

Jornalismo Narrativo em tempos de *Belle Époque*

VERRUMO, Marcel

Resumo

Este artigo analisa a série de reportagens *Mistérios do Rio*, escrita pelo repórter Benjamim Costallat, na qual há um registro jornalístico da modernização do Rio de Janeiro dos anos 1920 durante a *Belle Époque*. Em um primeiro momento, observa-se como o narrador-repórter Costallat, já assumindo traços do jornalista moderno, registra as principais transformações que marcaram a modernização da então capital federal, atentando tanto para as camadas altas quanto para as baixas de sua sociedade. A segunda parte destina-se à análise da linguagem das reportagens eróticas da série e, em um terceiro momento, pensam-se possíveis relações entre as reportagens e o chamado jornalismo sensacionalista. Em última instância, analisa-se como se dá a representação da modernização de uma cidade brasileira no início do século 20.

Palavras-chave: Jornalismo – Benjamim Costallat – Modernização – *Belle Époque* – Rio de Janeiro.

Abstract

This article analyzes the series of reports from Rio Mysteries, written by reporter Benjamin Costallat, in which there is a journalistic record of the modernization of Rio de Janeiro during the *Belle Époque*. At first, there was as the narrator-reporter Costallat since assuming traits of modern journalist, records the major transformations that the then federal capital has modernized, paying attention both to the upper layers for when the casualties of their society. The second part intends to analyze the language of erotic stories in the series, and a third time, think up possible relationships between the reports and called sensationalist journalism. Ultimately, we analyze how the representation of a Brazilian city in the early twentieth century is.

Keywords: Journalism – Benjamin Costallat – Modernization – *Belle Époque* – Rio de Janeiro.

Introdução

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. Neste 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).

Influenciado por valores e paradigmas importados da Europa – mais acentuadamente da França e da Inglaterra –, o Rio de Janeiro do início do século 20, então capital federal, era palco de transformações políticas, econômicas, sociais, culturais e arquitetônicas. A cidade, quando comparada à do período colonial, era caracterizada, por exemplo, por “menos patriarcalismo, menos absorção do filho pelo pai, da mulher pelo homem, do indivíduo pela família, da família pelo chefe, do escravo pelo proprietário; e mais individualismo: da mulher, do menino, do negro” (Freyre, 2003, p.126).

No entanto, essa transformação na mentalidade dos cidadãos ainda era pequena frente às mudanças que o governo republicano almejava implantar no território. Movido por um ideal positivista impresso na bandeira nacional, *Ordem e progresso*, e indo de encontro ao patriarcalismo colonial, os governos federal e municipal queriam aproximar, física e simbolicamente, as ruas do Distrito Federal das de outras capitais, como as de Paris e Buenos Aires. O “Rio Civiliza-se”, como esse período de reformas ficou conhecido, foi uma tentativa de imprimir um caráter cosmopolita à metrópole (O’Donnell, 2008, p.32).

Uma das principais alterações assistidas pelos transeuntes do Rio de Janeiro foram as reformas urbanas promovidas pelo prefeito Pereira Passos e claramente inspiradas nas Grandes Obras de Paris, realizadas pelo engenheiro Haussmann no território francês. As reformas francesas ocorreram durante o governo de Napoleão III e incluíram a construção de ferrovias por diversas regiões da Europa e dentro da França; a edificação de grandes obras, como o canal de Suez; a abertura de portos em território francês; a drenagem de pântanos que causavam epidemias e a reconstrução da malha urbana de Paris, que veria, por exemplo, serem abertas 12 avenidas em torno do Arco do Triunfo. Essas grandes avenidas talvez sejam o grande ponto urbanístico associado à figura de Haussmann:

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

Marshall Berman, em *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, afirma que a transformação da infraestrutura das ruas resultou em reconfigurações do modo de vida dos franceses e da construção de um novo modelo urbano. Paris tornou-se, a partir daí, conhecida como a Cidade Luz, e se transformaria em um centro turístico mundial com seus cafés, lojas de departamento, indústria da moda, grandes exposições de arte, etc. Seu tráfego fluía sem dificuldade por toda a malha urbana, grandes marcas instalavam-se nas regiões centrais e ficavam aos olhos da multidão consumidora, os mais pobres eram empurrados para as periferias para não “sujar” a imagem moderna que os políticos buscavam transmitir (Berman, 2007, p.180).

Em 1902, quando o Presidente da República, Rodrigues Alves, e o Prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos, assumiram seus respectivos cargos, criaram o projeto de aproximar a capital brasileira da francesa. Iniciaram, então, as famosas reformas do período. Nicolau Sevchenko elencou os quatro pilares nos quais elas se sustentaram a reforma carioca do início do século 20:

A condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade; e um cosmopolitismo agressivo (Sevchenko, 2003, p.43).

Em 15 de novembro de 1905, quando se comemoravam os 16 anos da proclamação da república, o prefeito entregou aos cidadãos cariocas um dos símbolos, talvez o maior, que marcariam a modernização do Distrito Federal: a avenida Central (atual Rio Branco). A obra foi o principal marco do seu

governo. Iniciadas em 1903, as reformas da avenida, assinadas pelo engenheiro Paulo de Frontin, implicaram a demolição de 1.600 residências, entre elas casas antigas e cortiços, ao longo de 1.800 metros. Como as parisienses, a avenida carioca também ganhou em extensão e o pedestre que quisesse cruzá-la teria de andar 33 metros.

A modernização imposta do Rio de Janeiro teve seu preço social. Muitos dos moradores dessas casas foram expulsos e ficaram sem residência, sendo obrigados a se transferirem para regiões mais periféricas da cidade – e onde a especulação imobiliária era menor. Historicamente, verifica-se aí a ampliação do processo de favelização observado no Rio de Janeiro, iniciado anos antes:

As favelas, conjuntos de barracos amontoados nos morros, haviam sido erguidas perto da nova área de docas ao norte, no final do século XIX, e foi para lá que se dirigiram muitos desabrigados das habitações decadentes da Cidade Velha, demolidas com as reformas de 1903-06. [...] nas reformas de Rodrigues Alves, conforme entendidas por ele e por sua platéia de elite, o impacto negativo se subordinava naturalmente ao impacto positivo almejado (Needell, 1993, p.71-73).

O “Rio Civiliza-se” também é verificado, por exemplo, na proibição de antigos hábitos, como o de ordenhar vacas em espaços públicos, urinar e cuspir nas ruas. Outra imposição bem polêmica e que resultou em revoltas urbanas foi a da vacina obrigatória, a qual buscou combater as frequentes epidemias que mutilavam a população, como a de varíola, febre amarela, malária e tuberculose.

Imerso nesse contexto de transformações físicas e costumes da cidade, o jornalista-escritor Benjamim Costallat, um dos principais repórteres do período, escreveu a série de reportagens *Mistérios do Rio*, na qual descreveu como se caracterizavam as diversas camadas da sociedade carioca do período. Nesse material, convivem o registro da urbanização, verificada nas ruas por onde passava a burguesia, e o comentário sobre a exclusão de proletários explorados socialmente e, cada vez mais, “empurrados” para as favelas. Ao construir textos em que está presente um mosaico de diferentes grupos sociais e diversas realidades, o repórter Benjamim Costallat legou uma obra indicativa da modernização da *Belle Époque* carioca, um período em que, não apenas a partir de valores franceses, se moldou a sociedade do Rio de Janeiro.

Conscientes da necessidade de pensar a linguagem jornalística em tempos da modernização da

então capital federal, este artigo faz uma análise interpretativa da principal obra do repórter Benjamim Costallat, a série de reportagens narrativas *Mistérios do Rio*. Em um primeiro momento, observa-se como o narrador-repórter registra as principais transformações pelas quais a cidade passou no período de modernização, atentando tanto para as camadas altas quanto para as baixas de sua sociedade. A segunda parte destina-se à análise da linguagem das reportagens eróticas da série e, em um terceiro momento, pensam-se possíveis relações entre as reportagens e o chamado jornalismo sensacionalista.

Um repórter do “Rio Civiliza-se”

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. Distanciando-se do paradigma jornalístico característico do século 19 – marcado por textos em que o “repórter” não presencia o real aparente, apenas expõe sua opinião sobre fatos cotidianos –, a série afirma princípios da reportagem moderna ao ter um repórter-narrador *in loco* em busca de informação. Seus textos aproximam-se dos de outro repórter do período ou, como alguns pesquisadores preferem classificá-lo, historiador social: João do Rio. Esse, como se verifica em obras como *A alma encantadora das ruas* e *As religiões do Rio*, registrou as transformações do Rio de Janeiro nas décadas de 1900 e 1910, em textos publicados nos principais diários da época e nos quais também registrava o alto mundanismo das elites e a exclusão e os costumes dos pobres. Ao analisarem sua obra, alguns historiadores classificam-no como o primeiro repórter moderno brasileiro:

O método de apuração de João do Rio já era o de um repórter moderno: o questionamento das fontes, a circulação por diversos bairros em busca de diversidade, o uso privilegiado da descrição *in loco*. A curiosidade do repórter era semelhante à dos leitores, confirmada pelo sucesso de seus livros e de suas séries de reportagens (Costa, 2006, p.42).

Estudiosos pontuam que sua influência não se restringiu a seu tempo e se verificaria em narrativas como a de Benjamim Costallat:

Morto em 1921, a marca de seu legado [de João do Rio] não seria discreta. Tanto que nos anos 1920 assistiu-se a uma espécie de proliferação de escritores-repórteres marcados por ressonâncias, formais

e estéticas, dos textos de João do Rio. Trata-se de jornalistas-escritores hoje praticamente esquecidos, representantes de uma vertente decadentista e “escandalosa” da crônica social, seja nas próprias seções fixas do jornal diário, seja em romances ou livros de contos lançados nas primeiras décadas do século XX (Bulhões, 2007, p.103).

Retornando ao repórter-escritor analisado, Benjamim Costallat, pode-se afirmar que, em sua obra, não por acaso ele adota um repórter-narrador-testemunha em algumas reportagens. Tratava-se de um modelo de narrador capaz de atender aos anseios de um jornalismo que, introduzido no Brasil por João do Rio na primeira década do século, começava a amadurecer. Já era um tempo em que o profissional da imprensa saía das redações e ia às ruas à busca de informação. Essa era também a configuração de um repórter ideal para registrar as transformações da cidade. Em uma entrevista que o escritor Benjamim Costallat concedeu ao *Jornal do Brasil* na véspera da estreia da série *Mistérios do Rio*, já esclarecia que os textos pautavam-se na realidade e situações vividas pelo narrador repórter. Estabelecia-se, assim, um contrato inicial entre o jornalista e os leitores a respeito da factualidade dos conteúdos:

Hoje o que o escritor procura dar, e que o próprio público leitor exige, é a – verdade. A verdade nos ambientes, a verdade na ação e a verdade nos personagens. [...] Apenas olhei e narrei. A composição literária, às vezes, exige 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 da 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.11).

Ao sair pela cidade à busca de informações, o repórter de rua, Benjamim Costallat, aproxima a vivência jornalística com um elemento típico da ficção literária de seu contexto discursivo: o *flâneur*. Importado à moderna reportagem brasileira por João do Rio, o *flâneur*, componente migratório da literatura finisecular 19 e presente em Oscar Wilde e Jean Lorrain, por exemplo, seria “um passeante ocioso, um andarilho que caminha a esmo” (Bulhões, 2005, p.115). Quando Walter Benjamim analisa a obra de Charles Baudelaire, por exemplo, identifica a figura do *flâneur* como um ser errante em contato com a multidão (Benjamim, 1989).

Há um *flâneur* em *Mistérios do Rio* que perambula por lugares obscuros da cidade de seu tempo, desce aos infernos buscando desvendar realidades proibidas e perigosas. Trata-se do narrador-personagem que atravessa o morro do cotovelo e vai ao bairro chinês para registrar como vivem “Os fumantes da morte”, viciados em ópio; do narrador-personagem que vai ao bairro de Ramos para participar de uma cerimônia de candomblé. Sua postura profissional é a do repórter que, desvendando uma realidade sombria, promete revelá-la ao seu leitor ao transformá-la em um texto jornalístico.

Dando um passo à frente em relação ao *flâneur* em João do Rio, esse elemento 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. Portanto, já não há mais um flânar ociosamente 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.

Fundamentalmente, o *flâneur* caracteriza-se em Costallat como um modelo para a afirmação do ofício jornalístico de um caminhante que, passando pelas multidões da cidade e descendo aos seus infernos, transforma-se em um autêntico *voyeur*:

Não podia ser mais inesperada a visão que tínhamos diante de nós. Estávamos em um dos mais perigosos antros do Rio de Janeiro. Imaginem um espécie de porão, a luz ali é de porão, 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 – com um tanque, uma bica d’água, uma mesa feita por dois cavaletes e algumas tábuas, um pequenino pano verde roto e manchado, sobre esse trapo verde um baralho usado e seberto, alguns níqueis, e ao redor de tudo isso umas caras, atentas e febris... E que caras!... Que fisionomias! Que máscaras patibulares e sinistras! (Costallat, 1924, p.112-113).

Marcado por traços do noturnismo decadentista do final do século 19 – vertente literária que assimilou e renovou traços do Romantismo –, o *voyeur* em Costallat 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.

É um caminho de cabras. Não se anda, gravita-se. Os pés perdem a função natural de andar,

transforma-se em garras. Primeiro é uma rampa forte, talhada na própria rocha. Depois são pequenos degraus – e que degraus! – esperanças de degraus, degraus esboçados na rocha viva, escorregadios, perigosos, traiçoeiros; e lá embaixo é a rua, o precipício, a grande possibilidade de se quebrar o pescoço. Anda-se. Sobe-se. Vai-se para diante como por um milagre. E quanto mais se sobe, mais se arrisca a um tombo fatal, a uma queda na pedreira imensa, a uma morte instantânea, de pernas para o ar (Costallat, 1924, p.74-76).

Adentremos nas realidades retratadas pelo narrador-repórter na série analisada. Como já mencionado, o Rio de Janeiro do início do século 20 passou por diversas transformações devido à tentativa de se afrancesar a cidade, arquitetônica e culturalmente. Remodelar a velha capital federal a partir de uma estrutura francesa, tornando as ruas e avenidas mais parecidas com as parisienses, refletiu em mudanças sociais maiores, como o surgimento de favelas e bairros proletários.

O ambiente no qual o repórter flanou, portanto, era um mosaico de realidade. Em seus textos, misturavam-se festas e costumes “civilizados” e “chics” – influenciados por valores europeus – com situações degradantes que se desenrolam nos *bas-fonds* da capital federal, como nas favelas “recém-criadas”. Enquanto no texto “A criatura do ventre nu” o narrador-repórter descreve o baile dos artistas – imitação de uma festa parisiense – e os costumes e *sports* da elite carioca, em “A favela que eu vi” verifica-se um registro do cotidiano dos moradores de uma favela carioca e das características desta. Nessa reportagem, a ideia de mosaico é tão acentuada que o narrador-repórter identifica a favela como um lugar “fora do mundo”:

Estávamos, em plena favela, fora do mundo. Vinha-me, então, ao espírito, a crônica terrível do morro terrível, o morro do crime. Encravada no Rio de Janeiro, a favela é uma cidade dentro da cidade. Perfeitamente diversa e absolutamente autônoma. Não atingida pelos regulamentos da prefeitura e longe das vistas da polícia. Na favela ninguém paga impostos e não se vê guarda civil. Na favela, a lei é a do mais forte e a do mais valente. A navalha liquida os casos. E a coragem dirime todas as contendas. Há muito crime, muita morte, porque são essas as soluções para todos os gêneros de negócios – os negócios de honra como os negócios de dinheiro. Na favela não há divórcios porque ninguém se casa. Não se fazem contratos. Não há inquilinos, nem senhorios. Não há despejos. Se o inquilino for mais forte do

que o senhorio, o aluguel nunca é pago. Se o senhorio for o mais valente, então, sim, a casa é paga, pontualmente, todos os começos de mês... É a lei de inquilinato da Favela! A bofetada e a navalha resolvem tudo... (Costallat, 1924, p.83-84).

Ao retratar a realidade do submundo carioca e reportar o cotidiano de seus populares, parece haver uma identificação positiva entre o narrador-repórter e a temática. Ainda na reportagem citada, por exemplo, o narrador pede a proteção divina para a favela, por ela ser “alegre na sua miséria” e que tem uma gente que “não tem nada” e “dá uma profunda lição de alegria àqueles que têm tudo”. “A favela que samba, quando deveria chorar, é um maravilhoso exemplo para aqueles que têm tudo e que ainda não estão satisfeitos... Pobre e admirável favela!...” (Costallat, 1924, p.79).

O olhar que o repórter dispensa a bairros pobres é outra no texto “Na noite do subúrbio”. Na reportagem em que o narrador-repórter conta o que se passou na noite em que foi a um barracão no bairro de Ramos, há o retrato de um local triste, abandonado, de um povo exausto que vive uma vida suburbana e monótona. O texto trabalha com componentes melodramáticos como estratégia para sensibilizar o leitor. Para criticar a exploração desses trabalhadores, há um contraste da noite que se vive na favela e da noite que se vive na “cidade”:

Os habitantes daquelas tristes e pequeninas casas vivem no Rio o dia todo nas suas ocupações. Só voltam ao subúrbio para dormir. O Rio, distante, como um monstro insaciável, absorve nas suas usinas, nos seus escritórios, nas suas repartições, aquela população inteira que, à noite, ele devolve, exausta, aos seus lares. Enquanto a grande cidade, numa orgia de luz, espreguiça-se pelas suas avenidas lindas e floridas, passa a noite nos seus “cabarés” luxuosos, bebendo e cantando, fuma “havanás” nos “bungalows” do Leblon, joga “bridge” nos palacetes da Avenida Atlântica, ama nas pensões “chics”, ouve música no Municipal e dança o “shimmy” por toda a parte – os subúrbios, soturnos e tristes, dormem estafados, uma noite curta que acabará cedo, pela madrugada, ao apito do primeiro trem... (Costallat, 1924, p.197-198).

Na reportagem “Uma história de ‘manicure’”, também se critica a exploração de camadas pobres, ao ser apontada a convivência de duas realidades antagônicas do Rio: a riqueza de um hotel e de seus hóspedes é contrastada com a exploração e submissão de uma de suas funcionárias, a manicure Anita.

Nesse texto, também há a necessidade de se atentar para o registro das mudanças pelas quais passavam a cidade:

O Rio sofria, então, a sua formidável transformação. De cidade provinciana transformava-se, em poucos anos, em grande centro cosmopolita. De cidade bem brasileira, com as suas chácaras como as da Tijuca e suas casas como as de Botafogo, sempre com a velha e esguia palmeira dizendo o número de boas e pacatas gerações que por ali passaram – o Rio começou a ser a grande cidade internacional com Copacabana, e com Leblon, construídos à americana, feitos de “bungalows” e de jardinetes simétricos e asfaltados. Grandes hotéis surgiram. Enormes formigueiros humanos, luxuosos, confortáveis, de criadagem irrepreensível. “Concierges”, “grooms”, “chasseurs”, “someliers” – toda uma população nova de criados fardados e encasacados que o velho Rio ignorava, o velho Rio só conhecia, para fazer todos esses serviços ao mesmo tempo, a tradicional “bá” preta, que foi, mais ou menos, a ama seca de todos nós, ou a velha portuguesa de lenço vermelho à cabeça... Mas no Rio os grandes palácios iluminados se construíram. Uma nova vida surgia. A antiga cidade bem brasileira passava a ser a cidade de todo o mundo. Todas as raças e todos os povos desembarcavam nas suas docas, com os seus vícios e a sua civilização requintada (Costallat, 1924, p.215-216).

Note-se que, ao comentar as mudanças sofridas pela capital federal, o repórter comenta a perda do caráter “bem brasileiro” do Rio ao se afrancesar. Observa-se em outros textos, como quando o narrador-repórter comenta a respeito de prostituição e cabarés, uma condenação de valores considerados tradicionais pela sociedade da época. Na sua mais conhecida obra, *Mademoiselle Cinema*, a modernidade e os valores estrangeiros – particularmente os franceses – também são abordadas negativamente, uma vez que, quando a personagem Rosalina abandona a tradição brasileira e se influencia por costumes europeus, acentua-se a ideia de que a personagem agiu contra as instituições burguesas e se desvirtuou. A própria justificativa de que Costallat utilizou para defender seu romance no banco dos réus está em consonância com essa tese. Segundo ele, o livro que narra a transformação sofrida por Rosalina – desvirtuar-se ao entrar em contato com a cultura europeia – deveria ser publicado para servir de exemplo às jovens e auxiliar na sua educação.

A modernidade e o afrancesamento social, tanto na série quanto no romance, portanto, remetem à ideia de decadência social, de ir contra os bons

costumes, manchando a moral e ocasionando a exploração de alguns estratos sociais.

Na reportagem “A criatura do ventre nu”, o narrador-repórter retrata o baile dos Artistas, uma festa que, segundo ele, é “um plágio do baile dos ‘Quatz-Arts, de Paris’”. Há a consideração de que o baile francês é “nababesco, espetaculoso e imoral”. Importante observar como Costallat constrói o ambiente dos bailes noturnos e os costumes das pessoas que os frequentam. A música que predomina nessas festas é o *jazz-band* e o *fox-trot*, como se pode apreender lendo a reportagem citada e “Quando os cabarés se abrem”. Um dos *sports* modernos praticado pelos jovens nas festas é o *éter-party*, 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...” (Costallat, 1924, p.184).

Em se tratando dos vícios que caracterizam a sociedade carioca do início do século 20, Costallat reportou diversas situações que desvendam como drogas ilícitas eram vendidas e utilizadas. Retratou que isso também não acontece apenas durante a noite e em lugares específicos, mas durante todo o dia e em praticamente todos os bairros da cidade. Um dos textos mais emblemáticos sobre o assunto é “No bairro da cocaína”, reportagem em que o narrador-repórter se finge de cocainômano para adquirir três frascos de cocaína. Além de divulgar “senhas” e locais em que se encontram pontos de venda da droga, a reportagem faz uma verdadeira “radiografia” da distribuição da cocaína na cidade do Rio de Janeiro:

O bairro da cocaína estava, naquele momento, em plena efervescência. Dos cafés da Lapa às pensões elegantes da Glória, passando pelos becos nojentos da prostituição taximétrica, o bairro da cocaína vibrava de luzes, de risos de mulheres, de espasmos humanos... O bairro da cocaína! Botafogo, Copacabana, Avenida Atlântica, Santa Tereza, Leblon, também tomam cocaína. Até Madureira já está contaminada... Mas a zona de irradiação do vício, a zona do comércio miserável do terrível tóxico, é a Lapa e a Glória. Entre dez meretrizes, nove são cocainômanas. E a zona de prostituição não podia deixar de ser a zona de vício da “poeira” terrível. Nos “clubs”, nas alcovas das horizontais, nos cafés noturnos, nas pensões “chics”, toda a Lapa e toda a Glória tomam cocaína em suas noites lúbricas e inquietas (Costallat, 1924, p.136-137).

O encerramento da reportagem é indicativo de uma ideia frequente nos textos do jornalista: en-

tre os cocainômanos há uma lealdade, uma espécie de confraria segundo a qual os viciados se ajudam quando estão com abstinência da droga. É essa a tese presente na afirmação de que Gaby – uma parisiense viciada que auxilia cocainômanos quando lhes falta a droga – é “a sacerdotisa de uma nova religião – a cocaína” e que “se alguém estiver morrendo de fome, talvez Gaby não o socorra com uma esmola. Mas se for de tóxico de que alguém necessitar, Gaby será capaz de vender a sua última *“toilette”* e a sua última *“joia”* (Costallat, 1924, p.140). A lealdade existente entre os viciados também é reportada no texto “O segredo dos sanatórios”, quando o narrador-repórter aponta para a necessidade de se ter cuidado para que enfermeiros e médicos não levem drogas aos pacientes internados.

Portanto, percebe-se que, flinando por uma cidade em constantes mutações, Costallat registrou como vivem personagens dos *bas-fonds* cariocas e se voltou também para os costumes e vícios das elites da época, criticando sua postura de buscar afrancesar a própria brasilidade. Porém, a pena desse jornalista-escritor também reportou outras temáticas, como o erotismo e a violência. Passar-se-á agora à análise interpretativa de como se constroem as narrativas eróticas da série de reportagens.

O cotidiano do amor segundo a pena de um jornalista-escritor

Uma temática muito frequente na série *Mistérios do Rio* é a do amor. Das treze reportagens, quatro trabalham com o componente erótico: “Quando os cabarés se abrem”, “Casas de amor”, “A criatura do ventre nu” e “Uma história de ‘manicure’”. Diante da expressividade do assunto e considerando que o nome de Benjamim Costallat é frequentemente associado ao componente erótico – por ele ter feito grande sucesso com o romance *Mademoiselle Cinema* –, carece-se de compreender como as reportagens retratam o cotidiano do amor.

No livro *Meninas Perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*, Martha de Abreu Esteves analisa a problemática sexual das camadas mais baixas da população nessa sociedade. Para isso, a autora faz um estudo dos processos judiciais relacionados à questão. Ao pensar a moral e os comportamentos dos populares, Martha afirma que:

Enquanto agentes de sua própria história, os populares da cidade do Rio de Janeiro, na primeira

década do século XX, criavam uma cultura diferente dos padrões vigentes, resultado de suas próprias escolhas frente ao que era importante ou possível de acontecer. Sem deixarem de receber influências e limites, até pela força, dos valores e normas burgueses, os trabalhadores construíam uma cultura relativamente autônoma [...] decorrente de uma prática cotidiana de vida (Esteves, 1989, p.120-121).

Diante da adoção de padrões diferentes dos vigentes, muitos dos comportamentos dos populares eram considerados imorais e patológicos, segundo a autora, como as jovens que perdiam a virgindade antes de se casarem e as mulheres que se “divorciavam” dos maridos.

Ao se entrar em contato com a série *Mistérios do Rio*, porém, pode-se considerar que algumas fatias da elite carioca, tendo contato com a cultura europeia e sendo influenciadas por seus valores, também começaram a assumir comportamentos conflitantes com os aceitos pela moral vigorante. O próprio narrador-repórter, ao longo das narrativas, tece comentários moralistas e que parecem estar em consonância com os valores instituídos e aceitos pela sociedade da época. Conseqüentemente, em muitos momentos se identificam comentários que parecem condenar comportamentos “desviantes”. Isso pode ser verificado, por exemplo, na reportagem “Casas de amor”, quando o narrador comenta a respeito do fim do “expediente” das prostitutas em uma casa de *rendez-vous*: “a maioria vai continuar a prostituição fora dali. Outras não; depois das 7 horas são honestas... Estranhos costumes de uma estranha época! Meninas de família, senhoras casadas, quanta desgraça e quanto mistério” (Costallat, 1924, p.107). Ao opor as mulheres que continuarão a prostituição fora da casa às que serão “honestas”, fica clara a concepção moralista do narrador a respeito das mulheres que se prostituem.

Ainda nessa reportagem, o narrador-repórter afirma que a profissão do amor no seu tempo é associada ao exercício da dissimulação, ou seja, afirma-se que as prostitutas se fazem de ingênuas para satisfazerem e incitarem os desejos de seus pretendentes, homens taxados como “imbecis” pelo narrador:

Noventa por cento dessas senhoras que eu chamo de funcionárias públicas do amor – porque frequentam as casas de amor com a mesma pontualidade do funcionário que tem de assinar o ponto, dentro de um horário preestabelecido e imutável – noventa por cento dessas ilustres senhoras são

brilhantes profissionais da carreira que abraçaram. Mas dizem-se amadoras. Fazem-se de ingênuas. Dizem-se casadas. Meninas de famílias. Normalistas. Praticam, finalmente, uma série de mentiras com o único intuito de provocar a generosidade do homem, satisfazendo-lhe a vaidade. Mentiras perigosas que vêm dar uma impressão ainda mais nefasta dos costumes, já bem nefastos, da época (Costallat, 1924, p.102-103).

A relação entre dissimulação e ato sexual também está presente na reportagem “Quando os cabarés se abrem”, texto em que o narrador-repórter situa o componente erótico como um elemento muito utilizado pelas casas da época para atrair seus clientes. A mentira não é identificada apenas na falsa relação prostituta-cliente, mas também nos desejos e bebidas que essa utiliza para agradá-lo. Praticados no exercício da dissimulação, a reportagem situa o sexo e o jogo em escala máxima de reificação:

Quase todas essas mulheres já têm horror ao “champagne”, porque o bebem sem vontade, por obrigação, todas as noites, e do tal “champagne” falsificado, feito na rua do Núncio. Essas pobres Vênus do “cabaré” não mentem só com a boca, não vendem só os seus beijos – mentem com o estômago, vendem os seus pobres estômagos, para dar consumo a um “champagne” caro e detestável, de rótulo falso, que as envenena, mas que enche os bolsos dos interessados.

- “Garçom”, “champagne”!

Elas já pedem a bebida falsificada e cara, mecanicamente... Muitas delas prefeririam mil vezes um copo d’água cristalina (Costallat, 1924, p.48).

Ainda nesse texto, assim como em “A criatura do ventre nu”, há a exibição dos painéis do alto mundanismo dos salões cariocas da época, nos quais o narrador-repórter revela a associação entre luxo e luxúria. Nessa última reportagem, há um acesso franco ao erótico, com o exercício do exibicionismo e do *voyeurismo*, em que a riqueza e o prazer sexual parecem andar juntos. Conduz-se o erotismo ao centro da narrativa, a qual busca escandalizar o leitor no seu desfecho, ou seja, objetiva produzir um espetáculo narrativo quando a jovem cortesã que contava sua história revela sua identidade masculina. A homossexualidade é escandalizada ao ser trabalhada para criar uma atmosfera que surpreenda o leitor.

A exploração sexual das camadas mais baixas da população pelas elites da época também é retratada na reportagem “Uma história de ‘manicure’”. O texto narra a história da ingênuo manicure Anita, jo-

vem que foi trabalhar em um hotel e foi violentada por um hóspede. O narrador-repórter associa nessa reportagem a exploração sexual da trabalhadora à modernização:

No ambiente cosmopolita do grande hotel; na imensidade daqueles corredores brancos e daquelas portas de números dourados; naquele “hall” onde todas as nacionalidades estavam representadas e se sentavam nos mesmo “maples” de couro; no “bar”, à hora do “cocktail”; no salão, à hora das refeições, onde uma orquestra gemia entre os barulhos dos talheres; nos terraços, à noite, quando os charutos “Havana” se acendiam e os homens, fazendo a digestão, começavam a sonhar diante da noite e diante das estrelas – pairava um desejo único, uma preocupação única... Anita!... Os quinze anos ingênuos da pequena “manicure”! Começou, então, a tremenda perseguição (Costallat, 1924, p.220).

Ao analisar essa reportagem, Marcelo Bulhões afirma que, impregnada pelo componente erótico e com uma série de estereótipos – virgem, ingênuo, pura, vítima – o texto assinala o erótico como componente da corrupção dos tempos modernos e identifica uma postura moralizante em Benjamim Costallat:

Aqui, o jornalista Benjamim Costallat mostra-se moralizador. Todavia, há sempre marcas de uma irrevogável ambiguidade. No interior da denúncia ou da moralização, insurge-se um discurso ambíguo, sinuoso, em que a voz do narrador, com o pretexto de moralizar, fornece o ingrediente do apetitoso erótico. Associado como item dos vícios que compõem a modernidade urbana, o componente erótico é fornecido ao leitor em um exercício de instigação. Condenado, apresenta-se no discurso como algo que seduz (Bulhões, 2008, p.138).

A sedução nessas reportagens também é construída para ser o meio através do qual o narrador-repórter fornece ao leitor a possibilidade de acessar um universo deportado, banido.

Além disso, utiliza-se o componente erótico através de uma sedutora estratégia discursiva: a de velar para desvendar, esconder para revelar e proibir para incitar. Assim, condenando comportamento e escondendo realidades no início dos textos e, posteriormente, desvendando esses universos para além da fronteira do que a estampa da moral fornece à vista, o jornalista Benjamim Costallat criou um discurso no qual o erotismo aparece como um elemento discursivo potencialmente sedutor.

Em última instância, ao utilizar o erotismo e acentuar componentes discursivos melodramáticos e passionais, objetivando seduzir leitores e tornar os textos mais populares, Benjamim Costallat teria trabalhado com uma temática e um discurso que estão inseridos na trilha seguida por jornalistas considerados sensacionalistas. Porém, não nos adiantemos. Estudemos esse assunto mais detidamente.

Um repórter das massas

A série de reportagem *Mistérios do Rio* parece já ter sido idealizada com base em produções textuais com forte apelo popular. O próprio Benjamim Costallat reconheceu em uma entrevista a influência do popular romance de folhetim, *Os mistérios de Paris*. Por outro lado, os textos parecem também pertencer à estirpe de *Les petites religions de Paris*, popular série que Jules Bois escreveu para o jornal *Le Figaro*, em 1898, sobre as religiões de Paris, a qual teria influenciado João do Rio nas suas *As Religiões do Rio*. Portanto, no cerne das influências da série estão obras populares. Marcelo Bulhões também identifica marcas de outros autores nas reportagens:

Pode, ainda, aventar para ela uma distante consanguinidade com escritas dedicadas à escória do submundo urbano, o que nos faz lembrar, longinquamente, os exemplos das obras de Dickens, Baudelaire, Poe ou Dostoievski, exemplares literários notáveis, interessados pelo território imundo e oculto das grandes cidades, Paris, Londres, São Petersburgo, com suas ruas escuras, becos, sórdidos e perigosos e um contingente humano pútrido e fascinante (Bulhões, 2008, p.138).

A influência popular, somada aos temas e ao discurso envolvente, talvez sejam os componentes que fizeram com que a série tivesse alta receptividade junto às massas. Em relação à referida temática e ao discurso utilizado, parece prudente atentar para suas possíveis relações com o chamado jornalismo sensacionalista, linha editorial que dispensa um tratamento passional aos assuntos retratados para aumentar sua atração junto ao público consumidor.

Surgido, segundo muitos teóricos, no final do século 19 na histórica disputa travada entre o *New York World* e o *Morning Journal*, o sensacionalismo pode ser definido, sumariamente, como uma cobertura jornalística que objetiva valorizar os traços passionais de notícias associadas, geralmente, a sexo, violência e morte. Ciro Marcondes Filho afirma que a imprensa sensacionalista

não se presta a informar, muito menos a formar. Presta-se básica e fundamentalmente a satisfazer as necessidades instintivas do público, por meio de forma sádica, caluniadora e ridicularizadora das pessoas. [...] **O trinômio escândalo-sexo-sangue aponta, pois, para os três níveis de maior enfoque do jornal sensacionalista**, senda a moral, o tabu e a repressão sexual e, por fim, a liberação das tendências sádicas dos leitores o fundo sociopsicológico, desse tipo de jornalismo [Grifo nosso] (Marcondes Filho, 1986, *apud* Angrimani, 1994, p.15-17).

Na mesma linha de pensamento, Danilo Angrimani Sobrinho, no livro *Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*, afirma que sensacionalismo é tornar sensacional um fato jornalístico que, em outras circunstâncias, não mereceria esse tratamento. Veja-se:

Como o adjetivo indica, trata-se de sensacionalizar aquilo que não é necessariamente sensacional, utilizando-se para isso de um tom escandaloso, espalhafatoso. Sensacionalismo é a produção de noticiário que extrapola o real, que superdimensiona o fato. [...] O meio de comunicação sensacionalista se assemelha a um neurótico obsessivo, um ego que deseja dar vazão a múltiplas ações transgressoras – que busca satisfação no fetichismo, voyeurismo, sadomasoquismo, coprofilia, incesto, pedofilia, necrofilia – ao mesmo tempo em que é reprimido por um superego cruel e implacável. É nesse pêndulo (transgressão-punição) que o sensacionalismo se apóia. **A mensagem sensacionalista é, ao mesmo tempo, imoral-moralista e não limita com rigor o domínio da realidade e da representação** [Grifo nosso] (Angrimani, 1994, p.16-17).

Os dois trechos citados anteriormente e suas partes grifadas, sobretudo, indicam características que já mencionamos estarem presentes na série *Mistérios do Rio*. Porém, carece-se de analisar mais detidamente como a temática e a linguagem de um jornal sensacionalista se relacionam com as reportagens da série. Para isso, será utilizado o livro citado de Danilo Angrimani Sobrinho e a obra *A construção do discurso de sedução em um jornal sensacionalista*, de Rosa Nívea Pedroso, para entender as temáticas mais características do sensacionalismo e analisar seus possíveis traços no *corpus*. Antes, porém, atente-se para uma estrutura bastante associada ao jornalismo sensacionalista: os *fait divers*.

O *fait divers* é 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. Para Maffesoli:

Em uma sociedade de massa, mas também de comunicação, o *fait divers* é uma informação quente e circunstancial, localizada [...] ele emana de um lugar datado, ele é carne e sangue em sua origem. [...] Como o conto, o carnaval, o jogo pueril, o comentário do *fait divers* permite falar, sem falar, da violência, do sexo, das leis e de suas transgressões (Maffesoli, 1988, *apud* Angrimani, 1994, p.25).

O *fait divers*, como informação autossuficiente, traz em sua estrutura imanente uma carga suficiente de interesse humano, curiosidade, fantasia, impacto, raridade, humor, espetáculo, para causar uma tênue sensação de algo vivo no crime, no sexo e na morte. Consequentemente, provoca impressões, efeitos e imagens (que estão comprimidas nas formas de valorização gráfica, visual, espacial e discursiva do fato-ficção) [Grifo nosso] (Pedroso, 2001, p.106).

As considerações de Pedroso podem ser basilares para se visualizar traços desse “gênero” nas reportagens de Costallat. No *corpus* analisado, o trinômio sexo-violência-escândalo nomeia os *fait divers* presentes. Esse “gênero” não aparece isoladamente na série, mas inserido em reportagens, criando, assim, textos híbridos.

Em “O túnel do pavor”, por exemplo, narrativa em que o narrador-repórter conta sua ida ao túnel do rio Comprido, perigoso local da cidade na época, Costallat também narra um assalto que se passou naquela área. O crime foi contra um advogado que, por não conseguir retirar o anel para entregar aos ladrões, teve o dedo decepado para que esses conseguissem o objeto. A narração valoriza o sensacional e a violência, buscando fazer com que o leitor se sensibilize com o discurso. Sendo um crime cotidiano da cidade, a narração do assalto, seguido de violência física, pode ser considerada um *fait divers* por valorizar componentes passionais do acontecimento, como se pode observar:

Contam que nos inúmeros assaltos no túnel do Rio Comprido a vítima era um advogado, um bacharel em direito. Os malandros ao assaltarem nada encontraram. [...] Os bandidos já se julgavam roubados e iam soltar o pobre bacharel, depois de alguns trancos, qual viram reluzir em seu dedo um grande e rico anel de grão, o anel símbolo de rubi com seu chaveiro de brilhante. Mas o anel preso no

dedo não havia meios de sair. Os bandidos envidavam todos os esforços, a própria vítima os ajudava e o anel seguro ao dedo, apreso à carne não saía. Os bandidos já estavam furiosos e se consideram pela segunda vez roubados, quando um deles sugeriu...

- Que lhe cortem o dedo!

Um grito agudo de dor, um esguicho de sangue e uma navalha, rapidamente, fez a operação... (Costallat, 1924, p.151).

Pedroso também afirma que os *fait divers*, geralmente, são associados a imagens que contribuem para acentuar o caráter sensacional do acontecimento. Também é possível identificar isso na mesma reportagem, uma vez que, na ilustração que acompanha o texto, abaixo do desenho de um carro adentrando no túnel, aparecem três homens cortando o dedo de um homem engravatado e muito sangue escorrendo do dedo. A valorização da violência, inclusive, levava a uma falsa correspondência inicial entre o conteúdo da reportagem e a imagem, porque o crime desenhado se referia apenas a uma micronarrativa dentro de uma narrativa maior, a aventura do narrador-repórter no túnel do pavor. O leitor que pegasse o *Jornal do Brasil*, porém, poderia supor inicialmente que o crime retratado pela imagem teria sido contra o jornalista-escritor Benjamin Costallat. Estabelece-se, portanto, uma falsa correspondência entre texto e imagem.

Outro *fait divers* inserido na série está presente na reportagem “Casas de amor” e valoriza o componente sexual e humorístico de um acontecimento de forte interesse humano, devido ao seu caráter insólito. Trata-se de um dos casos narrados que se passam na casa da Judith, casa de prostituição:

Ela é muito linda. Ele muito feio. Mas são casados... Ele se diz advogado e se chama G. P. Ela, a senhora V. P., comparece, todas as tardes, à hora regulamentar, das 3 às 6 horas, à casa de Judith. O marido tem conhecimento disto. E quando, por acaso, ele precisa de mulher para alguma coisa, não hesita em telefonar para o própria “rendez-vous”:

- É o XXXX Central?

- Sim, senhor.

- Casa da Judith?

- Sim, senhor.

- Faça o favor de chamar V. Diga a ela que é G., o marido, que está chamando!

- Olha, Dr. G. P. queira desculpar, mas V. não pode atender. Está ocupada...

- Bom. Eu telefonarei mais tarde!... (Costallat, 1924, p.106-107).

Essa micronarrativa não é uma informação de interesse público, apenas uma situação de grande interesse humano por trabalhar com aspectos humorísticos relacionados à temática sexual.

Em relação aos temas mais presentes em jornais sensacionalistas, Angrimani Sobrinho cita a morte, a violência, a homossexualidade, o fetiche e o voyeurismo. Sobre o primeiro ponto citado, o autor reconhece que a morte está presente em todos os jornais, sejam eles sensacionalistas ou não, porém, a forma como os dois retratam o assunto se difere:

A morte relatada pelo jornal sensacionalista é diferente da morte comum, essa que envolve sofrimento, saudades, choque, traumatismo, dor, angústia, separação. A morte no jornal sensacional é perturbadora, porque a imagem do cadáver impressiona, mas ao mesmo tempo atua no sentido inverso: “mata” o outro e “preserva” o leitor. A morte não só é “saboreada como espetáculo”, mas aparece como ato simbólico que garante a integridade do observador (Angrimani, 1994, p.116).

O autor completa que a morte no jornal sensacionalista é narrada em linguagem-clichê e admite nuclearização, por se referir a vários “tipos” de morte (Angrimani, 1994, p.56). Pode-se identificar a exploração da morte por meio de uma linguagem melodramática e que explora componentes passionais na reportagem “A pequena operária”, da série *Mistérios do Rio*. Nesse texto, o repórter-jornalista cria uma personagem que é o estereótipo de uma trabalhadora explorada e constrói um espetáculo narrativo para contar toda a exploração da operária que resultou em sua morte. No final da reportagem, por exemplo, depois de um hospital se recusar receber a operária, a qual foi trazida pela ambulância, a personagem é encontrada morta. Os adjetivos presentes na descrição contribuem para criar um ambiente dramático e passional:

Na escuridão do carro, o corpo pequenino de Helena estava imóvel, sem vida. Um lindo sorriso de criança sonhando inundava-lhe a fisionomia magra e esquelética. Helena parecia sonhar. Mas estava morta! Morta, gelada! O “chauffeur”, calejado por esses espetáculos, murmurou entre os dentes:

- Esta, pelo menos, teve espírito. Adivinhou que a Santa Casa não a receberia. E então se foi... E fez muito bem!...

Na ambulância tétrica e negra como uma prisão, a pequena operária sorria, meigamente, para o céu! (Costallat, 1924, p.35-36).

Outro tema frequente em coberturas sensacionalistas é a violência, ou seja, destacar assassinatos, suicídios, estupros, vinganças, brigas, situações conflitantes, agressão sexual, tortura e intimidação, por exemplo. Pode-se identificar essa temática no *fait divers* a que nos referimos anteriormente (o roubo, seguido de agressão física, na reportagem “O túnel do pavor”).

A homossexualidade é outro assunto comum em jornais sensacionalistas, sendo que, segundo Angrimani Sobrinho, o tratamento que o jornal dispensa ao tema é “preconceituoso, marginalizante, ofensivo e retrógrado. O homossexual aparece como um perverso degenerado, cuja conduta fere a ‘normalidade’ e coloca em risco as instituições” (Angrimani, 1994, p.66). Pedroso, na mesma linha, completa que esse tipo de jornal faz do homossexual algo escandaloso, cômico, provocador, perturbador e agressivo. Pode-se identificar esse tratamento na reportagem “A criatura do ventre nu”, a qual também possui mais duas características sensacionalistas: o fetichismo e o *voyeurismo*. O texto tem um desfecho que surpreende o leitor com a situação escandalosa e espetacular. Os personagens homossexuais, ironizados por meio de seus apelidos e características físicas, são estereotipados para construir um discurso humorístico:

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 Salomézinha de ventre nu era um homem, era um Adolfo, um Adolfozinho, um Adolfinho qualquer... Mas Flávio Guimarães não teve tempo de protestar. Mais dois “moços bonitos”, companheiros de Adolfo, se aproximavam. Um vestido de rajah, outro de “bailado russo”, segundo sua própria informação. Adolfo fez as apresentações:

- Meu novo amigo...

E apontando o homem do “bailado russo”:

- Jaimesinho! Não conhece? O Jaimesinho da Lapa!...

Depois foi a vez do “rajah”:

- Este aqui é o Ernestosinho, apelidado por “Mimi”. Nunca ouviu falar no “Mimi” da Glória?

Não, Flávio Guimarães não tinha honra de conhecer aqueles distintos cavalheiros – o Sr. Mimi e o Sr. Jaimesinho. Cumprimentou-os com todas as homenagens, ainda meio tonto. Mas Adolfinho não deu tempo a Flávio Guimarães de respirar e continuou:

- Foi por causa do Mimi e do Jaimesinho que o meu amigo brigou comigo. Ele não queria que eu

dançasse com eles. Chegou a me proibir. Ciúmes, apenas ciúmes. E ciúmes tolos. Ora, eu não me sujeitei. A gente não pode ser grosseiro, principalmente com colegas, não acha?

Jaimesinho e Mimi, com as suas vozesinhas de falsete, aplaudiram (Costallat, 1924, p.35-36).

Portanto, por meio de uma linguagem popular e trabalhando com temas que remetem ao trinômio sexo-violência-escândalo, a série de reportagens *Mistérios do Rio* parece apresentar traços do chamado jornalismo sensacionalista. O que, décadas depois, desembocaria em produções radiofônicas e em jornais como o *Notícias Populares*, parece já estar presente na série analisada. É claro que não se está afirmando que Benjamim Costallat teria sido o iniciador do jornalismo sensacionalista no Brasil, afinal, definir uma matriz textual em apenas uma produção parece até ser imprudente e inadequado. O que se afirma é que a série de reportagens, ao buscar retratar o cotidiano das elites e os *bas-fonds* cariocas da década de 1920, parece integrar uma cadeia de textos jornalísticos que utilizam atributos narrativo-ficcionais sensacionalistas para ter grande apelo junto às massas.

Considerações finais

Desvendar como Benjamim Costallat, na série *Mistérios do Rio*, representou a modernidade carioca e como se caracterizava a linguagem de suas reportagens foi o objetivo deste artigo.

Publicada em um contexto de transformações políticas, sociais e culturais, a série *Mistérios do Rio* faz um registro de diferentes camadas sociais da

Belle Époque carioca: do alto mundanismo ao universo dos *bas-fonds*. Ao sair pela cidade em busca de informação para representar seu espaço-tempo, Costallat teria aproximado sua vivência jornalística de um elemento típico da ficção literária de seu contexto discursivo: a do *flâneur*. Influenciado pelo noturnismo decadentista finissecular e relacionado a uma espécie de *voyeur*, essa figura, na série, visita perigosos locais, desce aos infernos para buscar informações e desvendar realidades ocultas e surpreendentes da capital federal. Quando o narrador-repórter retrata a realidade do submundo carioca e reporta o cotidiano de seus populares, parece se identificar positivamente com a temática. Por outro lado, quando se volta para as elites da época, comentando a respeito da modernização e do afrancesamento da sociedade, Costallat parece associar esses temas à decadência social, a ir contra os “bons costumes”.

Em seus textos, impressos em um momento de modernização da cidade e da imprensa, também pôde ser identificado o amadurecimento do embrião do repórter da modernidade, surgido com João do Rio. Se esse repórter, considerado por alguns pesquisadores o iniciador da reportagem no Brasil, foi o primeiro a sair da redação em busca de informação nas ruas, Benjamim Costallat dá um passo à sua frente: vai às ruas à busca do registro do cotidiano; no entanto, já não é um *flâneur* ocioso, mas um repórter pautado à busca de temáticas e personagens específicos. É o profissional dos jornais acompanhando a cidade e entrando em uma nova era – a era das máquinas, da informação, da velocidade. A era moderna.

Referências

- BAHIA, J. (1990). *Jornal, história e técnica: história da imprensa brasileira*. São Paulo: Ática.
- BERMAN, M. (2007). *Tudo o que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Cia. das Letras.
- BRAIT, B. (1985). *A personagem*. São Paulo: Ática.
- BROCA, B. (1975). *A vida literária no Brasil – 1900*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio (Documentos brasileiros, v.108).
- _____. (1993). *Teatro das letras*. Campinas: Unicamp.
- BULHÕES, M. M. (2005). *Jornalismo, literatura e violência: a escrita de João Antônio*. Bauru: Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. (Coleção FAAC, Série Docência).
- _____. (2007). João do Rio e os gêneros jornalísticos do início do século XX. *Revista Famecos*. Porto Alegre: Famecos.

- _____. (2007). *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática.
- CANDIDO, A. et al. (1995). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva.
- CASTRO, G.; GALENO, A. (orgs.). (2002). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras (Coleção Ensaio Transversais).
- COIMBRA, O. (1993). *O texto da reportagem impressa: um curso sobre sua estrutura*. São Paulo: Ática.
- COSTA, C. (2005). *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras.
- COSTALLAT, B. (1923). *Mademoiselle cinema*. Rio de Janeiro: Benjamim Costallat & Miccolis.
- _____. (1924). *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Benjamim Costallat & Miccolis.
- DIMAS, A. (1994). *Espaço e romance*. São Paulo: Ática.
- D'ONOFRIO, S. (1983). *O texto literário: teoria e aplicação*. São Paulo: Duas Cidades.
- EDMUNDO, L. (1938). *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional.
- EL FAR, A. (2004). *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ESTEVES, M. A. (1989). *Meninas perdidas: os populares e o cotidiano do amor no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- FREYRE, G. (2003). *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Global.
- HARVEY, D. (2012). O direito à cidade. *Revista Piauí*, São Paulo, n. 82, p. 38-43.
- JOÃO DO RIO. (1904). *As religiões do Rio*. Paris: Garnier.
- _____. (1908). *A alma encantadora das duas*. Paris: Garnier.
- _____. (1911). *Vida vertiginosa*. Paris: Garnier.
- LAGE, N. (1986). *Estrutura da notícia*. 7. ed. São Paulo: Ática.
- _____. (1993). *Linguagem jornalística*. 4. ed. São Paulo: Ática (Série Princípios, v. 37).
- _____. (2000). *A reportagem: teoria, técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. 2. ed. São Paulo: Record.
- LEITE, L. C. M. (1985). *O foco narrativo*. São Paulo: Ática.
- MEDINA, C. A. (1978). *Notícia: um produto à venda (Jornalismo na Sociedade Urbana e Industrial)*. São Paulo: Alfa-Ômega.
- _____. (1995). *Entrevista, o diálogo possível*. São Paulo: Ática.
- MOISÉS, M. (1987). *A análise literária*. São Paulo: Cultrix.
- NEEDELL, J. D. (1993). *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras.
- NUNES, B. (1988). *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática.
- O'DONNELL, J. G. (2008). *De olho na rua: a cidade de Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- PEDROSO, R. N. (2001). *A construção do discurso da sedução em um jornal sensacionalista*. São Paulo: Annablume.
- PORTOLOMEOS, A. (2005). Um *best-seller* esquecido. *Revista Nossa história*, Rio de Janeiro.
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. (2000). *Dicionário de Narratologia*. 7. ed. Lisboa: Almeida.
- ROSSI, C. (1986). *O que é jornalismo*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense.

ROSSUM-GUYON, F.; HAMON, P.; SALLENAVE, D. (1976). *Categorias da narrativa*. Cabral Martins (Trad.). Lisboa: Veja.

SEVCENKO, N. (2003). *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras.

SILVA, V. M. A. (1976). *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes.

SODRÉ, M.; FERRARI, M. H. (1986). *Técnicas de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*. 4. ed. São Paulo: Summus Editorial (Coleção Novas Buscas em Comunicação, v. 14).

SODRÉ, N. W. (1999). *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauá.

SUE, E. (1913). *Os mistérios de Paris*. Lisboa: Guimarães & Cia.

Marcel Verrumo é jornalista, repórter da Editora Abril e mestrando do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Estadual Paulista (Unesp). E-mail: <marcel.verrumo@yahoo.com.br>.

Recebido para avaliação em março de 2013. Aprovado para publicação em junho de 2013.