais do grande tabuleiro urbano.

Destituindo duas importantes áreas da cidade do Rio, Lapa e Glória, de quase toda sua trajetória histórica, desde o Rio antes do Rio⁹⁷, a construção dos *Mistérios*, cuja trama, de acordo com o título, é encenada no submundo dessa cidade, demanda algum nível de referência a marcos que ancoram a encenação como tomando lugar na capital federal então, sob pena de se perder no meio do caminho. Enquanto isso, lentes, *mise-en-scène*, personagens e iluminação, atribuições que, desde a primeira das casas dessa série de narrativas que lembra um jogo de tabuleiro cinematográfico, são comuns a todas elas, também alertam sua plateia mais atenta. No caso dos *Mistérios*, essa combinação de elementos parece reiterar que, sem prejuízo da realidade dessas âncoras urbanas, a construção literária, constituindo-se com o recurso de técnicas que lembram as do cinema, põe em cheque a afirmação do próprio autor no ano do lançamento dos *Mistérios*⁹⁸. Enquanto Costallat afirmava que “Não houve exagero, nem imaginação de minha parte”, aquilo que o autor fornecia a seus leitores era, com efeito, uma obra que, alegando “narrar” os mistérios do submundo

⁹⁷ Referência ao livro de mesmo nome, de autoria de Rafael Freitas da Silva, e cuja extensa pesquisa exhibe informação acerca de um cenário surpreendente para o mesmo território, antes de quase nenhum contato com europeus. SILVA, 2015.

⁹⁸ Referência à entrevista concedida por Benjamim Costallat em 1924, já trabalhando no Jornal do Brasil, e na qual o cronista anunciou o lançamento de seus *Mistérios do Rio*. Nela, ele afirma que “‘hoje’ o que o leitor exige é a verdade: ‘a verdade nos ambientes, a verdade na ação e a verdade nos personagens.’”. (COSTALLAT, 1924, in O’DONNELL, 2012, p. 125).

da cidade, submetia toda a pólis, incluindo nesse processo parte de seus marcos urbanos, a um processo de edição textual que remete a um filtro de transformação cinematográfica.

No inferno urbano do *Cabaret*, território completamente desenraizado de seu contexto pelos processos de roteirização, a única referência à cidade exterior fica a cargo do “lírio de *cabaret*” (COSTALLAT, 1990, p. 27), a dançarina de olhos azuis que entrega sua virgindade, que começara a lhe “pesar extraordinariamente”, “a um dos muitos homens” que a perseguiam, durante “um passeio de automóvel à Tijuca” (COSTALLAT, 1990, p. 28). Antecipando em três décadas a marchinha que Braguinha comporia apenas para o carnaval de 1957⁹⁹, o visitante do território do cabaré relata que, no caso dos *Mistérios*, menos do que para a ilha de Paquetá, ou para a estrada do Joá, a Barra da Tijuca é para onde a menina ia. Na instância da visita à *Favela*, a narrativa está repleta de referências, notadamente em relação a marcos urbanos localizados ao longo do difícil e perigoso percurso até o que era inicialmente descrito como “um presépio imenso” (COSTALLAT, 1990, p. 33). A aventura urbana, após o convite “vamos ao morro do crime?”, começa na Rua da América, “uma das ruas mais sórdidas do Rio de Janeiro. Enlameada, imunda”. A descrição do acesso ao morro do crime menciona o “morro do Pinto” (COSTALLAT, 1990, p. 33), lugar em que “só moram vigaristas” (COSTALLAT, 1990, p. 34) e a Ponte dos Amores, onde “assaltava-se em pleno dia (e) à noite, matava-se” (COSTALLAT, 1990, p. 33). Citam-se a Saúde, a Gamboa e a Marítima (COSTALLAT, 1990: 34), além de uma pedreira imensa, chamada de “pedra lisa”. Conquanto fique claro que a câmera que segue o explorador do submundo guia a plateia pela região do morro da Providência, com toda a história que ele, já em 1924, era capaz de contar, a encenação da visita envolve cenário em tons de cinza, capturados por uma lente que parece arrastar a plateia leitora morro acima, ao longo da qual os fatos históricos são habilmente omitidos da configuração desse território urbano, simultaneamente real e imaginário. Segundo Georges Auclair, “A intenção de produzir o *efeito de sensacionalismo* nos *fait divers* visa atrair o leitor pelo olhar na manchete que anuncia um acontecimento produzido, jornalística ou discursivamente, para ser consumido ou reconhecido como espetacular, perigoso, extravagante, insólito, por isso, atraente” (AUCLAIR, apud AGRIMANI SOBRINHO,

⁹⁹ A esse respeito, ver “Vai com Jeito”, composição de Braguinha (João de Barro), lançada em 1956, e imortalizada no carnaval de 1957, com gravação de Emilinha Borba (Emília Savana da Silva Borba - 1923-2005). CARVALHO, 2015, p. 95.

1995, p. 26). Na construção de seus *Mistérios*, o autor opta por ignorar todos os conflitos reais, em nome de uma realidade que se conforme à roteirização cinematográfica prevista por ele. “Encravada no Rio de Janeiro” (COSTALLAT, 1990, p. 37), para usar palavras do próprio visitante do território, a favela que a narrativa configura na tela do texto inexistente, exceto em ficção. Percebe-se então como a configuração urbana dos *Mistérios do Rio*, de fato, efetua operações textuais por meio das quais “a miséria, a exploração humana, os vícios são exibidos como parte de uma imagem real, transformada em espetáculo por um discurso estratégico”, como afirmam Armando e Rosa Maria de Carvalho Gens (GENS & GENS, in COSTALLAT, 1990, p. 15). O suposto submundo da cidade, como se vê, somente existe em ficção e somente se relaciona com a ideia de real por meio de referências a marcos urbanos existentes e pelo espetáculo.

Na crônica “Casas de Amor”, essas referências se resumem a uma rua do Riachuelo, por onde “bondes passavam”, que tinha “muita gente nas calçadas” e “um movimento inusitado” (COSTALLAT, 1990, p. 40) e a rua do Senado, com a qual a primeira via se comunicava, por meio de uma saída ainda mais encoberta pelo segredo, um “ponto estratégico” (COSTALLAT, 1990, p. 41). O antro de jogo do Sr Bull-Dog, descrito como “uma espécie de porão [...] uma espécie de alcova, sem janela, sem ar, sem luz, uma alcova cimentada e fétida, terrivelmente fétida” (COSTALLAT, 1990, p. 46), é localizado no mapa da cidade real “ali ao lado do Arsenal de Marinha” (COSTALLAT, 1990, p. 48). A descrição do percurso até o território do ópio recorre à “escuridão da Rua São José” (COSTALLAT, 1990, p. 51), menciona o “Beco do Cotovelo, o beco sinistro e fétido, com sua ladeirinha que sobe para as ruínas do Castelo” e fornece um endereço objetivo para a suposta casa de consumo do ópio, a Travessa dos Ferreiros, número 17, não sem antes se certificar de que ainda que os muito corajosos tentassem sobreviver à aventura, não seriam admitidos dentro da casa, cujo acesso se dá por meio de uma senha, o “sinal” (COSTALLAT, 1990, p. 52). Vencidas as etapas dessa caçada urbana, a narrativa informa à plateia extasiada com o acesso a território tão restrito que estavam “em uma das célebres *fumeries* chinesas [...] onde só os iniciados conseguem penetrar, templos misteriosos de um grande vício” (COSTALLAT, 1990, p. 53).

A respeito do desengajamento entre territórios dos *Mistérios* e cidade factual, a narrativa do trajeto até “O Túnel do Pavor” traz nova abordagem em relação às menções ao urbano. O acesso ao túnel, dificultado pela encenação, começa pela

busca por um “*chauffeur*” (COSTALLAT, 1990, p. 57) em uma avenida, que “estava cheia de automóveis à espera da saída dos cinemas e dos teatros” (COSTALLAT, 1990, p. 57). Da avenida, ao “Largo da Lapa, barulhento dos *jazz-bands* de seus *cabarets*” (COSTALLAT, 1990, p. 58), passando pelo “Cemitério da Ordem Terceira, em Catumbi” (COSTALLAT, 1990, p. 60) e subindo a “Ladeira Barão de Petrópolis” (COSTALLAT, 1990, p. 61), até o Túnel do Rio Comprido. Inaugurado em 1887¹⁰⁰ (SANTOS, 2006, p. 28), o túnel é descrito como um “buraco escuro cavado na montanha”, ou “uma zona esquecida de Deus e da Prefeitura” (COSTALLAT, 1990, p. 60), cujas paredes “gotejavam” uma “misteriosa água saída das trevas” (COSTALLAT, 1990, p. 61). Essa sequência textual, com frases curtas e terminadas por exclamações, referências textuais à escuridão da cena narrativa, construída dentro de um cenário com características quase sepulcrais, lembra o percurso cinematográfico de uma tomada registrada em primeiríssimo plano, por uma câmera trêmula. A passagem pelo “Túnel do Pavor” é então interrompida por outra referência visual à topografia natural da cidade, “o Pão de açúcar e sua massa de granito (que) surgiam de um mar prateado de reflexos” (COSTALLAT, 1990, p. 62). O percurso rico em detalhes e referências que conduz explorador-cineasta e plateia ao túnel e um dos poucos que poderiam ser mapeados na cidade diurna, é habilmente apagado do tabuleiro de jogo do leitor por uma nota de rodapé que alerta a plateia mais destemida: “Hoje esses perigos desapareceram por completo.” (COSTALLAT, 1990, p. 59). Na configuração da narrativa que conta a história de Helena, personagem de “A Pequena Operária”, o processo de inadequação e desintegração da garota que “tinha nascido pobre” (COSTALLAT, 1990, p. 64) atinge tal nível que, a despeito da detalhada composição da personagem, que “podia ter sido como outras meninas” e que “era uma velha antes de ter sido moça” (COSTALLAT, 1990, p. 66), a única menção à cidade real é a “casa de cômodos da Rua do Lavradio, onde os casais, aos tapas, os homens bêbados, as mulheres descabeladas, as crianças rotas e imundas, aos berros, viviam numa promiscuidade barulhenta” (COSTALLAT, 1990, p. 65). Todos os demais elementos presentes na configuração do espaço da cidade, que destrói a

¹⁰⁰ Na obra Túneis do Brasil Newton Carvalho informa que “os túneis rodoviários mais antigos do Brasil foram construídos ainda no ano século XIX, na cidade do Rio de Janeiro. São eles o da Rua Alice (antigo Rio Comprido, concluído em 1887) e o Alaor Prata (antigo Túnel Velho, concluído em 1891), que continuam em plena atividade. Na mesma obra, Pedro C. da Silva conclui que tanto o túnel do Rio Comprido quanto o Alaor Prata se destinavam “ao tráfego de bondes elétricos”. CARVALHO, in CELESTINO, 2006, p. 23, 28.

personagem e acaba por matá-la, têm caráter que parece afastá-los do citado “efeito de real” (cf. BARTHES, 1971), posto que eles surgem na narrativa por meio de uma construção formal que recorre ao sensacionalismo. É curioso notar que a única âncora do território que oprime e acaba por determinar o destino da pequena trabalhadora menciona uma rua que, cerca de cinquenta anos antes, era região de habitação de ricas viúvas do café e de seus filhos que brincavam nos quintais.

Na instância da crônica “A Criatura do Ventre Nu”, o território projetado sobre o texto, o Baile dos Artistas, “Um baile onde há de tudo, menos artistas” (COSTALLAT, 1990, p. 70), um evento “de que tanto mistério se faz”, mas que, de acordo com o interlocutor de Flávio Guimarães, não passava de “um pobre plágio do baile das *Quartz-Arts*, de Paris, o baile nababesco, espetaculoso e imoral, que enche, no dia seguinte, de madrugada, as ruas da cidade-luz – de ninfas nuas e de faunos despidos, bêbados e alegres. Ancorado nas ruas de Paris, em “*Montmartre*” ou no “*Quartier Latin*”, o plágio local, segundo ele, “não existe”. Desvinculado do território urbano carioca objetivo, esse espaço onírico de perversão, onde faltavam “mulheres sugestivas”, menciona o bairro de Botafogo, onde morava o rapaz amante da “Salomezinha de ventre nu” (COSTALLAT, 1990, p. 73), um rapaz “muito rico [...] filho do notável advogado X. Y. (COSTALLAT, 1990, p. 72), o próprio local de encontro do par romântico, alugado pelo rapaz “na Lapa”, região de onde vinha “Jaimezinho” (COSTALLAT, 1990, p. 73), amigo da Salomé tropical, o bairro da Glória, território de “Ernestozinho, apelidado por ‘Mimi’ e o “Largo do *Roccio*”, território da “Mistiguett”¹⁰¹ local, a Sra. Araci Côrtes [...] já quarentona e desinteressante, dançando vestida de baiana com dos inúmeros suplentes que enchem o baile sem pagar. Nada mais”. Recorrendo à cidade factual de maneira a localizar o Baile em algum lugar dela, as referências ao espaço urbano nada fazem, além de excluí-lo da cidade. Na crônica seguinte, “Na Noite do Subúrbio”, as estratégias textuais são diversas, conquanto seus aparentes objetivos, notadamente o de simbolicamente afastar o território de sua plateia leitora, exibem similaridades em sua construção textual.

Por meio do percurso da câmera, a encenação exhibe na tela do texto um explorador que, caminhando “na noite negra, à procura do barracão que nos haviam indicado” (COSTALLAT, 1990, p. 74), na companhia de seu “cicerone, especialista em

¹⁰¹ Referência a Jeanne Bourgeois (1875-1956), conhecida artisticamente como Mistiguett, e que, curiosamente, na época da comparação que o narrador faz dela com a Sra. Araci Côrtes, estava no auge de sua carreira artística no Folie Bergère e no Moulin Rouge de Paris.

candomblés” (COSTALLAT, 1990, p. 76) estavam no bairro de Ramos, com suas “ruas esburacadas de subúrbio” (COSTALLAT, 1990, p. 74). Ramos, configurado como um local com “ruas largas, com 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” (COSTALLAT, 1990, p. 75), o bairro é definido como “distante” da cidade do Rio que, “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”. Nas palavras do explorador da urbe carioca, “os habitantes daquelas casas tristes e pobres vivem no Rio o dia todo nas suas ocupações. Só voltam ao subúrbio para dormir”. Recuperando em 1924 uma lente de visão que remete àquela utilizada por João do Rio em 1904, o cineasta pós *Belle Époque*, compondo em texto algo que se assemelha a uma tomada noturna em plano aberto a partir de um “barracão escuro” (COSTALLAT, 1990, p. 74), de onde se via “uma luz pálida, jorrando do telhado de madeira”, retorna ao território do Candomblé. Recorrendo ao mesmo “olhar crítico e distante” (RODRIGUES, 2015, p. 10), ele descreve então, perdido no silêncio escuro de Ramos, um “pequenino espaço, com divisões de madeira para outras dependências (onde) comprimiam-se umas trinta pessoas” (COSTALLAT, 1990, p. 77). Construído na narrativa como se fosse uma cena de cinema, filmada sob a luz de “uma lâmpada de querosene, com o pavio fumegando (que) iluminava a cena”, o território do candomblé não exibia nem “uma janela que desse um pouco de ar àquela aglomeração de gente, suando e fétida”. O território do candomblé é, ainda em 1924, configurado como remoto, escuro e sinistro, reiterando o dado histórico de que, conforme relata o pesquisador João Carlos Rodrigues, “os cultos afro-brasileiros eram frequentemente enquadrados como infração da lei e perseguidos pela polícia, fato que perdurou até os anos 30” (RODRIGUES, 2015, p. 10). Na configuração do território do candomblé, a narrativa recorre novamente ao isolamento espacial e à manipulação da iluminação para encenar mais esse enclave urbano e social. Em mais uma instância, tanto território quanto personagens são conformados como realidades alheias à sociedade que as assiste em filme, dentro de uma sala de projeção, enquanto devidamente isolada da realidade da cidade. Mais uma vez, desse território, dessa “visão louca” (COSTALLAT, 1990, p. 79), os visitantes escapam, meio tontos, como se asfixiados “pelo ruído e pelo pestilento ar do ‘candomblé’”. “Real”, conquanto

apartado de sua plateia, o território do candomblé é construído com base em uma proximidade narrativa distinta daquela existente na configuração do território que serve de cenário para o drama da personagem Anita, a profissional de *Uma História de manicure*.

Anita “ainda era menina, muito menina mesmo, criança de seus treze anos, quando o grande e maravilhoso hotel começou a ser construído. O Rio sofria, então, a sua formidável transformação. De cidade provinciana transformava-se, em poucos anos, em grande centro cosmopolita” (COSTALLAT, 1990, p. 81). A personagem “não tinha quinze anos quando o hotel ficou pronto” (COSTALLAT, 1990, p. 82), e se inaugurou “uma bela noite [...] feérico de luz”. Inadvertidamente lançada nas entranhas de um território cuja descrição narrativa remete a um dos ícones do processo de transformação urbana e social do Rio de Janeiro então, o Copacabana Palace, inaugurado em 1923, na orla da recém-urbanizada praia de Copacabana. Lá, Anita “ia trabalhar, ganhar dinheiro, ajudar a sua mãe e os irmãos”. Mais uma vez, como na instância do Cabaré, o grande hotel é configurado como parte “dos grandes palácios iluminados” em construção no Rio, inclusive em seus aspectos morais. Em uma *mis-en-scène* que lembra uma armadilha urbana, Anita seria aprisionada, como “um passarinho espantado, dentro de uma gaiola” (COSTALLAT, 1990, p. 84), abusada por “um homem de pijama de seda, sádico como todos os homens, mais excitado ainda pelas lágrimas da criaturinha (que) não a deixou sair sem antes ter tido o seu grande e voluptuoso grito de vitória”. Em termos da construção desses grandes territórios iluminados, o espaço encenado em “Os Mistérios do Baccara”, surgindo na tela do texto como uma sala de jogo que “ardia de claridade” (COSTALLAT, 1990, p. 86), é uma estratégia textual que associa o excesso de luz a aspectos obscuros desse processo de transformação, notadamente os relativos à exploração humana e à degradação moral.

Similarmente configurado como um território de moral desviante, com seus “homens sisudos, calados, mudos, os dedos nervosos, agitando num ‘tic-tac’ inconsciente as fichas de marfim, o olhar febril como querendo hipnotizar o baralho ou sendo hipnotizado por ele e suas mulheres decotadas, lindas, os lábios muito vermelhos de carmim, as faces pálidas, muito pálidas, sem tinta, com grandes olheiras pretas e sensuais” (COSTALLAT, 1990, p. 86), o “club, o monstro insaciável do jogo” (COSTALLAT, 1990, p. 91) é configurado em texto por meio de processos similares aos de uma lente cinematográfica, sob “enormes candelabros elétricos (que)

iluminavam, de uma luz de dia, a mesa comprida e verde do *baccara*” (COSTALLAT, 1990, p. 86). Nesse território confinado, de iluminação feérica, e atordado tanto por aquela sucessão de Thedas Baras cariocas quanto pela “luz forte dos candelabros” (COSTALLAT, 1990, p. 87), o repórter caminha até “à janela (para) respirar um pouco de ar puro e descansar os olhos sobre a escuridão da rua” (COSTALLAT, 1990, p. 86). A sequência cênica entre a mesa verde do jogo e a janela escura da rua revela a única referência urbana capaz de contribuir para a localização espacial do território do *baccara*. A câmera foca sobre um visitante com o “pensamento distante” (COSTALLAT, 1990, p. 87), enquanto o plano de fundo do cenário exhibe “o Castelo, ao lado (que) ostentava as suas ruínas sob a palidez de um luar anêmico”. A plateia de leitores acompanha essa figura, que se assemelha àquela composta por Dashiell Hammett¹⁰², descobre que está no centro velho da cidade, em algum lugar do passado da cidade real. Novamente, a iluminação do texto é associada à natureza das atividades, que são encenadas como desviantes. Por meio do jogo de claro e escuro, o cineasta da cidade aparta o submundo encenado perante sua plateia da cidade com a qual essa mesma plateia se depara sob a luz do sol.

Essa sucessão de avaliações das instâncias narrativas apresenta exemplos nos quais referências ao espaço urbano factual da cidade fornecem material vasto, no sentido de expor possibilidades de se configurar uma forma de visão do espaço da pólis. Entre todas as possibilidades de construção de sentidos, algumas chamam a atenção, como, por exemplo, as manifestações formais do urbano objetivo, em relação ao próprio ponto de localização do cineasta do submundo. Ainda que provavelmente assentado em um escritório no centro da cidade, como informam Júlia O'Donnell (O'DONNELL, 2012), Marcel Verrumo (VERRUMO, 2012), Patrícia França (FRANÇA, 2010) ou Romulo Costa Mattos (MATTOS, 2012), esse autor parece permitir que resvale pela narrativa a percepção de que ele também vê a cidade a partir de uma projeção na tela do texto, revisitando os territórios e reencenando suas personagens, de dentro de uma tela de projeção própria. Em termos de contraposição da cidade real e seu submundo, isso se constrói na narrativa, por exemplo, pelo fato de que, em quase todas as instâncias em que a cidade factual resvala pelas linhas do texto, todas elas sejam localizadas além dos túneis urbanos existentes na cidade, que ligavam,

¹⁰²Dashiell Hammett (1894-1961) foi um escritor norte-americano cuja produção abordava o submundo da cidade e o criador do lendário O Falcão Mates, que apresentou ao público a personagem Sam Spade. NEWMAN, in _____ SCHNEIDER, 2008, p. 170.

em 1924, o núcleo urbano antigo à recém-urbanizada zonal sul. Se o narrador estivera presente nos territórios além túneis, suas construções textuais registram que, tendo ele “saído meio tonto” (COSTALLAT, 1990, p. 79), “ressurgindo das entranhas da terra” (COSTALLAT, 1990, p. 62), “voltado à vida, à cidade, com luz, com ruas, com bondes” (COSTALLAT, 1990, p. 39), ou “levando no espírito” as imagens da degradação (COSTALLAT, 1990, p. 56), o narrador vem a recompô-los como sequência imagética longe de lá.

Essa cidade “higienizada” desse “dublê de sanitarista” (COSTALLAT, 1990, p. 9), a encenação urbana dos *Mistérios*, é exposta como clivagem espacial e estética, que a distância de seu submundo. Esse submundo, construído simultaneamente como próximo e apartado de seus leitores, remete à atitude descrita por Peter Hall, em *Cidades do amanhã* (2005), acerca da cidade vitoriana. No capítulo 1 de sua obra, intitulado *Cidades da Imaginação: visões alternativas da boa cidade*, HALL afirma que “os atores da história têm seu desempenho determinado pelo mundo onde eles mesmos se acham inseridos, particularmente, pelos problemas com os quais nesse mundo se defrontam.” (HALL, 2005, p. 6). O mesmo autor, então, afirma que “o planejamento urbano no século XX, como movimento intelectual e profissional, representa essencialmente uma reação contra os males produzidos pela cidade do século XIX” (HALL, 2005, p. 9). A partir dessas duas afirmações, e tomando como porta de acesso a configuração formal do submundo que o cineasta oferece à sua plateia de *flâneurs* cativos, torna-se possível então propor que ele retoma em seu imaginário, que expressava, por meio de “uma versalhada insípida sob um título inspirado na oferta inicial: interminável e sub-dantesca excursão pelo submundo [...] o horror da cidade vitoriana, de noite ou de dia” (HALL, 2005, p. 17). Se, de acordo com Peter Hall, os males da cidade vitoriana poderiam ser traduzidos como “o grande problema doméstico dos cortiços” (HALL, 2005, p.18), a “degradação moral” (HALL, 2005: 21) e a “pobreza opressora” (HALL, 2005, p. 21), para a construção do espaço urbano dos *Mistérios*, o mesmo tipo de “olhar vitoriano” (SILVA, in, COSTALLAT, 1990, p. 8) voltado para os trópicos constrói sua versão do submundo literário da cidade a partir da contraposição do submundo encenado ao mundo reformado da *Belle Époque*. Referendamos, assim, a fala de Armando e Rosa Maria de Carvalho Gens, para quem “o gosto pela diversão e a ausência de conflitos” definem a literatura dos *Mistérios do Rio*, o cineasta que a captura exclui do texto quase todos os vestígios de conflitos, convertendo os remanescentes em uma construção literária que parece se

aproximar de imagens cinematográficas vistas sob a luz “anêmica” da lua (COSTALLAT, 1990, p. 87). Assim ordenadas, as referências urbanas fornecem a devida ênfase ao posicionamento da câmera, ao projeto luminotécnico e a todo o *mise-en-scène* textual. Todos atuam no sentido de simbolicamente repudiar a condição de obsolescência, que se opunha à noção de modernidade então. Assim se constrói, por exemplo, o cinema de Ramos, e suas “fitas sensacionais do século passado” (COSTALLAT, 1990, p. 75), mas também de distinguir sua plateia de leitores daquela da Favela, um território que, além da falta de lei, ordem, luz, segurança ou ruas, também carecia de “cinema” (COSTALLAT, 1990, p. 35). Inseridas pelo autor na organização textual do submundo carioca, as mesmas estratégias textuais que visam referendar a introdução da estética da *Belle Époque* nos trópicos, um processo que recorre a aspectos físicos do espaço urbano, também concorrem para alusivamente construir a clivagem desejada entre cidade e seu submundo. Dito de outra forma, para além do que é encenado, o modo como é encenado pode ser determinante em termos da proposição de novos sentidos para os *Mistérios do Rio*.

A organização narrativa realizada pelo autor, tanto nos processos da construção de seu explorador-cineasta quanto nos relativos à reconstrução dos cenários e das personagens que os animam, permite a percepção de sentidos possíveis para a organização do espaço do pólis na narrativa. Para além das escolhas feitas, as lentes por meio das quais essas escolhas surgem na narrativa atuam como filtros no texto, permitindo uma tentativa de atribuição de novos sentidos às narrativas. Não se trata aqui da busca daquilo que Compagnon definiu como “*voluntas e actio*”¹⁰³ (COMPAGNON, 2010, p. 52), nem tampouco da aplicação daquilo que o mesmo teórico define como “alegoria”¹⁰⁴ (COMPAGNON, 2010, p. 56). Pretendemos menos inferir do que propor novos sentidos, possibilitados pela visualização das operações textuais sob as lentes definidas. A respeito da alteração das lentes de visualização da materialidade, novamente o cinema fornece, por meio de sua combinação característica de texto, imagens e outras técnicas, exemplos dessa possibilidade de

¹⁰³ Compagnon define “*voluntas*” como “*intentio*” e “*actio*” como “*scriptum*”. Segundo ele, ao primeiro par corresponde a questão da intenção, enquanto ao segundo, a da escrita. COMPAGNON, 2010, p. 53.

¹⁰⁴ Compagnon define “alegoria” como um processo que “inventa um outro sentido, cosmológico, psicomântico, aceitável sob a letra do texto: ela sobrepõe uma distinção estilística a uma distinção jurídica. Trata-se de um modelo exegético que serve para atualizar um texto do qual estamos distanciados pelo tempo ou pelos costumes (de qualquer forma, pela cultura)”. COMPAGNON, 2010, p. 56.

atribuição de sentidos¹⁰⁵. Dito de outra maneira, a possibilidade de aplicação dessa estratégia de leitura permite a percepção da narrativa como uma construção textual cuja estrutura lembra a atuação de um flâneur que, ora manuseia a câmera ora é manuseado por ela, enquanto simultaneamente ambos estão submetidos à organização de um autor. Enquanto o primeiro tem como lentes, sobretudo, as que lhe atribui o próprio autor, esse parece imbuído do que os franceses chamam de espírito do tempo, para os alemães *zeitgeist*. Submetido a esse espírito, o autor dos *Mistérios* organiza, enquanto, de maneira compartilhada, narrador e câmera cinematográfica encenam o submundo misterioso da cidade tropical. A cidade do Rio de Janeiro, recém inserida no roteiro mundial do turismo de luxo (CASTRO, 2003, p. 231), segundo o jornal *O Globo* exatamente no dia 1º de setembro de 1923¹⁰⁶, é então oferecida em texto ao turista ávido por aventura. Esse turista então a consome como uma cidade “excitante demais”¹⁰⁷, conquanto palatável, já que o submundo excluído, condenado ou abjeto da pólis carioca é servido por meio das narrativas em uma espécie de bandeja de prata. Construída, pois, nas narrativas, a partir da lente argentada de seu tempo histórico, a cidade se configura no texto com o recurso de decisões formais que se aproximam àquelas encontradas na linguagem técnica do cinema. Dessa forma, a combinação de técnicas e estratégias apontadas pela crítica e identificadas por essa leitura indica um autor que, produzindo nas fronteiras entre técnicas, gêneros e tempos históricos, tanto recorre à considerável variedade de recursos disponíveis quanto é simultaneamente determinado por ela.

Em termos da proposição de estratégias de afastamento ou de distanciamento entre mundo empírico e submundo literário, as notas de rodapé dos *Mistérios* concorrem, por meio de suas ocorrências, para a proposição da possibilidade da cidade ficcionalizada para a narrativa. Concebida a narrativa como uma série de filmes

¹⁰⁵ Referimo-nos às produções *Testemunha de Acusação*, de 1957, na qual a revelação nas cenas finais da real intenção da protagonista do drama, Christine, personagem de Marlene Dietrich, demole toda a narrativa anterior, cuja construção conduziu a platéia ao ápice do suspense, e *Walt nos Bastidores de Mary Poppins*, de 2013, cuja existência independente da produção de 1964 revela fatos sobre a existência da própria P. L. Travers, autora do livro que deu origem ao filme, que contribuem para enriquecer a obra de 1965 de maneira inesperada e surpreendente. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0058331/?ref_=nv_sr_2 e http://www.imdb.com/title/tt2140373/?ref_=nv_sr_1. Acesso em 28 jan. 2018.

¹⁰⁶ A respeito dessa citação, ver o artigo “Conjunto de 10 plantas com projeto original do Copacabana Palace foi Achado em Campinas”, publicado em *O Globo*, em 25 de maio de 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/conjunto-de-10-plantas-com-projeto-original-do-copacabana-palace-foi-achado-em-campinas-8502141>. Acesso em 31 dez. 2017.

¹⁰⁷ Referência ao título do livro *Carnaval no Fogo: crônicas de uma cidade excitante demais* (2003), de autoria de Ruy Castro. CASTRO, Ruy, 2003.

urbanos, essas poucas notas se assemelham então a correções de um roteiro cinematográfico, ou a uma edição “revista e atualizada” de um guia turístico. Em ambos os casos, as três notas deixadas revelam uma maneira de olhar a cidade. No caso da crônica “O Túnel do Pavor”, um dos pontos nos quais o submundo textual quase intercepta o mundo real da cidade, a nota de rodapé surge para corrigir essa convergência de rotas. O território encenado na crônica “O Túnel do Pavor” torna-se, com efeito, imaginário, quando a nota avisa: “Hoje esses perigos desapareceram por completo.” (COSTALLAT, 1990, p. 59). Na crônica “A Pequena Operária”, a nota seguinte, a de número dois, realiza a operação inversa. Configurada para transmitir toda a desintegração e tragédia existencial da personagem Helena, que “tinha nascido pobre” (COSTALLAT, 1990, p. 64), a crônica, em sua abordagem dos *Mistérios*, destoa do corpo da obra. Tamanho é o grau de realismo da narrativa, com seus relatos de “miséria física” (COSTALLAT, 1990, p. 63), “anos de agonia”, a menção ao fato de ter nascido pobre, “um crime que a vida, mais tarde, não perdoaria” (COSTALLAT, 1990, p. 64), a encenação da condição de vítima do desejo sexual de senhores, donos de lojas e madames e o desamparo extremo da personagem, que o próprio tom da denúncia beira a ficção. Perante esse desvio, a nota informa que o valor de “duzentos réis a feitura de cada ceroula” (COSTALLAT, 1990, p. 65) era, na época do lançamento dos *Mistérios*, “a tabela real”.

A atuação do autor dos *Mistérios*, nas fronteiras das técnicas e dos gêneros, e balizada pela efervescência transformadora de seu tempo histórico, permite a construção de um sistema de sentidos para a narrativa, no qual as crônicas são propostas como filmes de curta metragem, que recorrem a cenários e personagens factuais, os *fait divers* da Babilônia carioca em 1924, de maneira a encenar um suposto submundo factual. Nessa cadeia de sentidos, o leitor do texto torna-se então plateia de uma cidade construída. Convertido pelo autor em audiência consumidora de cenas urbanas da realidade, o próprio leitor dos *Mistérios* é submetido a um roteiro, que ora se assemelha a um jogo de tabuleiro, ora remete às caravanas de turistas que ainda hoje consomem pacotes “turísticos” de visita a subúrbios e comunidades cariocas. Enquanto promove o descolamento de parcela da pólis integral, seccionada entre mundo e submundo, clivada em suas diferenças em favor do sensacionalismo narrativo, o autor também eleva seu leitor à condição de espectador. Prostrado perante as imagens literárias de uma cidade que se constrói como uma cena cinematográfica projetadas no texto, esse leitor parece, então, aproximar-se da

condição de consumidor, tanto de literatura quanto de cinema, enquanto também se presta ao consumo do ponto de vista que o autor lança sobre a cidade, constituído no texto, sobretudo, por um olhar que oscila entre o do narrador e outro que assemelha ao da própria câmera. Como consumidor de uma cidade encenada por um narrador roteirizado pelo próprio autor, seu leitor pode ser compreendido então como um dos elementos do sistema de produção e consumo dos *Mistérios do Rio*, conforme aparentemente proposto pelo próprio autor.

5 “E A SEMENTE CRESCEU FORMOSA”¹⁰⁸: CONCLUSÃO

A proposição da construção do submundo da cidade como um filme permitiu-nos mais algumas propostas de sentido. Ainda que a construção dos *Mistérios do Rio* de fato recorra a elementos urbanos e pareça retirar seus enredos diretamente de temas que retratavam a cidade em 1924, notadamente os das seções policiais, a leitura da obra sugere que a composição da narrativa buscava menos registrar um suposto submundo do Rio do que construir um submundo ficcionalizado. Surgindo no texto como mero avatar de si própria, a cidade do Rio de Janeiro se torna, ela mesma, uma personagem construída e encenada pelo autor e seu narrador. Projetado perante leitores convertidos em consumidores, o *bas-fond* carioca é roteirizado a partir de elementos que a cidade fornece, cada um deles convertido em cenário ou personagem coreografada de um roteiro pré-estabelecido pelo autor-roteirista e exposto em tela por um narrador-cineasta, que parece promover na narrativa a convergência de gêneros e técnicas, e que por meio da manipulação deles procura construir uma clivagem entre submundo e plateia. Nessa cidade dividida, interrompem-se os fluxos, ou, na melhor das hipóteses, instala-se uma relação de oposição, expressa entre claro e escuro, entre luz do sol e escuridão da noite, entre cidade branca e submundo negro.

Em termos de proposição de sentidos, as operações textuais que, recorrendo à referência espacial do bairro de Ramos, por exemplo, optam por privilegiar a projeção na tela do texto de aspectos da pobreza e da prática do candomblé, devidamente ficcionalizados, são emblemáticas. Lançados sobre aquilo que seria a tela do texto, como características físicas e sociais do território visitado nessa crônica, os temas da pobreza e da religião revelam então menos sobre si mesmos do que sobre as opções às quais o autor recorre para organizar a encenação do território e suas personagens. Sua opção, novamente por temas de natureza cotidiana, abordados a partir de um enfoque sensacionalista, aplicada aos territórios encenados e efetivada com o recurso de técnicas do cinema, parece voluntariamente omitir por completo aspectos históricos e humanos mais relevantes. Ao fazê-lo, o autor

¹⁰⁸ Verde Que Te Quero Rosa, Semente Viva Do Samba (1983), samba enredo do G.R.E.S Mangueira. Autores: Heraldo Faria, Geraldo Neves e Flavinho Machado. Fonte: www.galeriadosamba.com.br/carnavais/estacao-primeira-de-mangueira/1983/2/. Acesso em 17 ago. 2017.

deliberadamente privilegia outros traços. Encenando o “submundo” que interessa apenas à sua narrativa, ainda que sobreposto à cidade real, a crônica dá as costas a fatos históricos que envolvem desde os índios Tupinambás até personagens da representatividade do Cacique de Ramos, cuja aldeia *Pirakãiopã* provavelmente existira, nos primórdios da construção da cidade, na mesma região do barracão do candomblé.

Confirmando a mesma atitude em relação ao espaço urbano, vemos novamente um narrador confinado em um dos territórios dominados pelo jogo, uma espécie de templo dedicado à adoração do Baccara, atordoado pelo excesso de claridade e pelo movimento vertiginoso do território do jogo, que então lhe afetavam os sentidos. A visão permite ao narrador escapar da velocidade dos eventos e da sensação de vertigem que ele sentia incluía uma imagem do que restara do Morro do Castelo ao lado. Na cidade cinematográfica dos *Mistérios do Rio*, até mesmo a imagem do recém demolido morro, cujo processo é descrito por historiadores como violento e traumático, por exemplo, e cuja execução se deveu essencialmente à “reprodução do capital” (ABREU, 2013:76), é reduzida à condição de paisagem, adequadamente capturada pela lente do narrador, com filtros que parecem converter todo o processo histórico e social em uma imagem pictórica. Concluída a projeção, ele e sua plateia de leitores sempre escapam definitivamente, retornando à “realidade”.

Da mesma maneira vista já na primeira crônica, “No Bairro da Cocaína”, também a estratégia formal de tratar quaisquer referências urbanas reais como nada além de paisagens indica uma técnica cenográfica de composição do suposto submundo carioca, a partir de uma concepção quase exclusivamente ficcional. Combinadas, essas estratégias narrativas parecem contribuir para afastar o autor da reportagem, enquanto o aproximam da literatura. Assim é encenado, por exemplo, o consumo de éter em festas locais. A substância que, segundo Gustavo Werneck, surgira no cenário nacional em 1904, seria proibida por meio de decreto pelo presidente Jânio Quadros, em 1961¹⁰⁹. Da mesma maneira aparece encenada a cocaína que, segundo Marcos da Costa Leite, assistira à própria visão social se

¹⁰⁹A esse respeito, ver o artigo Lança perfume que ganhou os salões no início do século passado ainda traz lembranças, de Gustavo Werneck. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2014/03/01/interna_gerais,503413/lanca-perfume-que-ganhou-os-saloes-no-inicio-do-seculo-passado-ainda-traz-lembrancas.shtml. Acesso em 18 ago. 2017.

converter, “em 30 anos (desde 1884), de um tônico anunciado sem efeitos colaterais para uma droga com restrições muito severas” (LEITE, apud BAHLS, 2002, p.177).

Na configuração dos curtas metragens cariocas, o processo de construção do cenário do submundo parece confirmar nossa hipótese de sequestro do espaço da urbe, de maneira a construir uma série de textos, enquanto também parecem confirmar que cidade real e cidade literária nunca são o mesmo espaço. Na medida em que o relacionamento dessas duas cidades prevê não mais do que os pontos de convergência necessários, de maneira a “ancorar” o submundo literário no cenário do Rio de Janeiro em 1924, a sequência de crônicas parece fornecer exemplos da apropriação do cenário urbano e sua utilização como tela de projeção. Nesse processo, simbolizados pela narrativa, diferentes territórios tornam-se personagens da encenação, como, por exemplo, o território da crônica “A Favela que Eu Vi”. Construída sobre o que claramente remete ao atual Morro da Providência, cuja formação inicial remonta ao ano de nascimento do próprio autor da obra, 1897, a visita projetada no texto novamente opta por focar sua lente de captura sobre estratégias narrativas que privilegiam a espetacularização de aspectos do território como a pobreza, ou do abandono do lugar, ao qual são atribuídas características, desde a rua da América, como “poeirento”, “sórdido” e “esburacado”, e sobre a questão da violência, posto que, se a mesma rua da América era território de “ladrões e intrujões”, ou que, juntamente com a Favela, é encenada como a maior fornecedora de detentos para as prisões, então, a própria Favela é configurada como um lugar, além de fora da história, “fora do mundo”, onde os parâmetros de civilidade e de convivência da modernidade são substituídos pela “lei do mais forte e a do mais valente”. Projetando sobre a superfície do texto um simulacro, tanto de uma nova tipologia quanto de uma nova definição, a narrativa mais uma vez ignora o contexto histórico e social do território, que se vê convertido em cenografia pura, cuja organização está a cargo do *mise-en-scène* geral. A Favela que o narrador constrói elimina de seu cenário elementos como as transformações urbanas e sociais na região. Enquanto a proposta de abordagem de instâncias da narrativa a partir dessa construção de sentido parece reiterar essa própria percepção, sua recorrência nas crônicas pode sugerir que, menos do que tentar registrar uma parcela dos territórios e das personagens que os habitavam, o que a crônica dos *Mistérios do Rio* pretendia era, com efeito, se apropriar do espaço urbano, por meio de referências reais, para elaborar sua versão do *bas-fond* carioca. Convertendo então a cidade maravilhosa em uma espécie de etiqueta

de identificação, a narrativa a costura em si mesma, por meio da deambulação de um narrador que, não sendo exatamente inédito, era possivelmente o primeiro, desde os tupinambás ou os carijós, por exemplo, que povoavam o território, a estabelecer seus próprios “peabirus”¹¹⁰ sobre a cidade, cuidadosamente encenados, enquadrados e registrados pela lente que seu criador lhe fornecera. Em mais essa instância técnica, a construção narrativa recorre ao cenário urbano para objetificá-lo e convertê-lo em material literário, sem necessariamente reconhecê-lo como mais do que um cenário.

Literariamente construídos por meio de técnicas que aproximam a narrativa de Costallat das estratégias cinematográficas, narrador, personagens e territórios urbanos, configurados em texto com a utilização de todos os recursos que câmera e iluminação permitiam então, esses elementos constitutivos da urbe encenam, pois, menos o real do que aquilo que o diretor geral deseja que sua plateia veja. Inebriado pelas técnicas cinematográficas, o autor parece então menos registrar cidade do que contribuir para a reiteração de um olhar sobre ela, uma lente que reflete a visão que seu tempo tinha da pólis, no sentido mais histórico do termo. Isso significa dizer que nos *Mistérios do Rio*, outros aspectos que também são significativos, outras percepções capazes de sugerir diferentes possibilidades interpretativas, talvez sejam exatamente as que não vêm claramente associadas ao título da obra. Enquanto a obra propriamente dita é constituída a partir de uma organização narrativa que, conforme já mencionado, remete ao universo técnico do cinema, é ancorada em marcos urbanos, e parece insuflada por páginas de jornal que remetem aos filmes “B”¹¹¹. Seu título promete “mistérios” da cidade do “Rio de Janeiro”, mas o que as crônicas logram construir e encenar é menos o submundo de territórios e personagens alijados, explorados ou oprimidos pelo processo modernizador do período, do que o próprio olhar configurador, que olha a “cidade” como um indivíduo de seu tempo. Assim, sem pretensão aparente de construção de um texto que permitisse seu “re-agenciamento no contexto social a que pertenceria” (GENS & GENS, in COSTALLAT, 1990, p.15), o

¹¹⁰Segundo Rafael Freitas da Silva, um “peabiru” era um “caminho ancestral que depois foi aproveitado pelos portugueses nos primeiros anos da cidade. (SILVA, 2015, p. 103).

¹¹¹ Acerca do termo “filme B” no contexto desse trabalho, informamos que ele teve origem no universo da indústria do cinema. O Termo surgiu como consequência da queda na audiência cinematográfica pós Crise de 1929, nos Estados Unidos. Como estratégia para estimular os pagantes a retornarem às salas de projeção, a indústria cinematográfica passou a oferecer sessões duplas. Ao passo que as sessões principais eram dedicadas aos filmes classe A, as segundas sessões exibiam filmes tipo B. Essas, possuindo orçamento mais limitado do que as da classe A, eram consideradas inferiores. Isso se refletia também no elenco desse tipo de filme. Para um estudo detalhado do termo, sugerimos a leitura da obra *A Outra Face de Hollywood: Filme B* (2003), de Antônio Carlos Gomes de Mattos, publicado pela editora Rocco.

registro literário fornece as condições de possibilidade para sua leitura a partir do contexto social e histórico de sua produção. Dessa feita, a recorrência dessas operações indica a construção textual de uma cena urbana que, menos do que informar, é resultado da atividade ficcional, expressa por meio das imagens simbólicas que ela contém. Simbolicamente estruturado a partir de uma realidade física, esse submundo parece remeter, por meio de operações de tensão presentes na narrativa, ao mundo ao qual ele se contrapõe. Essa estratégia de apropriação do espaço edificado, de forma a reconstruí-lo parece remeter a um olhar que o próprio autor lança sobre o espaço urbano. Em outras palavras, o submundo encenado nos *Mistérios* pode contribuir para a proposição de sentidos para a atitude do autor perante sua construção do espaço urbano.

Quando fala do Aleijadinho, Guiomar de Grammont lembra que “assim como Shakespeare, Aleijadinho existe como o pintaram aqueles que escreveram sua vida” (GRAMMONT, 2008, p. 13). A leitura dos *Mistérios do Rio* sugere a mesma atitude, uma de construção, não necessariamente comprometida com o registro do factual. À medida que recorre a gêneros, técnicas e tendências de sua época, e na exata medida em que converte os elementos da vida e do mundo em produtos de consumo disponíveis para um processo de ressignificação simbólica de diferentes territórios da urbe, esse mesmo autor se posiciona no grande salão de visitas literário que ele constrói para abrigar narrador, cenários, personagens e plateia. Conforme apontam GENS & GENS, o narrador “afigura-se em todos os textos como uma testemunha passiva, como um observador distanciado” (GENS & GENS, in COSTALLAT, 1990, p. 14) da cidade que ele encena. Literariamente construídos pelo autor, narrador, personagens e cenários são organizados então para encenar os territórios escolhidos como áreas de exclusão, de divergência e de degradação, em contraposição à porção da pólis que surge iluminada, urbanizada e modernizada no texto. Por meio dessa organização do ambiente construído em um sistema que encena e res-significa os territórios componentes dos *Mistérios* da cidade “que se modernizava”, emerge então um autor que parece conter em si uma espécie de síntese de tempos históricos. Assim, pairando sobre a própria narrativa, é possível vislumbrar um autor cuja atividade literária passa pela consolidação da profissão de cronista como meio de vida e sustento, o que faz convergir em suas obras diferentes atitudes relativas às práticas da literatura e do jornalismo. Exibindo capacidade peculiar de transformar os próprios mecanismos de atuação da produção literária, Benjamim Costallat apropria-se da vida

e do mundo, como matéria que ele concebe e organiza em texto. Ao fazê-lo, ele recorre a estratégias literárias contemporâneas à produção da obra, enquanto também parece deslizar entre outras fronteiras, de maneira a plasmar sobre o urbano a mesma atitude esterilizante ou “sanitarista” proposta pelo processo de modernização da cidade-cenário. Na obra *Narrativas Migrantes: literatura, roteiro e cinema* (2010), Vera Lúcia Follain de Figueiredo ilustra com sua teorização aspectos do já citado “fenômeno de deslizamento das narrativas de um meio para outro, de um suporte para outro” (cf. FIGUEIREDO, 2010). A respeito desse processo de deslizamento, a trajetória do próprio cronista Benjamim Costallat parece ser capaz de fornecer indícios interessantes.

Em 1922, ano da demolição do Morro do Castelo no centro do Rio de Janeiro, o cronista, autor dos futuros *Mistérios*, tomava partido no debate público que, conforme Júlia O'Donnell afirma, era parte integrante do cenário urbano carioca naquele ano. Nesse artigo, Costallat dava então as boas vindas à destruição do Morro do Castelo¹¹². No ano seguinte, seu romance *Mademoiselle Cinema* (1923) se tornaria o objeto de uma disputa legal contra a Liga da Moralidade, que exigia o confisco imediato da obra e a proibição de sua circulação (cf. O'Donnell, 2012). À acusação feita pela Liga de produzir literatura que “atentava contra os bons costumes da família brasileira, expondo aos leitores tudo que havia de mais pornográfico na cultura letrada nacional.” (O'DONNELL, 2012, p. 118), o autor carioca respondia:

¹¹² A respeito do artigo *A Cidade Branca* (1922), transcrevemos aqui uma citação, conforme mencionada no artigo de mesmo nome de Júlia O'Donnell (2012). Nele, Benjamim Costallat afirma que “Puseram um grande e velho morro abaixo e uma nova cidade, a cidade branca, surgiu – dirão daqui a alguns anos os cronistas futuros do Rio de Janeiro, referindo-se ao ano da graça de 1922. O velho Castelo agoniza... Vai, pouco a pouco, se esvaindo em terra par o mar, e uma nova cidade, toda branca como uma virgem, vem aparecendo rapidamente no terreno ainda revoltado 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, concebida pela imaginação fantástica dos engenheiros americanos. (...) Não. A cidade branca não será uma cidade norte americana; será uma cidade pura e simplesmente brasileira... (...) E ao lado da velha cidade, decrépita e gasta, que sempre pensou com o cérebro alheio, que sempre imitou instituições dos outros, (...) ao lado da velha cidade, ignorante e pernóstica, que bebe chá às cinco, porque Londres assim o faz, e toma ares displicentes porque Paris assim o ordena (...) que venha a cidade branca e brasileira! Ela de há muito é esperada! E com ela uma nova era! (...) Mil novecentos e vinte e dois há de ser uma data e um marco”. (COSTALLAT, 1922, in O'DONNELL, 2012, p. 131).

Não é a literatura, minhas senhoras, a principal causa da decadência dos costumes. Atribuir a ela todos os males será colocar o carro antes dos bois. Uma literatura, diremos assim, escandalosa, presume uma sociedade mais escandalosa ainda (COSTALLAT, 1923, in O'DONNELL, 2012, p. 137).

de sua postura em relação ao uso do espaço das salas de cinema para a encenação das aventuras urbanas de Rosalina, protagonista de seu livro de 1923, descrito, por exemplo, por O'DONNELL como “o maior sucesso editorial da Primeira República, com impressionantes 75 mil exemplares vendidos em cinco anos” (O'DONNELL, 2012, p. 118), até o lançamento das narrativas do *bas-fond* da cidade, o autor transitara da destruição da “velha cidade, decrépita e gasta, que sempre pensou com o cérebro alheio”, passando pela apropriação de um dos símbolos da modernidade as salas de cinema, já então incorporadas ao cotidiano da população carioca (cf. O'DONNELL, 2012)

Nesse aspecto, a atitude do autor lembra a fala de Jeffrey D. Needell, segundo a qual “a cultura e a sociedade de elite serviram para manter e promover os interesses e a visão da própria elite, e que paradigmas culturais derivados da aristocracia europeia foram adaptados ao meio carioca com esta finalidade” (NEEDELL, 1993, p. 11). Enquanto a obra de Benjamim Costallat se apropria de elementos pertencentes a seu tempo histórico e produz uma obra literária inovadora em suas características formais, aquele que a roteiriza, seu autor, parece submeter todas as suas operações à premissa de, recorrendo ao ambiente edificado, estruturá-lo simbolicamente como linguagem. Assim, a construção dos *Mistérios do Rio* forneceria uma instância literária na qual o autor nacional se apropria de elementos “da vida e do mundo”, de forma a reorganizá-los, enquanto insiste em reiterar a mesma natureza de olhar a pólis. Enquanto a cidade física, em sua organização literária, é elemento fundamental para a proposta narrativa de um autor que incorporava em sua produção elementos e características de seu momento histórico, notadamente as relativas à descrição da pólis em termos de tensão, da aparente incorporação ao texto da característica da velocidade, conforme já alertavam os críticos na época de atuação do autor, ou da apropriação inédita de elementos diversos para a composição de sua obra, o submundo que surge no texto parece ser produto de um olhar que busca homogeneizar a realidade, e fazê-lo a partir do indivíduo-tipo da *Belle Époque*. Nesse aspecto, texto e contexto combinados, são capazes de indicar possíveis direções de construção de novos sentidos para a narrativa.

Nossa proposição de leitura sugere, pois, a associação da construção literária do submundo carioca com o recurso de técnicas emprestadas do universo do cinema, de um narrador como um diretor cinegrafista que, percorrendo a cidade com uma “câmera”, compartilha com ela o olhar que constrói a pólis em texto. Como que suspensão sobre essa *mise-en-scène*, surge então a figura de um autor, que parece pairar sobre o texto como um olhar que roteiriza os dois. Assim convertida em suposta tela de projeção dessas figuras, revela-se uma cidade que parece ser um espectro, um pastiche de si mesma. Assim percebidas, essas instâncias suscitam a presença de uma plateia leitora. Ainda que a proposição dessa plateia possa contribuir para coadunar afirmações como as de Júlia O'Donnell, por exemplo, segundo quem, na época da produção dos *Mistérios*, a sociedade carioca já havia assimilado o cinema como opção de lazer (O'DONNELL, 2012, p. 123), nossa leitura indica outros efeitos de sentido possíveis. A esse respeito, a percepção dessas associações de elementos e operações, quando confrontada, por exemplo, com o sucesso editorial da publicação (contexto), conforme nos informam, por exemplo, Patrícia França (FRANÇA, 2010), Júlia O'Donnell (O'DONNELL, 2012) ou Andréa Portolomeos (PORTOLOMEOS, 2005), parece sugerir ainda mais sua pertinência. Essa organização conduz então para uma cidade cuja organização física é cooptada por um processo de organização simbólica da pólis. Em aparente cooperação tácita com a postura que, pelo menos desde 1893 transformava a cidade, essa organização textual incorporava em si mesma diferentes técnicas, gêneros, temas e outras mudanças históricas de seu tempo.

Definido por Júlia O'Donnell como “um homem de seu tempo” (O'DONNELL, 2012, p. 121), Benjamim Costallat parece confirmar por meio de um de seus maiores sucessos editoriais que “sua criação literária era fruto de uma convivência diária com a imprensa empresarial, em que as ilustrações e os registros fotográficos já se encontravam em pé de igualdade com os textos escritos, alterando sua própria atividade literária.” (FRANÇA, 2010, p. 125), o que também ecoa as palavras de Flora Süssekind, cuja teorização “mostra como os homens de letras se apropriaram dos novos recursos para transformar a própria técnica literária, num estreitamento entre literatura e os meios de massa.” (SÜSSEKIND, apud SCHERER, 2010, p. 49). Concomitante a essa percepção, emergiria então da construção literária um autor que não apenas se mostrava capaz de se apropriar de técnicas de outros campos da arte, incorporando-os todos em sua construção narrativa, mas que também exhibe a

habilidade de estruturar simbolicamente a vida e o mundo por meio da literatura. Por meio da sucessão de clivagens e contraposições encenadas na narrativa, percebe-se a atuação de um autor-roteirista que, em última instância, contribui para cooperar com o projeto civilizatório nacional. Aparentemente afastado da imagem de um repórter-investigador que sai pela cidade à busca de informação para seus leitores, parece surgir do texto um verdadeiro homem de seu tempo, conhecedor da profissão que escolhera, do mercado no qual atuava e de sua plateia leitora. Assentado em sua sala recém-mobiliada no JB, organizando os mais diversos aspectos de algo que ele mesmo via como um negócio ou um produto, parece reviver no texto um autor de capacidade excepcional. Supostamente relatando o Rio de Janeiro, Benjamim Costallat também forneceria um relato de seu próprio tempo e de sua atividade de escritor.

A combinação percebida na construção do submundo carioca, conforme nossa leitura indica, parece remeter, em última instância, a David Spurr e a capacidade que a literatura detém de organizar simbolicamente um mundo físico. A associação simbólica que a literatura parece sugerir em relação a tudo o que era combatido ou mesmo escapava ao olhar que buscava reconstruir tanto a cidade quanto a identidade nacional parece reverberar esse mesmo olhar. Nesse aspecto, a construção dos *Mistérios do Rio* localizaria simbolicamente na pólis, por meio da reorganização que a obra propõe do espaço físico, narrador, leitor e a própria cidade, mas, sobretudo, seu autor.

Por meio daquele que é apontado como “o responsável pelo maior sucesso editorial da Primeira República”, (O’DONNELL, 2012, p. 118), a cidade ressurgiu no texto de 1924 como uma personagem de si mesma, simbolicamente reconstruída, a partir da reconfiguração que o autor fizera dela, de suas personagens, de seu narrador, de seus leitores e de si mesmo. Simbolicamente construídos pelo espaço físico do texto e simultaneamente construtores dele, autor, narradores e leitores dos *Mistérios* parecem propor novas relações de sentido com o espaço da cidade. Essa postura reiteraria a fala de David Anton Spurr, para quem a literatura depende do ambiente edificado para elaborar sua definição de “modernidade”. A construção do *bas-fond* da Babilônia carioca parece revelar então maiores possibilidades de simbolização da experiência no mundo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maurício de Almeida. **Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. 4ª edição. Rio de Janeiro. IPP – Instituto Pereira Passos: 2013.
- AGÊNCIA GLOBO. **Primeira Favela do Brasil Completa Vinte Anos**. Disponível em <https://oglobo.globo.com/rio/primeira-favela-do-brasil-morro-da-providencia-completa-120-anos-21378057>. Acesso em 31 dez. 2017.
- AGÊNCIA GLOBO. **Conjunto de 10 plantas com projeto original do Copacabana Palace foi achado em Campinas**. Artigo publicado no jornal O Globo, disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/conjunto-de-10-plantas-com-projeto-original-do-copacabana-palace-foi-achado-em-campinas-8502141>. Página visitada em 31 de dezembro de 2017.
- AGRIMANI SOBRINHO, Danilo. **Espreme que sai sangue**: um estudo do sensacionalismo na imprensa. São Paulo. Editora Summus: 1995. Livro disponível em formato .pdf em: <http://www.wejconsultoria.com.br/site/wp-content/uploads/2013/04/Danilo-Angrimani-Sobrinho-Espreme-que-sai-sangue.pdf>. Acesso em 4 jan. 2018.
- BARRETO, Lima. **Toda Crônica**. Organização de Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro. Editora Agir: 2004.
- BARTHES, Roland. **O Efeito de Real**, in: Vários Autores. Tradução de Leyla Perrone Moisés. Literatura e Semiologia. Petrópolis. Editora Vozes: 1971.
- BASTOS, Elide Rugai. Gilberto Freyre: a cidade como personagem. **Revista de Sociol Antropol**, Rio de Janeiro. v. 2, n.3, jun. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2238-38752012000300135&script=sci_arttext. Acesso em: 9 jan. 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo. Brasiliense: 1996.
- BRILHANTINO, Guido. **Cem Anos de Cinema Brasileiro**. Uberaba. Instituto Triangulino de Cultura: 1997.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. Belo Horizonte. Perspectiva: 2013.
- BROOKS, Peter. The Mysteries of Paris, in: _____ **The New York Review of Books Online**. 2015. Disponível em: <http://www.nybooks.com/articles/2015/12/03/mysteries-paris/>. Acesso em 11 jan. 2018.
- BULHÕES, Marcelo. João do Rio e os gêneros jornalísticos no início do século XX. **Revista FAMECOS**, vol 14, nº 32 (2007). Artigo disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3418>. Acesso em 6 jan. 2018.

BULHÕES, Marcelo. Um Jornalista Sedutor: erotismo nas narrativas de “Mistérios do Rio”, de Benjamim Costallat. **Revista Líbero** – Ano XI – nº 22 – Dez 2008. Págs, 131-140. Disponível em: <https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2014/05/Um-jornalista-sedutor.pdf>. Acesso em 23 maio 2017.

BURKE, Peter. **Os Sentidos da Sujeira**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0508200704.htm>. Acesso em 3 jan. 2018.

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. 17ª reimpressão. São Paulo. Companhia das Letras: 2002.

CANDIDO, Antonio. **O Discurso e a Cidade**. 3ª edição. Rio de Janeiro. Editora Ouro sobre Azul: 2004.

CARVALHO, Hermínio Bello de. **Taberna da Glória e Outras Glórias: mil vidas entre os heróis da música brasileira**. Org. de Ruy Castro. Edições Janeiro. Rio de Janeiro: 2015.

CASTRO, Rui. **Carnaval no Fogo**. Crônicas de uma Cidade Excitante Demais. São Paulo. Companhia das Letras: 2003.

CASTRO, Ruy. **A Noite do Meu Bem**: a história e as histórias do samba-canção. São Paulo. Companhia das Letras: 2015.

CASTRO, JOSÉ DE ALMEIDA. História do rádio no Brasil. **Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão**. Disponível no endereço: <http://www.abert.org.br/web/index.php/quemsomos/historia-do-radio-no-brasil>. Página visitada em 20 jan. 2018.

CELESTINO, Tarcísio B. **Túneis do Brasil**. São Paulo. Editora DBA: 2006.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**: Literatura e Senso Comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. 2ª edição. Belo Horizonte. Editora UFMG: 2014.

COSTALLAT, Benjamim. **Mistérios do Rio**. Rio de Janeiro. Editora Rio: 1990.

DIJEAN, Joan. **A Essência do Estilo**: como os franceses inventaram a alta-costura, a gastronomia, os cafés chiques, o estilo, a sofisticação e o glamour. Tradução de Mônica Reis. 2ª edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 2011.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo**. Edições 70. Lisboa: 1976. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1861113/mod_resource/content/1/pureza-e-perigo-mary-douglas.pdf. Acesso em 4 jan. 2018.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas Migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro. Editora PUC Rio: 2010.

FORTY, Adrian. **Objetos de Desejo: design e sociedade desde 1750**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo. Cosac Naify: 2007.

FRANÇA, Patrícia. “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. 2, dez. 2010. Disponível em: <http://docplayer.com.br/38252005-Patricia-franca-livros-para-os-leitores-1-a-atividade-literaria-e-editorial-de-benjamim-costallat-na-decada-de-1920.html>. Acesso em 10 out. 2017.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **Viajantes estrangeiros no Rio de Janeiro joanino. Antologia de Textos: 1808-1818**. Rio de Janeiro. José Olympio Editora: 2013.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. **Outras Visões do Rio de Janeiro Colonial. Antologia de Textos: 1582-1808**. 2ª edição. Rio de Janeiro. José Olympio Editora: 2013.

GIMÉNEZ, Gilberto. Território y Cultura, in _____ GONZALES, José A. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Época II / Volumen II / Número 4 / diciembre, 1996. **Revista de Investigación y Análisis**. Centro Universitario de Investigaciones Sociales. Universidad de Colima. Editora do Programa de Cultura: 1996.

GRAMMONT, Guiomar de. **Aleijadinho e o Aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2008.

HALL, Peter. **Cidades do Amanhã**. 3ª impressão. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo. Perspectiva: 2005.

JÚNIOR, Sérgio Luiz Milagre e FERNANDES, Tabatha de Faria. *A Belle Époque Brasileira: as transformações urbanas no Rio de Janeiro e a sua tentativa de modernização no século XIX*. **Revista História em Curso**, Belo Horizonte, v. 3, n. 3, 1º sem. 2013. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/historiaemcurso/article/view/5337>. Acesso em 15 ago. 2017.

LABRA, Maria Eliana. **O Movimento Sanitarista nos Anos 20: da “conexão sanitária internacional” à especialização em saúde pública no Brasil**. Monografia apresentada à Escola Brasileira de Administração Pública para a obtenção do grau de Mestre em Administração Pública. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, setembro de 1985. Disponível no endereço eletrônico: <http://www.scielo.br/pdf/csp/v1n4/v1n4a10.pdf>. Acesso em 13 maio 2018.

LACLOS, Pierre Ambroise François Choderlos de. **As Relações Perigosas**. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo. Editora Abril: 1983.

LEFEBVRE, Henry. **Espaço e Política**. Tradução de Margarida Maria de Andrade e Sérgio Martins. Belo Horizonte. Editora UFMG: 2008.

MACEDO, Joaquim Manuel de. Um passeio pela Cidade do Rio de Janeiro. **Edições do Senado Federal**, nº 42. Brasília: 2005. Disponível em <http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/1100>. Acesso em 31 dez. 2017.

MARTINS, Ricardo André Ferreira (org.). **Literatura e Cinema; interartes, intersemiose, intermedialidade e transmedialidade**. Jundiaí. Paco Editorial: 2015.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço**. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério

Haesbaert. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil: 2008.

MATTOS, Romulo Costa. A construção da memória sobre Sete Coroas, o “criminoso” mais famoso da Primeira República. **Anais do XV Encontro Regional de História da ANPUH-RIO**. 2012. Disponível em:

<http://docplayer.com.br/26391209-A-construcao-da-memoria-sobre-sete-coroas-o-criminoso-mais-famoso-da-primeira-republica.html>. Acesso em 8 nov. 2017.

MORSE, Erik. Read About It! The mysteries of Paris, in _____: **The Times Literary Supplement Online**. 2016. Disponível em: <https://www.the-tls.co.uk/articles/private/read-all-about-it/>. Acesso em 11 jan. 2018.

MUMFORD, LEWIS. **The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects**. New York. Harvest Books: 1989.

NEEDEL, Jeffrey D. **Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século**. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo. Companhia das Letras: 1993.

O'DONNELL, Julia. A cidade branca – Benjamim Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920. **Revista História Social**, n. 22 e 23; primeiro e segundo semestres de 2012. Disponível em <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/view/1205>. Acesso em 8 ago. 2017.

PAULINO, Fernanda Mansilia. A pobre gente: as crônicas de João do Rio no jornal e no livro. **UNESP** – Campos de São José do Rio Preto. 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/122238>. Acesso em 10 jan. 2018.

PENNAFORT, Roberta. Fechado, antigo bordel pode virar patrimônio do Rio, in: _____ **O Estado de S. Paulo**, 07 Abril 2014 | 17h18. Disponível em: <http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,fechado-antigo-bordel-pode- virar-patrimonio-do-rio,1150529>. Acesso em 19 ago. 2017.

POLESEL, Célia. Benjamim Costallat: jornalismo e literatura na escrita do submundo. **VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação**. 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0828-2.pdf>. Página visitada em 20 ago. 2017.

PORTOLOMEOS, Andréa. Benjamim Costallat: reinvenção futurista e ampliação do público carioca nos anos 20. **Letras de Hoje**. Programa de Pós-Graduação em Letras. Escolada de Humanidades. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/issue/view/659>. Página visitada em 11 jan. 2018.

PORTOLOMEOS, Andréa. Benjamim Costallat e uma Nova Engrenagem na Formação de Leitores nos Anos 20. **II Congresso da História do Livro e da Leitura no Brasil**. Cultura Letrada no Brasil – Objetos e Práticas. Campinas, UNICAMP, 22 a 25 de julho de 2003. Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais14/Hsemi.html. Acesso em 18 ago. 2017.

REZENDE, Vera. **Planejamento Urbano e Ideologia. Quatro Planos para a**

Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira: 1982.

RIO, João do. **Vida Vertiginosa.** Disponível em: http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/53998512-joao-do-rio-vida-vertiginosa.pdf. Acesso em 11 jan. 2018.

RIO, João do. **A Alma Encantadora das Ruas.** 3ª tiragem. Departamento Geral de Informação Cultural. Divisão de Editoração. Rio de Janeiro: 1995. Disponível em: http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/biblioteca_carioca_pdf/alma_encant_ruas.pdf. Acesso em 13 jan. 2018.

RIO, João do. **Cinematógrafo.** Academia Brasileira de Letras. 2009. Disponível em: http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/cinematografo_-_joao_do_rio_-_para_internet.pdf. Acesso em 11 jan. 2018.

RIO, João do. **As Religiões do Rio.** 4ª edição. Rio de Janeiro. Editora José Olympio: 2015.

RODRIGUES, José Carlos. **Higiene e Ilusão: o lixo como invento social.** Rio de Janeiro. Nau Editora: 1995.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do Espaço Habitado.** 6ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo. EDUSP: 2014.

SCHERER, Marta. “No Rio de Janeiro é Raro o Homem de Letras que Não é Jornalista” – Imprensa e Literatura de Mãos Dadas na Belle Époque Carioca. **Revista de Pós-Graduação em Letras.** UNESP. Campus de Assis. 2010. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/v8/marta.pdf>. Acesso em 21 jan. 2018.

SCHNEIDER, Steven Jay. **1001 Filmes para Ver antes de Morrer.** Tradução de Carlos Irineu da Costa, Fabiano Moraes e Lívia Almeida. Rio de Janeiro. Editora Sextante: 2008.

SILVA, Rafael de Freitas da. **O Rio Antes do Rio.** 2ª edição. Rio de Janeiro. Babilônia Cultural Editorial: 2008.

SINCLAIR, Upton. **The Jungle.** New York. Barnes & Noble Classics: 2003.

SPURR, David Anton. **Architecture and Modern Literature.** Michigan. Michigan University Press: 2012.

SUE, Eugene. **Mysteries of Paris.** A Novel. Tradução para o inglês de Charles H. Town, Esq. Nova Iorque Harper & Brothers: 1843.

VERRUMO, Marcel. Jornalismo Narrativo em tempos de *Belle Époque*. **Revista FAAC**, Bauru, v. 2, n. 2, p. 151-164, out. 2012/mar. 2013. Disponível em: <http://www2.faac.unesp.br/revistafaac/index.php/revista/article/download/129/67>. Acesso em 15 ago. 2017.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance.** Tradução de Hildegard Feist. São Paulo.

Companhia de Bolso: 2010.

Werneck, Gustavo. Lança-perfume que ganhou os salões no início do século passado ainda traz lembranças. **Jornal Estado de Minas**. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2014/03/01/interna_gerais,503413/lanca-perfume-que-ganhou-os-saloes-no-inicio-do-seculo-passado-ainda-traz-lembrancas.shtml. Acesso em 31 dez. 2017.

WHITE, Edmund. **O Flâneur**: um passeio pelos paradoxos de Paris. Tradução de Reinaldo Moraes. São Paulo. Companhia das Letras: 2001.

ZUCCONI, Guido. **A Cidade no Século XIX**. Tradução e notas de Marisa Barda. São Paulo. Ed. Perspectiva: 2015.